

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM – PPGEL

**O SERTANEJO E O SEVILHANO NOS POEMAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO:
O LUSCO-FUSCO BARROCO**

Verônica Falcão de Oliveira Vinagre

Natal/RN

2014

VERÔNICA FALCÃO DE OLIVEIRA VINAGRE

**O SERTANEJO E O SEVILHANO NOS POEMAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO:
O LUSCO-FUSCO BARROCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva.

Natal/RN

2014

VERÔNICA FALCÃO DE OLIVEIRA VINAGRE

**O SERTANEJO E O SEVILHANO NOS POEMAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO:
O LUSCO-FUSCO BARROCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada, pela Banca Examinadora formada por:

Presidente: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva (UFRN)

Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima (UFRN)

Prof.^a Dr.^a Vanessa Neves Riambau Pinheiro (Examinador Externo – UFPB)

Às minhas origens: avó Edite (*in memorian*); avô José, meu sertanejo-sevilhano; a meus pais, meu tio Pedro e meu irmão Michel. A Francisco Ivan. Ao povo brasileiro. Aos meus amores Cristiano e Lupita (*in memorian*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao poeta João Cabral de Melo Neto (*in memoriam*) por me levar até Sevilha pelas águas do Capibaribe e, do alto da *Giralda*, apontar o que é o Sertão. Agradeço por ensinar-me a precisão do poema tão antigo; por aprender árabe, espanhol e “nordestino”. Agradeço por me ensinar a ouvir a pedra-pérola do silêncio e entender o sertão que me habita neste *dar a ver* barroco que é a vida.

Agradeço à minha família, minha ascendência, meu eterno retorno. A meu pai pelo labor, sustento e fé em dias melhores. À minha mãe, minha primeira professora, quem me ensinou o mundo das letras. A meu irmão, companheiro de vida. A meu tio Pedro pelo apoio, os livros, os materiais escolares, os cursos e o incentivo. A meu avô José que *severinou* na vida e me inspirou a seguir o poeta. À minha avó Edite (*in memoriam*) pela mãe, mulher e presença forte no *tablao* da vida.

Àquele que me crê, que me apoia, que me impulsiona. Àquele que se faz ponte para que eu acesse meus sonhos. Àquele que se empenha na luta contra moinhos de vento só para estar ao meu lado chegando a ver, pela ótica da poesia, os gigantes que habitam meus devaneios quixotescos. Àquele que se fez peregrino ao meu lado e entregou-se à minha procissão de fé literária no eixo Sertão-Sevilha. A você, Cristiano, esta minha leitura cabralina.

Agradeço à Lupita (*in memoriam*) que mora no céu e no meu coração. *Mi españolita* querida e doce, que me vela e me guarda. A você, minha doce amiguinha, o agradecimento, a ternura, a lembrança e o carinho eternos.

Agradeço ao Professor Francisco Ivan pela confiança e incentivo. Por ter me ensinado o sim, o não e a espiral que interliga os extremos. Agradeço por ter me ensinado as dobras, os fragmentos e inteirezas. Agradeço pelo olhar de poeta barroco que me ensinou, muitas vezes em silêncio, os tiques e pulsares deste sonho chamado vida. Grata pela oportunidade de ler João Cabral de Melo Neto e, nessa desdobra, ler a mim mesma.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sobretudo, ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, seus funcionários e professores. Agradeço pela oportunidade de ler João Cabral de Melo Neto em solo nordestino.

Agradeço ao Professor Antônio Fernandes de Medeiros Júnior que desde minha chegada à UFRN contribuiu, de longe e de perto, à produção desta escrita.

Agradeço ao Professor Samuel Anderson que, amigável e carinhosamente, sempre me ofertou um sorriso. Agradeço a disposição para a leitura e o incentivo para a confecção desta dissertação (desde o começo).

Agradeço à Professora Vanessa Neves Riambau Pinheiro que aceitou prontamente realizar a leitura desta dissertação e contribuir neste importante momento de minha vida.

Agradeço ao amigo Addson os incentivos para o ingresso no Mestrado.

Agradeço à querida Geise Kelly que, pacientemente, participou dos ajustes e confecção do arranjo final deste trabalho. Agradeço pelo incentivo, paciência, ânimo e carinho.

Agradeço à força motriz do Universo que me forneceu bases humanas, espirituais e intelectuais para produzir este texto. Agradeço a Deus.

“... o Mediterrâneo é tão seco quanto o Nordeste brasileiro. É uma região áspera, aquelas pedras, aquela vegetação rasteira assim como o mata-pasto daqui; é uma coisa quase que tão dura quanto a região do sertão. E, então, na beira do Mediterrâneo – que é o berço da civilização e de onde saiu tudo o que o homem fez – eu vi um pastor esmolambado pastoreando uma porção de cabras, de forma que, se eu tirasse uma fotografia ali, poderia dizer que era uma fotografia de um pastor do Moxotó, no interior de Pernambuco.”

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de, a partir de uma leitura barroca, desdobrar a compreensão dos poemas de João Cabral de Melo Neto no eixo Pernambuco – Espanha. Nessa perspectiva, a leitura da Obra Completa do poeta permite a aparição de dois sujeitos, o sevilhano e o sertanejo, que, curiosamente, pulsam e revelam-se desde seus locais de origem, Sertão e Sevilha, a um encontro labiríntico estabelecendo uma estreita e instigante relação de cidades aliadas, mas que assinalam um diálogo contíguo entre suas culturas. O esforço teórico desta investigação perpassa, aproxima ou contrapõe as orientações, entre outras, de Severo Sarduy (1999), Gilles Deleuze (2012) e Eugenio D’Ors (s.d). Não percorrendo um viés antropológico, este estudo observa o espaço espanhol e o espaço pernambucano congregando o regional ao universal e analisa o jogo Barroco na (re) construção da cultura do homem sertanejo e sevilhano. Esses elementos que se fundem, se aproximam e se distanciam provocam um jogo de alusões a Pernambuco e à Espanha que se mostram pelo viés cultural parecidos e ao mesmo tempo diferentes. Dessa apreensão, é possível compreender a síntese do sertanejo-sevilhano como uma atualização do Barroco do seiscentos a partir de índices que são evidenciados na escrita peculiar de João Cabral de Melo Neto, do cenário do Barroco ibérico e do Barroco americano.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Barroco. Cultura. Sertanejo. Sevilhano.

ABSTRACT

The aim of this research is, starting from a Baroque reading, unfold the understanding of the poems by João Cabral de Melo Neto in the axis Pernambuco-Spain. From this perspective, the reading of poet's "Obra Completa" allows the appearance of two persons, one from Seville and other from the Brazilian countryside, whom curiously pulsate and reveal themselves from their homelands, Brazilian northeastern dry lands and Seville, to a labyrinthine meeting establishing a close and exciting relationship of cities apart but which mark a contiguous dialogue between both cultures. The theoretical effort of this investigation permeates, approaches and contrasts the directions of, among others, Severo Sarduy (1999), Gilles Deleuze (2012) and Eugenio D'Ors (unknown). Not traveling an anthropological bias, this study observes the Spanish space and the Brazilian northeastern dry lands space, joining the regional to the universal and analyzes the baroque game in the (re) construction of the both men's cultures. These elements fuse, approach and move away, causing a game of allusions to Pernambuco and Spain that show itself through a similar cultural bias and different at the same time. From this apprehension it is possible to understand the synthesis of the Brazilian arid northeast-Seville men as a update of seventeenth century Baroque coming from indexes that are shown over the particular written by João Cabral de Melo Neto, in the Iberian Baroque scenario and in the American one's.

Key-words: João Cabral de Melo Neto. Baroque. Culture. Northeastern Brazilian. Sevillian.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estúdio de Joan Miró em Palma de Mallorca	26
Figura 2: Vista panorâmica a partir da Fundació Pilar i Joan Miró, onde se localiza o estúdio do artista	27
Figura 3: Tapete de Joan Miró exposto na Fundació Pilar i Joan Miró em Palma de Mallorca	29
Figura 4: Ilustração do artista Joan Miró ao ensaio de João Cabral de Melo Neto exposto na Fundació Pilar i Joan Miró em Palma de Mallorca	30
Figura 5: Cristo de la Expiración ou El Cachorro	41
Figura 6: Entrada do <i>mihrab</i> , Mesquita/Catedral de Córdoba	47
Figura 7: Virgen de La Leche, Catedral de Santiago de Compostela	54
Figura 8: Residente no <i>Hospital de la Santa Caridad</i> , Sevilha	58
Figura 9: <i>In Ictu Oculi</i> – Juan de Valdés Leal (<i>Iglesia de San Jorge, Hospital de la Santa Caridad</i>), Sevilha	60
Figura 10: Pera oral, rectal ó vaginal	64
Figura 11: Ruínas da vila erguida pelos jesuítas na Ilha de Marajó/ PA	75
Figura 12: Mesquita/Catedral de Córdoba	79
Figura 13: Rio Guadalquivir em Sevilha	99
Figura 14: Rio Capibaribe em Recife	99
Figura 15: Estátua equestre de El Cid em Burgos, Espanha	108
Figura 16: Imagem do carro de boi e do vaqueiro nordestino	121
Figura 17: O toureiro Manolete	161
Figura 18: Mulheres bailam <i>sevilhanas</i> em uma <i>caseta</i>	165
Figura 19: O gibão e o <i>traje de luces</i>	169

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Palavra sobre o poeta e (seus) motivos	20
2. Considerações sobre o Barroco	44
2.1. O Barroco e a América: tropicalidades.....	67
2.2. Dar a ver o Barroco no Brasil	72
3. Construção do espaço poético cabralino.....	93
3.1. Pernambuco e Espanha: primeiros poemas	100
3.2. O Sertão e o encontro com as artes populares espanholas	114
3.3. Sertanejo-sevilhano ou sevilhano-sertanejo: a unidade barroca	145
4. Considerações Finais	170
Referências	173

INTRODUÇÃO

O ser humano busca, desde os primórdios de sua existência, explicação científica e justificativa plausível para questões de ordem existencial. Há, verdadeiramente, um frenesi instaurado, qualquer informação que explique a partícula ou o pó das estrelas e que indique o que há depois deste universo é de interesse científico e, portanto, humano. Os astros, o movimento da Terra, as catástrofes, a matemática, os fenômenos naturais, a natureza, a transparência do ar, as coisas do espírito e o próprio homem sempre foram motivo de reflexão filosófico-científica, construção, dedução, comprovação e dúvidas. Obviamente, para muitas interrogações, fora encontrada a prova, a fórmula talvez, que se aproxime de uma explicação racional.

Não há consenso. O homem de hoje, dotado de suas competências e habilidades, entendeu – em parte – à guisa de sua concepção filosófica, cultural, nacional, regional ou religiosa o seu achar-se no mundo. Condições sociais, morais, psicológicas e geográficas são consideradas a fim de justificar êxitos ou derrocadas; difícil é pensar em pureza de olhar, sempre existirão lentes que interpretam uma dada realidade, havendo um enquadramento, verdadeiro encaixe, que aparta o mundo pelo viés ideológico, capitalista ou mesmo religioso. Muito embora todos estejam convivendo neste recorte de tempo da história mundial, acatando ou se rebelando, fato é que se chegou a esta condição da evolução humana.

Muito fora modificado, sobretudo, pela ação do homem. A trindade corpo, mente e espírito fora demasiadamente pensada, os estudos não cessaram e as religiões, cada vez mais pujantes e abstratas. A pintura rupestre indicativa de caça nas cavernas em algumas partes do mundo, por exemplo, contribuiu para a evolução das artes, pintura e escultura. O ser humano buscou o aperfeiçoamento em um movimento cíclico, quem sabe acompanhando os movimentos dos astros desde seu ponto de partida ao seu retorno: da aurora suave, perpassando o meio-dia a pino de um sol nordestino, o crepúsculo avermelhado à ocultação no horizonte, quando do breu noturno que inunda e faz cintilar as estrelas. Ciclo que se renova dia-a-dia. Dos traços insinuantes nas grutas às pinturas surrealistas, não se sabe quem começa e quem termina, tudo se renova e parece estar conectado.

O homem busca o homem, sua essência. Transita na modernidade imbuído da altivez que lhe confere o estágio de desenvolvimento a que se chegou. Mas, é o homem também presa do homem. Instituído, em sua grande maioria de países, a configuração mundial aí posta envolve a todos, gera comparações, (pré) conceitos e desagregações, encontros e desencontros, aproximações e reflexos. Questão nodal: o que não se pode negar é a condição humana que subjaz o homem de

qualquer tempo, a mulher, o rico, o pobre, o negro, o branco, o indígena, o ocidental, o oriental, os povos do norte e os que vivem abaixo dos trópicos. Nesse sentido, as artes encarregam-se de sintetizar o desarrumado, desalinhar o correto, ultrapassar o ordinário ou somente constatá-lo. Em se tratando de literatura, por exemplo, um poema tratará de reunir indícios fragmentados, pedaços espalhados de cismas, dúvidas, certezas, vazios, sensações ou justificativas compilando-os em carnadura poética. A arte vive nesse limiar humano, equilibrando-se nos limites entre o pensamento e seu desempenho linguístico.

Pelo viés da arte, é possível desdobrar a compreensão, é possível ver a fundo não o homem histórico, aliás, por esse a arte pouco se interessa; não são dados ou fatos cronológicos que a arte imprime, mas impressões a partir deles, raciocínios, leituras, assimilações e ressignificações em uma escala que não é fixa (como é a da historicidade), mas flutuante, pois é a literatura detentora do livre arbítrio poético, podendo transitar na escala sem fixar-se nela. Nesse movimento autônomo, pluridirecional e amplo, é possível formatá-la, desconstruir sua linearidade atribuindo formas outras, como voltas, espirais e círculos que favorecem encontros, distanciamentos ou iguais pontos de partida e chegada. O trabalho literário revela-se na construção da linguagem sobre a linguagem, fenda que se abre no discurso cotidiano como vetor artístico apontando o sentido, (re) criando ou significando o mundo e sua composição.

Dessa compreensão artística, o encontro com os poemas do diplomata pernambucano e escritor João Cabral de Melo Neto aguçou essa percepção. A oportunidade de ler volume único de sua obra completa desvelou o eixo geográfico Pernambuco – Espanha, ratificando que a literatura sempre será lugar privilegiado para a observância, reflexão e estudo quando se trata, por exemplo, do entrecruzamento de culturas, dada a exposição e o manejo dos elementos que a alicerçam. E, particularmente, na poesia de João Cabral de Melo Neto, deflagra-se o enredar consciente e meticuloso do elenco cultural, seja de Pernambuco ou de Espanha. Os poemas cabralinos tecem a poesia contida e maturada com a mão certa do poeta que experimenta sua cor local às margens do pernambucano rio Capibaribe e saboreia, obsessivamente, sua outra margem do rio: o Guadalquivir, em Sevilha.

Como diplomata e muito jovem, João Cabral de Melo Neto fora designado para a Espanha vivendo, além de outras cidades, em Barcelona e Sevilha, esta última exerceu enorme encanto sobre o poeta. Dessa maneira, em uma perspectiva que é de fora e também de dentro, João Cabral alijou-se de Recife ainda moço e na Diplomacia veio ter com a Espanha, mais propriamente a Andaluzia, Sevilha, a sua outra margem do Capibaribe, o Guadalquivir. Sua perspectiva poética encaminhou-se para um diálogo avizinado entre as duas culturas tão distantes espacialmente.

Cabral consegue ver entre o Nordeste e a Espanha sua gente e seus costumes em um contexto geográfico, cultural e profundamente humano.

Nessa perspectiva, a leitura da **Obra Completa** de João Cabral, em seus livros: *Pedra do Sono* (1940 – 1941); *Os três mal-amados* (1943); *O engenheiro* (1942 – 1945); *Psicologia da Composição com a fábula de Anfion e Antiode* (1946 – 1947); *O Cão sem plumas* (1949 – 1950); *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953); *Paisagens com figuras* (1954 – 1955); *Morte e Vida Severina – auto de Natal pernambucano* (1954– 1955); *Uma faca só lâmina ou serventia das ideias fixas* (1955); *Quaderna* (1956 – 1959); *Dois Parlamentos* (1958 – 1960); *Serial* (1959 – 1961); *A educação pela pedra* (1962 – 1965); *Museu de tudo* (1966 – 1974); *A escola das facas* (1975 – 1980); *Auto do frade, poema para vozes* (1984); *Agrestes* (1981 – 1985); *Crime na Calle Relator* (1985 – 1987); *Sevilha Andando* (1987 – 1983); e *Andando Sevilha* (1987 – 1989), permite uma visão panorâmica, a evolução do seu processo de escritura, além da aparição de dois sujeitos que, curiosamente, pulsam e revelam-se desde seus locais de origem, sertão e Sevilha, a um encontro labiríntico, diagonal, aproximado e árido entre eles. Como a desafiar o leitor ou instigá-lo, o convite à realização deste estudo fora localizado no contexto do poema *A entrevistada disse, na entrevista*: (MELO NETO, 1994, p. 545):

(...)

Como é mesmo? Capibaribe?
E a capital como é? Recife?

Por lá passou muito cigano?
Então por que os pernambucanos

Sabem habitar tão de dentro
Nossa alma extrema, do *flamenco*?

Esse é o mote desta investigação. E há, nos entremeios poéticos de João Cabral, a interligação entre os assuntos. Parece que a cada novo poema sobre um mesmo tema, sobrevém uma nova formatação, uma lapidação a mais, a transparência das ideias que surgem com a necessidade apressada de serem expostas à lucidez, um encaixe perfeito, o dizer trabalhado ao limite do possível. As palavras sofrem o rigor e o crivo da escolha certa, não há nada de espontâneo nem decorativo. As figuras de linguagem, tão presentes na tipologia textual poema, em João Cabral acanham-se e as palavras ganham a força genuína de seu significado. A palavra que, em sentido próprio, estipula seu limite, contém em si sua acepção mais direta e objetiva, fruto da

metáfora elaborada. Nessa perspectiva, Cabral não abre o poema, fecha-o. A palavra é emblemática e profunda gerando um verso-mangue de curta extensão, mas profundo e denso.

A leitura parece exigir do leitor, além do óbvio exercício no sentido horizontal, a apreciação no sentido vertical, dada a profundidade das palavras e versos de característica sintética, insinuante, sinuosa e de extrema reflexão, o que sinaliza o trato barroco presente em seus poemas. A permanência do poeta na Espanha e seu fascínio pela literatura e cultura espanhola já confirmam sua ligação com a tradição barroca, como confirma o poeta:

A Espanha foi o primeiro contato que tive com uma civilização estrangeira. (...) E aí tudo me fascinou, desde a corrida de touros até o flamenco... (...) Foi só na Espanha que tive o primeiro contato com os clássicos. Desde o “Poema do Cid” a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro, tudo me impressionou fortemente. E de certo modo me influenciou. Eu não conheço tão bem Gil Vicente, por exemplo, como Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio. (apud ATHAYDE, 1998, p. 31)

Assim, o trabalho literário de João Cabral advém da construção e da profunda lucidez com que organiza seu manancial de temas, muitas vezes repetidos, ideias fixas e debulhadas até sua máxima instância. Dessa forma, os grandes temas cabralinos apontam, de maneira geral, para a preocupação com a metalinguagem, Pernambuco, Espanha, os cemitérios, a morte, o erotismo e as ideias fixas. Tais ideias são explicitadas, por exemplo, por meio de elementos recorrentes como a pedra, a cana-de-açúcar, a faca, os rios, as paisagens, a seca, a mulher, o cigano, os toureiros e o canto flamenco. Além das temáticas empregadas como ideias fixas, os temas em Cabral percorrem um eixo que conduz o leitor desde um interior genuinamente pernambucano ao interior espanhol. Dessa forma, estabelece, pois, uma estreita e instigante relação entre cidades continentalmente separadas, mas que assinalam um diálogo contíguo entre suas culturas: a sevilhana e a sertaneja.

Descortina-se, assim, um horizonte espanhol burilado e exposto em sua essência bem de dentro, o *cante*, isto é, o canto flamenco, é contundente, seco, é um dizer de dentro, visceral e arrancado que parece dialogar com a fala do sertanejo que é pouca e árida. O *cante* é enxuto, um fazer na dose certa. Importa saber que a cultura flamenca, com seu canto e baile, aponta para o adágio castelhano que bem traduz o próprio cantar flamenco, a fala do sertanejo e o fazer poético cabralino: “lo bueno, si breve, dos veces bueno¹” (ESTEBAN, 2007, p. 38).

É possível dizer, então, que há uma relação em comum nesse elenco: no homem

¹ O bom, se breve, duas vezes bom. (Tradução nossa)

reside a síntese da influência cultural e dos costumes, no caso, o sertanejo nordestino, com sua aridez mineral, caminha ao encontro de um homem longínquo de uma terra sevilhana e o que caracteriza a cultura, segundo Cascudo (1983, p. 42-43) “não é a existência de padrões equivalentes aos nossos no espaço e no tempo. Uma cultura vive pela sua suficiência (...) e aceitação natural (...) uma fórmula de produção. De continuidade objetiva”.

Essa continuidade alude à permanência de caráter barroco porque enquanto canta, o homem lamenta sua dor; enquanto peleja pela vida em um sertão assolado pela seca, internaliza o árido. Assim, feito de contrários, de uma natureza profundamente dual, o toureiro, o camponês, o cigano e o sertanejo são homens de carne e osso, matéria viva e ordinária; não são homens heroicos. A travessia que o sertanejo faz do interior do estado de Pernambuco à capital Recife, como em *Morte e Vida Severina*, ou a narrativa do rio Capibaribe em *O Rio (ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife)*, não é remissão, mas uma busca vazia e labiríntica de um encontro com o oco do mundo e de si, o que é muito próprio do moderno e sinaliza vigorosamente para o Barroco, como confirma Ávila (1994b, p.13):

(...) similitudes e afinidades que aproximam duas épocas cronologicamente distanciadas entre si, dois instantes da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores, dois homens que experimentam com isso uma análoga perplexidade existencial, duas artes que repercutem em sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade das formas.

Também o sevilhano que em seu *cante* faz vir à tona um dizer de dentro, um lamento, um fio tenso de um ranço histórico e melancólico, de uma vida *gitana*² fadada ao caos que, sem derramamentos sentimentais, contém a emoção e a linguagem. E é para essa configuração humana que os poemas cabralinos apontam: um homem fadado a sua mísera condição humana, vivendo, pois, a perda irreparável das certezas e da esperança.

Se havia um amparo, este se dissipou e o homem aniquilado, seja ele dos rincões do Nordeste ou de Sevilha, é todo uma queda. Buscar-se-á, então, dentro dessa perspectiva, rastros do Barroco como expressão da modernidade em João Cabral de Melo Neto. Este, portanto, é o objetivo deste estudo: analisar o jogo Barroco na (re) construção da cultura do homem sertanejo e sevilhano nos poemas de João Cabral de Melo Neto. O estudo não percorrerá um viés antropológico e sim observará como o espaço espanhol e o espaço pernambucano são análogos na medida em que congregam o regional ao universal tratando legitimamente o homem em sua

² Cigana. (Tradução nossa)

essência.

O jogo barroco revela o contexto da danação humana, o sujeito universal (sertanejo ou sevilhano) fadado ao ordinário; à bruma de uma vida que é sonho, vaporosa e passageira, como adverte Calderón de La Barca; ao feixe de opostos: vida e morte, alegria e dor, herói e anti-herói, sossego e desassossego, certeza e incerteza. É, pois, a exposição do homem com suas imperfeições e fragilidades, não se tratando, então, da aridez do sertão nem do cante seco, mas sim da aridez humana. Dessa maneira, é no contato com os poemas de João Cabral que se descortina para o leitor um emaranhado de elementos sintonizando-se em torno de eixos comuns, sejam eles pedra, lugar ou gente.

Desse entrosamento, os poemas sugerem com objetividade e uma clara lucidez a comunhão existente entre duas regiões distanciadas em termos continentais, mas que se projetam uma ao encontro da outra. E é nessa interseção, qual seja a representação dos dois espaços intimamente revisitados, Pernambuco e Espanha, que a obra cabralina apreende o universal via os dados culturalmente apresentados. É fulcral saber como o poeta tece, então, a relação entre Sertão e Sevilha para além da simples comparação. A construção poética, nesse ponto, é alavancada por palavras concretas, alheias à noção do abstrato, e um fluxo de consciência que elabora um espaço poetizado, conciso e sugestivo. Esse intermédio entre o espaço espanhol e pernambucano é insinuado por meio de uma solidez que aponta o paradoxo da tradição e da modernidade, dos reveses e das vitórias, da ação do toureiro e de sua mão serena, do camponês andaluz e do retirante nordestino, do touro e do rio, da dureza andaluz e sertaneja, da Espanha com *colhão*, da Sevilha mulher e cidade, e de *sevilhizar* o mundo.

Essa mescla de elementos que se fundem, aproximam-se e se distanciam provoca exatamente um jogo de alusões a Pernambuco e à Espanha que se mostra pelo viés cultural parecidos e ao mesmo tempo diferentes, verdadeiro lusco-fusco, transição que ora aclara ora ofusca um e outro lugar, um e outro homem em eixos que se complementam. É, pois, o lusco-fusco o caso e aurora, gradientes que conferem a simbiose do claro e escuro, jogo barroco cuja cultura espanhola e sertaneja projetam, então, um espaço e um homem envolto em seu contexto, um sertanejo sevilhano e um sevilhano sertanejo. É esse pertencimento de caráter barroco que este estudo se interessa. Dessa apreensão, algumas questões saltaram e induziram a construção desta pesquisa: o diálogo com o Barroco Seiscentista é possível? Que sinais barrocos sobressaem nos poemas de João Cabral? Quais mananciais irrigaram o fazer poético cabralino? Por que o cenário do barroco ibérico e do barroco americano fora *sui generis* e como isso veio ter na poesia de João Cabral? É possível a síntese barroca do sertanejo-sevilhano?

O panorama crítico-teórico de abordagem nesta investigação compreende o diálogo entre a perspectiva tradicional do Barroco como período histórico-artístico e suas concepções coetâneas. A própria localização didática do poeta João Cabral de Melo Neto na Geração de 45 no Brasil também é questionada e deslocada, pois o poeta muito mais adere à *Generación del 27* na Espanha. O arcabouço artístico de João Cabral é nutrido pelo interesse à geração espanhola que buscou em sua tradição barroca literária sua verve artística. Assim, o esforço teórico desta investigação perpassa as orientações de Severo Sarduy (1999), Gilles Deleuze (2012) e Eugenio D'Ors (s.d) que dialogam entre si quando vislumbram o barroco como dobra que vai ao infinito.

E o infinito, se pensado em medida de tempo, cruza e ultrapassa o momento atual, por isso é tempo, hoje, de excelências barrocas. À leitura dos poemas cabralinos neste estudo, viés sevilhano-sertanejo, convém a teoria de Eugenio D'Ors que cose a perspectiva barroca atemporal e universal, verdadeiras tensões de temática humana que permanecem sem trazer grandes novidades, mas continuação. Engendrada nessa perspectiva, esta investigação compreende três momentos avaliativos: o momento de aproximação ao poeta e suas influências; o momento que abarca considerações sobre o Barroco europeu, seu aporte cultural na América e seu arranjo brasileiro; e o momento de construção do espaço poético cabralino, com destaque à comunicação e familiaridade dos poemas no eixo Pernambuco e Espanha quando o sertão encontra as artes populares espanholas no âmago barroco do homem sertanejo-sevilhano.

O primeiro capítulo intitulado *Palavras sobre o poeta e (seus) motivos* aproxima-se do escritor João Cabral de Melo Neto evidenciando sua obra, os principais mananciais que influenciaram sua escrita literária e seu afastamento da Geração de 45 no Brasil acercando-se da *Generación del 27* na Espanha.

O segundo capítulo intitulado *Considerações sobre o Barroco* contempla considerações acerca do Barroco, desde uma possível origem do vocábulo visitado por Severo Sarduy (1999), Eugenio D'Ors (s.d) e Jose Antonio Maravall (2009) ao encontro com a Península Ibérica que recebera influxo árabe e, dessa fricção, viabilizou-se aderência entre o Oriente e a Espanha. Visita-se o panorama europeu e constata-se a Península conflituosa e plena de tensões à época da Contrarreforma, vivenciando sobreposições, pois a concepção barroca não excluiu as experiências, mas mesclou-as. Apresenta um subtópico intitulado *O Barroco e a América: tropicalidades* os dois lados do processo de esbarrão histórico, ou seja, o cenário ibérico barroco e o barroco americano que se encontram e se deglutem, fato justificado pelo fenômeno destacado da aculturação, por meio das reflexões de Luis da Câmara Cascudo (1983). Desse encontro e simbiose, evidencia-se o desdobramento do barroco aos dias atuais. Ainda no segundo capítulo,

um outro subtópico denominado *Dar a ver o Barroco no Brasil* observa, com maior especificidade, para fins desta investigação, a compreensão do Nordeste a partir da leitura de Gilberto Freyre (2010) e a percepção do barroco brasileiro *sui generis* da mestiçagem, semelhante ao que se deu na Península quando da hibridização árabe-andaluz, revelando a síntese cultural identitária, traduzida pelo termo *díspar*, segundo Lezama Lima (2011) ao tratar o barroco americano. Da constância histórica e da incompletude de ciclos, Eugenio D’Ors (s.d) ressalta que também as raças são constantes análogas, compreendidas não como entidades antropológicas, mas como entidades de cultura.

O terceiro capítulo intitulado *Construção do espaço poético cabralino* visa apoiar-se nas teorias de Eugenio D’Ors (s.d) sem perder de vista os demais teóricos. Além de realizar uma leitura do poema *A entrevistada disse, na entrevista:* (MELO NETO, 1994, p. 545), busca-se no primeiro tópico denominado *Pernambuco e Espanha: primeiros poemas* uma aproximação no que tange a geografia poética cabralina. No segundo momento, intitulado *O sertão e o encontro com as artes populares espanholas*, visa-se o entrecruzamento das relações do sertão com as artes populares andaluzas, seja a tauromaquia ou o flamenco. E, a partir dessas analogias, esforça-se por compor, pela via barroca, a configuração do homem sertanejo e sevilhano que caminha a partir de seu viés regional ao universal, compondo, pois a figura barroca e, portanto, antitética da unidade em subtópico intitulado *Sertanejo-sevilhano ou sevilhano-sertanejo: a unidade barroca*.

Outrossim, vale destacar que grande parte das ilustrações que compõem o trabalho são do acervo da autora desta pesquisa que visitou, no ano de 2013, a cidade de Recife e Olinda, Ilha de Marajó no Pará, além de várias cidades da Península Ibérica, como Sevilha, buscando compreender e viabilizar uma possibilidade de leitura mais encorpada, enriquecida e ilustrada do texto cabralino.

1. Palavras sobre o poeta e (seus) motivos

O poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) lança, em 1942, seu primeiro livro intitulado *Pedra do Sono*, marcando sua estreia literária exatamente à época do Modernismo brasileiro, fase considerada rebarbativa que, após a Semana de Arte Moderna de 1922, aponta para importantes mudanças na construção artística em geral. No campo literário, portanto, significou profundas transformações estéticas, rítmicas, métricas e temáticas.

Sobre o advento do Modernismo na Literatura brasileira, é válido destacar que uma vez instituída essa ruptura, a Semana proporcionou abertura a novas perspectivas, promoveu a divulgação e o acesso a um novo *modus operandi* poético, mesmo contrariando um público conservador e ainda acomodado às correntes parnasianas e simbolistas já agonizantes. O olhar, nos primeiros anos modernistas, direcionou-se para dentro, para a situação sociocultural por que passavam os brasileiros, filhos de uma República Velha, cuja oligarquia rural, com a política *café com leite*³, contribuiu para a derrocada da cultura canavieira no Nordeste, cultura esta que se origina no processo colonial brasileiro.

Mesclava-se a esse Brasil diverso o processo de urbanização nas capitais do centro-sul que tratou de atrair e amontoar mão-de-obra de proletários e de antigos escravos, reforçando uma economia centralizadora e subdesenvolvida, resquício e consequência da condição colonial. A modernidade se instauraria, então, em um Brasil de contrastes, um país latino-americano, portanto subdesenvolvido, dividido entre as novas tecnologias industriais que aqui aportavam baixo o *slogan* do progresso e do ranço melancólico, alijando-se de um povo que se autointitulava brasileiro e insistia em sobreviver ordinariamente à guisa de uma realidade fragmentada, de um desenvolvimento desarrumado e pálido. Schwarz (1987, p.15), realizando apontamentos drummondianos, destaca que havia “de um lado, o bonde, os advogados, o motoneiro e os trilhos; do outro, o cavalo, a carroça e o carroceiro: são mundos, tempos e classes sociais contrastantes, postos em oposição”.

Em face desse contexto, os artistas brasileiros não foram indiferentes e, influenciados pelos ares europeus, já que no velho continente a Vanguarda Europeia sinalizara com afinco para as inquietações de ordem filosófica, científica e social por que passavam o mundo, o fazer poético exprimiu-se a partir de novas formas e tendências literárias bem expressas

³ Assim chamada a aliança entre os estados de Minas Gerais (produtor de leite) e São Paulo (produtor de café) que permitiu à burguesia controle e alternância do poder: ora o candidato à Presidência era indicado por São Paulo e Minas apoiava, ora dava-se o contrário.

nos manifestos de cá e de lá: no Brasil, deu-se, a priori, o rompimento com a estética passada, realçando o nacionalismo em suas múltiplas facetas, um retorno às origens com a crítica social por um lado e, por outro, o ufanismo, como ratifica Teles (1999, p. 277):

Toda a grande contribuição da revolução literária de 1922 pode-se, portanto, resumir-se nestes dois aspectos: abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional.

Em meio a esse torvelinho, nasce João Cabral de Melo Neto à beira do rio Capibaribe em Recife e conta com dois anos de idade, ou seja, em fase de plena meninice à época da Semana de Arte Moderna no Brasil. Cresce por Pernambuco entre engenhos, canaviais, cabras, moendas e pedras. Em sua mocidade, frequenta a roda literária do Café Lafayette em Recife onde se afina com a poesia moderna, as ideias futuristas e, muito contrariando a mãe, embrenha-se no Rio de Janeiro com exatos 20 anos para prestar concurso para a Diplomacia.

O poeta fez-se diplomata e a partir de *Pedra do Sono*, obra citada a princípio, João Cabral lança as bases de seu fazer poético indicando os pilotes arquitetônicos que fundamentam sua poesia considerada enxuta, matemática e profundamente racional, como é possível apreciar no poema *O Engenheiro*⁴ com livro de mesmo nome, publicado em 1945. Nesse poema, há uma exaltação ao trabalho da engenharia quanto ao sentido simples, claro e exato desvelando o que o olhar logra alcançar por meio de um projeto objetivo. Matemática ou poeticamente este é o horizonte literário cabralino:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(...)

A água, o vento, a claridade
de um lado o rio, no alto as nuvens,

⁴ Todos os poemas ou obras do poeta João Cabral de Melo Neto citados neste trabalho, encontram-se em sua *Obra Completa* (MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994).

situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.

(MELO NETO, 1994, p.69)

E finda sua atividade artística poética em 1990, com a publicação do livro *Sevilha Andando*. De modo geral e grosso modo, ao ler a obra poética de João Cabral, tem-se a nítida sensação de que seus poemas são engendrados em torno de grandes eixos temáticos, quais sejam: metalinguagem; Modernismo; arquitetura; amor; imagem (pintura/escultura); Recife; Sertão; Espanha; Sevilha; Pernambuco e Espanha; viagens; cemitérios; ideias fixas; homem; morte; canaviais; usinas; futebol; igrejas; tempo; autobiografia; crítica teológica e erotismo. Imbricados e contidos nesses grandes eixos há núcleos, alguns elementos recorrentes, como principais tem-se: a pedra; os mangues; a cana; a geografia; a cal; a faca; a lâmina; o cão; os rios; as paisagens; a seca; o homem sevilhano; o homem sertanejo; a mulher; o cigano; o fazer poético; os toureiros e o canto flamenco.

É bem verdade que o fazer poético em Cabral recebeu influências do Modernismo brasileiro advindas de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, por exemplo. Por isto, pela época em que iniciou sua produção, João Cabral é, cronologicamente, inserido no período moderno da Literatura Brasileira, mais exatamente aglutinado ao grupo dos poetas da Geração de 45 como Lêdo Ivo e Geir Campos, por exemplo, que se distinguiram do panorama literário da época com a revalorização da expressão poética mais disciplinada recuperando, pois, elementos parnasianos e simbolistas, ao que contesta: “pertencço à Geração de 45 no sentido de que nasci entre o ano tal e o ano qual, mas não sou no sentido de pertencer a esse grupo”⁵. Percebe-se, portanto, pela própria afirmação de João Cabral, que outros mananciais contribuíram para tornar o trabalho com as palavras do poeta pernambucano mais caudaloso, encorpado, sofisticado e contundente.

Antônio Cândido em seu artigo *Poesia ao Norte* (1943), publicado na Folha da Manhã em São Paulo, emite alguns comentários acerca do livro *Pedra do Sono* de João Cabral de Melo Neto. E, apesar de destacar que naqueles últimos anos não se lembrara de poeta algum que tenha estreado tão bem e que a riqueza do livro consistia exatamente na ordenação da inteligência aliada à espontaneidade humana, Cândido afirma que a poesia de João Cabral construíra um mundo fechado à emoção, portanto, hermético e de valorização plástica das

⁵ ATHAYDE, Félix de: Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto. p. 42. Entrevista a Sérgio Fonta, *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, out. 1973.

palavras. Nesse viés crítico, assevera:

O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado [...], ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista. (CÂNDIDO, 2002, p. 140 – 141).

E, de fato, sua escrita não se enquadra às exigências do Modernismo brasileiro, à necessidade de categorizar este ou aquele poeta dentro da padronização da Geração de 1945, a qual, didaticamente, pertence. Definitivamente, não será por essa esguelha a compreensão do trabalho poético de João Cabral. A raiz nordestina e o caminho da diplomacia favoreceram o jogo Sertão-Sevilha, viabilizaram o olhar contundente aos elementos que se encontram e se distanciam. A visada cabralina arguta, perspicaz e sistemática conferiu à sua produção artística ideias fixas, eixos que se reiteram porque são tratados e afiados, em um verdadeiro trabalho de burilamento.

Não é João Cabral poeta de lirismo descomedido, seu fazer poético, nessa perspectiva barroca, busca encobrir a ganga sentimental que o texto possa sugerir. E é o trabalho exaustivo de imagem que promove o enxugamento lírico, deixando transparecer um texto cerebral de engenhosidade matemática. Porém, é necessária precaução para adentrar o universo poético de João Cabral porque é de mangue sua poesia, solo movediço onde se escondem relações ínfimas e que exigem do leitor um apurado trabalho de leitura, compondo o outro lado da via poética, o poema fornece a senha e cabe ao leitor a contra-senha. Se o poeta oferece uma palavra, é necessário desconfiar e buscar, de través, possibilidades outras porque Cabral enxuga o poema elegendo um só vocábulo como síntese depurativa, verdadeiro traço de arquiteto.

Nesse sentido, o interesse do poeta pela arquitetura, mais exatamente pelos estudos de Le Corbusier e seu poder de síntese fora um dos mananciais e forte influência ao desenvolvimento de uma literatura distinta. Nessa prospecção, Le Corbusier observara uma mudança nos interesses da Arquitetura por volta dos anos de 1920 que passara a desprezar os palácios, símbolo da ostentação, e dirigira-se às reais necessidades do homem comum que abandona os luxos. Na obra **Por uma arquitetura** (2000), o arquiteto elenca alguns lembretes aos “senhores arquitetos” – muito semelhante relação ao que disse Gilles Deleuze (2012) a respeito

das dobras barrocas e à relação interior/exterior das obras de arte – dentre eles, o fato de que “a planta procede de dentro para fora; o exterior é o resultado de um interior. Os elementos arquiteturais são a luz e a sombra, a parede e o espaço” (LE CORBUSIER, 2000, p. 31).

Nessa projeção, Le Corbusier adenda que a percepção da obra, seu volume e superfície, são sensações que se coordenam cuja informação que chega ao cérebro é o olho que observa e transmite. A arquitetura, para ele, estabelece, pois, relações comoventes com os materiais brutos ressaltando o fato de que ela está além do utilitarismo e, sendo plástica, portanto, moldável e mutável, “a paixão faz das pedras inertes um drama” (LE CORBUSIER, 2000, p. 103). Então, bem define a Estética do engenheiro e a Arquitetura como solidárias e consecutivas:

O engenheiro, inspirado pela lei de economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia. O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza. (LE CORBUSIER, 2000, p. 3)

Dessa maneira, a organização poética cabralina, genuíno trabalho de alvenaria, esgrima-se com o espaço, que não é o da Arquitetura, mas o do poema. É uma atividade extenuante porque a palavra precisa de encaixe perfeito, precisa traduzir em seu exterior imediatamente o sentido de seu interior. Por isso, a metáfora oculta-se, o olho é a ferramenta que capta na superfície do que se diz, a profundidade que nela se esconde. São dobras evidentes, exposição lúcida da ordem interna do poema cuja influência é assim justificada por João Cabral: “nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, claridade, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto” (apud ATHAYDE, 1998, p. 133).

Lucidez que cega: verdade tão evidente que é possível ser esta a dificuldade de compreensão dos poemas, porque toma os vocábulos uma plasticidade de obra de arte, de tal sorte que a pedra, ainda que calada e inerte, ensina e informa, assim como a palavra em João Cabral que atinge, exatamente, o sentido denso e silencioso do mineral. Essa visível projeção, simples e edificada cumpre-se no poema *Pequena ode mineral* (MELO NETO, 1994, p. 83):

(...)

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

Pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Além das contribuições do arquiteto Le Corbusier, o artista espanhol Joan Miró, influenciara a tessitura poética de João Cabral de Melo Neto, cuja amizade entre os dois surgira quando da chegada de João Cabral a Barcelona. Nascido nesta cidade, o artista catalão vivera os ares do campo em Tarragona e em Mallorca. Fora aluno da escola de belas artes e suas obras possuíam um olhar aprofundado, como a filtrar os detalhes de cada traço, porém, apesar do detalhismo incisivo, em sua produção artística configuravam verdadeira rebeldia e liberdade. Das representações mais realistas, a princípio de sua carreira, Miró fora aprimorando sua técnica particular, despindo sua produção dos excessos e promovendo a estilização das formas (Cf. MIRÓ et al., 2012).

Há em Joan Miró uma evolução pictórica não no sentido da realidade, pelo contrário, sua criação esquemática anunciava uma peculiar concepção artística povoada de figuras geométricas surpreendentes no nível da abstração, como acesso ao inconsciente e ao onírico. Certamente, não é esse viés que interessara a João Cabral de Melo Neto, este, afeito ao trabalho artístico de Miró, mais se interessava pela objetividade simbólica, em que apenas um olho era suficiente à representação humana e um triângulo bastava para relacionar-se ao sexo feminino na pintura; já na escultura, ganhara importância o volume, tanto nas cavidades como nas protuberâncias, portanto, João Cabral interessara-se pelo estilo depurativo, preciso e rebelde da

composição do artista espanhol, possivelmente por isso, tenha dito o poeta sobre o pintor: “Miró não pinta quadros, pinta” (apud ATHAYDE, 1998, p.129).

As composições mironianas (telas, tapetes e esculturas) apresentam, geralmente, uma aguda percepção objetiva e seus temas, assim como os de João Cabral, não se esgotam, mas em estado de latência são retomados em obras a posteriori ou se fazem presentes em algum ponto concreto de suas produções. Dentre eles, os que mais se reiteravam eram as peças-chave de sua temática: a mulher, os pássaros, os olhos e o cosmos, assim elucidados por Bibiloni Ferrer (s/d), em material da *Fundació Pilar i Joan Miró* de Palma de Mallorca:

La MUJER representada casi siempre por su sexo es la sintetización del medio que hace realidad al hombre y por el que éste va unidireccionalmente de la tierra al cosmos. Por ejemplo, la tan infantil representación de una mujer con un simple triángulo a modo de embudo. Por su morfología, el embudo señala el traspaso de lo grande a lo pequeño. Estas mujeres, pueden expresar la falta de algo que se busca más allá de la tierra, en la espiritual, en los sentidos, en lo cósmico. Puede ser el equivalente del principio vital: la maternidad. (...)

LOS PAJAROS son significantes de la liberación del espíritu, de la imaginación, de la creatividad sin límites ni prejuicios (todos hemos tenido alguna vez la cabeza a pájaros).

LOS OJOS los encontramos a veces sin el resto del cuerpo. Sirven para señalar la presencia humana, la captación humana de lo que ocurre a su alrededor en el microcosmos del cuadro. (...)

EL COSMOS conformado por el sol, la luna, las estrellas y los planetas, es omnipresente en el mundo mironiano al igual que en el mundo campesino o en el cualquier sociedad primitiva como toma de contacto, quizás ya desde Mont-Roig, con la realidad o también quizás por su relación con la noche, el sueño y lo onírico que tanto emocionaban a Miró y a los surrealistas. (BIBILONI FERRER, s/d)



Fig. 1: Estúdio de Joan Miró na Fundació Pilar i Joan Miró, em Palma de Mallorca – Espanha. Fonte: acervo da autora

A objetividade do olhar presente nas obras de Joan Miró, a síntese sugestiva de traços e concavidades cujas formas aludem ao humano, seus símbolos, além das cores de raízes mediterrâneas, tudo isso se fundiu na arte mironiana, já que para ele, a liberdade se consagra com a simplicidade, daí um só traço já pinta um quadro. Tarragona, província ao sul de Barcelona, e Palma de Mallorca, eixo de convivência do artista, evocavam cores como a luz intensa do sol ou o ocre da aridez no verão. Segundo Joan Punyet Miró e Glòria Lolivier-Rahola na obra **Miró: el pintor de las estrellas** (2012), a partir da observação do todo, Miró tende a descrever os detalhes simplificando-os ao “alinearlos de manera minuciosa”.



Fig. 2: Vista panorâmica a partir da Fundació Pilar i Joan Miró em Palma de Mallorca onde se localiza o estúdio do artista. Observa-se, em um dia de abril, a intensidade das cores mediterrâneas: a luz intensa e clara do sol, o azul do céu em simbiose com o azul do mar, o vermelho das flores e o verde intenso das folhas. Fonte: acervo da autora

Em sua obra, o poeta João Cabral de Melo Neto alude ao artista catalão em poemas que buscam destacar o quê do trabalho artístico de Miró o impressiona. São observações mironianas que o poeta adere: as cores, sobretudo as primárias – o vermelho, o amarelo e o azul – e a objetividade de formas animadas ou inanimadas em seus poemas; pois Miró captou das imagens, a essência e do mundo, o essencial porque, segundo o pintor, “un gesto profundamente individual es anónimo. Lo anónimo permite alcanzar lo universal, estoy seguro: lo local es universal” (apud MIRÓ et al., 2012, p. 116). Nos poemas *Campo de Tarragona* (MELO NETO, 1994, p. 154) e *Joaquim do Rego Monteiro, pintor* (MELO NETO, 1994, p. 391), João Cabral

evidencia elementos do trabalho de Joan Miró relacionados às origens do artista: a casa de Tarragona, o campo, as plantações, vilas, a constelação, o sol, o verde e o mar:

CAMPO DE TARRAGONA

Do alto da torre quadrada
da casa de En Joan Miró
o campo de Tarragona
é mapa de uma só cor.

É a terra de Catalunha
terra de verdes antigos,
penteada de avelã,
oliveiras, vinha, trigo.

(...)

Podeis decifrar as vilas,
constelação matemática,
que o sol vai acendendo
por sobre o verde de mapa.

Podeis lê-las na planície
como em carta geográfica,
com seus volumes que ao sol
têm agudeza de lâmina,

(...)

Girando-se sobre o mapa,
desdobrado pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão.

(...)

(MELO NETO, 1994, p. 154)

E realiza a comparação da produção de Miró com o pintor recifense Joaquim do Rego Monteiro que, assim como o artista espanhol, trouxe à sua obra não os excessos, mas sua essência, transbordando-a em geometria e cor. O poema destaca o trabalho “inexcessivo” do pintor, como taquigrafia, o que demonstra índices da obra cabralina, a descamação, verdadeira retirada de sobras e exposição da ossatura poética. Outrossim, a verve barroca é exibida quando da tradução realizada pelo recifense do “que é lama em cor”, pois é o barroco tradução e transformação, fissura artística que se abre em meio ao caos para apontar a sublimação artística, a poesia contida na expressão oculta *a partir de*:

JOAQUIM DO REGO MONTEIRO, PINTOR

Esse recifense em Paris
 taquigrafou (como Miró)
 o magro e o nu, o in excessivo
 de onde nasceu e se exilou;
 e essa parca caligrafia
 de recifense soube apor
 aos verdes podres do alagado,
 traduzindo o que é lama em cor.

(MELO NETO, 1994, p. 391)



Fig. 3: Tapete exposto na Fundació Pilar i Joan Miró, em Mallorca. Nele, é possível observar alguns elementos da obra mironiana: a presença de olhos e as cores, basicamente, primárias. Fonte: acervo da autora.

Essa proximidade a Joan Miró possibilitou a João Cabral a produção de um ensaio sobre o artista intitulado *Joan Miró*. Tal ensaio trata do trabalho artístico de Miró a partir de uma perspectiva oposta a do Renascimento, uma vez que deste período estrutura-se rigorosamente leis que normatizam a pintura. Na perspectiva do ensaio cabralino, o pintor catalão destituiu essas regras imprimindo uma liberdade na composição, dinamizando suas pinturas, sobretudo, com a valorização do ato artístico do fazer em detrimento do produto final, o quadro. O afastamento do apoio teórico e a valorização da originalidade consolidou, segundo os apontamentos de João Cabral, a multiplicidade, pois tem o espectador junto à obra do artista catalão, a percepção de quadros dentro de outros quadros. João Cabral, então, define a obra mironiana:

A obra de Miró é, essencialmente, uma luta para devolver ao pintor uma liberdade de composição há muito tempo perdida. Não uma liberdade absoluta, nem uma angélica liberação de qualquer imposição da realidade ou da necessidade de um sistema para abordar a realidade. É sim, uma luta para libertar o pintor de um sistema determinado, de uma arquitetura que limita os movimentos da pintura (MELO NETO, 1994, p. 719).



Fig. 4: Em 1950, Joan Miró ilustrou o ensaio escrito pelo poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto com a fusão de xilogravura, desenho e colagem. Fundació Pilar i Joan Miró, em Mallorca. Fonte: acervo da autora

Existe, portanto, na poesia cabralina, influências que, como fora citado, ultrapassam e inviabilizam a categorização de seus poemas em escolas ou tendências rijas. É lembrar que a maturação poética de João Cabral adveio da tradição literária espanhola. Embora nascido em 1920 e produzindo literatura desde 1940, o poeta pernambucano afinou-se com a tradição espanhola, por isso, entendê-lo como moderno é entendê-lo como barroco. A Semana de Arte Moderna no Brasil, em 1922, revolucionou tendências, flexibilizou o fazer artístico, todavia, observando o percurso artístico-cultural brasileiro, pode-se verificar que os ecos modernos mais se concentraram em eixos onde as influências externas aportavam.

Os rincões brasileiros, como o Nordeste à luz da poética cabralina, resguardavam traços barrocos, ruídos genuínos que se interpuseram à modernidade. O material literário produzido por João Cabral não pretende equalizar as diferenças, mas trabalha, dinamiza e anuncia o verso e sua unidade, a palavra, em profundas e discretas contradições, revelando desordens e equívocos inerentes e paisagísticos, como se o leitor observasse a síntese contraditória de si mesmo imbuído de uma contida impaciência e conformismo. Esse trabalho hercúleo de contenção emocional e lírica é explícito nos versos de Cabral que trabalha a razoabilidade da metáfora, o manejo entre as temáticas e os elementos recorrentes para a produção de sentido.

A poesia de João Cabral, descolada da dos poetas de 45 no Brasil, conecta-se à poesia barroca espanhola, como bem explica o poeta:

(...) A minha paixão pela Espanha foi a seguinte: a Espanha foi o primeiro país estrangeiro onde eu vivi. De forma que eu não tinha cultura clássica nenhuma, porque aqui no Brasil, naquele tempo, ninguém tinha cultura clássica. Camões era um cidadão que nos obrigava a fazer análise lógica com os textos e aquilo nos dava um enjoo de Camões para o resto da

vida. E quando cheguei à Espanha, eu comecei a estudar sistematicamente a literatura espanhola. Foi uma coisa que me libertou dessa influência francesa que eu tinha através do Willy Lewin e ao mesmo tempo abriu horizontes para mim enormes. Porque o espanhol, apesar de ser o povo da Inquisição, o povo católico, o espanhol tem a literatura mais realista do mundo. Isso foi outra coisa da maior importância para mim, para eu me reforçar no meu anti-idealismo, no meu antiespiritualismo, no meu materialismo. (apud ATHAYDE, 1998, p. 31-32)

No caminho da diplomacia, João Cabral, então, veio ter com a Espanha o favorável encontro com o seu fazer literário. A Geração de 45, a que fora categorizado no Brasil, não agradara suas convicções, como se pode notar:

O negócio é o seguinte: todo o mundo pensa que a Geração de 45 foi um movimento literário. Não foi. Uma geração não existe nem deixa de existir. A história tem que se desenvolver através de gerações. Agora, existem dois sentidos na Geração de 45. Uns são os poetas e escritores nascidos dentro de determinada faixa e outro é um grupo que em São Paulo lançou a chamada Geração de 45 como sendo um movimento. (apud ATHAYDE, 1998, p. 41 – 42)

A partir dessas reflexões, perde aderência sua categorização como poeta conectado à Geração de 45. Dificuldade que advém exatamente do programa desta Geração que, apesar de responder aos apelos de uma literatura situada no âmago modernista, promoveu o retorno à ideia tradicional da forma, ao que alerta Bosi (2006, p. 464):

a atuação do grupo foi bivalente: negativa enquanto subestimava o que o modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares (...)

Não era, pois, João Cabral, filiado a essa concepção poética. Obviamente, por ser brasileiro e nascido no ano de 1920, improvável não ser localizado nesse momento literário do 45. Porém, como se nota, muito jovem saíra de sua terra natal para habitar o Rio de Janeiro e, logo em seguida, outros países e diversas cidades. Esse distanciamento do Brasil e aproximação da cultura alheia, principalmente a espanhola, acentuou a visão crítica do poeta em relação à poesia que, em vista desses mananciais, considerava Quevedo e Góngora pertencentes a sua família espiritual, como afirma:

Na Espanha, encontrei Jorge Guillén. Quevedo eu acho da minha família espiritual. Góngora eu acho um homem da minha família espiritual. Não é que eles tivessem me influenciado. Apenas eles reforçaram o meu ponto de vista. Eu disse: isso não é uma coisa

imbecil porque outros sujeitos faziam. Não sou um imbecil completo. (apud ATHAYDE, 1998, p. 39)

Por isso, é interessante reiterar, que o contato com a Espanha e o arcabouço clássico que oportunamente travou com os autores viabilizou o encontro e a acomodação de sua produção estética, aliando forma e conteúdo aos temas referendados. Geração, em João Cabral, ganha um novo tônus, pois é a *Generación del 27* que o poeta interessa-se. Na verdade, essa geração é formada por poetas que alcançam uma maturidade artística entre os anos de 1920 a 1935. Curiosamente, não era uma geração de vanguarda, no sentido de implantação da novidade, de uma nova aceção e operação literária inédita. Os poetas deste grupo prezavam muito mais o retorno aos clássicos, sobretudo a Luis de Góngora, já que fora, 1927, ano do terceiro centenário da morte deste poeta.

Um retorno proclamado a Góngora, San Juan, Lope de Vega e Calderón de la Barca, por exemplo, nada mais era que um retorno ao Barroco. Não ao Barroco Seiscentista, mas ao gosto estético pela poesia pura e, portanto, simples que vigorou da celebração do centenário Barroco de Góngora ao drama humano neobarroco, quando, na segunda fase da *Generación*, reumaniza-se a poesia nos escritores. Para Omar Calabrese (1987, p. 10), o termo neobarroco nada mais é que “simplesmente um ‘ar do tempo’ que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente”. No entanto, importa saber que a dita geração fora, em realidade, um grupo de poetas que se afinou pelo estilo e pelo gosto estético como Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre e Emilio Prados compunham a plêiade artística. Assim elucidada Cano (1994, p. 132):

Pero esta generación, ¿cómo surge?, ¿de dónde viene?, ¿qué maestros reconoce y admira? Por lo pronto, una cosa conviene señalar desde ahora. Pese a su apariencia de generación vanguardista y revolucionaria, aquellos poetas no venían a romper ninguna tradición, sino a continuarla, como ya demostró Dámaso Alonso. Su poesía se inserta en una corriente lírica hispana que viene de muy atrás y en la que son hitos importantes el Cancionero popular anónimo, Garcilaso y Lope, San Juan y fray Luis, Góngora y Quevedo, Bécquer, Juan Ramón y Antonio Machado. No olvidemos que aquellos poetas llamados vanguardistas por la crítica tradicional se habían alimentado de lo mejor de nuestros clásicos y se sentían hondamente enraizados en esa rica tradición.

Sendo uma geração que se opõe ao romantismo e ao realismo, é importante destacar que os poetas lançavam uma mirada fundamental aos clássicos e, segundo La Concha (1998), eles

recorriam à métrica e à forma destas obras objetivando a poesia popular e culta dos cancioneros espanhóis e a poesia pura, uma das predileções estéticas de João Cabral. A escrita cabralina fecundou-se, então, de um rigor poético, seu horizonte literário apontava para um trabalho imagético e extremado com as palavras, a busca e a consagração do vocábulo adequado, um encaixe geométrico, límpido e sem resquícios de ordem sentimental.

Geração é, pois, plural, em literatura entende-se como um grupo de autores que por meio de uma motivação comum, inseridos em um tempo e época, buscam compartilhar e vivenciar suas experiências poéticas. Dessa forma, a *Generación del 27* na Espanha pouco dialoga com a Geração de 45 no Brasil no sentido de vocábulo, no sentido de geração. No Brasil, a geração ganha, segundo aponta o poeta João Cabral, a conotação de um “grupo, de um clube. Essa Geração de 45 adotava pessoas, expulsava pessoas, era uma coisa de política literária no sentido mais provinciano, no sentido mais barato” (apud ATHAYDE, 1998, p. 43).

Por esse motivo, a *Generación del 27* difere, genuinamente, no seu propósito e é exatamente este o interesse desta reflexão: compreender esse descolamento do poeta pernambucano da Geração brasileira que o capitaliza para compreendê-lo intelectualmente como um artista engajado nos princípios basilares da geração dos poetas espanhóis. A *Generación del 27* é pensada por Dámaso Alonso no ensaio *Una generación poética* (1969) no âmbito de seu surgimento e implicações. Nesse ensaio, Dámaso Alonso destaca o que havia de comum entre os jovens que faziam parte do grupo sem deixar de assinalar suas diferenças estéticas: o companheirismo e a troca. A geração ganha a força de um grito, segundo Dámaso Alonso, no meio do tempo marcando o ato conjunto de fé estética, como afirma:

La generación existe, y tiene interés para la historia de la cultura; pero para la historia de la literatura no existe más que el poeta individual – mejor dicho, la criatura, el poema –. Por tanto, el valor de una generación no es una cantidad conjunta, indivisible, sino la mera acumulación de valores individuales. (ALONSO, 1969, p. 176)

Sem chefes ou partidarismo, os poetas espanhóis da *Generación del 27* celebravam uma motivação comum: o terceiro centenário da morte do poeta barroco Luis de Góngora. Como proferiu Jorge Guillén, “hay que volver a Góngora” e nesse retorno, revolver os clássicos, por isso, segundo Cano (1994, p. 135), os poetas dessa geração “adoran a Góngora y su raro vuelo poético, que se eleva por encima de lo real y cotidiano”. Dessa maneira, é fundamental aprender com suas contribuições, visitar a poesia popular e os cancioneros como reforça o poeta João Cabral:

A literatura espanhola é grande porque é, sobretudo, a mais realista do mundo. É a que tem bases mais profundamente populares. Até mesmo nos clássicos, como Cervantes,

Quevedo, mesmo em Góngora, se encontra a presença do povo, do popular. Em Góngora observamos bastante o realismo, por vezes rude, áspero. (apud ATHAYDE, 1998, p. 30 -31)

Essa afirmação por si só ratifica o barroco na poesia cabralina. É o barroco ibérico em sua *cuna*, isto é, em seu berço, medievo-arábico que se mesclou à cultura indígena, europeia e mais tarde africana. É dizer, a tradição popular com os cancioneiros, as histórias orais, festas populares, procissões, escarnecimentos e mascaramentos desembocaram no Brasil hibridizando-se aos ritos indígenas e aos tambores africanos, geraram, mantiveram ou realizaram uma nova leitura desses elementos importados arraigando-se na tradição popular brasileira e, no caso em tela, especialmente, na cultura nordestina. É o cordel, as festas do interior, rituais, danças e procissões que sentaram praça no imaginário popular com enorme vitalidade. E, referente a essas relações similares, que João Cabral de Melo Neto afastado do Nordeste e ao entrar em contato com os clássicos da tradição literária espanhola, enxergou reflexos, compreendeu as sobreposições barrocas e localizou-se como escritor brasileiro de concepções poéticas desligadas a escolas, períodos ou categorias da chamada Geração de 45.

O apreço por essa família espiritual e filiação à *Generación del 27* promove um deslocamento da obra de João Cabral, isenta dos possíveis “-ismos” didáticos, sua produção literária e temas transitam entre Brasil e Espanha, por isso desprendem-se de qualquer partidarismo. Suspensa a obra, a leitura barroca torna-se possível exatamente porque se lê Pernambuco a partir do espelhamento espanhol e a Espanha, por meio do reflexo pernambucano, verdadeiro lusco-fusco. O enquadramento da poesia de João Cabral nesta ou naquela linhagem literária é inócuo, já que se trata de uma poesia particularizada e peculiar e esse jogo de espelhos cabralino é forjado na construção poética.

No viés apontado por Dámaso Alonso acerca da *Generación del 27*, é possível compreender a poesia de João Cabral aliada à concepção estética espanhola se pensada a partir de sua autenticidade e personalidade artística que ultrapassa escolas e categorias encontrando na Espanha, em meio aos jovens escritores da *Generación del 27*, lugar. O empenho poético de João Cabral embebido de raízes literárias barrocas e espanholas para elaborar sua leitura Brasil-Espanha é caso único em se tratando de poesia brasileira. É trabalho artístico de muita maturação que deve ser compreendido como de interesse histórico-cultural. João Cabral é, pois, poeta que gera, poeta que delinea contornos, arquiteta pontes por em cima do lugar comum. Deve-se pensá-lo como artista que transcende a enquadramentos, pois dota sua poesia de timbre, personalidade e individualidade que não se define em conjunto, mas particulariza-se.

Os poemas de João Cabral de Melo Neto não se acomodam à clássica teorização brasileira. *Sui generis*, o poeta preenche-se de um barroco tardio e atualizado, puramente arte madura de reflexão e labor. O mesmo pensamento aplicado a Joan Miró pelo poeta pernambucano, qual seja, o de que Miró não pinta quadros, Miró pinta, também deve ser aplicado ao poeta: João Cabral de Melo Neto não é poeta filiado à Geração de 45, João Cabral é poeta.

Eugenio D’Ors (s/d), ao estudar o Barroco contrapondo a visão historicista e defendendo sua permanência atemporal, compõe um pensamento interessante para este entendimento. Diz o autor, ao refletir a oposição historicista linear da compreensão sistemática, a respeito de certas questões e textos que:

“Idades”, “Épocas”, “Séculos”, correspondem na cronologia às “zonas” e às “regiões” topográficas. No tempo, como no espaço, uma reflexão afincada demonstra o existir de *sistemas*, de sínteses eficientes, que reúnem elementos distantes e dissociam os elementos próximos ou contíguos. (D’ORS, s/d, p. 61)

Corroborava pensar a impertinência de localizar o poeta filiado à Geração brasileira. Realizando uma leitura barroca do poeta, é entendê-lo à luz do vocábulo sistema, não do conceito de linearidade histórica. A temática barroca, sua estética e composição artística vincula-se à modernidade, isso porque processos como finito e infinito, perdas, esvaziamentos, circularidades, avultamentos ou comedimentos são impulsos criativos de caráter barroco e, por excelência, extensivos à modernidade. Nessa perspectiva, a poesia de João Cabral é revolucionária na medida em que congrega elementos da poesia espanhola à lúcida e lúdica consciência de seu engajamento social coetâneo. São emanções que se conectam em um fio que não está fincado em uma linha do tempo rija e sequencial, mas suspenso dessa concepção, relaciona-se, possui vínculos que o reportam ao momento presente.

Esta é a posição do poeta João Cabral de Melo Neto ao pensar sua poesia e sua adequação a qualquer escola brasileira: “(...) Sou um marginal da poesia brasileira: não comecei com soneto de namorado (...) me considero tão marginal como Sousândrade e Augusto dos Anjos (...)” (apud VASCONCELOS, 2009, p. 246). Se a obra literária cabralina abre vieses de leitura que mapeiam um retorno atualizado da constante barroca; se o exame de seu material poético viabiliza o lusco-fusco, isto é, a construção de uma poesia apurada e pormenorizada convivendo no limiar entre o antigo e o moderno; se é um produto textual elaboradamente engajado em uma realidade com raízes profundas de história, tradições e reverberações populares; se realiza o itinerário poético de autores e obras de raiz barroca espanhola; se a partir de todo esse cabedal de

aprimoramento, produz um poema-fruto originado dessas concepções que são alheias aos interesses do grupo brasileiro, não é possível inseri-lo na Geração de 45. Reflexão que também realiza José Lezama Lima em sua obra **La expresión americana** (2011) ao declarar:

Algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo, y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza. (...) Del sueño de sor Juana a la Muerte de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso nos revela lo difícil que es alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista. (LEZAMA LIMA, 2011, p. 150 – 151)

Ler João Cabral de Melo Neto é adentrar o vigor desse intervalo, um intervalo suspenso e, portanto, flexível que ecoa na realidade moderna ecos de um dizer barroco, dizer elaborado pelo poeta pernambucano por meio do profundo conhecimento histórico e literário, de sua experiência enquanto brasileiro e estrangeiro, de perceber, criar associações, remordimentos de uma constante ibérica que pulsa, mas também lateja o penar e a angústia, a morte e o sofrimento elaborados popularmente em salvo-conduto para transitar pela vida.

Quando Dámaso Alonso (1969) reflete sobre a *Generación del 27* na Espanha e chama-a de uma geração poética, resignifica o sentido de geração, isso porque ao atribuir o sentido poético à *Generación*, ovaciona o que há de importante em todo esse processo: a poesia. A embarcação, na qual viajam os poetas pelo rio Guadalquivir, insinua o sentido do grupo: a metáfora do agrupamento e do compartilhamento de vínculos que se aproximam, conectam-se entre si viabilizando o sentido de excursão, de visita em grupo a espaços que se identificam e segredam seus estilos, congregam o que há de comum sem perder de vista suas particularidades. Há, portanto, um fio condutor, um olhar à mesma direção que se alija do rigor performático do embate. Geração de um barroco que se atualiza, que visita a verve seiscentista para referendar-se e consolidar-se como arte. Diferente da concepção da Geração de 45 no Brasil, a espanhola ganha ares artísticos e não políticos.

É o deixar-se impregnar por referências poéticas de base, como a poesia Barroca. Visitando os clássicos, visitam-se as formas, a estética, não para reproduzir uma arte ultrapassada, mas para compreender astúcias linguísticas, retrabalhar a linguagem depurando-a em arte. Rever, reaprender, sensibilizar-se e, com esse ritual, reelaborar o dizer artístico. Geração espanhola e Geração brasileira não se cruzam neste ponto de suas matrizes. A Geração de 45, como fora enfatizado, está para um agrupamento de poetas contíguos, adjacentes. João Cabral de Melo Neto

em face de sua senda literária, não gerou com esses poetas o mesmo dizer ou os mesmos princípios configurativos, muito pelo contrário, admirando o novo, fecundou-se do velho e vice-versa, ou seja, ao entrar em contato com autores da *Generación del 27*, chegou ao Barroco Seiscentista e este espelhou aquele. Nesse coser, o poeta brasileiro gerou e gerou-se, fez-se próprio e autônomo. Dissociou-se de elementos contíguos para ter com a Espanha o poema como “cuerpo viviente”, segundo disse Lezama Lima. A dificuldade não é enquadrá-lo em uma tendência literária, mas aceitá-lo, talvez, com seu grito contido, baixo e mudo, como distinto e suspenso na trama poética brasileira, pois, segundo Alonso (1969, p. 170), esta é a raiz da *Generación del 27* e também a do poeta brasileiro: “como un grito en medio del tiempo, está allí clavada la generación: en un acto positivo de fe estética: homenaje a don Luis de Góngora”.

Entre ser o menino do engenho de Moreno, em Pernambuco, a diplomata em Sevilha na Espanha, essa seria a localização mais precisa da poesia de João Cabral. Poeta que vivenciou o olhar de dentro e de fora, oportunidades barrocas de espelhar a poesia ora de um lado ora de outro para ter o reflexo de sua inteireza. Nesse viés e de antemão, o poema intitulado *Autocrítica* ratifica o exercício poético e denuncia com voz literária a trama labiríntica barroca, conexões de elementos em que um se desenvolve em outros. Trama que conduz magistralmente o poeta e os leitores de Pernambuco, mais propriamente do sertão nordestino à região de Andaluzia na Espanha, essencialmente a cidade de Sevilha:

Só duas coisas conseguiram
 (des) feri-lo até a poesia:
 o Pernambuco de onde veio
 e o aonde foi, a Andaluzia.
 Um, o vacinou do falar rico
 e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
 desafio demente: em verso
 dar a ver Sertão e Sevilha.

(MELO NETO, 1994, p. 456)

Nota-se que o poema sugere Pernambuco e Andaluzia como ponto de origem e de chegada, respectivamente, porém, de modo mais amiúde e contundente, aponta, de ambos, Sertão e Sevilha, especificidades poéticas a serem debulhadas. Em um simples e elaborado verso de natureza barroca (“dar a ver Sertão e Sevilha”), a realidade passa a ser vista diferente porque o espaço labiríntico contempla uma vasta cronologia e sincronia abarcando todas as relações históricas e diálogos possíveis. O Nordeste do sertão e do sertanejo, a terra acre e ocre que o sol

agudo perfura conversa, quase no mesmo tom, com Sevilha das corridas de touro, do sol nos toldos, do cigano, do toureiro e da bailadora, assim, o Sertão espelha Sevilha e ela, por sua vez, o reflete. Com a matriz das duas culturas, o poeta cruza-as e as expõe na lucidez da claridade do sol, com uma poesia plena de obviedades, mas, sem o preparo ocular não é possível ao leitor comum, embrenhado de conceitos modernos e, neste caso, inválidos, ver o eclipse barroco.

É interessante observar que a apreciação da obra completa cabralina possibilita em seus entremeios visualizar a comunicação entre os poemas, como vasos comunicantes, os temas recorrentes ora encorpam as palavras de um poema localizado em um livro previamente publicado, ora vazam até o outro que fora publicado posteriormente. São comunicantes entre si, atreve-se a dizer, são vaticínios, anúncios futuros e conscientes da literatura altaneira que está por vir. Em *Pedra do Sono* (MELO NETO, 1994, p. 46), o poema *A poesia andando* sugere e precede suas últimas obras referentes à Sevilha: *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*. A saber:

Os pensamentos voam
dos três vultos na janela
e atravessam a rua
diante de minha mesa.

Entre mim e eles
estendem-se avenidas iluminadas
que arcanjos silenciosos
percorrem de patins.

Enquanto os afugento
e ao mesmo tempo que os respiro
manifestam-se uma trovoada
na pensão da esquina.

E agora
em continentes muito afastados
os pensamentos amam e se afogam
em mares de águas paradas.

Ainda que a temática nada tenha com a produção andaluza cabralina futura, ela sugere o deslocamento do pensamento e a observação poética acirrada de seu entorno. Bem localizado em um espaço físico, pois os elementos “janela”, “rua”, “mesa”, “avenidas” e “pensão da esquina” insinuam a composição de uma cidade, os pensamentos criam vida própria, personificam-se, e “em continentes muito afastados”, “amam e se afogam”. Trazendo para a leitura deste estudo, Cabral cria estruturas espaciais, verdadeiros seguimentos barrocos para abarcar sua identidade poética, Sertão e Sevilha estão em continentes afastados e, assim como os pensamentos

a que alude o poema, o homem que os habita, também ama e se afoga, afugentado pelo regozijo e pela dor, contém-se como o mar de água parada.

Na esteira deste trabalho e com vistas a essa analogia, dentro de uma única obra o poeta também deixa transparecer os fios que tecem e destecem sua poética, eixos que se conectam energicamente e promovem relações que se distanciam e se aproximam. Em *A Educação pela Pedra* (MELO NETO, 1994, p. 334 – 367), por exemplo, nota-se com profunda evidência o diálogo e a reiteração dos temas, ao que se vê de imediato nos títulos dos poemas: *Coisas de cabeceira, Recife; Coisas de cabeceira, Sevilha; Nas covas de Baza; Nas covas de Guadix; O mar e o canavial; O canavial e o mar; A urbanização do regaço; O regaço urbanizado*.

Tais poemas explicitam em seus títulos o manejo com as palavras, um jogo orquestrado e objetivo, verdadeiro rearranjo, trabalho artesanal de construção e desconstrução, que desembocará em suas últimas obras poéticas cujo título dos livros também se comunica e se complementa: *Sevilha andando e Andando Sevilha*. É relevante citar que os títulos dos poemas cabralinos evitam ou não contêm ranço metafórico, tampouco são despistadores. Dotados de um rigor formal e buscando a metáfora elaborada, os poemas emendam-se aos títulos que designam os textos de maneira direta, portanto, incidem sobre o poema seu sentido mais imediato, ideia de poesia pura em que se vê a influência de Luis de Góngora e, por isso, da *Generación del 27*.

O poeta João Cabral muito admirara o trabalho de Jorge Guillén, um dos poetas dessa *Generación*, e de seu ideal de poesia pura, buscando a essência pelo enxugamento e adensamento das palavras. Para Jorge Guillén, em carta enviada a Fernando Vela, “poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía” (LA CONCHA, 1998, p. 493).

PROFUNDA VELOCIDAD

Sola silba y se desliza
 La longitud del camino
 Por el camino. ¡Qué fino!
 ¡Mas cómo se profundiza
 La presencia escurridiza
 Del país, aunque futuro,
 Tras el límite en apuro
 Del velocísimo Ahora,
 Que se crea y se devora
 La luz de un mundo maduro!

(GUILLÉN, 2010, p. 95)

Não se objetiva um exame minucioso do poema *Profunda velocidad*, mas é possível reparar em Jorge Guillén o mesmo trato encontrado nos poemas cabralinos. Em um estilo cuja precisão e exatidão léxicas centram o poema, ou seja, com versos curtos e objetivos, as palavras condensam o sentido, nota-se a nítida e veloz passagem do tempo, “del velocísimo Ahora”, que ao se criar, logo se devora, revelando a fugacidade do hoje. Interessa observar quão curto e sintético é o texto, o pouco uso de verbos e a justaposição nominal de substantivos e adjetivos que, arrumados, desembocam no último verso exaltando a experiência e a lucidez.

Compõe-se dessa maneira o arcabouço artístico de João Cabral de Melo Neto: da Arquitetura com Le Corbusier, à pintura e escultura com Joan Miró perpassando a arte literária com Jorge Guillén e os poetas da *Generación del 27*, foram todos eles sustentáculo à composição peculiar de Cabral. Se tão precocemente o poeta alijou-se do seu Pernambuco vindo a ter no Rio de Janeiro com 23 anos nomeação em concurso público para, em 1945, ser aprovado na carreira diplomática e daí habitar o mundo – mormente o espanhol – e não mais o Brasil ou mesmo Recife e seu poético sertão, é de fato difícil enquadrá-lo na Geração de 1945 do Brasil, já que, congregando todas essas vozes de diferentes expressões artísticas, explicita Deleuze (2012, p. 212):

Essa unidade extensiva das artes forma um teatro universal que transporta o ar e a terra e mesmo o fogo e a água. As esculturas são aí verdadeiros personagens, e a cidade é um cenário, sendo os próprios espectadores imagens pintadas ou esculturas. A arte inteira torna-se Socius, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos. No informal moderno, reencontra-se talvez esse gosto de instalar-se “entre” duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura, para atingir uma unidade das artes como “desempenho” e para incluir o espectador nesse próprio desempenho (a arte minimal é assim chamada segundo uma lei do extremo). Dobrar – desdobrar, envolver – desenvolver são as constantes dessa operação tanto hoje como no barroco.

Assim, nesse estado de constância barroca, nos poemas de João Cabral de Melo Neto, a geografia nordestina é delineada pelo poeta a partir dos elementos que compõem a natureza do sertão, paisagens e cidades mesclam-se ao homem sertanejo retirante. A figura humana delineada em poemas cujo grande tema corresponde aos traços peculiares do Nordeste brasileiro, não é evocada como a de um herói transformador e, se há o comum retirar de um sertão assolado pela seca, não corresponde a uma odisséia redentora. Permanecendo ou retirando, o homem aparenta um ser aniquilado, a confirmação de uma vida diminuta e retraída.

À medida que a leitura dos poemas é realizada, destaca-se o fato de que se o sertão possui o homem; este, por sua vez, possui em si o sertão. Essa afirmação evidencia o trabalho literário cabralino debulhando os elementos que compõem o cenário e que contribuem para um

contexto de miséria e vazio, sugerindo uma profunda e pontiaguda escassez humana. Os elementos que figuram os poemas não são imotivados, a construção e a organicidade parecem sinalizar às privações de uma terra mineral e mineralizante em que, não à toa, supor a pedra é traduzir a identidade de um local e de uma gente que interiorizou a vida com atitudes de pedra, dado perfeitamente observável no poema *O Rio*:

(...)
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
(...)

(MELO NETO, p. 120, 1994)

Pedra barroca que na obra cabralina é polida e transfigura-se, molda-se em pérola. Da pedra à pérola, do agonismo à poesia, da expressão moribunda ordinária à sacralização em obra de arte. Observação essa destacada pela poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen em sua obra **O Cristo cigano**. Nessa obra, a poetisa narra que a lenda do Cristo Cachorro contou-a o poeta João Cabral de Melo Neto em uma igreja de Triana, bairro de Sevilha, tendo contado ao poeta um cigano. A imagem chama-se Cristo Cachorro porque a pessoa que serviu de modelo ao escultor seria um cigano de apelido Cachorro que o próprio escultor teria assassinado com uma facada. Captando com seu olhar os detalhes do rosto do moribundo no instante da morte, o escultor plasmou-o na escultura.



Fig. 5: Cristo de la Expiración ou El Cachorro. Fonte: <http://pasionensevilla.abcdesevilla.es/actualidad/noticias/el-cachorro-participara-en-qcirculo-de-pasion-2014q.html>. Acesso em: 07/nov/2013

Nesse rigor de demasiado apuro barroco, o artista sacraliza a imagem do sofrimento e imprime na escultura o que há inscrito na pessoa humana. Dessa objetividade afiada e fiel captada pelo escultor referente à plasticidade corporal sucumbindo à morte, associa-se aqui ao rigor poético de João Cabral em poema pertencente à obra em tela, pois para Andresen (2005), a palavra, em João Cabral, é como a faca. De fineza barroca, a poetisa prioriza a palavra universalmente usada, sendo ela ideia fixa de João Cabral de Melo Neto. Atravessa o poema e ultrapassa-o, é o estado barroco universal e atemporal de permanência e constância a que alude Eugenio D'ors (s.d) em seu estudo sobre o Barroco:

A PALAVRA FACA

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda

O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada.

(ANDRESEN, 2005, p. 7)

Exatamente como ensina o poema *Alguns Toureiros* (MELO NETO, 1994, p. 158) ao tratar da não necessidade de poetizar o que já, por si só, é poema:

[...]
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, pouco e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

Essa é a janela sofisticada que se abre no sertão, a palavra-faca afiada e atemporal é a voz que escapole com o canto flamenco, a imponência do toureiro diante da morte e do sofrimento. Dessa forma, o trabalho poético desenvolvido no eixo Sertão-Sevilha não destaca o sujeito pleno de simpatia e contentamento, e sim homens de bagaço, sobras da moenda. Entre eles há o comum retirar seja da seca ou de si mesmo. O flamenco com seus *palos*, ou seja seu variado número de ritmos e danças, tem no *cante jondo* “uma música para espíritos sensíveis e que

condensa o sentimento de um povo que canta a sua dor” (BUADES, 2008, p. 266). É o canto contido, visceral, a mesma contenção existente no sertanejo que incorporou em si a aridez do sertão, deflagrada nos versos do poeta que deram ensejo e promoveram a curiosidade do tema em questão:

(...)

Como é mesmo? Capibaribe?
E a capital como é? Recife?

Por lá passou muito cigano?
Então por que os pernambucanos

Sabem habitar tão de dentro
Nossa alma extrema, do *flamenco*?

(MELO NETO, 1994, p. 546)

2. Considerações sobre o Barroco

A origem da palavra *barroco* não explicita seu significado, foi e é, pois, motivo de discussão e estudo. Severo Sarduy (1999) em seu ensaio sobre o Barroco destaca o sentido oriundo do português que promove a imagem de uma grande pérola irregular repleta de nós; ou do espanhol, a de um áspero conglomerado rochoso; mais tarde, Sarduy salienta uma nova conotação atribuída ao termo como a desmentir o caráter de objeto bruto, o termo aparece entre os joalheiros, porém, com o sentido primeiro invertido e não designando mais o imediato, pedra ou pérola, e sim o elaborado e minucioso. Posteriormente e insistindo no sentido do rigor, o Barroco é figura do silogismo: precisão da joalheria mental. Nesse viés, a pérola é produto de transformação, grão de areia dentro da ostra, pedra que incomoda, intrusa, envolvida em um trabalho de dobras, uma camada protetora forma-se em relação ao invasor por meio da secreção do nácar. A pérola é, portanto, resultado do refinamento natural de um ser dentro do outro, ainda que imperfeita, resulta em um polimento natural, trabalhoso e artístico cujo incômodo, relação, troca e refinamento são de pertencimento barroco.

Esse conceito também é visitado por Maravall (2009, p. 329) que destaca e alerta sobre a carga pejorativa que lhe é atribuído:

Adjetivos como irracional, irreal, fantástico, complicado, obscuro, gesticulante, desmedido, exuberante, frenético, transitivo, cambiante, etc. são frequentemente tomados como expressão dos caracteres assumidos por qualquer manifestação da cultura barroca, em confronto com os de lógico, medido, real, claro, sereno, repousado, etc., que denotariam uma postura clássica.

Tais adjetivos cumprem um temerário papel metonímico, isto é, assim como ocorre com a figura de linguagem, substituindo-se um termo pelo outro em virtude de existir entre eles alguma relação, aqui, imputar ao Barroco essas qualificações, forçosamente, restringe a cultura barroca ao grotesco, a uma complicação desagradável, como se cada um dos vocábulos desejasse suprir, sumariar ou encapsular toda a sua complexidade e vitalidade.

Detendo-se nessa questão, o que mais interessa neste primeiro momento em se tratando das observações desenvolvidas por Severo Sarduy é exatamente o destaque que faz quanto às definições do termo *barroco* e dos preconceitos que o identificam como algo extravagante e excêntrico classificando esse rebate, aparentemente inocente, como uma atitude moral:

A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico. (SARDUY, 1999, p. 1200)

Nesse sentido, importa repensar o momento histórico do Barroco para a compreensão da questão moral destacada por Sarduy nesse excerto e, a partir de então, buscar uma maior abrangência que traduza não apenas um trecho dos acontecimentos, mas de modo mais alargado, a percepção de uma cultura barroca. Daí, no diálogo entre Severo Sarduy e Maravall, contribui, significativamente, Eugenio D'Ors (s.d, p. 16) que vem ao encontro desta reflexão com o conceito barroco de sobreposições, por isso, afirma:

Que a sua barbárie é a garantia da minha civilização; ou para ser exacto, que a nossa barbárie profunda é a garantia da nossa civilização iminente. De cada uma dessas realidades deriva um estilo. Um estilo sobrepõe-se ao outro. Está muito bem assim. Ao estilo da civilização chama-se classicismo. Ao estilo da barbárie, persistente, permanente sob a cultura, não daremos o nome de barroco? É chamada barroca a grande pérola irregular. Mas mais barroca, mais irregular todavia, é a água do oceano que a ostra metamorfoseia em pérola, e às vezes, inclusive, nos casos felizes, na pérola perfeita.

Desdobrando a ideia das sobreposições, convém realizar, portanto, visita ao termo quanto à localização histórica. O Barroco está situado no período que compreende, de modo geral, os séculos XVI, XVII e XVIII na Europa e na América Latina. Sua definição dilata-se e alcança diversos ramos da expressão social: arquitetura, literatura, pintura, escultura, música e o *modus vivendi* de seu tempo. Não há fronteiras muito bem demarcadas para, de maneira objetiva, fixar um conceito para o Barroco ou delimitá-lo temporalmente como fazem alguns guias literários, pois ele é plural e transcende as divisas do tempo. Em termos de Europa, a Renascença assinalou o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna, rompendo, pois, com a cultura feudal, resgatando referenciais da antiguidade clássica e realizando a transição para o capitalismo. Obviamente, foi um período significativo nas artes e ciências, uma vez que se romperam as estruturas medievais em prol de um ideal mais humanista e cientificista.

Com vistas à Península Ibérica, encontra-se ali o bojo, a fonte e a origem de parte da ascendência brasileira, daí a importância para esta investigação: por ter sido o Brasil colônia portuguesa e também espanhola em um largo período de sua história, do ano de 1500, marco europeu do descobrimento do Brasil pelos portugueses, até 1822, quando da independência política declarada. Portanto, a priori, é inevitável que se lance um olhar para aquele continente na tentativa de compreender, pontualmente, traços, costumes e estigmas que lá foram ora assimilados

ora rechaçados, mas que de certa forma, permaneceram plasmados na cultura e, atravessando o Atlântico, desembocaram, mesmo que de soslaio, na América.

Pensando nessas influências, o sentido dessa reflexão aponta para a presença e o influxo de judeus, ciganos e, sobretudo, muçulmanos em parte do território da Península, datando 711 d.C. a chegada das primeiras comunidades islâmicas que lá estiveram presentes até o ano de 1492, quando os Reis Católicos ocupam Granada, cidade espanhola na região de Andaluzia e último reduto árabe. O império muçulmano na Península Ibérica denominou-se Al-Andalus e, por essa presença significativa, é essencial que se compreenda a relevância desta cultura na estrutura social ibérica. Portanto,

Al-Ándalus es el nombre con el que se conoce al Estado musulmán creado por los árabes y norteafricanos tras su entrada en la Península a principios del siglo VIII, fragmentado después en diversos reinos, perdurará hasta la instauración por los Reyes Católicos, a fines del siglo XV, de la monarquía unificada española. (GREUS, 2009, p. 9)

Saindo do contexto ibérico, a título de compreensão desse aporte muçulmano na Península, é legítimo registrar que a Arábia Pré-Islâmica era politeísta, sem unidade política, sendo esta organizada pela união de várias famílias que compunham uma tribo. Em termos geográficos, a população estava dividida em árabes urbanos, que viviam na região litorânea produzindo cultivos agrícolas e praticando o comércio por meio de caravanas de camelos; e árabes do deserto, qual sejam, os beduínos, vivendo agrupados em tribos nômades onde predominavam os desertos de solo pedregoso e rios secos. Anualmente, as tribos faziam peregrinações à cidade sagrada de Meca, atual Arábia Saudita, para visita ao templo religioso que continha os ídolos adorados por elas. Meca, então, tornara-se um centro cultural e comercial.

Narra-se, porém, que por volta do ano 610 d.C., Maomé, homem caravaneiro, teve a visão mística do anjo Gabriel que lhe revelara a existência de um só Deus, Alá, sendo ele mesmo, Maomé, seu profeta. A partir de então, passa a pregar o monoteísmo de Alá e encontrando adeptos entre os beduínos, institui a *jihad*, ou seja, a guerra santa. Em Meca e vitorioso, elimina os poucos ainda resistentes ao monoteísmo de Alá: estavam lançadas, assim, as bases à doutrina religiosa denominada Islã, sendo seus seguidores chamados muçulmanos ou maometanos e os princípios religiosos do islamismo, registrados no livro sagrado denominado Alcorão.

Essa breve explanação realizada sobre o surgimento da Arábia Islâmica concorre para deflagrar o processo de expansão muçulmana que resultou na formação de um grande império abrangendo, pois, a Península Ibérica, mais notadamente em sua localidade sul, ao que se denominou Al-Andalus. Indubitavelmente, a expansão foi motivada pelos comerciantes árabes

desejosos em ampliar suas riquezas por meio de atividades mercantis. Os primeiros sucessores do profeta, isto é, os califas atravessaram o estreito de Gibraltar e iniciaram a conquista da Península, instituindo califados, como o de Córdoba, na Espanha. É de extrema importância, portanto, compreender que o Oriente e a Espanha aderem-se, hibridizam-se sendo esta a matriz do Barroco.



Fig. 6: Entrada do *mihrab* (nicho de oração). Localizado na Mesquita/Catedral de Córdoba, Espanha. Neste pavimento, os peregrinos circulavam sete vezes de joelhos. Fonte: acervo da autora

Some-se a isso o comércio como fonte de riqueza dos muçulmanos que navegavam pelo Oceano Índico, Golfo Pérsico e Mar Mediterrâneo para negociar sedas, tapetes, marfim, ouro, pedras preciosas, especiarias e escravos, por exemplo. Ademais, em se tratando das contribuições para a Península, os árabes introduziram tecnologias e cultivos como o do arroz, da cana-de-açúcar, do algodão, da laranja e da cereja. Sobre a região onde se instalaram e o desenvolvimento agrícola, vale ressaltar que:

(...) era también de vital importancia la agricultura. A ello contribuían las condiciones climáticas de al-Andalus. (...) De cualquier forma las zonas más fértiles se localizaban en los valles fluviales, en particular en el del Guadalquivir. No hay que olvidar, por otra parte, que la mayor parte de la población de al-Andalus (quizá un 75 por 100) se dedicaba a tareas agrícolas. (...) No es menos cierto que, en el terreno de los métodos y de los instrumentos de cultivo, seguía en pie la herencia romana, visible en la yunta de bueyes y la rotación bienal. Pero los árabes introdujeron importantes novedades, impulsando notablemente el regadío, sobre todo a base de la noria. ¿No se ha dicho que sólo en el valle del Guadalquivir llegó a haber, en el siglo X, cerca de cinco mil norias?

(...) Pero quizá una de las novedades más significativas fue el desarrollo de cultivos como el arroz, los agrios, la caña de azúcar, la palmera, el algodón, la berenjena o el azafrán. (...) Desde el punto de vista de la ganadería los animales que más abundaban en al-Andalus eran la oveja y la cabra, sin olvidar a los caballos, imprescindibles para la guerra, y a las mulas, utilizadas para el acarreo de productos. En cambio, retrocedió el cerdo, debido a motivos religiosos. (JULIÁ et. al., 2011, p. 90 – 91)

Esse cenário de permanência árabe no solo Peninsular manteve-se por séculos entre batalhas, tomadas e retomadas de terras. Por esses embates, é fulcral destacar que em toda a Idade Média a mais poderosa instituição foi a Igreja Católica dominando e influenciando a vida política, social e econômica. Grande senhora feudal e por isso detentora de grande parte das terras europeias, exerceu influência manipuladora sobre a cultura. Seu poder espiritual tornava o cristão submisso à ideia de que Deus era o centro de todas as coisas, ou seja, vivia-se sob a égide do Teocentrismo. O efeito monopolizador da Igreja impunha o pensamento religioso de tal modo que os homens cultos da Europa, neste momento, eram os padres.

A partir do século XI, a situação feudal altera-se, técnicas agrícolas, redução das epidemias e o término das invasões muçulmanas, por exemplo, contribuiram para uma melhoria na estabilidade social. Obviamente, esse processo deu-se de maneira lenta e gradual, no entanto, o aprimoramento das técnicas agrícolas em substituição às técnicas rudimentares típicas do feudalismo, gerou um excedente de produção que necessitava ser escoado, eis, portanto, a substituição do sistema feudal pelo sistema capitalista.

Essa nova configuração, comercial e urbana, contribuiu para acelerar a crise do feudalismo, dando origem a uma categoria de novos homens, uma rica burguesia que favoreceu, com vistas a interesses comerciais, a centralização do poder político nas mãos dos reis, contrariando o sistema feudal, em que o poder político era descentralizado. Agora, a monarquia possuía centralidade tanto administrativa, política, militar, linguística, cultural como geográfica. Implica dizer que surge a consciência de *nação*, povo interligado por sua história, religião, costumes e, comumente, pela mesma língua. Expirava o mundo europeu feudal e apontava no horizonte o mundo moderno.

Quanto ao papel social, o homem da Idade Média era impregnado de religiosidade exatamente porque a Igreja dominava a cultura e condicionava o sujeito a crer na ideia do pecado e na condenação ao Inferno, por isso, tratava de conservá-lo amarrado à concepção de que era a única instituição que poderia salvá-lo. Na Idade Média, a fé sobrepunha-se à razão, o pensamento religioso localizava-se acima do pensamento racional. Todavia, com o mundo moderno

despontando no horizonte, o pensamento religioso perde importância para o pensamento racional porque o homem começa a ser colocado como centro de todas as coisas, ou seja, o Teocentrismo cede seu lugar, ainda que contrariado, ao Antropocentrismo.

Obviamente, não se tenciona aqui debruçar-se sobre a História da formação dos Estados europeus e brasileiro, almeja-se, porém, observar o panorama histórico para compreender a ordem social que vigorava em tais momentos. Os acontecimentos que envolvem o Barroco contribuem para uma visão global do período, correntes que chegaram à Península e que foram contidas, ultrapassadas, mantidas ou aprimoradas. Desvelando, assim, uma Península Ibérica conflituosa, rica em ouro e prata das colônias, além de monárquica e ditatorialmente católica. Isso interessa a esta investigação porque a Espanha é a outra margem que se busca, outra face de um mesmo homem, talvez, um hispano-brasileiro ou um sertanejo-sevilhano, como admoesta Francisco Ivan (2013, p. 93):

Espanha barroca que se funde com o Nordeste rural. E nas entranhas mesmas de nossa origem rural está o Barroco. “Barroco regional”, Barroco nostálgico, a nostalgia do campo, em que salta à vista a imagem ameaçada do destino do Nordeste. E para um poeta como João Cabral de Melo Neto não há mais saída criadora que esta: a de religar, ao cabo de uma tradição, uma atitude moderna a uma cultura popular/rural que encontra sua autêntica expressão.

Convém compreender, então, que a Península é palco de tensões que se contradizem nas práticas sociais e humanas, dessas, os desdobramentos de cunho religioso, econômico e habitual, verdadeiras “intenções contraditórias”, como destaca D’Ors (s.d, p.25): “sempre que encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco”.

Essa rápida visita aos marcos europeus do Barroco justifica-se porque à medida que a direção dos ventos nas caravelas favorece o encontro com um novo continente, o Brasil descoberto, é preciso recuperar o caminho, fazê-lo ao revés para buscar uma compreensão mais alargada e enraizada dos traços barrocos persistentes e insinuantes na literatura, em especial e por ocasião desta investigação, na poesia de João Cabral de Melo Neto.

Assim, de maneira geral, em se tratando de Europa, a Renascença surgiu na Itália, no século XVI, dada toda essa transição do sistema feudal para o mundo moderno. Cidades italianas como Gênova, Veneza e Florença enriquecidas com o citado desenvolvimento do comércio no Mediterrâneo, fizeram emergir um novo homem, aliado do pensamento religioso que

predominava na Idade Média. A ideia de nascer novamente (Renascimento), então, relaciona-se à valorização da cultura greco-latina.

Em consequência dessa nova configuração e desse período de transição, o homem europeu vivencia o racionalismo, exaltando não mais a fé como guia e salvaguarda, mas a razão, forma pela qual se chega ao conhecimento. Nesse viés, o homem impregna-se de Humanismo e repudia, então, os valores culturais da Idade Média, pois se tornara o foco, contrapondo-se à aceitação do divino e do sobrenatural. Tal é a importância, portanto, de buscar no clássico grego e latino clareza e percepção para voltar-se às possibilidades humanas oprimidas pelo Teocentrismo.

Resulta que dessa atmosfera humanista e renascentista, o século XVI assinala uma ruptura da Igreja: com a Reforma Protestante, forças de origem burguesa rompem com o medieval católico resultando no Protestantismo; por outro lado, forças tradicionais relacionadas à cultura medieval e aos dogmas católicos, geraram o movimento da Contrarreforma que teve como esteio o Concílio de Trento, a Companhia de Jesus e a Inquisição, evidenciado por Alfredo Bosi (2006):

A Renascença, fruto maduro da cultura urbana em alguns centros italianos desde o princípio do século XV, foi assumindo configurações especiais à medida que penetrava em nações ainda marcadas por uma poderosa presença do espírito medieval. No caso português e espanhol, os descobrimentos marítimos levaram ao ápice uma concepção triunfalista e messiânica da Coroa e da nobreza (rural e mercantil), concepção mais próxima de certos ideais césaro-papistas da alta Idade Média (...). E durante todo o século XVI vincaram a cultura ibérica fortes traços arcaizantes, que a Contra-Reforma, a Companhia de Jesus (...) viriam carregar ainda mais. (BOSI, 2006, p. 29)

Muito embora as arbitrariedades cometidas pela Igreja Católica ensejassem novas práticas políticas e religiosas, defender a ortodoxia suscitaria, portanto, perseguições e punições de igual sentido nos dois campos, o católico e o protestante. O poderio católico e o novo ponto de inflexão denominado Protestantismo ratificam, cada qual com seus preceitos, o fundamentalismo exigido, ou melhor, a submissão passiva e edulcorada do povo, mesmo que para isso a promoção de extermínios fosse necessária.

Evidentemente, era preciso combater a divulgação do Protestantismo e novamente reafirmar a soberania da Igreja Católica. Para isso, uma reformulação política, econômica e moral fora instituída por meio do Concílio de Trento, no período de 1545 a 1563, com a finalidade de assegurar a disciplina eclesiástica e a homogeneidade da fé que estava bipartida. Nessa conjuntura de reorganização e reafirmação, em se tratando da Península Ibérica, a Igreja, em seu horizonte de perspectivas, alia-se aos monarcas pela soberania do país crescente, sai dos limites territoriais da Europa, aportando em terras outras, colônias, sobretudo no mundo americano recém-descoberto.

Nesse período de ebulição e acaloradas disputas em nome da fé cristã, irrompe uma organização, verdadeiro exército religioso fundado exatamente no contexto da Contrarreforma, a Companhia de Jesus, criada em 1534 pelo espanhol Inácio de Loyola. Os jesuítas, isto é, os membros dessa congregação religiosa, possuíam o rigor da disciplina e com votos de pobreza e castidade, rendiam absoluta obediência ao papa. Em defesa da Igreja, combatiam as heresias e propagavam o catolicismo por meio de missões evangelizadoras no velho e novo continente.

Não obstante, outro arcabouço emblemático foi restaurado com vigor: a Inquisição ou Tribunal do Santo Ofício, foro católico instituído desde o século XIII cujo objetivo era julgar, punir e suprimir os heréticos. Indiscutivelmente, por esta ocasião, o protestantismo era considerado heresia, principalmente na Península Ibérica, cenário da expansão, herança e acomodação do legado árabe. As punições variavam entre confisco de bens, perda de liberdade ou, de maneira extremada e comum para a época, a pena de morte.

Diante do exposto, é possível concluir que o avultamento do Barroco europeu está intimamente ligado ao movimento da Contrarreforma. Basta observar a disposição a que a Europa estava sujeitada: com a Renascença, a Reforma Protestante irrompe dividindo o mundo europeu de hegemonia católica entre cristãos católicos e protestantes retraindo, pois, o poderio da Igreja. Era preciso reagir. A Contrarreforma imprimiu nas igrejas o palco convincente da fé; naquela ocasião, o espaço, isto é, o templo católico converteu-se em local de representação cênica: o homem em nível térreo e o divino ao alto, legitimando a superioridade de Deus em relação ao indivíduo.

Esse cenário apelativo estabelece diretrizes que, segundo Heinrich Wölfflin, diferenciam as artes e a arquitetura renascentista da barroca apresentando naquela uma arte imitativa, clara e linear enquanto que esta é pictórica, decorativa e profunda. Dessa maneira, Wölfflin (2010, p. 47) destaca que:

A Renascença é a arte da beleza tranquila. Oferece-nos aquela beleza libertadora que experimentamos como um bem-estar geral e uma intensificação uniforme de nossa força vital. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço.

E adversa:

O barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. Visa produzir a impressão do momento, enquanto a Renascença age mais lenta e suavemente mas de modo mais duradouro: é um mundo que gostaríamos de jamais deixar.

O estilo avassalador destacado por Wölfflin revela que o Barroco não se acercou de teorias ou modelos como se servia o Renascimento. O molde estático e a imagem artística verossímil não interessavam às produções de efeito desejadas. O gosto barroco pictórico, então, acarretou a ideia do movimento. O olhar à obra de arte deixara de se tornar contemplativo, o Barroco inunda sintomaticamente o receptor por um jogo de sensação e imaginação não pelo que é, mas pelo que parece ser.

Assim, à tranquilidade e à clareza da renascença sobrepõem-se o estímulo e excitação. O corpo renascentista ameno, imitativo e gracioso cede lugar a um corpo pesado, a uma severidade nas expressões, vestimentas e dobras em se tratando da escultura e pintura gerando, portanto, um acúmulo de detalhes pormenorizados, inebriantes e voluptuosos. Também o homem do Barroco europeu já não é o mesmo do Renascimento. Se o renascentista é localizado em um mundo possível de ser descoberto, pensado, dominado e modificado; o homem desse momento barroco contém-se, a referência espacial já não lhe pertence, é o ser recolhido em concha e dissolvido, um sujeito depreciado.

O homem é levado a render-se ao sublime, logo o Antropocentrismo rende-se ao Teocentrismo. A leveza e a calma renascentista dão lugar à gravidade barroca, dessa maneira, segundo Wölfflin (2010, p. 98):

(...) a religião conduz a um retorno sobre si mesmo, o mundo secular se opõe ao eclesiástico e sagrado, a ingênua alegria de viver desaparece (...) nas relações sociais, prevalece um tom comedido e contido, e a graciosidade leve e desinibida da Renascença é substituída pela gravidade e dignidade (...)

Não sendo objeto desta investigação, os levantamentos tratados até aqui apenas prestam-se a ambientar, embora de maneira sucinta e diminuta, a atmosfera circundante do período tratado: a desagregação do sistema feudal, o olhar para si legitimamente humanista, além, principalmente, da Reforma e da Contrarreforma que se espraiam e fazem emergir novas necessidades, novos rearranjos políticos, religiosos e sociais. Tudo isso sustêm um homem ibérico perdido, sob a ótica do poder controlador, perambulando entre a vaidade capitalista e libertária do ter e do poder ante o sagrado temeroso.

Não obstante, diante desse contexto, o Barroco promove uma retração enrugada, plena de curvas, conservando sob dobras, tecidos e sinuosidades valores ocultos, convidativos, apelos visuais e conceituais que interagem e enrubescem, assombram, diminuem e revelam, ainda que veladamente, a pequenez do ser diante da divindade que o domina, esse é o chamamento de

caráter barroco. É diligente observar neste momento que não houve um retorno ao medievo, o Barroco não excluiu as experiências, não rompeu em definitivo com a evolução a que se chegara até ali, até porque a sociedade já era outra, outras eram as disposições.

Na verdade, o Barroco não exerceu exclusão, e sim mescla, tomou do mundo o que nele havia, preparou em suas igrejas e fora delas o cenáculo, um vigoroso panorama dos valores mundanos imbuídos do sentimentalismo religioso, doloroso e estarrecedor, como os altares, os autos religiosos e as procissões. Por isso, é o Barroco cenográfico e teatral por excelência, torpor e movimento que comove e convence, como a mídia na modernidade, o Barroco lançou mão dos recursos visuais, elementos fundamentados no apelo, verdadeiro chamamento aos sentidos. Essa observação fora destacada por Ávila (1994a, p. 27) quando, ao comparar dois tempos distintos (barroco e modernidade), destaca o elemento visual como ponto de contato na evolução:

Assim como o nosso tempo faz predominar entre os instrumentos de mass-media os que têm como veículo a comunicação ótica – o cinema, a televisão, o cartaz, o anúncio luminoso –, o barroco valorizou e utilizou com rendimento bem grande os processos de visualização, persuasão através da imagem, da forma, da cor.

A imagem da retração apresentada mais acima, bem simboliza o momento: o mundo dominado por desbravadores, portanto pela elite governante – reis e papado –, deveria refrear-se ante a massa popular. Explicando, o homem comum deveria manter-se ordinário, silenciando ímpetos, cadenciando hábitos, independente de origem étnica ou religiosa, era tempo de homogeneidade, perdendo no espaço exterior e interior a posse de si mesmo e, como tal, não ultrapassar sua fadada condição, uma vez que o mundo do Barroco corroborou para o manutenção daquela sociedade tradicional, por meio de uma formação monárquica de caráter estamental e absolutista, como assegura Sarduy (1999, p. 1228):

El espacio urbano barroco, frase del descentramiento como repetición y ruptura, es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión.

Na Europa, cobrem-se os santos com pesadas vestes, por vezes, desnudam-se as esculturas atribuindo-lhes expressões pesadas e/ou torpes. A parcimônia renascentista acomoda-se na agudeza da obra e esta já não explicita um entendimento à primeira vista, por isso, uma trama labiríntica conduz o espectador a um sentimento íntimo e religioso de extremos, a obra de arte

barroca explica-se nos entremeios dela própria, suportando o novo e o velho que, segundo Deleuze (2012, p. 213), “mesmo comprimidos, dobrados e envolvidos, os elementos são potências de alargamento e de estiramento do mundo”. Se não exclui, então agrega. Logo, não suprime a aura renascentista, mas a contém. Nesse sentido, a expressão barroca torna-se conflituosa porque já não há conformidade ou equilíbrio, clareza ou precisão, como a divindade ofertando o seio à mostra na figura 7: ao menino ou ao espectador? A expressão travessa encabula; o manto, a roupa e o véu não encobrem o olhar penetrante que encanta o menino. Este não suga o leite ofertado, mas hipnotiza-se ao contemplar o gesto simbólico de oferta. Não é o seio que importa, mas o olhar.

É, pois, na criatura que residem os sentimentos, a perspectiva judaico-cristã do pecado original funde-se na divindade humanizada, jogo jocoso barroco entre a inocência e a sinceridade. Exatamente ao que Eugenio D’Ors em sua obra **O Barroco** (s.d) destaca: “no prazer do nu, a inocência busca-se em segredo. Sob a máscara, a sinceridade. São as máscaras que habitualmente ‘dizem as verdades’” (D’ORS, s/d, p. 20).



Fig. 7: Virgen de La Leche, 1692, Catedral de Santiago de Compostela. Fonte: acervo da autora

Congregando, pois, opostos, os mesmos elementos tratados pelos renascentistas simultaneamente ganham ares mais graves, olhares tenebrosos, escuridão, rigor e severidade. É imprescindível compreender que o sentimento barroco embrenha-se de ideologia e não negando as querelas de seu tempo, traduz o arquétipo antropocentrista *versus* teocentrismo conjugando-o em

um mesmo produto artístico. E o desejável tornara-se possível: o palco eclesiástico barroco da exaltação faz com que a Igreja envolva a dimensão humana e divina a um só tempo. É para esse sentido que Lourival Gomes Machado, ao estudar o Barroco mineiro, aponta:

A imprecisa definição das barreiras temporais serviu apenas para sublinhar que o processo do barroco (como, aliás, todo processo histórico, especialmente no campo da cultura espiritual) é, por natureza, mais dialético do que sucessório. Não cabem, pois, os compartimentos estanques devidos à esquematização didática, quando o problema se enuncia sobretudo como um feixe de nexos conflituais entre etapas que, além de interpenetrantes, são complexas, polívocas e possuem traços comuns às fases confinantes. (MACHADO, 2010, p. 35)

O Barroco, em sua grandeza simbólica e representativa, aprofunda os traços contraditórios sem descartá-los. Fora assim a sociedade da Contrarreforma: dúbia, impregnada de valores humanistas que o Barroco não negou, mas negociou. Os sentidos renovaram-se, encaminharam-se para uma nova configuração social necessária à política da época. Porém, engenhosamente, as articulações neutralizam o progresso humanista e refreiam as aspirações populares. A mística católica reforma-se para o homem comum seja nas imagens dos santos, nos altares, nos tetos das naves principais e nos coros, tudo corrobora metaforicamente para cumprir a necessária reordenação social.

Vê-se, pois, que as relações barrocas não condizem com a linearidade, são antes feixes que se cruzam, independentes, justapostos e autônomos. Entretanto, é dessa fricção que se alcança a expressividade plural barroca subvertendo as proporções harmoniosas e imóveis do Renascimento em paixões rompantes figuradas em expressões faciais, profundidade escura nas pinturas, jogos de luzes, fachadas excelsas de igrejas e universidades, verdadeiros arranjos artísticos; o Barroco é, portanto, múltiplo.

Implicando em criação, imaginário, bruma que envolveu e entorpeceu sentidos, a recursividade barroca que se estende do século XVI e discutivelmente para além do século XVIII, serve para impressionar, elaborada e minuciosamente, a mentalidade humana, pois, plena de conteúdos ideológicos, a arte do Barroco dirige-se aos sentidos do espectador promovendo a estética do movimento, o dinamismo e a excitação. É arte sensorial porque suas bases espirituais são colhidas na Contrarreforma; teatrais, provocam e convencem via um cenário complexo e perspicaz. E essa sagacidade advém do chamamento alegórico ao despojamento das insígnias da vida que Pedro Calderón de la Barca em sua obra teatral **La vida es sueño** (s.d) admoesta:

Es verdad, pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos:

y si haremos, pues estamos
 en mundo tan singular,
 que el vivir sólo es soñar;
 y la experiencia me enseña
 que el hombre que vive, sueña
 lo que es, hasta despertar.
 Sueña el rey que es rey, y vive
 con este engaño mandando,
 disponiendo y gobernando;
 y este aplauso que recibe
 prestado, en el viento escribe;
 y en cenizas le convierte
 la muerte (¡desdicha fuerte!);
 ¿que hay quien intente reinar,
 viendo que ha de despertar
 en el sueño de la muerte?
 Sueña el rico en su riqueza,
 que más cuidado le ofrece;
 sueña el pobre que padece
 su miseria y su pobreza;
 sueña el que a medrar empieza,
 sueña el que afana y pretende,
 sueña el que agravia y ofende,
 y en el mundo, en conclusión,
 todos sueñan lo que son,
 aunque ninguno lo entiende.
 Yo sueño que estoy aquí
 destas prisiones cargado,
 y soñé que en otro estado
 más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.

(CALDERÓN DE LA BARCA, s/d, p. 123)

Nessa trilha barroca, mesma admoestação realiza João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina* após todo o retirar de Severino do interior pernambucano à cidade de Recife. Fugindo da morte e da seca, peregrina pelo agônico deserto nordestino vivenciando questões agrárias, escassez, nulidade, aniquilamento, enterros, angústias, cemitérios, ou seja, questões externas que reverberam no interior do retirante, dúvidas de existência e desilusões. Chegando a Recife encontra José, morador de um dos mocambos, que nesse *Auto de Natal* pernambucano, após o nascimento de seu filho, ensina:

(...)

é difícil defender,
 só com palavras, a vida,
 ainda mais quando ela é
 esta que vê, Severina;

mas se responder não pude
 à pergunta que fazia,
 ela, a vida, a respondeu
 com sua presença viva.
 E não há melhor resposta
 que o espetáculo da vida:
 vê-la desfiar seu fio,
 que também se chama vida,
 ver a fábrica que ela mesma,
 teimosamente, se fabrica,
 vê-la brotar como há pouco
 em nova vida explodida;
 mesmo quando é assim pequena
 a explosão, como a ocorrida;
 mesmo quando é uma explosão
 como a de há pouco, franzina;
 mesmo quando é a explosão
 de uma vida severina.

(MELO NETO, 1994, p. 201 – 202)

Sonho e vida, perguntas sem respostas, borrões explicativos, homens de séculos distantes, semelhantes questionamentos, um ontem e hoje barrocos. Nessa fricção de passado e presente, não há o viés do retorno ao primitivo, ao medievo, o homem, na realidade, é ensinado, por meio da pedagogia barroca, a pisar o chão alijado do racionalismo, para localizar-se como frágil, aviltado e submisso ao celeste, a um poder irascível que se presta a apontar as fraquezas e anunciar a efemeridade da vida, um verdadeiro *sueño*. Ademais, para promover o convencimento, sobretudo com palavras ditas ou escritas, a retórica exerceu papel preponderante persuadindo conceitualmente os ouvintes e os leitores:

El lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente, adquiere – como el del delirio –, una calidad de superficie metálica, espejante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico – resorte, también, del síntoma –, pierden su dimensión metafórica: su sentido no precede la producción; es su producto emergente: es el sentido del significante, que connota la relación del sujeto con el significante. Así funciona el lenguaje barroco (...)
 (SARDUY, 1999, p. 1235)

E esta escritura compete a João Cabral: a linguagem barroca advém do trato elaborado entre o significante e o significado, lugar onde o leitor perceberá as tensões detrás das palavras. Essa economia semântica dos significantes que parecem referir-se a si mesmos, segundo Severo Sarduy, resulta, em uma obviedade que todos veem, mas não captam diretamente o seu sentido, pois o trabalho poético barroco em João Cabral favorece que o significante retorça o

significado produzindo uma metáfora para além da realidade apresentada. A linguagem é, portanto, máscara, já que não é o real tratado que dá o sentido; em camadas profundas, é a metáfora que fornece o sentido de uma realidade que está por trás das palavras evidentes e de seus significados imediatos. Dessa forma, a tensão barroca em João Cabral de Melo Neto exige dois níveis de leitura: o da superfície das palavras e o de sua verticalização, achado cartesiano que determina pontos em um espaço poético e suas dimensões.

Do fato espiritual barroco elencado em Calderón e em João Cabral, a exposição da fugacidade da vida perante a glória da morte, promoveu a dialética não somente apreciada na obra de arte, no artístico das palavras, nos jogos de luzes e cores, mas principalmente, na ambiguidade enraizada bem no interior humano, proporcionando um desequilíbrio que abalou a estrutura da razão empregando dúvida e medo onde antes florescia possibilidades, ascensão ao poder, desejo de ter, enfim, vaidades.

Nesse aspecto, em Sevilha, cidade localizada na região de Andaluzia na Espanha, uma das ideias fixas de João Cabral de Melo Neto e, por isso, outra margem desta investigação, encontra-se o *Hospital de la Santa Caridad* construído no século XVII pelo Venerable Don Miguel Maraña. Conta-se dois prédios, um “dedicado a recoger ancianos pobres enfermos crónicos y el otro la iglesia que está dedicada a San Jorge”, descreve Mena (2010, p. 61). O espaço interno da igreja está salpicado de obras barrocas, como pinturas de Juan de Valdés, altares que revelam a passagem do tempo, a fugacidade da vida, dor e bondade, associação bem sincronizada ao propósito do local: abrigo de senhores idosos, cujos corpos cansados e enfermos também se dobram, dobras que se agregam às outras talhadas e pintadas, portanto, compõem o cenário, são barrocas também. O espaço distende-se, reverbera, mescla a arquitetura física ao humano que nele habita.



Fig. 8: Senhor que reside no *Hospital de la Santa Caridad*. Sevilha, Espanha. Fonte: acervo da autora

A vida é sonho, vaporosa e transitória, como ensina o augúrio ouvido na própria Igreja de San Jorge: “un soplo de aire siempre mortal, el último aliento, sale de la boca de la muerte para apagar la llama de la vida”, ou ainda: “en un abrir y cerrar de ojos, todo se desvanece. En un instante, la muerte iguala a poderosos y sometidos, a ricos y pobres, a cultos y analfabetos, ningún poder es capaz de vencer a la muerte”. Percepção barroca da espera mais acertada que há: a morte, motivo de medo e angústia humana, captada por João Cabral em seu poema:

HOSPITAL DE LA CARIDAD

Conjugam um só tempo de verbo,
no indicativo presente: “Espero”.

Ali esperam incuráveis e velhos,
que venha o objeto direto,

a esta sala de espera tão densa,
sem mais programas, sem agendas.

Juan de Mañara que o instalou
fez-se o Grande Torturador.

No ar formigueiro de Sevilha,
criou essa sala de visitas,

essa glorieta, tão diferente
das outras em que preguiça a gente.

Nela se espera uma só, a Visita,
que é certa, mas sem data fixa.

A espera é densa que se a apalparia,
muda, de quem faz pontaria.

Só que tenso não está quem atira,
Estão os alvos que estão sob a mira.

(MELO NETO, 1994, P. 661 – 662)

Também no complexo do Hospital, mais exatamente compondo o cenário da *Iglesia de San Jorge*, está exposta a obra de Juan de Valdés denominada *In Ictu Oculi*, que significa *num piscar de olhos*. É a morte, representada pela caveira com uma foice e atracada com um ataúde, a soberana, a tudo e a todos ela arrebatada. Elementos como o globo representando o mundo; as armas, armadura, capacete e vestimentas sugerindo o poder; e os livros, o conhecimento intelectualizado. Sobre tudo isso, pisa a morte que, em um piscar de olhos, triunfa gloriosa, independente de dinheiro, poder ou status que o indivíduo possua, desmancha-se tudo, esse grande *sueño* que é a

vida. Vida, morte e *sueño* severinos, a simbiose barroca atemporal que possibilita ver Calderón em Cabral e este naquele.



Fig. 9: *In Ictu Oculi* (1671 – 1672). Juan de Valdés Leal (1622 – 1690). Igreja do *Hospital de la Santa Caridad*. Sevilha, Espanha. Fonte: acervo da autora

No entanto, o Barroco foi ele próprio contraditório, pois, enquanto ideologia do movimento da Contrarreforma tratou de ser convincente, mandatário e controlador; enquanto *modus vivendi*, funcionou como escapismo contrariando exatamente as matrizes ideológicas, os artistas usaram a dicotomia com que representavam, para burlar, ironizar e extravasar a complexidade política, religiosa e conservadora vivenciada, por isso, concorda-se com Ávila (1994a, p. 36), quando afirma que:

Enquanto ideologia da Contrarreforma, enquanto filosofia de ação colonizadora, ele foi dogmático, fechado, rígido, conservador, absolutista. Já na qualidade de estilo de vida, de forma estética, o barroco, funcionando como a válvula de escape da contenção religiosista, abriu-se em flexibilidade ritual, em maleabilidade criadora.

Nessa eclosão do espetáculo barroco, enérgica e desconcertante, entre os séculos XVI e XVII, produziram-se nas artes nomes como Caravaggio, Gian Lorenzo Bernini, El Greco, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, Rembrandt; na literatura, expoentes como Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de La Barca, Miguel de Cervantes e William Shakespeare. Na música e destacando-se Claudio Monteverde, o Barroco instaura a soberania do cantor, os solistas expressavam a dramaticidade, sentimento genuinamente humano e, segundo Carpeaux (2009, p. 58), “é ele, o indivíduo, que está

no centro, em vez do coro. Parece-se com o monarca absoluto, esse outro personagem central do Barroco, podendo dizer: *La musique c'est moi*⁶, verdadeira comoção da ópera.

Em meio a esse torvelinho de acontecimentos, a Península busca estruturar-se. Na prática, o território recebeu forte permanência dos árabes, buscava sua unificação interna combatendo interferências externas e estabelecendo a delimitação geográfica, por isso, observou-se, grosso modo, a princípio desta investigação, que a partir do século XII, as estruturas feudais foram paulatinamente sendo substituídas pelas monarquias nacionais que aliadas à burguesia mercantil e à Igreja Católica rearranjaram-se com o firme propósito de consolidar a hegemonia e retomar sem circunspeção o poderio político.

De seus ancestrais fenícios e gregos às concepções geográficas da Antiguidade, a Península Ibérica fora comparada pelo geógrafo Estrabão (63 a.C. ou 64 a.C. – 24 d.C) autor do tratado *Geographia*, a “uma pele estendida de touro” (apud MOLITERNO, 1971, p. 186). Envoltas em lendas sobre o abismo localizado no horizonte, a Península Ibérica era, para os povos antigos, o extremo mais ocidental e, portanto, o *finis terrae*, ou seja, o fim do mundo, crença que se conservou inclusive na Idade Média e que hoje, passados séculos, nomeia o cabo Finisterra, na atual Espanha, destacado por Eugenio D’Ors (s.d, p. 153 – 154) quando reflete sobre o assunto e dispara: “... no fundo das suas almas, o pânico imemorialmente adquirido, no tempo em que essas terras se encontram à beira de um mar a cuja extensão não se atribuíam limites. Não se ocupa um proscênio impunemente, no grande teatro do mistério”.

Deixando de lado as lendas peninsulares, o fato é que até o século XIV, o território foi palco de convivência entre muçulmanos, cristãos e judeus, comunidades que mantiveram sua língua, costumes e preceitos, como bem se observa na cidade espanhola de Toledo, onde se conjugam, a um só tempo, igrejas, mesquitas e sinagogas. Diante do exposto, é válido destacar que:

A Península Ibérica – praticamente em sua totalidade – e a metade sul da Península Itálica foram as duas únicas regiões europeias com presença muçulmana na Idade Média. Essa influência do mundo árabe explica por que esses territórios tiveram uma evolução histórica diferenciada do Ocidente cristão e por que o feudalismo que neles se implantou foi tardio e um tanto quanto *sui generis*. (BUADES, 2008, p. 67)

Daí pensar em uma ferrenha estruturação que manipulasse os Estados peninsulares, ou seja, Portugal e Espanha. Enquanto a base conservadora pelejava por manter a ordem em um

⁶ *La musique c'est moi* é uma expressão francesa que significa *a música sou eu*, o que alude à imagem absolutista dos monarcas.

mundo caótico de dissonâncias renascentistas e barrocas, o universo Barroco é todo espetáculo. In *Ictu Oculi, num piscar de olhos*, a propaganda barroca inunda as mentes seduzindo o humano por meio do apelo aos sentidos. Essa situação peculiar vivenciada no território da Península Ibérica proporcionou um enraizamento mais vigoroso das ações políticas a fim de unificar o território e definir exatamente as posições sociais, os papéis pré-estabelecidos, promovendo energicamente a homogeneização das massas populares.

O avizinhamiento entre os dois países não favoreceu a cultura do desenvolvimento mútuo, o território era objeto de disputa no caso português e espanhol. E o pioneirismo daquele na expansão ultramarina, adveio em parte de sua posição geográfica privilegiada que possibilitou uma intensa atividade comercial marítima fazendo emergir um forte grupo mercantil nas regiões portuárias. Também a Espanha desenvolveu-se nesse sentido, porém ainda com grandes pendências internas, já que se empenhava na luta de reconquista das terras de permanência árabe, por isso, quase oitenta anos depois, a Espanha se lança às navegações, constituindo-se como Estado em seguida do casamento de Fernando, rei de Aragão com Isabel, de Castela.

Essa expansão e avultamento oriundos dos grandes feitos da navegação fomentaram no homem ibérico uma aura gloriosa em torno do clero e da nobreza, especificidade que produziu um apego à ortodoxia como adverte Centurião (2000, p. 25) quando discorre acerca do paradoxo “do uso da tradição a serviço do processo da modernidade”, por assim dizer, o projeto expansionista encontra no uso da ortodoxia religiosa e do “imobilismo controlado” a via natural para seu êxito. Grosso modo, enquanto a Europa possibilitava desenvolvimento e descobertas no campo científico, por exemplo, a Península Ibérica mantinha vívida e aquartelada a sombra da cultura medieval.

É também útil para esta reflexão observar que em 1578, Portugal vivera em sua história uma crise dinástica, já que D. Sebastião motivado pelo processo expansivo da economia mercantilista e observando o declínio da economia portuguesa mesmo de posse das colônias, vislumbrou novamente reerguer Portugal transformando-o em um grande império. Fato é que sua empreitada foi um verdadeiro desastre, desaparecendo o rei na Batalha de Alcácer-Quibir na África e legando aos seus o mito do *Sebastianismo*, essencialmente, a crença na ressurreição do rei morto para retomar o trono e os rumos da nação.

Entretanto, o crucial desse episódio foi o esvaziamento do trono português e, conseqüentemente, sua ocupação espanhola que permaneceria até 1640: ponto fulcral nesta reflexão para compreender a unificação da Península neste momento e, portanto, o favorecimento à Companhia de Jesus na luta em nome da Contrarreforma que aportará energicamente na

América, inclusive no Brasil, importante elo na relativização dessas culturas, sobretudo para a leitura poética de João Cabral de Melo Neto.

Irrefutavelmente, o território ibérico fora verdadeiro caldeirão cultural, valores contrastantes mesclavam-se, fruto de um tradicional medievo com as concepções inovadoras renascentistas e expansionistas, além das influências multiculturais decorrentes dos povos que por lá viveram e influenciaram, como os árabes. Imprime-se aí o caráter barroco também representado nessa sociedade que, contraditoriamente, descartando, reúne e excluindo, agrega, ou seja, embora renegando a pluralidade de povos e culturas que por lá se estabeleceram, marcas foram deixadas e foram elas que forjaram a sociedade ibérica.

Justamente por isso e estreitando o olhar para a composição e o rearranjo social espanhol, confirma-se veementemente que a presença de povos outros na configuração sociopolítica do país estabeleceu rumos mais severos quanto às medidas a serem tomadas em vista da unificação do país pelos Reis Católicos. Os embates contra os muçulmanos, os judeus e hereges localizados mais ao sul do país evidenciam sua permanência e influência cultural no território espanhol, muito embora o reinado católico marcasse o início de anos de perseguição e intolerância.

Essa prenhez multicultural necessitava homogeneização por parte da Coroa sob a escolta do espírito da fé. Para isso, a imposição da religião cristã por meio da Inquisição foi o baluarte para avançar na contramão dos hereges, principalmente, judeus e muçulmanos. Nesse sentido, o Tribunal do Santo Ofício age com força total em uma terra fragmentada em reinos, fortemente influenciada por diferentes culturas, sobretudo a árabe que, paulatinamente, perde terreno para a intransigência dos Reis Católicos.

Dessa forma, a Inquisição era um tribunal católico sob o controle régio. Na realidade, os Autos da Fé, assim chamados na Espanha, proporcionaram um grande espetáculo cênico, verdadeiros rituais em que figuravam punições e morte. O drama, os apelos, o vexame, as torturas, os julgamentos e as condenações foram representações de caráter verídico, como destaca a figura 10, em que o sujeito era convidado a experimentar os limites, ousa-se dizer, cruéis, da fé. A sociedade ibérica, isto é, o povo, então, vivia seu estado barroco por excelência de extremismos, medos, arbitrariedades e contradições:

A Inquisição caracterizou-se desde o princípio pelo secretismo das atuações judiciais (o acusado não sabia quais eram os cargos que pesavam sobre ele nem quem o havia denunciado) e pelo uso indiscriminado da tortura para arrancar confissões dos réus. Quando os inquisidores consideravam que o acusado era culpado de heresia (professar o criptojudaísmo, manter práticas muçulmanas mesmo após ter se convertido ao catolicismo, pregar teses protestantes, negar algum dogma da Igreja ou praticar feitiçaria), este era “relaxado”, ou seja, entregue ao braço secular, para proceder à sua execução. As execuções dos réus da Inquisição eram espetáculos de massas celebrados com toda a devida

pompa. Os réus percorriam a pé e vestidos com o *sambenito* o caminho que separava as dependências do Santo Ofício da praça pública em que se efetuaria o auto-de-fé. Entre hinos e atos litúrgicos, proferia-se o anátema contra os hereges, liam-se publicamente as condenações e praticavam-se as execuções, que podiam chegar à morte, com o réu queimado ainda vivo na fogueira. (BUADES, 2008, p. 93)



Fig.10: Pera oral, rectal ó vaginal. Se ajustaban en la boca, recto ó vagina de la víctima y a través de un tornillo se desplegaba hasta su máxima apertura dañando de forma irremediable el interior de cada cavidad. Los pinchos situados en el extremo de la herramienta servían para desgarrar el fondo de la garganta, del recto o del útero según cada caso. La pera vaginal se destinaba a mujeres culpables de tener relaciones con uno de sus familiares o con el mismo Satanás. La pera rectal se usaba en homosexuales pasivos. La pera oral se aplicaba a los herejes, judíos o cualquier civil con tendencias anti-ortodoxas. 1575 – 1700 (Galería de la Inquisición, Córdoba, Espanha). Fonte: acervo da autora

Em *Auto do Frade: Poema para vozes*, João Cabral descreve verdadeiro Auto de Fé, a morte de Joaquim do Amor Divino Rabelo (Frei Caneca) em uma construção poética estruturada a partir do espetáculo teatral referente aos passos para a execução do frei. O Auto é sugestivamente inquisitorial, pois é o frei “condenado à morte por sedição e rebelião contra o Império” (MELO NETO, 1994, p. 484). Pululam no poema traços de um barroco americano cujo *sambenito*⁷, abasileirado, configura-se em mortalha alva, como se a morte assim exigisse a brancura negativa, o somatório de todas as cores, o somatório de toda a vida, agora, aniquilada, portanto, negativa. Ou é a mortalha o bilhete de acesso à cidade-morte, como explicita o próprio

⁷ Espécie de vestimenta com uma cruz vermelha em forma de X (alusiva à cruz de San Andrés – representando humildade e sofrimento, pois fora martirizado e crucificado nessa posição), que os condenados deveriam usar como forma de punição e difamação pública. As vítimas usavam durante as audiências nos Tribunais do Santo Ofício e no momento de sua execução. Na língua espanhola, expressões como *llevar un sambenito* ou *cargar a alguien un sambenito*, hoje em dia, significam levar a culpa por algo que não se fez.

Frei Caneca (MELO NETO, 1994, p. 494 – 495):

Esta alva de condenado
 substituiu-me a batina.
 Não penso que ainda venha
 a vestir outra camisa.
 Certo também é a mortalha
 e nela sairei da vida.
 Não sei por que os condenados
 vestem sempre esta batina,
 como se a forca fizesse
 disso a questão mais estrita.
 Será que a morte é de branco
 onde coisa não habita,
 ou se habita, dá na soma
 uma brancura negativa?
 Ou será que é uma cidade
 toda de branco vestida,
 toda de branco caiada
 como Córdoba e Sevilha

(...)

Curiosamente, a execução do frei adere-se aos episódios inquisitoriais exatamente porque o acontecimento, a procissão, eleva-se à categoria de espetáculo que, em contexto brasileiro, ganha ares carnavalescos, conjunto de gente, cores, ritos, festa profano-religiosa, evento atrativo que congrega todos ao divertimento fúnebre, cena viva, real e teatral de apelo aos sentidos e emoções. O auto mais se aproxima do Carnaval cuja realização abre fenda no cotidiano ordinário, portanto, segundo D’Ors (s.d, p. 113) “a exceção, a aventura, a evasão são indispensáveis com a plenitude das suas possibilidades, com a sua riqueza. Convém que (...) a Cultura venha de quando em quando refrescar-se nas águas vivas – vivas e turvas – do barroco Carnaval, férias da história”. Festa da carne às avessas, pois o corpo-carne logo será finado, morte que ensina, atiça e atrai a gente nas calçadas:

Na procissão que está passando
 há muitas damas para um preso.
 Fácil tomarão sua bênção
 se isso estiver nos seus desejos.
 Mas será somente por piedade
 que alugam balcões no trajeto?
 Talvez seja até por piedade:
 Mas no Carnaval têm os mesmos.
 A procissão é um espetáculo
 como o Carnaval mais aceso.
 Não há música, é bem verdade,
 ainda não se inventou o frevo.
 Mas no cortejo que assistimos
 há mais luxo do que respeito.
 Querem ver o réu, mas de cima,
 é a atração pelo que faz medo.

(MELO NETO, 1994, p. 474)

Essa leitura cabralina dos Autos de Fé corrobora a compreensão de que seja nos tribunais inquisitoriais ou nas procissões, o sujeito estava sob forte impacto religioso. Em se tratando da Península, manipulada politicamente, estava sob a bruma da reconquista de seu território que tratou de verticalizar a ortodoxia. No entanto, é inegável constatar o pertencimento árabe e o homem ibérico arabizado pela fricção de culturas, rasgo histórico que à medida que se tenta distanciamento, mais se ratifica sua influência, pois marcas profundas, antagônicas e intrínsecas, deixadas por mouros⁸ e judeus na Península Ibérica alinham, dão forma e contorno, ainda que caóticos, à cultura e, sem elas, o território ibérico, culturalmente pensado, não reuniria atributos tão peculiares, aninhando a um só tempo nuances diversas:

Quando se passou de uma situação de espírito favoravelmente animado para seu contrário, quando, em vez de testemunhar a continuidade de um movimento ascendente, se desenhou diante dos homens o espectro da ruína e queda da monarquia, da miséria e desagregação da sociedade, do desemprego e fome dos indivíduos, o choque teve de ser suficientemente forte para que vissem nisso uma ameaça e tornou-se necessário montar sólidas escoras com as quais sustentar a ordem tradicional, ou, pelo menos, aquela parte da ordem tradicional imprescindível para a manutenção dos interesses próprios dos grupos que continuavam conservando o poder em suas mãos. (MARAVALL, 2009, p. 71-72)

Nessa esteira de análise, o sentimento de harmonia que preconizava o Renascimento transforma-se em tensão, a arte barroca, seja ela materializada em uma tela, talhada na madeira, mármore ou mesmo concebida em papel e homilia, deflagra hipóteses, metáforas de seu tempo, plasmando motivos sagrados e preocupações ordinárias em um grande palco angustiado e festivo. No entanto, vale ressaltar que o desequilíbrio é representação. A obra barroca não é desequilibrada, a metáfora sugerida comove, cumpre rigorosamente o papel de retirar o espectador do lugar comum por meio do lúdico, de trocadilhos, enigmas e volúpia. Os caprichos são meandros, atalhos que conduzem a um efeito porque é a obra de arte barroca alusão e ilusão, política e evangelização.

⁸ A denominação árabe aqui utilizada refere-se a muçulmanos, judeus e ciganos, estes possuem sua origem incerta, mas acredita-se serem oriundos da Índia. Mouros são muçulmanos do norte da África que chegaram à Península Ibérica; *mozárabes* eram cristãos que viviam sob o governo muçulmano em Al-Andalus; *mudéjares* eram muçulmanos que permaneceram em território ibérico conquistado pelos cristãos; *moriscos* eram mudéjares que foram obrigados à conversão ao Catolicismo pelos Reis Católicos, mas foram expulsos da Espanha entre 1609 e 1616. Interessa salientar também que a arte mudéjar é um estilo desenvolvido para cristãos, porém incorpora elementos da arte islâmica, por isso, é um fenômeno *sui generis* de caráter exclusivamente ibérico que se difundiu nas colônias americanas.

2.1 O Barroco e a América: tropicalidades

Desse cenário ibérico é inegável a fricção, o Barroco europeu com toda sua carga veio ter na América, mais especificamente no Brasil, margem outra desta investigação, o derramamento e estiramento de sua cultura com a Companhia de Jesus, os Autos e um peculiar Barroco jesuítico dos trópicos. As conquistas, reconquistas e tentativas de unificação ou mesmo auto-afirmação da Península corroboraram o lançamento marítimo, à procura do desconhecido que agregasse mais riquezas em prol de sua fortificação nacional. Nesse viés, com uma península em ebulição, efervescente, sendo palco atroz da ditadura eclesiástica, irrompe o encontro com a diversidade barroca americana.

Havendo, pois, uma infinidade de etnias que cultivavam hábitos e possuíam o politeísmo como crença, os índios que não se sabiam índios até a chegada do branco europeu, foram, sob efeito de sedução ou imposição, cedendo espaço, entregando suas pertenças, abundâncias da terra, profusão de cores, valores esparramados, ocultos no verdume das matas ou explícitos na genitália despudorada, fruto da liberdade e do pertencimento comum a todos. No caso específico do Brasil, ancoradouro das naus portuguesas, o efeito colonialista no litoral predicou os moradores do continente ao jugo europeu. Os valores e propósitos do colonizador obviamente iam de encontro à atmosfera naturalista dos indígenas, mundos, a esse tempo, inteiramente divergentes, concepções integralmente distintas, aglomeração de alteridades e deglutição do alheio, o que insinua responder ao questionamento proposto por D'Ors (s.d, p. 124): “mas ignora-se que todo o país que (...) estende à distância o seu próprio espírito, recebe ele mesmo a contrapartida dessa expansão e que, sempre, o colonizador é de algum modo colonizado, o vencedor vencido?”.

Os recursos naturais eram utilizados pelos indígenas, de modo geral, para saciar necessidades básicas como a fome e a sede. A natureza era alimento e ensinamento, o ritmo de vida era dado pelo dia e pela noite, e o conhecimento desenvolvido, se avançado, era requisitado pelas exigências cotidianas. As crenças em deuses pautavam o conhecimento espiritual e embora houvesse uma organização hierárquica e divisão de tarefas entre os gêneros, gozava-se de um *modus vivendi* da ordem da naturalidade e singeleza, sob a luz, transparência e lucidez do sol dos trópicos. O ouro ou a prata existente não implicava em mudança ou permanência de *status quo* para os indígenas, até porque não se cunhavam riquezas ou se ostentava poder por meio desses metais preciosos. Tendo em vista os padrões europeus à época do encontro com os povos

americanos, outro era o sistema, outros eram os valores e arquétipos da sociedade ameríndia dita primitiva.

Nessa perspectiva, não se pode olvidar o cenário peninsular e sim partir dele para referendar o tempo de descobertas, conhecimentos e reconhecimentos. Veja-se com profunda atenção as diversidades do momento: a plêiade antagônica estabelecida entre o homem europeu e o homem nativo americano e, de cada lado deles, seus antecedentes e suas ancestralidades. Ora, se o protestantismo europeu era considerado heresia, o que dizer, então, de um suposto Paraíso estilizado e promissor bem na América? Segundo Lezama Lima (1970, p. 31) em seu estudo sobre Luis de Góngora, “es entonces América una naturaleza caída en pecado original, en una paradójal enfermedad irresoluble entre naturaleza y espíritu”. Obviamente, a sociedade indígena americana possuía sua ordenação política, seu arranjo social interno correspondente àquela comunidade. No entanto, pensando-se nos padrões europeus, em seu contexto histórico, ortodoxo e político à época, não é de se admirar que o choque de culturas, embora comum a ambos naquele momento, ganhou relevo maior por parte dos ibéricos que dos americanos. Justifica-se porque alguns grupos indígenas já esperavam, profeticamente, segundo garantia seus antepassados, “o retorno de seus ‘deuses’”. Assim, os europeus recém-chegados foram, inicialmente, confundidos com esses deuses – e alimentaram essa identificação para legitimar a invasão” (COTRIM, 2005, p. 170).

Se para estabelecer a centralidade social, econômica e política europeia, o barroco com suas *trampas* foi muito mais que mero estilo, mas filosofia, recursividade e ordenança, imagine-se evidenciar *Adão e Eva* caminhando lado a lado saboreando frutas amadurecidas e banhando-se em rios sob a calidez tropical, exatamente depois de toda a evolução por que passou o mundo europeu, pujança e decadência. Interesses mercantilistas à parte, a ordem americana chocava-se contra os protocolos dos recém-chegados. Mundos opostos. Na verdade, aos olhos do colonizador, mundo primitivo, homem que ainda não se tornara Homem, espécie em decadência, violável e autóctone.

Possivelmente, o encontro entre esses dois homens habitando a mesma temporalidade, mas distanciados em seus enredos, evidencia uma exegese barroca, um homem avançado, detentor da experiência e do experimento que aliciará o outro primitivo, rude e original a seu ver. A tentadora maçã de que trata o texto bíblico é europeia, o fruto novo das *Índias Ocidentais* também fascina e brota plasmado aos elementos naturais: novas e exóticas riquezas entusiasмам; promissora conquista e dominação seduzem.

A soberania dos estrangeiros é patente. O refinamento no trato, o reconhecimento das condições de sobrevivência, a assaz observação do desenvolvimento e capacidade dos

primitivos americanos deram ao homem europeu não a superioridade, mas as condições para ter na América o prolongamento de seus domínios. Presumivelmente desenvolvidos, se considerar os séculos de invasões, embates, impérios e derrocadas a que tiveram de experimentar, padecer e reerguer-se, os europeus instalaram-se na América, no caso em tela, no Brasil, ficando o estandarte da dominação.

Curiosamente, o sentido messiânico atribuído aos pacificadores da Companhia de Jesus, verdadeiros milicianos de Cristo, significou muito mais o indispensável controle pela fé que a necessidade real de orientação espiritual. Os indígenas politeístas curvaram-se à cruz, até porque impregnados pela mentalidade europeia da Contrarreforma, os ibéricos observavam o reflexo do diferente em seu espelho narcísico e fundamentalista como fator de instabilidade ou contenda. A fé foi propagada na América com a severidade necessária ao manutenção da supremacia, a mesma aplicada aos hereges, judeus ou muçulmanos na Península.

Interessante pensar a aplicabilidade da cruz católica ao novo mundo: Idade Média, Renascença e Reforma Protestante, fatos pertencentes ao mundo europeu ibérico, nada tiveram com as terras ameríndias. Não se experienciou no Brasil o Renascimento nem se viveu o Barroco europeu e todas as suas nuances como se deu na Península. Mas, a profusão dessas estéticas e culturas ajuntadas circunstancialmente às peculiaridades da vida abaixo da Linha do Equador, cunhou uma nova expressão do Barroco, como bem assinala Coutinho (1994, p.224):

(...) o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da europeia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos deixando ser simples continuação de raízes europeias. Nós nos fizemos “outros”, graças à mistura, à miscigenação e à aculturação.

Nesse sentido, vale destacar, para a compreensão dessas culturas que se aproximam, que o que se trata por cultura nesta investigação versa sob a compreensão de Luis da Câmara Cascudo (1983) no estudo **Civilização e Cultura** em que aborda a evolução e o conceito do termo, pondo em relevo a questão de a cultura surgir do “útil-necessário” em um ambiente “real- imediato”, é dizer, diante das necessidades emergenciais, desde o frio e a fome, por exemplo, o homem lança mão do recurso mais próximo para gerar a técnica, mesmo que improvisada a princípio, para atender sua “urgência vital”. Para fins de compreensão neste trabalho, quando se tangencia a cultura sevilhana ou sertaneja, implica pensar que ela “compreende o patrimônio tradicional de normas, doutrinas, hábitos, acúmulo do material herdado e acrescido pelas aportações inventivas de cada geração” (CASCUDO, 1983, p. 41).

Assim, o que há em torno do sujeito é humanizado por suas próprias ações, pois o homem cria, age e transforma o mundo que o cerca. E são esses traços pensados, vividos ou transformados e deixados na sociedade que fazem com que haja entre os indivíduos o recebimento da herança desse legado cultural. A cultura é, então, um agente silencioso que teima em existir invisivelmente, mas que atua na identificação dos indivíduos pertencentes àquele grupo. É a senha de acesso ao comum que é compartilhado coletivamente.

Não obstante, em se tratando da Península Ibérica, com a presença árabe e herética; também da América colonizada por espanhóis e portugueses que tivera em seu bojo tais presenças e mais objetivamente da situação sociopolítica brasileira engendrada, um fenômeno fora comum a todos: a aculturação. Facilmente compreendida, a aculturação refere-se à atuação de elementos distintos àquela determinada cultura, geralmente, oriundos da fricção de informações de povos estranhos entre si que ao se tocarem, trocam entre eles novos dados, assimilam novos códigos e condutas. Assim, observou-se com nitidez entre os povos da Península e, depois, entre eles e os habitantes da América essa negociação, como bem confirma Cascudo (1983, p. 118):

Aculturação é o resultado da influência de padrões estrangeiros na cultura orgânica de um povo. Todas as civilizações do mundo são processos aculturativos. Não há um povo sem elementos culturais de um outro. (...) O elemento aculturado pode assimilar-se dispersando-se no espírito coletivo, tomando modalidades locais que o nacionalizam, como a indumentária, arquitetura popular, culinária, danças, ritmos, doutrinas literárias, ou manter-se relativamente original, lembrando a forma primitiva no meio do complexo em que age, como a roda, a janela, a etiqueta social e protocolar mesmo no âmbito regional, as técnicas agrícolas, mecânicas e de organização administrativa, militar, judiciária, hierarquia religiosa. Outros ainda conservam um núcleo indeformável e uma vasta franja modificada continuamente, como os idiomas espanhol e português nos países colonizados por estes dois povos. Para uma imagem da marcha aculturativa, no Brasil, por exemplo, bastará ler nos cronistas coloniais de como vivia o indígena nas primeiras décadas do século XVI e como a população nascente foi instalando suas moradas e povoados com aparelhagem vinda da Europa ou feita na terra, sob modelo de longe. Assim a rede de dormir resiste ao lado do leito e o pão de farinha de trigo aparece sem vitória ao par da farinha de mandioca, ou de milho.

Desse modo, ao descobrir outras culturas, o homem ibérico buscou transformar a América em um lugar que comprovasse a superioridade de seu legado. Igrejas eram erguidas desconsiderando a crença do povo local, o belo era ditado a partir do padrão europeu, o domínio consistia em sedução e violência porque era necessário harmonizar o Novo Mundo reconstituindo-o a partir do paradigma do Velho Mundo. Derrubar construções existentes para edificar logradouros públicos, rasgar caminhos para traçar ruas foram alguns dos impactos que sofreram os habitantes americanos impostamente situados nessa barbárie civilizatória.

Impregnados pelos valores cristãos contrarreformistas, fincar a cruz católica significou além da posse da terra, a aurora triunfal e dominadora dos europeus. A oportuna façanha evangelizadora procurou, pelo instrumento da fé cristã, converter os líderes indígenas, batizar as crianças e educá-las dentro do regime catolicista. Dessa maneira, a Catequização encobre as vergonhas, a pacificação imputa o medo, o rubor e a culpa. Porém, cobrir não implica aniquilar, pois embaixo das vestes e do manto doutrinário, persiste o homem com sua essência, genuinamente, seus valores arraigados.

Aldeamentos foram criados na América espanhola e na América portuguesa, nesta última a partir de 1550, com a finalidade de tornar mais eficiente a conversão apostolar. A vida cristã católica causou profundas mudanças na organização social e espiritual indígena e embora houvesse focos de resistência ou rebeliões, por conta de suas modestas condições, os indígenas estavam entregues à própria sorte, forçados a aprender o idioma, a doutrina religiosa, receber o batismo e nomes da linhagem cristã. Esse esbarrão histórico entre povos de culturas distintas possibilitou, grosso modo, uma mescla cultural que já não era mais nem europeia nem americana, como acentua Centurião (2000, p. 123) acerca da América espanhola sendo, aqui neste estudo, a afirmação válida também para a portuguesa:

Foi, de fato, um admirável mundo novo esse que surgiu em terras americanas. Nem espanhol nem indígena, e tampouco a soma de ambos, mas uma outra realidade, nova e diferenciada, marcada pelo espírito barroco, no jogo tenso e, ao mesmo tempo equilibrado, entre o apolíneo e o dionisíaco. Algo gótica, algo renascentista e algo indígena, porém irreduzível a qualquer uma dessas formas ou à soma delas, uma realidade com seu próprio modo de ser, nunca antes existente (...) Deu-se uma lógica de combinação, com um matiz quase aleatório, de elementos heterogêneos, implantados como uma característica impressa com profundidade na cultura colonial.

A superioridade ibérica quando do encontro com o paraíso perdido deste outro lado do Oceano Atlântico revelou uma sociedade em atraso, um perambular desavisado e despreocupado, verdadeiro homem nu, alijado de descobertas além-mar, elaboradas ciências e complexidades artísticas. A bússola, o astrolábio, as cartas de navegação e a vaga certa fez vir à terra americana uma sociedade pensante, que aporta oriunda de um período renascentista e pasma-se ante a presença mítica de um homem desconsiderado, desprestigiado e animalizado. A travessia marítima católica chega para domesticar a fera, vesti-la, dignificá-la com a força ultrajante das fogueiras inquisitoriais. Não obstante, o processo a que se deu fora dionisíaco, conflituoso e inacabado, pois o encontro de civilizações desconhecidas promoveu a amalgamação, a fusão criativa entre o que já existia e o que acabara de chegar, via antropofágica de deglutição cultural.

É fulcral pensar o desdobramento do Barroco em *terra brasilis* para a compreensão mais amíuêde de sua permanência até os dias atuais relacionando veementemente as referências do Barroco Seiscentista à vertente literária coetânea de João Cabral de Melo Neto. A *cuna* e a *sepultura*, em um dizer quevediano, o berço e a sepultura, são vocábulos úteis quando se pensa a formação ou rearranjo do gérmen brasileiro. Há de ser considerado o nascimento de um povo já nascido. Uma certidão de nascimento elaborada às pressas para validar a existência de um senhor idoso e que logo se prestará a cumprir as formalidades mandatórias que apontam para seu encolhimento. Já nascidos e crescidos, o povo vê desagregar-se todo o legado histórico e cultural arraigado no homem e na terra. Litigiosamente, a cultura europeia adentra as novas *Índias*, ganha pela força e sagacidade o território alheio. O berço é logo transformado em uma sepultura mítica de gente e de costumes, hábitos que são necessariamente neutralizados e uniformizados.

Entende-se, portanto, que a perspectiva do primeiro encontro com os habitantes americanos originando o marco de posse do português europeu é muito mais de ordem ideológica que histórica. Filhos grandes foram entregues, convencidos ou forçados, à pia batismal, *curumim*⁹ e *cunhã*¹⁰ já não se banhavam mais sob os feixes protetores e prateados de *Jaci*¹¹. E, sem perder de vista a *cuna* do colonizador, é imprescindível recuar à Península para reiterar o reduto de caráter medieval que permanecera à época das navegações, reverberando neste outro lado do tenebroso Atlântico a fervorosa jaculatória católica e seu modelo político-administrativo, ao que ratifica Ávila (1994a, p. 32):

Não obstante a nova terra revelar-se geograficamente no instante em que o surto mercantilista assinalava, com as grandes navegações, os pródomos da idade moderna, os valores preponderantes na colonização do Brasil descendiam diretamente do mundo medieval. Mas não era só a ideologia da contrarreforma, sustentando a reafirmação do religiosismo medievo e suas consequências de toda ordem, que marcava nossa defasagem, mas a própria organização política e administrativa, instaurada sob os modelos feudais, com a divisão do território em capitanias hereditárias, subdivididas estas em sesmarias imensas, de que os latifúndios são em pleno século XX ainda agressivas sobrevivências. Uma sociedade surgida sob tais desígnios haveria forçosamente de absorver em sua nascente cultura, ou melhor, no processo de adaptação da cultura que se transplantava com o colonizador para o novo mundo, todas as heranças de procedência medieval.

2.2 *Dar a ver* o Barroco no Brasil

Inflamados pela fé e motivados por interesses econômicos da Coroa portuguesa, erigem-se no litoral brasileiro, em 1534, quinze Capitanias Hereditárias. Dessas, vale ressaltar,

⁹ Do tupi, menino.

¹⁰ Do tupi, mulher moça.

¹¹ Do tupi, lua.

poucas prosperaram, somente a de São Vicente e Pernambuco. No Nordeste brasileiro, mais propriamente em Pernambuco que é a outra margem desta investigação, foi a produção de açúcar que encontrou no solo massapé o barro e o humo necessários à agricultura da cana para beneficiamento da metrópole portuguesa. João Cabral de Melo Neto, em poema intitulado *Psicanálise do Açúcar* (MELO NETO, 1994, p. 356), percorre barroca e sutilmente o fio da história açucareira e refina-o deflagrando a mistura do barro, da usina, turbinas e mãos de gente que ainda o cultivam. Em um poema de vocábulos incubados, em que há sempre um dentro no de fora, o que aflora é destronado pelo “fundo antigo”, o profundo é barroco, tendo o açúcar cristal um bojo barrento e mascavo. As usinas que apesar do refinamento e da alvura produzem cristais de açúcar, há, na realidade, o melaço escuro e barrento em sua essência, assim é o açúcar, a gente e a poesia: por mais refinados que sejam, carregam o gérmen barrento, do barroco entranhado:

O açúcar cristal, ou açúcar de usina,
mostra a mais instável das brancuras:
quem do Recife sabe direito o quanto,
e o pouco desse quanto, que ele dura.
Sabe o mínimo do pouco que o cristal
se estabiliza cristal sobre o açúcar,
por cima do fundo antigo, de mascavo,
do mascavo barrento que se incubava;
e sabe que tudo pode romper o mínimo
em que o cristal é capaz de censura:
pois o tal fundo mascavo logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar.

Só os banguês que-ainda purgam ainda
o açúcar bruto com barro, de mistura;
a usina já não o purga: da infância,
não de depois de adulto, ela o educa;
em enfermarias, com vácuos e turbinas,
em mãos de metal de gente indústria,

a usina o leva a sublimar em cristal
o pardo do xarope: não o purga, cura.
Mas como a cana se cria ainda hoje,
em mãos de barro de gente agricultura,
o barrento da pré-infância logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar.

Gilberto Freyre, em sua obra intitulada **Nordeste** (2010, p. 50), estabelece um fio temporal que se estende do princípio da colonização ao Brasil de hoje, apresentando o Nordeste como salvaguarda da tradição e esta pensada aqui como sendo todo o cabedal da experiência ibérica (medieval-renascentista) vinculada às interseções nas novas terras dos traços étnicos e culturais – índios e negros, a posteriori – que se entrecruzaram:

A verdade é que foi no extremo Nordeste – por extremo Nordeste deve entender-se o trecho da região agrária do Norte que vai de Sergipe ao Ceará – e no Recôncavo Baiano – nas suas melhores terras de barro e húmus – que primeiro se fixaram e tomaram fisionomia brasileira os traços, os valores, as tradições portuguesas que junto com as africanas e as indígenas constituiriam aquele Brasil profundo, que hoje se sente ser o mais brasileiro. O mais brasileiro pelo seu tipo de aristocrata, hoje em decadência, e principalmente pelo seu tipo de homem do povo, já próximo, talvez, de relativa estabilidade. Um homem do povo, semelhante ao polinésio, feito de três sangues, em outras terras tão inimigos – o do branco, o do índio e o do negro. Um negro adaptado como nenhum à lavoura do açúcar e ao clima tropical. Um português também predisposto à sedentariedade da agricultura. Um índio que ficou aqui mais no ventre e nos peitos da cabocla gorda e amorosa do que nas mãos e nos pés do homem arisco e inquieto.

Mesmo com as dificuldades de gerenciar a novidade, a extensão das terras, o constante enfrentamento com os índios, a distância entre Portugal e Brasil e até mesmo a distância dentro do próprio território brasileiro, dado o adensamento das matas, o sistema de capitânias possibilitou a aproximação e o mapeamento das potencialidades da terra. Conta-se dessa primeira aproximação e maneira de administrar a colônia, o surgimento dos núcleos iniciais de povoação, “como São Vicente (1532), Porto Seguro (1535), Ilhéus (1536), Olinda (1537) e Santos (1545)”, conforme destaca Cotrim (2005, p. 202).

No entanto, a diversidade cultural faz emergir homens às avessas. O branco europeu e o índio brasileiro aparentavam não serem moldados no mesmo barro e a pacificação fora instrumento civilizatório de amoldamento e direcionamento espiritual. A vinda dos jesuítas com a conhecida missão de catequizar os índios trouxe regulamentos cotidianos, idiosincrasias opostas e condenatórias no que concerne à liberdade sexual, poligamia, antropofagia, ou seja, valores e crenças indígenas. Era preciso promover a dissuasão desse *modus vivendi* primitivo para infundir valores europeus cristãos, como assinala Bosi (1992, p. 72):

No caso luso-brasileiro, a ponte entre a vida simbólica dos tupis e o cristianismo acabou-se fazendo graças ao caráter mais sensível, mais dúctil e mais terrenal do catolicismo português (...). A devoção popular ibérica não dispensava o recurso às imagens; antes, multiplicava-as. Por outro lado, valia-se muitíssimo das figuras medianeiras entre o fiel e a divindade, como os anjos bons e os santos, os quais afinal são almas de mortos que intercedem pelos vivos. Nessa linha de mediações tangíveis, a catequese no Brasil valorizou, quanto pode, a prática dos sacramentos, sinais corpóreos da relação entre os homens e Deus. E, ao lado da linguagem simbólica do pão e do vinho (a *Eucaristia*), da água (o *Batismo*), do óleo (a *Confirmação* ou *Crisma*) e dos corpos (o *Matrimônio*), difundiam-se veículos modestos, mas constantes, os objetos ditos *sacramentais*, como o incenso e a água benta, as relíquias, as medalhas, os rosários e terços, os santinhos, escapulários, os círios e os ex-votos, um sem-número de signos que tornavam acessível a doutrina ensinada aos índios e negros da Colônia.

Nesse sentido e imbuídos de valores religiosos, a vida local indígena recebera massivamente a cultura barroca europeia. Grosso modo, a cruz e a espada foram acatadas porque uma tornara-se extensão da outra. Trajar-se católico garantiria a sobrevivência por parte da população indígena e a ordem por parte dos ibéricos. Aldeamentos e colégios fundados pelos jesuítas possibilitaram a difusão católica que desaguou em terras brasileiras o sumo religioso do barroco. Os artifícios que garantiram a primazia católica prestaram-se muito ao confisco da cultura e ao entorpecimento dos sujeitos que sob a instrumentalização do medo, as missões vieram pregar o discurso convincente, verdadeira eloquência engajada e exultante ao novo rebanho católico. Exitosos, os jesuítas criaram verdadeiras fortificações de fé e até compreenderam e coligaram-se aos índios por suas causas mais genuínas, contrariando a expectativa e os reais interesses da Península. Por isso, não é prudente falar exatamente do Barroco europeu no Brasil, mas reverberações, um aninhamento especial e particular.

O povoamento, reconhecimento, busca por metais preciosos e instalação dos marcos de posse foram vagarosamente delineados e desbravados. O rasgo longitudinal da terra que vai do litoral aos rincões do Brasil foram verdadeiras expedições de caráter aventureiro e cunho econômico. O desconhecimento da terra e os poucos recursos à época incutiam a mescla de curiosidade, ganância e medo aos primeiros homens que se dispuseram a tal empreitada, já que o território era todo florestal, da Mata Atlântica à Amazônia. Clima, fauna e população eram alguns dos elementos abissais e hostis à presença branca. Aos olhos europeus, descoberta; aos olhos dos antigos moradores, invasão.



Fig. 11: Ruínas da vila erguida pelos jesuítas na Praia de Joanes, Soure – Ilha do Marajó/PA. Fonte: acervo da autora

Portanto, para amainar os ânimos, o trato religioso, perspicaz e artífice, veio ter nos sermões ferramenta para comunicação e articulação doutrinária aplicada aos cristãos europeus que no continente americano vieram povoar, explorar e moralizar o Novo Mundo, além do contingente indígena, sobrevivente aos ataques dos colonizadores e conseqüentemente submisso aos mandos religiosos. Implica dizer que, de um lado, era necessária a manutenção da fé católica europeia, fervorosa e autoritária; e, de outro, o controle acirrado dos colonizados. Padre Antônio Vieira tivera, nesse palco híbrido sacro-profano, expediente e relevo.

Mestre da oratória de um barroco jesuítico por excelência, os sermões de Vieira aplicaram-se à erudição, a efeitos estéticos com construções alicerçadas em passagens bíblicas e alegoricamente vinculadas ao cotidiano, fatos ordinários do dia-a-dia dos sujeitos. O impacto persuasivo traduzia-se em enlevo e convencimento, uma vez que sua construção era pautada em matérias dispostas, bem torneados argumentos, uma matemática elegante com as palavras, um encaixe lógico e irrefutável, próprio do estilo barroco conceptista que estabelecia o encadeamento de ideias e conceitos em um jogo de habilidade e maestria. Nessa vereda, o público muito compreendia seu papel e a trama, comum a todos, sustentava o misto moralizante quando se pensara nas veleidades tropicais.

Em *Sermão de Santo Antônio ou dos Peixes*, pregado na cidade de São Luís do Maranhão, em 1654, Vieira alude à alegoria, à representação simbólica da mensagem virtuosa. Conta o dito sermão que, na Itália, o santo fora hostilizado pelos hereges e surpreendera não sacudindo nem o pó dos sapatos em forma de protesto, já que muito humilde, estava com os pés descalços. Em seu rigor doutrinário, o santo muito entende seu desígnio e sai à procura de quem o ouça, curiosamente, os peixes do mar. Vieira promulga e enaltece este momento no sermão por meio de perguntas retóricas, recurso lançado para conduzir os ouvintes ao ponto do convencimento. Nessa perícia com a linguagem, a oratória barroca de Vieira (2011, p. 50 -51) exalta:

(...) Que faria logo? Retirar-se-ia? Calar-se-ia? Dissimularia? Daria tempo ao tempo? Isso ensinaria porventura a prudência ou a covardia humana; mas o zelo da glória divina, que ardia naquele peito, não se rendeu a semelhantes partidos. Pois que fez? Mudou somente o púlpito e o auditório, mas não desistiu da doutrina. Deixa as praças, vai-se às praias; deixa a terra, vai-se ao mar, e começa a dizer a altas vozes: Já que me não querem ouvir os homens, ouçam-me os peixes. Oh maravilhas do Altíssimo! Oh poderes do que criou o mar e a terra! Começam a ferver as ondas, começam a concorrer os peixes, os grandes, os maiores, os pequenos e postos todos por sua ordem com as cabeças de fora da água, Antônio pregava, e eles ouviam.

(...) Enfim, que havemos de pregar hoje aos peixes? Nunca pior auditório. Ao menos têm os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam. Uma só coisa pudera desconolar o pregador, que é serem gente os peixes que se não há de converter. (...)

(...) Ah moradores do Maranhão, quanto eu vos pudera agora dizer neste caso! Abri, abri, estas entranhas; vede, vede este coração. Mas ah! Sim, que me não lembrava! Eu não vos prego a vós, prego aos peixes.

Observando essa produção de Vieira e pensando nos fundamentos de uma cultura literária brasileira, a questão informativa da produção de literatura é muito mais um evento histórico e documental, delírio curioso e imbuído nas causas do erário europeu. Tratada em textos cujo objetivo era descrever o panorama encontrado nas novas terras e reportar aos financiadores da viagem verdadeiros relatórios diagnósticos abarcando questões de natureza geográfica, política, econômica e humana, verdadeiras crônicas de viagem. Em contrapartida, a literatura brasileira nasce não desse tratado de descoberta, mas do âmago do Barroco jesuítico, dessa fricção entre indígenas, ibéricos, terra e logo mais o negro africano, o espírito barroco agrega culturas distintas, sobrepõe uma a outra, encobre vergonhas e, nessa desfaçatez frente às coisas do céu, evidencia seu sincretismo, ao que D’Ors (s.d, p. 45) chama de “exotismo canonizado”. Nessa perspectiva de origem, assevera Campos (2011, p. 67): “nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve **infância** (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem “simples”. Nunca foi **in-forme**. Já “nasceu” adulta, **formada**, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época”.

Outra era a terra, outro era o povo, curiosamente, o platô cultural brasileiro agregou desde então o catolicismo e toda a base do sistema de vida peninsular, instaurando-se no Brasil um lusitano abasileirado, homem imbuído de história própria, dominador, que verteu à nova terra a saudosa construção amalgamada em um Portugal dos trópicos, traço *sebastianista* por excelência. Ruas, ladeiras, travessas, becos, praças, largos, vilas ou eram batizados com termos que explicitavam sua natureza e características imediatas – inclusive com vocábulos de origem indígena – ou, em um futuro próximo, seriam batizados por nomes portugueses. Casarões e palacetes, tipicamente lusitanos, com azulejo árabe-andaluz e arquitetura peculiares sentaram praça, também, na nova terra.

Mandaram buscar negros na África para a lide do açúcar, pois a população indígena fora em parte aniquilada ou mesmo resistente ao trabalho escravo. Veja-se aí outro núcleo humano introduzido na colônia com toda a sua tradição e cultura. Verticaliza-se no Brasil o traço colonial da mestiçagem, já que é agora terra de tradições indígenas, africanas e europeias sob a custódia dos mandos europeus. Nesse sentido, não se pode olvidar que muitos dos ibéricos assentados no novo braço de terra eram cristãos-novos, isto é, hereges convertidos ao cristianismo. E, assim como os indígenas e os africanos, muitos deles eram acusados de praticar, em segredo, suas crenças religiosas e, no caso dos ibéricos, as religiões islâmica e judaica.

Sem perder de vista suas práticas curandeiras, seus ritos africanos e indígenas, catimbós, candomblé, benzimentos, simpatias, superstições, símbolos, enfim, práticas diversas da religião imposta como oficial, a Católica, o povo submisso cumpria as obrigações espirituais sob o olhar cauteloso, zombeteiro ou sisudo de anjos barrocos, santos e eclesiásticos que o espreitavam dia-a-dia nos altares e fora deles, revelando o intrometimento de ordem espiritual. Apesar de existir razoável quantidade de cristãos católicos convictos, ouviam-se, no entanto, os tambores das senzalas e, além das ervas que do mesmo modo entravam no cardápio curandeiro-medicinal, também outros credos religiosos eram seguidos na privacidade dos lares. O caráter do Barroco brasileiro forjou-se a partir dessa simbiose *sui generis*, semelhante ao que se deu na Península com o árabe-andaluz.

A transferência dos valores europeus aos povos do novo continente igualmente se deu na ostentação das igrejas, com suas colunas torneadas; técnicas de preenchimento rechonchudas na pintura e escultura; expansão das profundidades na obra; o brilho escuro do ouro com o jogo de meia-luz, entre luz e lusco-fusco; o estudo pormenorizado do espaço favoreceu ao efeito massa e movimento que, segundo Wölfflin (2010, p. 73), “são os princípios do estilo barroco” lançando em um só ponto a culminância da obra, o exagero, espécie de concentração do produto artístico no centro e, sem oferecer tranquilidade, a construção barroca promoveu, ainda segundo o autor, a “agitação do devir, a tensão da instabilidade” (WÖLFFLIN, 2010, p. 77); complexidades do rigor doutrinário religioso instituindo respeito e submissão ao infinito do universo.

Essa transferência de elementos do Barroco europeu projetada no mundo americano, obviamente perpassa o trato ideológico. Dessa forma, a simbiose embrionária dos séculos coloniais favoreceu a formação do povo brasileiro tal como se apresenta nos dias de hoje, resguardando muito de sua cultura histórica, ritos, crenças e hábitos localizados no passado barroco. Por isso, é imprescindível observar os antecedentes da Península Ibérica em seu momento de simbiose também, em que diversas culturas, como a muçulmana, a judia e a herética, prevaleceram, influenciaram e embasaram a formação da sociedade ibérica, mesmo sob intervenção inquisitorial. Muito embora para a formação dos Estados ibéricos, Portugal e mais ainda a Espanha, tenha sido necessário converter, expulsar ou aniquilar judeus, muçulmanos e hereges para a instituição da soberania sob o escudo católico, compreende-se, portanto, que muito de suas tradições, hábitos, edificações ou construções arquitetônicas (*juderías*¹², *alcázares*¹³,

¹² Bairro dos judeus

¹³ Nas cidades de Al-Andalus, era o palácio ou fortaleza onde residia o sultão ou o governador da província

*alhambra*¹⁴, pátios, *mesquitas*¹⁵, *sinagogas*¹⁶, castelos, palácios, etc.), vocabulário, descobertas, engenharias de guerra, expressões artísticas, vestimentas, temperos e gastronomia fixaram-se na coletividade daquele povo, inclusive, tornando-se parte de aglomerados católicos, como a Mesquita/Catedral de Córdoba. Essa acepção, vale salientar, é retratada em larga escala nos registros históricos, porém em se tratando da questão cultural e artística, percebe-se um sutil desamparo a essa ideia. Sobre a Mesquita, hoje convertida em Catedral, pode-se dizer:

Para evocar este gran momento de la epopeya espiritual de Al Andalus (...) en el esplendor de sus 900 columnas, este vuelo de arco iris señalando el infinito. En las catedrales cristianas, el espacio llama a la angustia del infinito con la elevación de sus bóvedas misteriosas. Aquí en cambio, la rítmica repetición de columnas y arcos sobre el plano horizontal, recuerda a los hombres de fe, que allí donde un hombre reza, está el centro de la Mezquita y el centro del mundo. (...) Del primer sermón musulmán del viernes, pronunciado en la Mezquita el año 788 a la primera misa católica celebrada el 29 de junio de 1236, con liturgias diversas, este monumento ha estado habitado por el mismo Dios. El arabesco de los arcos en un movimiento sin fin, los hilillos de mármol de las columnas etéreas desafiando la gravedad. La elevación rítmica de las arcadas de piedra y ladrillo, esta luz equiparable a la de las profundidades marinas que arranca a todos los seres de las tinieblas y de la nada, esta transmutación de piedras en luz, esta música que se hace visible. (FUNDACION ROGER GARAUDY, 1987, p. 18)



Fig. 12: Mesquita/Catedral de Córdoba – Espanha. Fonte: acervo da autora

¹⁴ Complexo militar e administrativo composto de um alcázar e um palácio, além de jardins e banho árabe (lugar com iluminação tênue e acolhedora para asseio e reuniões)

¹⁵ Lugar de culto dos muçulmanos. Pode possuir um pátio e um recinto coberto, sem imagens, onde os fieis contemplam um muro que assinala a direção de Meca. Ao invés de existirem altares, há um nicho vazio chamado *mihrab*, imagem contemplada pela figura 6 no início desta pesquisa

¹⁶ Templo destinado ao culto dos judeus

E não seria essa uma definição árabe-andaluza para o Barroco? Os teóricos que se debruçaram sobre o tema da arquitetura não buscaram essa motivação de contorno barroquizante? As formas da mesquita se aproximam do celeste em suas curvaturas e abóbadas, tentativa evidente de reproduzir o céu na terra. Percebe-se, entre os arcos, o jogo de claro e escuro que favorece a penetração da luz a partir do movimento dos corpos celestes: lua e sol. E, nessa dança cósmica, a cúpula participa dos movimentos em projeções de silhuetas, contornos e formas que insinuam e ensinam que nada é o que parece ser. Natureza, homem, conhecimento e espiritualidade em gozo. Êxtase que projeta a uma só vez a imagem alcorônica e bíblica do paraíso, mundo oriental que deseja o ocidental. Lezama Lima (1970, p. 33), ao refletir a poesia de Luis de Góngora, corrobora essa afirmação quando diz:

Tenía principalmente de los árabes, el secreto deseo en su poesía de llevar una especie, una viviente irradiación a otro elemento de estructura, para sensualizar el verso, convirtiéndolo en un corpúsculo. “La belleza resplandece en el rayo de su frente” / “y de ella viene una brisa de almizcle y alcanfor”, dice un poeta árabe. Estrofa de la que se desprende la unión del rayo con la brisa, ensueño de aquel califato.

João Cabral percebera o movimento híbrido entre o de fora e o de dentro também na mesquita de Fez assim como ocorre com seu fazer poético. Corroborando esse pensamento, Wölfflin (2010, p. 131 – 132) trata da fachada dos palácios barrocos “à qual corresponde uma arquitetura interna totalmente diversa: no exterior uma forma fria, rebarbativa, no interior uma magnificência exuberante e embriagadora”:

A MESQUITA DE FEZ

A mesquita de Fez não tem
um de fora, uma casca;
as tendas que se apoiam nela
é que lhe são fachada.

É impossível a quem de fora
não só apreendê-la
ou antecipá-la, mas saber
onde mesmo começa.

Tem de entrá-la, pois só de dentro
inteira se revela
essa arquitetura que existe
só pela face interna.

Como em nenhuma, o seu de dentro
consegue se fundar
sem seu de fora, e mais: esquecer
que o de fora é bazar.

(MELO NETO, 1994, p. 390 – 391)

E é esse o louvor barroco-sincretista que veio ter no Brasil, ou seja, com a fusão ou acomodação de elementos distintos europeus, africanos e indígenas no arranjo social, manteve-se, pois, a relação entre eles, uma relação velada de encontros e esbarrões, estranhamento e reconhecimento, rejeição e aceitação, em que se preservaram plasmadas características de suas diferentes origens, verdadeira síntese cultural identitária. Por esse encaminhamento, a construção artística brasileira embebe-se do projeto jesuítico, vislumbra-se a colônia como palco profano para acesso ao sagrado. Santuário natural ou Éden dos trópicos, a implantação do sistema de exploração, institui o sentimento da desconfiança, da condição depravada e decadente dos homens.

Mas, embora ensimesmado e acabrunhado, o homem do barroco americano é díspar. José Lezama Lima, em **La Expresión Americana** (2011), chama atenção para essa concepção *plus ultra*, mais além, destacando, quanto às artes, que a arte barroca americana fora um modo genuíno e particular de apropriar-se da estética original europeia, fornecendo, ademais, maior abertura para difundir diferentes concepções ideológicas, por isso, defende que:

(...) entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte. Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inaplicada, comienzan a tejer su entorno, a voltejear con enmielada sombra por arrabales, un tipo, una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino. El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco. (LEZAMA LIMA, 2011, p.131 – 132)

Esse *señor barroco*, tratado por Lezama Lima, deflagra na América um mosaico alegórico das diversidades renitentes que o véu colonizador buscou incessantemente encobrir. Isso constituiu um jogo, a ludicidade presumível para uma miscigenação que, contagiada pela fé cristã, desdobra-se, multiplica-se e adere ao projeto inicial colonizatório. Nesse meandro, o Barroco aplicado ao Brasil veio ter no poeta Gregório de Matos Guerra (1636 – 1696) o sacripanta irreverente, a observação de um novo corpus social a partir de uma visão caleidoscópica, já que o todo se formara da fricção de variadas culturas, implicando em formas e cores, sugerindo, portanto, uma melindrosa ideia de um todo homogêneo.

Além de sua dedicação sacra e lírica, é flagrante em sua poesia a crítica corrosiva direcionada ao rico ou ao pobre, ao branco ou ao negro, ao religioso ou ao ateu. A sátira, em Gregório de Matos, ganha o tônus da cor local, ensejando em seus poemas a base humana brasileira com suas decadências e trapaças, como é possível observar no fragmento do poema:

(...)

De quem com Letras secretas
tudo, o que alcança é por tretas,
baculejando sem pejo
por matar o seu desejo
dês de manhã até a tarde:
Deus me guarde.

Do que passeia farfante
muito prezado de amante,
por fora luvas, galões,
insígnias, armas, bastões,
por dentro pão bolorento:
Anjo Bento.

Destes beatos fingidos
cabisbaixos, encolhidos,
por dentro fatais maganos,
sendo nas caras uns Janos,
que fazem do vício alarde:
Deus me guarde.

(...)

(SANTIGUA-SE O POETA CONTRA OUTROS PATARATAS
AVARENTOS, INJUSTOS, HYPOCRITAS, MURMURADORES, E
POR VARIAS MANEIRAS VICIOSOS, O QUE TUDO JULGA EM
SUA PÁTRIA). Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000208.pdf>
Acesso em 18 ago. 2013.

Veja-se que o referido poema é constituído a partir de um conjunto de estrofes de seis versos, dos quais o sexto compreende os dizeres “Anjo Bento” ou “Deus me guarde”, alternadamente. Importa atentar ao esquema simétrico que alude ao paradigma jaculatório católico celebrado na missa. Há, pois, um corpo oracional que muito lembra o *Salmo Responsorial*, momento litúrgico em que há uma interação entre celebrante e participantes, palavras ditas e logo respondidas em coro (refrão). Aqui, os dizeres destacados deflagram essa pertinência.

Outrossim, essa metrificacão e arranjo apostolar já denota o tom irônico na lida com a temática abordada referendando-a na constituicão do viver baiano Seiscentista, a hipocrisia e a dicotomia humana por trás das “luvas, galões, insígnias, armas, bastões” e dos “beatos fingidos”. Das conquistas trapaceadas da primeira estrofe segue-se à denúncia do baculejo, movimento do báculo, espécie de vara ou bastão utilizada pelos bispos como símbolo de seu mérito e autoridade.

Curiosa essa insinuaçã, pois possibilita o poema a relaçaõ entre o báculo e o órgão sexual masculino que, sem pudor, tais senhores saciariam seus desejos todo o dia. Nesse sentido, as condecorações, distintivos e elegância não corresponderiam ao interior do humano, se

externamente figura o homem digno, benfazejo e honrado, por dentro, é o homem às avessas, astuto e dissimulado, com destaque aos beatos. De todos esses perigos, pede o poema proteção. Essa é a atmosfera captada por Gregório de Matos, o Boca do Inferno, cuja alma, arremata Coutinho (1994, p. 177):

Era dividida pelo conflito de duas tendências rivais – a fuga da realidade e busca da beleza ideal e, de outro lado, a atração dos valores terrenos e carnaís. Dominava-a o dualismo barroco, a mistura de religiosidade e sensualidade, de misticismo e erotismo, e esta antinomia sente-se na sua produção poética: é uma poesia em que se dão as mãos o sensual e o religioso, a mística e a licenciosidade, o jovial e o grave, ao lado do ridículo e do satírico; o profano e o sagrado, o mundo em meio a preocupações com o reino dos céus, a carne e o espírito.

Não se pode perder de vista que entre os anos de 1580 a 1640 o Brasil passara ao domínio espanhol, dada a morte do rei português. Vale ressaltar que Pernambuco, à época da produção açucareira, era a capitania mais lucrativa do Nordeste. E, em 1630, uma esquadra holandesa com 56 navios chega ao litoral pernambucano. Contudo, devido à resistência, os holandeses não conseguiram dominar totalmente a região dos engenhos açucareiros. Inegavelmente, o objetivo do lucro implantara um sistema de vastas terras com seus capitães, aspectos próprios do sistema feudal suscitando futuras relações com o Nordeste latifundiário e coronelista do século XIX. O açúcar, a princípio doce, deixa ao final um sabor acre, como assevera Galeano (2010, p. 92):

A plantação, nascida da demanda de açúcar no ultramar, era uma empresa movida pelo afã do lucro de seu proprietário e posta a serviço do mercado que a Europa ia articulando internacionalmente. Por sua estrutura interna, no entanto – e considerando que, em boa medida, bastava-se a si mesma –, alguns de seus traços dominantes eram feudais. Por outro lado, utilizava mão de obra escrava. Três idades históricas distintas – mercantilismo, feudalismo, escravatura – ajustavam-se numa só unidade econômica e social, mas era o mercado internacional que estava no centro da constelação de poder que o sistema de plantações desde cedo integrou. Da plantação colonial, subordinada às necessidades estrangeiras e, em muitos casos, com financiamento estrangeiro, provém em linha reta o latifúndio de nossos dias. Este é um dos gargalos de garrafa que estrangulam o desenvolvimento da América Latina e um dos primordiais fatores da marginalização e da pobreza das massas latino-americanas.

Latifúndio que fora matéria-prima para João Cabral de Melo Neto em seus poemas, questão de cunho capitalista que se arrasta até os dias de hoje, herança colonizadora fortemente localizada na região Nordeste do Brasil. Em *Morte e Vida Severina: auto de Natal pernambucano* (MELO NETO, 1994, p.183), essa questão histórica é de natureza barroca, já que a relação não é igualitária, mas desigual devido à proporção irregular entre o tamanho da propriedade rural e a

quantidade de donos, geralmente um, questão essa que é criticada e explicitada no poema. Enquanto homem comum, Severino, só terá direito à terra de sua sepultura:

- Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
- É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.
- Não é cova grande,
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.

(...)

- Viverás, e para sempre
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
- Aí ficarás para sempre,
livre do sol e da chuva,
criando tuas saúvas.
- Agora trabalharás
só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia.
- Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.

(...)

(op. cit., p. 184)

É certo que esse panorama brasileiro possui suas capilaridades. Uma delas e valiosa para esta reflexão é a mudança de foco com vistas ao interesse econômico explorador. Veja-se que os acontecimentos peninsulares influenciaram decisões que vieram desembocar no Brasil verdadeiros desdobramentos, como o interesse econômico que se voltara ao ouro. Por isso, importa salientar que essa atividade fez surgir várias cidades como Vila Rica (Ouro Preto atual), Congonhas do Campo, Mariana, Sabará entre outras. Comparativamente, Cotrim (2005) assevera que se no Nordeste brasileiro a produção do açúcar originou uma sociedade de cunho rural predominantemente dominada pelos senhores de engenho; em Minas Gerais, a atividade exploratória do ouro originou uma sociedade urbana. E mais ainda: o desenvolvimento da atividade mineradora era menos custoso que o funcionamento de um engenho considerado de grande porte. Na mesma esteira de análise, em 1763, a capital da colônia, até então Salvador, fora

deslocada para o Rio de Janeiro, observando-se aí a transferência do eixo econômico do Nordeste açucareiro para o Sudeste, pólo da região mineradora.

Mas, e o Brasil açucareiro? Essa é uma questão relevante e basilar no que se refere à formação do Estado brasileiro, não somente com vistas à economia ou política, mas, sobretudo ao manejo da coletividade. Nas fundações brasileiras, há grossas raízes de herança ibérica mescladas à essência genuína do homem americano. Porém, quando da corrida ao ouro em Minas Gerais, é perceptível uma mudança repentina de direcionamento, pela própria situação exploratória a que se destinara o Brasil colonial. Dessa condição, pela causa do ouro, o engenho nordestino fora diminuindo e escasseando paulatinamente sua produção, embora continuasse lá, nos rincões nordestinos. Mas, afirma Freyre (2010, p.194),

Foi justamente essa civilização nordestina do açúcar – talvez a mais patológica, socialmente falando, de quantas floresceram no Brasil – que enriqueceu de elementos mais característicos a cultura brasileira. O que nos faz pensar nas ostras que dão pérolas.

Essa reflexão concorre para a compreensão de que a cultura colonial, de caráter barroco, possibilita a incompletude de ciclos, de investimentos. O que se inicia não tem ou pouco tem fechamento, porque do Nordeste correu-se para o Sudeste e a cultura que nos engenhos açucareiros foi principiada, permaneceu inconclusa. Importa salientar que para o cultivo da cana, por exemplo, exigiu-se mão de obra escrava, instauração dos engenhos, levantamento de cidades, vínculos sociais, enfim, todo um orbitar ao redor dessa prática. Do exposto, é possível visualizar uma base de espessos pilares barrocos em que não se acaba um cultivo para iniciar outro, mais ainda, no afã da busca e enriquecimento, não se dá ou pouco se dá atenção ao desenvolvido anteriormente, na verdade, dessa base barroca, o que advém são sobreposições. É um movimento circular que se emenda ao outro e não o destitui, mas são mais ou menos contíguos.

É dizer, não houve fechamento, término ou destruição da cultura açucareira, apenas mudou-se o foco, era a vez das minas. Diminua-se a rotação da moenda e visualiza-se a reluzência do ouro, esse fora o arranjo, afinal, estivera o Brasil às ordens para a exploração, projeto primeiro destas terras. É também essa continuidade, permanência e convivência de culturas distintas que imprimiu no homem barroco dos trópicos o agônico sentimento da instabilidade, de um humano demasiadamente humano, sujeito e sujeitado às emendas, aos engates, a ser canavieiro e mineiro ao mesmo tempo. Significa dizer que sem parar a roda da moenda, mas diminuindo sua rotação, o ouro é garimpado.

É preciso ser um e outro sem que para isso implique exclusão e, nesse cozimento, forja-se o Barroco brasileiro não na dureza do mármore europeu, mas na maleabilidade da terracota e da pedra-sabão. Tudo isso são exemplos para a afirmação de Eugenio D’Ors (s.d) acerca de certos elementos de constância na sucessão da história, o que supera a ideia de sucessão cronológica, pois, é esse o cerne, o caminho desta investigação: a ideia de que as raças são “constantes análogas, não tomadas como entidades antropológicas, mas como entidades de cultura” (D’ORS, s.d, p. 66).

No poema *Paisagens com cupim*, João Cabral destaca que no canavial, antiga região da Mata pernambucana, “a vida está toda bichada”, pois elege o cupim os “pais de nosso barroco” destacando um lado de dentro da paisagem perfurada e carcomida, e um lado de fora fingido, parecendo o que não é, estampa da pompa e do vigor. O Barroco brasileiro equilibra-se nessas sobreposições, nesse jogo do avesso ou avesso das coisas, mote barroco de João Cabral de Melo Neto. O cupim é aquele que rói e perfura enchendo-se do oco que produziu, vazios e esvaziamentos, é o bicho verdadeira tônica barroca: o que fura e finge; o que usa, descarta e segue perfurando, matriz do explorador; o que escava e encobre ou mesmo não se preocupa em encobrir a profundidade ou o dano que causou:

(...)

No canavial, antiga Mata,
a vida está toda bichada.
Bichada em coisas pouco densas,
coisas sem peso, pela doença.

Bichada até a carne rala
da bucha e do pau-de-jangada.
Até a natureza poída,
porém inchada, da cortiça.

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombros.

(op. cit., 1994, p. 238 – 239)

É interessante destacar também que fora dos eixos ibéricos, alguns centros europeus desenvolvem ao longo dos séculos XVI a XVIII ritmos outros de crescimento, inclusive com a

fortificação dos grupos sociais burgueses que observam a interferência dos governos nos negócios e, a partir dessa percepção, passam a criticar o chamado Antigo Regime. Nesse viés, o século XVIII, conhecido como Século das Luzes, desenvolveu, sobretudo na França e Inglaterra, o Iluminismo. A filosofia das luzes emprenha-se da razão, a capacidade humana de conhecer, raciocinar, compreender e julgar a partir de sua própria intelectualidade.

A difusão dos ecos artísticos iluministas no Brasil chegou por meio de artistas e intelectuais que, em contato com a *lumière* francesa, originaram verdadeiros redutos de um novo arcabouço artístico literário, tratado por Arcadismo, sobretudo, em Vila Rica, Minas Gerais. Observando atentamente o que dizem os manuais quando dissertam sobre a passagem cronológica do período Barroco ao Arcadismo, há uma trinca, uma ranhura que, normalmente, os estudos pouco espreitam. O fato Barroco é dado como ultrapassado, modelos arcaicos e cansativos, decadentismo, exagero da expressão. O Arcadismo irrompe esse passado antigo e obscuro para iluminar os rincões mais profundos, verdadeiro garimpo minerador da razão. É indubitável a evolução do saber, reconhecer os polos europeus de efervescência política e cultural, pois as ideias do Iluminismo são sustentáculos e verdadeiros tratados que ensejaram transformações verdadeiramente significativas para a humanidade, como o caso da Revolução Francesa.

Não há dúvida e muito se concorda com Bosi (2006, p. 60) quando, em uma observação da bagagem ideológica dos árcades contrapõe-na a do pensamento barroco: “(...) o gosto da clareza e da simplicidade graças ao qual puderam superar a pesada maquinaria cultista (...)”. Porém, com um olhar acurado, a citada maquinaria cultista, o Barroco por assim dizer, muitas vezes e colocado dessa maneira, sugere a sensação de que todo o território colonial brasileiro é contagiado pelos ideais árcades. Essa é uma questão nodal, pois a generalização neste momento torna-se arriscada, a colônia, embora ensaiando índices pátrios, uma identidade genuinamente nacional ainda não se havia formado.

O Arcadismo mineiro não chegara aos recantos mais longínquos da colônia e, se chegara, tivera a sutil força de um murmúrio. Por isso, Minas Gerais, mas nem todo o estado, tornara-se reduto dos ecos políticos e culturais do Velho Mundo naquela ocasião. A claridade advinda da iluminação francesa tivera um foco que atingira de modo bastante específico aquela região, mas o Brasil colônia era grande, os índios continuaram correndo e vivendo nas matas da Amazônia e a roda da moenda do engenho pernambucano continuara girando, mesmo que lentamente, ao ritmo pesado e cansado dos escravos sob a luz fraca e débil dos candeeiros. Essa imagem pressupõe que o movimento árcade precipitou-se por Minas Gerais, mas não atingiu significativamente o restante do país, lá fora seu reduto, portanto, como adverte Chiampi (2010, p.

3) no caso americano, essa situação “desvela a condição de um continente que não pode incorporar o projeto do Iluminismo”.

Um país feito de ritmos, emendas, engates e sobreposições sugere, exatamente, que fora o Barroco o ato fundante da sociedade entrelaçando forças de um repertório múltiplo. A diversidade disparatada existente entre a economia das cidades e vilas, o desenvolvimento social, o clima entre as regiões, as correntes linguísticas predominantes, as crenças, os hábitos e o desenvolvimento alicerçaram e impulsionaram a evolução do que hoje se chama Brasil. Nesse viés, é possível, por meio de um pensamento generalizante, refletir que a chegada da tradição ibérica aliada aos costumes dos nativos indígenas somando a isso a cultura africana ratifica a condição brasileira pré-iluminista.

Ora, vivendo a Península seu estado barroco e nesse ínterim a expansão ibérica veio ter na América o baú de sua sustentação econômica, é certo que o derramamento cultural do *modus vivendi* dos colonizadores fora, na América, implacável. Se o Brasil nasce, segundo a visão do Velho Mundo, antes do Iluminismo, mantém-se em estado de dependência política até 1822 e tem uma digna, porém concentrada e localizada, manifestação cultural e política alumiada pelo viés da Ilustração francesa, implica deduzir que o todo se mantivera fincado às origens, enraizado aos costumes e preceitos dos ditames europeus quando de sua chegada, feixe de relações que se traduzem e se cruzam não cabendo na epistemologia ocidental.

Não houve, portanto, concomitância dos atos políticos e culturais. O estado Barroco europeu chegara junto com os descobridores a uma enorme parcela do país, porém, deste momento em diante, somente alguns poucos fatos históricos ou artísticos reverberaram com ênfase e força pelos rincões do Brasil. Dessa maneira, fora o Barroco e exclusivamente ele tradição e ruptura a um só tempo. Ruptura porque ao desembarcar no Brasil, corrompeu o espírito indianista ao passo que simulou um homem europeu, que estando em território americano, já não o era mais; ambos, índios e ibéricos, passaram a ser outro de si, gerando um terceiro, este sim brasileiro. Tradição porque o Barroco capilarizou-se como instrumento e salvaguarda do poder da metrópole, pelo instrumento da fé, difundiu, contagiou, admoestou o *Adão* dos trópicos a manter-se firme e submisso às verdades do céu.

Assim, filhos do Barroco e presos a ele, a base constitutiva da sociedade do Brasil é a multiplicidade, isso denota que, não há pureza de raça no humano brasileiro e sim a mistura, verdadeiros traços, identidade feita de hibridismo, o cruzamento da racionalidade europeia com o tempo natural do indígena, estado orgiaco por excelência. E, possivelmente, é essa fricção que não define, mas insinua o que é ser latino-americano, por isso e a rigor, seja tão intrincado e

dicotômico o definir-se brasileiro, diferentemente do mundo ocidental, mais linear e contundente. O homem americano não veio a ser outro, mas acomodou o novo junto ao velho, reiterando a prática barroca das sobreposições, semelhante ao Barroco europeu imbricado em pinturas e esculturas; na América, o Barroco europeu fora tragado de imediato e violentamente para dentro do homem.

O Barroco seiscentista é a chave para se compreender a poesia moderna de João Cabral de Melo Neto porque o lirismo em sua obra é elaborado, a sensibilidade retira-se do imediatismo; sensibilidade, em João Cabral, implica inteligência sobre o objeto que é elevado à categoria de arte, não o resumindo à realidade dele mesmo. Significa dizer que a essência brasileira de ordem barroca reverbera na obra cabralina de maneira autofágica, pois as palavras, no barroco brasileiro, engolem-se, possuem um mútuo pertencimento entre os signos e os significantes, verdadeira extensão de sons e ruídos da natureza, paisagem que se enrosca ao homem e oferta o seu dentro traduzido em tensão, contaminação e metamorfose. É o barroco que vem das coisas da natureza que entrara boca adentro do homem indígena via alimento ou via sons, portanto, o homem americano já era híbrido bem antes da presença europeia, movia-se, exoticamente, ao ritmo da selva e da cantilena dos pássaros. Relação que faz o poeta João Cabral em seus poemas quando ao olhar para o Nordeste e para o homem nordestino traduz sertão e sertanejo pelo outro, o sevilhano.

Se a concepção barroca conjugava o detalhe mundano ao infinito, se situava o homem ao chão e o apontava o universo, certamente, conjugava tempo presente e futuro. O Barroco profetizara sua existência e persistência, vislumbrando, desde o passado, a dialética humana que caminharia junto aos seus descendentes, os banidos do Paraíso dos trópicos, os filhos de *Eva*. Por isso, por essa visão de *cotinum*, que Campos (2011, p. 77 - 78) em visita à plataforma barroca desde a perspectiva artística de Gregório de Matos, trata o Barroco como “congenial”, dada sua ação duradoura porque, pelo:

(...) “senso dos extremos e das oposições” (por sua capacidade de adequar-se à “realidade insólita ou desconhecida”), teria gerado “modalidades tão tenazes de expressão que, apesar da passagem das modas literárias, muito delas permaneceu como algo congenial ao País”.

De fato, a releitura barroca em contexto moderno e contemporâneo ganha sentido, deixa de ser hipótese, passa a ser concretude. Se a arte barroca fora, por exemplo, misto de representação, persuasão, sagrado, profano, gozo, delírio, morte, finitude, alerta, sublimação,

regozijo e sátira, como essa complexidade de atributos veio ter na obra moderna vínculo? À medida que se compreendeu o processo oscilante de ascensão e queda do homem com vistas à Península Ibérica, seja ele o judeu, o muçulmano, o protestante, o católico ou mesmo o herege, além do indígena e africano em terras brasileiras, entende-se que a arte adere intimamente à experiência humana. E essa compreensão é fulcral ao que se preza nesta investigação, como ensina Ávila (1994a, p. 26):

Creemos poder sintetizar aqui que as aproximações entre o homem de hoje e o barroco vão além de uma simples sintonia de sensibilidade, motivada pelo recurso a formas afins de expressão estética. A identidade com o barroco, ainda que revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contrarreforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas.

A difusão artística de base barroca desdobra-se até a atualidade porque, embora tenha em seu bojo um sem fim de características bem assinaladas, como na poesia o caráter sonoro, as figuras sintáticas e semânticas, a obra de arte barroca é por sua vez, como veicula Umberto Eco (1971), uma forma aberta.

Contrária às amarras clássicas, os jogos a que se dispõe a arte barroca provocam no espectador dinamismo por meio dos movimentos e das sugestões. E sendo a poesia barroca sugestiva, os traços barrocos encontrados nos poemas cabralinos aludem a essa mutação, ao estímulo, à inventividade. Constata-se que a poesia barroca não foi e não transcendeu como arte da contemplação, muito pelo contrário, o traço barroco encontrado em João Cabral de Melo Neto é trabalhoso, leitura árdua, estimulante e imbricada, portanto, se a arte do Barroco seiscentista era aberta, também é o seu desdobramento em dias atuais. Explicita Eco (1971, p. 44):

Num rápido esboço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta” barroca. Nesta nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade “essencial” do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o

observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação.

Dessa abertura e à medida que o mundo segue em contínua mutação, a obra de arte funde-se a novas emendas, por isso, as figuras do nó, meandro, labirinto, espelho, trança, adorno, fragmento, fractal e espiral acompanham e representam essa desestabilidade. Não se projetou nos traços barrocos a inteireza do Clássico, porque é próprio do sentido barroco o achar-se enviesado, de soslaio. Da poesia barroca de Lope de Vega, Calderón de La Barca, Luís de Góngora, Gregório de Matos e na prosa de Vieira, observa-se o manejo consciente, o jogo proposital e bem disposto, ou irônico ou religioso, da realidade e ordenação do mundo.

Se, a princípio, o complexo jogo com as palavras ou ideias, as cores, as formas e a arquitetura tiveram o firme propósito de um convencimento religioso, apontar o humano falho, submisso e pecador em relação ao celeste puro, sublime e elevado; o desdobramento do Barroco nos dias de hoje, sugere não exatamente o propósito religioso: o homem atual é outro homem em outro contexto, modificado, inserido em sua realidade concreta de apelos tecnológicos, criações e perdas. Importa compreendê-lo em suas fissuras, o homem da modernidade não conta mais com o celeste, mesmo cumprindo o rigor da tradição cultural religiosa arraigada, é o homem em desalinho, dissuadido e desacreditado, o que corrobora a reflexão de Le Corbusier (2000, p. 45 – 47):

O homem de hoje alisa até à perfeição uma tábua com uma plaina mecânica em alguns segundos. O homem de ontem alisava uma tábua bastante bem com uma plaina. O homem muito primitivo aplainava com muita dificuldade uma tábua com um sílex ou uma faca. O homem muito primitivo empregava um módulo e os traçados reguladores para facilitar sua tarefa. O grego, o egípcio, Michelangelo ou Blondel empregavam os traçados reguladores para a correção de seu pensamento matemático. O homem de hoje não emprega nada e faz bulevar Raspail. Mas ele proclama que é um poeta libertado e que seus instintos bastam; porém estes não se exprimem mais que por meio de artifícios adquiridos nas escolas. Um lírico impetuoso com uma canga no pescoço, alguém que sabe coisas, porém coisas que não inventou nem mesmo controlou, que perdeu ao longo dos ensinamentos recebidos essa cândida e capital energia da criança questionando infatigavelmente: “por quê?”.

Nesse contexto fragmentado, o poema *O Helicóptero de Nossa Senhora do Carmo*, de João Cabral de Melo Neto, bem ilustra a raiz tradicional religiosa existente no brasileiro, produto da simbiose histórica, uma vez que, segundo Buades (2008, p. 27) acerca dos espanhóis, afirma que “o catolicismo impregnou a sociedade espanhola de uma maneira tão profunda que até

mesmo aqueles que se declaram ateus ou agnósticos mantêm, no fundo, uma mentalidade católica”. Relação estabelecida com o paradoxal questionamento de caráter ímpio à santa, dita padroeira da cidade de Recife, pois Nossa Senhora do Carmo elevada em seu helicóptero, no poema que ganha ares de uma oração, tudo vê do céu e nada faz por seus afilhados:

1

Nossa Senhora do Carmo,
no helicóptero em que vive,
padroeira dos recifenses,
seus nós nas costas, sua bile.
(...)

Nossa senhora do Carmo,
que deixaste (permitiste?)
que fizessem estrebaria
teu Convento do Recife.
(...)

3

Nossa Senhora do Carmo,
ao menos na minha infância,
pensei que eras a madrinha
de toda espécie de lâmina.

4

Nossa Senhora do Carmo,
podes continuar voando:
é limpo o céu do Recife,
mesmo se embaixo está inchando.

Voa, sem olhar debaixo
de onde voa o helicóptero:
o céu limpo não reflete
as inchações nem o modo.

Força o piloto a subir
o helicóptero tão alto
que o Recife vire mapa:
e seja prazer soletrá-lo.

Que, se milagres não fazes
pelas terras desse céu,
este escritor recifense,
sem porquês, segue-te fiel.

(MELO NETO, 1994, p. 534 – 536)

3. Construção do espaço poético cabralino

A leitura do material poético de João Cabral de Melo Neto nesta perspectiva de trabalho possibilitou acompanhar o poeta nas sendas que o levaram de Pernambuco à Espanha e, a partir desse caminhar, pode-se visitar os mananciais que alicerçaram sua poesia. Por isso, vê-se, em seu fazer poético consciente, a costura cultural entre a Península Ibérica e o Brasil em um incessante movimento de idas e vindas, de um continente a outro, verdadeiro espelhamento, lusco-fusco, aurora anunciadora de encontros e desencontros.

Cuidadosa e obstinada, sua visada mironiana preocupa-se com a paisagem. A geografia ganha relevo, o olhar poético, verdadeiramente arguto, observa as nuances dos dois continentes – no caso, o europeu e o americano – e forja na lama do mangue, no barro do rio, no vento do canavial, nas chuvas, no rio Capibaribe, no rio Guadalquivir, na caatinga, na praia do Atlântico, nos cais, nas plazoletas, na calle Sierpes, no arenal, no progresso e por fim na urbanização, o humano que conviveu antes e depois, em um movimento taciturno e constante, com marcas, tradições e similitudes contidas, porém, potencializadas. Tudo em um movimento pendular que ora evidencia ora encobre os elementos sem lampejos extravagantes, mas consciente e sóbrio da síntese e funcionalidade poética.

Nesse viés interacionista entre dois continentes e tendo em vista a tessitura poética de João Cabral com seus eixos temáticos e elementos recorrentes, este estudo não se pauta na leitura de somente uma obra, mas realizada a leitura da Obra Completa, busca-se dentro do conjunto dos poemas verificar, a partir da fricção dos homens sevilhano e sertanejo, juntamente com seus aportes culturais sob a égide de elementos barrocos, poemas aqui considerados mais emblemáticos e pertinentes para esta pesquisa. Isso ocorre porque a obra cabralina é de um todo alinhavada e essa comunicação possibilita o espargimento de poemas de um mesmo calibre, já que é excelência do poeta, como destacou Sophia de Mello Breyner Andresen, afiar palavras.

A inquietação que originou o trabalho de pesquisa adveio de um questionamento colocado explicitamente no âmago do poema já citado *A entrevistada disse, na entrevista:* (MELO NETO, 1994):

Sou de Cádiz, não de Sevilha.
Mas isso é entre nós, não o diga.

O que pode ser para alguém
não nascer em Sevilha, e quem

será capaz de confessar
que nasceu num outro lugar?

Quando a guerra civil bem quis
voltei para onde não nasci.

Sevilha? É o mais grande do mundo,
é onde o alegre toca o profundo.

Madrid? É o lugar onde vais
dançar, mas há carros demais.

Barcelona? Dançar é em vão,
não aplaudem, sentam nas mãos.

Coitados, são de uma outra gente.
Não são? Mas querem que se pense.

Vais para Marselha? Me lembro.
A gente de lá, todo o tempo,

vai e vem, vivendo nas ruas;
não sei onde vai quando a chuva.

Viver em Pernambuco? É longe.
Aloísio falava cabonde

de plantas de cana, de açúcar;
lá tudo é doce ou são doçuras.

Mas é longe, a mais de três gritos
de Sevilha. Não vou por isso.

Pernambuco para dançar?
Bem que iria, se contrato há.

A gente de lá, que vi aqui,
diz que tem um Guadalquivir.

Como é mesmo? Capibaribe?
E a capital como é? O Recife?

Por lá passou muito cigano?
Então por que os pernambucanos

sabem habitar tão de dentro
nossa alma extrema, do *flamenco*?

(MELO NETO, 1994, p. 545 – 546) (grifo nosso)

A última questão colocada no poema é o fio condutor, motivo que propulsiona e intriga: “...por que os pernambucanos/ sabem habitar tão de dentro/ nossa alma extrema, do *flamenco*?”. A partir dela, é necessário, em um dizer cabralino, debulhar o que há nesses extremos, entender de um lado Pernambuco e de outro a Espanha. E, nessa aproximação, revelar minúcias

barrocas, escavando das terras geograficamente separadas e historicamente relacionadas, a dubiedade, característica tão humana e tão moderna por meio de tiques e evidências fornecidas como subsídio a uma possível resposta, uma vez que não respondendo ou associando diretamente a relação homem sertanejo e homem sevilhano em uma só obra, o poeta salpica em vários livros pistas de estampa barroca, como pinceladas mironianas isoladas que compõem por meio da sobreposição, traços, formas e figuras humanas, próximas ao que se pode denominar sertanejo-sevilhano ou sevilhano-sertanejo.

No poema em questão, a entrevistada afirma ser natural de Cádiz – cidade também localizada na região de Andaluzia – e não de Sevilha, solicitando que fique entre ela e o entrevistador essa informação. A entrevistada valoriza esta cidade quando questiona “o que pode ser para alguém não nascer em Sevilha...?”. Interessante sua colocação quando, em um dizer pleno de barroquismo, afirma que com o advento da Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939), “voltei para onde não nasci”. A Guerra Civil Espanhola fora, no cenário de modernização do Estado espanhol, a complexa e violenta convivência partidária entre uma esquerda em parte revolucionária, em outra moderada e uma direita republicana, além de um setor com convicções católicas fundamentalistas e outro antirreligioso. Desse panorama, afirma Buades (2008, p. 171):

Para a extrema direita, a guerra foi o retorno de uma “Espanha eterna”, baseada em valores perpétuos de autoridade, sacrifício e moral católica, ante a decadência produzida pelos ideais maçônicos e marxistas. Para a extrema esquerda, pelo contrário, a guerra civil foi uma reação das “oligarquias terra-tenentes castelhano-andaluzas” ante as reformas de governos legítimos e democráticos que visavam à justiça social. (...) A guerra civil (...) deve ser interpretada como o episódio mais cruel e sangrento do processo de modernização espanhol. O conflito desatou uma série de ódios acumulados ao longo de mais de cem anos. A desculpa da guerra ideológica serviu em muitos casos para ajustar contas entre vizinhos.

E é nesse cenário histórico espanhol que está localizada a entrevistada, pela querência da guerra, no eixo andaluz Cádiz – Sevilha. Assim, o verbo voltar empregado no verso deveria pressupor o retorno a uma condição anterior previamente vivida ou experimentada, voltar para a entrevistada no sentido denotativo, então, deveria ser para Cádiz, cidade de onde diz que é. No entanto, a colocação feita dessa maneira suscita uma compreensão mais alargada, é muito mais com Sevilha que a entrevistada se identifica. Voltar para onde não nasceu promove uma imagem em curva espiralada, sinais barrocos implantados na poesia cabralina, de tal forma que se aproxima da voluta que Helmut Hatzfeld em sua obra **Estudos sobre o Barroco** (1988) destaca.

Nesse estudo, o teórico atenta para a presença dos cachos ornamentando igrejas, palácios, colunas, pilares e fachadas de estrutura barroca, afirmando que parece haver um predomínio no espírito do “homem barroco” da “espiral para dentro e a espiral para fora”. No caso em tela, é de Cádiz a Sevilha a projeção espiralada, não havendo igual ponto de partida e de chegada, a imagem barroca que se projeta não é circular, e sim em torno do eixo regional andaluz de uma cidade a outra.

Tal importância é confirmada quando tratando de Madrid, Barcelona, Marselha e Sevilha, aponta dificuldades nas três primeiras cidades que não há na última, já que para ela, esta é “...o mais grande do mundo,/ onde o alegre toca o profundo”. Encontra-se aí outro movimento sugestivo porque colocados do jeito que estão no poema, “alegre” e “profundo” insinuam adjetivações antitéticas. Sugere-se, com este verso, que há nas bases da cidade de Sevilha, em sua profundidade e arcabouço, enfim, em suas raízes genuínas, a alegria.

Pensar Sevilha sugere, como também sugere o Nordeste brasileiro, traços de uma cultura folclórica, permanências coletivas, costumes estereotipados que sintetizam um lastro que muito se presta à identidade regional de um determinado grupo: árabes muçulmanos, judeus, ciganos e cristãos. Relacionada ao que é popular, a cultura sertaneja e sevilhana está geograficamente localizada, cada uma fora irrigada a partir dos vários povos e correntes que habitaram as ditas regiões. Tocam-se e aproximam-se devido às fricções históricas. Sevilha fora capital comercial da Espanha à época das conquistas de ultramar, ponto de referência de exportação e importação de produtos, reduto árabe de tendência comercial, capital religiosa cujo primeiro tribunal inquisitorial deu-se lá exatamente para refrear as crenças não católicas.

Importante cidade à margem do rio Guadalquivir, ponto favorável à frota espanhola e ao carregamento de prata e ouro vindo das Américas, Sevilha adquirira um aspecto *sui generis*, pois reunira o Novo e o Velho mundo, estratos humanos derivados do contato com a América. A abundante cidade sofrera seus influxos: “todos los estudiosos coinciden en señalar que el hecho del Descubrimiento y sus consecuencias económicas en Sevilla influyeron sobremanera en los comportamientos sociales de sus habitantes”, segundo Ayán (1993, p. 47). Como cidade grande, portanto, exercia um grande poder de atração de pessoas, também para a mendicância e suas consequências, como confirma Padrón (2009, p. 40):

El XVI es un Siglo de Oro para Sevilla en lo artístico y en lo literario. Sevilla no va a ser solo un gran puerto industrial, la primera plaza mercantil de Europa, sino que se convertirá también en una capital intelectual. Lo mismo atraía a mercaderes y marinos, que a aventureros, pícaros, genios y artistas.

Sevilha, então, vê florescer uma população densa e heterogênea; atrativa, fora cidade das sobreposições, culturas herdadas que não desapareceram, mas foram crescendo sobre o já existente: herança romana, visigoda e muçulmana que cria e recria fazendo sempre novo o velho. Desse hibridismo barroco, mais adiante, o poema revela que a entrevistada é uma dançarina, provável *bailora* de flamenco e eis que cogita viver ou dançar em Pernambuco. Para morar é muito longe, mas para dançar afirma que iria se houvesse contrato. Contrapõe a relação Espanha *versus* Pernambuco quando explicita que neste, devido às plantas de cana-de-açúcar, “tudo é doce ou são docuras” e essa colocação destaca um olhar de alteridade, valorização e esperança quanto à cultura do outro, já que em meio às cidades espanholas citadas pela entrevistada, a única especial é Sevilha.

Especial porque ela renega Cádiz; em Madrid, afirma que há demasiado carro; em Barcelona, informa que não há valorização da dança flamenca pelos catalães, uma vez que “não aplaudem, sentam nas mãos”; em Marselha, sua gente está na rua em um incessante movimento de vai e vem. Nessa perspectiva, Pernambuco, sinônimo de desconhecido para a entrevistada, inspira interesse, curiosidade e similitude, seja pelos rios: o Guadalquivir em Sevilha ou o Capibaribe em Recife, seja pela relação de alma, o interior do homem, ciganos como é o caso, que faz com que o flamenco seja lugar comum para os dois, pernambucanos e sevilhanos habitarem.

Alude o poema, por meio das volutas, à ideia do movimento, pois, de Cádiz, a entrevistada perpassa física ou mentalmente por Sevilha – Madrid – Barcelona – Marselha e Pernambuco. Detém-se em Sevilha, interessa-se por Recife, justapõe os rios: Guadalquivir e Capibaribe, respectivamente. Nesse afunilamento, chega-se ao homem, ao cigano, ao pernambucano mesclado ao sevilhano em estado análogo de alma, seus extremos humanos, flamenco por excelência. É um processo de perdas e encontros. Extravios que vislumbram em uma e outra margem dos rios aderências que se complementam, homens que embora distantes e distintos, mesclam-se.

Flamenco: dança, expressão, angústia, contenção, explosão, jogo e êxtase. Flamenco destacado por Federico García Lorca, tradição popular barroca que João Cabral de Melo Neto, em sua perspicácia poética, aninhou ao âmago pernambucano, encontrou lugar, similitudes. Cultura viva porque é praticada e usada pelo povo, não está encarcerada em museus. O flamenco não possui origem muito bem definida, mas se espria pelas veredas andaluzas, música, expressão e canto barrocos: expressão chegada com os nômades ciganos em busca de climas mais cálidos? Influência da música árabe? Cânticos bizantinos? Judeus? Moçárabes? Ou reunião de todos?

Simbiose barroca por excelência, o flamenco reúne-se em sobreposições, como destaca López Ruiz (2007, p. 13):

No hay que olvidar que, por diversas razones políticas, religiosas, ideológicas o económicas numerosos grupos étnicos heterogéneos compartieron en la España de aquel entonces miseria y penas: judíos, moriscos, gitanos, andaluces... Todos ellos, en ambientes familiares reducidos o en solidaria convivencia comunitaria aportarían a la música el eco de sus sufrimientos. Con innegables influencias judías y moriscas y, sobre todo, basándose en la mutua asimilación de andaluces y gitanos, nacerían los primeros gritos, preludio de lo que luego fue el cante. Por eso se ha dicho a veces que el flamenco nació por necesidad.

O canto lamurioso é o *cante hondo* ou *jondo*, de acordo com a pronúncia andaluza, que, segundo Buades (2008, p. 266), trata-se de “uma música para espíritos sensíveis e que condensa o sentimento de um povo que canta a sua dor”. Profundidade da música que faz brotar os sentimentos íntimos, pisada forte produzindo dor e ruído, as palmas, a expressão grave e séria, o envolvimento com o trabalho corporal imprime dor no semblante de quem canta e baila no cimo do esforço. A simbiose de voz, palmas e pisadas angustiam, mas aliviam, como um deleite, é a dança-catar-se por excelência, visual, sensação que o poeta João Cabral descreve:

(...) Para mim, ela [a música flamenca] é o antimelódico por excelência. O melódico é a anedota da música, é o embalante, o adormecedor e o a-favor-do-pelo da música. Ora, meu interesse vital, sujeito astênico, de pressão baixa e sono fácil, não é o de dormir, mas o de despertar. Não a sensação a-favor-do-pelo; a irritação a contrapelo é o que procuro. Não o entorpecente, mas o estimulante. Ora, o flamenco me dá isso. É como a luz que arde nos olhos de quem estava dormindo no escuro. (apud ATHAYDE, 1998, p. 62)

Nessa fricção do que traz à tona o poema, Omar Calabrese em seu estudo intitulado **A idade neobarroca** (1987) ergue a figura do nó e do labirinto, ressaltando que ao ressurgir a ideia da perda de si, da astúcia ou da agudeza, revelam-se aí labirintos ou nós. O questionamento da entrevistada em relação ao homem pernambucano coloca-o *pari passu* com o homem sevilhano que, segundo a personagem, habitam em concomitância o flamenco. Essa trama concorre para a ambiguidade dos extremos, da perda e do encontro, como reflete Calabrese (1987, p. 147):

Observemos, pois, melhor a natureza do desafio. Ela parte de um prazer (perder-se) e termina num prazer (reencontrar-se), consistindo ambos no princípio da substituição da ordem: anulação na primeira fase, reconstrução na segunda. Mas a anulação consiste na anulação da globalidade: não se tem o controlo sobre o sistema topográfico, não se possuem mapas para se chegar ao centro do labirinto, não se reconhecem os percursos como diversos, ou os fios para desenredar primeiro ou depois um em relação ao outro. A reconstrução procede de resto por inferências locais. Bate-se o labirinto ou desfaz-se o nó unicamente deduzindo certos movimentos em cada cruzamento ou entrançado.

Como a obra cabralina é recorrente, com suas dobras, círculos e espirais de trato barroco, este poema é ponto de partida e também de retorno, verdadeiro espelhamento barroco, já que Sevilha aponta para Pernambuco e Pernambuco aponta para Sevilha. Nesse sentido, é o pernambucano rio Capibaribe familiar ao andaluz Guadalquivir, o discurso poético de João Cabral favorece a dinâmica labiríntica do perder-se e encontrar-se. O vocábulo rio, a uma primeira leitura, contém seu sentido óbvio e imediato, abrem-se os poemas de Cabral à permutação, de modo que embora distintos, os versos em Cabral repetem-se, reiteram-se nos demais. Paralelamente, os rios correm distintos, alijados, estranhos entre si, mas é João Cabral capaz de fazê-los ver um ao outro, promover o encontro imagético, fruto de associações, relações e pertencas buscando nas origens clássicas o verso-reverso que explica a si mesmo e ao outro, como manifesta no poema *Sevilha em casa* (MELO NETO, 1994, p. 638) que “o Capibaribe e o Guadalquivir/são de uma só maçonaria”.



Fig. 13: Rio Guadalquivir, em Sevilha, Espanha. Fonte: Acervo da autora

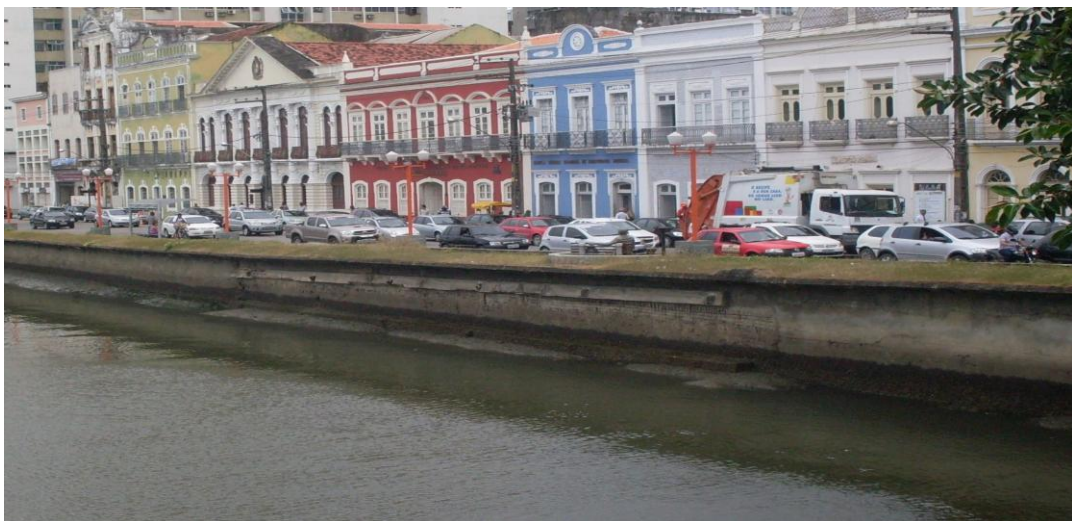


Fig. 14: Rio Capibaribe, em Recife, Brasil. Observa-se a escultura do poeta João Cabral de Melo Neto em um banco contemplando o rio. Fonte: Acervo da autora

Saber habitar o flamenco, então, deflagra toda a tradição ibero-americana, aquela que se relaciona com o domínio, a aceitação repudiável de não ser o que se era e, por força de violência, esconder o que se era, aceitar o que deveria ser e agir como se fosse. Complicação e hipocrisia ou punição e morte. Nesse ínterim, melancolia e euforia compunham os traços do homem ibérico e também americano. Rastros que na América se seguiram por séculos e depois os negros e depois o homem de hoje, desdobramentos. É a cisão a que se refere Gilles Deleuze (2012, p. 56) quando discute a concepção de Jean Rousset e trata do interior e do exterior da arquitetura barroca, muito pertinente se relacionado ao homem dos dias atuais e suas vocações barrocas:

(...) o interior permanece perfeitamente íntegro do ponto de vista ou no espelho que ordena sua decoração, por mais complicada que esta seja. Entre o interior e o exterior, entre a espontaneidade do dentro e a determinação do fora, será necessário um modo de correspondência totalmente novo, do qual não tinham ideia as arquiteturas pré-barrocas (...)

Essa configuração interna *versus* externa a que alude Gilles Deleuze em seus estudos sobre **A dobra: Leibniz e o Barroco** (2012) concorre para a projeção do entendimento teórico-metodológico da dobra. A compleição da obra barroca é ilimitada. O céu projetado ou o enrugamento do tecido é para além do limite da obra, ganhando proporções agigantadas, impressão de continuidade, sensação duradoura, o que Deleuze chama de “dobras imateriais”. A ideia de continuidade trazida por Deleuze encontra-se à da permanência tratada por Eugenio D’Ors (s.d) de que é o Barroco constância, reiterando-se em momentos diversos. Essa matemática convida exatamente ao preenchimento e mais especificamente convida à participação, a coabitar o flamenco, mesmo havendo tempo e espaço distintos.

3.1 Pernambuco e Espanha: primeiros poemas

Nos quatro primeiros livros do poeta João Cabral de Melo Neto, *Pedra do Sono* (1940 – 1941), *Os três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1942 – 1945) e *Psicologia da Composição* (1946 – 1947) delinea-se seu fazer poético e temas recorrentes. Grosso modo, *Pedra do Sono*, criticado por Antônio Cândido, finca as raízes estéticas de João Cabral, como calibragem ao autocontrole e à forma. *Os três mal-amados*, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, discute a temática do amor, um diálogo com o poema *Quadrilha* (“João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria/ que amava Joaquim que amava Lili...”).

O engenheiro afina seu fazer poético, com traços geométricos, observa minuciosamente formas, espaços e cores, sem perder de vista sua preocupação com o rigor da forma. Já em *Psicologia da Composição*, reflete sobre a elaboração do poema, sua relação com a folha branca e as palavras. Porém, é na obra seguinte, *O Cão sem Plumas* (1949 – 1950), que emerge, com vigor, a presença do Nordeste em sua trama poética, palavras do próprio poeta (apud ATHAYDE, 1998, p. 104):

(...) nos meus primeiros livros eu não falo de Pernambuco. O primeiro livro em que há referência a Pernambuco é *O cão sem plumas*, que é de 1950. Eu escrevi *O cão sem plumas* em Barcelona, a caminho de Londres; foi no segundo posto. Eu precisei desse recuo fora do Brasil para escrever sobre Pernambuco. (...)

Nesse longo poema, composto de quatro momentos: *Paisagem do Capibaribe I*, *Paisagem do Capibaribe II*, *Fábula do Capibaribe III* e *Discurso do Capibaribe IV*, a figura do nordestino é amalgamada a do rio, o cão sem plumas, seco, espesso e pleno de lama. Vê-se a estreita relação do poema com o rio Capibaribe, rio que corta praticamente todo o estado de Pernambuco, em um movimento do interior até Recife, a capital. Há uma profunda descrição desse rio que muito tem a ver com a condição do material humano existente em suas margens, a secura do rio mescla-se à secura humana em um processo de esgotamento e aniquilamento de ambos.

Nesse sentido, *O Cão sem Plumas* apresenta uma geografia para além da terra, do solo seco e árido, apresenta, pois, uma geografia humana, mais ainda a humanização de elementos naturais que se hibridizam aos humanos a fim de revelar a condição grotesca e dura do sertão pernambucano. Em *Paisagem do Capibaribe I*, há uma apresentação interior do rio e surgem elementos como a cidade, a rua e a fruta que são cortados, isto é, divididos pelo rio, pelo cachorro e pela espada, respectivamente:

§ A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.

§ O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

[...]

(MELO NETO, 1994, p. 105)

Mais adiante, em *Paisagem do Capibaribe II*, a visão passa a ser exterior ao rio, há uma percepção, porém esta não se refere ao interior do ambiente aquoso, na verdade, agora, é como se a paisagem fosse observada a partir do rio, visão legitimamente barroca, pois apesar do sentido mais imediato, qual seja a descrição da realidade, revela-se com esse poema a simbiose do barroco americano, em que tudo está imbricado, tudo está conectado, como afirma D’Ors (s.d, p. 87): “o Barroco é o idioma natural da cultura, aquele por meio do qual a Cultura imita os procedimentos da natureza. O Barroco contém sempre na sua essência algo de rural, de *pagão*, de campesino. Pan, deus dos campos, deus da natureza, preside a qualquer criação barroca”. Dessa forma, há uma circularidade entre os elementos lama –homens –cão, o que designa uma analogia, como pode ser constatado em:

§ Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

§ Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

§ Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

(...)

(MELO NETO, 1994, p. 108)

O elemento “lama” traduz o ambiente que o homem vive e ao que se mescla. Enquanto suas casas são coágulos na lama, isto é, solidificam-se em meio ao ambiente enlameado, os homens, por sua vez, compõem a paisagem como seres anfíbios, já que habitam um cenário

cujo rio é flagrante terra negra. Demonstra-se, dessa maneira, a própria condição humana em que os elementos misturados tornam o homem não só híbrido, mas, perdido de si mesmo. Com um quê de natureza morta, o poema apresenta quadros, imagens a partir da linguagem. Não há figuras, a linguagem barroca em João Cabral é por si mesma alegórica, não é o real poetizado, mas a poesia faz ver o real por detrás da linguagem. Percepção observável quando se cruzam dados que sugerem o extravio de seus referentes reais em uma lógica pautada em conexões paradoxais como: “árvore sem voz”; “pássaros com raízes no ar”; “roer fundo o que não tem”. Por isso, descreve Benedito Nunes:

Todo ser violentado, cujos atributos se truncam e se confundem, como nos versos antes citados os atributos da árvore com os do pássaro, é um cão sem plumas. Exposto a uma geral corrosão, ele é natureza desfalcada. Sua forma de existir é não-ser, pois que só existe como realidade negada em si mesma. O que a nega e desrealiza, até fundi-la com o rio, é uma potência anônima que tem força opaca, viscosa, pobremente fecunda e estagnada das águas do Capibaribe. O rio conhece os homens sem plumas, seus homônimos que vão nele perder-se numa convivência de suas naturezas idênticas, ambas corroídas ou desfalcadas, ambas se confundindo na dissolução comum, que humaniza o rio e fluvializa o homem. (NUNES, 2007, p. 48)

As palavras e a circularidade sugerida por elas (cão, lama, homem, rio) apresentam a construção da nulidade, uma mistura que comprova a danação de um contexto, ou seja, a dissipação de uma realidade que não oferece perspectivas otimistas. O chão histórico em que se pauta o poema não se alija do chão histórico de um Brasil latifundiário e com intensas desigualdades sociais, muito embora a realidade expressa pelo texto literário não evidencie, fidedignamente, a realidade do *modus operandi* cotidiano, presta-se a literatura de João Cabral a recriar, reordenar, aproximar, sintetizar ou mesmo apontar para uma verdade indelével e singularizada.

Essa reordenação literária cabralina compunha um texto pleno de alegorias que supõem uma gradação em órbita circular: cão, lama, homem e rio são elementos naturalmente distintos, independentes e pertencentes a uma mesma paisagem. No entanto, com vistas ao jogo barroco, confluem para um mesmo ponto. Nesse excerto citado de *O cão sem plumas*, há a mesma intensidade e dramaticidade encontrada nas artes barrocas Seiscentistas: um ponto da obra congrega apertadamente os quatro elementos que se fundem e devolvem um produto conciso e preciso, pois o cão deixara de ser cão, como a lama, o homem e o rio deixam suas vocações naturais para compartilharem entre si suas máculas, emendas que se tornam próximas e justapostas. Essa gradação, muito própria da linguagem barroca, também se mostra em o *Discurso do Capibaribe IV*:

§ Como todo o real
 é espesso.
 Aquele rio
 é espesso e real.
 Como uma maçã
 é espessa.
 Como um cachorro
 é mais espesso do que uma maçã.
 Como é mais espesso
 o sangue do cachorro
 do que o próprio cachorro.
 Como é mais espesso
 um homem
 do que o sangue de um cachorro.
 Como é muito mais espesso
 o sangue de um homem
 do que o sonho de um homem.
 [...]

(MELO NETO, 1994, p.115)

Nesse momento, o poema retoma a circularidade por meio de outros tantos elementos. Agora, o *discurso* do rio não se volta ao seu interior ou exterior, mas, sobretudo, à relação estreita entre o cão, o rio e o homem. O tema *vida* está presente e o rio parece ensinar ou mesmo mostra como, nessa sina endurecida e consistente, deve-se viver, mesmo que isso signifique que o que vive “incomoda de vida” e “choca”. Obviamente, dada a realidade apresentada, o ato de viver torna-se insistência e persistência, já que o homem, o rio e o cão produzem sempre uma imagem pálida e sórdida. Não há indícios de melhoramento, mudança ou transformação de sua condição social. O poema, portanto, fricciona as imagens a fim de criar o efeito nulo de uma existência humana *severina*, ou seja, árida e rija.

Repara-se a circularidade insistente, há um fluir que muito tem a ver com o rio, no entanto, retorna sempre ao mesmo ponto: o de uma existência esquelética, uma condição de vida determinada por uma estrutura social perene e imutável. Assim, o real é espesso; o rio é espesso e real; a maçã é espessa; o cachorro é mais espesso que uma maçã; o sangue do cachorro é mais espesso que o próprio cachorro; o homem é mais espesso que o sangue do cachorro; é muito mais espesso o sangue do homem que o sonho dele. Com o raciocínio e a gradação exigidos pelo poema, entende-se que o homem é o que há de mais denso nessa circularidade, os sonhos são espectros menos consistentes, o que há de sólido e verdadeiro na cadeia é a sua existência.

Há em João Cabral um jogo com as palavras cujo raciocínio aflora a ordem, a retórica em Cabral é aprimorada e concisa, pois não se vale de metáforas sobre metáforas, significa que cose o poema com um número reduzido de palavras que se reiteram não para dizer o já dito,

mas como um jogo de encaixe, retira-as do verso anterior e posiciona-as no verso atual possibilitando um novo avance ao poema, ponto a ponto, reflexão que José Lezama Lima realiza a respeito de Luis de Góngora quando diz que este “esconde su contrasentido, lo evapora tan radicalmente, que se apega al único sentido” (LEZAMA LIMA, 1970, p.26). Assim, em se tratando de *O Cão sem plumas*, o delgado do homem, do rio e do cão também é o delgado do texto. Vocábulos não muito variados e forma visualmente enxuta da estrutura do poema colaboram para compor a languidez do rio, do cão e do sujeito.

Assim, a verdadeira consistência e solidez a que alude o poema é mostrar quão grossa, grotesca e endurecida é a vida desse homem: um sujeito feito de lama e pântano, como um cão sem plumas ou um fio de rio que teima em sobreviver aquosamente. Observa-se, com isso, a modelagem que se faz da realidade, os elementos escolhidos para representá-la não são aleatórios porque a comparação do cão ao rio e desses dois ao homem não se distancia da geografia local, mas ratifica sua extensão à geografia humana, delineamento de palavras que corrobora para compor o cenário de miséria, vazio e escassez da natureza e do homem pernambucano. Nesse viés, assevera Ávila (1994a, p. 35):

Um João Cabral de Melo Neto, ao trabalhar num remordimento formal barroco seus poemas que têm como pretexto o nordeste açucareiro, faz incidir a sua visão crítica e criadora sobre a mesma realidade, a mesma estrutura econômica monocultora, a mesma sociedade de raízes patriarcais, feudais, que suscitaram no século XVII a veemência satírica de Gregório de Matos.

Então, a vida do sujeito sertanejo é tratada, na poética cabralina como luta, o que traduz a diferença de classes, um viés capitalista e esclarecedor da condição do homem e do meio, cujos elementos concorrem para a representação alegórica de um mundo em desalinho, implica, portanto, a compreensão de uma nova realidade ordenada a partir do olhar arguto do poeta lançado a um Brasil discrepante e legitimamente desigual, como é verificável em:

§ Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor,
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa

que sua árvore,
etc. etc.

§ Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu voo).

(MELO NETO, 1994, p. 116)

É, pois, *O cão sem plumas*, livro de um poema só. Primeiro texto de base pernambucana em que forma, estilo e temática mesclam-se como o cão, o rio e o homem. João Cabral confere ao poema precisão cirúrgica porque sua franqueza poética não permite paliativos e se Gregório de Matos, em um Barroco Seiscentista, escarneceu uma hipócrita elite baiana de base católica, a escrita de João Cabral atualiza o Barroco, constatando pela escolha sóbria e enxuta de vocábulos, o manutenção de uma condição socioeconômica nordestina ainda vigente no século XIX.

Nessa atualização de caráter barroco, João Cabral prepara as conexões reiterando assuntos sem dizer o que já disse, mas aafiando ainda mais o trabalho vocabular, não à toa, em seguida a *O Cão sem plumas*, escreve *O Rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953), este poema reflete sobre o êxodo do rio e do homem do interior pernambucano, por conta da seca, à cidade de Recife. Nessa retirância, homem e rio hibridizam-se, confundem-se com bagaços de cana pelo caminho, como que vomitados pelas usinas, deságuam em lama e pântano no Recife, mangues da capital “mendiga”.

Além das já pontuadas obras, em *Paisagens com figuras* (1954 – 1955), o poeta delinea muito da geografia, agora aludindo ao Nordeste e à Espanha também. Dessa obra, as imagens, as descrições e as cores reverberam o homem e muito de sua história. É nesse livro que se encontra o primeiro poema que trata com mais apuro de Espanha, denominado *Medinaceli* (MELO NETO, 1994, p. 148 – 149) e interessante a este trabalho porque traz informações de uma Espanha histórica e literária. Não se trata de Andaluzia, região de Sevilha, porém, para embrenhar-se nos meandros desta proposta de estudo, assim como foi feito a priori com *O cão sem plumas*, primeiro poema pernambucano, será realizada a leitura de *Medinaceli* para, desde já, compreender

o processo barroco por que passou a Espanha, subsídio poético ofertado graças à obra de João Cabral:

MEDINACELI

*(Terra provável do autor anônimo do
Cantar de Mio Cid)*

Do alto de sua montanha
numa lenta hemorragia
do esqueleto já folgado
a cidade se esvazia.

Puseram Medinaceli
bem na entrada de Castela
como no alto de um portão
se põe um leão de pedra.

Medinaceli era o centro
(nesse elevado plantão)
do tabuleiro das guerras
entre Castela e o Islão,

entre Leão e Castela,
entre Castela e Aragão,
entre o barão e seu rei,
entre o rei e o infânciao,

onde engenheiro, armados
com abençoados projetos,
lograram edificar
todo um deserto modelo.

Agora Medinaceli
é cidade que se esvai:
mais desce por esta estrada
do que esta estrada lhe traz.

Pouca coisa lhe sobrou
senão ocos monumentos,
senão a praça esvaída
que imita o geral exemplo;

pouca coisa lhe sobrou
se não foi o poemão
que poeta daqui contou
(talvez cantou, cantochão),

que poeta daqui escreveu
com a dureza de mão
com que hoje a gente daqui
diz em silêncio seu *não*.

Geograficamente, Medinaceli (do árabe *Madinat Salim*, a cidade de Salim, portanto, cidade segura) está localizada em uma serra na Província de Soria, na Espanha, comunidade autônoma de Castela e Leão situada a noroeste do país e formada pela união dos reinos antigos de mesmo nome. Este poema aproxima o leitor à geografia, à história e à literatura espanhola. Traz o poema *Medinaceli* a informação de que lá é a provável terra do autor anônimo de *Cantar de Mio Cid*, obra literária épica que narra os feitos de *Cid*, palavra árabe que significa senhor e refere-se a Rodrigo Díaz, nascido em um vilarejo perto de Burgos, na Galícia, portanto, norte da Espanha, em 1043.



Fig. 15: Estátua equestre de El Cid. Burgos, Espanha. Fonte: acervo da autora

El Cid ou El Campeador (campeão) ofereceu seus serviços aos cristãos e muçulmanos mercenariamente e, a cada batalha vencida, ganhava mais fama e tornava-se mais poderoso, um herói barroco, portanto, nada convencional. Servindo ora a cristãos ora a muçulmanos, El Cid realizou feitos heroicos na Reconquista e, em Valência, trava forte luta contra estes últimos, tornando-se governante da cidade. Lá falece e seus restos mortais retornam a Burgos. Sobre El Cid, vale pensar que o herói nacional espanhol, por assim dizer, conserva a alcunha árabe, revelando uma vivência sincretista e contraditória entre uma cultura católica e o registro incontestável da passagem árabe pela Espanha que revela o espírito barroco tratado por D’Ors (s/d, p. 25): “o espírito barroco, para dizê-lo vulgarmente e de uma vez por todas, *não sabe*

o que quer. Quer, ao mesmo tempo, o pró e o contra. Quer – e eis aqui estas colunas cuja estrutura é um paradoxo patético – gravitar e voar”.

Discrepâncias assinaladas no próprio *Cantar de Mio Cid* quando o herói, investido de cristandade, luta contra os mouros e lhe aparece em sonho o anjo Gabriel, que bendiz todos seus sucessos, anjo que por sinal também aparecera ao profeta Maomé:

(El ángel Gabriel se aparece en sueños al Cid)

405 Allí se echaba mío Cid, después que cenó;
Cogió le un dulce sueño, tan bien se durmió.
Ángel
Cabalgad, Cid, el buen Campeador,
Que nunca en tan buen punto cabalgó varón;
Mientras que viviereis bien saldrá todo a vos.

Narrador

Cuando despertó el Cid, la cara se santiguó;
Se signaba la cara, a Dios se encomendo;
Estaba muy contento del sueño que soñó.

(apud RIAÑO RODRÍGUEZ, GUTIÉRREZ AJA, 2007, p. 90 – 91)

Depois da vitória contra os mouros, El Cid faz planos, inclusive, de usar suas casas. Em outro excerto, a batalha entre cristãos e mouros é descrita evidenciando os dois lados pela via religiosa, pois enquanto os mouros invocam Maomé, os cristãos invocam, por sua vez, Santiago¹⁷ (o “Matamoros”):

(Plan del Cid después de la vitoria)

Oídme, Álvar Fáñez, y todos los caballeros:
En este castillo, gran haber hemos hecho;
Los moros yacen muertos, de vivos pocos veo.
Los moros y las moras vender no los podremos,
620 Que los descabecemos nada ganaremos;
Acojámoslos dentro que el señorío tenemos;
Posaremos en sus casas y de ellos nos serviremos.

(op. cit., 2007, p. 101)

¹⁷ Santiago de Compostela. Diz-se do apóstolo que pregou na Galícia e que, depois de sua morte na Palestina, seu corpo fora levado de volta em um barco e enterrado em Santiago. O túmulo só fora descoberto em 813 por um eremita guiado por uma estrela (daí Compostela originário do latim, campo da estrela). A sepultura tornara-se importante símbolo para a Espanha cristã e peregrinos iniciaram visita ao túmulo convertendo-se em rotas de peregrinação, o Caminho de Santiago. Conhecido por *Matamoros* (mata mouros), pois, segundo a crença, interveio, milagrosamente, em favor dos cristãos e contra os muçulmanos na Batalla de Clavijo, em 844.

[...]

(*Descripción de la batalla*).

¡Veríais tantas lanzas bajar y alzar;
 Tanta adarga horadar y traspasar;
 Tanta loriga romper y desmallar;
 Tantos pendones blancos salir bermejos de sangre;
 730 Tantos buenos caballos sin sus dueños andar!
 Los moros llaman:
Moros

¡Mahoma!

Narrador

Y los cristianos:

Cristianos

¡Santi Y ague!

Narrador

Caían en un poco de lugar moros muertos mil y trescientos ya.

(op. cit., 2007, p. 107)

Segundo José Castello (2006), o poeta João Cabral de Melo Neto interessa-se sobremaneira pela poesia primitiva espanhola a partir do contato com a produção artística da *Generación del 27* e, a priori, pelo poema *Cantar de Mío Cid*, que o lê e relê várias vezes impressionado pela concretude do Cid, particularmente, o verso “tantos buenos caballos sin sus dueños andar”, concreto e simples, que descreve na luta entre cristãos e mouros a morte, sem que para isso seja necessário o amparo metafísico ou apelo emocional, a morte descrita é limitada à matéria. Portanto, para João Cabral:

(...) o Cid se torna o personagem central da literatura épica ibérica. O Cid não é um herói romântico, mas realista; um homem pragmático que luta não por ideias, mas por dinheiro. Cabral passa a admirá-lo e a seu apego à objetividade. A partir dele, o poeta inicia uma longa viagem através dos “cantares” produzidos na Idade Média, em época anterior ao Século de Ouro. (CASTELLO, 2006, p. 127)

Nesse viés de objetividade, preferência estética de João Cabral, o poema *Medinaceli* descreve a geografia da cidade: localizada no alto da montanha e na entrada de Castela, como se fosse colocado em um portão, “um leão de pedra”, adorno simbólico em que a figura do leão sugere força e, ao mesmo tempo, relaciona-se com o nome do próprio reino – Castela e Leão. No entanto, o poema alerta: Medinaceli esvazia-se, como apontam os versos: “mais desce por esta estrada/ do que esta estrada lhe traz”, haja vista seus poucos moradores, no ano de 2012 contavam apenas 750 (cf. HAM et al., 2012).

Em se tratando da historicidade, sobretudo das lutas de Reconquista, fora Medinaceli cidade fronteira que, segundo o poema, constituiu verdadeiro palco de peijas entre cristãos e muçulmanos, por isso “tabuleiro das guerras/ entre Castela e o Islão”. Dessa percepção histórica tratada no poema, poucos monumentos sobraram. Além da “praça esvaída”, cita-se o “poemão”, já que ali é a provável terra do autor anônimo do *Cantar de Mío Cid*, onde talvez o tenha cantado como o “cantochoão”, isto é, canto gregoriano, performance musical utilizada nas liturgias católicas; nesse ponto, alude o poema, ao citar o cantochoão, à supremacia dos católicos em relação aos muçulmanos.

Enquanto o anônimo autor elaborou *Cantar de Mío Cid* com a “dureza de mão”, o que sugere certa objetividade e firmeza no que tange a história deflagrada nessa epopeia; hoje, o povo em silêncio diz seu “não”, o que indica que a cidade e as pessoas se plasmam, justamente, porque a cidade é personificada com os vocábulos “esqueleto” e “hemorragia” que sugerem seu esvaziamento – o esqueleto é seco, a hemorragia é perda – perde a cidade, perdem as pessoas, perde a cidade as pessoas. Daí pensar que pouco resta à Medinaceli, cuja “praça esvaída... imita o geral exemplo”. Exemplo este da gente que se vai, oco que reflete desde o ponto de vista do esvaziamento humano ao histórico e geográfico, possivelmente, originando o silêncio nas pessoas que recusam a si e à cidade e que, por isso, ambas se esgotam.

Veja-se que não há no poema *Medinaceli* exaltação eufórica ao lugar, ao povo ou à sua história. Muito pelo contrário, embora suscite a possibilidade de ser lá a terra de origem do autor do clássico *Cantar de Mío Cid*, Medinaceli desbota-se. O poema não decreta seu fim, a cidade não acaba assim como as pessoas tampouco acabam, há, sim, uma hemorragia lenta que proporciona um vazar. E toda essa configuração atual de Medinaceli contrapõe-se à sua história: existe um estranhamento, um velado paradoxo, pois outrora fora cenário importante de batalhas entre católicos e muçulmanos, além de ser a provável terra do autor de um renomado herói dessas lutas, El Cid; hoje, em Medinaceli “pouca coisa lhe sobrou”, ou seja, de um passado de relevância histórica espanhola à atualidade esvaziada da migração.

É nesse sentido que se aproximam o lendário El Cid e a cidade de Medinaceli, antíteses barrocas: de um lado, o jogo objetivo do dinheiro, El Cid lutara ora contra os católicos, ora contra os muçulmanos; de outro, a cidade que deixara de ser palco central nos jogos de guerra para vir a ser uma “cidade que se esvai”. Contradições, perdas e esvaziamentos que se acumulam no campo das palavras são arranjadas na escrita cabralina por meio de um paralelismo entre fatos históricos que se cruzam e são realçados no momento enunciativo do poema. Essa enunciação, ao evidenciar a dubiedade, evidencia o esquema barroco da escrita e abordagem de João Cabral, pois,

como afirma Calabrese (1987, p. 206), “a crise, a dúvida, a experimentação são uma característica barroca. A certeza é característica do clássico”.

É dizer, a história de Medinaceli e sua provável relação com o autor de *Cantar de Mio Cid* destacam e apontam, a bem da verdade, para a própria figura de El Cid. Então, juntos, Medinaceli e El Cid, chegam à modernidade evidenciando essas divergências históricas – uma cidade, outrora palco de remotos combates, hoje sem funcionalidade e um soldado mercenário que serviu a dois exércitos contrários. Deflagrada essa divergência de ser e deixar de ser, como a cidade, ou de reunir em si duas condições contrárias, como o herói El Cid, viabiliza-se, portanto, compreender uma escritura contemporânea de caráter barroco.

Dessa forma, segundo Irleamar Chiampi em seu ensaio intitulado O Barroco no Ocaso da Modernidade, localizado na obra **Barroco e Modernidade** (2010), este tipo de escritura, que intitularia neobarroca, evita transformar o discurso em regra, mas em propor divergências, tal como sugere o poema *Medinaceli*, justamente para por em relevo que o Barroco nos dias de hoje implica em viver a diversidade, ou seja, a “heterogeneidade multitemporal” (CHIAMPI, 2010, p. 22), com suas perdas, transformações, modificações e contradições sob a alcunha da unidade.

Colocados assim, o primeiro poema pernambucano (*O Cão sem plumas*) e o primeiro poema de trato espanhol (*Medinaceli*), justapostos, fazem emergir a ideia valorizada por João Cabral de poesia pura. É pensar: o que ficou dos poemas após sua leitura senão a *secura* (do rio), o esvaziamento (da cidade) e a *dubiedade* (do herói), atributos tão genuinamente humanos? Independente de sua latitude e longitude, esteja o homem em Pernambuco ou na Espanha, estes primeiros poemas já armam as bases de todo o legado poético cabralino com vistas a este estudo.

Nesse sentido, logo em seguida a *Medinaceli*, o próximo poema, *Imagens em Castela* (MELO NETO, 1994, p. 149 – 150), descreve a geografia da *meseta* espanhola, como verdadeiramente uma mesa sem nada e sem serventia, com paisagem ampla, vazia e horizontal, sua crosta queimada e chão pardo. Geograficamente, define Moliterno (1971, p. 187 – 188):

O bloco fundamental do acidentado relevo espanhol é constituído pela Meseta, que se estende por aproximadamente 210 000 km², isto é, pouco menos da metade da superfície da Espanha peninsular. Cercada de montanhas, a Meseta faz lembrar uma enorme fortaleza natural, defendida ao norte pela cordilheira Cantábrica, a noroeste pelo maciço Galaico e pelos montes de León, a leste pela cordilheira Ibérica e, finalmente, a sul e sudeste pela serra Morena e as serranias sub-béticas. Romanos e árabes encontraram grandes dificuldades para vencer estes bastiões, e deixaram, sobre a Meseta, marcas pouco profundas de sua cultura. Ao mesmo tempo, porém, as barreiras montanhosas fizeram com que a área permanecesse isolada durante longo período.

Provavelmente, seja por esse isolamento que o poema ressalte a paisagem da meseta, frequentada apenas pela ventania e por seu cão e não deixa de citar suas peculiaridades quando a aproxima à imagem do pão: sua maciez sofrida, o seco e o úmido, a água e o grão contados. Entretanto, é na última estrofe, que o poema veicula sua relação com o homem:

E mais: por dentro, Castela
tem aquela dimensão
dos homens de pão escasso,
sua calada condição.

(MELO NETO, 1994, p.150)

Nesse entrecruzamento, artifício estilístico de João Cabral, entre geografia política e geografia humana, o homem espanhol, neste caso o de Castela, vai ao encontro daquele outro das margens do Capibaribe em Recife, o que habita o *Cão sem plumas*. A tríade geografia – homem – cão reitera-se, uma nova roupagem é aplicada, pois se trata de outro continente. A modernidade em João Cabral instaura-se pela visão, por isso, outra é a terra, mas em seu ínterim, segue o mesmo homem e o mesmo cão, imbricados, vivendo a escassez e a dificuldade na mesma calada condição. Interessante observar que apesar das adversidades explícitas nos poemas, Cabral não trabalha com o fim, mas com os limites.

É dos limites que retira sua poesia, de modo que o oco, o vazio, a escassez, o grão contado, a secura, as sobras, a dureza e o silêncio são elementos que pertencem às terras, mas também habitam o cerne do homem. Significa dizer que João Cabral não chega às exéquias, último patamar do limite humano. O poeta, quando debulha a temática humana e se apoia na morte, presta-se a notar sua finitude, o *In Ictu Oculi* cabralino, observando desde uma janela poética como o rio exíguo que teima em fluir, o homem que passa, suportando silenciosamente o extremo dele mesmo. Por isso, ensina Maravall (2009, p. 300) sobre o tempo barroco:

De uma realidade que sem descanso flui e passa, isso é o que permanece, o ser de sua fluidez. O homem é definido como uma “fluidez contínua”, uma sucessão que não pode ser detida e que, a cada instante, suporta a dramática tarefa de construir-se um futuro que passará através dele para seguir em forma de passado.

A partir desses poemas, é a obra cabralina costurada em um incessante movimento de visitação aos eixos que, particularmente aqui nesta investigação, optou-se pensar: o homem seja ele sertanejo, sevilhano ou ambos; a cultura; e a terra, aqui entendida por sua geografia poética. Vale frisar que esses eixos não são estanques, em realidade, eles cruzam-se e combinam-se

projetando um todo completo, um produto artístico sintético cujos rastros, se forem seguidos ao revés, trilharão as sendas barrocas.

3.2 O Sertão e o encontro com as artes populares espanholas

Ao se pensar a trama poética, urge saber: que sintomas do barroco existem no Nordeste de João Cabral de Melo Neto? As respostas, de cunho literário, saltam de seus poemas, pois são eles os fios condutores à compreensão da paisagem pernambucana e espanhola que compõe e se compõe a partir da observação de suas dinâmicas internas. No poema *Conversa em Londres, 1952* (MELO NETO, 1994, p. 525 – 527), o curso textual salienta o olhar sobre o Brasil, com destaque ao Nordeste:

1

Durante que vivia em Londres,
amigo inglês me perguntou:
concretamente o que é o Brasil
que até se deu um Imperador?

[...]

falei do que não há de falar,
muito menos para estrangeiros,
que é o Nordeste, onde começamos
a ser Brasil (talvez por erro).

2

Porém como a nenhum britânico
convence conversa impressionista,
pediu-me coisas para o dente:
dei-lhe somas recém-recebidas.

Dias estudou-as, e um dia:
“Posso dizer minha opinião?
O Brasil é o Império britânico
de si mesmo, e sem dispersão;

é fácil de ler nesse mapa,
Colônias, Colônias da Coroa,
Domínios e Reinos Unidos,
e a Londres, certo mais monstruosa,

que no Brasil não é cidade,
é região, é esponja e é fluída,
a de Minas, Rio, São Paulo
que vos arrebatava até a chuva.”

3

“E o Nordeste, onde está no esquema?”

“Vejam os: não é só colônia;
é uma colônia com o especial
que à colônia dá ter história,

é a colônia condecorada,
que se deve dizer “da Coroa”,
principalmente, Pernambuco,
onde, pelo que me diz, toda

coisa começou; e que você
não separa do que é Nordeste
(aliás, por que estados tão grandes?
por que só dividiram estes?);

enfim, o Nordeste é uma colônia
como qualquer, só que tem título,
o “da Coroa”, que o Rei dá
aos territórios mais mendigos.”

O poema localiza o Nordeste a partir de relações que estabelece, seja com cidades do próprio Brasil “Minas, Rio, São Paulo”, seja com Londres, Reino Unido. A dúvida ensejada pelo “amigo inglês” possibilita explicações com raízes históricas destacando a condição colonial a que se sujeitara o país em termos de influências externas ou mesmo internas. O poema arma-se em estruturas persuasivas, perguntas e respostas direcionam a leitura e convencem por meio argumentativo sem, ao que chama Coutinho (1994, p. 208) de “verbalismo vazio”, sobretudo pelas conjugações verbais que muito se valem do modo indicativo, sem vacilações e hipóteses de cunho subjuntivo. As formas verbais empregadas são geralmente o presente do indicativo (“convence”, “é”) e o pretérito perfeito (“perguntou”, “falei”, “pediu”, “dei”, “estudou”). Traz o fazer literário cabralino, ainda, métrica e contorno tipográfico regulares, uma construção pautada em seus interesses pelo cancionero popular, que, segundo Nunes (2007, p. 113):

As espécies tradicionais de verso e estrofe, mais frequentes em João Cabral, são as menos “literárias” e mais ligadas à tradição popular: os metros menores, encontrados nos romanceiros, e as quadras, que se aproximam mimeticamente da trova dos cantadores. Segregadas, depois do romantismo, e quase inutilizadas na lírica moderna, quando da estratificação da arte rural na sociedade urbana da era industrial, essas formas de verso e de estrofe, afeiçoadas pelo lado de sua subsistência anônima, de índole folclórica, à sensibilidade mediana, adquiriram certa impessoalidade, que pode transmitir-se à dicção que as utilize.

Adequabilidade entre forma, estilo e conteúdo implica dizer a construção de um poema em equilíbrio entre o que se diz e a maneira como é dito, mas, importa atentar que, como destaca Maravall (2009, p. 286) “o equilíbrio é um resultado sempre em jogo”, é a impressão de

uma realidade que não é estática, como fora a do Renascimento, mas em movimento; Cabral, então, eleva ao estado de poesia o rearranjo social do país como uma marcha interna silenciosa, um organismo (o Nordeste) que exerce sua função em um conjunto maior (região Sudeste ou “Coroa”). O conteúdo, isto é, o assunto tratado é de ordem seiscentista porque, apesar de tratar informalmente o tema a partir de uma pergunta, o poema escava as raízes da colonização do Brasil e desdobra-se em imagem atual (“o Nordeste é uma colônia”), haja vista a explicação de Galeano (2010, p. 351):

Dentro do Brasil o Nordeste cumpre uma função satélite da “metrópole interna” radicada na região Sudeste. A polarização se torna visível através de numerosos traços: não só porque a imensa maioria dos investimentos privados e públicos se concentram em São Paulo, mas igualmente porque esta cidade gigantesca se apossa também, como por meio de um enorme funil, dos capitais gerados por todo o país.

É a presença barroca dos opostos temporais, isto é, o ontem e o hoje a que Calabrese (1987, p. 148) chama de “estabilidade”, no caso do Barroco histórico e “transformação”, o de sua atualização:

é fácil de ler nesse mapa,
Colônias, Colônias da Coroa,
Domínios e Reinos Unidos,
e a Londres, certo mais monstruosa,

que no Brasil não é cidade,
é região, é esponja e é fluída,
a de Minas, Rio, São Paulo
que vos arrebatava até a chuva.

Compreendendo essa imagem barroca, segundo Ávila (1994b, p. 12), “estaremos obviamente caminhando para o desenho de uma imagem mais nítida de nós mesmos, uma ideia mais correta de nossa especificidade nacional”. Nesse viés, o poeta utiliza-se do mesmo trato estilístico que o impressionou em *Cantar de Mío Cid* quando descreve a morte e os cavalos sem seus donos. Aqui, no poema em questão, apresenta o britânico como a figura do concreto em oposição a da “conversa impressionista”, assim, o britânico “pediu-me coisas para o dente”, descrição sóbria do desejo pelo material sem empregar uma descrição ou metáfora sentimental.

O britânico define o país: “O Brasil é o império britânico/ de si mesmo...”. Essa definição compõe um todo encadeado em possíveis dentro, torna-se a história objeto estético, jogo barroco muito presente na poesia de João Cabral: é a imagem esférica de si para si, como a

percorrer resignadamente um mapa labiríntico, um ponto de partida, no caso, o “Império britânico” – o Brasil por assim dizer –, que aponta para dentro dele mesmo, ser colônia da colônia, imagem ameríndia antropofágica, engolir-se desde seu próprio interior. Na prática, é pensar um eixo desenvolvido economicamente, como destaca o poema “Minas, Rio, São Paulo” que, como “esponja”, absorve, suga do Nordeste – sua própria colônia. Esse desenho traçado pelo poeta ratifica o contexto barroco que ultrapassa as divisas do tempo, transcende e, segundo Calabrese (1987, p. 146) “(...) é a própria sorte das figuras do nó e do labirinto que nos permite sair do âmbito do barroco histórico e interpretá-las como manifestações de um barroco mais universal e meta-histórico”.

Ao incorporar “sem dispersão” o “Império britânico”, o poema discute a sobreposição, efeito barroco do inacabado, de um ciclo que não se fecha, mas adere-se a outro, como o Cristo Cachorro e a Virgen de La Leche que amalgamam o humano ao divino, no caso em tela, é o homem que incorpora o Barroco e os ares europeus da “Londres”, mas “que no Brasil não é cidade,/ é região”, é o homem guiado no curso da dependência, do sujeitado que sujeita os seus blasonando um suposto império econômico localizado e erguido a expensas dos “territórios mais mendigos”, peripécia barroca de aceitação que se move entre a Região Sudeste e a Nordeste, explicação que fornece José Antonio Maravall (2009, p. 316):

Ao mostrar às pessoas que é preciso ater-se a um jogo, regido pelo saber e pela prudência, nas relações com o mundo, ao dizer-lhes, de qualquer maneira, esse mundo, por aparente que seja, é o que têm diante de si e com o qual devem lidar, e ao recordá-lhes que, precisamente por sua condição de aparência ilusória, é preciso apostar em tudo que nos oferece, percebemos que tanto o político como o moralista, o artista etc. julgam que se torna mais fácil obter aceitação ou a submissão à Igreja, à monarquia, à ordem social – com suas distinções de grupo regulamentadas –, ao poder dos ricos e àquelas outras discriminações sobre as quais se apoia a estabilidade do sistema.

Esse jogo do dentro que domina o mais de dentro define-se como um sistema que gera um espelhamento, um Brasil poetizado elaborando um espaço simbólico da alusão e da ilusão. Multiplicando uma imagem dentro de outra se verte, pois, a imagem primeira em outros brasis em um movimento circular que vai do Sudeste ao Nordeste. É a ilusão entre a perspectiva literária e a perspectiva real que cria uma temporalidade e um espaço muito próximo ao do leitor, muito aproximado ao que se pode chamar realidade e assim o poeta organiza sua persuasão.

E esse traço colonial que persiste atrelado ao Nordeste brasileiro é, exatamente, o da roda do engenho que segue girando em ritmo lento resguardando o legado colonial, portanto de permanência barroca, independente da mudança de eixos econômicos ou culturais. O espaço

histórico de similitudes transcende, mescla-se geografia ao fazer poético que corrobora a construção do mapa nordestino. Mas, importa salientar que o exercício poético de João Cabral também transcende à história no sentido político. Não é a condição estritamente histórica a que se interessa, é o *plus ultra*, ou seja, a partir do que vê, o texto literário compila e oferta a síntese da complexidade orgânica social. Não é de se esperar da poesia a salvação, mas a reflexão ou a preocupação que habita o poeta, como destaca o poema *Graciliano Ramos* (MELO NETO, 1994, p. 311 – 312):

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se na fraude.

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

O poema recebe o título de outro escritor nordestino, Graciliano Ramos, que, segundo o próprio poeta João Cabral de Melo Neto, ambos aproximam-se em suas escritas, a saber: “não sei por que escrevo árido, se é influência da aridez do Nordeste. Mas, veja que Castro Alves, José Lins do Rego e Gilberto Freyre são do Nordeste e não são áridos. Ao contrário de Graciliano Ramos, que é árido também” (apud ATHAYDE, 1998, p. 64). Transcrevem-se alguns trechos da obra **Vidas Secas** (1976) do citado autor que, segundo João Cabral, revela a aridez em sua linguagem proporcionando uma intertextualidade:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 1976, p. 21)

Olhou a caatinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar. (op. cit., p. 25)

Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru. (op. cit., p. 26)

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinhá Vitória benzia-se tremendo, manejava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. Encolhido no banco do copiar, Fabiano espiava a caatinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre. (op. cit., p. 123)

Em Cabral, a compreensão do árido é formada a partir da observação de quatro versos que antecedem um conjunto de duas estrofes cada no poema *Graciliano Ramos* (MELO NETO, 1994, p. 311 – 312):

Falo somente com o que falo:

[...]

Falo somente do que falo:

[...]

Falo somente por quem falo:

[...]

Falo somente para quem falo:

São quatro chamadas de caráter barroco, pois sugerem uma construção paralelística, verdadeiros anúncios que apontam o propósito das estrofes. A ideia incutida na expressão “falo somente” explicita o tom estrito, o aviso austero da mensagem que está por vir, o advérbio “somente” restringe e reitera-se em todos os três outros versos ratificando o laconismo que habita a construção do significado de aridez.

Entre os quatro chamamentos, alternam-se pares de preposição: “com” / “do” (preposição de mais artigo o) e “por” / “para”. No primeiro momento, “Falo somente com o que falo”, a preposição indica o vocabulário que será utilizado, ou seja, comunica que o alicerce do poema possui em seus pilares vinte palavras que, astronomicamente, orbitam ao redor do sol. É o sol, pois, elemento de luminescência, alvura e claridade que expõe o útil-necessário. O sol quara e higieniza as palavras retirando-lhes o excesso que o poeta chama de “janta abaianada”, metáfora do condimento, do que é extra e sobra. A palavra é faca, como destacara Sophia de Mello Breyner Andresen ao poetizar o trabalho artístico de João Cabral, é objetiva, corta e marca, cicatriza, por isso, não interessa ao poema que fique a “crosta viscosa”, os excessos, para não cegar a lâmina e dispersar o sentido da palavra, é preciso limpá-la, desfazer-se de exageros, exatamente o que faz o poeta ao lançá-las no corpo do poema.

Como no gesto de amolar a faca, o poema anuncia seu segundo momento: “Falo somente do que falo”, exaltando, agora, o assunto a que se refere. Repare-se a exiguidade da métrica, os versos, em todo o poema, são curtos, ratificando a objetividade de falar somente ao que se propõe. O poema retoma a ideia das vinte palavras citada na primeira estrofe e compõe, elemento a elemento, a paisagem nordestina agrupando-as em campos semânticos que percorrem o eixo, nesse momento: “seco” – “paisagens” – “Nordestes” – “sol” – “quente” – “vinagre” – “espinhaço” – “cresta”, o que autoriza pensar, segundo D’Ors (s.d, p. 87), no “sentido cósmico do barroquismo” que “bem se revelou na sua vocação sempiterna pela paisagem e pelo folclore”. Dessa forma, todos os vocábulos somam-se para tecer o sentido da aridez e, curiosamente, o poeta pluraliza o termo Nordeste, dessa maneira, ao flexionar do singular ao plural, produz um efeito de eco, saindo de uma localização espacial específica para compor um espaço simbólico que se pauta nos quatro pilares anunciados: palavras certas, assunto, representação de pessoas e público alvo.

“Falo somente por quem falo”, nesse momento, o poema aponta para as pessoas que existem nesse lugar e institui-se seu representante, dando-lhes voz poética. O sol, o gavião e outros animais de rapina influenciam o comportamento dos sujeitos e, perseguindo a composição sem excessos, elenca “clima” – “gavião” – “rapina” – “solos” – “caatinga” – “mingua” como a pertencer ao cenário, mas também ao humano que nele habita. Os solos improdutivos e seus


arbustos da caatinga explicitam o estado de carência do lugar e do homem. Em “Falo somente para quem falo”, o poema direciona-se às pessoas congregando “sono” – “morto” – “acre” – “estridente” – “contrapelo” – “socos” à vida da gente nordestina que suporta, caladamente, sua condição arrastando-se como “sono de morto”. Nesse ponto do poema, o sol é reiterado e entendido como um despertador ao morto, o sol “estridente” é o astro penetrante e forte na pele, nos olhos, na vida; “a contrapelo”, é o revés do morto, ideia confirmada ao atingir os olhos com a força empregada a golpes em uma porta.










Fig. 16: Imagem do carro de boi e do vaqueiro nordestino trajado com o gibão, roupa de couro para proteger-se do sol e de espinhos da caatinga na lide com os animais. Fonte: Museu do Homem do Nordeste, Recife (PE) – Brasil. (Acervo da autora)




No grupo de vocábulos que tece o espaço simbólico nordestino, é válido destacar que dentro de cada palavra existe uma sutil ligação que encadeia umas às outras, sentido orgânico que, segundo Deleuze (2012, p. 20), “define-se por dobras endógenas”. Assim, tem-se o ponto de partida que é o sol e, no recôndito do vocábulo “seco”, está o sentido de “paisagens”, já que pode ser característica de uma paisagem a secura; em “paisagens”, “Nordestes”, pois se fala em paisagem nordestina; em “Nordestes”, o “sol”, elemento pertencente ao clima nordestino; em “sol”, imbrica-se o sentido de “quente” e neste, “vinagre”, ácido, acre; em “vinagre”, a relação com “espinhaço”, pois no poema, tudo é reduzido ao espinhaço, contendo aí o sentido de desmanchar-se restando a ossatura; em “espinhaço”, a relação com “cresta”, pois o que queima reduz; em “cresta”, a relação com “climas”, pois é quente, um sol que queima; em “climas”, há relação com “gavião” e “rapinas”, animais que habitam esse ambiente e valem-se, por conta da




escassez, da disputa pelo alimento, geralmente, outros animais de pequeno porte; em “rapinas”, ecoam os “solos” geralmente secos em que buscam os gaviões seus alimentos; em “solos”, as condições de “caatinga”, mato espesso com arbustos e espinheiros que traduzem a situação da “míngua”; e da “míngua”, o “sono” e o “morto”, situação letárgica advinda da carência. Mas, do “sono de morto”, retorna-se ao “acre”, o ácido e azedo que é o sol “estridente”, portanto, penetrante; a “contrapelo”, o sol intenso desperta o morto “a socos”, dada sua força e penetração:



(...)
 com as mesmas vinte palavras (v.2) 
 girando ao redor do **sol** (v. 3)

Seco (...) **paisagens** (v. 10) 
Nordestes, debaixo de um **sol** (v. 11) 
 (...) **quente vinagre** (v. 12) 
 (...) **espinhaço** (v.13) 
cresta (...) (v. 14) 

condicionados pelo **sol** (...) (v. 19) 
gavião (...) **rapinas** (v. 20) 

(...) **solos** (v. 21) 
 (...) **caatinga** (v. 22) 
 (...) **míngua** (v.24) 

(...) **sono** (...) **morto** (...) (v. 26) 
acre, como o **sol** sobre o olho: (v. 28) 
 que é quando o **sol** é **estridente**, (v. 29) 

(...) **contrapelo** (v. 30) 
 (...) **socos** (v. 32) 

Veja-se que o conjunto dessas imagens concorre para produzir uma alegoria circular, “girando ao redor do sol”, ou seja, inicia-se com a imagem do sol e retorna-se a ela. A reiteração, portanto, não ocorre somente com as escolhas lexicais, mas com a própria lógica do poema. Sentindo-se, pois, a órbita literária ao redor do sol, é possível apreciar a confecção de um quadro com os elementos citados, pinceladas que compõem uma tela dinâmica, fenda captada pelo poeta e admoestada por Maravall (2009, p. 397) acerca dos escritores barrocos em que afirma declarar “insistentemente que a força da pintura está em sua possibilidade de captar a vida. Isto nos faz compreender como a realidade que o Barroco procura penetrar e dominar (...) se encontra (...) na dramática e cambiante esfera da vida”.

De profunda secura, é o cru e o recrudescimento que são narrados a partir de seus núcleos comportando outros núcleos e, nesse avance dos elementos, a aguda luz do sol é o que condiciona a vida e a morte, o princípio e o fim, perspectiva barroca (“por quem existe nesses climas / condicionados pelo sol”). O morto já não é morto porque o sol o desperta à força, um chamado para a vida que pertence à ordem do que é de fora, da paisagem, em oposição ao homem que não vive, mas existe. O sol retira-o da letargia, chega aos olhos, incomoda com sua luz penetrante que o desperta. O homem é mais um organismo do sistema compondo a paisagem, visão barroca que D’Ors (s.d) discute quando reflete sobre a anatomia antes e após a autópsia. Antes, cabeça, tronco e membros, assim pensados, pertenciam à ordem do superficial, descontextualizados e destaca a importância de pensá-los por dentro, em sua estrutura interior estabelecendo, portanto, profundas relações no sistema significando “uma síntese que, fundada na unidade de elementos distantes, mostra, pelo contrário, a diversidade de elementos vizinhos e até contíguos” (D’ORS, s/d, p. 60).

Nessa esteira de raciocínio, qual seja o avizinhamo de elementos alijados que sugerem parencas, destaca-se o poema *Volta a Pernambuco* (MELO NETO, 1994, p. 164 – 165) que possibilita celebrar o horizonte literário do poeta, uma vez que Recife e diversas cidades não brasileiras segredam entre si suas (des) igualdades:

VOLTA A PERNAMBUCO

A Benedito Coutinho

Contemplando a maré baixa
nos mangues do Tijipió
lembro a baía de Dublin
que daqui já me lembrou.

Em meio à bacia negra
desta maré quando em cio
eis a Albufera, Valência,
onde o Recife me surgiu.

As janelas do cais da Aurora,
olhos compridos, vadios,
incansáveis, como em Chelsea,
veem rio substituir rio,

e essas várzeas de Tiuna
com seus estendais de cana
vem devolver-me os trigais
de Guadalajara, Espanha.

Mas as lajes da cidade
não me devolvem só uma,
nem foi uma só cidade
que me lembrou destas ruas.

As cidades se parecem
nas pedras do calçamento
das ruas artérias regando
faces de vários cimento,

por onde iguais procissões
do trabalho, sem andor,
vão levar o seu produto
aos mercados do suor.

Todas lembravam o Recife,
este em todas se situa,
em todas em que é um crime
para o povo estar na rua,

em todas em que esse crime,
traço comum que surpreendo,
pôs nódoas de vida humana
nas pedras do pavimento.

Já a partir do título, o poema sugere um retorno, a “volta” está contida no movimento do barroco, é o ir e vir, um estirar e retornar que pode ser ao local de origem ou à própria noção do perder-se refletida por Calabrese (1987, p. 147) e que se fundindo a outros elementos do esquema textual, insinua a “metáfora do movimento”. *Volta a Pernambuco* divide-se em dois momentos e, examinando o primeiro, percebem-se os elementos das paisagens em um agir-se mais contemplativo cuja visão é objetivamente direcionada às cidades. Entretanto, essa construção não é lançada gratuitamente, pois o poema justapõe as cidades proporcionando um espelhamento, evidenciando um processo de circularidade entre características que as constituem.

Assim, na primeira estrofe, vê-se que o lugar de onde se fala é instituído, o espaço em que está o poeta, nesse caso, solicita localização porque se é “volta”, pressupõe-se a necessidade de um ponto fixo, referencial espacial para o retorno que não se dá fisicamente, mas a partir de lembranças e comparações. Para tal, além da forma verbal “contemplando”, o vocábulo “daqui” (contração de preposição mais advérbio de lugar) indica que se fala desde Recife, em Pernambuco:

Contemplando a maré baixa
nos mangues do Tijipió
lembro a baía de Dublin
que daqui já me lembrou.

Outra percepção importante é o espelhamento entre “Tijipió” e “Dublin”, uma vez que estando nos mangues de Tijipió, o poeta lembra-se de Dublin e desdobra esse raciocínio dizendo que contemplando a baía de Dublin lembrara-se de Tijipió, arranjo figurativo barroco, ao

que Sarduy (1999, p. 1252) ao refletir sobre o espelho, ultrapassa a designação do barroco seiscentista cujo espelho centra e resume, pois declara que:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonia, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto – real o verbal – no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza.

É um elemento exercendo relação ao outro. Imbricada, a poesia engendra os elementos compondo um avanço que vai do outro, no caso, as cidades e retorna à origem, Recife, dinâmica barroca. Também na segunda estrofe, novamente o poema exercita o espelhamento entre “Albufera” e “Recife” constatado com a utilização do verbo “surgiu” que, na perspectiva do avanço, não é apenas espelhamento, mais ainda, denota um sentido de surpresa, exatamente descrita por Sarduy, surpresa por não haver um fim, a imagem não se detém ao refletir. O fim, no contexto do poema é dinâmico, escapa ao poeta, pois, dada a situação narrada, se pluraliza (“eis a Albufera, Valência, / onde o Recife me surgiu”).

Na terceira estrofe, o poeta realiza uma comparação por meio da conjunção “como” entre o “cais da Aurora” e “Chelsea” além de, na quarta estrofe, aproximar “Tiuma” e “Guadalajara”. Essas comparações e espelhamentos não são imotivados, são, na realidade, sustentados por elementos da paisagem que se mesclam ou somam compondo um encadeamento circular. O primeiro momento do poema, isto é, essas quatro primeiras estrofes, não relacionam elementos distintos, mas mantêm-se fiéis à estrutura paisagística, dados geográficos forjam e materializam o poema em um rigor objetivo, sem divagações ou perdas.

A tessitura poética cabralina possui em seu nível interno uma grande coerência, os assuntos, se inseridos em uma determinada direção, seguem-na, não se perdem, não exageram, João Cabral possui, como afirma Nunes (2007, p. 117) “uma atitude de vigilância e lucidez no fazer, contrária ao deixar-se fazer do espontâneo e ao saber fazer do acadêmico”. Louvor barroco que o poeta atualiza porque percebe e sintetiza, fecunda a palavra com o preenchimento necessário aos avanços, vasos comunicantes que se complementam e equilibram. Esse jogo barroco é celebrado quando das cidades destaca “maré”, “mangues”, “baía”, “cais”, “rio”, “várzeas”, “cana”

“trigais”, elementos da natureza exaltados contidamente em João Cabral, entendendo D’Ors (s/d, p. 27) que “o Barroco está secretamente animado pela nostalgia do Paraíso Perdido”.

Essa afirmação ratifica a contenção tratada ao espelhar as cidades, porque no segundo momento do poema, portanto, sexta, sétima, oitava e nona estrofes, a visada cabralina aponta para uma especificidade: o elemento “cidade”, tratado até então, incorpora um revés, caráter antitético do poema: da paisagem natural, suposta placidez contemplativa, o poema vira-se e ganha ares mais dionisíacos, pois se desprende do natural e caminha pelo moderno. A cidade é contraditória: primeiro as comparações a Recife são da ordem da natureza, mas agora, são as “lajes”, “ruas”, “pedras do calçamento”, “cimento”, “produto”, “mercados” e “suor” que forjam a construção do espaço poético.

Como ocorre em *Graciliano Ramos*, o poema *Volta a Pernambuco*, apresenta uma mobilidade, um fluxo interno que transita entre o espaço que é poético-geográfico ao humano:

por onde iguais procissões
do trabalho, sem andor,
vão levar o seu produto
aos mercados do suor.

Veja-se que João Cabral fala por inferências, diz do homem sem denominá-lo e esse dado despersonaliza, mistura o sujeito aos demais, exatamente o que discute Maravall (2009, p. 184 – 185) quando reflete o barroco como uma cultura massiva:

(...) produz-se uma situação de anonimato, devida, por um lado, a esse estranhamento do marco pessoal, no qual se é mais ou menos conhecido, e, por outro lado, ao grande número de unidades justapostas, que permite ao indivíduo encontrar-se inserido em um meio massivo sem que nele se possam tomar em conta as circunstâncias singulares de cada um. (...) a massa não supõe a proximidade física, mas o fato de que seus indivíduos podem encontrar-se isolados pessoalmente uns dos outros, unidos tão-somente pela identidade de respostas e por determinados fatores de configuração que atuam sobre eles. Recordemos os exemplos da Igreja (...) E seus indivíduos, desconhecidos entre si, disseminados em amplo território, sentem-se unidos por uma inclinação de tipo afetiva à comunidade e a seu príncipe, que, por meio de uma propaganda *ad hoc*, se apresenta como exemplo dos valores que foram socializados no interior do grupo.

O anonimato a que alude Maravall tem raízes no movimento da homogeneidade, traço do barroco religioso que se desdobra ao período moderno atualizando-se. E, ademais dos aspectos naturais e modernos que coloca *pari passu* em sua poesia projetando Recife em outras cidades e estas naquela, o homem que observa em comum é o do povo. O ir e vir pelas ruas de

qualquer cidade é realizado como quem participa de “procissões”, rasgo de um barroco histórico-religioso que se perpetua na imagem serpenteada do movimento nas ruas e no homem do povo que não leva o santo nos ombros, mas o trabalho elevado à categoria de fé, dependência e submissão, ideia ratificada no verso mais adiante que caracteriza o sujeito como “nódoa de vida humana”.

A fenda que se abre entre Recife e as outras cidades ainda traz novidade (“traço comum que surpreendo”), pois o poeta descobre “em todas em que é um crime / para o povo estar na rua”. O povo ganha o anonimato barroco, quem é o povo senão a massa que narra Maravall? Isolado, é o que crê, teme e aceita. Submete-se em tom de recorrência barroca aos jugos seja da Igreja ou dos dominantes, como exemplifica com a figura do príncipe. Observando o crime por ser povo, o poeta vale-se dessa constatação e cria uma imagem suspensa de profunda reflexão: “pôs nódoas de vida humana / nas pedras do pavimento”.

Nesse ponto, mesclam-se o homem, o suor e o trabalho em um movimento pseudo-histórico e ambíguo, passado que se converte em presente e igual, cuja mácula produz a cor predominante do poema, o misto entre o sujo, o sangue e o suor que impregnam não na efetiva pedra do pavimento, mas, em estado de arte, como em uma pintura mironiana. Nesse sentido, a poesia de João Cabral fecundada por manejos linguísticos e estéticos, além de deter profunda reflexividade artística corrobora o pensamento de Irleamar Chiampi (2010, p. 18) sobre o barroco dos dias atuais, que atualiza pelo epíteto neobarroco:

A reciclagem de temas e estilemas barrocos – mediante condensações, deslocamentos e conversões – não é um jogo evasivista, destituído de significado político-cultural. Jogo e reflexão, o neobarroco investe, com a sua prática discursiva da debilitação da historicidade e do descentramento do Sujeito, o paradigma da visão pessimista da história oficial que o barroco teatralizou na tirania e no martírio do soberano. Se o barroco é a estética dos efeitos da Contrarreforma, o neobarroco o é da contra-modernidade.

A pedra é, pois, o incômodo imutável, o peso que paira na atmosfera poética, alegoria do poema, a lição de que trata Le Corbusier (2000) quando se refere ao drama das pedras. A síntese da relação das cidades amalgama-se ao humano, “todas lembravam o Recife”, inclusive a qualidade humana que as habitava, o povo. Se Severo Sarduy (1999, p. 1227) afirma que o barroco é “espacio del viaje, travesía de la repetición”, então, o poema *Volta a Pernambuco* viabiliza a ponte para a Espanha, todavia, que Espanha contempla a visada poética de João Cabral?

A percepção do espaço nordestino fora verificada junto aos poemas *Conversa em Londres, 1952* e *Graciliano Ramos*. A reflexão acerca do poema *Volta a Pernambuco* prezou a concepção de um barroco alargado, não necessariamente regionalizado, mas partindo do regional

para o universal, bem ao modo do poeta que afirma que “(...) o homem não chega ao geral sem partir do particular. Não se pode chegar ao nacional sem ser regional” (apud ATHAYDE, 1998, p. 86). João Cabral embebe-se da compreensão barroca da *Generación del 27* e muito visita os clássicos do barroco espanhol, contudo não se perde do objeto tratado, o Nordeste – que não é o litorâneo – é recortado paisagisticamente em uma geografia-poética hibridizando-a ao homem nordestino ou, mais universalmente tratando, ao povo.

Nessa perspectiva, seu olhar para a Espanha percorre o mesmo viés aplicado ao Nordeste: a observação do regional ao universal no espaço simbólico da poesia. Encaminha-se pelas veredas que darão no humano. O mítico Nordeste, pensado assim pela construção artística e não efetivamente geográfica é um embrulho como também o é a Espanha: um volume consistente e complexo que João Cabral dá forma, contornos barroquizantes. Assim, no poema *Sevilha e a Espanha* (MELO NETO, 1994, p. 658 – 659) configura-se que Espanha é a de João Cabral:

SEVILHA E A ESPANHA

O castelhano e o catalão
têm pobreza e riqueza tristes.
Assim desprezam a Andaluzia:
vêm-na africana e sacrílega.

Em Castilha, ambas são viúvas,
um manto de beata as recobre
e seus ouros têm a cegueira,
a pátina humilde do cobre.

A Catalunha, tira a tristeza
de querer ser muito mais França,
que não a interessa, senão,
enquanto Espanha, dá-lhe entranhas.

A Andaluzia é de ouro e cobre,
mas nenhum dura mais que um dia:
se alternam, como em seu cantar
à *soleá*, segue a *alegría*.

Segundo Irlemar Chiampi (2010, p. 16) em seu estudo sobre o Barroco e a Modernidade, “a razão estética do neobarroco se constrói com a exaltação dos espaços, das figuras e dos corpos” e não há dúvidas que o poeta preocupa-se com esses elementos ao justapor Sevilha, cidade da região de Andaluzia e o país, a Espanha, representada por Castilha e Catalunha. No primeiro momento do poema, a antítese “pobreza” e “riqueza” é característica de ambas as regiões,

Castilha e Catalunha, e são “tristes”. No entanto, o poema destaca que há, pela parte da Espanha aqui representada, um desprezo em relação à região de Andaluzia.

Mesmo desprezo ou compreensão partilham o eixo da região Sudeste do Brasil em relação ao Nordeste, segundo o poema *Conversa em Londres, 1952*. Tal desdém apresentado no poema *Sevilha e a Espanha* origina-se, também, do passado histórico, pois ser “africana” e “sacrílega” implica pensar toda a sorte de influências que sofrera a região com a permanência de muçulmanos, ciganos e hereges, é a Espanha barroca de querer-se e não se querer, aceitar-se e não se aceitar, encontros e desencontros internos, onde as regiões são, antes, microcosmos de um país que se almeja, nos dias de hoje, separar.

Em Castilha, segundo o poema, a pobreza ou a riqueza são viúvas, aprofundando esse dado, é pensar em uma dominância, proteção e ocultação (“um manto de beata as recobre”), seja no sentido religioso ou econômico, segregando a região, o que sugere esse estado de viuvez que D’Ors (s/d, p. 89) ratifica: “a atitude barroca (...) deseja fundamentalmente a humilhação da razão”. No caso, ou se pertence à ordem da riqueza ou da pobreza, ratificada sua condição com a imagem cega do ouro que se converte em mais humilde, como a oxidação do cobre pela ação do tempo que se estende à região, também oxidada pelo tempo. O poema é de pertencimento barroco, sempre há uma oposição, uma segregação que ainda assim convive, como ocorre nas duas primeiras estrofes que se contrapõem no aspecto religioso evidenciando que para o “castelhano e o catalão”, a Andaluzia é “africana e sacrílega”, enquanto que na segunda estrofe, manifesta uma “Castilha” cujo “manto de beata as recobre”. Os vocábulos “beata” e “sacrílega” conferem o tom antitético.

Quanto à Catalunha, o poema evidencia um não querer-se espanhol, já que quer “ser muito mais França”, mas coabita o espaço espanhol quando o país, não a França, “dá-lhe entranhas”. Enquanto Catalunha e Castilha, segundo revela o poema, possuem o atributo “tristes”, a Andaluzia é colocada simultaneamente a ambas nesse orbitar espanhol, entretanto, a imagem que cria o poeta a partir do trabalho com as palavras é a de apresentar uma Andaluzia que é de “ouro e cobre”, sugestivamente os pares opostos riqueza/pobreza, beata/sacrílega, alegria/tristeza ou povos outros/espanhóis. É pensar um entrelaçamento, um coabitar barroco (“mas nenhum dura mais que um dia”) e se alternam como o canto e baile flamenco com a *soleá* e a *alegría*, que se opõem e se complementam. Essa similaridade entre o barroco histórico e o barroco moderno revela-se desde os “dentros” da Espanha e do Nordeste brasileiro.

Importa salientar que a *soleá* e a *alegría* são chamados *palos flamencos*, isto é, ritmos variados que existem na música flamenca. A *soleá*, segundo López Ruiz (2007, p. 69 – 70),

assim se organiza:

(...) la copla tiene 3 versos octosílabos (a veces, 4), con rima asonante o consonante. (...) su finalidad inicial fue la de acompañar el baile aunque con posterioridad se convirtió en cante para escuchar. (...) Es cante gitano, como todos los pilares básicos mencionado, y es también, por lo general, cante de tierra adentro, solemne y sentencioso.

Em contrapartida, segundo o mesmo autor, López Ruiz (2007, p. 41), a *alegría* assim é definida: “su nombre viene de lo que indica: alegría, alborozo, fiesta. La copla tiene 4 versos octasílabos (8 sílabas) (...) es cante festero que nació fundamentalmente para bailar”. Veja-se a oposição barroca dos *palos*, enquanto um é solene, o outro é festivo. Esse é o delineamento da Andaluzia que João Cabral observa, um barroco que é de dentro, do âmago de seus elementos constitutivos, no extremo, como o é o barroco nordestino. No entanto, importa salientar que esses elementos folclóricos nos poemas cabralinos constituem o *tablao*, o palco onde se baila e canta o flamenco. No poema, portanto, esses elementos desprendem-se da realidade imediata e estão, como estão o gavião, o solo e a caatinga suspensos em estado de arte, atributo traduzido esteticamente e semanticamente pelo que Affonso Ávila (1994a, p.45), ao discutir a poesia de Gregório de Matos a respeito da “urgência comunicativa”, adenda que a “apropriação da linguagem e da realidade” é “o próprio processo do barroco brasileiro”.

As imagens das três regiões (Castilha, Catalunha e Andaluzia) apresentadas pelo poeta extraem o sumo essencial à compreensão da Espanha barroca, pois, enquanto Castilha compartilha da tristeza com a Catalunha e se protege, tal como viúva, sob um véu próprio a olhar cegamente para sua riqueza que, antiteticamente, é humilde, haja vista a presença da figura do cobre e sua oxidação; a Catalunha não se quer Espanha e busca ser o que não se é; na Andaluzia, os extremos, aqui entendidos na perspectiva “ouro e cobre”, metal precioso e metal simples, convivem em processo de alternância, ora um ora outro, abarcando o par alegria/tristeza em uma só região, como o canto flamenco, verdadeira alegoria andaluza, percorrendo o eixo solenidade/alegria.

D’Ors (s/d, p. 94) ao tratar do espírito barroco, afirma que ele se reconhecerá “na adoção de esquemas multipolares em vez de unipolares; fundidos e contínuos, não descontínuos e recortados”, nesse sentido, é curioso observar relação bastante direta com a concepção de barroco trazida para esta investigação, a de que embora se alternem ludicamente, a natureza de ambos os materiais – cobre e ouro – é perene, justificando a transcendência barroca que vai do Seiscentos à modernidade. E para dar contorno e forma a essa Espanha, concorda-se com Maravall (2009, p.

276) em seus estudos sobre a cultura barroca quando discute sobre a imagem do mundo e também a do homem ao afirmar que “o homem realiza sobre si mesmo e sobre os demais um trabalho de oleiro”. Evidentemente, no exercício de seu fazer poético, o poeta João Cabral, que aqui se lê barrocamente, atualiza e apropria-se desse manejo com as palavras compilando em seus poemas vocábulos que se ajustam quase artesanalmente ao propósito de seu trabalho, é um trabalho de olaria, de mãos que se treinam à composição do objeto estético, como apresenta o poema *España en el corazón* (MELO NETO, 1994, p. 546):

1

A Espanha é uma coisa de tripa.
Por que “Espanha no coração”?
Por essa víscera é que vieram
São Franco e o séquito de Sãos.

A Espanha é uma coisa de tripa.
O coração é só uma parte
da tripa que faz o espanhol:
é a que bate o alerta e o alarme.

2

A Espanha é uma coisa de tripa,
do que mais abaixo do estômago;
a Espanha está nessa cintura
que o toureiro oferece ao touro,

e que é de donde o andaluz sabe
fazer subir seu cantar tenso,
a expressão, explosão de tudo
que se faz na beira do extremo.

3

De tripas fundas, das de abaixo
do que se chama o baixo-ventre,
que põem os homens de pé,
e o espanhol especialmente.

Dessa tripa de mais abaixo,
como escrever sem palavrão?
A Espanha é coisa dessa tripa
(digo alto ou baixo?), de colhão.

4

A Espanha é coisa de colhão,
o que o saburroto Neruda
não entendeu, pois preferiu
coração, sentimental e puta.

A Espanha não teme essa tripa;
dela é a linguagem que ela quer,
toda Espanha (não sei é como
chamar o colhão da mulher).

João Cabral desmonta e opõe-se veementemente à concepção romantizada da Espanha aludindo ao texto de Pablo Neruda que exalta o país no sentido sentimental (“coração, sentimental e puta”). Dessa forma, a leitura de João Cabral faz vir à tona, perspicazmente, um apelo à inteligência do leitor, pois, fraturando o texto do poeta chileno, Cabral dá corpo a uma Espanha que, reiteradamente, ensina ser “uma coisa de tripa”. A silhueta delineada deflagra-se com a composição do corpo-poema por meio dos vocábulos “tripa”, “coração”, “víscera”, “estômago”, “cintura”, “baixo-ventre” e “colhão”. Novamente, avista-se a metáfora do movimento do texto cabralino que, no sentido para baixo, percorre da “coisa de tripa” à “coisa de colhão”.

Colocando ao lado a terna e afetuosa ideia de “coração”, veiculada no poema de Neruda, João Cabral rearranja uma nova compreensão espanhola a partir do vocábulo “víscera” ou “tripa”, pois dela, da tripa, advém “São Franco e o séquito de Sãos”, “o alerta e o alarme”, “cintura / que o toureiro oferece ao touro” e “de donde o andaluz sabe / fazer subir seu cantar tenso”. Essa disposição traduz o efeito barroco anatomista que é transportado à poesia moderna de Cabral e que fora discutido por D’Ors (s/d, p. 61) quando reflete o progresso da história aos dias atuais entendendo que “o conhecimento exterior e superficial começa a ver-se substituído, no que respeita a certos textos e a certas questões, pela possibilidade de uma observação íntima, profunda do que se oculta por trás dele”.

E o que se oculta no poema *España en el corazón* é o trabalho da linguagem cabralina, sintética e não saburra, pois alija-se da crosta, do excesso, como fizera no poema *Graciliano Ramos*. Essa síntese produz o efeito da tensão, isso porque as palavras, ajustadas à temática, qual seja o redefinir a Espanha, contraem-se dentro de suas inteirezas, as metáforas existem no interior das palavras, tornando-as potências tão extremadas quanto o cantar tenso do flamenco. Então, cabe ao leitor compor, por meio da tríade andaluza “expressão”, “explosão” e “extremo”, a configuração espanhola que emerge. É o trabalho de João Cabral escavar o de dentro para encontrar a pedra – ou a pérola – barroca que, no caso, é a pedra cabralina, o “colhão”, glândula masculina, atualização da pedra que reserva o fecundo, que (pro) cria a arte. E, por isso, instaura-se o paradoxo (não sei é como / chamar o colhão da mulher), pois é a Espanha fêmea que possui “colhão”.

Elegendo “tripa” como chave do poema, o poeta afirma ser da víscera de onde

“vieram / São Franco e o séquito de Sãos”. O remordimento barroco encontrado nessa passagem do poema eleva o ditador à categoria de santo, portanto, alinha autoridade e religiosidade, rememorando a Espanha inquisitorial, ao que Buades (2008, p. 188), quanto ao período franquista, ensina:

A Igreja Católica ofuscou a vida pública espanhola. A Espanha converteu-se em um reduto do integrismo católico, em uma manifestação conjunta de política e religião inédita na Europa ocidental do século XX. (...) Esse protagonismo de uma Igreja que santificava a guerra civil como se fosse uma cruzada contra os infiéis e que preconizava que Franco era caudilho da Espanha “pela graça de Deus” não esteve isento de tensões com as outras “famílias do regime”. (...) Franco era um fervoroso cristão, que ouvia a missa com devoção e que tinha no seu dormitório “o braço incorrupto de Santa Teresa”, uma relíquia à qual eram atribuídos poderes milagrosos.

É o misto sacro-profano. A construção textual cabralina resgata o fundo barroco que não é ultrapassado, mas atualizando-o, traz à tona dando ver, encorpado na palavra e na lógica argumentativa, o raciocínio de que o barroco antecipa ou retrocede no tempo, liberdade acima de historicidade, que poucas ou nenhuma performance literária logrou.

A tensão reside na “tripa” da qual o coração é parte, de onde surgem a vigilância (“o alerta”) e o aviso (“o alarme”). É a região da cintura, faixa física e imagética da cintura geográfica do país amalgamada à cintura do toureiro. Da “cintura” para baixo, em se tratando do plano geográfico, é a Andaluzia, a região sul da Espanha, similar altura com a parte baixa “que o toureiro oferece ao touro”. Mas o touro é alegoria, representação dos extremos andaluzes, a morte e a vida. E o toureiro, a alegoria do povo. Mesma relação existe com o cantar flamenco, que sobe dessa tripa e se expressa à beira do extremo. Mas o que é o extremo senão a perspectiva barroca de João Cabral? Evidentemente, essa tensão extrema é de raiz folclórica, popular e, portanto, barroca. José Antonio Maravall (2009) pensando o Barroco histórico, explica:

Observemos que é também um dado indiscutivelmente estabelecido a utilização, por artistas e escritores barrocos, de procedimentos alegóricos e simbólicos que ultrapassam a esfera da produção culta e se manifestam em festas urbanas, cerimônias religiosas, espetáculos políticos etc. etc. Esta técnica, utilizada como recurso psicológico, para impressionar direta e energicamente as pessoas, não é menos característica dos períodos de movimentos massivos de opinião. (MARAVALL, 2009, p. 177)

Porém, em João Cabral, não se trata apenas de impressão, como descreve Maravall. O poeta vai além, o extremo observado nos espetáculos não são meros hábitos ou eventos, João Cabral não os lê como manifestações, o que sugeriria um tom pontual, folclorizado, verdadeiro

esforço social para a manutenção de uma tradição ou o alcance de um objetivo. O traço barroco que o poeta atualiza é a difusão do limite que se espraiou e faz a Espanha habitá-lo, forjando na tourada e no canto andaluz, a “beira do extremo”, convertendo-os em lugar instituído (ratificado com a contração da preposição de mais o advérbio onde, “donde”):

a Espanha está nessa cintura
que o toureiro oferece ao touro,

e que é de donde o andaluz sabe
fazer subir seu cantar tenso,
a expressão, explosão de tudo
que se faz na beira do extremo.

Nesse ponto, é importante pensar o canto flamenco associado, principalmente, à região de Andaluzia. Nessa cintura, em um dizer cabralino, convergiram povos outros e o flamenco, com seu canto e baile, desenvolveu-se. Algumas teorias sobre as origens aproximam-se ou se distanciam de outras, pois as origens do flamenco são imprecisas. Neste estudo, optou-se realizar a leitura de Luis López Ruiz (2007), entendendo que o flamenco originara-se dos ciganos procedentes do norte da Índia, o que hoje se chama Paquistão. Vivendo longas e penosas vicissitudes, dão início a um êxodo massivo no século IX, pois, segundo o teórico “el pueblo gitano prefiere huir antes que luchar. Y emigra. Nunca se adornó esta raza de virtudes guerreras” (LÓPEZ RUIZ, 2007, p. 11). E encontra na Andaluzia terra e ambiente adequados para estabelecerem-se, ao que López Ruiz (2007, p. 12) explica: “el espíritu abierto de los andaluces, siempre hábiles receptores, acogió al pueblo gitano y se produjo una profunda simbiosis”.

Simbiose que propiciou a aclimação à terra, às formas de vida, aos costumes e ao folclore andaluz. Os ciganos praticaram dois tipos de música: uma, alegre e folclórica, servindo a divertir as pessoas; e outra, mais intimista e carregada de valores humanos. O que López Ruiz (2007) destaca em seu estudo é o fato de que sem os ciganos o flamenco não existiria, mas não são eles exclusivamente os criadores; é a simbiose acontecida que faz nascer a música e a dança flamenca, o diálogo entre culturas que, embora múltiplas, se aceitam, se mesclam e constroem: “el gitano no crea: asimila, se integra y, al mismo tiempo, deja sentir su influencia” (LÓPEZ RUIZ, 2007, p. 13), é, por fim, a música hispano-árabe por excelência.

Quanto à etimologia, há várias explicações para o termo Flamenco, como destaca Esteban (2007, p. 13), desde a faca, o punhal, o flamingo até a região de Flandres; além do árabe “felah-mengus”, ou seja, o camponês nômade. O *cante*, isto é, o canto flamenco, possui hoje

inúmeros *palos* que vão da alegria ao tom mais intimista e, quando lamurioso, expressa o pesar e angústia de um povo de raízes oprimidas, violentadas, de um homem andante por terras alheias. Há no *cante*, o que definiu Federico García Lorca (2003), o mistério e a inspiração do duende que assim elucida:

El duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies.” Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguriya¹⁸ de Silverio. (LORCA, 2003, p. 2)

O poema *Café cantante*, de Federico García Lorca (2009, p. 182 – 183), traz a tônica do duende. A *cantaora*, isto é, a cantora a que se refere, Parrala, promove em seu *cante* uma conversação com a morte. Como no *In ictu oculi*, a morte é personificada e invocada, o que promove uma tensão porque ela “no viene”. Há uma expectativa gerada pela visita ilustre, metaforicamente, a presença da morte é o extremo do *cante*, o estado sublime da emoção e da inspiração, um êxtase barroco que se conjuga no artista: estar no *tablao*, palco flamenco, e servir-se a própria *cantaora* como palco ao diálogo enérgico da vida com a morte, um coabitar da ordem dos extremos:

CAFÉ CANTANTE

Lámparas de cristal
y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.

La llama,
no viene,
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.

¹⁸ É um cante sombrio, forte e desolador, com letras que expressam um profundo pesar e a desolação que causam as dores e os sofrimentos relacionados com o amor, com a vida e com a morte, a síntese da vida e da tragédia humana. (cf. ESTEBAN, 2007, p. 88)

Y en los espejos verdes,
largas colas de seda
se mueven.

(LORCA, 2009, p. 182 – 183)

Da mesma forma, as touradas também possuem seu duende. O gosto pela lide com os touros remonta os primitivos povos da península. Segundo Buades (2008, p. 19), no Império Romano, por exemplo, apreciavam-se os espetáculos envolvendo animais selvagens (touros, ursos, leões, lobos, etc.) e gladiadores. As evoluções na arte da *tauromaquia* são muitas, interessa a esta investigação compreendê-la como processo artístico que internalizara o poeta João Cabral. Lidar com o touro na arena promove a configuração de um trabalho artístico de contenção, em que a arte condensada à vida possibilita o encontro da vida com a morte. Esse encontro é ritualizado que vai do vestir-se com o *traje de luces*, roupa de toureiro, a orações, promovendo a catarse mística na arena, uma representação simbólica que, segundo Rojas (2006, p. 55):

El sacrificio del toro bravo, representa un acto de profunda religiosidad que aunque no encaja dentro de los patrones religiosos modernos, ni tampoco dentro de una sociedad desarrollada, produce una verdadera experiencia religiosa en los que participan de la ceremonia. La confrontación con la muerte revela el profundo misterio de la vida que es cambio y transformación.

A performance do toureiro é uma dança de enlevo e técnica promovendo movimentos circulares entrelaçando o animal ao redor de seu corpo. Sobre o processo da corrida, explica Buades (2008, p. 20 – 23):

O toureiro tem um tempo limite de 15 minutos para matar o touro. (...) A corrida divide-se em três partes: o terço de varas, o terço de *banderillas* e o terço de muleta ou de morte. (...) Quando o touro sai à praça, é recebido pelos subalternos da quadrilha do toureiro, que fazem os primeiros passes para avaliar as condições físicas do touro (...) em certas ocasiões, é o próprio matador quem o aguarda ajoelhado. (...) Logo depois, entram os dois picadores, que, montados a cavalo, enfiam a lança no lombo do touro com a intenção de fazê-lo sangrar. (...) A seguir, vem o terço de *banderillas*. Essas são uma espécie de setas recobertas de tecidos de cores que imitam a bandeira espanhola ou da bandeira regional (...) têm uma dupla função – decorativa e de ferimento do animal. (...) Finalmente, chega o terço da morte, que são os minutos finais da lida e os mais interessantes do ponto de vista estético. É nesse terço que se demonstra a arte e a maestria do matador. Com a *muleta*, um pano vermelho (...), o toureador faz diversos passes. (...) O objetivo desses passes é fazer com que o touro seja “humilhado”, ou seja, que fique com a cabeça baixa. É nessa posição que o toureiro pode entrar para matar, pois abre-se um espaço entre duas vértebras do animal.

Toda *faena*, isto é, o trabalho do toureiro na arena, é litúrgico e tenso. Uma falha e a morte o arrebatam. Toda a técnica desenvolvida junto ao animal envolve a coragem em um processo de oferecer-se à morte e vencê-la por meio da habilidade e inteligência. O processo de driblar a morte instiga, pois comporta um valor sagrado, do homem que duela com a morte a fim de vencer seus desígnios. O *traje de luces*, elegante veste do toureiro, traz o sentido da claridade que, segundo Rojas (2006, p. 81) significa “la condición de iluminación de la consciencia del hombre místico”. Curiosamente, nesse viés sagrado, algumas *suertes*, espécie de passos durante a tourada, recebem nomes religiosos, como a “*verónica*”, forma que o toureiro utiliza a capa em relação ao animal que lembra a forma piedosa com que Verônica, nas narrativas religiosas, enxugara o rosto de Jesus Cristo em sua peregrinação à morte. Ou “*hacer la cruz*”, momento da morte do animal em que toureiro e touro devem cruzar-se em simbiose, “*pasando el hombre a los terrenos del animal y viceversa*” (Rojas, 2006, p. 97).

Veja-se que João Cabral, captando essa essência andaluza alia à configuração nordestina, mormente, no que tange ao processo da agudeza e do enxugamento na forma estética e no conteúdo. A precisão objetiva a que recorre o poeta comunga com o enxuto do Nordeste e da Espanha. Essa perspectiva hibridizada cumpre-se em um novo produto poético, um Nordeste-Espanha que corrobora a realização do texto literário acre, preciso, lacônico e fundo. A ordenação sintática e léxica cria ligações internas que se encobrem de um véu aparentemente compreensivo, mas as palavras, em João Cabral, são da ordem da profundidade, lusco-fusco que insinua, parece ser. Não é possível passar de uma palavra à outra sem que isso demande uma atenta leitura, que, antes de deleite ao intelecto, é trabalho estabelecido e complexo entre o poema, o poeta e o interlocutor.

Um suspiro ou um “¡ay!” no *cante* flamenco basta para trazer à superfície todo um legado histórico e a percepção artística instaurada no âmago do *cantaor*, o duende que explicara Federico García Lorca; um golpe de *muleta* na tourada entoa toda a técnica aprendida que subjaz no *matador*-artista a circularidade peremptória entre viver e morrer; o seco cenário nordestino é o que habita o homem do Nordeste com suas raízes tradicionais fincadas no passado colonial. O que constata João Cabral não é a superfície, a mirada do poeta adentra o recôndito desses elementos, entende-os em suas entranhas e vê bem de dentro, o pulsar que explode no de fora. Por isso, a arte, em João Cabral, está em camadas, as palavras não oferecem o gozo literário diretamente, o que provoca o efeito barroco do entrave, da contorção da linguagem que enreda seus textos e delineiam o Nordeste e a Espanha imbricados, como analisa D’Ors (s/d. p. 109):

Na realidade, se se analisa a questão com espírito crítico, descobre-se aqui toda uma morfologia (trajes regionais, costumes típicos, música popular, danças vernáculas) que, ao se manifestar, quando não é um produto concreto dos sécs. XVII e XVIII e das suas tendências, responde, pelo menos, às formas desse paganismo incorrigível que prolonga e perpetua a inspiração da natureza e da Pré-História através de tudo quanto tem o selo Barroco. Porém, ocorre também que esse paganismo seja paradoxal resultado do esforço de algum arbitrário artífice. Entre as variedades do Barroco eterno, o crítico de arte deve ter em conta, e não menos também o crítico de cultura, um Barroco de índole caprichosa e artificiosa, um *Barocchus officinalis*, muito bem compadecido com o curioso impulso próprio das ideias correntes no romantismo, no “Fim-do Século” e no Pós-Guerra, onde se obedece, com piedade fetichista, inclusive, às florações pouco ingênuas do *carácter* da cor local pitoresca, sempre bebendo os ventos provindos da consecução de um tipo nacional ou regional. A rapariga da Provença que se disfarça de arlesiana; o cavaleiro escocês ou galês, que porta como estandarte saias ou uma gaita-de-foles; o pintor espanhol, que nos mercados de Paris ou de Nova York apresenta toda uma produção anedótica sobre os costumes bascos ou a tauromaquia andaluza; o escritor ou o filólogo que tomam como meio de expressão o dialecto de Maiorca: o apóstolo religioso ou político do particularismo bávaro; os continuadores, na América, da tradição incaica ou azteca, constituem todos, sem o saberem, um rico repertório de casos de barroquismo, dentro da espécie do *Barocchus officinalis*.

Esse eixo poético estabelecido entre Nordeste e Espanha estreita-se nos poemas em um universo nordestino e espanhol mais agudo, agora, como lente, lucubra a luz que emana de Recife, Olinda e Sevilha. Recife segreda sua claridade à Sevilha e Sevilha, quase no mesmo tom, responde sua luminosidade a Recife. Desta última, tem-se:

PAISAGEM PELO TELEFONE

Sempre que no telefone
me falavas, eu diria
que falavas de uma sala
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,
duzentas, se oferecia
a alguma manhã de praia,
mais manhã porque marinha,

a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina,

Nordeste de Pernambuco,
onde as manhãs são mais limpas,
Pernambuco do Recife,
de Piedade, de Olinda

sempre povoado de velas,
brancas, ao sol estendidas,
de jangadas, que são velas
mais branca porque salinas,

que, como muros caiados
 possuem luz intestinal,
 pois não é o sol quem as veste
 e tampouco as ilumina,

mais bem, somente as desveste
 de toda sombra ou neblina,
 deixando que livres brilhem
 os cristais que dentro tinham.

Pois, assim, no telefone
 tua voz me parecia
 como se de tal manhã
 estivesse envolvida,

fresca e clara, como se
 telefonasses despida,
 ou, se vestida, somente
 de roupa de banho, mínima,

e que por mínima, pouco
 de tua luz própria tira,
 e até mais, quando falavas
 no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,
 só de teu banho vestida,
 que é quando tu estás mais clara
 pois a água nada embacia,

sim, como o sol sobre a cal
 seis estrofes mais acima,
 a água clara não te acende:
 libera a luz que já tinha.

(MELO NETO, 1994, p. 225 – 227)

O poema em análise possibilita a observação do trabalho com as palavras para a produção do efeito estético desejado, exatamente o de proporcionar a claridade emanada das praias pernambucanas, onde se vê elencada a cidade de Recife. Esse efeito é obtido pela reutilização de vocábulos que reforçam a incidência da luz. Como peças em um tabuleiro, os termos já ditos são reiterados, recursividade que se vale de ganchos na própria linguagem para sustentar a produção de efeito. Esse expediente viabiliza a expressão circular gerando uma sensação que ultrapassa o poema e integra o momento atual à engrenagem do texto. A dinâmica da circularidade ocorre, primeiramente, com a captação de quem não se encontra inserido nessa paisagem e, por isso, o único elemento que presume a constatação da claridade, abre fenda e principia toda essa comoção é a voz:

**Sempre que no telefone
me falavas**, eu diria
que **falavas** de uma sala
toda de luz invadida

(...)

**Pois assim no telefone
tua voz** me parecia
como se de tal manhã
estivesse envolvida,

fresca e clara, **como se
telefonasses despida**,
ou, se vestida, somente
de roupa de banho, mínima,

e que por mínima, pouco
de tua luz própria tira,
e até mais, **quando falavas
no telefone**, eu diria

(...)

(MELO NETO, 1994, p. 225 – 227) (grifo nosso)

Existem retomadas no corpo do poema que propiciam um efeito amplificador, de uma luz pernambucana que se espraia e tudo o que há na cidade reluz essa alvura. Esses ganchos atrelam-se a outros por meio da ordenação das palavras no poema que apanham seu significado e reverberam-no no próximo, chegando à personagem que “está de todo nua”. A nudez incide exatamente no esforço da composição poética de João Cabral de Melo Neto que, segundo D’Ors (s/d, p. 110), “(...) cabe dar-se o barroquismo na sua inteira nudez. Para mais de um nudista contemporâneo, a ausência de roupas tem uma significação íntima mais artificial, mais enfática, mais ‘oficinal’ do que, para a cabeça de um homem do séc. XVIII, pôde ter a peruca empoadá”. Assim, compõe-se o seguinte quadro com as reiteraões:

Sala:
“que falavas de uma sala” v.3
“sala que pelas janelas” v. 5

Luz:
“toda de luz invadida” v. 4
“possuem luz intestina” v. 22
“de tua luz própria tira” v. 38
“libera a luz que já tinhas” v. 48

Manhã e seu plural:
“a alguma manhã de praia” v. 7
“mais manhã porque marinha” v. 8

“a alguma manhã de praia” v. 9
 “onde as manhãs são mais limpas” v. 14
 “como se de tal manhã” v. 31

Praia:

“a alguma manhã de praia” v. 7
 “a alguma manhã de praia” v. 9
 “de uma praia nordestina” v. 12

Meio-dia:

“no prumo do meio-dia” v. 10
 “meio-dia mineral” v. 11

Velas:

“sempre povoado de velas” v. 17
 “de jangadas, que são velas” v. 19

Branças:

“brancas, ao sol estendidas” v. 18
 “mais brancas porque salinas” v. 20

Sol:

“brancas, ao sol estendidas” v. 18
 “pois não é o sol quem as veste” v. 23
 “sim, como o sol cobre a cal” v. 45

Telefone:

“Sempre que no telefone” v. 1
 “Pois, assim, no telefone” v. 29
 “no telefone, eu diria” v. 40

Voz e seus desdobramentos:

“me falavas, eu diria” v. 2
 “que falavas de uma sala” v. 3
 “tua voz me parecia” v. 30
 “telefonasses despida” v. 34
 “e até mais, quando falavas” v. 39

Mínima:

“de roupa de banho, mínima” v. 36
 “e que por mínima, pouco” v. 37

Veste / desveste / despida / vestida / nua:

“pois não é o sol quem as veste” v. 23
 “mais bem, somente as desveste” v. 25
 “telefonasses despida” v. 34
 “ou, se vestida, somente” v. 35
 “que estavas de todo nua” v. 41

Clara:

“fresca e clara como se” v. 33
 “que é quando tu estás mais clara” v. 43
 “a água clara não te acende” v. 47

Banho:

“de roupa de banho, mínima” v. 36
 “só de teu banho vestida” v. 42

Água:
 “pois a água nada embacia” v. 44
 “a água clara não te acende” v. 47

Caiados / cal:
 “que, como muros caiados” v. 21
 “sim, como o sol sobre a cal” v. 45

Quando a palavra acomoda-se no verso e explica-se, passa-se à outra que guarda o sentido da anterior, ampliando-o e ultrapassando-o. E essa preocupação de cunho amplificador e lúdico é barroca na medida em que, segundo Maravall (2009, p. 317) ao pensar os efeitos da produção de Velázquez em não reproduzir o real, afirma que “trata-se de multiplicar uma imagem dentro de outras, tão funcionalmente articuladas que chegam a produzir alguma incerteza sobre o momento no qual, nesse jogo de imagens, se transfere do representado para o real”, explicitamente realizada no poema que, no intuito de reverberar a brancura, ratifica: “seis estrofes mais acima”, circularidade interna que vai do texto ao próprio texto, um retorno dentro do poema reforçando o sentido do claro, mas não para nele, porque a luz é da paisagem, mas internalizada no humano cuja voz transparece essa imbricação.

A paisagem não é vista, é sentida, está-se ao telefone, a claridade recebe o efeito da metáfora (“sala que pelas janelas, / duzentas, se oferecia”); o “meio-dia” a pino é “mineral”, de tamanha intensidade, tão extremado que transforma em inorgânico o que está sob ele, confirmado no verso “Nordeste de Pernambuco”, isto é, o nordeste do Nordeste, o extremo do de dentro. É a intenção motriz, destacada por Le Corbusier (2000, p. 131), pois, “você é levado por um ritmo sensorial (a luz e o volume) e por medidas próprias a um mundo em si que lhe diz aquilo que tinha a lhe dizer”.

Além da presença de antíteses (“veste” / “desveste”), é destaque no poema o vocábulo “envolvida”, pois implica o enlevo do de fora no de dentro, como elucida Lezama Lima (2011, p. 142) “afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación”, de tal sorte que chega-se ao humano imbricado nesse movimento, tal como fora observado no poema *Graciliano Ramos*. O humano, nessa perspectiva de construção do espaço poético cabralino aqui tratado no eixo Sertão – Sevilha, aparece imbricado à paisagem, à dança, ao canto, à *tauromaquia*, qual o senhor residente no Hospital de la Santa Caridad, em Sevilha, em que o espaço físico mesclara-se ao corpo. O espelho que faz ver Sertão em Sevilha, faz ver o homem sevilhano no homem sertanejo pelo viés

da paisagem alocando este naquele com suas configurações poético-geográficas no jogo das similitudes configurando a exegese barroca.

O poema ensina ainda: “possuem luz intestinal”, claridade que vem de dentro dos elementos da paisagem e do humano. Nesse sentido, Recife dialoga com Sevilha em sua luz que vem do interior e o poema *A luz de Sevilha* (MELO NETO, 1994, p. 543) deflagra essa aproximação:

Não há uma luz sobre Sevilha,
embora sofra sol e lua;
o que há sim é uma luz interna,
luz que é de dentro, dela estua.

Luz das casas branco-caiadas,
que vem de baixo para cima,
que vem de dentro para fora
como a água de uma cacimba;

luz de dentes de luz, e vivos,
que parecem a sede da alma,
e luz que parece acender
no espaço seu andar de palma;

enfim, luz de tudo o que faz
seu estar na vida, vivê-la,
a da clara alegria interna,
de diamante extremo, de estrela.

Impraticável realizar a leitura do poema sem considerar o já examinado *Paisagem pelo telefone* (MELO NETO, 1994, p. 225 – 227). *A luz de Sevilha* traz, em seu bojo, relações de profunda intimidade com o poema anterior. Elementos que se conectam e dialogam proporcionando uma grande aproximação entre as cidades de Recife e Sevilha. A luz em ambas as cidades é a interna, nesse sentido, as cidades dialogam e conjugam-se, pois se a luz de *Paisagem pelo telefone* é “luz intestinal”, em *A luz de Sevilha*, é “luz interna”; enquanto no primeiro poema, “libera a luz que já tinha”, no segundo, é “luz que é de dentro”; se em *Paisagem pelo telefone*, são os “muros caiados”, em *A luz de Sevilha*, são “casas branco-caiadas”; se em *Paisagem pelo telefone*, é “toda de luz invadida”, no segundo poema é “luz de tudo o que faz”; enquanto em *Paisagem por telefone* “estivesses envolvida”, em *A luz de Sevilha*, celebra-se “seu estar na vida, vivê-la”; no primeiro poema “de tua luz própria tira”, no segundo, é “clara alegria interna”; enquanto em *Paisagem pelo telefone* “os cristais que dentro tinham”, em *A luz Sevilha*, “de diamante extremo, de estrela”.

Nesse jogo que mostra Sevilha e Recife, a luz das cidades pulsa de seus interiores, o de dentro aflora. O sol, elemento presente, é mineral em *Paisagem pelo telefone* e, em Sevilha, a cidade “embora sofra sol e lua”, observa o poeta sua luz interna que se agita no movimento de baixo para cima, concorrendo à afirmação de Lezama Lima (2011, p. 148) que conecta interior e exterior: “viaje secreto de nuestras comunicaciones con el mundo exterior por las moradas subterráneas”. Esse reflexo entre os de dentro das duas cidades evidencia uma harmonia da escrita cabralina, veja-se que muito embora visite poeticamente duas cidades alijadas, extrai de ambas as relações, um encontro coerente e viável que dialoga com Deleuze (2012, p. 67):

O barroco é a arte informal por excelência: no solo, ao rés do chão, sob a mão, ele compreende as texturas da matéria (...). Mas o informal não é negação da forma: ele põe a forma como dobrada e só existindo como “paisagem do mental”, na alma ou na cabeça, em altura; portanto, ele compreende também as dobras imateriais. Passa-se das matérias às maneiras. Dos solos e terrenos aos hábitats e salões.

Lezama Lima (1970, p. 41), ao refletir a poesia de Luis de Góngora, aventa essa luz andaluza, luz da cal de Córdoba em que “hay siempre por todas las casas de Córdoba una tina con cal, que las viejas vigilan para encubrir de nuevo algún garabato o gancho de carbón, rodados por las paredes. En el mediodía de Córdoba las cosas destellan como los paños de la callería árabe”. Mesma cal que percebe Gilberto Freyre acerca das casas do Nordeste: “um Nordeste com a cal das casas de telha tirada das pedras do mar (...)” (FREYRE, 2010, P. 46). Corroborando o estudo, então, a luz dos muros caiados em Recife e das casas em Sevilha é de cal branca que, segundo Le Corbusier (2000, p. 111), “não há mais que uma cor, o branco; força certa pois é o absoluto”. Cal que ilumina e evidencia sempre em um movimento que vai da região interna à externa, assim as cidades personificam-se ou projetam-se no humano que as habita. Esse fio que cose um lado e outro do Atlântico possui raízes que ultrapassam observações imediatistas.

Dessa forma, João Cabral não trabalha a impressão ou a superficialidade confrontando com olhos panorâmicos as duas cidades, pelo contrário, reside aí esse espelho barroco que reflete a modernidade pela lente do passado. A escrita sintética do poeta parece registrar o incipiente, o que o olhar capta, mas esse é o dado barroco com que produz seu texto. Parecer é verbo que comparece à chamada do barroco e o poeta joga com essa habilidade provocando uma leitura aprofundada, esmiuçada, ou, em um dizer cabralino, debulhada. A luz de Recife e de Sevilha advém da geografia, obviamente, mas o poeta ultrapassa esse dado e viabiliza, em sua geografia-poética, o *plus ultra* de sua percepção, alcançando seja “os cristais” de Recife ou

o “diamante” de Sevilha, a pedra que brilha, a “estrela” que se projeta em um espaço além do meramente delineado. Alcança o que chama Deleuze (2012, p. 54) de “empreendimento barroco” explicando que “desde há muito, há lugares nos quais o que se tem para ver encontra-se dentro: cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou de estampas. É por tais lugares que o barroco se interessa, para deles extrair a potência e a glória”.

Isso concorre para se pensar que as bases histórico-culturais das duas cidades são consideradas caladamente nos poemas, registros de tradições que não são coetâneas, mas que se originam no passado histórico colhido e recolhido pelo poeta e exposto em voz literária. De caráter folclórico, sejam as “jangadas” com suas “velas”, as “salinas” ou “a cal” muito presente na pintura de casas nordestinas conversando com “casas branco-caiadas” de tradição andaluza ou o “andar de palma” que alude à cultura flamenca, fato é que o poeta não desdobra sua fala em narrativas históricas, exatamente o contrário, a tensão e a lucidez com que expõe o extremo das duas cidades denota o profundo conhecimento de um passado que aproxima os dois eixos sem precisar recontar o esbarrão histórico colonial que jaz implícito. Os poemas agem-se antropofagicamente, deglutem-se e produzem a pedra-pérola-cristal-diamante que evade do lugar comum e, frente à ribalta, torna-se estrela, pedra brilhante ao alto, perspectiva e perspicácia artística do palco barroco moderno.

3.3 Sertanejo-sevilhano ou Sevilhano-sertanejo: a unidade barroca

A concomitância observada pelo poeta no jogo Sertão-Sevilha cruza a história e a geografia poetizadas para promover no homem das duas regiões um encontro, desdobrando um ao outro e vice-versa. Se João Cabral vê Pernambuco em todas as cidades, sobretudo, em Andaluzia, Sevilha, é porque conjugou, em um só tempo, traços históricos, geográficos e humanos para formatar suas conclusões. É importante evidenciar novamente, redundância necessária, que o homem examinado nesta leitura cabralina não é o antropológico, mas o homem investido de carnadura poética, bem aproximado ao que define Eugenio D’Ors (s/d., p. 66) quando entende as raças como constantes análogas e não antropológicamente.

A perspectiva da tensão é a constante barroca presente na configuração do Nordeste e da Espanha. Dela, o poeta observa o que brota em seus dentros e visita seus interiores em um jogo de lá e cá viabilizando o espelhamento, pois “o exterior é sempre um interior”, segundo Le Corbusier (2000, p. 127); ida e vinda que compõe, no âmago dos poemas, o serpenteamento artístico imprescindível. Enquanto Sevilha pulsa vida advinda de reverberações que encontram ecos na atualidade, também conserva a manutenção de tradições enraizadas no povo que vivera sua

hibridização árabe, ranço melancólico e árido, explodindo-a ou, como diz Deleuze (2012), desdobrando-a em flamenco e tourada, isso porque:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito (DELEUZE, 2012, p. 13)

O Nordeste, por sua vez, recebe esse aporte da *cuna* ibérica e cria sobre, faz e refaz as profundas relações. Nesse sentido, o nordestino, a seca, a cabra, o sol, o êxodo, são elementos que se valem da mesma dobra que alude Deleuze (2012), vão além, ao infinito. Para isso, é importante considerar o diálogo de Deleuze (2012) com Eugenio D'Ors (s/d): se as dobras vão ao infinito, capacidade de se estender, há elementos de constância, o “eon”, que D'Ors (s/d) melhor explica e que insinua uma resposta à pergunta acerca do pernambucano habitar a alma do flamenco, realizada no cerne do poema *A entrevistada disse na entrevista*: (MELO NETO, 1994, p. 545 - 546):

Para a finalidade que intentamos satisfazer; para representar as nossas ideias-acontecimentos, as nossas categorias históricas, as nossas ‘constantes’ já ocultas, já reaparecidas, já dissimuladas de novo no decurso dos séculos; aos sistemas nos quais conjugamos fenômenos afastados entre si e discriminamos fenômenos contíguos (D'ORS, s/d, p. 66)

O Nordeste divide-se em dois: o do litoral e o do interior. Nos poemas cabralinos, o sertão configura-se metaforicamente, não se pensa nesta investigação em uma definição efetivamente geográfica, com dados estatísticos, características de solo, clima e vegetação. Entretanto, não se pode esquecer que João Cabral percebe essas nuances, mas as supera. O sertão recebe, então, o sentido alargado do Nordeste, sobretudo de Pernambuco, incluindo-se sua capital, Recife. É o espaço-tempo das tradições religiosas arraigadas, veja-se que o poeta compôs dois autos, o *Auto do Frade* (MELO NETO, 1994, p. 463) e *Morte e Vida Severina* (Idem, p. 169). O aporte ibérico que se conservou no interior nordestino é observado pelo poeta e explicitado por Freyre (2010, p. 191) quando compara a relação Nordeste / Espanha pelo viés barroco do sofrimento e da divindade:

O ambiente viciado pelo sadismo-masquismo da civilização escravocrata do Nordeste não se pode dizer que fosse inteiramente desfavorável à eclosão dos santos. Santos em quem rebentassem reações à sensualidade bruta do meio. Reações vicárias. Protestos ao abuso do fraco pelo poderoso, da mulher pelo homem, do menino pelo adulto, do negro pelo branco. Em um clima moral particularmente sadista-masquista como o da Espanha das guerras de cristãos contra mouros, das touradas, da Inquisição, de D. Juan

Tenorio, é que aparecem santos da doçura de São João da Cruz, da ternura de Santa Teresa de Jesus. E São Luís Gonzaga se tornou herói da virgindade em um meio tão viscosamente sensual (...)

Elementos do cenário como o sol, a cabra, o solo, a seca, a cana-de-açúcar, o engenho, as usinas, os rios e o homem não são meras constatações em seus poemas, mas reúnem-se e produzem sentido. Cavalo e cabra de origem árabe adaptam-se a esse sertão, a cabra é bicho saarizado (cf. FREYRE, 2010, p. 111), é animal resistente que habita o deserto e o sertão, é o que dá couro, leite e carne, o que resiste. Animal que Lezama Lima (1970, p. 28) reflete ao escrever a respeito da poesia de Luis de Góngora “las sierras de Córdoba no son cinturón para su destello. La sequedad o carencia de su paisaje, le llevan a colocar siempre en la colina la cabra de Amaltea”, a mesma que alimentou Zeus em sua infância, segundo a Mitologia Grega. Deserto e sertão, palavras que se aproximam na esfera poética cabralina. Em *Poema (s) da cabra* (MELO NETO, 1994, p. 257 – 259), essa relação é explicitada:

A cabra é o melhor instrumento
de verrumar a terra magra.
Por dentro da serra e da seca
nada chega onde chega a cabra

(...)

Não é pelo vício da pedra,
por preferir a pedra à folha.
É que a cabra é expulsa do verde,
trancada do lado de fora.

A cabra é trancada por dentro.
Condenada à caatinga seca.
Liberta, no vasto sem nada,
Proibida, na verdura estreita.

Leva no pescoço uma canga
que a impede de furar as cercas.
Leva os muros do próprio cárcere:
prisioneira e carcereira.

Liberdade de fome e sede
da ambulante prisioneira.
Não é que ela busque o difícil:
é que a sabem *capaz de pedra*.

(...)

Um núcleo de cabra é visível
em certos atributos roucos
que têm as coisas obrigadas
a fazer de seu corpo couro.

A fazer de seu couro sola,
a armar-se com couraças, escamas:
como se dá com certas coisas
e muitas condições humanas.

(...)

A cabra deu ao nordestino
esse esqueleto mais de dentro:
o *aço do osso*, que resiste
quando o osso perde seu cimento.

A visão arquiteta traços, similitudes em regiões distanciadas, Nordeste/Andaluzia, o chão nordestino seco denota a ausência da água, como se fora esvaziada uma superfície e nela restasse o fundo, a aridez e as pedras. E dessa condição, o que resiste. E é do fundo que fala João Cabral, desse fundo nordestino, limite, mesmo fundo agônico espanhol, víscera de onde sobe o grito flamenco ou a cintura, o limiar da vida e morte do toureiro. Notadamente, com a persistência do sertanejo, resistem, também, as tradições e devoções, é lembrar que mesmo com a disparidade entre cristãos e não cristãos na Península Ibérica do século XVI, os traços votivos e emblemáticos persistiram; o homem amalgama-se ao entorno, é internamente parte da paisagem, suporta o extremo contidamente, o que se traduz em estado de tensão.

O poeta não ignora essa realidade, tampouco se detém a constatar fatos, mas na perspectiva do desdobramento amplia-a em ossatura poética. Coerentemente, o dado cultural muito interessa aos poemas, literatura popular, crenças religiosas, as vidas na ponta do extremo. O homem não se aparta, mas internaliza o que há ao redor, concorrendo, em um dizer cabralino, a serem homens de pedra e de cabra. Adere-se ao sertanejo a ruína da terra, é seco ou escasso o corpo, a fala, o cotidiano, o alimento, a água. Dados que, se bem observados, incidem diretamente sobre o homem do sertão, tudo está em relação a ele e ele, corpo-homem-nordestino, permanecendo ou retirando, é a apoteose mocha dessa síntese contemplativa. Crosta endurecida, mas que, sobre ela, paradoxalmente, há um agitar-se de vida, um extremo, como descreve a última estrofe do poema *A educação pela pedra* (MELO NETO, 1994, p. 338):

(...)

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

As raízes populares do medievo ibérico fincaram-se na cultura nordestina e produziram um *modus vivendi* particularizado e singular, traços de uma cultura familiar, acolhida nos rincões sertanejos, credices, superstições e hábitos que se imbricaram no viver, folclóricos. Os “pelos sinais” e orações que se praticam por costume se vinculam ao interior do sujeito que, sem explicações evidentes, gera, automaticamente, um repetir-se por hábito, um acontecer que se emenda a outro e, assim, via seus ascendentes, constroem-se os fios das histórias, como as voltas do turbante tratado por D’Ors (s/d, p. 31 – 32) em “que o turbante, por sua vez, ocultasse outra coisa. Talvez um diadema bizantino; talvez o capacete de couro do persa engenhoso”. É a prática que provém de um antes, de outras origens, liames, como descreve Cascudo (1984, p. 16 – 17):

Conheci e vivi no sertão que era das “eras de setecentos”... Chuva vinha do céu e trovão era castigo. O sol se escondia no mar até o outro dia. Imperavam tabus de alimentação e os cardápios cheiravam ao Brasil colonial. Mandava-se fazer uma roupa de casimira que durava toda a existência. Era para o casamento, para as grandes festas, para o dia da eleição, do casamento da filha, e era-se enterrado com ela. As mães “deixavam” roupa para as filhas. E elas usavam. Os hábitos ficavam os mesmos, de pai para filho. Calçava-se meia branca quando se tomava purgante de Jalapa. Mordido de cobra não podia ouvir fala de mulher. Nome de menino era do “santo do dia”. Os velhos tinham costumes inexplicáveis e venerandos. Tomavam banho ao sábado, davam a bênção com os dedos unidos e quase todos sabiam dez palavras em latim. A herança feudal pesava como uma luva de ferro. Mas defendia a mão. Os fazendeiros perdiam o nome da família. Todos eram conhecidos pelo nome próprio acrescido do topônimo. Coronel Zé Brás dos Inhamuns, Chico Pedro da Serra Branca, Manoel Bazio do Arvoredo. Nomes dos homens e da terra, como na Idade Média. Tempo bonito.

João Cabral capturando esses dados leva-os à poesia. Estão presentes em muitos poemas essas observâncias, como em ditos do universo popular de Brasil ou Espanha que elenca:

Quando me prendêro
no canaviá
cada pé de cana
era um oficiá
(popular pernambucano)

(MELO NETO, 1994, p. 529)

En el cielo que pisan las sevillanas...
(popular sevilhano)

(op. cit., p. 628)

Quién no vió a Sevilla
no vió maravilla...
(popular espanhol)

(op. cit., p. 654)

A necessidade de habitar um espaço seja o da música flamenca, do sertão ou de Sevilha, em João Cabral, não cria um mundo caótico. O espaço poético é favorecido pela localização bem ordenada dos elementos que produzem não o caos, mas a tensão angustiosa sem ser desesperada. Isso prepara o palco barroco de sua poesia: o humano. É nele que acontece, na perspectiva desta pesquisa, a celebração barroca. E, para que esse efeito ocorra, os próprios poemas vão mesclando a Língua espanhola por meio de títulos ou palavras do vocabulário hispânico, além de poemas que possuem o título de personalidades do Brasil e da Espanha, pintores, poetas, toureiros, dançarinas e cantores de flamenco.

Em se tratando da Espanha, esta se divide em várias regiões, mas a que João Cabral interessa-se é a Andaluzia, ao sul do país, que guarda similitudes com Pernambuco devido, por exemplo, à depressão do Guadalquivir, tornando o clima mais cálido e seco. Assim como o rio Capibaribe em Pernambuco atravessa grande parte do estado, o Guadalquivir atravessa quase toda a Andaluzia. Desse cenário andaluz, tem-se o sol, o rio, o homem, a tourada, o *cante* e o baile. Para tratar de Espanha, os poemas, como aconteceu com o Nordeste, interessam-se pelos dados culturais que são tratados como pilares da sociedade. A Andaluzia e o Nordeste, ou mais especificamente, Sertão e Sevilha, falam a mesma língua, comungam da mesma base de sustentação: despontar do regional para, no lusco-fusco, linha tênue que anuncia a aurora, encontrar-se com o universal. Esse é o percurso que empreendem ao encontro um do outro, um encontro que se expõe Sertão a Sevilha e vice-versa reconhecendo em suas entranhas, o baixo-ventre, onde reside a pedra-barroca cabralina. A dor espanhola é depurada em arte, convertida, como diz Buades (2008, p. 18) em “pureza estética”, fundo agônico do sertanejo, aclimatado no poema *A imaginação perigosa* (MELO NETO, 1994, p. 679):

Porque é que todo sevilhano
quer viver-se no aceiro da morte?
Não é povo de jogadores
que estime o deus baixo da sorte.
Para o andaluz ser *matador*
é o sonho que sonha de jovem,
como ser *bailaor*, *cantaor*,
ele tenta ser quando acorde,
e que é também viver sobre um fio
tenso, por em cima da morte,
onde andar como equilibrista
sobre um fio agudo de cobre.

São tradições espanholas que tratam o poema: a tourada, o canto flamenco e a dança manifestações de cultura, mas, assim como a sertaneja, de uma profundidade de morte. Morte

elevada à categoria de metáfora, da aridez internalizada em que todas as vozes percorrem, conjugadas, o mesmo fio condutor promovendo a simbiose barroca, o cruzamento antitético e agônico da vida com a morte, do Sertão com Sevilha, o desafio de expor-se, sertanejo e sevilhano, aos requintes do extremo: viver em agonia. Para a Espanha, descreve Lorca (2003, p. 5):

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiera su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte o su contemplación silenciosa son familiares a los españoles. Desde El sueño de las calaveras de Quevedo, hasta el Obispo podrido, de Valdés Leal.

Não se trata de apreender a alteridade, Sertão não aprisiona Sevilha nem esta, aquele; o que ocorre é a aderência de dados existentes no âmago do ser humano que o poeta capta, não são situações artificiais, são características muito bem costuradas produzindo o efeito sincretista da unidade, pois, encontrando-se, identificam-se e louvam-se. Se a imagem da seca imprime o que, metaforicamente, dela sobra: terra, pedra e homens; também o fundo agônico espanhol advém desse chão que é seco e fora mais ressecado pelas dificuldades de um passado que se converteu em arte da voz no *cante*, do corpo na dança e da morte na arena.

Essas tradições folclóricas traduzem hábitos, costumes cotidianos e populares que são internalizados sem explicação e sobrevivem no imaginário do sevilhano, traço barroquista que se perpetua porque é o homem a constante da cultura. É o Barroco seiscentista com sua verticalização inquisitorial que moldou o caráter coletivo espanhol e que, desdobrando-se à atualidade, põe para conviver a modernidade e a tradição, sendo esta, por excelência, ruptura também, dado compilado por João Cabral que corrobora com a reflexão acerca do Nordeste – realizada anteriormente por Câmara Cascudo (1984) – como explica Alba (2013, p. 70 – 71) ao refletir o vir a ser do sevilhano:

Es una fe vivida comunitariamente, una fe convertida en cultura (...) En algunas ocasiones la oración se hace saeta (...) De todas las características de la saeta, quisiéramos fijarnos en un rasgo paradójico sobre el que conviene reparar: es una oración personal, pero no privada. Se canta y se reza en la calle, convertida en un espacio sagrado, sin dejar de ser profana. (...) Expresa prodigiosamente la necesidad de que la súplica o la acción de gracias rompa los límites de la subjetividad y se comparta como se comparten familiar o amistosamente las penas y las alegrías.

Isso se revela no poema *Oásis em Sevilha* (MELO NETO, 1994, p. 651), quando diz desta cidade:

(...)

que é religiosa e pagã,
que faz o sinal da cruz
frente a um bordel ou um banco
se monumental e com luz

(...)

O processo de aproximação entre os dois homens ao encontro poético barroco na poesia de João Cabral origina-se, como se pôde notar no percurso desta leitura, desde as equiparações do espaço poético, onde se situam Sertão e Sevilha, à aderência de ambos os lugares. A ideia da constância tratada por Eugenio D'Ors (s/d) é fundamental à leitura nesta perspectiva. O homem sertanejo e também o sevilhano contém, cada um, a invocação de um precedente, implica dizer que jaz, no âmago dos acontecimentos da trajetória histórica e cultural dos dois sujeitos contradições que foram acomodando-se umas às outras. É pensar as sobreposições, isto é, opor-se a um movimento da qualidade do histórico, nada mais é, segundo D'Ors (s/d, p. 67), que “conter em si a invocação de um precedente”.

Entende-se, então, que qualquer movimento revolucionário guardará em si o gérmen de um ascendente, como traduz a compreensão da figura 7, a Virgen de La Leche, que acomoda sob dobras e volumes o velho e o novo, contendo-os, o que dá a tônica barroca do extremo, o limite tênue entre a tensão e a explosão. Dessa maneira, ainda segundo D'Ors (s/d), se o curso dos acontecimentos, que era considerado viável ou natural, tomou outra direção, logo, há, nos pilares da reação, um quê de retorno. Essa reflexão é perfeitamente aplicável ao encontro desses dois sujeitos que, não se conhecendo, contém em si sua cultura de base popular, resposta a necessidades e agonismos secularizados, particularizados. Ao celebrarem seu encontro nos poemas cabralinos revelam, um ao outro, similitudes que não provêm da ordem da modernidade, do agora. Acontece que restabelecendo diálogos antigos que se cruzam porque se cruzam suas histórias, vencedor ou vencidos, dominados ou dominadores, isso já não importa à modernidade, o que se percebe é a constância de um palpitar barroco, de uma tensão que vem de suas origens particularizadas, mas que se encontram posto que não há novidade, mas sim continuidade. Tais foram as sobreposições que não apagaram a poeira do barroco, mas, conservando-a no fundo, é do fundo que brotam e enraízam-se no homem moderno sincronismos que fazem dar a ver um e outro.

O longo poema “*A Palo seco*” (MELO NETO, 1994, p. 247) celebra com *O sertanejo falando* (Idem, p. 335) essas especificidades da fala e do canto, de um lado a do sertanejo e de outro o *cante flamenco*. Diz o primeiro poema:

“A PALO SECO”

A R. Santos Torroella

- 1.1 Se diz *a palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz *a palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.

- 1.2. O *cante a palo seco*
é o *cante* mais só:
é cantar num deserto
devassado de sol;

é o mesmo que cantar
num deserto sem sombra
em que a voz só dispõe
do que ela mesma ponha.

- 1.3. O *cante a palo seco*
é um *cante* desarmado:
só a lâmina da voz
sem a arma do braço;

que o *cante a palo seco*
sem tempero ou ajuda
tem de abrir o silêncio
com sua chama nua.

- 1.4. O *cante a palo seco*
não é um *cante a esmo*:
exige ser cantado
com todo o ser aberto;

é um *cante* que exige
o ser-se ao meio-dia,
que é quando a sombra foge
e não medra a magia.

- 2.1. O silêncio é um metal
de epiderme gelada,
sempre incapaz das ondas
imediatas da água;

a pele do silêncio
pouca coisa arrepia:
o *cante a palo seco*
de diamante precisa.

- 2.2. Ou o silêncio é pesado,
é um líquido denso,
que jamais colabora
nem ajuda com ecos;

mais bem, esmaga o *cante*
e afoga-o, se indefeso:
a palo seco é um *cante*
submarino ao silêncio.

- 2.3. Ou o silêncio é levíssimo,
é líquido sutil
que se cõa nas frestas
que no *cante* sentiu;

o silêncio paciente
vagaroso se infiltra,
apodrecendo o *cante*
de dentro, pela espinha

- 2.4. Ou o silêncio é uma tela
que difícil se rasga
e que quando se rasga
não demora rasgada;

quando a voz cessa, a tela
se apressa em se emendar:
tela que fosse de água,
ou como tela de ar.

- 3.1. *A palo seco* é o *cante*
de todos mais lacônico,
mesmo quando pareça
estirar-se um quilômetro:

enfrentar o silêncio
assim despido e pouco
tem de forçosamente
deixar mais curto o fôlego.

- 3.2. *A palo seco* é o *cante*
de grito mais extremo:
tem de subir mais alto
que onde sobe o silêncio;

é cantar contra a queda,
é um *cante* para cima,
em que se há de subir
cortando, e contra a fibra.

- 3.3. *A palo seco* é o *cante*
de caminhar mais lento:
por ser a contrapelo,
por ser a contravento;

é *cante* que caminha
com passo paciente:
o vento do silêncio
tem a fibra de dente.

- 3.4. *A palo seco* é o *cante*
que mostra mais soberba;
e que não se oferece:
que se toma ou se deixa;

cante que não se enfeita,
que tanto se lhe dá;
é *cante* que não canta,
cante que aí está.

- 4.1. *A palo seco* canta
o pássaro sem bosque,
por exemplo: pousado
sobre um fio de cobre;

a palo seco canta
ainda melhor esse fio
quando sem qualquer pássaro
dá o seu assovio.

- 4.2. *A palo seco* cantam
a bigorna e o martelo,
o ferro sobre a pedra,
o ferro contra o ferro;

a palo seco canta
aquele outro ferreiro:
o pássaro araponga
que inventa o próprio ferro.

- 4.3. *A palo seco* existem
situações e objetos,
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

- 4.4. Eis uns poucos exemplos
de ser *a palo seco*,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.

(MELO NETO, 1994, p. 247 – 251)

Sem perder o fio comparativo, transcreve-se abaixo o poema *O sertanejo falando*
(MELO NETO, 1994, p. 335 – 336):

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glâce
de uma entonação lisa, de adocicada.

Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

2

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.

Veja-se que o título do primeiro poema “a palo seco” é de origem espanhola que, se traduzido literalmente, significa a “pau seco”, o que se aproximaria do sentido da objetividade. Mas, trata-se de uma designação muito própria do cantar flamenco, “a palo seco” é o “cante sin acompañamiento de guitarra, solo con la voz” (ESTEBAN, 2007, p. 175). O poeta trabalha ardorosamente a definição desse tipo de canto e embora muitos críticos priorizem a leitura cabralina como puramente metalinguística, aqui, ultrapassa-se essa concepção para entendê-la como uma poesia que se diz, diz do outro e promove um encontro. Corroborando a concepção da constância barroca de Eugenio D’Ors (s/d), Luis da Câmara Cascudo (1984) em seus estudos sobre **Vaqueiros e Cantadores** reflete sobre a origem dos cantadores e assim exprime:

Que é o Cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velática da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. É a epea grega, o barditus germano, a gesta franca, a *estória* portuguesa, a xácara recordadora. É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento. Ele, analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical, repete, através das idades, a orgulhosa e afirmativa do “velho” no poema de Gonçalves Dias: – “*Meninos, eu vi...*” (CASCUDO, 1984, p. 126)

Nesse poema de cunho espanhol, *A palo seco*, o labor poético esforça-se a promover a tradução do canto em poema e imagem, pois logo na primeira estrofe, ocorre um afinilamento ao definir o que é o “*cante a palo seco*” e a imagem que se projeta é a do esvaziamento, a saber:

(...)

o **cante sem guitarra**;
o **cante sem**; o **cante**;

(MELO NETO, 1994, p. 247) (grifo nosso)

Em seguida, o poema retira da compreensão ordinária de música todas as capas que encobrem a voz, único instrumento, por assim dizer, desse tipo de canção. Despe-se o *cante* em uma nudez que o liberta de instrumentos ou elementos extras, portanto, “desarmado”, “sem tempero ou ajuda”. A imagem de ser um canto que se canta “sob o silêncio a pino”, “num deserto / devassado de sol” e “sem sombra” traz elementos que dialogam com o Nordeste de João Cabral, sendo o canto não a faca, mas “a lâmina”, isto é, só a voz que rasga o silêncio. O poema alerta que é um canto que não pode ser cantado inadvertidamente; o ser, o de dentro do *cantaor* canaliza-se na voz, único recurso transmitindo música-emoção-contenção, como se cantasse a dor.

A partir da estrofe 2.1., o poema percorre a definição do silêncio e sua participação no desenvolvimento do canto. Sabe-se que a apresentação de um *cante a palo seco* exige profundo silêncio da plateia para que se revele o misto de sensações na voz do *cantaor*. Para que se capte o agonismo ou nostalgia presente na voz, deve-se emudecer e acompanhar a evolução do duende em verdadeira catarse. Segundo explicita o poema, o silêncio não colabora, bom seria que nem o silêncio existisse para não incomodar, como se verifica no cruzamento de sensações que imprimem o silêncio: “o silêncio é um metal / de epiderme gelada”.

O silêncio pode ser metal, líquido denso, líquido sutil ou tela. Sendo o metal que pesa ou compõe instrumentos é de textura gelada e, por isso, em nada contribui ao *cante a palo seco* que se opõe a essa impressão, pois é cálido o que se extravasa pelo artista. Por isso, “de diamante precisa”, pois o *cante* é processo de lapidação do que se sente, do como se sente, da transformação do sentimento em emoção e de seu fluir pela voz. Logo, há uma constante disputa de lugares entre o silêncio e o *cante*. O poema compara-o com um “líquido denso” que pode sobressair-se ao *cante* se este for fraco; nessa situação, o *cante* deverá emergir, pois está abaixo do silêncio. Mas, antiteticamente, o silêncio pode ser leve e, vagarosamente, teimar em infiltrar-se no *cante* corrompendo-o. Já como tela, o silêncio é sempre perene e a voz lacera o material que logo se recompõe, como um corte na água ou no ar, provocando um movimento que logo se amaina e se refaz.

Define que *a palo seco* é o *cante* mais conciso e, por isso, extremado, de tal sorte que é preciso, pela utilização de oximoro, “cantar contra a queda” e cantar “para cima”,

realizando-se no espaço dos contrários, por isso, tem ritmo, é o *cante* de “caminhar mais lento” e sempre na direção inversa (“a contrapelo” e “a contravento”). É a voz crua, sem camadas que poetizem a poesia, é inteiro, como o “pássaro sem bosque” que canta sobre o fio, mas o que importa não é o bosque, nem o pássaro, nem o fio, e sim o assovio. É sempre o sumo que interessa, no caso, a voz é metonímica. Como pancadas, o *cante*, material ferroso, assemelha-se à força e agudeza do som que compõe ao se chocarem “a bigorna e o martelo” (semelhante ao som da “araponga”), “o ferro sobre a pedra” e “o ferro contra o ferro”. A composição desses elementos (ferro, bigorna, martelo e pedra), de caráter denso, pesado e perene é comparada à voz *a palo seco*.

A partir do verso 4.3., o poema sofre uma abertura, estruturas barrocas que, segundo D’Ors (s/d, p. 97), “preferem a forma da *fuga*, sistema aberto que marca uma impulsão para um ponto exterior”. Nesse ponto, vê-se que o poema desdobra-se ampliando sua definição que, anteriormente, tratou apenas de esmiuçar e comparar. Agora, aproxima a leitura do que ele chama de “situações e objetos”. Passagem sutil que se abre de Sevilha ao Sertão e é por essa fenda que João Cabral favorece o espelhamento. Abrem-se as paredes e erguem-se de dentro do poema relações que vão do fazer poético, com o “desenho de arquiteto”, a retidão e precisão elegante dos “pregos”, às “paredes caídas de Córdoba” e “Graciliano Ramos” cujo poema de mesmo nome fora examinado. *A palo seco*, então, dialoga, em fino trato, com particularidades sertanejas e são dessas peculiaridades que aprende o que chama de “higiene ou conselho”. Esse asseio poético do *cante*, isto é, a retirada de excessos para que reste somente a voz, palco sublime da interpretação e da comoção, precisa ser certeiro. O laconismo é a base da precisão, por isso, não se adere ao seco, mas serve-se dele como bastião. Exatamente o que ocorre quando se pensa espaço (Sertão / Sevilha) e voz (índice humano), a amalgamação sevilhana-sertaneja.

E por que se pensa nessa simbiose? São as conexões cabralinas que, barrocamente, tecem suas respostas. Em *O sertanejo falando* (MELO NETO, 1994, p. 335), as palavras na boca do sertanejo saem como se recebessem “uma entonação lisa, de adocicada”. Mas, logo na segunda estrofe, o poema explica um engano de caráter barroco porque subjaz à fala, um “caroço de pedra”, mesma pedra que pulsa e carrega a voz do *cante*. É a dor do dizer, dor barroca votiva do elaborar e polir o diamante, em *A palo seco*, pois, “o cante *a palo seco* / de diamante precisa”, bem como em *O sertanejo falando* é “incapaz de não se expressar em pedra”. Ambos contêm o que D’Ors (s/d, p. 47 – 48) chama de “nostalgias hereditárias”:

Existem provavelmente, em cada um de nós, nostalgias hereditárias, pobres nostalgias de fonte acaso muito remota, ao lado daquelas que nos podem ter chegado como anedotas biográficas pessoais. (...) A atração deste passado obscuro decidirá da sua vida inteira. Há nele, sobre o saudoso rememorar de um Paraíso Perdido, comum a todos os homens, a reminiscência de um paraíso individual, em cuja busca irá, através de todas as contradições e todas as surpresas da sua conduta.

Nesse contexto de *secura*, a figura do sertanejo é definida como “árvore pedrenta”, vida orgânica escassa no Sertão, em que ser e falar precisam ser concisos então, ganha o tom autofágico, mútuo pertencimento entre natureza e homem, traduzindo-se em tensão e contenção. Na terceira estrofe do poema, a explicação: o sertanejo tem fala pouca porque “as palavras de pedra ulceram a boca”, implica dizer que ferem. E descreve uma sequência que pode ser lida como sendo do *cante a palo seco* ou da fala do sertanejo:

(...)

e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras, com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.

(MELO NETO, 1994, 0. 336)

O poema institui o “idioma pedra” e ambos, sertanejo e sevilhano, valem-se desse idioma, trabalham essa linguagem, como explicita o poema *Manolo Caracol* (MELO NETO, 1994, p. 672 -673):

Cada *cantador* andaluz
cantando trás a plena luz

uma ferida de nascença,
como dentro de um ovo a gema.

Com a boca o *cante* pouco diz,
é uma curada cicatriz,

curada só na superfície
e que quando quer pode abrir-se

para sangrar funda ferida
(uma que nunca cicatriza)

(...)

Fala dolorosa que, mesmo falada naturalmente, dói, por isso, é dizer o extremamente necessário. Se “a palo seco é o cante / de grito mais extremo”; para o sertanejo, falar naturalmente é falar “à força” e é um trabalho todo esse laconismo, pois enquanto é o *cante* “de caminhar mais lento”, o sertanejo “fala devagar” porque as palavras que se digladiam com o

silêncio são cantadas “num deserto / devassado de sol”. O idioma pedra ou seco é utilizado não por conformação de ambos os sujeitos, mas por ser o útil-necessário, traço sobre cultura que aludira Luis da Câmara Cascudo (1983) no início desta investigação. É dizer das urgências cotidianas que são fruto de um entrosamento antigo, constâncias barrocas que reverberam atravessando o tempo, a historiografia e a geografia até aportar no âmago do homem moderno e ensinam, sem que sertanejo e sevilhano saibam, a harmonia de um mesmo idioma, de uma mesma dor. Definição que se pôde encontrar em indicações nas paredes do Museo del Baile Flamenco Cristina Hoyos, em Sevilha, que diz:

He aquí un arte de la confluencia. Mezcla de oriente y occidente, de modos griegos y de tambores africanos, de coplas andalusés y romances castellanos, de gitanos y negros, de alegría y dolor de teatro y fiesta. Natural de Andalucía y vecino del Mundo.

Veja-se que a dor do *cante* e a dor do dizer da fala sertaneja encontram-se pelo viés do laconismo. Embora o drama barroco seja pessimista, não se trata da dor do Barroco seiscentista, mais ainda, trata-se da constância com que essa dor veio ter nos dias de hoje, por meio de palpitações barroquistas, suas relações com o vazio. É a dor do homem moderno que não se preenche mais pelos desígnios divinos, como no momento do Barroco seiscentista, já que pulsava a dor da imposição inquisitorial em Al-Ándalus gerando toda a cultura do homem submisso, que hoje explode em *baile*, *cante* e tourada. Dor que, pela contiguidade das relações ibero-brasileiras, dialoga com o homem nordestino das sesmarias, o mesmo Severino em quem ainda hoje latejam lesões latifundiárias. É o sevilhano-sertanejo homem da modernidade. Não se quer outro, mas adapta-se, toma-se do mundo o que este oferece e devolve-se em costumes, enxugamento e contenção, verdadeiro fazer na medida certa.

O poema *Lembrando Manolete* (MELO NETO, 1994, p. 538) destaca:

Tourear, ou viver como expor-se;
Expor a vida à louca foice

que se faz roçar pela faixa
estreita de vida, ofertada

ao touro; essa estreita cintura
que é onde o *matador* a sua

expõe ao touro, reduzindo
todo seu corpo ao que é seu cinto,

e nesse cinto toda a vida
que expõe ao touro, oferecida

para que a rompa; com o frio
ar de quem não está sobre um fio.



Fig. 17 : O toureiro Manolete. Sevilha, Espanha. Fonte: acervo da autora.

Manuel Rodríguez Sánchez, o Manolete, fora um toureiro muito admirado pelo poeta João Cabral de Melo Neto. No poema, o trabalho de expor-se ao touro, metaforicamente tratado por “louca foice”, congrega implicitamente vertentes relacionadas ao barroco na antítese vida e morte. É o toureiro quem oferece a cintura, mesma cintura citada no poema *España en el corazón* (MELO NETO, 1994, p. 546), que ganha o sentido de vida, pois o corpo se reduz à cintura, sua alegoria (“reduzindo / todo o seu corpo ao que é seu cinto”). Dessa relação, o cinto é “toda a vida”, é a vida do corpo, da história, das experiências, do que se funda em uma origem passada fazendo emergir o gosto do eterno que se impõe como transitório.

Veja-se que o “o frio ar” na última estrofe é o da contenção que transmite uma possível frieza de quem a morte encara na arena, que se vincula ao drama barroco da modernidade, com filamentos no teatro barroco de Calderón de La Barca. Vive-se, ou melhor, contém-se (“com o frio / ar de quem não está sobre um fio”), como se eterno fosse, mesmo sabendo da ilusão, a transitoriedade em que se é preciso domar a emoção e suportar a vida. Arte e vida, vida em simbiose com a arte ou, ainda, fazer do intervalo denominado vida emoção desafiando-a, como corrobora o trecho do poema *Na cava, em Triana* (MELO NETO, 1994, p. 666 – 667) exaltando o trabalho do toureiro Cagancho quando este, cigano, usa na arena a arte do *baile* e do *cante flamenco*:

(...)
E quando o toureiro é cigano?

Como é que toureava Cagancho?

Toureiro e cigano, tinha a arte
de qualquer cigano no baile;

só que como a morte na arena
é real, *cante* da alma extrema

(...)

Nesse fragmento que se relaciona ao poema *Lembrando Manolete*, verifica-se a tríade toureiro – baile – *cante* havendo, nessa perspectiva, a comunhão desses trabalhos artísticos que ganham destaque na realização por um cigano, sujeito nômade qual o sertanejo retirante, cuja vida é toda peregrinação, como define barrocamente Maravall (2009, p. 292):

Mobilidade, mudança, inconstância: todas as coisas são móveis e passageiras; tudo escapa e muda; tudo se move, sobe ou baixa, desloca-se, amontoa-se. Não há elemento sobre o qual se possa estar seguro de que, no instante seguinte, não terá mudado de lugar ou não se terá transformado.

E o mesmo poema ratifica essa afirmação:

(...)
pois ser cigano força a abrigar-se

fora da lei, da identidade,
mesmo se habita uma cidade;

ser cigano é viver sob tendas
até se debaixo de telhas

(...)

(MELO NETO, 1994, p. 666)

Em comentários sobre o toureiro Manolete, o poeta João Cabral afirma que “(...) todo baile andaluz, toda corrida de touros, são coisas do acervo da morte. Porque o sujeito que vai à corrida de touros não sabe se volta para casa” (apud ATHAYDE, 1998, p. 135). Em simbiose, os poemas destacam o trabalho do toureiro que também é o trabalho de viver. Enquanto lida com o touro, o *matador* ousa domar o animal, alegoria da morte. Na arena, está o toureiro entre os extremos e faz ver a plateia a peleja entre vida e morte. Manolete, como descreve João Cabral, fora estimulado pelo público a matar o touro: “se o público naquele dia não exigisse de Manolete matar bem aquele touro, Manolete não teria morrido! (...) porque ele caiu para um lado e o touro para o

outro: a estocada dele foi mortal” (apud ATHAYDE, 1998, p. 136). Manolete venceu o animal, mas o animal também o vencera. Morte sobre vida, morte mais morte. E nessa imbricação, o duende, o encanto e o encantamento da plateia em regozijos de arte, como pontua Lorca (2003, p. 4):

En toda la música árabe, danza, canción o elegia, la llegada del duende es saludada con enérgicos “¡Alá, Alá!”, “¡Dios, Dios!” tan cerca del “¡Olé!” de los toros, que quién sabe si será lo mismo; y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de “¡Viva Dios!”, profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina; evasión real y poética de este mundo, tan pura (...)

Fomentando essa mescla que se cruza no texto literário, na arena ou no *tablaó*, o poema *Carmen Amaya, de Triana* (MELO NETO, 1994, p. 674 – 675) evidencia essas congruências:

1

As vizinhas diziam todas:
“Bendita Madre que *bailadora!*”

Então botaram-me na escola:
era *sevilhanas* a toda hora.

Sevilhanas são para as damas,
para as *niñas bien*, não tem chama.

Aprendem-nas para na Feira
dançá-las entre si nas casetas.

Dançá-las dentro das famílias
como na Feira de Abril, em Sevilha.

“Nunca pensei em ser dama, não:
pois toquei fogo na lição.”

2

“Dançar não é coisa aprendida,
mas o aprender-se cada dia.

Assim é que entendo a lição;
sabê-la, mas segui-la, não.

Fugir do que ela faz de gesso,
dançá-la, mas sempre do avesso.

Tinha então de ganhar a vida,
e como eu, mais de mil havia.

Onde ir buscar esse sotaque
que entre as dez mil me destacasse

e fizesse dizer: – Eis a Amaya,
eis seu bailado, vivo e em chaga.”

3

“Fui numa tarde à Maestranza,
Vi Pepe Luís (toureio e dança)

com ele é que aprendi que a morte
é que faz o sotaque mais forte,

e que não traz mal a quem a toque:
pois raro acede a quem a invoque.

Por isso, que pus no baile
a morte e seu arrepiar-se.

Supersticiosa, sou cigana,
vivo muito bem com a tal dama:

Ela faz mais denso o meu gesto
E só virá em meu dia certo.”

Carmen Amaya foi uma *bailaora* de flamenco que, segundo López Ruiz (2007, p. 107 – 108), era “temperamental y anárquica, revolucionaria y vibrante. Representa la antiescuela y la antiacademia. Un verdadero genio intuitivo. Irrepetible”. No poema, que se divide em três partes, a primeira dedica-se a apresentar a *bailaora*, mas, dentro da perspectiva de *baile* de Amaya, não lhe caberiam *sevillanas*,

el baile por sevillanas es vivo y ágil, dinámico y variado, con pasos diferenciados y precisos y com marcados finales en los que música y baile acaban simultáneamente quedando los bailarines inmóviles, mirándose y adoptando expresiones triunfales y provocativas (ESTEBAN, 2007, p. 91)

A falta de “chama” é a falta do duende. *Sevillanas* são dançadas nas “casetas” na Feira de Abril, festa anual na cidade de Sevilha. “As casetas” são espécie de casas organizadas como tendas pertencentes a associações ou famílias em que podem entrar convidados para dançar, comer e beber. Sua origem remonta uma feira de gado realizada na cidade que atraía muitas pessoas. As “casetas” serviam para abrigar vendedores e compradores do sol ou chuva e festejar os negócios comendo e bebendo (cf. MENA, 2010, p. 117). *Sevillanas* é uma dança festeira e, por isso, no dizer poético, falta-lhe ardor.



Fig. 18: Mulheres bailam *sevillanas* em uma *caseta*. Feira de Abril, Sevilha. (Fonte: acervo da autora)

Amaya, segundo o poema, não se embebe desse espírito, mas de outro porque entende que a dança “não é coisa aprendida, / mas o aprender-se cada dia”, essa é a lição que carrega. Lição da dança e também da vida, é o viver-se dia-a-dia, habitar o tempo, o novo tempo, o outro dia. Nesse ínterim, é a lição do aprender cotidiano resultando proveitos ou não. Essa concepção é traduzida nos versos que, além de terem a tônica barroca, justapõem a ideia da arte clássica e seiscentista: “fugir do que ela faz de gesso / dançá-la, mas sempre do avesso”.

A forma de dançar engessada compara-se à arte estática que compõe a obra renascentista, portanto clássica, como reprodução do que se aprende, contrapondo-se com a estética barroca que origina-se do “avesso”, dos contrários. A dança, no caso do poema *Carmen Amaya, de Triana*, fomenta essa diferenciação que se vê no “sotaque”, no tom barroco que emerge no *cante* flamenco e no sertanejo, ideia defendida por João Cabral de ser-se a contrapelo e a contravento. Ambos, sertanejo e sevilhano, trilham as sendas dos contrários, do antinatural, são suspensos da linearidade comum, do fio que enreda a todos na modernidade e iguala. Sofre o sertanejo com o sertão que o habita, mesmo se retirante, simbiose geopoética, sofre o sevilhano com a dor da emoção, do que contém e esconde, mas segundo D’Ors (s/d, p. 19), “a Cultura banha-se na paisagem”. Então, sertanejo e sevilhano coabitam o espaço da dor moderna, do sotaque barroco que é o da pedra e o da chaga, em que o dizer, o dançar, cantar ou tourear nada mais é que viver.

Essa emoção captou Carmen Amaya quando foi à *Maestranza*, praça de touros de Sevilha, e, assistindo ao toureiro Pepe Luís em sua *faena*, aprendeu o que dá o tom mais

comovente, pois, a morte é a “tal dama”. Mesmo tema da obra seiscentista *In Ictu Oculi*, de Juan de Valdés Leal. É a morte o elemento, paradoxalmente, perene da vida, a que acompanha silenciosamente o homem de qualquer rincão: o que peleja pela vida na arena, no tablado ou no Sertão, todos comungam de um mesmo dizer, palco de um barroco coetâneo em que, diferente do seiscentista, não se vive mais sobre a ameaça da morte ou da condenação do inferno. Modernamente, não é viver sobre, mas viver com, o sertanejo-sevilhano vive com a morte, faz dela companhia, como a certeza de que trata o poema: “ela faz mais denso o meu gesto / e só virá em meu dia certo”.

Nexos que se realizam na poesia de João Cabral, fios que se enredam silenciosamente com um rigor lógico, preciso e vão compondo as duas imagens do sertanejo e do sevilhano amalgamadas. O poeta não trata de estereotipar nem folclorizar os dois sujeitos, não é de fora que analisa, mas das entranhas, não interessando definições limitadoras. O que faz o poema é ir no de dentro e de lá falar, visitar recôncavos históricos que se plasmaram às estruturas arquiteturais desses indivíduos, ver no ferro contorcido de seus ossos a impressão de momentos remotos, precedentes que eles próprios desconhecem, mas naturais de onde são, adaptam-se, refazem-se, aprendem e reaprendem, como a *bailaora* Carmen Amaya em seu *baile*.

O sertanejo-sevilhano ou sevilhano-sertanejo exposto no poema *A pedra do reino* (MELO NETO, 1994, p. 420) reitera esse encontro:

A PEDRA DO REINO
A Ariano Suassuna

1

Foi bem saber-se que o Sertão
não só fala a língua do não.

Para o Brasil, ele é o Nordeste
que quando cada seca desce,

que quando não chove em seu reino
segue o que algum remoto texto:

descer para a beira do mar
(que não se bebe e pouco dá).

2

Os escritores que do Brejo,
ou que da Mata, têm o sestro

de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso.

Para o litoral, o esqueleto
 é o ser, o estilo sertanejo,

 que pode dar uma estrutura
 ao discurso que se discursa.

3

Tu que conviveste o Sertão
 quando no sim esquece o não,

 e sabes seu viver ambíguo,
 vestido de sola e de mitos,

 a quem só o vê retirante,
 vazio do que nele é *cante*,

 nos deste a ver que nele o homem
 não é só o capaz de sede e fome.

4

Sertanejo, nos explicaste
 como gente à beira do quase,

 que habita caatingas sem mel
 cria os romances de cordel:

 o espaço mágico e o feérico,
 sem o imediato e o famélico,

 fantástico espaço suassuna
 que ensina que o deserto funda.

O poema possui como título o nome de uma obra do poeta Ariano Suassuna que corrobora a estrutura do poema de João Cabral, pedra que funda, que (re) cria um reino. O Sertão, neste poema, ganha uma abertura para além de suas intempéries. Descrevendo a visão de dentro para fora e vice-versa, o Sertão, para o Brasil, é o Nordeste, isto é, realça o poema o efeito metonímico ao se pensar Nordeste como um grande Sertão privado e escasso, em que a previsão de retirância dá-se em torno da possibilidade ou não da chuva. Homens que se retiram chegam à cidade, metaforicamente representada como o “mar”, mas a vida que se encontra lá não altera significativamente o destino do retirante, pois a cidade é a “que não se bebe e pouco dá”, como aventa Galeano (2010, p. 97):

Não é nas zonas áridas e semiáridas do interior nordestino que as pessoas comem pior, como erradamente se acredita. O sertão, deserto de pedra e ralos arbustos, de escassa vegetação, padece fomes periódicas: o sol rascante da seca abate-se sobre a terra e a transforma numa paisagem lunar; obriga os homens ao êxodo e planta cruces à beira

dos caminhos. Mas é no litoral úmido que se sofre a fome endêmica. Ali onde mais opulenta é a opulência, mais indigente – terra de contradições – é a miséria: a região eleita pela natureza para produzir todos os alimentos, nega-os todos.

Denuncia o poema que os escritores do “Brejo” ou da “Mata”, regiões pernambucanas, possuem a mania de observar somente o pouco, vendo-o como “sertão-osso”. Contradizendo esse efeito, o Sertão, lugar de negação e escassez, é lugar do a partir de, nesse ponto, o poema abre-se a novas referências de permanência barroca, como diz D’Ors (s/d/ p. 111), “(...) o que poderia aniquilar, vivifica”. Contradizendo-se ou convivendo, o que chama de “viver ambíguo”, já que vive de “sola e de mitos”. Sola é o couro curtido, referência de chão, realidade; já os mitos, as crenças sertanejas e o folclore, aqui entendido como “um momento de cultura” (BRANDÃO, 2006, p. 48).

Reitera-se a relação Sertão-Sevilha quando trata o “vazio do que nele é *cante*”, a dor do esvaziamento do homem da modernidade que advém da perfuração barroca, como o cupim que corrói e preenche-se do vazio do material que perfurou. Mas, como em *Carmen Amaya, de Triana*, o homem não é somente sede e fome, é o *plus ultra*, o mesmo viver-com a morte no poema da *bailaora*. É o trabalhar-se nos limites, sertanejo que beira o quase, mas cria, como a dançarina, o toureiro ou o cantador, de sua dor e seus vazios a arte, como os romances de cordel. Veja-se que o extremo não é o fim, mas o limite. Lusco-fusco, filamento entre o claro e o escuro que, entre as gretas do tempo e das duas regiões, possibilidades surgem de entreverem-se e projetarem-se.

Dubiedade de viveres e de cidades que demonstram, poeticamente, que mesmo entre dificuldades, ranços barrocos que pulsam energicamente no homem da modernidade, o sujeito é como o Sertão, “deserto funda”. Ambiguidade extremada, pois o pendor do vocábulo “deserto” em nada viabilizaria qualquer tipo de construção, mas é a legitimação literária de um barroco que produz do seco, da gente seca, do *cante* enxuto, da precisão da faca e da habilidade do baile o duende do sertanejo-sevilhano e do sevilhano-sertanejo. A pedra funda o reino e essa pedra, na visão de uma arquitetura barroca atualizada, é aquela refletida por Le Corbusier (2000, p. 121):

A inteligência e a paixão. Não há arte sem emoção, nem emoção sem paixão. As pedras são inertes, dormentes nas pedreiras, e as absides de São Pedro constituem um drama. Em torno das obras decisivas da humanidade está o drama. Drama-arquitetura = homem do universo e dentro do universo. O Pathernon é patético, as pirâmides do Egito, outrora de granito polido e luzentes como o aço, eram patéticas. Emitir fluidos, tempestades, brisas suaves sobre a planície ou o mar, elevar montanhas altaneiras com pedras que constituem as paredes da casa de um homem, isso é realizar relações concertadas.

Se Espanha e Oriente hibridizam-se e depois Península Ibérica e América hibridizam-se, certamente, encontram-se sertanejo e sevilhano não pela via heroica, mas, como homens poéticos de carne e osso, homens que vivem sua mísera condição humana, sua danação. O sertanejo em seu gibão pelejando pela vida nas terras secas funde-se ao toureiro sevilhano que peleja com a besta fera. Análogos na medida em que congregam o regional ao universal, não tratam mais da aridez do sertão, do *cante* ou da tourada, por exemplo, mas da aridez humana, já que viver, tourear, dançar, cantar ou sobreviver é o trabalho do poeta cuja celebração sertanejo-sevilhana atinge o limite do possível. Por isso, pela perenidade da morte diante da vida, por sua concomitância e coabitar, a perspectiva barroca é atemporal e atual porque não se anunciam novidades, mas continuação.



Fig. 19: À esquerda, o gibão, traje do vaqueiro nordestino – Museu do Homem do Nordeste, Recife, Brasil. À direita, *trajes de luces* – Museo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Espanha. Fonte: Acervo da autora.

4. Considerações finais

A escrita poética de João Cabral de Melo Neto é de elaborado teor literário. Exibe, veladamente, por meio da inteligência e perspicácia do autor, o entrecruzamento de diversos ramos artísticos e científicos que viabilizam uma criação inovadora. Sua localização como poeta moderno e liberto de qualquer tipo de rigidez e academicismo somando-se à incursão pela Espanha devido aos seus postos de trabalho promoveu verdadeira visita aos recônditos e às origens da literatura barroca. Imbuído por uma determinação estética e meticulosa do poema, o poeta compôs obstinadamente uma literatura pensada, esmerada e cuidadosa. Em contato com a produção artística de Joan Miró, do arquiteto Le Corbusier, da poesia dos cancioneros medievais, do Siglo de Oro e dos poetas da *Generación del 27*, João Cabral forjou, artesanalmente, o tônus de seu fazer literário.

A proposta deste trabalho buscou compreender relações intrínsecas nos poemas de João Cabral de Melo Neto a partir da leitura de sua *Obra Completa* que viabilizou conexões entre o homem sertanejo e o homem sevilhano tendo em vista o questionamento inserido no poema *A entrevistada disse, na entrevista*: quando indaga “(...) por que os pernambucanos / sabem habitar tão de dentro / nossa alma extrema, do *flamenco*?” (MELO NETO, 1994, p. 545). Para fornecer uma resposta viável ao questionamento sugerido pelo autor, esta dissertação propôs a leitura barroca de seus poemas.

O que se pretendeu neste trabalho, a partir de diversas leituras críticas sobre o Barroco, foi compreender, a priori, seu conceito historicista como momento de processo criativo dadas as necessidades religiosas de promover o aviltamento social e a homogeneização do pensamento comum do homem europeu, sobretudo, o homem da Península Ibérica que recebera um aporte considerável de influências Orientais, mesclando-se povos e religiões discrepantes. Isso implicou pensar uma grande influência na cultura, sobretudo islâmica, nas regiões ibéricas. Nesse palco prolixo, a ordenação necessária à organização política de Portugal e Espanha necessitou de uma mão de ferro, pesada e rigorosa, para facilitar e retomar o território do domínio herético.

Essa hibridização estendeu-se, atravessou o Oceano e, chegando à América, instaurou a continuidade, sendo o bojo barroco despejado em terras ameríndias. O movimento das conquistas levou à América o *modus vivendi* europeu que se mesclou ao do indígena e, mais tarde, ao do negro africano. Pôde-se verificar, então, um novo desdobramento dessa fricção de cunho cultural nas novas terras. Mas, a colonização deixou marcas, imprimiu valores, negligenciou o já existente e obrigou à novidade. Entendeu-se, então, que o fruto da simbiose ibérica veio ter na

América uma nova amalgamação. Colônia de exploração, a América forneceu matéria-prima à Península Ibérica e evoluiu pelos fios da história à condição a que se chegara.

Nesse sentido, a Obra Completa do poeta João Cabral de Melo Neto traz em muitos de seus livros ecos do desdobramento de raízes profundas que aparentam, superficialmente, apenas suas pontas. São essas raízes barrocas que João Cabral compreende e debulha. O Barroco, segundo Eugenio D'Ors (s/d) transcende à visão histórica e ganha constância, repetição e latência na poesia contemporânea. E o que se entende como poesia em João Cabral é exatamente essa potência de um poema estudado, afinado e articulado que se embebe da forma seiscentista e a atualiza em versos que trazem marcas de Espanha e Brasil, marcas barrocas que se entranham no homem e conjugam-se com ele no cotidiano. Por conta dessas observações, seus poemas possuem forças profundas e a História é tratada sutilmente como objeto estético.

A Andaluzia e Pernambuco foram os dois polos de espelhamento do poeta, lugar de epifania o eixo Sertão – Sevilha. Esse espaço fora o de encontro, em que o poeta observou os dentro de cada um e – buscando respostas ao questionamento da Entrevistada – estabeleceu sistematicamente aproximações entre os dois lugares por meio de rastros barrocos de permanência e constância. A geografia ganha o tônus de geografia-poética, os espaços sertanejo e sevilhano elevam-se e encontram-se em simbiose por meio da luz e da aridez. No entanto, mais detalhadamente, observou-se que a luz e a aridez advêm também do homem que se amalgama aos elementos e, em um movimento circular, sertanejo e sevilhano imbricam-se e conectam-se.

As artes populares espanholas seja na figura da *bailaora*, do *cantaor* ou do toureiro aludem à contenção, à precisão e ao desafio. Em paralelo, o poeta coloca o homem sertanejo, que necessita dos mesmos atributos à sobrevivência no Sertão pernambucano. Verificou-se o suposto real com que trabalha o poeta, suposto porque a linguagem barroca em João Cabral é alegórica, a bailarina, o cantor, o touro e o toureiro são composições que caminham ao encontro do homem sertanejo. A precisão, a contenda ou a morte são necessárias ao homem sertanejo e também ao sevilhano cigano que, nômades da terra, nada mais são que nômades de si mesmo. É o contexto da danação, da perda e da nulidade, de um barroco que já não possui o céu e a terra como antíteses, mas, modernamente, coabitam no interior do homem.

Entendeu-se também que João Cabral de Melo Neto ao elencar esses elementos folclóricos, destaca a heterogeneidade do barroco que se manifesta como multitemporal. Seja em Sertão ou Sevilha, o homem segue o mesmo, pois a vida não é expectativa de morte, na verdade, a vida habita com a morte o mesmo espaço, coabitam. Dessa forma, percebeu-se que João Cabral não trabalha o fim, mas o limite. Interessa, em seus poemas, o cume da vida humana, o extremo de

si mesmo em uma voz contida e angustiada, como a do *cante* flamenco que explode, comove e promove a catarse.

Sertanejo-sevilhano ou sevilhano-sertanejo compõem-se em unidade, mas entendeu-se que se trata da unidade barroca, não dos iguais, mas do que se funde, hibridiza e comparte. Antropofagicamente deglutem-se, circularidade peremptória da vida e morte, do homem seco, da terra seca, do *palo seco*, do toureiro de gesto seco, do que se guarda e se mostra em palpites que seguem do regional ao universal porque é o homem constância da cultura em potência e glória. Nessa celebração de encontro dos diferentes que se parecem no crepúsculo, restabelece-se a alvorada barroca, a eterna novidade que, em João Cabral de Melo Neto, é da geografia ao homem e do homem à poesia.

REFERÊNCIAS

- ALBA, José María Ribas. **Crítica de la razón sevillana**: un ensayo sobre la identidad de Sevilla. España: Editorial Almuzara, 2013.
- ALONSO, Dámaso. Una generación poética. In _____. **Poetas españoles contemporâneos**. 3. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Cristo cigano**. 4. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- ATHAYDE, Félix de (org). **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I**: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucas. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994a.
- _____. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco II**: áurea idade da áurea terra. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994b.
- AYÁN, Carmen Sanz. **Sevilla y el comercio de Indias**. Madrid: Ediciones Akal, 1993.
- BIBILONI FERRER, Aina. **El mundo creativo de Miró**. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma; Fundació Pilar i Joan Miró. s.d.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BUADES, Josep M. **Os Espanhóis**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. Madrid: Edimat Libros. s.d.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CÂNDIDO, Antônio. Poesia ao Norte. Folha da Manhã, São Paulo, 13/06/1943. In: _____. **Textos de Intervenção**: Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas (org). São Paulo: Editora 34, 2002. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 27 ago. 2013.
- CANO, José Luis. La Generación de la amistad. In: COLÓN, Matilde; ORTEGA, Rosario Núñez de; LABORDE, Isabel; GARCÍA, Hilda. **Antología de Literatura Hispánica Contemporánea I**. Estados Unidos: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

Cantar de Mío Cid. In: RIAÑO RODRÍGUEZ, Timoteo; GUTIÉRREZ AJA, María del Carmen. **Cantar de Mío Cid III (Texto modernizado)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cantar-de-mo-cid-3--texto-modernizado-0/>> Acesso em: 03 set. 13.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da Música: Da Idade Média ao século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Civilização e cultura**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Ed. da USP, 1984.

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

CENTURIÃO, Luiz Ricardo M. **Significados da Diversidade: cidade e cultura na América Espanhola**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco** (Ensaio). Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo brasileiro, 1994.

COTRIM, Gilberto. **História Global: Brasil e Geral**. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2012.

D'ORS, Eugenio. **O Barroco**. Trad. Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, s.d.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ESTEBAN, José María. **Breve Enciclopedia del Flamenco**. Madrid: Editorial LIBSA, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. 7. ed. rev. São Paulo: Global, 2010.

FUNDACION ROGER GARAUDY. **Cordoba y Calahorra: puente entre Oriente y Occidente**. Córdoba, Espanha. 1987.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GUILLÉN, Jorge. **Antología poética**. Selección de Francisco Javier Díez de Revenga (org). Madrid: Alianza Editorial, 2010.

GREUS, Jesús. **Así vivieron en al-Ándalus: La historia ignorada**. Madrid: Grupo Anaya, 2009.

HAM, Anthony; BUTLER, Stuart; NOBLE, John; O'NEILL, Zora; QUINTERO, Josephine; RODDIS, Miles; SAINSBURY, Brendan; SIMONIS, Damien. **Espanha**. São Paulo: Globo, 2012.

HATZFELD, Helmut. **Estudios sobre o Barroco**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

IVAN, Francisco. **Ensaio para um Concerto Barroco**. Natal: EDUFRN, 2013.

JULIÁ, Santos; PÉREZ, Joseph; VALDEÓN, Julio. **Historia de España**. Madrid: Espasa Libros, 2011.

LA CONCHA, Víctor García de. **Antología Comentada de la Generación del 27**: Introducción de Víctor García de La Concha, Colección Austral. Madrid: Editora Espasa Calpe, S. A., 1998.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

LEZAMA LIMA, José. **Esferaimagen**: Sierpe de Don Luis de Góngora. Barcelona: Tusquets Editores, 1970.

_____. **La expresión americana**. Almeria: Editorial Confluencias, 2011.

LÓPEZ RUIZ, Luis. **Guía del flamenco**. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

LORCA, Federico García. **Juego y teoría del duende**. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em: <<http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>> Acesso em: 27 set. 12.

_____. Poema del Cante Jondo & Romancero gitano. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**. Trad. Silvana Garcia. 1. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da USP, 2009.

MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENA, José María de. **Arte e Historia de Sevilla**. Florencia: Casa Editrice Bonechi, 2010.

MIRÓ, Joan Punyet; LOLIVIER-RAHOLA, Glòria. **Miró**: El pintor de las estrellas. Barcelona: Blume, 2012.

MOLITERNO, Sérgio. **Geografia Ilustrada da Espanha**. 10. vol. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

NUNES, Benedito. **João Cabral**: a máquina do poema. Org. e prefácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PADRÓN, Francisco Morales. **Sevilla en América, América en Sevilla**. Sevilha: Bosque de Palabras, 2009.

- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 35. ed, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.
- ROJAS, Rebeca Retamales. **Análisis simbólico de la Tauromaquia**: arquetipos de uma dança cósmica. Madrid: Egartorre Libros, 2006.
- SARDUY, Severo. Barroco. In: _____. **Obra Completa**. Madrid: Scipione Cultural, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 15. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- VASCONCELOS, Selma. João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta. Recife: Editora do Autor, 2009.
- VIEIRA, Padre Antônio. **Sermões escolhidos**. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência de estilo Barroco e a sua origem na Itália. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Stylus; 7/dirigida por J. Guinburg).