UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL
MINTER EM LETRAS E LINGUÍSTICA (UFAL/IFS/IFBA)

NIELSON BATISTA DA SILVA

O *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*, DE CECÍLIA MEIRELES, E *O ROMANCEIRO GITANO*, DE FEDERICO GARCIA LORCA: um esboço comparativo

MACEIÓ
2013

NIELSON BATISTA DA SILVA

O *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*, DE CECÍLIA MEIRELES, E *O ROMANCEIRO GITANO*, DE FEDERICO GARCIA LORCA: um esboço comparativo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Letras e Linguística- PPGLL, Minter em Letras e Linguística (UFAL/IFS/IFBA), da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial à obtenção do título de *Mestre em Letras.*

*O*rientadora: Prof.ª Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão

MACEIÓ
2013

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos

S586r Silva, Nielson Batista da.
O Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles, e o Romanceiro gitano, de Federico García Lorca : um esboço comparativo / Nielson Batista da Silva. – 2013.
84 f. : il.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística : Estudos literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

Bibliografia: f. 72-75.
Anexos: f. 76-84.

1. Romanceiro da Inconfidência. 2. Romanceiro gitano. 3. Cecília Meireles. 4. Federico García Lorca. 5. Literatura comparada. I. Título.

CDU: 82-31

FACULDADE DE LETRAS – FALE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL

FOLHA DE APROVAÇÃO

Membros da Comissão Julgadora da Dissertação de mestrado de Nielson Batista da Silva, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - PPGLL da Universidade Federal de Alagoas.

_____
Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão
FALE, UFAL

_____
Profa. Dra. Zuleide Duarte
PPGLI, UEPB

_____
Profa. Dra. Ana Cláudia Martins Aymoré
FALE, UFAL

Este trabalho é dedicado à minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, devo agradecer a Deus, pela proteção e por ter me iluminado em todos os momentos deste árduo trabalho. Deus, para quem meus olhos se erguem nas horas mais difíceis e de quem recebi sempre a força e a esperança de que tanto necessitava. Mas Deus, na sua infinita bondade, pôs, em meu caminho, pessoas muito especiais para me ajudar nessa jornada da vida, tornando-a mais leve e gratificante. Entre essas pessoas está a minha mãezinha, que me ensinou a vivê-la dignamente, à custa de tantos sacrifícios e dificuldades. Ela que se doou por inteiro e renunciou por várias vezes a seus próprios sonhos, para que eu pudesse realizar os meus. Suas orações e bênçãos não foram em vão, e só me fortaleceram. A você, mãezinha, agradecimentos infindos, que jamais serão traduzidos por palavras.

Quero agradecer também à professora Gilda Vilela Brandão, pela paciência na orientação e pelo incentivo, que tornaram possível a conclusão desta dissertação. Quantas vezes estive por desistir, e achava que não tinha forças para continuar, mas a ela não faltava aquela palavra convincente, cheia de esperança e entusiasmo a mim dirigidas, as quais me impulsionavam a seguir em frente, a não fraquejar. De coração, professora, o meu muito obrigado por ter sido uma das peças fundamentais para o meu sucesso.

A Joélio, meu querido amigo e irmão, que, em meu lugar, buscava ânimo e me dizia que eu era capaz, que eu ia conseguir, cada vez que eu lhe falava de meu desânimo e da falta de coragem. Era com ele que eu procurava desabafar, falar das dificuldades, e das diversas viagens feitas a Maceió. A você, meu amigo, meus agradecimentos, por ter dividido comigo cada etapa vencida, cada conquista, cada sorriso. Agradeço-lhe por alimentar em mim a certeza de que conseguiria vencer os osbstáculos, cumprir os prazos; obrigado por seu apoio e estímulo nas horas de desalento. Você que dizia coisas, fazia até festa, aplaudia e fazia elogios soltos, vindos do nada.

À minha família, pelo incentivo e pelo apoio, que direta ou indiretamente muito contribuíram para que eu chegasse à conclusão desta pesquisa.

Enfim, agradeço a todos os meus amigos e a todas as minhas amigas, próximos ou distantes, que torceram por mim e que, por fazerem parte de minha vida, merecem dividir comigo esta alegria.

Ai palavras, ai, palavras,
Que estranha potência, a vossa!
Ai palavras, ai, palavras,
Sois de vento, ides no vento,
No vento que não retorna,
E, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

(Cecília Meireles, Romance LII ou *Das palavras aéreas)*

IMPROVISO

Cecília, és libérrima e exata
Como a concha
Mas a concha é excessiva matéria
E a matéria mata

Cecília, és tão forte e tão frágil
Como a onda ao termo da luta
Mas a onda é água que afoga
Tu, não, és enxuta]

Cecília, és como o ar
Diáfana, diáfana
Mas o ar tem limites
Tu, quem te pode limitar?

Definição:
Concha, mas de orelha
Água, mas de lágrima
Ar com sentimento
Brisa, vi

(Manuel Bandeira)

RESUMO

Este trabalho é um estudo comparativo de duas obras literárias: *O Romanceiro da Inconfidência,* de Cecília Meireles (1901-1964) e o *Romanceiro gitano,* de Federico García Lorca (1898-1936). Nesse esboço comparativo, encontramos um ponto em comum entre esses dois autores pertencentes a culturas tão distantes: Cecília traz para seu *Romanceiro* as vozes dos inconfidentes encarcerados durante o fato histórico conhecido como *Inconfidência Mineira;* Lorca procura representar a voz do povo cigano, historicamente vítima de perseguições e de exclusão social. Isso significa que, voltados para uma perspectiva histórico-cultural de seus países, Cecília (Ouro Preto/Brasil) e Lorca (Granada/Espanha) assumem poeticamente a voz dos derrotados. A partir desse ponto de convergência, examinamos a temática da morte, as metáforas da lua e a do cavalo, além da simbologia das cores. Para esta pesquisa, buscamos apoio teórico e crítico em pesquisadores das obras literárias aqui estudadas, como Ana Maria Machado (2005), Darcy Damasceno (1975), Norma Goldstein (1998), Valéria Lamego (2001), Leila Gouvêa (2001); Miguel-García Posada (1981), Ian Gibson (2006), Allen Josephs e Juan Caballero (2009), além de estudiosos da literatura comparada como Gilberto Mendonça Teles (1979), Sandra Nitrini (1997), Tania Carvalhal (1999).

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles. Romanceiro da Inconfidência. Federico García Lorca. Romancero gitano. Literatura comparada.

ABSTRACT

This work is a comparative study of two literary works: *The Conspiracy Romanceiro*, by Cecília Meireles, (1901-1964) and the *Gitano Romanceiro*, by Federico Garcia Lorca (1898-1936). In this comparative outline, we found a point in common between these two authors belonging to so distant cultures: Cecília brings to her *Romanceiro* the voices of the conspirators imprisoned during the historical event known as *Minas Conspiracy*; Lorca seeks to represent the voice of the gypsy people, historically victim of persecution and social exclusion. This means that, facing a historical-cultural perspective of their countries, Cecília (Ouro Preto - Brazil) and Lorca (Granada/Spain) poetically assume the voice of the losers. From this point of convergence, we examined the theme of death, the metaphors of the moon and the horse, besides the symbology of colors. For this research, we sought theoretical and critical support from researchers of the literary works studied here, as como Ana Maria Machado (2005), Darcy Damasceno (1975), Norma Goldstein (1998), Valéria Lamego (2001), Leila Gouvêa (2001); Miguel-García Posada (1981), Ian Gibson (2006), Allen Josephs e Juan Caballero (2009), as well as scholars of comparative literature as Gilberto Mendonca Teles (1979), Sandra Nitrini (1997), Tania Carvalhal (1999).

KEYWORDS: Cecília Meireles. Conspiracy Romanceiro. Federico García Lorca. Romancero gitano. comparative literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Federico Garcia Lorca e Salvador Dali 78
Figura 2 – Lorca na sua casa de Granada (1923) 79
Figura 3 – Amor (desenho de Lorca, Buenos Aires 1934) 80
Figura 4 – Lorca Visto por Dali (1924) 81
Figura 5 – Cecília Meireles desembarcando em Portugal 82
Figura 6 – Foto de Cecília Meireles 83
Figura 7 – Máquina de escrever que foi de Cecília Meireles, no casarão em que ela viveu, no Rio de Janeiro 84

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO 10

2 NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA COMPARADA 12
2.1 Esquema Compositivo do Romancero Gitano e do Romanceiro da Inconfidência: Esboço Comparativo 18
2.2 Recursos Sonoro-Semânticos e Procedimentos Narrativos no Romance Ii ou do Ouro Incansável, de Cecília Meireles, e em Reyerta, de Federico García Lorca: Esboço Comparativo 21

3 ASPECTOS DESCRITIVOS EM O ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA E EM ROMANCERO GITANO 33
3.1 Considerações Acerca da Descrição 33
3.2 Análise dos Procedimentos Descritivos no Romance de São Rafael e no Romance de São Miguel, de Federico García Lorca 39
3.3 O Simbolismo das Cores 44

4 PROCESSOS METAFÓRICOS NO ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA E NO ROMANCERO GITANO: o tema da morte, a metáfora da lua e a do cavalo 51
4.1 Sobre o Tema da Morte 51
4.2 A Lua: metáfora da morte 58
4.3 O Cavalo: metáfora da paixão, da liberdade e da morte 62

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 70

REFERÊNCIAS 72

ANEXOS 76

1 APRESENTAÇÃO

A ideia deste trabalho começou há algum tempo, no momento em que percebemos que, quando lemos, e, principalmente, quando escrevemos algo, não o fazemos puramente, pois sempre estamos nos remetendo a alguma coisa com que já tivemos contato. Começamos a perceber isso quando líamos poemas e nos lembrávamos de já ter lido algo parecido em outros textos literários. Isso ocorreu, de maneira muito clara, quando tivemos a oportunidade de ter contato com fragmentos de *Romanceiro da Inconfidência,* de Cecilia Meireles (1901-1964), cujo lirismo, a *priori,* nos surpreendeu. A partir daí, dedicamo-nos a uma pesquisa cuidadosa sobre sua obra.

Ao nos debruçarmos sobre seus escritos, fomos instigados por uma colocação da escritora e crítica literária Ana Maria Machado (2005), feita em um prefácio a uma das edições do *Romanceiro,* sobre uma possível proximidade da citada obra ceciliana com o *Romanceiro gitano* (1928), de Federico García Lorca. (1898-1936). Tratava-se de uma suposição que, baseados nas nossas leituras, resolvemos pesquisar. Sabíamos que não seria fácil comparar porque para comparar seria necessário, claro, estabelecer semelhanças e diferenças entre dois grandes escritores pertencentes a culturas bem distantes e diferentes. Como fazer? Por onde começar? Notamos que García Lorca, em seu ***Romancero,*** procurou representar a voz dos aflitos, a voz dos ciganos, povo ambientado na Andaluzia (Espanha), sua região natal; Cecília, por sua vez, trouxe, para seu **Romanceiro,** a voz dos perseguidos pelo movimento histórico conhecido como “Inconfidência Mineira”. Isso quer dizer que ambos assumiam poeticamente a voz dos derrotados. Mas, o caminho da pesquisa foi árduo. Aprovado no exame de seleção do *PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA DO PPGLL/UFAL/MINTER* passamos a nos dedicar à pesquisa, ao lado de outras atividades profissionais.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Nos domínios da literatura comparada”, tecemos algumas considerações sobre a noção de *literatura comparada,* baseados em Sandra Nitrini (1997), Gilberto Mendonça Teles (1979), Tania Carvalhal (1999). Esclarecemos as origens desta forma poética, o romance, surgido na época medieval, que nada tem a ver, claro, com o atual gênero “romance”. Logo a seguir, passamos a tratar das obras em

estudo. No primeiro item, “Esquema compositivo do *Romanceiro da Inconfidência* e do *Romanceiro Gitano”*, observamos a distribuição dos romances, isto é, como são construídos e o que narram. No segundo item, examinamos os recursos sonoros e os recursos semânticos utilizados, e procuramos mostrar que ambos os romanceiros utilizam versos redondilhos maiores e menores. Fizemos também uma rápida análise da disposição métrica e distribuição dos sons. Os seguintes estudiosos da literatura e da obra poeta brasileira são citados e comentados: Ana Maria Machado (2005), Alfredo Bosi (1977), Norma Goldstein (1998), Darcy Damasceno (1975), Valéria Lamego (2001) e a própria Cecília (“Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”). Sobre a obra de García Lorca, apoiamo-nos, não só neste capítulo, mas durante todo o trabalho, em quatro especialistas: Miguel García-Posada (1981; 1982) Allen Josephs e Juan Caballero (2009) e Ian Gibson (2006).

O segundo capítulo, “Aspectos descritivos no *Romanceiro gitano* e no *Romanceiro da Inconfidência*: esboço comparativo” abre-se com “Considerações acerca das descrições”. Para a definição do conceito de descrição, nos servimos de Philippe Hamon (s.d.). Baseados nas leituras de poemas e nas observações críticas de estudiosos já mencionados, observamos, neste item e no item seguinte (“O simbolismo das cores”), os modos descritivos e a força simbólica das cores a fim de estabelecer distinções plausíveis entre os dois escritores. Para enfatizar os tons gritantes de Lorca, resolvemos abrir um item à parte, para nos deter nos *Romance de San Miguel* e no *romance de San Rafael*, bastante comentados sobretudo por García-Posada (1981;1982).

O enfoque do terceiro capítulo é o tema da morte, estudado juntamente com duas metáforas inseparáveis: a metáfora da lua e a metáfora do cavalo. Traçamos alguns dados biográficos, importantes, a nosso ver, para a questão tratada, visto que Cecília e Lorca foram, em suas vidas, profundamente marcados pela ideia de morte. Belamich (s.d) e Valéria Lamego (2001), George Orwell (1967), Leila Gouvêa (2001), Antonio Candido (1996) somaram-se aos estudiosos anteriormente mencionados.

2 NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA COMPARADA

Geralmente, uma produção acadêmica é, de alguma forma, a retomada de muitas outras. O mesmo acontece com grandes pensadores, escritores e artistas. Por mais rebeldes, subversivos e originais que pareçam ser em suas criações, os artistas sempre retomam, consciente ou inconscientemente, criações anteriores. Nada mais natural, visto que "a intertextualidade é a própria condição da literatura, [pois] todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independente de seus autores estarem ou não cientes", afirma David Lodge (2009, p. 106). Ou, como diz Roland Barthes (apud CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 288-289), uma obra é feita de inúmeras obras:

> [...] todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes neles, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...]. O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.

Para Julia Kristeva, mencionada por Sandra Nitrini em seu livro *Literatura Comparada* – história, teoria e crítica, (1997, p. 162-163): "O texto literário se insere no conjunto dos textos [...]. A linguagem poética surge como um diálogo de textos. [...]. Nessa perspectiva, o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas" [...]. Nitrini (1997, p. 163) considera que "essas colocações de Kristeva deram origem a várias elaborações do conceito de intertextualidade no âmbito dos estudos literários e da poética literária". Para Laurent Jenny, nas palavras de Sandra Nitrini (loc. cit.), "a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido".

Ao fazer um cuidadoso "panorama da trajetória da literatura comparada, Nitrini (1997, p. 125), discute amplamente as noções de cópia, imitação, dependência e influência[1], e reconhece que as discussões "sobre a especificidade desta disciplina [a literatura comparada] no campo dos estudos literários é ainda uma "questão ainda irresolvida em termos de um consenso geral" (1997, p. 125). Destaca, dentre muitos outros, os pensamentos de Guillén, que vê a literatura como

[1] Não nos detemos nesses conceitos, sem dúvida, importantes para os estudos literários, uma vez que não interessam diretamente ao nosso trabalho. Nossa intenção é apenas assinalar a importância da literatura comparada, a fim de levantar pontos de contato entre as duas obras em estudo.

“um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam” (NITRINI, 1997, p. 167) e o pensamento do poeta francês Paul Valéry:

> Fica [...] claro que, para Valéry, o ato de criação descarta a ideia de originalidade no sentido absoluto de origem primeira, supondo, ao contrário, um perfeito sistema de digestão, que garante uma impecável assimilação da “substância dos outros”. Com o intuito de se reforçar a concepção deste poeta francês que alia a idéia de originalidade à de imitação no processo criador, inclui-se, aqui, mais uma citação de suas frases curtas e lapidares que compõem sua poética: “O desejo de originalidade é o pai de todos os empréstimos, de todas as imitações” (NITRINI, 1997, p. 135).

Após afirmar que a literatura comparada “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, Tania Franco Carvalhal (1999, p. 5) chama a atenção para o fato de que a noção de intertextualidade só veio a enriquecer os estudos comparatistas: “A noção de intertextualidade abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista. Do ‘velho’ estudo das fontes para as análises intertextuais é só um passo” (CARVALHAL, 1999, p. 53).

A noção de intertextualidade tem a ver com a literatura comparada, isto é, com estudos comparatistas, mas o estudo das relações intertextuais depende necessariamente do repertório do leitor, do seu acervo de conhecimentos históricos e literários. Gilberto Mendonça Teles (1979), por exemplo, em “Para uma teoria da literatura comparada”, distingue, em Sousândrade e Cassiano Ricardo, as mudanças (intertextuais) do “tema do Adamastor”:

> Tomem-se o *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, O *Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade) e o *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, e veja-se nessas obras como o tema do Adamastor *vai-se metamorfoseando* e adquirindo valores novos, *de acordo com as possibilidades de invenção de cada escritor* (TELES, 1979, p. 72; o grifo é nosso)

Procuramos, neste trabalho, seguir o caminho sugerido por esses estudiosos da literatura. Conforme dito na “Introdução”, comparamos a obra de dois poetas pertencentes a culturas diferentes, porém sempre observando, como disse acima Mendonça Teles (1979) *as possibilidades de invenção* de cada um.

De início, já podemos notar que a intertextualidade está visivelmente presente no título da obra de Cecília: *Romanceiro da Inconfidência*. Romanceiro é um conjunto de romances, isto é, um conjunto de poemas épico-líricos, de origem

medieval, que relatavam os feitos de povos e heróis: "*romanceiros [são]* coleções de romances sobre um único tema", afirma Ana Maria Machado (2005, p. XI). Portanto, a palavra *romance*, nas inúmeras vezes em que será mencionada, não se refere à denominação do gênero em prosa. Como afirma Fernandez de los Ríos:

> O romanceiro é, na literatura espanhola, aquele *que canta romances*; esses, diferentemente da classificação em português, são "composições ao mesmo tempo íntimas e épicas, pessoais e objetivas, narrativas e cheias de diálogo e ação, escritas em octossílabos encadeados pela rima assonante nos versos pares" (DE LOS RIOS, 1986, *apud* FERRARI, p. 1; grifo nosso).

Federico García Lorca retoma essa antiga forma narrativa para celebrar a cultura ancestral dos ciganos que povoaram a Andaluzia e que foram, como se sabe, bastante perseguidos. A citação abaixo esclarece as origens dessa "categoria literária que se consolida, na Espanha, no final do século XIV, em forma de cantares" (DE LOS RIOS, 1986, *apud* FERRARI, 2006, p. 93-94).

> A partir do século XVI [...] passa da expressão oral para a escrita e é absorvido do âmbito popular pela elite cultural; os grandes poetas espanhóis apropriam-se deste estilo e fundam uma tradição. A imagem do *romancero* é, portanto, a de um elemento fincado nas profundezas da cultura espanhola, com uma estabilidade enraizada há séculos. *(*FERRARI, 2006, p. 93-94; grifo nosso)

A respeito da escolha dessa forma literária arcaica – o romance – Ana Maria Machado (2005) considera que o *romancero* de Lorca, publicado em 1928, teria sido importante para a construção do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, publicado em 1953: "Na Espanha, uma das obras-primas da poesia moderna foi o *Romanceiro Cigano*, de Federico García Lorca. Seguindo esse exemplo, Cecília Meireles criou seu *Romanceiro da Inconfidência"* (MACHADO, 2005, p. xi).

Nosso trabalho pesquisa essa suposição levantada pela estudiosa da obra de Cecília Meireles. Observamos, no decorrer dos capítulos, semelhanças e diferenças[2] existentes entre esses dois poetas pertencentes a culturas tão distantes.

Feitas essas observações sobre as semelhanças entre os títulos das duas obras em estudo, verificamos que existem, claro, diferenças no plano do conteúdo: Federico García Lorca fala de seu país, da convivência cultural e histórica que teve

[2] São diferenças e semelhanças que dizem respeito ao conteúdo (ideias) e à maneira como esse conteúdo é tratado (forma) , conforme será mostrado nos três capítulos.

com a etnia cigana e, como assinala abaixo Ferrari, "[vê] no cigano a essência de sua cultura":

> Em contraste com o fixo, aparece o *gitano*, personagem móvel por excelência, nômade, vagante; do mundo e de ninguém. O cigano está em toda a parte e não trava compromisso com o território. A oposição entre a significação do *romancero* e a do *gitano* fica explícita: o espanhol *versus* o não-espanhol; o estranhado *versus* o errante; o enraizado *versus* o flutuante. Esse título teria, desta forma, uma ação de síntese do livro, antecipando a dualidade de opostos que está presente na série de poemas. Tal cadeia de antinomias, entretanto, serviu a Lorca para propor uma *representação alternativa de seu país, ao ver no cigano a essência de sua cultura. (*FERRARI, 2006, p. 93-94; o grifo é nosso)

O *Romancero Gitano* relata ficcionalmente histórias de ciganos: "Se lhe chamei cigano (*gitano),* declara o poeta, [...] é porque nele canto a Andaluzia e que o cigano é sua expressão mais pura e mais autêntica", diz. (*Apud* BELAMICH, s.d. p. 140).[3]

Pode-se dizer que, ao apresentar o *gitano,* García Lorca não o mostra como uma figura folclórica, mas como o Andaluz socialmente marginalizado, isto é, aquele que chora e que se revolta contra uma sociedade e um Estado opressor, carregando, consigo, um destino trágico. O poeta traduz os sofrimentos de um povo, perseguido pelas autoridades, como é possível perceber nos versos abaixo do *Romance de la pena negra:*

> Oh pena de los gitanos!
> Pena limpia y siempre sola,
> Oh pena de cauce oculto
> Madrugada remota! (p. 243)[4]

Para Vargas (2011), a Andaluzia, representada no livro, mostra-se "oculta, profunda a ponto de ser sentida e não descrita, ou seja, não é uma Andaluzia pitoresca, flamenca e folclórica; o autor foge daquilo que pode ser palpável e passa para o imaginário". Belamich (s.d., p. 118) concorda:

---

[3] O pai de Federico García Lorca, Federico García Rodriguez, era um próspero proprietário rural de Fuente Vaqueros. Sua mãe, Vicenta Lorca Romero, professora de uma escola de Fuente Vaqueros, era natural de Granada.

[4] Para o original em espanhol, utilizamos a seguinte edição: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante Jondo. Romanceiro gitano.* Vigesimo sexta edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009 [Edición de Allen Josephs y Juan Caballero]. A edição em português é a seguinte: GARCÍA LORCA, Federico. *Romanceiro gitano e outros poemas.* Tradução de William Agel de Melo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

> As suas reminiscências de criança são uma mina de temas, de personagens, de expressões e de imagens. Aí à vontade ele os irá buscar. Mas de princípio não faz uso deles senão com prudência, pois o seu primeiro movimento é desconfiar de tudo que possa parecer-se realismo servil.

Já Cecília Meireles remonta a um episódio histórico, a Inconfidência Mineira, ocorrido durante o chamado *Ciclo do Ouro*. Norma Seltzer Goldstein em *Roteiro de leitura* afirma:

> O poema compõe um retrato de época, apresentando costumes, arte barroca, miscigenação racial, poesia arcádica, nomes próprios, dados cronológicos, informações geográficas, retomada dos "Auto da Devassa", através de alusões ou citações. (GOLDSTEIN, 1998, p. 23)

O mundo em que vivem suas personagens (Chica da Silva, Tiradentes e poetas árcades como Alvarenga Peixoto e Tomás Antonio Gonzaga, dentre muitos outros) existiu de fato. Em seu estudo intitulado "Poesia e prosa de Cecilia Meireles", Darcy Damasceno (1975, p. 201) assinala:

> *Fruto de obstinada pesquisa histórica*, o *Romanceiro da Inconfidência*, longe de se fixar no fato apenas da *conjura de Tiradentes* e seus amigos, levanta diante dos leitores um largo painel de Minas Gerais – da região aurífera, sobretudo – no último quartel do século XVII e mostra as relações existentes entre o desenvolvimento econômico da região e a absorção cultural disso decorrente. (grifo nosso)

Portanto, no seu romanceiro, composto de poemas narrativos, assim como os do poeta andaluz, Cecília irá poetizar aquele episódio remoto da história de nosso país, conhecido como "Inconfidência Mineira":

> A conspiração, geralmente conhecida por *Inconfidência Mineira,* de grande repercussão no sentimentalismo brasileiro, não teve realmente, do ponto de vista exclusivamente político, importância fundamental. Por isso Capistrano de Abreu nos *Capítulos de História Colonial* não a estuda, alegando que seria quebrar a proporção do plano. [...]. O desenlace nimbou todo o episódio do tom de tragédia, que tem provocado abundante literatura dramática. Joaquim José da Silva Xavier – vulgo *O Tiradentes* – irá servir de bandeira à propaganda republicana um século depois. O termo *inconfidência,* literalmente *traição*, por um fenômeno semântico tão comum na História, transforma-se em galardão dos conspiradores e, por extensão, de seus correligionários e conterrâneos. (LACOMBE, 1956, ´p. 38-39).

Assim como Federico García Lorca, Cecília Meireles dá voz aos sofredores. A poeta das "grandes interrogações metafísicas" (GOUVÊA, 2001, p. 43) é também

a poeta que “[reflete] sobre a injustiça e a perversidade do poder econômico, [que condena] a espoliação colonial” (GOUVÊA, 2001, p. 43).

Na “Fala Inicial”, em que se percebe, segundo Norma Goldstein (1998, p. 28) “uma espécie de antecipação do assunto, buscado no labirinto histórico da memória coletiva”, o eu lírico extravasa sua dor; sente dificuldade em “mover [seus] passos por esse atroz labirinto/ de esquecimento e cegueira”:

> Não posso mover meus passos
> por esse atroz labirinto
> de esquecimento e cegueira
> em que amores e ódios vão [...].
> Não choraremos o que houve,
> Nem os que chorar queremos:
> contra rocas de ignorância
> rebenta a nossa aflição.
> (MEIRELES, 2005, p. 4) [5]

Lorca e Cecília[6] assumem as vozes dos derrotados – ciganos e inconfidentes – para contar literariamente uma parte da história e da cultura de seus países. Esse é o sentimento que os une, e que irá articular (conforme veremos no decorrer deste trabalho) estilística e retoricamente seus textos. Para expressar esse sentimento, ambos utilizam temas idênticos e procedimentos artísticos, ora semelhantes, ora diferentes, conforme será mostrado nos próximos capítulos.

Do ponto de vista da disposição, seus romanceiros não se apresentam dispostos (arrumados) de maneira idêntica e isso pode ser constatado no esquema compositivo (acompanhado de alguns comentários críticos) que damos a seguir, pensando apenas em fornecer um plano geral das obras em estudo.

---

[5] As citações do *Romanceiro da Inconfidência* são retiradas da seguinte edição: MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Já que os *romances* são marcados por algarismos romanos, de agora em diante, as citações serão indicadas apenas pelo título do *romance*.

[6] Os nomes dos dois autores serão abreviados. Usaremos o sobrenome do poeta andaluz (Lorca ou García Lorca) e o prenome da poeta brasileira (Cecília) pois verificamos que assim são nomeados pelos estudiosos da literatura.

2.1 Esquema Compositivo do *Romancero Gitano* e do *Romanceiro da Inconfidência*: Esboço Comparativo

> Muitas vezes me perguntei por que não teria existido um escritor do século 18 [...] que pusesse por escrito essa grandiosa e comovente história. (MEIRELES, Cecília. Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*, 2005, p. XXII).

Publicado em 1928/1929, o *Romancero gitano* é composto de 18 poemas (romances), de extensão variada (longos e curtos), sendo que os 15 primeiros abordam poeticamente a vida dos ciganos, e os três últimos que aparecem na relação abaixo ("Martírio de Santa Ollala", "Burla de Don Pedro a caballo" e "Thamar e Amnón") possuem um tema diferenciado.

Como nos antigos romances medievais (séculos XIV- XV), em cada romance é contada uma história, passada na região de Andaluzia, nas cidades de Sevilha (romance "San Gabriel"), Córdoba ("San Rafael") e Granada ("San Miguel"). E todo o *romanceiro* é um cantar andaluz. O próprio Lorca diz: "El *Romanceiro Gitano* no es gitano más que en algún trozo al principio. En su esencia es un retablo andaluz de todo el andalucismo. Al menos como yo lo veo. Es un canto andaluz en el que los gitanos sirven de estribillo" (LORCA, *apud* GIBSON, 2006, p. 212).

São os seguintes os romances-poemas, escritos em versos octossílabos, excetuando o poema 17, "Burla de Don Pedro a caballo":

- Romance de la Luna, Luna (La complainte à la lune)
- Preciosa y el aire
- Reyerta
- Romance Sonámbulo
- La Monja Gitana
- La casada infiel
- Romance de la pena negra
- San Miguel (Granada)
- San Rafael (Córdoba)
- San Gabriel (Sevilha)
- Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla

- Muerte de Antoñito el Camborio
- Muerto de amor
- Romance del emplazado
- Romance de la Guardia Civil Española
- Martírio de Santa Olalla
- Burla de Don Pedro a caballo
- Thamar y Amnón[7]

Já o *Romanceiro da Inconfidência* é formado por 85 romances[8] escritos em versos de sete sílabas (redondilha maior), de cinco sílabas (redondilha menor ou medida velha) e de quatro sílabas.

No prólogo escrito para a edição do *Romanceiro da Inconfidência,* Ana Maria Machado (2005, p. 11) afirma que Cecília Meireles usa rima, estribilhos, refrãos como recursos que facilitavam a memorização dos romances, com rima nos versos pares, repetições e paralelismos: "Tudo gira em torno da história da Inconfidência Mineira, mas com grande variedade de formas, métricas distintas, liberdade nas rimas e muita inventividade nos quase cem poemas". Usou também o verso livre. Como diz também Norma Goldstein (1998, p. 14), Cecília utiliza "versos de ritmo regular; geralmente curtos e melodiosos, marcados por imagens ricas de sugestões sensoriais."

---

[7] Para Claudio Willer (2002), "entre os textos transgressivos estaria [,,,] *Thamar e Amnón*, poema que encerra o *Romanceiro Gitano*. Baseia-se em um episódio bíblico, a história de um amor entre irmãos, descrita de um modo tão lírico que acaba sendo a apologia do incesto. Pode ser uma metáfora de sua homossexualidade, de seus amores proibidos. Mas seria redutor e simplista explicar o desespero lorquiano, sua exacerbada fascinação pelo proibido e marginalizado, exclusivamente por suas paixões secretas e mal resolvidas". Mas a maioria das personagens dos romances são, claro, ciganos, como Antoñito el Camborio, ou a "Monja gitana", uma religiosa cigana que se debate entre a fidelidade a Deus e seu desejo de ter uma vida livre. "Romance de la pena negra" é a história de uma cigana, Soledad Montoya. O "Romance sonámbulo" narra a história de um cigano contrabandista, que, ao voltar para casa, encontra sua noiva morta de tanto esperar. .

[8] Damos um sumário do Romanceiro. Do ponto de vista da história, esses 85 romances são distribuídos da seguinte maneira: nos primeiros 19 romances é narrada a história da descoberta do ouro, os cantos dos negros e a história do minerador João Fernandes e de sua amante Chica da Silva; a partir do romance XXIV [24] começa a revolta e a confecção da famosa bandeira *(Libertas quae sera tamen / Liberdade antes que tarde);* do XXVII [27] ao XLVII [47], o centro da história é Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Começam as prisões no romance XLIX (49) e no romance LI (51 ou Das Sentenças. No romance LIV (54), Tomás Antonio Gonzaga é preso e condenado . Longe de sua amada Marília (Joaquina de Seixas) casa-se em Moçambique, com Juliana Mascarenhas (LXXI,/ 71). Os romances finais falam do poeta Alvarenga Peixoto, de sua esposa Bárbara Eliodora, de sua filha Maria Ifigênia e de Marília (de Dirceu) já velhinha. O **Romanceiro** termina com a *Fala aos Inconfidentes mortos.*

Temos um exemplo disso na estrofe abaixo, retirada do “Romance LXXVIII ou De um tal Alvarenga”, em que notamos a repetição sonora da vogal “i”, seguida da sibilante “s”: *Minas, rimas, campinas*.

> Veio por mar tempestuoso
> a residir nestas Minas:
> poeta e doutor, manejava,
> por igual, as Leis e as rimas.
> Desposara uma donzela
> que era a flor destas campinas.

Os versos acima são, sem dúvida, um exemplo do grande “projeto de transfiguração da tradição”, como diz Leila Gouvêa (2001, p. 46), quando relembra o posicionamento do poeta Murilo Mendes, que, segundo, Gouvêa, foi talvez o primeiro a fazer uma avaliação crítica do *Romanceiro*:

> Em seu projeto de transfiguração da tradição, a que aludiu naquele discurso do prêmio da Academia Brasileira de Letras, Cecília Meireles terá sido a primeira, entre nós, *a explorar e a renovar a forma do romanceiro – reaproveitado, na poesia moderna, “*pelos poetas mais inquietos, de sensibilidade mais em consonância aos acontecimentos de nossa época, que enxertaram novas e mais vivas imagens ao velho tronco austero, linear”, escreveu Murilo Mendes na talvez primeira avaliação crítica do *Romanceiro da Inconfidência*, publicada em 1953 na revista *Vanguarda*.

Assim como Federico Garcia Lorca, Cecília Meireles foi buscar sua matéria nas raízes históricas, podendo-se dizer que “sua criação poética oscila [...] entre o fato histórico – que teve uma duração determinada – e a criação poética – que pinça nos acontecimentos o traço perene da condição humana, resgatando-o esteticamente” (GOLDSTEIN, 1988, p. 14).

2.2 Recursos Sonoro-Semânticos e Procedimentos Narrativos no *Romance II ou do Ouro Incansável,* de Cecília Meireles, e em *Reyerta,* de Federico García Lorca: Esboço Comparativo

> O *Romanceiro* foi construído tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos, poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante – o que permite maior fluidez à narrativa. Há poemas em que a rima aflora em intervalos regulares, outros em que ela aparece, desaparece e reaparece, apenas quando sua presença é ardentemente necessária. (Cecília MEIRELES, Como escrevi ***O Romanceiro da Inconfidência***, 2005, p. XXV-XXXVI).

A autora de *Viagem* (1938), *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto* (1945) nunca se desprendeu da sonoridade que caracterizou sua poesia. Darcy Damasceno (1975, p. 193) assinala que "a inclinação para o canto, o aspecto musical da poesia de Cecília Meireles a partir desse livro [*Viagem]* pode ser notado na simples titulação dos poemas: "Serenata", "Cantiga", "Canção" [...]. "Rimance", "Realejo" [...], e, em "História de um encontro", Alfredo Bosi (1996), quando tece considerações sobre a amizade entre Cecília Meireles e Mário de Andrade, chama a atenção, várias vezes, para a espontaneidade musical de sua poesia, como lemos aqui:

> Começo pelas anotações que o crítico [Mário de Andrade] fez a alguns poemas da amiga. São juízos breves e densos [...]. Nesses comentários Mário rima com observações que deixou em dois artigos, "Cecília e a poesia" e "Viagem", incluídos mais tarde em *O empalhador de passarinhos.* O que atraía o leitor crítico era aquela faculdade da artista de modular os metros mais tradicionais da língua portuguesa [...]. *A palavra de Cecília sofre e indaga ao mesmo tempo*. [...]. A propósito de "Motivo", "Eu canto porque o instante existe", anota: "Uma adequação extraordinária do sentimento lírico ao texto versificado. A fórmula estrófica parece nascer espontaneamente, formando os metros, as rimas e o corte formal da primeira estrofe. (p. 12-13; grifo nosso).

De fato, a musicalidade da palavra de Cecília que, como diz Bosi acima," sofre e indaga", combinada com a musicalidade do verso, já aparece aqui, neste romance, nos sons abertos das palavras "córregos", "intermináveis", da primeira estrofe deste romance, construído em versos redondilhos maiores e octossílabos.

Uma visão aterradora do processo de mineração é mostrada através de sons consonantais (“rodando”, “sendo”, “penetram”, “profundos”), e da vogal grave “u”, que Alfredo Bosi (1977, p. 46), reforçando a ideia dos “defensores do simbolismo”, crê que ela “deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte”:

> Mil bateias vão rodando
> sobre córregos escuros;
> a terra vai sendo aberta
> por intermináveis sulcos;
> infinitas galerias
> penetram morros profundos.

Na segunda estrofe, o ouro é visto de forma anímica (“o ouro vem, *dócil e ingênuo*), para depois se transformar em “prestígio, poder, engenho”. Nessa e na estrofe seguinte, a poeta faz uma reflexão sobre os efeitos que o ouro provoca na humanidade de um modo geral:

> De seu calmo esconderijo,
> o ouro vem, dócil e ingênuo;
> torna-se pó, folha, barra,
> prestígio, poder, engenho...
> É tão claro! – e turva tudo:
> honra, amor e pensamento.
>
> Borda flores nos vestidos,
> sobe a opulentos altares,
> traça palácios e pontes,
> eleva os homens audazes,
> e acende paixões que alastram
> sinistras rivalidades.

Como disse Nelly Novaes Coelho (Apud DAMASCENO, 1975, p. 203), “ paisagens, homens e fatos de ontem revivem em seu *Romanceiro da Inconfidência* com todo um clima de ‘presente’ de coisa próxima a nós. Temos a impressão de que Cecília não pretendia dizer-nos ‘como’ as coisas aconteceram, mas sim fazer-nos conviver e sofrer com elas [...].” Essa impressão, de que fala Novaes Coelho, está presente nas estrofes abaixo:

> Pelos córregos, definham
> negros, a rodar bateias.
> Morre-se de febre e fome
> sobre a riqueza da terra:
> uns querem metais luzentes,
> outros, as redradas pedras. [...]
>
> Ladrões e contrabandistas
> estão cercando os caminhos;
> cada família disputa
> privilégios mais antigos;
> os impostos vão crescendo
> e as cadeias vão subindo.

Como diz a própria Cecília, em "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*" (2005, p. XXVII):

> E era uma história feita de coisas eternas e irredutíveis: de ouro, amor, liberdade, traições. Mas porque esses grandiosos acontecimentos já vinham preparados de tempos mais antigos, e foram o desfecho de um passado minuciosamente construído – era preciso iluminar esses caminhos anteriores, seguir o rastro do ouro que vai, a princípio como o fio de um colar, ligando cenas e personagens, até transformar em pesada cadeia que prende e imobiliza num destino doloroso.

A disputa pela posse do ouro vai tomando uma proporção maior, com desavenças entre marginais e famílias na busca de ter um título ("privilégios") de nobreza.:

> Ladrões e contrabandistas
> estão cercando os caminhos;
> cada família disputa
> privilégios mais antigos;
> os impostos vão crescendo
> e as cadeias vão subindo.

A ganância toma conta da sociedade, e sua intensidade é marcada pela repetição do numeral "mil" (cinco vezes):

> Por ódio, cobiça, inveja,
> vai sendo o inferno traçado.
> Os reis querem seus tributos
> _ mas não se encontram vassalos.
> Mil bateias vão rodando,
> mil bateias sem cansaço.
>
> Mil galerias desabam;
> mil homens ficam sepultos;
> mil intrigas, mil enredos
> prendem culpados e justos;
> já ninguém dorme tranquilo,
> que a noite é um mundo de sustos.

A última estrofe se encerra com a presença de fantasmas; a cobiça não acaba, ou seja, no lugar do ouro agora surgem algemas de ferro nas mãos estendidas, o que já anuncia o mal presságio do episódio da *Inconfidência Mineira*.[9] E essas mãos algemadas transmitem dor e sofrimento. [10] Aqui temos mãos estendidas, pedindo ouro, num gesto dramático:

> Descem fantasmas dos morros,
> vêm almas dos cemitérios;
> todos pedem ouro e prata,
> e estendem punhos severos,
> mas vão sendo fabricadas
> muitas algemas de ferro.

Como o "Romance II ou Do ouro incansável", de Cecília, é composto por oito estrofes iguais, cada uma com seis versos, esse tipo de métrica favorece a acentuação rítmica. Esse ritmo dá também um caráter de oralidade à história que a obra relata.

> v. 7 De – seu – **cal** – mo es – con – de – **ri** – (jo)
> 7 sílabas (3 – 7)
> v. 12 **hon** – ra, a – **mor** – e – pen – sa – **men** – (to)
> 7 sílabas (1 – 3 – 7)
> v. 14 **so** – be a o – pu – **len** – tos – al – **ta** – (res)
> 7 sílabas (1 – 4 – 7)
> v. 23 uns – **que** – rem – me – **tais** – lu – **zen** – (tes)
> 7 sílabas (2 – 5 – 7)
> v. 25 La – **drões** – e – con – tra – ban – **dis** – (tas)
> 7 sílabas (2 – 7)
> v. 42 que a – **noi** – te é um – **mun** – do – de – **sus** – (tos)
> 7 sílabas (2 – 4 – 7)

Quanto às rimas, há coincidência, apenas, nas vogais tônicas finais, isto é, são rimas toantes[11], como se exemplifica com as três últimas estrofes:

---

[9] "A estrofe final traz os fantasmas. Cessa a vida, mas não a cobiça. No entanto, em vez do ouro, as mãos estendidas encontram algemas de ferro, prenúncio da tragédia que seria a repressão à Inconfidência Mineiras" (GOLDSTEIN, 1988, p. 61).

[10] Diz Alfredo Bosi (1997, p. 53), sobre as mãos: "Parece ser próprio do animal simbólico valer-se de uma só parte de seu organismo pra exercer funções diversíssimas. A mão sirva de exemplo. A mão arranca da terra a raiz e a erva, colhe da árvore o fruto, descasca-o, leva-o à boca".

[11] A rima toante, como é sabido, consiste na repetição de vogais a partir da sílaba tônica, ou seja, aquela que apresenta semelhanças a partir da sílaba tônica. A coincidência de sons ocorrem apenas nas vogais tônicas finais, sobretudo nos versos pares.

> estrofe 6: tra**ça**do (v. 2)/va**ssa**los (v. 4)/ can**sa**ço (v. 6)
> estrofe 7: se**pul**tos (v. 2)/**jus**tos (v. 4)/**sus**tos (v. 6)
> estrofe 8: cemi**té**rios (v. 2)/se**ve**ros (v. 4)/ **ferr**os (v. 6)

Demonstrada a musicalidade dos versos de Cecília, vamos concordar, mais uma vez com Damasceno (1975, p. 193), quando afirma que suas composições, mesmo as que não têm títulos retirados do vocabulário musical, "caracterizam-se, já pela forma, já pelo conteúdo, como peças cantantes por excelência".

É interessante notar como essa forma rítmica em redondilhas maiores, utilizada por Cecília, também aparece nos romances de Lorca, como no *Romance sonámbulo*[12]*,* e em *Muerto de amor:*

> Qué es aquello que reluce
> Por los altos corredores?
> – Cierra la puerta, hijo mío;
> Acaban de dar las once.
> – En mis hojos, sin querer,
> Relumbren cuatro faroles,
> –Será que la gente aquélla
> Estará fregando el cobre.

Essa forma métrica dá aos versos uma atmosfera dramática, dos quais "emerge una de las señales más típicas de la mitificación en el *Romancero*, sobretodo si nos atenemos a una definición básica de mito como una historia que explica lo que no se puede explicar" comenta Federico García-Posada **(1988).** Do mesmo modo, para Carlos Willer (2002, p. 2), falando principalmente da obra teatral de Lorca, o poeta andaluz "Teatralizou o poema e poetizou o drama" e escreveu poemas dramáticos [13] "escritos para serem falados":

> Federico García Lorca sobrepôs gêneros. Teatralizou o poema e poetizou o drama. Transformou o teatro em arte total [...]. Compositor e artista plástico, transitou do regionalismo, especialmente andaluz (sendo notável sua recuperação do *Cante Jondo*, cantar de origem cigana) à mais ousada e desenfreada invenção. Os tão populares *Pranto para Ignácio Sanchez Mejías, O Romanceiro gitano, as Canções,* são poemas dramáticos, escritos para serem falados. Recuperam a tradição oral.

Esta tradição oral, mencionada acima por Willer, está presente também no romance *Reyerta,* que escolhemos para analisar. Aliás, no livro *Poema del Cante*

[12]Este romance, bastante dramático, será estudado no próximo capítulo, quando estudaremos "O Simbolismo das Cores". .
[13] No segundo e no terceiros capítulos, falaremos da obra teatral de Lorca.

Jondo – Romancero gitano de Federico García Lorca, Allen Josephs e Juan Caballero (2009, p. 225) nos informam que Antonina Rodrigo afirma que o poema *Reyerta* foi lançado pela primeira vez na revista *L' amic de les Art*s, na Cataluña, com o nome de *Reyerta de los gitanos*, e que, em seguida, foi enviado a Jorge Guillén, com o nome de *Reyerta de mozos.* Mais tarde, o poema passou por várias modificações, inclusive no que diz respeito ao ritmo e à pontuação:

> El poema sufrirá posteriormente alguna modificación. En la edición definitiva suprimió "de gitanos**"** y quedó en "Reyerta". El poema presenta también dos variantes más. En la primera estrofa decía: "A la mitad del barranco." La preposición inicial *A* la sustituyó por *En*, y en el antepenúltimo verso: "por el aire de Poniente", lo modificaria así: "por el aire del poniente". También serían alterados el ritmo y la puntuación. La primera versión el poeta la dedico "A mis amigos de L' amic de les Arts", mientras que en la edición definitiva, lo hizo "A Rafael Méndez". (JOSEPHS, Allen; CABALLERO, Juan, 2009, p. 225). [14]

O romance "Reyerta" é composto por três estrofes irregulares. A primeira formada por vinte e dois versos, como que significando o longo tempo que se gasta para acontecer uma batalha. Já a 2° e a 3° estrofes são regulares, cada uma formada por oito versos. Estes, por sua vez, em sua maioria, são heptassílabos (ou redondilho maior), com rimas toantes, cuja sonoridade se baseia nas vogais.

> Na / me / ta / de / do / ba / rran / co (7 sílabas)
>
> as / na / va / lhas / de Al / ba / c**e** / te (7 sílabas)
>
> be / las / de / san / gue / con / trá / rio (7 sílabas)
>
> re / lu / zem / co / mo os / p**e**i / xes. (6 sílabas)
>
> U / ma / du / ra / luz / de / nai /pe (7 sílabas)
>
> re / cor / ta / no a / gro / v**e**r / de (6 sílabas)
>
> ca / va / los / en / fu / re / ci / dos (7 sílabas)
>
> e / per / fis / de / gi / n**e** / tes (6 sílabas)

Nessa mesma estrofe, além das rimas toantes, destacadas acima, também são encontrados apoios rítmicos, que servirão de musicalidade nas seguintes sílabas:

[14] Optamos por não traduzir as citações escritas em espanhol.

Na / me / **ta** / de / do / ba / **rran** / co (3 – 7)

as / na / **va** / lhas / de Al / ba / **ce** / te (3 – 7)

be / las / de / **san** / gue / con / **trá** / rio (4 – 7)

re / **lu** / zem / co / mo os / **pei** / xes. (2 – 6)

U / ma **/ du** / ra / luz / de / **nai** /pe (3 – 7)

re / **cor** / ta / no a / gro / **ver** / de (2 – 6)

ca / **va** / los / en / fu / re / **ci** / dos (2 – 7)

e / per / **fis** / de / gi / **ne** / tes (3 – 6)

"Reyerta" integra um bloco de poemas que apresentam certas forças míticas, geralmente ligadas à natureza, que interagem com os ciganos e condicionam seus destinos. Esse romance, particularmente, mostra a luta entre os próprios ciganos e a violência, instalada em sua sociedade. Porém, repetindo o que dizem seus comentadores, o poema narra essa luta de forma dramática e não de forma realista, com anjos negros, touros e ginetes[15]. Selecionamos o longo trecho abaixo, acompanhado da tradução,[16] para logo a seguir analisar algumas estrofes.

Reyerta	Rixa
A Rafael Méndez	A Rafael Méndez
En la mitad del barranco	Na metade do barranco
las navajas de Albacete,	as navalhas de Albacete,
bellas de sangre contraria,	belas de sangue contrário,
relucen como los peces.	reluzem como os peixes.
Una dura luz de naipe,	Uma dura luz de naipe
recorta en el agrio verde,	recorta no agro verde
caballos enfurecidos	cavalos enfurecidos
y perfiles de jinetes.	e perfis de ginetes.
En la copa de un olivo	Na copa de uma oliveira
lloran dos viejas mujeres.	choram duas velhas mulheres.
El toro de la reyerta	O touro da rixa
Se sube por las paredes.	sobe pelas paredes.
Angeles negros traían	Anjos negros traziam
Pañuelos y água de nieve.	lenços e água de neve.
Angeles con grandes alas	Anjos com grandes asas
De navajas de Albacete.	de navalhas de Albacete.
Juan Antonio el de Montilla	João Antônio, o de Montilha.

[15] Ginetes são cavalos garbosos, com posturas imperiais, de raça, cuidadosamente adestrados.
[16] Preferimos colocar a tradução dos poemas ao lado do original toda vez em que precisarmos usar trechos longos (os trechos longos dão uma ideia completa da história narrada). Na análise das estrofes, iremos utilizar apenas o original, para evitar a repetição.

rueda muerto la pendiente, su cuerpo lleno de lírios y una granada en las sienes. Ahora monta cruz de fuego, carretera de la muerte.	rola morto a encosta, seu corpo cheio de lírios e uma granada nas fontes. Agora monta cruz de fogo, estrada da morte.
El juez, com guardia civil, Por los olivares viene. Sangre resbalada gime Muda canción de serpiente. Señores guardiãs civiles: Aqui pasó lo de siempre. Han muerto cuarto romanos y cinco cartagineses.	O juiz, com guarda civil, pelos olivedos vem. Sangue resvalado geme muda canção de serpente. Senhores guardas-civis: aqui passou-se o de sempre. Morreram quatro romanos e cinco cartagineses.
La tarde loca de higueras y de rumores calientes cae desmayada en los muslos heridos de los jinetes. Y ángeles negros volaban Por el aire del poniente. Angeles de largas trenzas y corazones de aceite. (LORCA, 2009)	A tarde louca de figueiras e de rumores quentes cai desmaiada nas coxas feridas dos ginetes. E anjos negros voavam pelos ares do poente. Anjos de compridas tranças e corações de azeite. (LORCA, 1993, p. 12-14)

Percebemos que o enfrentamento dos bandos opostos (“.*sangre contraria*...”) ocorre em um lugar geograficamente delimitado (“*En la mitad del barranco*...”). Trata-se de uma luta entre “famílias gitanas” de cunho mítico-histórico, cujas razões não se conhecem, por motivos misteriosos, talvez algum relacionamento amoroso. Tal embate já vem se arrastando há muito tempo (“por un amor de hace dos siglos”), visto que o leitor toma conhecimento dos fatos quando tudo já está em andamento. Assim diz García-Posada (1988, p. 116):

> El autor desrealiza el romance, al que vuelve a llamar “Reyerta de mozos” poniendo en sordina las causas del enfrentamiento, que se produce por amor: “… está expresada esa lucha sorda latente en Andalucía y en toda España de grupos que se atacan sin saber por qué, por causas misteriosas, por una mirada, por una rosa, porque un hombre de pronto siente un insecto sobre la mejilla, por un amor de hace dos siglos.

Daí, podemos afirmar que, tal como Cecília, Lorca sempre se sentiu atraído por histórias de amor, situações históricas dramáticas, como a que abaixo relata:

> En la mitad del barranco
> las navajas de Albacete,
> bellas de sangre contraria,
> relucen como los peces.

É interessante observar que os substantivos, adjetivos e locuções adjetivas, além de descreverem as ações, cenários e personagens,[17] são importantes na enunciação dos acontecimentos. Nos versos 2 e 4 (em que Lorca se utiliza de uma comparação quando diz que "*las navajas de Albacete/ relucen como los peces.*"), o instrumento metaforizado, navalha (que não é qualquer navalha, mas navalhas de Albacete) ganha vida quando comparada ao objeto metafórico (peixes), isto é, a comparação se baseia tanto na cor reluzente dos peixes, no brilho e na forma das navalhas, quanto no movimento. (GARCIA-POSADA, 1988, loc. cit.). Os verbos estão conjugados num passado presentificado ("relucen", "recorta", "lloran", etc.), indicando, assim, a temporalidade dos fatos narrados.

Os próximos quatro versos dão prosseguimento à narração. Nesse momento, entram em cena duas personagens, no caso, duas mulheres que choram na copa de uma oliveira, lembrando, segundo García-Posada, telas de Francisco Goya: "Nótese la suspensión irreal en la copa de un olivo, suspensión que nos recuerda ciertos cuadros 'negros' de Goya." Essas mulheres acompanham os acontecimentos, fazendo parte deles, ou aparecem como espectadoras que veem a cena e nada podem fazer para reverter esse quadro negro, restando-lhes apenas lamentar pelo destino trágico que acompanha seu povo.

> En la copa de un olivo
> Lloran dos viejas mujeres.
> El toro de la reyerta
> Se sube por las paredes.

Referindo-se aos dois últimos versos: "El toro de la reyerta/ Se sube por las paredes", Arturo Barca, no seu estudo intitulado "Las raíces del lenguaje poético de Federico Garcia Lorca"[18] citado por Allens Josephs e Juan Caballero, afirma: […] cuando queremos referirnos al estado de ánimo de una persona furiosa, decimos "se subía a las paredes como un gato". Assim, para Barca, segundo os autores mencionados, Lorca utilizou-se de um coloquialismo para construir um "parafraseamento metafórico"

Em meio à luta, surgem anjos, mensageiros da paz, trazendo lenços de água e unguentos para os feridos, para aliviar as feridas. Essa agitação dos anjos

[17] No capítulo seguinte, iremos tratar do papel da descrição tanto em Lorca quanto em Cecília.
[18] O estudo de Barca foi publicado, informam os autores, na revista *Bulletin Hispanic studies* v. 22*,* 1945, p. 7.

não mais pertence ao mundo gitano “real”, mas ao mundo gitano idealizado, elevado a mito poético.

> Ángeles negros traían
> pañuelos y agua de nieve.
> Ángeles con grandes alas
> De navajas de Albacete.[19]

A esse respeito, vejamos as considerações de Allen Josephs y Juan Caballero (2009, p. 226) quando dizem que “essa agitação dos anjos ciganos correspondem à intenção mítica de todo o livro”:

> Esta agitanización de los ángeles – o estos ángeles gitanos – corresponden a la intención mítica de todo el libro […]. Todo el sentido popular andaluz de la religión se estiliza y cobra dimensiones que no pertenecen al mundo gitano verídico, sino al mundo gitano idealizado, elevado a mito poético.

A morte trágica de Juan Antonio el de Montilla[20] (lugar de origem do cigano morto**)** por arma branca (navalha) é o tema central do romance “Reyerta’.

Em relação aos versos: “su cuerpo lleno de lírios/ y una granada en las siene.”, Lorca, segundo os autores acima mencionados, se vale mais uma vez de metáforas, quando emprega as palavras *lírios* e *granada,* para se referir às manchas causadas por hematomas, às marcas impregnadas no corpo do cigano, por tamanha agressividade, ou, até mesmo, ao sangue que jorrava das feridas:

> Juan Antonio el de Montilla
> rueda muerto la pendiente,
> su cuerpo lleno de lírios
> y una granada en las sienes.

A guarda-civil, que segundo Allen Josephs y Juan Caballero, (2009, p. 227) personifica a ordem (“Una vez más la presencia del enemigo del gitano: el orden estabelecido personificado en los guardias”), chega apenas para tomar conhecimento da luta, visto que esse *reyerta* (luta) se trata de um acontecimento banal:

---

[19] Isso quer dizer que não se trata de uma navalha qualquer, mas de uma navalha de qualidade, de boa procedência, feita em Albacete.

[20] O nome da personagem vem de uma localidade surgida sobre um monte. Assim, o sobrenome é toponímico, pois se refere à cidade de Montilla, Província de Córdoba, Espanha.

> Señores guardias civiles:
> Aqui pasó lo de siempre.
> Han muerto cuatro romanos
> y cinco cartagineses.

Ainda sobre esse romance (*Reyerta),* Allen Josephs y Juan Caballero (2009, p. 227) lembram que essas lutas internas devastaram a Andalucia e que, por isso, o assunto do romance *Reyerta* , assim como, aliás, o de *Romanceiro da Inconfidência,* "tem uma base na realidade"*:*

> La referencia a romanos y cartagineses *enfatiza, por otra parte, la antigua e inesquivable lucha intestina que ha sufrido Andalucía a lo largo de sus tres o cuatro milenios*. Además, tiene una base en la realidad. Eduardo Molina Fajardo nos ha contado *como en un colegio de Granada, se solía dividir a los alumnos para competencias de tipo escolar en romanos y cartagineses* .(grifo nosso).

Cecília Meireles apresenta a mesma preocupação em relatar fatos em versos. Trata-se, como a própria autora diz, "de um *Romanceiro,* isto é, de uma narrativa rimada, um romance não é um "cancioneiro" (MEIRELES, 2005, p. XXVI). Como acentua Ana Maria Machado (2005, p. 11).

> Há [no *Romanceiro da Inconfidência]* um narrador que conta a história e às vezes interfere no que conta, meditando, refletindo, dirigindo-se ao leitor. Esse recurso, porém, não prejudica a ação ou a ambientação do acontecimento histórico. Somos todos transportados à Vila Rica do século XVIII, acompanhamos a ambição, o clima de violência, o anseio de liberdade, a traição, a repressão.

Já pudemos mostrar a força com que a autora narra e descreve, no "Romance II ou Do ouro incansável" a extração do ouro. Vejamos agora o "Romance LXXX ou Do enterro de Bárbara Eliodora"[21], narrado de maneira dramática, sobretudo nos versos que tratam da condenação e da morte de seu esposo, o poeta carioca Alvarenga Peixoto, jogado em "calabouços frios":

> Nove padres vão rezando,
> - e com que tristeza rezam!-
> atrás de um pequeno vulto,
> mirrado corpo, que levam
> pela nave, além das grades,
> e ao pé do altar-mor enterram.

[21] Seu nome de batismo era Guilhermina da Silveira Bueno, mineira, descendente do bandeirante paulista Amador Bueno.

> Nove padres vão rezando...
> (Dizei-me se ainda é preciso!...
> Fundos calabouços frios
> devoraram-lhe o marido.
> Quatro punhais teve n'alma,
> na sorte de cada filho.

Em cada episódio relatado e em toda a enunciação poética de Cecília, percebe-se a emoção, uma emoção que ela deixa transparecer quando escreve em "Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência" (2005, p. XV): "Quando, há cerca de 15 anos, cheguei pela primeira vez a Ouro Preto, o Gênio que a protege descerrou, como num teatro, o véu das recordações [...] e todo o presente emudeceu, como plateia humilde, e os antigos atores tomaram suas posições no palco." E continua:

> Deixei Ouro Preto – e seguiram comigo todos esses fantasmas. Seguiram outros, que fui encontrar na comarca do Rio das Mortes: os que vivem à janela de Bárbara Eliodora, os que cercam a fonte de S. José del Rey; os que se encontram aos altares, entre anjos e santos; os que sobem aos púlpitos; os que apontam as pinturas cheias de intenções na casa do Vigário Toledo... (MEIRELES, 2005, p. XVIII).

Nesse sentido, podemos considerar que, de certo modo, Ouro Preto, o "País das Arcádias", significa para Cecília o mesmo que Granada significa para Lorca, quando confessa: "Reúno todos los elementos poéticos locales y les pongo la etiqueta más facilmente visible. Romances de varios personajes aparentes, que tienen un solo personaje esencial: *Granada...* (citado por GIBSON, 2006, p. 212, apud Lorca, 1986, p. 504; grifo nosso).

3 ASPECTOS DESCRITIVOS EM O *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* E EM ROMANCERO GITANO

3.1 Considerações Acerca da Descrição

> Vim [a Ouro Preto] com o modesto propósito jornalístico de descrever as comemorações de uma Semana Santa; porém, os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores; nas vozes dos cânticos e das palavras sacras [...] (MEIRELES, "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*. In: MEIRELES, 2005)

> Esa Andalucia existe para que Lorca la interprete y Lorca la interpreta para que exista. Lo que al principio tiene que haber intuído por falta de conocimiento, lo iba intuyendo con una precocidad poco común aun entre poetas. Pero a la vez que iba intuyendo iba aprendiendo con asombrosa rapidez. Lo intuitivo origina le aprendido y lo aprendido da cuerpo a lo intuido. (JOSEPHS; CABALLERO, 2009, p. 45.)

Conforme mostramos, ambos os romanceiros são poemas narrativos, pois contam histórias romanceadas. Lorca e Cecília, cada um por meio de seu *eu lírico*, apresentam, em versos, os espaços e as personagens; ambos mostram como essas personagens agem e sentem, e, ao descrevê-los (espaços e personagens), levam o leitor a compartilhar a mesma visão. Pois, como afirma Philippe Hamon, a descrição deve ser **percebida pelo leitor**:

> O leitor reconhece e identifica sem hesitar uma descrição: ela é um "corte" na narrativa, a narrativa "interrompe-se", o cenário "passa para primeiro plano", etc. Contudo, esse mesmo leitor é incapaz de a definir como unidade específica, segundo critérios formais e/ou funcionais precisos, o único critério invocado sendo, em geral, vagamente referencial (a descrição descreve coisas, a narrativa actos) ou morfológico (a descrição usaria adjectivos e a narrativa verbos; HAMON, p, 57).

Tanto no *Romanceiro gitano* quanto no *Romanceiro da Inconfidência*, os "eus" poéticos descrevem narrando; temos também muitas descrições "sentidas pelo leitor", e essas descrições dizem respeito a elementos da natureza.

Geralmente quando mencionamos a palavra *natureza,* fazemos uma associação com o que é belo e agradável; visualizamos um quadro de aprazível beleza, e, descrevê-la em palavras, seria pintá-la com as mais belas cores, exalando

perfume, sensibilizando corações, suscitando sonhos, enfim, todos os sentidos juntos sendo aguçados para um mesmo fim. [22] Porém, a palavra poética pode descrever uma natureza cujas paisagens nos remetem ao sofrimento, à angústia, a sentimentos de revoltas e indignações, à reflexão de atos terríveis cometidos pela humanidade. Assim fez Cecília, que, ao descrever, como já foi notado, o processo da mineração, personifica o ouro ("o ouro vem, dócil e ingênuo"), usa aliterações em "d" e "t" ("prestígio, poder") e assonâncias, certamente a fim de sensibilizar o leitor "para a cobiça humana pelo metal precioso, [que surge] como uma febre doentia à qual os homens não conseguem escapar" (GOLDSTEIN, 1998, p. 57).

Comparemos agora estas estrofes do "Romance LXII ou Do bêbedo descrente", do *Romanceiro da Inconfidência:*

> Batiam os sinos
> Rufavam tambores
> Havia uniformes
> Cavalos com flores...
> – Se era um criminoso,
> Por que tantos brados?
> Veludos e sedas,
> Por todos os lados?

Com a estrofe abaixo, retirada do romance *Reyerta:*

> La tarde loca de higueras
> y de rumores calientes
> cae desmayada en los muslos
> heridos de los jinetes.

Em Cecília, temos sons ("rufavam tambores") e rápidos detalhes visuais ("havia uniformes/ cavalos com flores") . E isso nos faz lembrar o que disse Darcy Damasceno (1975, p. 193) a propósito do livro de poesias *Viagem,* premiado pela Academia de Letras e publicado em 1939, e nos leva a concluir que Cecília conservou, em toda sua obra, os mesmos procedimentos literários: "Nele [neste livro] encontramos agora um vocabulário concreto, denotações paisagísticas, efeitos cromáticos e auditivos".

[22] Assim fizeram nossos poetas românticos, como Gonçalves Dias ("Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá") e Casimiro de Abreu ("Ah! Que saudades que eu tenho/ da aurora de minha vida/ Da minha infância querida/ que os anos não trazem mais /Que amor, que sonhos , que flores/ naquelas tardes fagueiras/ à sombra das bananeiras").

Em Lorca, a caída da tarde não é presenciada demoradamente pelo leitor. Aqui, também, assim como em Cecília, a tarde não é percebida como coisa, mas como "pessoa". Antropomorfizar elementos naturais como a lua, o vento e a tarde é muito comum no *Romancero gitano* [23]e, de um modo geral, nas obras de Lorca segundo dizem Josephs e Caballero (2009). Os adjetivos qualificativos, "loca" e "desmayada", humanizam a tarde, que se extingue com a agonia e a morte dos ginetes (JOSEPHS e CABALLERO, 2009).

Logo a seguir, aparecem anjos negros, que, ao invés de asas de navalhas, ("Angeles de grandes alas/ com navajas de Albacete"), trazem "corações de azeite", numa alusão, segundo Josephs e Caballero (2009), aos "santos óleos", que, segundo a Bíblia, servem para fortalecer os feridos e fazer enfrentá-los a dor ou a morte.

> Y ángeles negros volaban
> Por el aire del poniente.
> Angeles de largas trenzas
> y corazones de aceite.
> (LORCA, 1993, p. 12-14)

Já a descrição, na poesia de Cecília, contrasta, a nosso ver, com a de Lorca. Em "*História de um encontro*", Alfredo Bosi(1996) assinala a precisão lexical da poeta:

> Começo pelas anotações que o crítico [Mário de Andrade] fez a alguns poemas da amiga. São juízos breves e densos que assinalam o grau de atenção e a maturidade de um leitor excepcional. Foram escritos à margem de alguns textos de *Viagem,* obra que enfeixa poemas compostos entre 1929 e 1937. Nesses comentários Mário rima com observações que deixou em dois artigos, "Cecília e a poesia" e "Viagem", incluídos mais tarde em *O empalhador de passarinho.* [...] Agora é a exatidão do léxico de Cecília que surpreende o crítico imerso no halo de magia que circunda cada verso: [...] (BOSI, 1996, p. 13-14). [24]

Esse "halo de magia", de que fala Mário de Andrade (apud BOSI, 1996, p. 14), também transparece, a nosso ver, nestas estrofes do *Romance LXXX ou Do enterro de Bárbara Eliodora*. Aqui, a poeta descreve, por meio de sua imaginação, o enterro de Eliodora, que passou por momentos conturbados desde a prisão de seu marido, o poeta Alvarenga Peixoto:

---

[23] Esse recurso (a antropomorfização) também será tratada no terceiro capítulo.
[24] As duas linhas em itálico são de Mário de Andrade. Reproduzimos o trecho em itálico, tal qual se encontra no estudo de Alfredo Bosi.

Lá vai para a fria campa,
já sem nome, voz nem peso,
entre palavras latinas,
velas brancas, panos negros
– lá vai para as longas praias
do sobre-humano degredo.
[...]
Dona Bárbara Eliodora
toma vida noutros mundos.
Grita a amigos e parentes,
quer saber de seus defuntos:
ronda igrejas e presídios,
fala aos santos mais obscuros.

Sem dúvida, em vários de seus romances, Cecília descreve uma natureza dolorida. Em *Fala à Comarca do Rio das Mortes*, o eu lírico procura uma paisagem que existiu em um tempo e desapareceu. Por meio da indagação anafórica (“Onde?”, “Onde?’, “Onde?”), o “eu” nos leva a questionar o “ o desaparecimento de tudo o que cercava as personagens” (GOLDSTEIN, 1998. p. 36).

Onde, o gado que pascia
e onde, os campos e onde, as searas?
Onde a maçã reluzente,
ao claro sol que a dourava?
Onde, as crespas águas finas,
cheias de antigas palavras?
Onde, o trigo? Onde, o centeio,
na planície devastada?
Onde, o girassol redondo
que nas cercas se inclinava?
Mesmo as pedras das montanhas
parecem podres e gastas.
[...]
(MEIRELES, 2005, p. 207)

Ainda nesses versos, as coisas parecem *gritar* por socorro, como que sentindo na *pele* as suas *vidas* ameaçadas; elas ganham vida, e, com muita amargura, aflição e desespero, as coisas *veem* e *sentem* tudo desmoronar. A descrição é feita por meio de adjetivos e epítetos (“maçã reluzente”; “crespas águas finas”), particípios adjetivados (“planície devastada”). Do mesmo modo, nas estrofes abaixo, usam-se adjetivos (“casas tristes”; “paredes tão fracas”), particípios adjetivados (“casas abraçadas”) gerúndios (“caindo”, “chorando”) e locuções adjetivas (“sem dobradiças”, “sem vidraças”).

> As casas estão caindo,
> muito tristes, abraçadas.
> As cores estão chorando
> suas paredes tão fracas,
> e as portas sem dobradiças,
> e as janelas sem vidraças.
> (MEIRELES, 2005, p. 207 - 208)[25]

Encontramos também descrições realistas, como no "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa":

> "Que fugisse, que fugisse...
> – bem lhe dissera o embuçado! –
> que não tarda a ser preso,
> que já estava condenado, [...].
> – Isso é o que conta o vizinho
> que ouviu falar o soldado.
> Mas do corpo ninguém sabe:
> anda escondido ou enterrado?
> Dizem que o viram ferido,
> ferido, e não sufocado:
> de borco em poça de sangue,
> por um punhal traspassado.

Em geral, percebe-se em todo o *Romanceiro* (conforme já assinalamos de passagem), a emoção e a tristeza de Cecília, ao narrar e descrever uma história tão trágica, conforme declara abertamente em "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência"*:

> Isto é, senhores, pouco mais ou menos o que sei do *Romanceiro da Inconfidência*, livro que ainda não acabou, pois basta-me chegar aos caminhos que vêm do Rio para Minas, para recomeçar a ouvir novas narrativas, novos clamores que vêm dos rios, das pedras, dos campos como no *Cenário inicial*. (MEIRELES, 2005. p. XXX)

[25] Há, segundo Phillippe Hamon, (s.d.) procedimentos estilísticos muito usados nos textos literários que proporcionam uma melhor compreensão do que é transmitido. É o que acontece nas estrofes acima: a autora utiliza o particípio passado do verbo como um adjetivo, para personificar o objeto "casas" ("As casas estão caindo/ muito tristes, abraçadas"). Hamon chama esse recurso estilístico de *leit motiv*: " Um certo número de marcas, de processos estilísticos poderão tornar-se *leit motiv* retóricos dessas descrições e favorecer a "circulação" (e a coesão) semântica entre o habitat e o habitante, entre o humano e o não-humano". [...]. [Ocorre] uma dinamização antropomorfizante do léxico [...] pelo emprego de formas durativas (imperfeitos, gerúndios, particípios presentes, locuções diversas) e de formas pronominais do tipo "uma árvore erguia-se", "uma planta torcia-se, "um fosso abre-se", "um muro levanta-se" (HAMON, s. d. p. 74).

****

Cenário Inicial
Passei por essas plácidas colinas
e vi das nuvens, silencioso, o gado
pascer nas solidões esmeraldinas.

Largos rios de corpo sossegado
dormiam sobre a tarde, imensamente
- e eram sonhos sem fim, de cada lado.

[...]

Tudo me fala e entendo: escuto as rosas
e os girassóis destes jardins, que um dia
foram terras e areias dolorosas,

[...]

(MEIRELES, 2005. p. 6-7)

E aqui cabe traçar um paralelo: enquanto Cecília se utiliza de tons suaves ("plácidas colinas", como lemos acima) ao expor paisagens, mesmo que estas, como já anteriormente comentado, às vezes expressem sentimentos de dor, angústia e morte (" terras e areias dolorosos"), Lorca descreve tudo, homens, mulheres, cenários, com tons mais gritantes, fortes e, consequentemente, mais chocantes, em relação às de Cecília, " pues estaba convencido de que su poesía tradicional y novíssima era capaz de conmover a un gran auditório y sólo de esta manera su poesía podia conseguir su máxima expresividad." (GONZÁLEZ, 2005, p. 75) .

Cecília, como confessa no já citado "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*, pensou em escrever, como se lê abaixo, "a tragédia de forma dramática", mas logo desistiu, por achar que ficaria estranho utilizar uma linguagem antiga. Assim escolheu o **romanceiro**, por seu caráter lírico e narrativo:

> Assim, a primeira tentação diante do tema insigne, e conhecendo-se, tanto quanto possível, através dos documentos do tempo, seus pensamentos e sua fala, seria reconstituir a tragédia na forma dramática em que foi vivida, redistribuindo a cada figura o seu verdadeiro papel. (MEIRELES, 2005, p. XXXIV).
>
> ********************
> Nesse ponto, já ficara ultrapassada a ideia de uma composição dramática. Impossível distribuir a cada personagem seu verdadeiro papel [...]. O romanceiro teria a vantagem de ser narrativo e lírico, de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias, de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica, o halo das tradições e da lenda. (MEIRELES, 2005, p. XXXVI).

Baseados nessas distinções, que acabamos de fazer, já podemos dizer que, no *Romancero gitano*, as descrições são mais impressionantes e fantásticas, do que no *Romanceiro da Inconfidência.*

3.2 Análise dos Procedimentos Descritivos no *Romance de São Rafael* e no *Romance de São Miguel*, de Federico García Lorca

Continuando nosso foco de análise, vamos comentar os procedimentos descritivos nos *Romances de São Miguel* e no de *São Rafael*, o qual, para Miguel García-Posada é "uno de los más herméticos de todo el conjunto." (GARCÍA-POSADA, 1988. p. 151). Para isso, vamos nos fundamentar no estudioso acima mencionado e em Allen Josephs e Juan Caballero. No item seguinte (2.3), vamos tecer considerações sobre a técnica descritiva em Cecília Meireles.

Na verdade, o romance se passa na cidade de Córdoba que é descrita "[...] voluntariamente desrealizada, nocturna, com um passaje urbano constituído por el puente romano, La Puerta del Puente, el rio, el Triunfo de San Rafael y la arquitetura de la mezquita". (GARCÍA-POSADA, 1988, p. 151)[26]

Há também, na visão de Allen Josephs y Juan Caballero, outro aspecto da cidade de Córdoba (misteriosa, cheia de reminiscências romanas) mostrada no *Romance de San Rafael:*

> Esta Córdoba misteriosa del poema está llena de reminiscencias romanas. Hay en este romance como en muchos un sentido distorsionado del tiempo. Creemos que Lorca busca a propósito este efecto para conseguir una Córdoba mítica, desrealizada y sugerente. El efecto de capas, de una ciudad sobre otra, es lo que Lorca ha poetizado en "San Rafael", quizá el poema más enigmático y difícil de todo el libro. (JOSEPHS; CABALLERO, 2009. p. 249)

Segundo García-Posada, o romance traz, de um lado, a beleza da cidade de Córdoba; de outro, expressa um mundo marginal, focando relações homossexuais, ressaltando a prostituição masculina. Vejamos isso mais concreto nas estrofes do romance:

[26] "Hay en Córdoba una serie de estatuas sobre colinas llamadas los triunfos de San Rafael. Uno de ellos está cerca del río en la llamada Puerta del Puente que es además una especie de Arco de Triunfo" (JOSEPHS; CABALLERO, 1988, P. 151).

> Coches cerrados llegaban
> a las orillas de juncos
> donde las ondas alisan
> roma no torso desnudo.
> Coches, que el Guadalquivir
> tiende en su cristal maduro,
> entre láminas de flores
> y ressonancia de nublos.
> Los niños tejen y cantan
> el desengaño del mundo,
> cerca de los viejos coches
> perdidos en el nocturno.
> Pero Córdoba no tiembla
> bajo el misterio confuso,
> pues si la sombra levanta
> la arquitectura del humo,
> un pie de mármol afirma
> su casto fulgor injusto.
> (LORCA, 1993. p. 44)

Posada faz uma análise interessantíssima do *Romance de São Rafael*, sobretudo quando vê a cidade de Córdoba como se estivesse envolvida por dois deuses romanos: Apolo e Dionísio. Apolo remete à beleza, isto é, à beleza da cidade de Córdoba, e Dionísio, à volúpia dos desejos carnais:

> Frente a este mundo marginal y oscuro, Córdoba, romana siempre, impone la verdad latina de “perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades” (“Imaginación, inspiración, evación”, *Conferencias*, II, p. 21), cifrada en el *pie de mármol*, el pie de la estatua de San Rafael en el Triunfo. Según se dijo en la introdución, el poema está vertebrado por la oposición entre lo dionisíaco y ló apolíneo, la pasión de los pederastas y la belleza de Córdoba. (POSADA, 1988, p. 153)

O estudioso observa os versos abaixo:

> Coches, que el Guadalquivir
> tiende en su cristal maduro,
> entre láminas de flores
> y ressonancia de nublos

E diz que o cristal tem o poder de projetar a cidade refletida nas águas do rio (Guadalviquir); daí o uso do elemento metaforizador *cristal* e do elemento metaforizado *rio;* assim como ele considera que *láminas de flores* remetem ao espelhar dos carros nas calçadas ou nas ruas:

> Se inicia la técnica de reflejar la ciudad sobre el río. Los *coches* se proyectan sobre el *cristal* de las aguas, maduro porque a estas horas del

> crepúsculo refleja con nitidez a los *coches*. Reflejo en un solo plano, y eso explica las *láminas de flores*. Los *nublos* (nubes de tormenta) se proyectan también sobre el río y dejan sentir el rumor de la tormenta que se prepara. (GARCÍA-POSADA, 1988.p 152).

O arcanjo São Rafael é, claro, o foco principal do poema, porque ele, na *mente popular* é considerado o padroeiro dos meninos, e estes, por sua vez, precisam desse olhar patronal, no caso, o do Santo, para protegê-los do mundo de prostituição, da dor e da frustração, ao qual Lorca faz alusão.

> *Niños*: tradicionalmente se le considera a San Rafael el protector de los niños. San Rafael no es el patrón oficial de Córdoba como no es la patrona la Virgen de los Dolores. Sin embargo, tanto el uno como la otra forma en la mente popular el centro de la devoción cordobesa. (JOSEPHS; CABALLERO, 2009. p. 249).

É interessante notar que nos romances intitulados com nomes de arcanjos (*San Rafael* , *San Miguel* e *San Gabriel*), a palavra "junco" ("coches cerrados llegaban/ a las orillas de juncos") e seu derivado *juncalismo* servem para descrever a graça física, ou seja, o belo porte físico do gitano. Josephs e Caballero (2009, p. 251) veem nessa mistura entre o elemento bíblico (anjos) e o profano (o cigano) um traço peculiarmente lorquiano.

> Los niños a la vez son aprendices de Tobías y Merlines de cintura, es decir, que tienen gracia física que hechiza, lo que en Andalucia se llama *juncalismo* (sobre este concepto de la gracia física, véase Anselmo González Climent, *Andalucía en los toros*..., (págs.. 95-103). Esta mezcla del elemento bíblico y antiguo con la magia y el sentido gitano andaluz de gracia es peculiarmente lorquiano. (CABALLERO / JOSEPHS, 2009. p. 251).

No *Romance de San Miguel, L*orca também descreve um arcanjo**,** como se fosse um "rey del aire, que vuela sobre Granada, ciudad de torrentes y montañas" (GARCÍA-POSADA, 1988. p. 145) e o esboça como um efebo em consonância com o modelo, isto é, como símbolo de beleza do qual emana um certo erotismo, inexistente, claro, em Cecília. O trecho abaixo surpreende pela beleza da descrição:

> Se ven desde las barandas,
> por el monte, monte, monte,
> mulos y sombras de mulos
> cargados de girasoles.

> Sus ojos en las úmbrias
> Se empañan de inmensa noche.
> En los recodos del aire,
> cruje la aurora salobre.
>
> […]
>
> San Miguel lleno de encajes
> en la alcoba de su torre,
> ensiña sus bellos musclos
> ceñidos por los faroles.
> (LORCA, 1993. p. 38-40)

E, mais uma vez, para esse trecho hermético, nos servimos da interpretação de García-Posada, que, em sua análise explica o porquê da presença de girassóis, dando não só a significação dessas flores que fazem parte normalmente da estátua de São Miguel, como também dando uma explicação sobre a presença desses dois elementos juntos: girassóis (*girasoles*) símbolo da fertilidade e mulas (*mulos*), símbolo da esterilidade. E, logo em seguida, o estudioso afirma que por detrás dessa descrição há uma intenção simbólica: a visão de Granada como cidade estéril:

> [...] “San Miguel en su cerro blande una espada rodeado de girasoles” (Conferencias, II, p. 81) [...] La *inmensa noche* de los ojos de los mulos en las úmbrias parece aludir a la esterilidad del animal, que contrasta en todo caso con la fertilidad de los *girasoles*. Esto y la ulterior configuración zoomórfica del cielo, con el mulo ya como imagen, permite suponer que hay aqui una intención simbólica, posiblemente la visión de Granada como cuidad estéril, “putrefacta” en el lenguaje lorquiano. (GARCÍA-POSADA, 1988. p. 146; grifo do autor)

Lorca gostava muito desses três santos (São Rafael, São Miguel e São Gabriel) que ele viu numa capela:

> La capilla cuenta tres estatuas que inspiraron a Lorca el famoso tríptico poético del Romance gitano: San Miguel, San Rafael y San Gabriel. San Miguel ocupa el puesto de honor en une especie de antecoro – hecho en 1884- que domina el altar. Se trata de una estatua barroca bastante vulgar, obra del escultor Bernardo Francisco de Mora (1675), más bien desabrida en su actitud tradicional. El santo, con la cabeza adornada de gigantescas plumas, lleva bajo su túnica azul cielo un curioso faldón de encaje, que seguramente encendió en Lorca la chispa poética” (JOSEPHS; CABALLERO, 2009, p. 247).

García-Posada, também, faz alusão a esses versos conferindo-lhes toda a sensualidade que Lorca expressa em suas palavras para descrever o Arcanjo São

Miguel, vendo-o como uma figura erótica, esboçando dessa maneira o pecado da luxúria, conforme a longa citação que transcrevemos abaixo:

> El arcángel es presentado desde el comienzo como un efebo [...] en consonancia con el modelo. La imagen de la alcoba en que se ha "convertido" el camarín, enmarca el clima erótico de esta estrofa y de las que le siguen. [...] expresa la diferencia entre el arcángel capaz de vencer al demonio y éste, domesticado, con las tres flechas que lleva en la mano, en el puro gesto de tener la mano alzada sobre la cabeza: las flechas, que no espadas, se orientan, en efecto, en el sentido de las agujas del reloj al marcar el mediodía. [...]
>
> **********
>
> Ruiseñores debe de guardar relación con las grandes alas de la escultura, sin perjuicio de sumar su emblematismo erótico a la cadena de elementos "blandos", sensuales: encajes, alcoba, (bellos), muslos, (cólera) dulce, pluma, ruiseñores. [...] Es efebo capaz de suscitar una gran lujuria; bien perfumado, pero siempre lejano de la naturaliza. [...] Todo es pura artificiosidad, rechazable en el pensamiento lorquiano. (GARCIA-POSADA, 1988, p. . 146-147).

Enquanto Garcia-Posada, como visto na citação acima, mostra, a partir da descrição feita pelo eu poemático, toda a sensualidade e erotismo na estátua de São Miguel, em contrapartida, para Allen Josephs y Juan Caballero (2009, p. 247), os versos abaixo expressam "una ironia no muy sutil con la que Lorca se burla del mal gusto afeminado de la estatua, isto é, revelam um ar afeminado na imagem do Arcanjo:

> San Miguel canta en los vidrios;
> efebo de tres mil noches,
> fragante de agua colonia
> y lejano de las flores.
> [...]

Feitos esses esboços comparativos, podemos concluir dizendo que as descrições ocupam um lugar de importância em ambos os romanceiros. O sensualismo de Lorca, suas descrições alucinantes contrastam com a tristeza e a delicadeza de Cecília, ou melhor, com seu assombro diante do episódio histórico: "O romanceiro não julga. Ele é apenas um convite à reflexão. Todas as suas páginas mantêm esse desejo de equilíbrio – narrar o que foi ouvido nestes ares de Minas [...]", pondera a autora (MEIRELES, 2005, XXX).

3.3 O Simbolismo das Cores

Neste item, vamos observar o simbolismo que as cores desempenham nas diversas estâncias de *O Romancero Gitano.* Concomitantemente, observamos o papel simbólico dessas mesmas cores no *Romanceiro da Inconfidência.*

Vejamos como Lorca emprega simbólicamente a cor verde, pois "verde es el color más frecuente en la poesia de Lorca: verde y verdes aparecen 98 veces (blanco y blancos 78, azul y azules 70) [27][...] (DIAS-PLAJA, apud LORCA, 2009, p. 229), e vamos começar pelo *Romance Sonámbulo*, de Lorca, Por que "sonámbulo"? Para F. Lázaro Carreter (1988, p. 122-123):

> El autor emplea el adjetivo en el sentido de "vacilante" […]. Lo sonámbulo es, aqui, el umbral de la muerte, antes de la caída definitiva.
>
> **********
>
> Por eso ella *sueña* mientras él se dirige a su casa vacilante, sonámbulo. El hilo argumental es nítido: una noche, desesperada por la ausencia del novio, una muchacha se ha suicidado arrojándose al aljibe; él, contrabandista, vuelve a caballo, herido y perseguido por la Guarda Civil; el padre de ella sale a recibirlo, y juntos suben hasta la casa de éste.

As considerações acima, feitas por Carreter, já nos mostram que o *Romance Sonámbulo* narra uma história trágica: uma cigana aguarda o noivo em sua varanda (*baranda)* verde. Quando o noivo, provavelmente marinheiro, volta para casa, é ferido pelos guardas-civis (*Compadre[28], vengo sangrando/ Desde los puertos de Cabra/ Si y pudiera, mocito/ Esse trato se cerraba).[29]* Desesperada pela sua demora, a cigana, que o aguarda com *ojos de fria plata,* isto é, com um olhar distante, com um olhar perdido, suicida-se. Mesmo ferido, o noivo contrabandista consegue chegar e é recebido pelo pai da noiva. Os compadres (o pai da cigana e o noivo cigano) sobem em direção às altas varandas onde está sua cigana, deixando em seus passos um rastro de sangue devido aos ferimentos:

---

[27] Não temos, claro, a pretensão de comentar as ocorrências dessas cores no nosso trabalho.

[28] A palavra "Compadre" é utilizada pelos ciganos quando eles ainda não possuem laços de parentesco, com o intento de estreitar a amizade, deixá-la mais íntima.

[29] Nessa época, os ciganos que se dedicavam ao trabalho em navios, eram tidos como contrabandistas ou bandoleiros.

> Ya suben los dos compadres
> hacia las altas barandas.
> Dejando un rastro de sangue.
> Dejando un rastro de lágrimas.
> Temblaban en los tejalos
> farolillos de hojalata.
> Mil panderos de cristal,
> herían la madrugada [...][30]

Aqui, a fala dramática é marcada pela súplica e pela interjeição (“!dejadme subir!,”) pois, como afirma Bosi (1977, p. 40): “Não se pode [...] negar a intenção imitativa, quase gestual, dos nomes de ruídos [...] nem o caráter expressivo das interjeições”.

> Dejadme subir al menos
> hasta las altas barandas,
> !dejadme subir!, dejadme
> hasta las verdes barandas.
> Barandales de la luna
> por donde retumba el agua.
> (LORCA, 2009, p. 95)

O estribilho repetido em todo o romance, “Verde que te quiero verde”, é, na verdade, uma maneira coloquial de saudação e significa o mesmo que *florescer,* daí a ideia de “vida”, “esperança”, “saúde”. No entanto, essa saudação esperançosa, ao contrário do que se pensa, vem acompanhada de morte:

> Verde que te quiero verde,
> verde viento, verdes ramas.
> Los dos compadres subieron.
> El largo viento, dejaba
> en la boca un raro gusto
> de hiel, de menta y de albahaca.
>
> […]
>
> Compadre, quiero morir
> Decentemente en mi cama
> De acero, si pude ser,
> con las sábanas de holanda[31]

Uma vez que, nos romances lorquianos, “*Verde* significa – igual que luna con la que está intimamente compenetrado – vida, amor y muerte y todo ello visto con la peculiar

[30] Lorca também lança mão de seu uso peculiar da metáfora para dizer que a escuridão da madrugada era quebrada pela luz dos lampiões, usando esta expressão: “farollilos de hojalata [...] herían la madrugada”.

[31] Morrer decentemente em sua cama, com os lençóis (*sábanas*) limpos*, sábanas boas,* significa morrer com dignidade.

sensibilidad poética de Garcia Lorca. *Verde*, pues, contribuye fuertemente a la agitanización de este poema. (DIAZ-PLAJA, apud LORCA, 2009, p. 229). Vejamos o que diz Lorca a respeito do ambiente dramático e misterioso desse romance:

> Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del 'Romancero' como el llamado 'Romance sonámbulo', donde hay una gran sensación de anécdota, *un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa, ni aún yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora (I, 1085;* grifo nosso). [32]

É sabido que Lorca usa a cor verde para expressar emoções fortes:

> No estudo dos símbolos, o verde está relacionado à vida e a morte; à imagem das profundezas e do destino. Nas profundezas habita o verde da esmeralda; a pedra na qual foi esculpido o Graal. No destino, reside a busca; o andar incessante, próprio do povo nômade; dos filhos livres da terra. Nessa perspectiva, situa-se a relação entre a natureza e o sentimento. No poema [*Romance sonâmbulo*[a personagem cigana está quase morrendo na imensidão da luz tenebrosa da lua. Por outro lado, essa dor também está estreitamente relacionada a sua marginalidade; a sua condição de perseguido. (GRAÚNA[33], 1998, p. 2)

Como nestes versos, tirados do romance *Reyerta:*

> Una dura luz de naipe
> Recorta en el agrio verde
> Caballos enfurecidos
> y perfiles de jinetes.

O poeta utiliza a locução adjetiva "luz de naipe" com o sentido negativo, ou seja, trata-se de uma luz turva, opaca, embaciada, ou seja, uma luz que anuncia a morte, fatal. Além disso, contrariando o sentido simbólico da cor "verde", tida como a cor da esperança, vida e amor, Lorca, por meio de adjetivos sinestésicos (*agrio verde*), mais uma vez, utiliza a cor verde para dizer que se trata de um verde amargo, de uma paisagem de morte.

[32] Diaz-Plaja (2009, loc. cit.) comenta: " En verdad no es tan difícil entender "lo que pasa" en el poema; lo difícil – quizá imposible como indica el poeta – es explicar el misterio de lo que pasa.

[33] Citação retirada de um artigo sobre García Lorca, da professora de literatura da FESP e FUNESCO Maria das Graças Ferreira Graúna, apresentado no "I Encontro de Integração Científica e Cultural na Sociedade Pós-Moderna", promovido pela FUNESCO em 1998. Neste mesmo artigo, Graúna, diz que o poema expressa "o desconcerto do mundo, ou algo próximo ao conflito que foi descrito por Van Gogh numa carta ao seu irmão Théo, em 1888. Nessa carta, o pintor impressionista relata como procurou 'exprimir com o verde e o vermelho as terríveis paixões humanas'.

Já para Portacio (1996, p.82-83), nós “podemos olhar o *Romanceiro da Inconfidência* sob um prisma de quatro cores, tão bem sugeridas no decorrer do poema, ora pela forma significativa do texto, ora pela presença dessas cores (amarela, preta, vermelha e branca) nos versos.” (PORTACIO, 1996, p. 82-83). Nos comentários de Portacio, observa-se a ausência da cor verde, símbolo da esperança.[34] No entanto, encontramos, no *Romance XXVII ou Do animoso Alferes* uma passagem em que o verde é mencionado para simbolizar a fartura, a beleza dos montes mineiros:

> A bússola mira.
> Toma para leste.
> Dez dias de marcha
> até que atravesse
> campinas e montes
> que com os olhos mede:
> tão verdes... tão longos...
> (E ninguém percebe
> como é necessário
> que terra tão fértil,
> tão bela e tão rica
> por si se governe!)

Assim, para simbolizar a triste história dos inconfidentes, Cecília prefere o preto. No “Romance V ou Da destruição de Ouro Podre”, há um trecho que nos remete a um “vento de cinzas negras”, isto é, cinza negreira da morte, que leva para um plano do além, após vida.

> Dorme, meu menino, dorme...
> Fogo vai, fumaça vem...
> Um vento de cinzas negras
> levou tudo para além...
> Dizem que o Conde se ria!
> Mas quem ri chora também.
> (MEIRELES, 2005. p. 24-25)

O roxo (cor usada nos ritos da Semana Santa, para simbolizar a tristeza pela morte de Jesus Cristo na cruz), anuncia o luto, como no “Romance XXVI ou Da Semana Santa de 1789”: “Vede esses panos roxos/ que envolvem as imagens! /

[34] A cor verde aparece com muita frequência na poesia de Cecília, como nestes versos, tirados da *Seleta em prosa e em verso,* coletânea organizada por Darcy Damasceno (cf. Referências), do volume *Metal Rosicler*: “ Sob os verdes trevos que a tarde/ rocia, com o mais leve aljofre, / tonta, a borboleta procura/ uma posição para a morte.” Damasceno (1975, p. 32) explica que “ rociar” é orvalhar, e “aljofre” é uma variante de “aljôfar”, cobrir de pérolas miúdas. Para Damasceno, “a agonia da borboleta sob as plantas do jardim é motivo para que o poeta reflita na mudança constante que é a existência’.

Desaparecem todos / os vultos, em saudade". No romance seguinte, "Romance XXVII ou Do animoso Alferes", lemos:

> Pelo monte claro,
> pela selva agreste,
> que março, de roxo,
> místico enfloresce,
> cavalga, cavalga
> O animoso Alferes.

Em Cecília, o vermelho (ou o rubro), símbolo da revolta e da violência, aparece algumas vezes:

> [...] Já vem o peso da morte,
> com seus rubros cadafalsos,
> com suas cordas potentes,
> com seus sinistros machados
> ("Romance LI ou Das sentenças")

A poeta prefere a palavra "sangue", como no "Romance XIX ou Dos maus presságios": [...]"Vão-se as minas nos navios.../ Pela terra despojada, / ficam lágrimas e sangue". Para Portacio, a cor vermelha representa: 1) a cor da paixão" com que Tiradentes lutava pelos seus ideais: "de entusiasmo, dor e espanto / daquele homem de paixão?" (p. 498); 2) o sangue derramado pela liberdade: "Agora são tempos de ouro / os de sangue vêm depois" (p. 430); 3) a dor da punição: "com seus rubros cadafalsos" (p. 491) e a certeza do trágico fim: "Diante do sangue da forca" (p. 491).

Mas Cecília aprecia muito (repetimos) cores amenas e delicadas, como o azul, que simboliza a paz e a tranquilidade. Sendo assim, a escolha pelo "País da Arcádia" não foi em vão, pois "A Arcádia era o país da musicalidade, o país dos sonhos, da idealizada vida pastoril". (GOLDSTEIN, 1998, p. 70).[35]:

> O país da Arcádia
> jaz dentro de um leque:
> sob mil grinaldas,
> verde-azul floresce.
> Por ele resvala,
> resvala e se perde, [...].

[35] Norma Goldstein (op. cit.) chama a atenção para o *Romance XX [20] ou Do país da Arcádia*: "Nomes aparecem/ nas fitas que esvoaçam:/ Marília, Glauceste,/ Dirceu, Nise, Anarda.../ - O bosque estremece: nos arroios, claras / ovelhinhas bebem./ Sanfonas e flautas/ suspiros repetem". Arcádia nos remete ao período literário conhecido como "Arcadismo", à poesia pastoril cultivada pelos poetas-pastores.

Não podemos esquecer a presença da cor amarela na obra de Lorca, ainda que apareça raramente, e para isso contamos com a contribuição de Gabriel García Márquez, quando em "Prólogo ao Dicionário Clave" (2006)[36], faz esta interessante colocação:

> Nunca o enxerguei [o dicionário] como um livro de estudo, gordo e sábio, e sim como um brinquedo para toda a vida. Principalmente depois que me deu na telha procurar a palavra amarelo, que estava descrita deste modo simples: da cor do limão. Fiquei no escuro, porque nas Américas o limão tem a cor verde.
> Meu desconcerto aumentou quando li no **Romancero Gitano** de Federico García Lorca estes versos inesquecíveis: Na metade do caminho cortou limões redondos e os foi atirando na água até fazê-la de ouro. Com os anos, o dicionário da Real Academia – mesmo mantendo a referência do limão – fez o remedo correspondente: da cor do ouro. Somente com vinte e dois anos, quando fui a Europa, descobri que lá, realmente, os limões são amarelos.

García Márquez está se referindo ao romance *Prendimiento de Antonio el Camborio en el camino de Sevilla:*

> Antonio Torres Heredia
> Hijo y nieto de Camborios,
> Con una vara de mimbre
> Va a Sevilla a ver los toros.
> Moreno de verde luna
> Anda despacio y garboso.
> Sus empavonados bucles
> Le brillan entre los ojos.
> A la mitad del camino
> Corró limones redondos
> y los fue tirando al agua
> Hasta que la puso de oro.

Lorca, nesse romance, não diz claramente que o limão é amarelo; ele faz um jogo metafórico para representar essa cor, ou seja, a água se transforma em cor "de ouro", por causa dos limões que eram cortados e nela jogados. Outrossim, o ato de cortar o limão, segundo García-Posada, ao analisar esse mesmo romance, é apresentado com um duplo sentido: ao passo que representa o estético, também

---

[36] *Gabriel Garcia Márquez é autor de Cem anos de solidão* e de *Memórias de mis putas tristes*, dentre muitos outros. É um dos grandes representantes do chamado "realismo maravilhoso". Recebeu, em 1982, o prêmio Nobel de Literatura. Nascido em Aracataca, na Colômbia, vive atualmente na Cidade do México e tem sete casas em cidades diferentes com a mesma decoração. O presente texto foi escrito em 1997 a pedido de ***Ediciones SM***, para figurar como prólogo do Dicionário Clave, de língua espanhola. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero11/index.htm>. **Revista bimestral - no. 11 nov/dez 2006//**

remete à condenação de uma sociedade, isto é, ao erro das ações praticadas numa determinada civilização:

> El acto de coger los limones posee doble alcance: despreocupado, el gitano los toma y tira al agua, en gesto gratuito que no tiene otra finalidad que el puramente estética: la complacencia en la belleza; por otra parte, el mundo civilizado lo condena por hurto a la cárcel. (GARCÍA-POSADA, 1988. p. 167)

Comparando essas duas obras, podemos encontrar, mais uma vez, pontos convergentes e divergentes: Cecília e Lorca usam muitas cores, mas de maneira simbólica diferenciada. Porém, o que une esses dois poetas, conforme dissemos no primeiro capítulo, é a presença de histórias trágicas, misturadas com a história oral, que eles conheceram e souberam trazer para suas obras literárias.

4 PROCESSOS METAFÓRICOS NO ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA E NO ROMANCERO GITANO: o tema da morte, a metáfora da lua e a do cavalo

Cecília, és libérrima e exata
Como a concha
Mas a concha é excessiva matéria
E a matéria mata
(Manuel Bandeira, “Improviso”)
****

Uma certa madrugada
Eu por um caminho andava
Não sei bem se estava bêbado
Ou se tinha a morta n’alma
Não sei também se o caminho
Me perdia ou encaminhava.

Só sei que a sede queimava-me
A boca desidratada.
Era uma terra estrangeira
Que me recordava algo
Com sua argila cor de sangue
E seu ar desesperado.

Atiraram-lhe na cara
Os vendilhões de sua pátria
Nos seus olhos andaluzes
Em sua boca palavras.
Muerto cayó Federico
Sobre a terra de Granada.
(Vinicius de Moraes, “Morte na madrugada”)

4.1 Sobre o Tema da Morte

Mesmo sabendo que dados biográficos não são de interesse para um estudo acadêmico, julgamos importante relembrar um pouco a biografia de Cecília e de Lorca, para mostrar como a presença de morte marcou suas vidas.

Segundo Lamego (2001, p. 50), “A biografia de Cecília Meireles pode ser dividida, assim, em dois momentos decisivos: a morte da avó e a de Correia Dias. A partir desses eventos cruciais, a poeta refunde sua trajetória e apresenta uma outra Cecília, aquela que conhecemos, dedicada à poesia e à educação. Sua obra reflete as variantes de sua relação com o mundo”. Continua Lamego:

> [Cecília] teve sua infância marcada por perdas profundas. Seu pai e sua mãe morreram quando ela ainda era criança. Morte prematura também tiveram seus irmãos Carlos, Vítor e Carmen, que são saudados na crônica “Carta a meus irmãos”.

> Cecília foi criada por sua avó Maria Jacinta Benevides, açoriana, personagem recorrente em sua obra. A cada perda, restava-lhe, firme, d. Maria Jacinta. (p. 48). [...] . A morte de D. Maria Jacinta sinaliza o início de um dos períodos mais trágicos da vida da poeta, que culminaria com o suicídio de seu marido, em 1935.[37] Esse gesto trágico fez com que Cecília rompesse definitivamente com o ambiente de casas e coisas antigas, de quintais e "jardins de cheiros". .
>
> Dedica os últimos anos da década de 1930 à dor, à educação e à poesia, renascendo como cronista nos anos 50. [...]. (LAMEGO, 2001, p. 50).

.

Sua mãe falece quando ela tinha três anos. Alguns estudiosos, como Darcy Damasceno, acham que essa ausência materna fez com que Cecilia "[se habituasse] desde a infância ao exercício da solidão" (DAMASCENO, 1975, p. 11) e consolidasse um estilo em que predominava uma linguagem simbolista, uma linguagem marcada pela ausência do mundo, em virtude de suas perdas profundas e valiosas:

> Criada pela avó materna, [Cecília] habituou-se desde a infância ao exercício da solidão, e às circunstâncias dramáticas que lhe envolveram os primeiros tempos de vida foram em grande parte causadoras do precoce desenvolvimento de sua consciência e do afinamento de sua sensibilidade. (DAMASCENO, 1975, p. 11)

A morte também está presente na vida de Lorca e desempenhará um papel importante em sua obra.

Conforme assinala Claudio Willer (2002), mencionando Ian Gibson (autor, aliás, citado várias vezes neste trabalho), "o livro de juventude, de Lorca, escrito em 1916 – *Mi pueblo* – relata uma série de acontecimentos com personagens do Puerto Vaqueros. Uma das experiências mais emocionantes, narradas com muita emoção, foi a morte de Salvador Cabos Rueda, 'o compadre pastor' "

Em 1936, teve início a sangrenta guerra civil espanhola, assim vista por Orwell (1967, p. 53):

[37] "No início da década de 1920, Cecília casa-se com o ilustrador português Fernando Correia Dias, artista que contribuiu imensamente para o desenvolvimento das artes gráficas no Brasil, autor de caricaturas e desenhos altamente requintados e modernos. Do casamento nasceram as três filhas, três Marias: Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda. Após a morte da avó, Cecília e sua família permanecem no mesmo endereço, entre as ruas São Luís e São Cláudio, onde a poeta passou boa parte de sua vida" (LAMEGO, 2001, p. 49).

> Para compreender a luta em 18 de julho [de 1936] é provável que todos os antifascistas na Europa tenham sido tocados pela esperança, pois ali, finalmente, e pelo que parecia, a democracia punha-se de pé contra o fascismo. Por anos a fio, os chamados países democráticos tinham-se curvado ao fascismo, a cada passo. [....]. Mas, quando Franco tentou derrubar um governo levemente esquerdista, o povo espanhol, contra todas as expectativas, levantara-se contra isso. Parecia – e talvez fosse- a virada da maré. (ORWELL, 1967, p. 53).

No mesmo ano, Lorca leva aos palcos *A casa de Bernarda Alba* (logo após a estreia de *Yerma)*[38] Preso pelos membros da Falange do partido fascista, o poeta e dramaturgo foi executado no dia 19 de agosto de 1936 e jogado numa tumba sem nome: *muerto cayó Federico,* lamenta em versos Vinicius de Moraes.

Para Belamich (s.d., p.102-103):

> Ter-se-ia a impressionante profecia que ele fazia quando anunciava em 1930 ou 1931: *Dentro de quatro ou cinco anos, existe un pozo en el que coeremos todos. Como não pensar nos poços, nos "pozos"* da encosta de Viznar onde ele caiu efetivamente no dia 19 de agosto de 1936, no meio de milhares de outros.

Já foi possível, no decorrer dos capítulos anteriores, perceber a presença da morte no *Romancero gitano.* No romance *Reyerta,* falamos das navalhas de Albacete**:**

> ?No ves la herida que tengo
> desde el pecho a la garganta?
> Trescientas rosas morenas
> lleva tu pechera blanca.
> Tu sangre rezuma y huele
> Alrededor de tu faja.

Em seus textos poéticos, Lorca sempre menciona este instrumento típico dos ciganos: a *navalha*. Sabe-se que os ciganos não se utilizavam de armas de fogo, mas da arma branca (*pechera blanca).* Enquanto o eu poético lorquiano usa a arma branca para se defender ou assassinar seus inimigos, o eu poético ceciliano usa instrumentos cortantes, como o machado.

> [...] Já vem o peso da morte,
> com seus rubros cadafalsos,
> com suas cordas potentes,
> com seus sinistros machados

[38] A imprensa fascista não gostou da peça.

Considerado, como se sabe, um autor teatral de primeira grandeza, Lorca traz também a temática da morte para seus textos teatrais *(Mariana Pineda; La casa de Bernarda Alba*; *La zapatera prodigiosa; Yerma)*, e um exemplo primordial é sem dúvida a peça *Bodas de Sangre* [39], baseada em suas lembranças pessoais. Nas próprias palavras de Lorca:

> Mis más lejanos recuerdos tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. *Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir Bodas de sangre.* (LORCA, Apud GIBSON, 2006, p. 507; o grifo é nosso**)**

Críticos mostram pontos em comum entre a obra teatral *Bodas de Sangre* e o *Romancero gitano*, como por exemplo, o aspecto mítico presente em ambas as obras:[40] e a presença recorrente da morte. Por isso, Belamich (s. d., p. 102) considera que

> *A morte invade a vida e a obra de Lorca num grau inimaginável*. Já se perfila nos primeiros poemas. [...] Em Buenos Aires, quando está no apogeu do triunfo, confessa a um jornalista: "A morte ... Ah! Insinua-se em todas as coisas. [....]. Não posso me deitar na cama com os sapatos nos pés [....]. Logo que olho para meus pés, a sensação da morte sufoca-me.

Em Cecília, a morte está sempre relacionada com o episódio da Inconfidência, como nos "Romance LXII ou Do Bêbedo descrente" e no "Romance XII ou De Nossa Senhora Ajuda"

> Vi o penitente
> De corda no pescoço,
> A morte era o menos:
> mais era o alvoroço.
> Se morrer é triste,
> por que tanta gente
> vinha para a rua
> com cara contente?
> ("Romance LXII")

[39] *Bodas de sangre* relata a história de uma jovem que está prestes a se casar. No dia de suas bodas, encontra o antigo namorado, Leonardo, casado com sua prima, e que decide seduzi-la porque ainda a amava muito. Eles fogem, numa perseguição que culmina com a morte. No ato I, há um diálogo entre a mãe e o filho em quea *navaja* é mencionada várias vezes.

[40] "Por lo menos três críticos senãlaban la vinculación de *Bodas de sangre* con el *Romancero gitano*, que les parecían surgir de una común inspiración, incidiendo Melchior Fernández Almagro sobre el aspecto mítico de la Andalucia lorquina" (GIBSON, 2006, p. 522).

(Nossa Senhora da Ajuda,
entre os meninos que aqui estão
rezando aqui na capela,
um vai ser levado à forca,
com baraço e com pregão!
("Romance XII")

E, claro, a visão da morte não se desliga daquele período que na história do Brasil ficou registrado como "O Ciclo do Ouro", como vimos no início do primeiro capítulo. No *Romance XV* ou *Das cismas da Chica da Silva*, por meio de uma antonomásia ("marotos do Reino"), Cecília se utiliza do dêitico ("Estes") para colocar na boca da personagem um tom sarcástico, de desdém às ações praticadas por aqueles que usufruem de mordomias e regalias à custa da destruição da natureza e das duras penas sofridas por tantos. Eis a razão de a Morte estar sendo personificada nas estrofes abaixo:

– Estes marotos do Reino
só chegam por estas lavras
para recolher o fruto
das grotas e das gupiaras.
Eles gastando na corte,
e a Morte aqui pelas catas,
desmoronando barrancos,
engrossando as enxurradas...

[...]

Em caçadas e passeios,
galga serras, desce vales,
manda lapidar diamantes
por flamengo lapidário,
e – ao ter a fortuna feita
adeus, formosos lugares!
(MEIRELES, 2005, p. 51; o grifo é nosso)[41]

Não podemos de modo algum deixar de lembrar que Cecília Meireles sempre combateu a ignorância e a censura, pois "afinal, mostram as colunas dos tempos de sua página de educação no *Diário de Notícias* a crítica contundente que a poeta fazia não apenas ao governo como também à força até então obscurantista da Igreja Católica" (GOUVÊA, 2001, p. 45). Por isso, no seu *Romanceiro,*

[41] O poema "Valsa" inicia-se por esses versos: "Fez tanto luar que eu pensei nos teus olhos antigos/ e nas tuas antigas palavras". "Um dado concreto – a noite enluarada – sensibiliza o poeta, mas em vez de produzir-lhe exaltação, a impressão cósmica deflagra o mecanismo da lembrança, passando então a predominar no discurso poético as imagens do mundo interior' (DAMASCENO, 1975, p. 194).

> [...] se encontram de modo cristalizado as suas reflexões sobre a injustiça e a perversidade do poder econômico que engendra exclusão social, condenação à espoliação colonial, crítica à ausência de cidadania e autonomia da mulher, denúncia da escravidão, sátira à hipocrisia religiosa que imperava no tempo:
>
> – Ai que chicotes tão duros
> E que capelas douradas" diz em apenas dois versos do "Romance 17" com a economia verbal de quem deu aqueles grandes mergulhos na literatura inglesa" (e principalmente em Keats, Blake e Shelley) e de quem estudou desde cedo a poesia e os epigramas orientais conforme revelou em cartas. (GOUVÊA, 2001, p. 44).

Na "Fala Inicial" (que transcrevemos no segundo capítulo), se torna visível em muitos pontos a presença da morte, seja em termos morfológicos ou sintáticos. Logo na abertura de Romanceiro, quando o eu lírico diz que não pode mover seus passos "por esse atroz labirinto", isso significa que a história dos inconfidentes é enigmática e complexa. Mais adiante, o eu lírico sente, com as batidas dos sinos, a morte permeando o ambiente, provocando até "arrepio". Em seguida, quando Cecília fala da "sombra do carcereiro", quer mostrar-nos o que este sentia ao levar os corpos dos inconfidentes, e, ao fazer a menção da "sombra", quer dizer que o seu corpo já se encontrava no plano espiritual, mas sua sombra no plano terrestre, transmitindo seus sentimentos de dor e sofrimento.

Também, no "Romance XXVII ou Do Animoso Alferes", nos versos "que há sombras que o espreitam, / que há sombras que o seguem...", nota-se a "sombra" como personificação da morte. Em "Cenário", posterior à "Fala Inicial", há uma estrofe que foca com maestria a "sombra" como plano terrestre daqueles que um dia foram corpos presentes em Vila Rica: "Cemitério das almas... - que tristeza / nutre as papoulas de tão vaga essência? / (Tudo é sombra de sombras, com certeza...")

Ao longo do *Romanceiro*, encontramos a morte não explicitamente, mas implícita, escondida na tinta das sentenças; o sentenciado foi morto, e não apenas ele, mas juntos, vão todos: os poetas, os soldados, os religiosos, e todos, metonimicamente, voltam de onde vieram: ao pó. Isso fica claro nos seguintes versos: Morre a tinta das sentenças / e o sangue dos enforcados... / - liras, espadas e cruzes / pura cinza agora são.

O sentido trágico da morte nos é passado de diferentes maneiras, com exploração de recursos estilísticos, como no Romance "Fala à comarca do Rio das Mortes", que, através da metonímia e do eufemismo, nos dá a entender alguém que morreu:

> [...]
> As ruas vão-se arrastando,
> extremamente cansadas,
> com suas saias escuras
> todas de lama, na barra.
> Ai, que lenta morte, a sua,
> lenta, deserta e humilhada...
> (Um céu de azul silencioso
> muito longe bate as asas.)
> (MEIRELES, 2005. p. 208)

No verso “As ruas vão-se arrastando”, o uso metonímico remete às saias – as ruas que acompanham e veem todo o sofrimento de quem viveu a agonia da morte – que estão sujas de lama. Tudo é apresentado por meio de um eufemismo, “bate as asas”, o cessar da vida. Note-se também a presença do azul (“um céu de azul silencioso”), contrastando com as ruas escuras.

A morte chega ao seu ápice na obra ceciliana, quando a autora narra minunciosamente o fim daquele que centralizou todas as atenções – o alferes, Tiradentes – fazendo até um paralelo implícito com a morte de Jesus Cristo Crucificado:

> Parecia um santo,
> de mãos amarradas,
> no meio de cruzes,
> bandeiras e espadas.
> - Se aquela sentença
> já se conhecia,
> por que retardaram
> a sua agonia?
> (MEIRELES, 2005. p. 170)

Goldstein nos mostra essa reflexão claramente em seu estudo:

> O cerimonial do enforcamento, o cadafalso, a forca erguida a altura incomum, os soldados em volta, a multidão expectante - tudo contribuía para aproximar os dois eventos e as duas figuras, a crucificação e o enforcamento, Cristo e Tiradentes.[42] (GOLDSTEIN, 1998. p. 82)

Já mostramos, através de citações anteriores, que Cecília era atormentada

[42] E Carmen Santos, produtora de filmes e também protagonista do filme “A Inconfidência Mineira” faz uma ligação entre Tiradentes e Jesus Cristo: “Tiradentes, como jesus Cristo, era homem simples do povo, e foi a necessidade de libertação desse povo que tornou herói [...]. De um homem cuja grandeza moral na desgraça vislumbra e ofusca seus companheiros, célebres em cultura e fortuna; que sofre com o estoicismo de um Cristo o espetáculo que lhe precedeu a morte’ ´...]. (apud GOLDSTEIN, 1998, p. 104).

pela ideia da morte: “[...] sem sombra de pessimismo, posso, no entanto, confirmar por experiência a verdade de que somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos diz em “Como escrevi o romanceiro da Inconfidência” (1975, p. II). Lembramos ainda que a imagem da morte parece constantemente em sua poesia, como no poema intitulado “Lamento do oficial por seu cavalo morto” (de *Mar absoluto)* considerado um dos melhores que escreveu. [43]

4.2 A Lua: metáfora da morte

Conforme se sabe, a palavra *metáfora* provém do grego *meta* (além**)** e *phora* (transferência) e significa “‘transportar de um lugar para outro”. Como figura literária, a metáfora trabalha com dois termos, o sentido literal e o sentido figurado.

> A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, vindo a ser a transferência ou de gênero a espécie, ou de espécie a gênero, ou de espécie a espécie, ou na base da analogia” (*Poética,* 1457b, 6-10). [...].
> Estava na mente de Aristóteles que a metáfora analógica, simulacro da identidade, resulta de um trabalho estético sobre dados reais heterogêneos: “Uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes” (BOSI, 1977, p. 30)

Lorca, em suas obras, não traz a presença da morte explicitamente, mas se utiliza de artifícios, de metáforas. O interessante é o fato de estudiosos da obra lorquiana, como García-Posada, terem percebido a associação que o eu lírico lorquiano faz entre a lua e a morte, sobretudo no *Romance de la luna, luna*[44]:

> El polisón de nardos es el resplandor lunar; los brazos son los rayos que la luna mueve en su danza, y los senos de duro estaño se refieren a la superficie blanca de la luna y apontan además una inquietante dimensíon metálica, de muerte, nada insólita en la obra lorquiana: “mis cenizas de soñolientos metales", dice la luna en *Bodas de Sangre* (acto III, cuadro primeiro). (GARCÍA-POSADA, 1988, p. 105).

Para entendermos melhor tudo que vai ser tratado no item deste capítulo, vejamos como a imagem da morte sempre aparece banhada pela lua, que pode ser

---

[43] Provavelmente, caso haja tempo, colocaremos este belo poema no CD que deverá ser entregue à secretaria da Coordenação do PPGLL. Pretendemos escaneá-lo junto com um desenho de Cecília. Esse material está na Revista Cult, número 51 (o mesmo número em que se encontra o artigo de Leila Gouvéa, “A capitania poética de Cecília Meireles’), p. 46.

[44] O *Romance de la luna, luna* foi abordado no capítulo segundo apenas levando em conta as descrições.

considerada uma “larga metáfora antropomórfica”,[45] isto é, a lua ganha vida, torna-se um ser com suas próprias ações e sentimentos, é personificada no desenrolar das cenas. É exatamente assim que ocorre *em Bodas de Sangre*, a lua[46] se torna uma personagem de extremo poder, pois ela é o ser que acompanha a tragédia, a morte.

> Luna: cisne redondo en el río
> Ojo de las catedrales
> Ala fingida en las hojas
> Soy, ¡no podrán escaparse! {…]
> ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
> Por paredes y por cirstales!
> ¡Abrid tejados y pechos
> Donde pueda calentarme!
> ¡Tengo frio! Mis cenizas
> de soñolientes metales
> buscan la cresta del fuego
> por los montes y por las calles.

Vimos, no segundo capítulo, que a descrição está sempre presente no *Romanceiro* e, para Belamich (s. d. , p. 140), os 18 cantos do *Romancero gitano* são entremeados de elementos da natureza: animais (ginetes, cavalos), vento, plantas, rio (Guadalviquir) e a lua, como neste *Romance de la Luna, Luna* (acompanhado de tradução):

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA A Conchita	ROMANCE DA LUA, LUA A Conchita
La luna vino a la fragua Con su polisón de nardos. El niño la mira mira. El niño la está mirando. En el aire conmovido Mueve la luna sus brazos y enseña, lúbrica y pura, sus senos de duro estaño.	A lua veio à frágua com sua anquinha de nardos. O menino a olha, olha. O menino a está olhando. No ar comovido move a lua seus braços e exibe, lúbrica e pura, seus seios de duro estanho.
Huye luna, luna, luna. Si vinieran los gitanos, Harían con tu corazón Collares y anillos blancos.	Foge, lua, lua, lua. Se viessem os ciganos, fariam com teu coração colares e anéis brancos.

[45] García-Posada tira essa expressão de C. Zardoya, “La técnica metafórica de F. g. L. in *Poesia española del siglo XX, III,* Gredos, Madrid, p. 12-13).

[46] Gibson (206, p. 522) ressalta uma ideia levantada por um estudioso da obra de Lorca, Fernandez Almargo: “En cuanto a ésta [la luna] Fernandez Almargo no duda de que es la divinidad que rige el universo poético del poeta, “la cifra o el emblema más expressivo de su mundo’. Y remacha: *Y bien se ve que no el Luna semejante a l aluna literária de románticos y simbolistas – Muset, Laforgue – sino la real y mítica al mismo tiempo – de los celtíberos, que le ofrecían sus himnos, sus hogueras, suas danzas, sus canciones Plenilunio de Turdetania..*

Niño, déjame que baile. Cuando vengan los gitanos, Te encontrarán sobre el yunque Con los ojillos cerrados. Hyre luna, luna, luna, Que ya siento sus caballos. Niño, déjame, no pises mi blanco ralmidonado.[...] (LORCA, 2009, p. 2)	Menino, deixa que eu dance. Quando vierem os ciganos, te encontrarão sobre a bigorna com os olhinhos fechados. Foge, lua, lua, lua, que j á ouço seus cavalos. Menino, deixa-me, não pises Minha brancura engomada.[...] (LORCA, 1985, p. 3)

O romance acima é um belo diálogo (mudo) entre a lua (*la luna)* e o menino, (*el niño),* que a olha encantado e pede que ela fuja porque os ciganos podem estar chegando e fariam "com o [seu] coração " / colares e anéis brancos". Lorca, como Cecília, utiliza elementos sensitivos, como a audição ("Hyre, luna, luna/ que ya siento sus caballos"), a visão e um elemento tátil : "Mueve la luna sus brazos/ y enseña lúbrica y pura/ sus senos de duro estaño"). Para García-Posada (1988, p. 105) :

> La luna danza como una "bailaora" andaluza, y de ahí (v. 7) la combinación de lujuria y pureza. Se convierte en el símbolo de una perfección cuyo movimiento fascina y lleva al más allá (JB). La repetición (vs. 3, 9 y 17) indica la fascinación. En la "Introducción" ya me he referido a su configuración como dama-madre. Toda la naturaleza se siente sacudida por la presencia lunar.

O poema é impregnado da cor branca. A lua também se apresenta no *Romanceiro da Inconfidência* e na obra poética de Cecília de um modo geral:

> Essa poética [moderna] reponta até mesmo em notas curtas como a que acompanha o poema "Luar". Agora é a exatidão do léxico de Cecília que surpreende o crítico [Mário de Andrade] [,,,].
>
> *Um poder sugestivo criador quase miraculoso, como neste luar. Que estranha esta qualidade de descobrir as palavras precisas. ...*(BOSI, 1996, p. 13-14). [47]

Portanto, o tema da lua é frequente na obra de Cecília e, no romanceiro, ela transmite o mesmo sentido metafórico de dor, de luto, de desgraça. No *Romance LIV* ou *Do enxoval interrompido*, ela é comparada a um "lírio de cristal". Mas dá para notar que também anuncia a morte.: "no perfil da lua/ um limbo mortal"., diz o eu lírico. Apreciemos**:**

[47] Parte desta cistação está também no capítulo segundo, quando tratamos dos aspectos descritivos. As duas linhas em itálico são de Mário de Andrade. Reproduzimos o trecho em itálico, tal qual se encontra no estudo de Alfredo Bosi.

Em maio, era em maio,
num maio fatal;
feneciam rosas
pelo seu quintal.
Por estrada e monte,
neblina total.
No perfil da lua,
um nimbo mortal.
(Mas quem lê na névoa
o amargo sinal?)

[...]

A agulha, de prata,
e de ouro, o dedal.
Em haste de cera,
ergue o castiçal
para a turva noite
lírio de cristal.
(MEIRELES, 2005.p. 148)

Veremos no *Romance LXIX* ou *Do exílio de Moçambique*,[48] um breve trecho em que o eu lírico mostra as igrejas de Ouro Preto ("Vila de Outro e de espanto") banhadas pela luz da lua, e isso forma um contraste com o "negro dia" dos exilados, isto é, daqueles que, de uma certa forma, já estão desiludidos com a vida.

E a lua longe atravessa,
entre igrejas,
a Vila de ouro e de espanto...
[...] ah! por onde ninguém canta
seus amores e desejos...
Assim branca a noite, e límpida!
Mas, no Oriente,
que negro dia começa?
(MEIRELES, 2005.p. 192)

No "Romance LXXX ou Do enterro de Bárbara Eliodora", a força da lua afeta psicologicamente a personagem feminina, Eliodora, que, diz a lenda (não podemos comprovar), enlouqueceu:

E conforme a cor da lua,
viram-na, exaltada e brava,
falar às paredes mudas
da casa desesperada,
invocar Reis e Rainhas,
clamar às pedras de Ambaca. [...]

[48] Trata-se do poeta Tomás Antonio Gonzaga., exilado em Moçambique.

> Transparente de água e lua,
> velha poeira em sonho de asa,
> Dona Bárbara Eliodora
> move seu débil fantasma
> entre o túmulo e a memória:
> mariposa na vidraça.
> (MEIRELES, 2005. p. 222)

Terminamos esse item, com esta citação de Antonio Candido (1996, p.88), visto que o crítico resume o que de certa forma foi aqui dito e desenvolvido:

> A liberdade e a amplitude da metáfora decorrem do caráter subjetivo da relação que ela estabelece entre os objetos. Outros tropos, como a metonímia, se fundam em relações objetivas, determinadas pela própria natureza dos objetos. Na frase 'o violino povoava a noite de doçuras' há uma metonímia e uma metáfora. A primeira consiste em tomar a causa pelo efeito (isto é, o instrumento pelo som que ele produz); a segunda, em chamar o som de doce e em dizer que ele povoa a noite.

Em seus romanceiros, Cecília e Lorca deram um caráter subjetivo ao tema da morte, à metáfora da lua e, como veremos a seguir, à metáfora do cavalo.

4.3 O Cavalo: metáfora da paixão, da liberdade e da morte

São várias as simbologias acerca do cavalo: espécie de guia; associado aos elementos fogo e água; sinônimo de bom augúrio para as colheitas na tradição Celta, e, de um modo geral, a imagem do cavalo está associada à passagem e ao transporte da alma para o mundo dos mortos. O cavalo, para os seres humanos, serve como veículo ou montaria. Mitos consideram que, durante o dia, o cavaleiro é conduzido pelo cavalo, porém à noite é o cavalo que, na escuridão, dirige os destinos do homem tornando-se assim seu vidente e seu guia.[49]

No que diz respeito à metáfora do cavalo como simbolizando a morte, Cecília Meireles, na já citada conferência, "Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência", faz a seguinte observação: “Nem me são indiferentes os próprios animais. E os cavalos que encontro na paisagem acordam todos os cavalos de outrora, a transportarem recados, presságios, prisioneiros, defuntos, por estas serras, em todas as gerações” (MEIRELES, 1975, p. XXXVI).

No “Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”, o verso famoso que inicia cada estrofe "Eles eram muitos cavalos", é uma metáfora da valentia dos

[49] Essas conotações sobre o cavalo são um breve resumo baseado em leituras que fizemos.

inconfidentes, de todos aqueles que defenderam a liberdade.

> Eles eram muitos cavalos,
> ao longo dessas grandes serras, [...]
> Eles eram muitos cavalos,
> - rijos, destemidos, velozes -
> entre Mariana e Serro Frio,
> Vila Rica e rio das Mortes.
> (MEIRELES, XXXVII)

E liberdade era o que Cecília mais prezava, informa-nos Valéria Lamego, nesta longa citação, indispensável:

> Cecilia Meireles em seus artigos da *Página de Educação* (1930-1933) fez da palavra "liberdade", mais do que um conceito, um objetivo a ser atingido pela geração revolucionária em 1930. Nos artigos Cecilia faz uso constante da palavra. A liberdade ceciliana,, como percebemos na *Página*, era um conceito a partir do qual a autora dava uma forma estética e ética ao sentido de revolução política. Aqui destacamos dois exemplos de seu uso. Em 3 de janeiro de 1932, no artigo "Ensino Católico", ela escreve: "Liberdade, Liberdade... A mais sonhadora palavra deste tempo. A única com que se podia fazer a liberdade... E que é tão difícil de conquistar. Mas que se conquista." E, em 6 de maio de 1931, no artigo "Questão de liberdade", escreve: "Essa bela liberdade por que todos suspiramos, e que está dando saudade dos tempos de antigamente." No *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953, Cecilia Meireles retoma com a mesma insistência e sentido, embora embalados por formas e condutores distintos, o tema da liberdade. No Romance XXIII ou das Exéquias do Príncipe, escreve: "A palavra liberdade / vive na boca de todos: quem não a proclama aos gritos, / murmura-a em tímido sopro." Ou ainda no Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência: "E diz o Poeta ao Vigário, / com dramática prudência: / 'tenha meus dedos cortados, / antes que tal verso escrevam...' /LIBERDADE, AINDA QUE TARDE, / ouve-se em redor da mesa. / E a bandeira já está viva, / e sobe, na noite imensa. / E os seus tristes inventores / já são réus – pois se atreveram / a falar em Liberdade / (que ninguém sabe o que seja)." E, ainda no mesmo Romance: "Liberdade – essa palavra / que o sonho humano alimenta: / que não há ninguém que explique, / e ninguém que não entenda!" (LAMEGO, 1996, p. 112-113)

Em várias passagens de seus romances, Cecília fala de cavalos, aos quais lhes atribui sentimentos, que só seres humanos corretos e valorosos são capazes de ter:

> Eles eram muitos cavalos
> e guardavam no fino ouvido
> o som das catas e dos cantos [...]
> E ouviam segredos e intrigas,
> e sonetos, e liras e odes: [...]

Cecília em "Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência" deixa bem claro

que o cavalo aparece na obra, principalmente no “Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”, como uma representação significativa da morte:

> Eles eram muitos cavalos:
> E uns viram correntes e algemas,
> Outros, o sangue sobre a forca,
> Outros, o crime e as recompensas.
>
> [...]
>
> e houve uns que, depois da sentença,
> levaram o Alferes cortado
> em braços, pernas e cabeça.
> E partiram com sua carga
> na mais dolorosa inocência.

Outros romances ora trazem claramente a figura do cavalo como um condutor celestial da morte (“cavalos de fogo”) e da destruição; ora mostram-no personificado, isto é, carregado de sentimentos aflitivos, de dor lancinante pelo que presenciava, mas nada podia fazer para reparar tal atrocidade. É o que acontece no “Romance V ou Da destruição de Ouro Podre” em que o animal sofre, por ter de arrastar o corpo de Tiradentes.

> Dorme, meu menino, dorme,
> que o mundo vai se acabar.
> *Vieram cavalos de fogo:*
> *são do Conde de Assumar.*
> *Pelo Arraial de Ouro Podre,*
> *começa o incêndio a lavrar.*
>
> *Cavalos a que o prenderam,*
> *estremeciam de dó,*
> *por arrastarem seu corpo*
> *ensanguentado, no pó.*
> Há multidões para os vivos:
> porém quem morre vai só. (grifos nossos)

O cavalo é descrito por meio de elementos metonímicos como anunciadores e reveladores da morte (“Romance LVIII ou Da grande madrugada”, abaixo), num contraste entre a “carreta sombria” que conduzia Tiradentes para a forca e os outros cavalos da “clerezia” que o acompanhavam:

> [...]Já vai o mártir andando,
> cercado da clerezia.
> Franjas, arreios dourados,
> clarins, cavalos, soldados,
> e uma carreta sombria, [...]

E no “Romance LXXXIII ou Da Rainha Morta”:

> [...] E cavalos de mantas pretas
> levando a vagos territórios
> um pequeno corpo sozinho,
> perdido em régios envoltórios.

Ainda, no “Romance LXVIII ou De outro maio fatal”, a morte, por sua vez, não se expressa explicitamente, mas sim, de forma presságica, por meio dos olhos dos cavalos, como que avisando que algo macabro estava para acontecer. Isso ocorre por meio da metonímia acima referida, "olhos dos cavalos", como também por meio de uma prosopopeia sugerida pelo verbo (“pousam”) e de uma conjunção comparativa ("como") para, metaforicamente, mostrar que "os olhos dos cavalos pousam como uma branda flor", isto é, suavemente.

> [...] Saudoso sussurro d'água
> nas pedras úmidas, por
> onde os olhos dos cavalos
> pousam como branda flor.

Na obra ceciliana em estudo, o vento, associado à cor negra, pressagia a tristeza e a morte como vimos no “Romance V ou Do Ouro Podre’: “Dorme, meu menino, dorme ***/*** fogo vai, fumaça vem...***/*** um vento de cinzas negras / levou tudo para além...”). Cavalo e vento aparecem por vezes numa mesma estrofe metaforizando a morte que está próxima; eles surgem como algo que arrasta alguma coisa, como algo que destrói. Constatamos isso no “Cenário”, logo após a “Fala inicial”. O eu lírico se reporta, de forma paradoxal, a um passado ao mesmo tempo deslumbrante e triste, e o "vento" aparece como forma arrasadora, destruidora da vida, passagem para o mundo dos mortos.

> Que vento, que cavalo, que bravia
> saudade me arrastava a esse deserto,
> me obrigava a adorar o que sofria?

Também Lorca, no *Romance Sonâmbulo*, qualifica o vento como "largo" dando a entender o prolongamento do significado de morte (vento "profundo"), além disso, deixa um gosto amargo, indefinido na boca (“gusto de hiel, de menta y de albahaca”) talvez uma das causas da condição mortal do ser humano.

> [...] El largo viento, dejaba
> en la boca un raro gusto
> de hiel, de menta y de albahaca. [...]
> (LORCA, 1993. p. 20)

Mas é possível também perceber, no *Romance sonámbulo* (“Verde que te quiero verde”), nessa associação *vento x amargura*, um sentido de liberdade, traço da personalidade do poeta andaluz:

> Estes versos finais do *Romance Sonâmbulo* dão conta da hostilidade, que vem de muito longe, entre ciganos e poderosos.[...].. A poesia de Garcia Lorca trata da angústia do homem dos nossos dias. Por isso, Morejón (1969: VII) afirma que “todo leitor do *Romancero Gitano* vive agitado por esse vento verde do *Romance Sonâmbulo* que pode considerar-se, em parte, compêndio e cifra do livro”. Desse modo, o que aproxima o *Romancero Gitano* e a personalidade do seu autor não reside no tema cigano, mas na liberdade; razão pela qual a poesia de Garcia Lorca, à maneira das canções medievais, percorre o mundo e vence o tempo. (GRAÚNA, 1998. p. 3)

Já mostramos, através de citações anteriores, que García Lorca era atormentado pela ideia de morte. Salvador Dalí, o grande pintor surrealista e seu grande amigo, assim se pronuncia a respeito:

> Cinco vezes por dia, pelo menos diz Salvador Dali, “Lorca fazia alusão à morte. À noite não podia adormecer [...]. Quase sempre acabava por discutir a morte, e sobretudo a sua própria morte. Lorca imitava e cantava tudo de que falava, especialmente a sua morte”. (BELAMICH, p. 120-121)

No discurso poético de Cecília, a morte também é associada à imagem do cavalo. No Romance XV, (*Romance de la guardia civil española*), o poeta fala de cavalos reluzentes com suas ferraduras negras, e compara-os a uma caveira (*calavera)* utilizando uma linguagem marcada e carregada que nos leva à reflexão sobre a finitude da vida.

ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA	ROMANCE DA GUARDA CIVIL ESPANHOLA
A Juan Guerrero, Cónsul general de la Poesia	A Juan Guerrero Cônsul-geral da Poesia
Los caballos negros son. Las herradurasson negras. Sobre las capas relucen manchas de tinta y de cera. Tienen, por eso no lloran,	Os cavalos negros são. As ferraduras são negras. Nas capas reluzem manchas de tinta e de cera. Têm, por isso não choram,

De plomo las calaveras. Com el alma de charol vienen por la carretera. Jorobados y nocturnos, por donde animan ordenan silêncios de goma oscura y miedos de fina arena. Pasan, si quieren passar, y ocultan en la cabeza una vaga astronomia de pistolas inconcretas. [...] (p. 74)	de chumbo as caveiras. Com a alma de charão vêm pela estrada. Corcovados e noturnos, por onde animam, ordenam silêncios de goma escura e medos de fina areia. Passam, se querem passar, E ocultam na cabeça uma vaga astronomia de pistolas inconcretas.[...] (p. 75)

Em *Reyerta,* a rixa é reforçada pelos últimos versos: “Caballos enfurecidos/ y perfiles de jinetes”, que são interpretados por García-Posada (1988, p. 117), numa *perspectiva simbólica,* como “la fuerza de la pasión”.

> De nuevo la visión del hombre como centauro, que sólo puede entenderse en perspectiva simbólica. *Enfurecidos* es trasposición de jinetes e indica, al adjuntarse a *caballos*, la fuerza de la pasión. El campo de acción de *furia* y derivados guarda a menudo relación con el amor.” […] .

E, em outro trecho, complementa: “Ese *jinete* es la muerte. Recuérdese al jinete del "Dialógo del Amargo". La dualidad luna/muerte reaparecerá en Bodas de Sangre, con la presencia simultánea, en el acto III, del astro y de la Mendiga” (GARCIA-POSADA, 1988, p. 106).

No romance abaixo, cavalo, água, vento e lua se misturam; janelas personificadas “perguntam ao vento pelo pranto escuro do cavaleiro”.

BURLA DE DON PEDRO A CABALLO	BURLA DE DOM PEDRO A CAVALO
ROMANCE CON LAGUNAS A Jean Cassou	ROMANCE COM LAGUNAS A Jean Cassou
Romance de Don Pedro a Caballo	Romance de Dom Pedro a Caballo
Por una vereda venía Don Pedro. Ay cómo lloraba el caballero! Montado en un ágil caballo sin freno, venía en la busca del pan y del beso. Todas las ventanas preguntan al viento, por el llanto oscuro del caballero.	Por uma vereda vinha Dom Pedro. Ai! Como chorava o cavaleiro! montado em um ágil cavalo sem freio, vinha na busca do pão e do beijo. Todas as janelas perguntam ao vento, pelo pranto escuro do cavaleiro.

Já foi possível perceber o hermetismo dos romances de Lorca, diferentes da linguagem clara de Cecília. Isso porque, além de seu estilo próprio, Lorca parece ter recebido influências de Gongora, pois "Góngora enseño al autor el uso de la metáfora como factos construtivo y estilístico decisivo del romance, aunque no único: metáfora es igual a lirismo, y eso tien consecuencia s de relieve sobre la articulación narrativa. [...]. El resultado es a menudo de indudable y deliberado hermetismo, que sirve a un propósito básico: dar la visión de un universo ambíguo y también oscuro (GARCÍA-POSADA, 1988, p.28-29). Mas toda essa imaginação resulta de muito trabalho, de muito esforço, de muita responsabilidade pelo seu fazer poético. Nesse sentido, Lorca declara algo interessante a Gerardo Diego (*apud* Belamich, (p. 113):

> Compreendo todas as poéticas; poderia falar delas se não mudasse de opinião de cinco em cinco minutos [...], mas da única coisa que não posso falar é da minha poesia. E não porque seja inconsciente do que faço. Pelo contrário, se é verdade que sou poeta por graça de Deus – ou do Demônio - , *também é verdade que o sou por graça da técnica e do esforço, e por dar-me conta em absoluto do que é um poema*.

Poeta multifacetado, pintor e pianista, "era inesgotável o seu dom de invenção. É ver os seus desenhos, que apreendem, com a maior habilidade, os sonhos mais fugitivos, as suas assinaturas, onde as três célebres iniciais [FGL] atiram de umas para as outras festões e folhagens que rematam em graciosas campainhas, em limões de ramos entrecruzados" (BELAMICH, s. d. p. 111).[50] E Carlos Willer (2002) reitera: Expoente da vanguarda espanhola, da geração de 27 integrou a essa modernidade a herança do barroco e de Gongora. Foi ao mesmo tempo clássico e vanguardista. *Cerebral e delirante. Apolíneo e dionísíaco. Solar e noturno*. (WILLER, 2005; grifo nosso)

Procurando resumir não só este capítulo, como também os anteriores, diremos que Cecília e Lorca, em suas "narrativas rimadas" souberam conservar traços de suas culturas, recriando-os de acordo com suas vivências, porém tendo como meta comum.

Belamich discorre sobre o processo de criação de Lorca:

[50] Desenhos de García Lorca serão escaneados e colocados nas cópias impreesas.

> Dir-se-á que todo o processo da criação é posto a funcionar por um tema (ideia, imagem), que se desenvolve no inconsciente do poeta, por vezes durante longos anos. Assim Lorca medita já em 1919 um novo género de "romance" *que associaria os elementos narrativo* e lírico. Pensa nele muito tempo e principia apenas a realizá-lo em 1924 (O Romanceiro). (p. 122; grifo nosso)

Conforme se lê acima, a maior característica do *Romancero*, segundo Belamich, é a combinação do narrativo (ação, movimento) com o lirismo, que, como se sabe, consiste em exprimir sentimentos variados como dor, paixão, tristeza, dentre outros, como nestes versos deste *Romancero del emplazado* e *La casada Infiel*, respectivamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo fazer um esboço comparativo de duas obras literárias: uma brasileira (*Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles), e outra espanhola (*Romancero gitano,* de Federico García Lorca).

Neste esboço comparativo, procuramos mostrar em três capítulos pontos de contato e divergências entre essas duas conceituadas obras.

Abrimos o primeiro capítulo, intitulado “Nos Domínios da Literatura Comparada”, tecendo considerações acerca de nossa proposta de estudo, trazendo contribuições de estudiosos da literatura. No primeiro item, intitulado “Esquema compositivo do *Romancero gitano* e do *Romanceiro da Inconfidência*”, procuramos apresentar como os dois romances foram compostos. Com base nas palavras de pesquisadores, mostramos que García Lorca pretendeu trazer liricamente o universo cultural andaluz, harmonizando, em seus romances, o narrativo e o lírico; já Cecília buscou focar em seus poemas-romances as suas raízes históricas em consonância com o seu fazer poético, de modo que os dois buscaram pinçar em suas histórias o traço perene da condição humana, resgatando-o esteticamente**.** No segundo item desse capítulo, foram trabalhados os “Recursos sonoro-semânticos e procedimentos narrativos no *Romance II ou Do ouro incansável,* de Cecília Meireles, e em *Reyerta,* de Federico García Lorca”. A partir destes poemas e de trechos retirados de outros, pudemos mostrar os efeitos sonoros que estes causam nos seus versos rimados e ritmados, como também o sentido que as palavras ganham nos seus diferentes contextos. Chegamos, enfim, à conclusão de que, no palco de cada um deles, isto é, desses dois poetas, desfilaram elementos poéticos, diferenciados, mas voltados para uma perspectiva histórico-cultural comum a cada um dos poetas: Cecília, Ouro Preto; Lorca, Granada.

No segundo capítulo, intitulado “Aspectos descritivos no *Romanceiro da Inconfidência* e no *Romancero gitano*, composto por três itens, começamos fazendo algumas considerações levantadas por estudiosos das obras dos dois escritores, e selecionamos, mais uma vez, trechos de romances com o propósito de examinar e analisar as descrições de personagens, espaços e de elementos da natureza. Ainda nesse capítulo, destacamos os procedimentos descritivos em dois romances de Federico García Lorca, o “Romance de São Rafael’ e o “Romance de São Miguel”, a fim de enfatizar a técnica descritiva do poeta andaluz. No que se refere ao item

seguinte, “O simbolismo das cores”, procuramos mostrar o papel simbólico que as cores exercem nas duas obras. Lembrando que a cor é um elemento essencialmente descritivo, achamos mais do que pertinente “brindar” esse capítulo, trazendo à baila tais simbolismos como um bom recurso de descrição. Para tanto, vale ressaltar que, enquanto Cecília se utiliza de cores e tons suaves ao expor suas paisagens, mesmo que estas expressem sentimentos de dor, angústia e morte, Lorca, como poeta voltado ao teatro, e, portanto à dramaturgia, tece uma paisagem de tons gritantes, fortes e, consequentemente, mais chocantes, com relação às de Meireles.

O terceiro e último capítulo tem como título “Processos metafóricos no *Romanceiro da Inconfidência* e no *Romanceiro gitano*: o tema da morte, a metáfora da lua e a do cavalo”. Dentre os processos figurativos empregados por ambos os escritores, coube-nos destacar a metáfora como um critério hermenêutico. Trouxemos à tona as imagens da lua e do cavalo, ambas utilizadas por Lorca e Cecília para metaforizarem a destruição, a desgraça, a morte, a traição. Para tanto, escolhemos, mais uma vez, algumas passagens dos dois romances, as quais achamos pontuais, no sentido de serem melhor explorados analiticamente. Achamos conveniente – visto que Federico García Lorca foi um grande dramaturgo – mostrar, ainda que de passagem, também a temática da morte nos textos teatrais, *(La casa de Bernarda Alba*; *La zapatera prodigiosa*; *Mariana Pineda*; *Yerma*), tendo como exemplo primordial *Bodas de Sangue*, com a qual foi feito um paralelo a alguns dos seus romances. No tocante ao tema da morte, privilegiamos a metáfora da lua e a do cavalo, vendo-os como mensageiros da desgraça, da destruição, da tristeza, da morte.

Nos dois Romanceiros, portanto, é flagrante a presença da morte, que – direta ou indiretamente, com maior ou menor intensidade, conforme a temática do romance em questão - aparece explicitamente, como parte de cenários, sejam estes épicos, trágicos e/ou líricos, ou mesmo em uma verdadeira simbiose, isto é, todos juntos ao mesmo tempo, mantendo, assim, um todo harmonioso.

Finalmente, procuramos fazer um estudo comparativo, sem grandes pretensões, entre Cecília Meireles e Federico García Lorca, dois grandes poetas pouco lembrados, mas, para nós, inesquecíveis.

REFERÊNCIAS

BELAMICH, André. **Lorca.** (A obra e o homem: autores estrangeiros). Tradução de João Gaspar Simões. Lisboa: Arcádia, s. d.

BISOFFI, Rafael Augusto Bonin. **Dois romanceiros modernistas:** alguns aspectos da recepção crítica do *Romancero Gitano* (1928), de García Lorca e do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. Trabalho apresentado ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

BOSI, Alfredo. O som no signo. In: _____. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo, Cultrix,/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p. 39-62.

_____. História de um encontro. In: _____. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

CANDIDO, Antonio. Natureza da metáfora. In: _____. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Iluminitas Publicações/ FFLCH/USP, 1996. p. 87-100.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Princípios).

CARRETER, Lázaro. Sobre el *Romance sonámbulo*. In: _____. **Primer romanceiro Gitano llanto por Ignácio Sánchez Mejias**. Edición de Miguel García-Posada. Editorial Castáli, 1988.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

DAMASCENO, Darcy. Poesia e prosa de Cecília Meireles. In: _____. **Cecília Meireles** – seleta em prosa e verso. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 193-205.

DE LOS RIOS, Fernando; BELTRÁN, Luís. **La arquitetura del humo:** una reconstrucción del Romancero gitano de Federico García Lorca. Londres: Tamesis Books Ltd., 1986.

FERRARI, Florencia. **Um olhar oblíquo**: contribuições para o imaginário sobre o cigano. Dissertação de mestrado. Departamento de Antropologia Social/USP (Orientação: Lília K. Moritz Schwarcz,) 2002. Disponível em: <http://fnasat.centredoc.fr/opac/doc_num.php?explnum[PDF]>. Acesso em: 21 set. 2012.

GARCÍA-POSADA, Miguel. **Lorca** – interpretación de Poeta en Nueva York. . Madrid: Técnicas Gráficas, S. L., 1982.

_____. **Lorca***:* interpretación de Poeta en Nueva York**.** [S.I.] Akal Editor, 1981.

_____. Lorca. Hermetismo, neogongorismo y estilo en el Romancero gitano**.** In: MARVAL-MCNAIR, Nora de (ed.) **Singularidad y Trascendencia** [Boulder, CO.: Societyof Spanish and Spanish-American Studies], 1990.

GONZÀLEZ, David Lerma. **Grandes biografias Federico García Lorca.** Edimat Libros, S.A., 2005.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Roteiro de leitura:** Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles. Editora Ática – São Paulo – SP, 1998.

GOUVÊA, Leila V. B. A capitania poética de Cecília Meireles. In: **Revista Cult**, 51, outubro de 2001.

GIBSON, Ian. **Vida, pasión y muerte de Federico Garcia Lorca** 1898-1936**.** 2. Ed., Barcelona: 2 Debolsillo, 2006.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? Tradução de Fernando Cabral Martins. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Von *et alli*. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.

JOSEPHS, Allen; CABALLERO, Juan. Introducción. Breve panorama de la poesía lorquiana. Andalucia: tema y visión. In: GARCÍA LORCA, Federico. **Poema del cante Jondo. Romanceiro gitano***.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

LACOMBE, Américo Jacobina. A era da independência. In: _____. **Brasil** – período nacional. México: Instituto Panamericano de Geografía e História., 1956.

LAMEGO, Valéria. Crônica de uma vida. In: **Revista Cult** [100 anos de Cecília Meireles]. Ano V. out. 2001 (51).

_____. Preâmbulos de um combate. In: _____. **A farpa na lira** – Cecília Meireles e a revolução de 30. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1996. P. 62-79.

LORCA, Federico Garcia. **Poema del cante Jondo. Romanceiro gitano.** [Edición de Allen Josephs y Juan Caballero]. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

_____. **Romanceiro gitano e outros poemas**. Tradução de William Agel de Melo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Romanceiro gitano**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Poeta em Nueva York** Edição: María Clementa Millán. CATEDRA Letras Hispánicas, 2003.

_____. **Primer Romancero Gitano Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**. Edicão de Miguel García-Posada. Editorial Castália, S.A., 1988.

_____. **Obras Completas**. 22 ed. Madrid: Aguilar, 1986. 3 tomos.

MACHADO, Ana Maria. Romanceiro da liberdade. In: MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

MARQUES, Gabriel García. Prólogo ao dicionário Clave. **Revista bimestral.** no. 11 nov/dez 2006// ISSN 1808-6276. Disponível em: <www.confrariadovento.com/revista/numero11/index.htm> Acesso em: 15 jan. 2013.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência. In: _____. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ORWELL, George. **Lutando na Espanha**. Tradução de Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

PORTACIO, Denilson Albano. Romanceiro da Inconfidência, misto de poder, liberdade e opressão. In: **Revista de Letras**. V. 18, no 2, jul/dez1996.

TELLES, Gilberto Mendonça. Para uma teoria da literatura comparada. In: _____. **A retórica do silêncio** – teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 63-85.

VARGAS, Fábio Aristinuho. Introdução. In: GARCIA LORCA, Federico. **Romanceiro gitano**. São Paulo: Hedra, 2011. (coleção de bolso).

WILLER, Claudio. Federico García Lorca, poeta e personagem. **Revista de cultura**, setembro de 2002#28. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/ag28lorca.htm>. Acesso em: out. 2012.

ANEXOS

ANEXO A

LAMENTO DO OFICIAL POR SEU CAVALO MORTO

Nós merecemos a morte,
porque somos humanos
e a guerra é feita pelas nossas mãos,
pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
os cálculos do gesto,
embora sabendo que somos irmãos.
Temos até os átomos por cúmplices, e que pecados
de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
Que delírio sem Deus, nossa imaginação!

E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que, enganada,
recebes. Não te queixas. Não pensas. Não sabes. Indigno,
ver parar, pelo meu, teu inofensivo coração.

Animal encantado — melhor que nós todos! — que tinhas
[tu com este mundo dos homens?
Aprendias a vida, plácida e pura, e entrelaçada
em carne e sonho, que os teus olhos decifravam...
Rei das planícies verdes, com rios trêmulos de relinchos...
Como vieste morrer por um que mata seus irmãos?

Cecília Meireles, extraído de *Mar absoluto*

ANEXO B

Figura 1 – **Federico Garcia Lorca e Salvador Dali.**

Fonte: http://telemorfose.blogspot.com.br/2010/09/federico-garcia-lorca-e-ao-lado-de.html

ANEXO C

Figura 2 – **Lorca na sua casa de Granada (1923)**

Fonte: http://sobrelivrosecronicas.blogspot.com.br/2012/01/federico-garcia-lorca.html

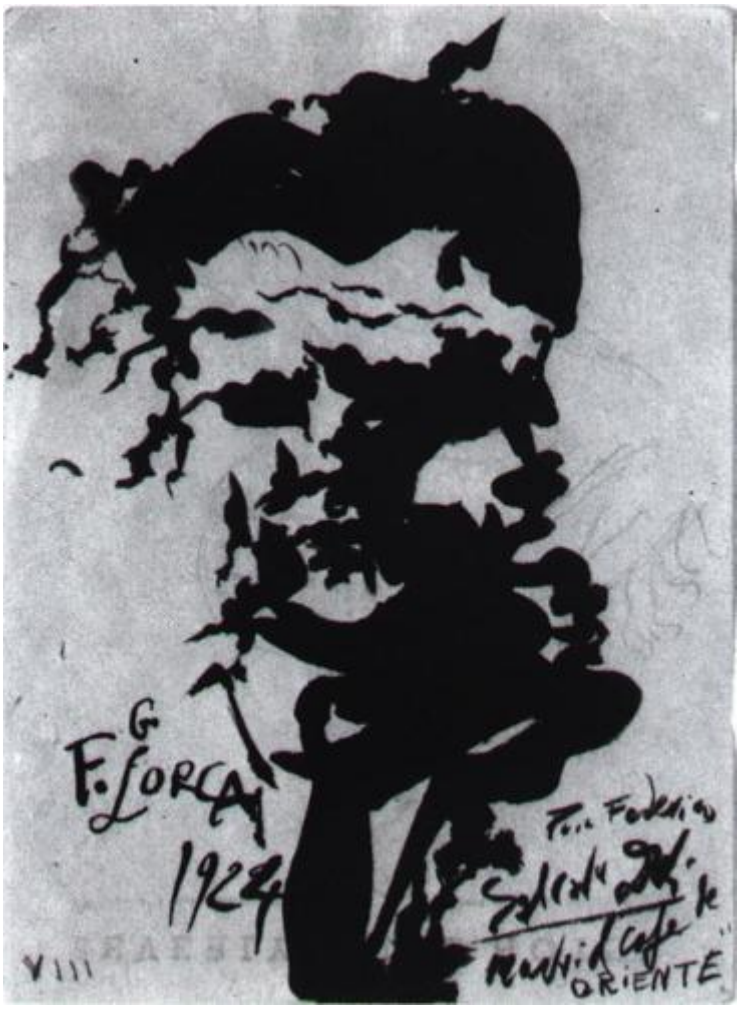
ANEXO D

Figura 3 – **Amor (desenho de Lorca, Buenos Aires 1934)**

Fonte: http://imagina2013.blogspot.com.br/2011/03/lorca-1-amor-de-dom-perlimplim-com.html

ANEXO E

Figura 4 – **Lorca Visto por Dali (1924)**



Fonte: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/portrait-of-garcia-lorca

ANEXO F

Figura 5 – **Cecília Meireles desembarcando em Portugal**

Fonte: Revista Cult (51), outubro de 2001.

ANEXO G

Figura 6 – **Foto de Cecília Meireles.**

Fonte: Revista Cult (51), outubro de 2001.

ANEXO H

Figura 7 – **Máquina de escrever que foi de Cecília Meireles, no casarão em que ela viveu, no Rio de Janeiro.**

Fonte: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/769137-briga-de-herdeiros-deixa-cecilia-meireles-sem-editora.shtml.