

IDALMO MENDES LARA

**A concepção literária e simbólica encontrada nas *Canciones* de
Federico García Lorca: estudo de casos**

**UBERLÂNDIA
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA**

**A concepção literária e simbólica encontrada nas *Canciones* de
Federico García Lorca: estudo de casos**

Idalmo Mendes Lara

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Irlei Margarete Cruz Machado

**UBERLÂNDIA
2009**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

- L318c Lara, Idalmo Mendes, 1963-
A concepção literária e simbólica encontrada nas Canciones de Federico García Lorca : estudo de casos / Idalmo Mendes Lara. - 2009.
114 f.
- Orientadora: Irlei Margarete Cruz Machado.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.
1. García Lorca, Federico, 1898-1936 - Crítica e interpretação.
2. Poesia espanhola - Teses. 3. Versificação - Teses. 4. Rimas - Teses. I. Machado, Irlei Margarete Cruz. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDU: 860

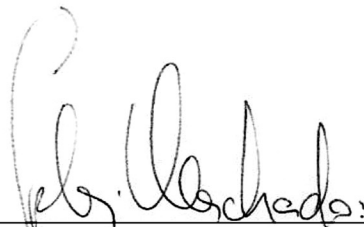
IDALMO MENDES LARA

**A concepção literária e simbólica encontrada nas *Canciones* de
Federico García Lorca: estudo de casos**

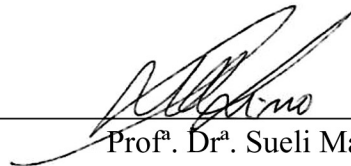
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 27 de Agosto de 2009.

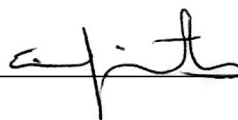
Banca Examinadora:



Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Irlei Margarete Cruz Machado



Prof^ª. Dr^ª. Sueli Maria de Oliveira Regino



Prof^ª. Dr^ª. Enivalda Nunes Freitas e Souza

Aos meus pais José Zambaldi Lara e Marlene Mendes Lara.

Aos meus irmãos Ivano, Irma, Ilton, Ilkie e Ivy.

Ao enlace de poesia e música: Canção

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFU, em especial às coordenadoras e professoras Joana Muylaert e Elaine Cintra, pelo apoio institucional.

À professora Irlei Margarete Cruz Machado, pela orientação e pelo valioso estímulo artístico e intelectual.

Ao professor Ivan Ribeiro, pelas valiosas sugestões e contribuições para o tratamento do verso.

Às secretárias Gláucia Santos Teixeira e Maíza Maria Pereira, pela assistência e soluções providenciais.

Ao professor Orlando Fernandez, pela disponibilidade e valiosa contribuição para a escansão do verso espanhol.

À professora Paula Arbex, pelo amparo técnico, e pelos trabalhos de revisão e tradução.

À psicóloga Deborah Zacarias Guedes, pelo encorajamento e pela contribuição à disciplina mental.

Às professoras Vânia Lovaglio e Araceli Chacon, pelo estímulo em ampliar os conhecimentos em outro ramo das ciências humanas.

Ao meu irmão Ivano, por me presentear com o computador utilizado para a realização do trabalho científico.

À Adélia Maria Buffoni Costa, pelo companheirismo e compreensão.

El canto quiere ser luz

*El canto quiere ser luz
en lo oscuro el canto tiene
hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe que quiere.
En sus límites de ópalo,
se encuentra ella misma,
y vuelve.*

Federico García Lorca

RESUMO

O presente trabalho insere-se na linha de pesquisa *Poéticas do Texto Literário*, investigando a obra poética de Federico García Lorca, expoente da literatura espanhola e universal, a partir de sua coletânea intitulada *Canciones*. Atendendo a curiosidade acerca da sensibilidade musical do poeta para compor versos, cinco poemas, extraídos da aludida coletânea, são selecionados para compor o *corpus* do trabalho. A pesquisa realiza uma interpretação de textos poéticos do escritor, identificando a incidência de padrões temáticos, estruturais e rítmicos, a incidência de padrões simbólicos, e suas implicações na poesia lorquiana. Vários autores são consultados para elucidar a abrangência do termo canção, para apontar sua característica essencial, para escandir e classificar o verso contido em seu texto, e para capturar as imagens, os símbolos e as suas significações. Entre os resultados alcançados, a pesquisa aponta, no aspecto formal, para a constatação de pontos comuns, como refrões, dísticos, quadras e sextilhas; e de pontos divergentes, como a estruturação estrófica. Quanto aos versos, detecta a predominância de octossílabos, de redondilha maior e menor, bem como as incidências ocasionais de outros tipos de verso, inclusive de considerável efeito musical. Quanto à temática, confirma a importância de aspectos relacionados ao universo infantil, aos atributos da natureza, e à presença da morte. Quanto ao aspecto simbólico, descobrem-se elementos comuns que, relacionados às imagens de brilho, corno, olho, nuvens e asas, se associam à verticalidade do ser humano e aos símbolos de ascensão da estrutura heroica, pertencentes ao regime diurno do imaginário. Quanto à musicalidade, identifica procedimentos particulares para o manejo das sílabas, das palavras e dos versos relacionados a procedimentos de composição musical, teatral, coreográfica e poética na elaboração dos cinco poemas selecionados. E, finalmente, especula sobre possíveis equacionamentos para a musicalidade da recitação dos poemas.

Palavras-chaves: Lorca, Canciones, Poesia e Musicalidade.

ABSTRACT

This work belongs to the domain of the research field of *Poetics of the Literary Text* and investigates the poetics of Federico García Lorca, exponent of the Spanish and universal literature, by analyzing poems from his book entitled *Canciones*. In order to examine the musical sensitivity of the poet to compose verses, five poems were selected from *Canciones*. This research makes an interpretation of the poetics of the Federico García Lorca by identifying the incidence of the thematic, structural and rhythmical patterns and also the incidence of symbolic patterns and their implications in the poetics of Lorca. Several authors have been studied in order to elucidate the scope of the term “canção”; to show its essential characteristic, to scan and to classify the type of verse used in Lorca’s poetry, as well as to capture the images, symbols and meanings of his poetry. Among the results obtained, the research shows, in its formal aspect, some common points in the selected poems such as refrains, couplets, squares and sextiles; and also some different points, as the structure of the stanzas. As far as the verses are concerned, it was detected the predominance of verses of eight syllables (octossílabos), of long and short “redondilhas” (verses of five or seven syllables), as well as other types of verses, also of considerable musical effect. Regarding the theme, the results of this research confirm the importance of the aspects related to the universe of children, to the attributes of nature and to the presence of death. Concerning the symbolic aspects, common elements related to images of brightness, cornus, eye, clouds and wings have been discovered. Such elements are associated with the verticality of human being and with the symbols of the ascendancy of the heroic structures, belonging to the diurnal regime of the imaginary. With reference to the musicality, there have been identified some special procedures to deal with syllables, words and verses related to musical, theatrical, choreographical and poetical composition within the five selected poems. And, finally, this work speculates about a possible structure of musicality on Lorca’s poems recitations.

Key-words: Lorca, *Canciones*, Poetry and Musicality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Capítulo I – UN VAGO TEMBLOR DE ESTRELLAS.....	24
<i>El niño mudo.....</i>	28
Capítulo II – ¡YO LA HE QUERIDO TANTO!.....	37
<i>La funesta sombra.....</i>	41
Capítulo III – ESO ES!.....	49
<i>El verso español.....</i>	55
<i>Al compás de un poeta.....</i>	58
CONCLUSÃO.....	80
REFERÊNCIAS.....	84
ANEXO.....	88
Anexo 1 – Cinco poemas.....	89
Anexo 2 – Outros poemas.....	93

Introdução

Aos 05 de junho de 1898 nasce Federico García Lorca em Fuente Vaqueros, uma pequena cidade da Vega na província de Granada. Homem de talentos múltiplos¹, Lorca tem suas obras traduzidas em vários idiomas, o que lhe confere a condição de um dos escritores espanhóis mais traduzidos de todos os tempos. Seu pai, Federico García Rodríguez, fazendeiro, casou-se pela segunda vez com a professora Vicenta Lorca Romero, mulher sensível e delicada, que transmite ao filho sua paixão pela música e pelo piano, e também pelos clássicos da literatura, dos quais Vitor Hugo era o predileto. Federico passa sua infância num ambiente pacato e agreste da casa de Fuente Vaqueros. Este momento era para ele um período feliz, exaltado na lembrança como uma estação de repleta liberdade e rusticidade no meio do campo:

Toda minha infância é país.
Pastor, campos, céu, solidão.
Enfim, simplicidade. (GARCÍA LORCA, 1965)

Tinha oito tios e tias e cerca de quarenta primos por parte paterna, e todos viviam a poucos quilômetros de Fuente Vaqueros. A maioria trabalhava a terra, mas “dentro de sua simplicidade”, observou mais tarde o poeta, eram notavelmente sofisticados. Muitos deles tinham talentos para a música. O pai de Federico e sua tia Isabel eram inspirados guitarristas, e seu tio Luís, testemunha no batismo de Lorca, um esplêndido pianista conhecido em toda a região pela velocidade de suas interpretações. De seu pai, tios e outros parentes que conheciam a guitarra flamenca, ele aprendeu dúzias de canções ciganas (*seguidillas*, *soleares*, *peteneras*) e inúmeros romances. Escutava uma e outra vez melodias populares andaluzas como “El café de Chinitas” e “Los cuatro muleros”.

Em 1909 a família transfere-se para Granada, onde Federico é matriculado no Colégio Sagrado Coração, dirigido pelo tio. Em 1914, começa a faculdade de Direito, inscrevendo-se em seguida no curso de Letras. Nesse período conquista as amizades do literário Melchor Fernández Almagro e do jurista Fernando de los Rios, recebendo deste último importante apoio para sua carreira. Neste meio tempo, inicia estudos musicais ao piano com o professor

¹ Segundo GIBSON (1989), Federico era um “estonteante one-man show”. “Pianista, poeta, dramaturgo, conferencista, conversador, contador de histórias, ator, diretor de teatro, mímico, Lorca era capaz ainda de cantar músicas folclóricas com sentimento e de desenhar suficientemente bem para merecer louvor de (...) [Salvador] Dalí”.

Antônio Segura, transformando-se num hábil executor do repertório clássico e do repertório folclórico andaluz. Conhece o musicista granadino Manuel de Falla, com quem estabelece uma forte amizade, colaborando na organização do *Primero Festival Del Cante Jondo* (13-14 de junho de 1922).

A literatura, a música, a arte e as excursões de estudo marcam o intenso período da formação espiritual do poeta quando então surge sua antologia em prosa *Impresiones y Paisajes*. Porém, novos interesses despontam, e crescem os laços afetivos do jovem Lorca, revelando uma inclinação natural à jovialidade, mostrando uma riqueza interior que se manifestava sob a forma de amor e ternura. Todos os amigos concordam em exaltar os incomuns dotes de inteligência e simpatia de Federico, recordando em particular a sua alegria sedutora e o feliz vínculo comunicativo que ele instaurara com o mundo. A temporada granadina do poeta termina na primavera de 1919, com seu ingresso na famosa *Residencia de Estudiantes de Madrid* – pólo cultural da época e ponto de encontro de tantas jovens promessas da geração de 27. Ali reside durante nove anos. Nos verões, ora vivia na casa de campo da família em Huerta de San Vicente, ora encontrava-se na casa de Salvador Dalí, com quem manteve intensa amizade. Esta é uma fase importante para a maturação artística de Lorca, pois o ambiente é rico de ideias e situações culturais. A música, por exemplo, era de alta qualidade no madrilenho abrigo de estudantes. Muitos músicos ilustres foram convidados, entre eles Manuel de Falla, Andrés Segovia, Darius Milhaud, Igor Stravinski, Francis Poulenc e Maurice Ravel.

Nesta fase andaluza dedica-se intensamente à leitura e ao estudo literário, produzindo no período as antologias poéticas *Libro de Poemas*, *Canciones*, *Poemas Del Cante jondo*, *Primeras Canciones*, *Romancero gitano*, *Oda a Salvador Dalí*; as prosas surrealistas *Santa Lucía y San Lázaro*, *Nadadora Submerida*, e *Suicidio en Alejandría* e as peças teatrais *El maleficio de la mariposa* (1920), o drama histórico *Mariana Pineda* (1927, com cenografia de Salvador Dalí), *El paseo de Buster Keaton*, *La Doncella*, e *El marinero y el estudiante* – além de um número excepcional de composições, artigos, publicações variadas, compreendendo ainda leituras em público, as conferências *La imagen poética de Góngora*, *Imaginación, inspiración y evasión* e *Las nanas infantiles*; a preparação da revista granadina *Gallo* e a amostra de desenhos a Barcelona. Uma intensa atividade, de arrebatamento, marcada extrovertidamente pelos contatos e pelas relações sociais.

Todavia, esta fase é intimamente assinalada por sofrimento – intranquilidade e um permanente pensamento de morte – como se pode conferir na obra de Gibson (1989). O estado depressivo leva o poeta a criar mais, como uma forma de fuga à tempestade e ao

naufrágio do coração. Em carta datada de 1927 ao crítico catalão Sebastián Gasch, Lorca confessa sua grave e dolorosa condição interior: “Estou atravessando uma forte crise sentimental, (“é isso”) espero sair curado” (GIBSON, 1989).

O amigo e protetor Fernando de los Rios, ciente da situação conflituosa em que se encontrava Lorca, oferece-lhe uma oportunidade de sair da Espanha, concedendo-lhe uma bolsa de estudo nos Estados Unidos. Os dois partem na primavera de 1929, mas antes passam uns dias em Paris e em Londres, para depois seguir a Nova Iorque. A experiência americana dura até a primavera de 1930, contribuindo para a maturidade do poeta. A temporada resulta numa contundente produção poética: “Poeta en Nueva York”. Durante a temporada nova-iorquina, o poeta frequenta os cursos da Columbia University, mas com inexpressiva assiduidade e pouco proveito.

Em 05 de março de 1930, atendendo ao convite da Institución Hispanocubana de Cultura, dirige-se para Cuba. Ali passa uma estada inesquecível depois dos dias de melancolia e de aflição vividos em Nova Iorque. A experiência entre os negros, a sensualidade delicada e pagã, e o suave sotaque da língua tornam-se motivo de grande satisfação pessoal. Lorca faz conferências, recita poesias, participa de festas e manifestações populares, estabelecendo novas amizades, entre as quais os escritores locais Juan Marinello e Nicolas Guillén, colaborando com revistas da ilha (*Musicalia* e *Revista de Avance*), em que publica a prosa surrealista *Degollación del Bautista*. Ainda em Cuba, começa a escrever os dramas teatrais *El Público* e *Así que pasen cinco años*; enquanto a curiosidade pela cultura afro-cubana lhe inspira a lírica *Son de negros en Cubas* – um ato de amor e homenagem ao canto e alma negra na América.

Após a queda do ditador espanhol Primo Rivera e a proclamação do Governo Republicano, em julho de 1930, o poeta volta à Espanha, encontrando o país num período de intensa vida democrata e cultural. Apoiado por Fernando de los Ríos, agora ministro da República, Lorca idealiza e concretiza o projeto de um teatro mambembe, *La Barraca*, representando o repertório clássico espanhol nas pequenas cidades. Os atores eram estudantes do Instituto Escuela de Madrid. Eles representavam vestidos com um simples uniforme azul, numa atitude de reprovação ao vedetismo. Lorca era o idealizador, o diretor, o incansável e entusiasta animador que, esbanjando entusiasmo juvenil em sua criatividade e talento, conduzia a pequena trupe teatral. Graças ao sucesso entre os camponeses e os universitários, *La Barraca* ficaria ativa até abril de 1936, quando explodindo a guerra civil, ainda completaria 21 turnês nas diversas localidades da Espanha.

O projeto teatral não impediu Lorca de desenvolver sua atividade literária e de levar consigo suas amizades madrilenas nas numerosas excursões pela cidade da velha Castilha, pelos Países Bascos e pela Galícia. Além disso, Federico Garcia Lorca realiza algumas viagens a Buenos Aires e a Montevidéu (1933-1934). Neste intervalo de tempo, a 01 de agosto de 1934, morre o amigo toureiro Ignacio Sánchez Mejías, e a ele o poeta dedica o célebre poema *Llanto*. Nesta ocasião publica ainda *Seis poemas galegos*, projeta a antologia poética *Diván del Tamarit* e conclui as obras teatrais *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*. Ao início de 1936 edita a peça *Bodas de sangre* e aos 19 de junho termina *La casa de Bernarda Alba*.

Estamos já às vésperas da eclosão de uma guerra civil, e Federico mostra-se incerto e preocupado. Eventos políticos se precipitam e o clima de violência física aumenta, deixando-o perturbado e aterrorizado. Apesar das advertências dos amigos, a 13 de julho ele decide voltar a Granada, à casa de campo de Huerta de San Vicente. Alguns dias depois, em Marrocos, estoura a rebelião franquista que em curto espaço de tempo se abate com radical violência sobre a cidade andaluza, instaurando um clima de terror e feroz repressão. A situação se agrava: até o prefeito socialista de Granada e cunhado de Garcia Lorca, Manuel Fernández Montesinos, acabaria fuzilado. Lorca, refugiando-se, tempos antes, em casa do poeta Luis Rosales (membro importante da família falangista), é descoberto e segue arrastado, a 16 de agosto de 1936, por Ramón Ruiz Alonso – representante da CEDA. Apesar dos inúmeros pedidos a favor do poeta, o governador José Valdés Guzman secretamente ordena a sua execução. Então, na calada da noite, Federico Garcia Lorca é levado a Viznar, próximo de Granada, e ali é fuzilado na estrada vizinha à Fuente Grande, antiga Ainadamar ou “Fonte das Lágrimas”, de acordo com a denominação árábica.

Constam em sua produção poética as seguintes obras: *Libro de Poemas* (1921) e *Canciones* (1921-1924), *Poema del Cante Jondo* (1921), *Primeras Canciones* (1922), *Romancero Gitano* (1924-1927), *Poeta en Nueva York* (1929-1930), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), *Seis Poemas Gallegos* (1935), *Diván del Tamarit* (1936), *Cantares Populares* (1936) e *Poemas Suelos*.

Entre suas obras teatrais destacam-se a trilogia *Bodas de sangre*, *Yerma* e *A casa de Bernarda Alba* além dos textos dramáticos de *Así que pasen cinco años* e *El público*. Escreveu ainda *El maleficio de la mariposa* e *Mariana Pineda* (1925), a comédia *La zapatera prodigiosa* e a aleluia erótica *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, as farsas *Los títeres de cachiporra* – tragicomédia, em razão de sua temática da evasão da cinzenta realidade diária –, e *Retablillo de don Cristóbal*, cheio de graça e de encanto.

Dentre a pródiga produção lorquiana, escolheu-se tratar a poesia contida em sua série intitulada *Canciones* a partir de um aspecto essencial de sua escrita: a extraordinária sensibilidade musical para compor versos. Assim, foram selecionados cinco poemas extraídos da aludida série, que se constituem no *corpus* do trabalho. Os poemas selecionados – “*El canto quiere ser luz*”, “*Fábula*”, “*Canción Cantada*”, “*Baco*”, “*El niño mudo*” – servirão como amostragem para o estudo a que se propõe: proceder à análise literária dos textos poéticos das canções de Lorca, indicando suas implicações metafóricas e possibilidades para a recitação, à luz de uma interpretação do simbolismo implícito, de técnicas de análise dos aspectos formal e rítmico do poema, bem como de sua musicalidade inerente.

A partir do contexto artístico em que o poeta atua e onde a obra *Canciones* se insere, empreende-se uma investigação sobre a terminologia relativa à canção, uma vez que se faz necessária a elucidação de correspondências artísticas englobando poesia e música. As correspondências entre a poesia e a música são múltiplas e complexas. Várias se devem a uma comunidade constitutiva – ambas, apesar das qualidades sensíveis específicas, participam, em suma, da Arte. Outras correspondências parecem derivar da identidade genética de algumas formas convencionais, que às vezes preservam traços de sua origem mesmo depois de sua diferenciação no decorrer histórico. Há aqueles que se inscrevem por meio da mútua influência produzida pelo convívio de músicos e poetas em diferentes circunstâncias. Acrescentem-se as intenções e os programas, os alvos expressivos e criadores de indivíduos, grupos e períodos, que induzem, promovem e realmente instauram a troca de objetos: poesia como música, música como poesia.

Concorrendo para a existência dessas correspondências e tornando possíveis outras mais, há o fato muito simples – embora complicador do ponto de vista estético – de que ambas as artes têm como base material a sonoridade. Esta, em sua concretude física, reforça de tal modo as aproximações que certas poéticas vêm incorporando em sua terminologia, ao longo do tempo, vocábulos retirados da música: *leitmotiv*, anacruse, dissonância, melodia, harmonia, polifonia, dominante. Inversamente, formas e elementos da linguagem musical se identificaram ou se identificam por meio de termos tomados da literatura: elegia, idílio, cesura. Isto sem falar na nomenclatura comum (geralmente com divergências semânticas): cadência, período, tema, frase, motivo, entoação, timbre, metro e ritmo, ritmo que refere um elemento essencial na música e na poesia.

Diversas formas específicas, que hoje se estudam e se caracterizam como literariamente autônomas, definiam-se, em sua origem, como composições vinculadas à música – e, às vezes, também à dança: as baladas (líricas ou narrativas), as barcarolas, as

canções trovadorescas em seus diferentes tipos, os hinos, os salmos, as líras, as odes, os madrigais, as cantigas, as cantatas, as pastorelas, as albas, os rondós, os villancicos etc.

Instigantes observações de Ezra Pound a respeito da “canzone” apontam para três modos de ver ou de sentir as canções, dando a este termo a amplitude necessária para abranger desde os acalantos e formas socializadas de música popular cantada até poemas complexos de que se serviram e se servem compositores, eruditos ou não, para exprimir-se músico-poeticamente. Pois há poemas feitos para serem recitados, outros para serem cantarolados, outros para serem cantados e, ainda, poemas para serem apenas lidos.

A convivência de músicos e poetas, a reflexiva colaboração e até a identificação, metaforizadas na Arcádia, e, na cultura clássica antiga, concretizadas em grandes mitos, também constituem fatos históricos comprováveis. Franz Schubert gostava de se valer de poemas de Goethe, Schumann preferia os de Heine e Eichendorff. As várias formas de música de programa (poema sinfônico, sinfonia de programa, música incidental e abertura) do romantismo levaram ao diálogo artístico e, em alguns casos, atemporal, como entre Tchaikóvski e Shakespeare. A *Sinfonia Coral* de Beethoven coroa-se exemplarmente com uma ode de Schiller.

Na música da modernidade a história continua. Debussy inspira-se em Baudelaire, Verlaine e Mallarmé; Schoenberg, em Byron e em Stefan George; Strauss – neo-romântico – compõe poemas sinfônicos baseados em Cervantes e Nietzsche; Manuel de Falla garantiu-se com Cervantes e Alarcón. No Brasil, o convívio entre músicos e poetas cresceu a partir do Modernismo. Carlos Drummond de Andrade, esporadicamente visitado por compositores populares, fez-se presente na obra de Marlos Nobre, que se valeu também de textos de Mário de Andrade, o qual teve poemas musicados por Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e muitos mais. Camargo Guarnieri, assim como Jaime Ovalle, Radamés Gnattali e Lorenzo Fernandez também musicaram textos de Manuel Bandeira. Importante lembrar Manuel Bandeira e o seu *Itinerário de Pasárgada*, um verdadeiro tratado de versificação com indicações de deliberadas correspondências entre poesia e música:

“(...) Todavia, outra intenção pus na repetição. Intenção musical: Capibaribe a primeira vez com *e*, a segunda com *a*, me dava a impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica dita da segunda vez com bemol na terceira nota. De igual modo, em “Neologismo” o verso “Teodoro, Teodora” leva a mesma intenção, mais do que de jogo verbal.” (BANDEIRA, 1984: 51)

Há ainda os casos de identificação do poeta e do músico no mesmo criador. É o caso de Federico García Lorca (com suas harmonizações), que soube cultivar os dois campos da atividade artística. E é sobre este autor que se volta a atenção, investigando-se os procedimentos por ele utilizados para compor uma obra em que o diálogo entre poesia e música já está sugerido em seu título: *Canciones*.

A denominação de *Canciones* aplicada ao terceiro dos livros de poesia publicados por García Lorca tem um sentido musical. Desde o Romantismo o conceito de canção deixou de ter, em poesia, o sentido preceptivo que o fazia derivar da “canzone” italiana e lhe assinalava uma especial arquitetura e destino. Hoje, a canção evoca somente a ideia de “letra para cantar”. Assim também era para os poetas românticos. Porém, em García Lorca, este sentido se precisa porque – em geral – esta letra caracteriza sua tonalidade infantil. Assim refletem-se duas zonas fundamentais do espírito do poeta: uma, a musical (muito se tem falado sobre ela, ao se referir a sua personalidade lúdica); outra, a infantil. Em Lorca existe um poeta-menino, cujo frescor cintila não somente na maneira ingênua e simples de dizer, senão também na visão de um mundo primário, análogo ao dos contos. Para dar conta de explicitar a musicalidade contida na série *Canciones*, é empreendida uma investigação sobre o termo “canção”.

De acordo com Lomax (1994), a canção é uma comunicação em múltiplos níveis, que combina sinais carregados por muitos sistemas em uma singular mensagem evocativa. Deduz-se que esses vários níveis sustentam e reforçam um padrão único. Para Lomax, a principal característica de comunicação da canção está em sua redundância. A brevidade e a velocidade dos padrões de repetição restringem a canção àqueles dados de informação que membros de uma cultura concordam serem de suma importância. Nos padrões redundantes do texto de uma canção encontram-se afirmações sobre padrões culturais cruciais.

Para auxiliar a análise literária da canção, o modelo proposto por Nuno Vaz (2000) serve como referencial teórico a proporcionar subsídios para uma interpretação dos aspectos articulatórios e formais relacionados à musicalidade dos poemas, pertencentes ao *corpus*. Discorrendo sobre a noção de canção como um campo sistêmico, Vaz (2000) salienta que os modos básicos de manifestação necessários para alguém se expressar através da canção estão todos concentrados no corpo humano (canto, fala, sons de palmas, estalos de dedos e percussão corporal), havendo, portanto, uma dependência mínima em relação a outros componentes do ambiente. Segundo Vaz, a voz se divide em dois tipos básicos de manifestação: o canto, emissão de sons com fins encantatórios, estéticos ou expressivos, e a

fala, articulação de sons com a intenção de comunicar significados com alguma dose de precisão referencial.

Ainda de acordo com Vaz (2000), ao denominarem "pés" as unidades métricas de seus versos e cantos, os gregos apontam, desde a Antiguidade, para o movimento como origem comum de canto e fala. Na conjugação desses três elementos parece encontrar-se a forma ancestral da canção. Considera-se altamente provável que a canção tenha emergido historicamente como resultado da necessidade de conjugar toda a potencialidade expressiva do corpo, de modo o mais autônomo possível (restringindo-se ao corpo humano e abrangendo o canto, a fala e o movimento), em um campo expressivo mínimo, voltados todos para uma função específica.

Vaz, partindo dos pressupostos básicos e do conceito de Campo Sistêmico, esclarece que a propriedade sistêmica fundamental da canção é a conjugação máxima de modos de manifestação, com máxima autonomia, em um campo expressivo mínimo. Se, de um lado, a canção busca, no processo evolutivo, intensificar a conectividade entre seus elementos, para garantir sua continuidade sistêmica (força centrífuga), ocorre, de outro lado, uma ação desintegradora (força centrípeta) de cada modo de manifestação em busca de seu campo expressivo próprio. O campo sistêmico da canção resulta, assim, da interação entre forças primitivas (canto, fala e movimento) que atraem os elementos para o contexto mínimo, e forças derivadas (música, poesia, dança) que levam os elementos para o tamanho máximo da canção.

Hoje se pode falar de diversos tipos de canção, uma incontável multiplicidade de formas, estilos, variações regionais, canção popular, canção erudita. Enfim, um emaranhado que dificulta uma precisa conceituação de canção. Pois, como adverte Vaz, é justamente da progressiva elaboração de cada um daqueles três elementos – canto, fala e movimento – que tais mudanças vêm ocorrendo. Desde o momento inaugural da canção, tem acontecido uma expansão dos recursos do canto, da fala e do movimento. Como resultado desse processo, estes foram aos poucos conquistando autonomia expressiva, até se constituírem respectivamente nas modalidades artísticas da música, da poesia e da dança.

Ao descrever os três elementos constitutivos de um sistema – **Componentes** (ou **Corpo**), **Ambiente** e **Estrutura** –, Vaz (2000) relaciona a composição desses elementos na constituição da canção. O autor sustenta que no **Corpo da Canção** uma combinação de sons em estado sígnico – considerando a sua capacidade de gerar significações – tem a ver com as implicações semióticas dos objetos sonoros, decorrentes de articulações e arranjos específicos. São as diferentes linguagens que usam o som como portador ou suporte físico.

Para Vaz, o que se pode chamar de **Ambiente da Canção** – entendido sempre como "ambiente próximo", dentro das esferas de gêneros sistêmicos – é o conjunto da produção cultural com a qual a canção mantém vínculos, ou seja, todas as modalidades artísticas com as quais pode ser relacionada: música, poesia, dança, literatura, mímica, teatro etc., envolvendo as técnicas e formas correspondentes. Inclui ainda compositores, poetas, músicos instrumentistas e cantores, escritores, atores, dançarinos, bem como combinações instrumentais, equipamentos e outros objetos geradores de sons. O público, os meios de divulgação, veículos de comunicação e espaços de exibição também fazem parte do **Ambiente**.

Quanto à **Estrutura da Canção**, Vaz nos explica que se constitui nas relações entre os componentes – ritmo, melodia, andamento (velocidade de execução), texto, significados, humores e inflexões etc. – da canção (**relações internas**) – e entre os componentes – conjunta e isoladamente – e o ambiente (**relações externas**). Entre as **relações internas**, podem-se elencar: **Forma Musical** (grau de conectividade estrutural da música – medição da coesão (compacto e/ou viscoso, denso) e/ou da dispersão (fragmentário e/ou volátil) de formas como a das canções cíclicas: canção estrófica, rondó; e das canções acíclicas: canção híbrida e metamórfica²); **Forma Poética** (grau de conectividade estrutural do texto – medição da coesão (compacto e/ou viscoso, denso) e/ou da dispersão (fragmentário e/ou volátil) de textos que apresentam simetria e/ou assimetria silábica, estrófica e formal); **Interação Formal** [como se dá a fusão de formas iguais e diferentes, cíclica e/ou acíclica, contínua e/ou descontínua] entre música e poesia e **Duração Nuclear** [entende-se e assume-se como pertinente ao segmento que contém a duração da totalidade do texto]. Entre as **relações externas**, podem ser citadas **Vocabilidade** e **Cantabilidade** (ambas relacionadas à condição vocal de uma canção, envolvendo **registro vocal** – a distância entre os pólos grave e agudo – e **tessitura** da peça – a zona de confortabilidade para efetivo desempenho vocal); **Duração Relativa** (proporção entre a duração total da canção e a duração do seu núcleo formal – entende-se e assume-se este núcleo como relativo à totalidade textual); **Discernibilidade Musical** e **Verbal** (grau de dificuldade de percepção de planos sonoros e grau de dificuldade na inteligibilidade do texto); **Função Instrumental** (papel desempenhado pelos instrumentos na peça) e **Funcionalidade** (vínculos de causalidade instrumental, finalidade imediata e explícita, e finalidade modelada sob as circunstâncias).

² Termo cunhado pelo pesquisador para referir-se à canção cuja estruturação musical está disponível à imprevisibilidade formal das sugestões poéticas suscitadas pelo texto da canção. Trata-se de um termo proposto para se aproximar da tradução da *durchkomponiert* do romantismo alemão.

Essas premissas fornecem uma base teórica para os argumentos desenvolvidos nas considerações finais sobre a organização formal e articulatória dos poemas com vista à recitação.

À obra de Goldstein (2002) se recorre para interceptar as sílabas poéticas no curso da escansão do texto literário que é plurissignificante e passível de permanentes interpretações e re-interpretações. No tocante à localização dos acentos exigem-se leituras e ouvido atento. Segundo a autora, a existência de tensão rítmica resulta de múltipla (dupla, tripla etc.) possibilidade de leitura. Nesta situação a atenção deve ser especial. Pode estar em questão uma tensão semântica adicional. E a ambiguidade (múltiplos sentidos ou plurissignificação) dos termos está presente para produzir esta tensão numa relação funcional de reciprocidade: a ambiguidade dos termos cria tensão e a tensão ressalta a ambiguidade. Quando há sentido único, o ritmo acompanha a significação. A partir da leitura de Goldstein, utilizam-se os procedimentos de escansão do verso, de destaque das sílabas “poéticas”, de contagem do número de tônicas e de indicação do esquema rítmico, bem como de indicações relativas à organização sintática e às figuras, especialmente de efeito sonoro repetitivo.

Outro teórico é consultado para contribuir com a noção de “tempo” e “intensidade do instante” na escrita de nosso universal poeta. Trata-se de Christoph Eich (1970), que propõe o uso de uma chave para uma análise interpretativa e subsequente compreensão da obra de Lorca. O pesquisador suíço parte de um método de abordagem fundamentalmente ligado à obra. Em tese, uma análise estrutural identificada nos léxicos e compêndios da teoria literária. Sem rechaçar qualquer outro método, Eich assegura certa abrangência e funcionalidade à análise estrutural somente se esta partir em direções bem determinadas. Estas direções seriam, num primeiro termo, as estruturas do espaço e do tempo, assim como as estruturas ordenadoras e orientadoras do homem. Desse modo, sua obra oferece um estudo da estrutura temporal em Lorca.

Por meio de exemplos concretos, o autor demonstra como acontece a “chave estrutural” e como aplicá-la e comprová-la na obra de Lorca, assim contribuindo para sua compreensão. O termo “chave” é apropriado, no entender de Eich, pois a cada porta aberta uma nova chave se faz necessária. A primeira “chave” se constitui sobre o conceito de intensidade. Conceito que Eich aplica sobre a estrutura temporal, por considerar sua substantiva importância na obra do poeta, não excluindo a possível aplicação dessa “chave” sobre a estrutura espacial, envolvendo noções de pleno e vazio.

Supondo que, por definição, em toda obra de arte – qualquer totalidade orgânica, sob a perspectiva das teorias do “todo” (BUNGE apud VAZ, 2000) –, uma coerência interna

mantém em recíproca relação todas as partes, as partes haverão de conduzir ao todo. Neste pensamento se apóia Eich para justificar a escolha da estrutura temporal para objeto de estudo. Decididamente foca sua atenção à importância do tempo e da estrutura temporal em Lorca. Inicia o estudo elucidando os tipos de tempo: o cósmico ou mecânico, o biológico ou vital, o atual ou humano, e seu respectivo reflexo na consciência que o homem tem do tempo e a repercussão na natureza de sua vivência temporal. Sustenta que, em Lorca, a estrutura do tempo corresponde ao tempo vital, interrompida apenas pela consciência.

Eich concorda com a concepção de Bachelard (1988), que, com suas ideias, ajuda a compreender a dialética do tempo e a essência do instante na obra de Lorca. Assume circunstancialmente dados extraliterários, como os biográficos, sociais, nacionais etc, apoiando a dialética entre poesia e realidade. Entendendo a Lorca como homem e como poeta, parte integrante de seu povo andaluz, propõe oportunamente verificar, em relação à poesia popular, o que sua obra deve às formas tradicionais e que profundas e estreitas analogias existem entre o poeta e seu povo, identificando um ponto de interseção em que o poeta e a coletividade andaluza (e espanhola) se reconheçam.

Como postula Eich (1970), Lorca é um poeta que ostenta a vocação para a plenitude do instante. Poeta que joga com a inércia, a indecisão, o sentimento do vazio, o nada, e em contrapartida com a plenitude do instante, a intensidade e seus matizes. Joga com o informe e a forma pura. Com o garbo, valorizado e captado pelo sentido inato do espanhol para a observação de gestos e atitudes. Com o caráter imediato que a disponibilidade para o presente exige. Com a relação proximidade-distância e sua psíquica natureza afetiva. Com os tempos verbais e as perspectivas espaciais de distância e proximidade afetivas sob a simultaneidade temporal.

Dos muitos recursos estilísticos do poeta apontados por Eich, vale destacar as estruturas de espaço e tempo. A estrutura do tempo em Lorca corresponde ao tempo vital, que é indistintamente comum a todos os humanos em “cujo coração palpitante corre o sangue com suas repentinas erupções ante a polaridade vida e morte”. Somente a consciência interrompe o elã desse tempo vital. O tempo é um fator determinante e por isso deve-se atentar para o lapso de tempo entre as ações. A estrutura do espaço está associada ao sentimento de pleno e vazio, de ordem e desordem. O segredo da eficácia poética dos versos de Lorca encontra-se na intensificação e no deslocamento. Veja-se este trecho do poema *La casada infiel*:

Pasadas las zarzamas,
los juncos y los espinos,

bajo su mata de pelo
 hice un hoyo sobre el limo.
 Yo me quité la corbata.
 Ella se quitó el vestido.
 Yo el cinturón con revólver
 Ella sus cuatro corpiños. (OC, 435)

Para Eich, dentro do conceito de intensidade lorquiana, a unicidade do instante único, irrepitível, pleno, insuperável caracteriza o tempo qualitativamente, consagrando-o como absoluto e total: é a intensidade em sua medida suprema. Este tempo, com suas diversas modulações (criador, destruidor, sempre novo e irrepitível), é o tempo que se manifesta em todo e qualquer homem. E o espanhol, mais do que qualquer outro, sabe e aceita o caráter descontínuo desse tempo “vital”, considerando rica uma vida que se mede pela intensidade de uma morte única. Para nós, sustenta Eich, o “Yo” pronunciado por um espanhol soa desmesura e presunção; mas em realidade orgulhoso, ativo, o espanhol se coloca por cima das coisas e dos homens seguro de si, pois está consciente de que em seu âmago grita um demônio para o qual não existem limites: “*Me porté como quien soy*”.

Eich também relaciona o sentimento espanhol do tempo como tema particular intimamente relacionado ao conceito de “*ter duende*”. O duende – demônio do instante – deprecia o aprendido, rompe com estilos, transpõe formas habituais, dá sensação de frescor inédito, com qualidade de milagre e arrebatamento quase religioso. E a destruição daquilo que está aí, daquilo que se supõe obstáculo, daquilo que já aparece provido de formas determinadas, é semelhante ao elemento criador; os dois aspectos do tempo, destruição e criação, são, entretanto inseparáveis no duende. O sensorial e o espiritual, a morte e a vida, a miséria e a grandeza do humano são, em tais momentos de possessão, simultâneos e indistintos. Arremata Eich ilustrando com um exemplo emblemático, a corrida de touros espanhola, onde tudo depende do duende.

Na obra de Meletínski (2002) a pesquisa se apoia para compreender a origem dos elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades de uma “linguagem temática” da literatura universal. O autor nos orienta para a caracterização dos esquemas narrativos que, se uniformes em etapas iniciais, aparecem com significativa variação em etapas tardias, não passando, contudo, de transformações originais de alguns elementos iniciais. A esses elementos iniciais o estudioso atribui a denominação de arquétipos temáticos. Apoiando-se no conceito de inconsciente coletivo, ele enfatiza o entendimento junguiano do caráter metafórico dos arquétipos, percebidos como grandes símbolos plurívocos. Para esclarecer as possíveis relações do mito com sua encarnação na cena poética,

Chevalier (2006) e Brandão (1993) são consultados e contribuem fornecendo acepções diversas aos verbetes de seus léxicos e plausibilidade de argumentação para leituras especulativas e interpretações dos mitos.

As premissas de dois estudiosos do imaginário serão fontes auxiliares na análise dos textos selecionados para o *corpus*, são eles: Bachelard (1988) e Durand (2004). O fenomenólogo e filósofo das ciências Gaston Bachelard (1884 -1962) desencadeou uma revolução que introduziu a imaginação como principal objeto de estudo. Bachelard, ao iniciar o estudo do imaginário em si mesmo, propõe-se abordar a compreensão do simbólico, dando-lhe o nome de fenomenologia dinâmica, na qual o imaginário é o dinamismo criador, a potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo. Assim, este estudioso elaborou uma fenomenologia do imaginário que permite, por intermédio do devaneio poético, ir além dos obstáculos do compromisso biográfico do poeta e do leitor, colhendo o símbolo na sua plena dimensão. Um dos fundamentos básicos de seu pensamento consiste em perceber o simbolismo imaginário como dinamismo criador, ampliação poética da imagem concreta, e como dinamismo organizador, fator de homogeneidade na representação. Para Bachelard, uma imagem literária promove a renovação da imagem fundamental e o espírito poético obedece à sedução de uma imagem preferida. A fenomenologia de Bachelard analisa uma ressonância, um fenômeno único, que nada prepara.

Gilbert Durand se ligou desde os anos de 1960 à uma antropologia do imaginário. Ele se situa dentro de uma linha que o liga à continuidade da obra de Gaston Bachelard e àquela de Carl Gustav Jung. Durand opera por conferir ao simbólico e à imagem um lugar que lhes recusaram os diversos “iconoclastos” do positivismo. Para este estudioso, o gênio das culturas humanas passa pela criação de linguagens simbólicas que deixam os sentidos se instaurarem dentro de um reservatório de imagens que lhes são próprias. Durand realizou exaustivo estudo sobre as mitologias do mundo inteiro, assim seus trabalhos se apoiam sobre a leitura do simbólico de todas as grandes tradições humanas, constituindo-se num esquema ao qual ele confere o nome de *Regimes do Imaginário*. Todo imaginário humano é articulado por estruturas irredutivelmente plurais, mas, limitados a três classes, gravitam em torno de esquemas matriciais do “separar” (heroico), do “incluir” ou “englobar” (místico) e do “dramatizar” (disseminatório). Estes regimes, que são em número de três, enraízam-se no gestual fundamental do ser humano tanto quanto em seu ambiente cosmológico. A leitura cosmológica procede por uma divisão dual ou polaridade diurno/noturno: um regime diurno e dois regimes noturnos. As obras destes dois estudiosos servirão como balizamento para a

interpretação das imagens recorrentes nos poemas de *Canciones* selecionados para o *corpus* deste trabalho.

No primeiro capítulo, apresenta-se a percepção de dois dos muitos elementos – a natureza e a infância – que compõem o eixo temático na poesia de Lorca e auxiliam o entendimento de suas imagens poéticas. Aponta-se, na primeira seção, para o tratamento dos procedimentos de “agigantamento” e “miniaturização do ‘eu’ poético” relacionados à temática da natureza e percebidos no poema. Na seção *El niño mudo*, fala-se sobre a importância e o conhecimento que o poeta possuía sobre o tema infantil e aponta-se a presença de uma característica marcante relacionada a uma “digital infantil” e a suas reelaborações e sua evolução. Progressivamente, serão encontradas, nos capítulos que se seguem, as constelações de imagens que orbitam em torno dos elementos temáticos. Recorre-se aos autores Eich, Martin, Durand, Turchi e Meletínski para auxiliar a compreensão e a interpretação preliminar das imagens, abordando as questões relacionadas aos símbolos, aos arquétipos literários e aos símbolos teriomorfos, nictomorfos e catamorfos.

No segundo capítulo, tratam-se outros dois elementos pertencentes ao eixo temático lorquiano – o amor e a morte –, utilizando-se os argumentos de Meletínski para a compreensão e interpretação dos arquétipos literários envolvidos.

No terceiro capítulo, abordam-se algumas características estilísticas do poeta com base em premissas de Eich, bem como algumas características do verso espanhol, a partir de Paz (2006). Em seguida, a partir de Goldstein, dá-se início a análise dos poemas selecionados empregando técnicas e procedimentos para a escansão e categorização de versos e poemas. Chevalier, Brandão, Bachelard, Durand e Meletínski são consultados para apoiar as interpretações das imagens e dos símbolos. Ao final do capítulo, efetua-se um balanço das análises, apontando alguns aspectos comuns e divergentes entre os poemas escandidos e conjecturando-se sobre possíveis equacionamentos.

Os nomes escolhidos para os capítulos e seções obedecem à inspiração que brotou do contato com a poesia de Lorca. *Un vago temblor de estrellas* relaciona-se com a pulsante luminescência que o poeta extrai de suas imagens da natureza. *El niño mudo* corresponde a busca e consolidação de uma identidade lorquiana. Enquanto *¡Yo la he querido tanto!* associa-se ao desejo amoroso, *La funesta sombra* associa-se à obsessiva presença da morte. *Eso es!* está relacionado com a autenticidade do talento do poeta. *El verso español* oferece uma perspectiva de algumas características fundamentais da versificação espanhola e *Al compás de um poeta* trata da busca por uma decifração dos procedimentos estilísticos encontrados nos cinco poemas selecionados.

O encerramento é feito apontando-se, na conclusão do trabalho, as descobertas alcançadas a partir da interpretação das análises e das inferências, e ainda indicando-se possíveis desdobramentos para novas pesquisas.

Capítulo I

Un vago temblor de estrellas

“...el amor nace
con la misma intensidad
en todos los planos de la vida;
el mismo ritmo que tiene
la hoja mecida por el aire
tiene la estrella lejana,
y que las mismas palabras
que dice la fuente en la umbría
las repite con el mismo tono el mar;
dile al hombre que sea humilde,
¡todo es igual en la naturaleza!”³
(OC, 670)

Federico García Lorca

O homem entra no mundo a se deslocar para qualquer direção em ambos os sentidos (ir e voltar), a se aproximar ou afastar das coisas. Quando se está inerte é que, mais acentuadamente, se pode perceber as coisas (a matéria e os corpos móveis) se deslocarem, ora se aproximando ora se afastando de nós, por nós passando, em nós encostando ou se chocando. Há outras situações de aproximação, nas quais as coisas nos cercam, nos enlaçam, nos envolvem. Imagine-se uma situação em que se estivesse dentro de uma bolha (uma gota d'água), bem no seu centro, equidistantes de seus limites, e se testemunhasse a esta gota, por efeito de coalescência, juntar-se uma segunda gota. Observar-se-ia uma ondulação, uma turbulência a desestabilizar os contornos geométricos da bolha, até que se restabelecesse a nítida configuração resultante de uma gota agora superdimensionada. É esta a sensação que se tem quando se está diante das metáforas de Lorca, especialmente aquelas que o poeta utiliza para se referir à natureza e à percepção do divino, como se vê na epígrafe. Mas esta percepção transcende a própria natureza, pois revela a pequenez do homem e a imensidão do cosmos, como se pode constatar neste fragmento de um dos seus poemas:

El silencio redondo de la noche
sobre el pentagrama
del infinito. (OC, 254)

³ LORCA, Federico García. *Obras Completas*. Madrid: Ed. Aguilar, 1965. Adotaremos, para as citações retiradas desta fonte, as siglas “OC” (Obras Completas), seguidas da paginação.

A natureza tem uma considerável importância na obra de Lorca, e sendo um dos elementos mais presentes em sua obra poética, atesta, a partir de sua contemplação, a essência divina. Essência que o poeta na natureza enxerga, natureza da qual tão sugestivamente consegue extrair imagens para transmitir sua cosmovisão. Na comédia *El Maleficio de la Mariposa*, ele nos oferece as seguintes imagens:

DOÑA CURIANA.
?Dónde vais, señora, de rocío llena?

CURIANA NIGROMÁNTICA.
Vengo de soñar que yo era una flor
Hundida en la hierba.

DOÑA CURIANA.
?Cómo soñáis eso?

CURIANA NIGROMÁNTICA.
Sueño que las dulces gotas de rocío
Son labios de amores que me dejan besos
Y llenan de estrellas mi traje sombrío.
(OC, 671-2)

Em seu *Libro de poemas*, muito frequentemente essas imagens construídas por meio de metáforas suscitam, a partir de uma proporção agigantada, uma perspectiva de onipresença, que nos conduz a uma “experiência sensorial” do divino, do transcendente ou sagrado. Tal recurso (“esse agigantamento”) nos impele à dimensão do transcendente, através da imediata constatação de sua magnitude.

No poema *¡Cigarra!* a imagem, criada pelos versos “*la luz es Dios que descende, / y el sol / brecha por donde se filtra*”, faz com que a perspectiva – tal como um efeito inverso ao “zoom” de uma máquina fotográfica – se alargue ultrapassando o campo de visão do observador e o deixando envolto pela sensação que a matéria observada lhe causa. Tem-se aqui aquele agigantamento das coisas, porém em contrapartida, sob a perspectiva dos objetos, acontece o que se poderia chamar de miniaturização do ‘eu’ lírico (o observador dos eventos poéticos suscitados no poema). O pesquisador Cristoph Eich, expressando-se sobre semelhante efeito, sugere que, de uma pequenez, por um ponto sem extensão espacial, tem-se um ponto de arranque, um impulso para um novo e acrescentado deslocamento, quando então o espaço se agiganta. Percebe-se que também a estrutura espacial é utilizada para se atingir o que Eich conceitua como a “intensidade do instante”. Voltar-se-á no terceiro capítulo a discorrer sobre esse conceito.

Em *¡Cigarra!* uma série de “elementos onipresentes” vagueia permeando os versos como uma constelação de astros a orbitar a cosmovisão do poeta: o precioso segredo nas entrelinhas da segunda estrofe “(...) *el secreto de la vida, (...) y el cuento del hada vieja*”; a morte dignificada pelo estonteante e glorificante fulgor de “*mueres borracha de luz*”; a luz como centelha divina da vida; as cores que tingem a terra e o céu “*de um corazón todo azul*”.

¡Cigarra!
 ¡Dichosa tu!,
 que sobre el lecho de tierra
 mueres borracha de luz.

Tú sabes de las campiñas
 el secreto de la vida,
 y el cuento del hada vieja
 que nacer hierba sentía
 en ti quiedóse guardado.

¡Cigarra!
 ¡Dichosa tú!,
 pues mueres bajo la sangre
 de un corazón todo azul.
 la luz es Dios que descende,
 y el sol
 brecha por donde se filtra. (OC, 188-190)

O poema acima – transcrito integralmente em anexo – tece homenagem ao ato de cantar: “*¡Dichosa tu!*”. Fazendo apologia à glória de poder tornar-se um cantador, e tomando por empréstimo os elementos da natureza, o poeta enaltece o divino ofício de cantar. Ele se utiliza de uma analogia com o canto da cigarra para exaltar o ofício do poeta que, apesar das vicissitudes, é um ser que vive para cantar e que, celebrando, transcende da vida pela morte à comunhão com o divino.

Este tema da cigarra já fora tratado no mito platônico das cigarras (DROZ, 1992:163). Num diálogo Sócrates respondendo a uma pergunta de Fedro, descreve através da fábula das cigarras qual era o privilégio pelos deuses a esses seres:

“Antigamente as cigarras eram seres humanos que tinham um tal amor pelo canto que por ele se esqueciam de comer e de beber e morriam sem sequer se dar conta, inteiramente entregues ao seu prazer. Daí nasceu a espécie cigarra, que, além do privilégio de poder consagrar-se até a morte unicamente à ventura de cantar, recebeu a insigne prerrogativa de dar às Musas notícia sobre as honras que lhes são prestadas aqui na Terra. Assim, cada uma das nove Musas é mantida informada por essas fiéis

intermediárias sobre as homenagens prestadas à poesia, à dança ou à música.” (DROZ, 1992: 164)

O poeta andaluz já havia se utilizado da cigarra como fonte de inspiração, comparando a vida e a morte que tiveram muitos *cantaores* intérpretes da alma popular tomados pela paixão irresistível do cante jondo. Lorca afirmava que quase todos morreram do coração estalando “como enormes cigarras” depois de haver povoado a “atmosfera de ritmos ideais...”. (OC, 55-6, 61)

A capacidade do poeta de contemplar e celebrar a natureza e a partir dela o divino é uma declaração de amor à vida que perpassa vários outros temas recorrentes de sua obra. Pode-se percebê-lo mesmo quando ele trata do tema da morte. Seu fascínio pelo funesto tema pode ter se originado de reminiscências marcantes, impressões infantis e de traços culturais, porquanto deste último herdou seu encanto estético e a ele acrescentou seu talento, como demonstram esses versos do poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, por ocasião da morte do toureiro amigo:

Por las grades sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.(OC, 540)

A sensibilidade de Lorca é destacada pelos escritos de Stainton (1999), que relata o mau pressentimento que se apoderou do poeta quando soube da volta do amigo Ignacio às arenas de corrida de touros.

Alguns desses temas essenciais da obra de Lorca serão abordados, empreendendo-se um percurso estilístico e conferindo especial atenção ao amor com que o poeta elabora sua arte. Tratar-se-á, primeiramente, da importância da infância na obra do poeta, percorrendo alguns poemas que ostentam o viço infantil.

El niño mudo

Lorca teve uma infância feliz. Era uma criança criativa e inventiva. Essa índole infantil, em estado latente, acompanhou o homem adulto. O poeta preservava uma ágil faculdade jogresca. A memória de seu acervo infantil era um tesouro que mantinha intacta sua espontaneidade, fortalecendo seu ímpeto. Jogava com as imagens, com as frases, com os fatos e os acontecimentos. Feliz em sua condição de poeta, Lorca exibia, sem hesitação, como a liberdade, o desinteresse, a pureza, a alegria de seus jogos da reminiscente infância, favoreciam a virtude criadora de sua adolescência e idade adulta. No poema *El niño* tem-se uma mostra desse lúdico acento fluindo pela pena do poeta:

El niño busca su voz.
(la tenía el rey de los grillos.)
En una gota de agua
buscaba su voz el niño. (OC, 403)

Se para EICH (1970: 63), tal como o vento, a água é uma potência informe, Lorca, manifestando esta potência informe através do rio, do mar e das águas profundas, emerge com a forma da gota em meio à mesma substância, à medida que ele encontra sua identidade (*su voz*) junto aos outros homens, assim delineando sua individualidade.

A gota vai se transfigurar numa marca lorquiana que Martin (s/d.: 150), denominou “família de *niñas* poéticas” do poeta. Veja-se a *niña de agua* encontrada no poema *Nocturnos de la ventana*:

Al estanque se le há muerto
hoy una niña de agua
Está fuera del estanque
sobre el suelo amortajada (OC, 369)

A gota de água de Lorca parece ser a representação de um estágio de individuação (na acepção junguiana) do “eu” lírico do poeta em contraste com a imensidão amorfa do mar e das águas do rio, que se associa à coletividade. Não obstante constituídas da mesma substância, a gota se distingue da imensidão do mar e do rio, constituindo-se como símbolo a partir de uma identificação com a criança dentro do homem, daí o poeta tratá-las tão carinhosamente por *niñas*. Segundo Meletínski (2002: 21): “A ‘criança’ simboliza o princípio do despertar da consciência individual a partir das forças do inconsciente coletivo (mas também a ligação com a indiferenciação inconsciente primitiva e a ‘antecipação’ da morte e do novo nascimento)”.

O que se percebe é que para o poeta a infância não é apenas um tema, mas uma atitude. A criança que o habita – e os dois são um mesmo ser – dispõe as palavras em combinações caprichosas, a elas conferindo sentidos como se fossem brincadeiras. Assim, não seria por acaso que a Lorca interessaria o tema das canções infantis. Em suas viagens pela Espanha, ávido pelos elementos vivos e perduráveis de sua cultura, como uma criança, espontaneamente, se detém sobre dois deles: as canções e os doces. Dizia, em uma de suas muitas conferências, que, enquanto uma catedral secular permanecia “cravada em sua época, dando uma expressão contínua do passado à paisagem sempre movediça”, uma canção saltaria de imediato desse passado ao instante atual, viva e reluzente, “incorporada ao panorama como arbusto recente, trazendo a luz viva de horas velhas, graças ao sopro da melodia” (OC, 92). Mencionava nessa mesma ocasião a eficácia pedagógica de se comer o “delicioso *alfajor* de Zafra ou as tortas *alajú* das monjas”, para se alcançar através de seus sabores e fragrâncias uma autêntica ideia do que seria o ambiente vivo dos antigos palácios de Espanha e o temperamento de sua corte.

Lorca foi um pesquisador do folclore espanhol e os acalantos pertencentes a este folclore fizeram parte de suas investigações. Atraído pela forma como as mulheres espanholas ninavam suas crianças, o poeta percebia o quanto eram carregadas de aguda tristeza as canções de ninar. Intrigado, ele constatava que estas canções eram entoadas por mulheres que, embora fossem alegres e não apresentassem qualquer traço de melancolia, pareciam seguir fielmente velhas vozes imperiosas de uma tradição que corria em suas veias.

O Lorca folclorista passou a recolher canções de ninar dos mais diversos pontos do país, chegando a considerar que por todas as regiões de Espanha se usavam melodias com caracteres poéticos e um fundo de tristeza para tingir os sonhos de suas crianças. O pesquisador apontaria algumas exceções, e entre estas ele indicava as canções dos *vascos* como possuidora de uma característica semelhante aos acalantos nórdicos. De acordo com o andaluz elas apresentavam um lirismo idêntico ao das cantigas de ninar nórdicas, cheias de ternura e amável simplicidade.

Para o poeta, diferentemente deste tipo de canção européia, a canção espanhola, além de fazer adormecer a criança, queria ferir a sua sensibilidade. Esta característica, segundo Lorca (OC, 95), estaria relacionada ao fato de serem, as canções, criações de mulheres pobres cujos filhos eram para elas uma carga, uma cruz pesada, a qual muitas vezes não podiam suportar. Embora essas crianças pudessem representar um fardo e serem fruto de desengano, suas mães não podiam deixar de cantar para os filhos. É o que se pode constatar nesses versos recolhidos pelo poeta em Tamames (Salamanca):

Duérmete, mi niño.
 Que tengo quehacer,
 Lavarte la ropa,
 ponerme a coser. (OC, 97)

Associada a essa “carga” e ao ressentimento, o duro cotidiano mencionado implacavelmente se apresenta na canção. Lorca sustentava que esse traço mais dramático contido nas canções de ninar, a princípio inadequado para a delicada sensibilidade infantil, seria uma espécie de inoculação de um agente imunológico a preparar o ser para a áspera marca ibérica: “*Solo estás y solo vivirás*”. Algo que poderia se entender como o primeiro esboço de um rito de passagem.

Ao nos esclarecer o porquê de ao recém nascido não se cantarem quase nunca as *nanas*, o poeta demonstrava ter conhecimento de que ao bebê as mulheres entretinham com um esboço melódico entoado entre dentes (trauteio) com mais ênfase no ritmo corporal, no balanceio do corpo. Sugeriria que às canções com letras seria necessário um espectador que seguisse com inteligência suas ações e se distraísse com sua anedota, tipo ou evocação de paisagem. A criança para a qual se cantaria já falaria, começaria a andar, conheceria o significado das palavras e, por vezes, cantaria ela também.

O poeta era cioso de que havia um momento silencioso do canto no qual mãe e filho estabeleciam uma relação delicada: a criança permanecia alerta para protestar contra o texto ou avivar o ritmo excessivamente monótono; e a mãe adotava uma “atitude de ângulo”, ao sentir-se espiada pelo agudo crítico de sua voz.

Lorca também sabia que a todas as crianças da Europa lhes assustavam figuras fabulosas, entre as quais o *coco*, que com a *marimanta*⁴ andaluza compunha parte de um peculiar imaginário infantil, cheio de imagens sem uma configuração reconhecível. E o poeta sabia, ainda, que era precisamente esta impossibilidade de reconhecimento a força mágica desses seres – os quais, rondando as habitações, instituem um “medo cósmico”, e a quem os sentidos não conseguem impor limites salvadores, uma vez que não possuem uma explicação racional.

Para Lorca, ainda que essas formas irreconhecíveis fossem imbatíveis, a criança lutaria por representar tais abstrações, e muito frequentemente essa criança acabaria por chamar de *cocos* (algo como o nosso bicho papão) as formas extravagantes com as quais se deparasse na natureza. Ao cabo desse embate a criança estaria livre para criar imagens e assim o grau de seu medo dependeria do grau de sua fantasia, sendo possível inclusive que o medo lhe fosse

⁴ O *coco* e a *marimanta* são espectros fantasmagóricos utilizados pelos espanhóis para assustar suas crianças.

simpático (lembre-se de como as crianças se divertem quando com elas brincamos de “fantasma” ou “bicho papão”). Está-se diante do que o poeta granadino entendia por capacidade de “abstração poética”. Dentro de sua coletânea *Libro de poemas*, já se pode encontrar exemplos que incitam a abstração. Nesta estrofe do poema “El Presentimiento”, encontra-se a habilidade do poeta em transmitir o inefável através de seus versos:

Que el topo silencioso
del presentimiento
nos traerá sus sonajas
cuando se esté durmiendo. (OC, 215)

Mas a Espanha, como bem dizia o poeta, “não é tão afeita ao *coco*, preferindo assustar aos pequenos com seres reais, entre os quais o *toro*, a *reina mora* (rainha moura), a *loba*, a *gitana*, e a *aurora*” (LORCA, 1965). Para ele, impostas pela aparição desses seres reais ou imaginários, a concentração e fuga ao outro mundo, a ânsia de abrigo e a ânsia de limite seguro levam ao sono.

O poeta acreditava que essa técnica de medo não era a mais frequente na Espanha, existindo meios mais refinados e até mais cruéis. Muitas mães, segundo Lorca, elaborando na canção uma cena de paisagem abstrata, quase sempre noturna, inseriam nela uma ou duas personagens que realizavam alguma ação muito simples e quase sempre de densa melancolia. Por esta cenografia minúscula transitavam os tipos que a criança iria, por necessidade, configurar, e que se avultariam à medida que a vigília se aproximasse do sono.

A essa última categoria de acalanto pertencem os textos mais suaves e tranquilos pelos quais os pequenos podem percorrer relativamente sem temores. Para Lorca, este tipo de canção de ninar seria o mais racional se não fossem as dramáticas melodias que sustentam e conduzem os versos. Ritmos mais sutis e delicados, e melodias mais difíceis com terços e quartos de tom, sem representação fiel na partitura, acompanham versos como esses:

Este galapaguito
no tiene mare,
lo parió una gitana,
lo echó a la calle. (OC, 104)

O que se entende dessa contradição é que a letra das canções caminha contra o sono, provocando na criança emoções e estados de dúvida, de terror, contra os quais o pequeno despende energia residual para se manter alerta. A mãe evoca uma paisagem da maneira mais simples e faz passar através dela uma personagem a quem raras vezes nomeia. Assim ela conduz a criança para fora de si, a um universo imaginário distante, e lhe faz voltar a seu

regaço para que, cansado, descanse. É uma pequena iniciação de aventura poética. São os primeiros movimentos pelo mundo da representação intelectual. E disso o poeta demonstrou ter conhecimento ao proferir sua palestra sobre os acalantos infantis. Vejam-se os versos dessa *nana* de origem popular da região de Granada:

A la nana, nana, nana,
a la nanita de aquel
que llevó el caballo al agua
y lo dejó sin beber..., (OC, 100)

Essa personagem indistinta e seu cavalo percorrem um caminho obscuro até o rio para voltar a marchar por onde começa o canto uma vez mais, sempre de maneira silenciosa e renovada – lembre-se do intervalo de tempo necessário para fazer adormecer a um bebê e a insistente repetição de uma mesma canção para acalotá-lo. A criança jamais irá deparar com a feição dessa personagem. Nenhuma personagem desse tipo de canção tem uma fisionomia⁵ reconhecível. É preciso ir além e abrir caminho até lugares onde a água é mais profunda, até a mais singela quietude. Mas a melodia frequentemente empresta um tom extremamente dramático àquele incógnito personagem e seu cavalo; e ao fato incomum de negar saciar a sede do animal – fato de rara angústia misteriosa. Como já mencionado, a atmosfera fantástica criada por essas componentes cenográficas impondo dúvida e medo à criança a induzirá a representar essas abstrações, em busca de abrigo e de limite seguro.

Lorca apontara outras tantas modalidades de canções de ninar, entres elas as de “encolhimento”, de “protagonismo”, de “orfandade” ou momentânea ausência dos genitores, de queixas do marido, e a de mulher adúltera. Porém, este estudo deter-se-á apenas em modalidades diretamente relacionadas com a criança e a mãe.

Como exemplo de canções de ninar, na modalidade “encolhimento”, pode-se apreciar um poema da tradição popular recolhido pelo poeta e sua re-elaboração inserida em peça teatral. Recolhido por ele na região de Guadix, assim versa o canto popular:

A la nana, niño mío,
a la nanita y haremos
en el campo una chocita
y en ella nos meteremos.

Veja-se sua re-elaboração no início do primeiro ato da peça teatral *Yerma*:

⁵ O filósofo Cassirer utiliza o termo “fisionomia” referindo-se a uma espécie de modelagem global e expressiva de algo não analisável. Ele chama de “pregnância simbólica” a “impotência constitutiva, que condena o pensamento a jamais poder intuir objetivamente uma coisa, mas integrá-la imediatamente a um sentido” (Apud: TURCHI, 2003: 38)

CANTO

Voz. (Dentro)

A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos. (OC, 1273)

Vale observar a pequena diferença entre o original popular e a versão lorquiana para a personagem central da peça *Yerma*. Enquanto no original a mãe supostamente dirige-se ao filho presente, na versão da peça homônima a personagem Yerma dirige-se a um filho fictício que ela anseia conceber. Enquanto no original se diz “... y haremos”, na versão se diz “... le haremos”. Percebe-se uma terceira pessoa com a qual, na versão lorquiana, Yerma está contando para construir o abrigo. Certamente a personagem refere-se a João, seu marido insuspeitadamente infértil.

No livro *Poema del cante jondo* encontram-se versos que ilustram o trajeto estilístico do poeta na condução do tema acalanto. Como um dos poucos exemplos desse livro a apresentar traços temáticos característicos, tem-se o poema *El silencio*:

OYE, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo. (OC, 299)

Trata-se de ouvir o silêncio, um silêncio específico que o poeta isola e deixa pairar sozinho na estrofe para imediatamente dar-lhe predicados de uma magnitude avassaladora. Um silêncio sinuoso, tal como aquele conduzido pelas cantigas espanholas de ninar. Silêncio não identificável, que esconde o pressentimento e que nos aterra de forma concentrada ao momento presente mais imediato. Este silêncio apresenta aquela característica peculiar das *nanas* espanholas: um momento de concentrada tensão, cuja tipicidade nos permite considerar sua função sonífera (submetendo a criança à exaustão de suas energias, despendidas num estágio de alerta prolongado), marca do acalanto.

Na coletânea *Primeras Canciones*, alguns versos que podem ser tomados como inspirados em acalantos são encontrados no poema *Variacion*:

EL remanso del aire
bajo la rama del eco.

El remanso del agua
bajo fronda de luceros.

El remanso de tu boca
bajo espesura de besos. (OC, 346)

Embora também não esteja explícita a qualidade de acalanto, pode-se perceber a função apaziguadora do poema, ao oferecer sereno repouso e acolhida. As imagens nos sugerem um acalanto amoroso, de carícia entre seres que se amam. Novamente um agigantamento de dimensões através de imagens que sugerem sereno acolhimento da natureza em sua totalidade cósmica: “*bajo la rama del eco*” e “*bajo fronda de luceros*”; ou através de imagens que sugerem o íntimo aconchego no roçar dos lábios: “*bajo espesura de besos*”.

No poema *Canción de jinete*, extraído da coletânea *Canciones*, o poeta desenvolve um enredo mais denso a partir de elementos semelhantes àqueles contidos na popular canção de cuna “*a la nana, nana, nana...*”:

EN la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

... Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,
¡un grito! Y el cuerno
largo de la hoguera.

Caballito negro.
Dónde llevas tu jinete muerto? (OC, 377)

Este poema guarda traços do canto popular de Granada visto anteriormente. Aquele indistinto ser, agora vitimado, tem seu corpo sem vida conduzido por um cavalo. O animal é visto em silhueta, não reconhecível, estranho ao “eu-lírico”. Mantêm-se os mesmos componentes da *nana* popular: um ente indistinguível conduzindo ou conduzido por um cavalo; um percurso obscuro e uma atmosfera aterrorizante. Para compreender a simbologia destes elementos neste enredo fantástico, cabe ir ao encontro das ideias do francês Durand.

Para Durand (Apud TURCHI, 2003: 32-3), a angústia da morte vem representada pelos símbolos teriomorfos, nictomorfos e catamorfos – os símbolos teriomorfos estão ligados à animalidade; os nictomorfos, às trevas; os catamorfos, à queda e ao abismo.

Sob a perspectiva durandiana de valorações negativas e dentro de um simbolismo animal, “o cavalo” está, em várias mitologias, rituais xamânicos e tradições populares, relacionado com uma significação nefasta e macabra. Da mesma forma, mas agora dentro do simbolismo das trevas, a “noite negra” e a “lua negra” referem-se às trevas nefastas, sempre que o sentido simbólico estiver relacionado com o sinistro ou o tenebroso. E ainda dentro dos esquemas de caída figuram-se os arquétipos de “oco”, de “noite” (ver TURCHI, 2003: 33).

Veja-se agora em *Canción de jinete* que o ser é um assombroso cadáver vagando sob uma atmosfera espectral: “*la luna negra*”, “*un grito*”, “*el cuerno largo de la hoguera*”. A *nana* está a caminho de sua maioria no coração do poeta. Trajeto que vai desembocar na concepção de “*Romance de la luna, luna*”, obra emblemática envolvendo vida e morte de uma criança, de que tratará um outro capítulo deste estudo. Neste enredo, acontece um diálogo fantástico entre a criança e a lua (aparecendo como divindade que encarna a morte). No diálogo, percebe-se a resistência das forças antagônicas da criança e da lua. É a vida resistindo a ser tragada pela morte, mas numa tensão correspondente àquela de um insone resistindo ao sono:

Huye luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile,
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados. (OC, 425)

Recorrendo às ideias de Meletínski, tem-se uma perspectiva da evolução temática dos poemas e das *nanas* até aqui apreciadas. Segundo o autor:

A coesão primordial do inconsciente é simbolizada pelo círculo, pelo ovo, pelo oceano, pela serpente divina, pela mandala, pela essência primeira, pelo conceito alquímico de uroboros.

O útero fértil da Grande Mãe é expresso pelas imagens do dia, do mar, da fonte, da terra, da caverna, da cidade. Neste estágio, correspondente à estada da criança no útero materno, a morte e o nascimento têm lugar a cada noite, e a existência antes e depois da morte é idêntica. A este estágio corresponde também a união incestuosa direta inocente com a mãe. O uroboros materno é pré-sexual e hermafrodita.

A criança (o “eu” nascente) é apresentada ora relativamente vulnerável, ora acompanhante divino da Grande Mãe, como seu amante (associado ao falo), detentor de uma existência não propriamente individual, mas ainda ritual. (MELETÍNSKI, 2002: 24-5)

De acordo com Meletínski (2002: 25), no estágio do “eu” nascente, a imagem da Grande Mãe está associada à terra e à natureza de forma absolutamente inconsciente, em oposição à cultura. As imagens do dia, do mar, da fonte, da terra, da caverna, da cidade podem ser representações do útero fértil da Grande Mãe. Destas ideias pode-se deduzir que os poemas e *nanas* fundados na sensação de abrigo, de repouso, de intimidade estariam relacionados com esse estágio em que o arquétipo da criança representa o despertar da consciência individual. Nesse estágio, as expressões do indivíduo podem também oscilar, como já foi dito por Meletínski, entre a segurança e a fragilidade. A esta condição de segurança correspondem os poemas que retratam as incertezas e inseguranças existenciais ou afetivas tipicamente juvenis. É o que será visto no próximo capítulo, quando também serão analisados aqueles poemas fundados numa atmosfera ameaçadora e desafiante, envolvendo o tema da morte, que pertence a outro estágio arquetipal.

Capítulo II

¡Yo la he querido tanto!

Muitos são os tipos de amor: o amor erótico, o amor filial, o fraternal, o maternal, o paternal, o compassivo etc. Será examinado, aqui, o amor erótico representado pelo tema do amor juvenil e, mais especialmente, do amor impossível. Com esta temática Lorca vai nos brindar, uma vez mais, com suas criações embebidas no licor da tradição.

Como dito no capítulo anterior, as expressões do indivíduo podem oscilar entre a segurança e a fragilidade no estágio do “eu” nascente. Será verificado, aqui, como essa fragilidade pode ser espelhada nos poemas pelas incertezas e inseguranças existenciais ou afetivas tipicamente juvenis.

O amor impossível é um dos componentes da pena ou sofrimento tão frequentemente tratado pela tradição dos cantos populares espanhóis, especialmente na poesia *flamenca* (BAÑOLS, 1992). Essa “impossibilidade” vai se dar de maneiras variadas. Seja pela indiferença, incerteza, volubilidade, ou ainda pela proibição ou interdição, morte e perda.

Será acompanhada a evolução do tema nos versos inspirados do poeta comparando-os à tradição que canta através destes versos *flamencos*:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte. (BAÑOLS, 1992: 126)

No poema revela-se toda a inquietação de um coração juvenil que hesita diante da dúvida em relação ao próprio querer. Conhecedor da tradição e sensível a ela, Lorca vai, em sua obra, elaborar progressivamente essa ânsia juvenil, tão belamente retratada em seus versos. Uma série de poemas com o mesmo tema será apreciada e, assim, encontradas as transformações estilísticas no curso de sua produção. Limitaremos as apreciações das transformações ao aspecto temático neste capítulo. A comparação tem início extraindo-se alguns versos de sua primeira coletânea intitulada *Libro de Poemas*. Veja-se a seguir o poema *Si mis manos pudieran deshojar*:

Yo pronuncio tu nombre
 en las noches oscuras,
 cuando vienen los astros
 a beber en la luna
 y duermen los ramajes
 de las frondas ocultas.
 Y yo me siento hueco
 de pasión y de música.
 Loco reloj que canta
 muertas horas antiguas.

Yo pronuncio tu nombre,
 en esta noche oscura,
 y tu nombre me suena
 más lejano que nunca.
 Más lejano que todas las estrellas
 y más doliente que la mansa lluvia.

¿Te querré como entonces
 alguna vez? ¿Qué culpa
 tiene mi corazón?
 Sí la niebla se esfuma,
 ¿qué otra pasión me espera?
 ¿Será tranquila y pura?
 ¡¡Si mis dedos pudieran
 deshojar a la luna!! (OC, 198)

O acento juvenil permeia as linhas desses versos. O amor ora tratado sugere uma atitude de incerteza, insegurança, desalento e ânsia. Como nos versos da tradição, o poeta desenvolve o tema da impossibilidade debruçado sobre uma dúvida amorosa. Mas aqui Lorca se serve de uma atmosfera noturna para, secretamente, acolher a intimidade do “eu” que indaga a si sobre os próprios sentimentos. O “eu lírico” já se insinua na fronteira de uma nova oportunidade amorosa, quiçá auspiciosa: “¿qué otra pasión me espera? / ¿Será tranquila y pura?”. Ansioso, ele desejaria poder desvelar o futuro, essência do título. O tom predominante nessas linhas é a volubilidade do desejo e a efemeridade da paixão.

Note-se como, numa série de poemas posteriormente escritos, esse tema reaparece, na coletânea intitulada *Poema Del Cante Jondo*. Veja-se sua nova versão no poema *Encuentro*:

NI tú ni yo estamos
 en disposición
 De encontrarnos.
 Tú... por lo que ya sabes.
 ¡Yo la he querido tanto!
 Sigue esa veredita.
 En las manos,
 tengo los agujeros

de los clavos.
 ¿No ves cómo me estoy desangrando?
 No mires nunca atrás,
 vete despacio
 y reza como yo
 a San Cayetano,
 que ni tú ni yo estamos
 en disposición
 de encontrarnos. (OC, 306)

Neste poema o tema do amor impossível é tratado, a princípio, num tom de indiferença e indignação: “*Ni tú ni yo estamos /en disposición de encontrarnos*”. Adiante, um ar de ressentimento se afigura nas linhas do verso: “*No ves cómo me estoy desangrando?*”; os amantes caminham em sentido oposto: “*No mires nunca atrás/ vete despacio...*”; rezando ao santo padroeiro do trabalho (*San Cayetano*), sugere-se o consolo para o desencontro envolvendo-se em benfejeiros afazeres, como se pode deduzir dessa prece endereçada. O “eu lírico” parece mais resolutivo frente à não consumação do encontro amoroso: “... *ni yo*”. Não há uma hesitação como nos poemas anteriores, mas repare-se que a nova postura aparenta fundar-se numa reação de ressentimento e indignação: “*NI tú ni yo*”. A partícula de negação está enfaticamente destacada e rebatida. A frustração pela rejeição desperta no “eu lírico” um resolutivo “não querer” como reação de indignação.

Passando a sua próxima coletânea de poemas – *Primeras Canciones* –, percebe-se que o tema do amor impossível volta a aparecer. O “eu lírico” percorre um trajeto de excitação até se frustrar ante o luto da perda definitiva engendrada nos versos do poema *Remansillo*:

ME miré en tus ojos
 pensando en tu alma.

Adelfa blanca.

Me miré en tus ojos
 pensando en tu boca.

Adelfa roja.

Me miré en tus ojos.
 ¡Pero estabas muerta!

Adelfa negra.(OC, 345-6)

Seria uma ação deliberada ou uma simples coincidência o fato de o poeta descrever no poema aquelas cores que são exatamente as cores tradicionalmente essenciais do flamenco? O fato é que a sequência da aparição dessas cores denota uma simbologia. O branco relacionado à integridade da alma, o vermelho relacionado à paixão através do fetiche exercido pela boca carmim e o preto relacionado à sombra que paira sobre a possibilidade de concretização do encontro amoroso e a nulidade da morte. Outro recurso é o jogo das rimas ricas dos dísticos e dos estribilhos. Como uma fúnebre profecia, as cores dos fonemas vocálicos ‘e’ e ‘a’ componentes do nome *Adelfa* serão confirmadas pelas mesmas vogais em suas palavras vizinhas: “*muerta*” e “*negra*”, intensificando a dramaticidade da composição através de uma “sugestiva” trama (jogo) do desígnio. Lorca promove um direcionamento cromático polarizando matizes das intensidades de luminosidade e obscuridade num jogo fônico de timbres das vogais claras e escuras. E, num jogo semântico no contraste de leveza espiritual (ascese), sensualidade carnal e angústia mortal – o jogo do claro e do escuro –, confirma a disposição para a estética barroca e a influência de Góngora, “poeta visual” com suas imagens cerradas e “milagrosa combinação de acentos e claras consoantes e vogais” (PAZ, 2006). Lorca promove um deslizamento de um pólo ao outro da cena poética com uma justa noção cronométrica do desenrolar dos eventos. A esse procedimento associa-se o conceito de intensidade de Eich. Essas características estilísticas de Lorca serão abordadas mais largamente adiante, no terceiro capítulo, uma vez que interessa-nos, aqui, perceber principalmente a evolução do tratamento de certos temas na produção do poeta.

Ao novamente se encontrar o tema na série de poemas intitulada *Canciones*, verifica-se em seus versos como evolui a temática sobre a impossibilidade do enlace amoroso. Veja-se no poema *Es verdad* o sofrimento imposto por uma inconfessada razão:

¡Ay que trabajo me cuesta
quererte como te quiero!

Por tu amor me duele el aire,
el corazón
y el sombrero.

¿Quién me compraría a mí
este cintillo que tengo
y esta tristeza de hilo
blanco, para hacer pañuelos?

¡Ay qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero! (OC, 380-1)

Quando se sente dor, geralmente se atém e se circunscreve aos limites do corpo físico de uma forma introspectiva. Nesses versos Lorca extrapola o limite do corpo físico – “*Por tu amor me duele el aire, el corazón y el sombrero*” –, revelando um recurso que Eich postula como intensificação do instante. Recorrendo à tradição dos cantos populares, pode-se constatar que o poema guarda semelhanças temáticas. A intensidade da dor alcança níveis tão insuportáveis que chega a atingir a personificação. Veja-se no canto popular a gênese dos vestígios encontrados em *Es verdad*:

Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena:
la pena me tiene a mí.

É admirável como o poeta constrói suas metáforas conjugando o popular e o erudito. Lorca destilava em sua escrita o amor ao belo, mesmo que para isso tivesse de confrontar o temível: a morte. Tema essencial da tradição flamenca, a morte é tratada com aquele natural amor que se possa ter a tudo que pertence à herança cultural de um povo, ou de uma raça.

La funesta sombra

Como uma sombra a acompanhar a alma espanhola o espectro da morte corre congenitamente na veia do poeta andaluz e este já a destila em seus versos primeiriços, sob os auspícios daquela rude marca ibérica já mencionada:

Fue tu espíritu fuerte
el que llamó a la muerte,
al hallarse sin nidos, olvidado
de los chopos infantiles del prado.
Fue que estabas sediento
de pensamiento,
y tu enorme cabeza centenaria,
solitaria,
escuchaba los lejanos
cantos de tus hermanos. (OC, 260)

Sugestivas são as linhas dessa estrofe pertencente ao poema “*Chopo Muerto*”, que integra a coletânea *Libro de poemas*. Por meio de metáforas e da personificação, o poeta conduz os indícios ou as reminiscências de uma herança tanatológica. A palavra centenária

lança à secularidade que faz ecoar cada vez mais intensamente a ancestralidade mais remota, insinuando a contiguidade de vida e morte, essência de uma atitude devocional à morte, forjada pela tradição.

No poema “*Chopo Muerto*”, repare-se que a palavra “*solitaria*” encontra-se isolada dentro da estrofe, reforçando o acento ibérico. Um espírito forte forjado na tradição segue no silêncio de seu ser – “*Fue que estabas sediento de pensamiento*” – ao encontro fatal – “... *llamó a la muerte*” –, sob o “amparo” de um pertencimento genealógico, correndo na esteira da tradição: “... *tu enorme cabeza centenária,/ solitaria,/ escuchaba los lejanos/ cantos de tus hermanos*”.

Novamente, com base nas ideias de Meletínski (2002), pode-se vislumbrar mais um desdobramento daquele mencionado processo de individuação. Para ele, no estágio do “eu” desenvolvido, a morte pode ser uma das interpretações possíveis da Grande Mãe, quando então assume uma conotação negativa. Agora, a figura da Grande Mãe é a natureza selvagem, a encantação, o sangue, ou a morte.

O autor sustenta que nesse momento inicia-se a ruptura com a mãe e a oposição a ela. O desprendimento do “eu” consciente a partir do inconsciente é expresso pelo arquétipo da luta. Para alcançar êxito no processo de individuação, o ser deve superar seu antagonista: é o arquétipo do herói. Está em jogo o enfrentamento e a luta: “*Fue tu espíritu fuerte/ que llamó a la muerte*”. Poder-se-ia correlacionar este momento psíquico a etapas cronológicas do desenvolvimento físico e emocional correspondente ao homem adulto em plena busca de afirmação da individualidade, em oposição à anterior, predominantemente vacilante.

Essa obsessão pela morte não seria um traço mórbido do poeta, mas seria, sim, um componente da índole espanhola e, mais fortemente, da índole andaluza a perpassar sua produção estética e a ser depurada na evolução de sua escrita. Ao falar da morte, Lorca demonstra sua habilidade para conjugar o popular e o erudito. Suas coplas se apoiam na tradição antiga, destilando uma reminiscência popular. Alguns versos da tradição popular são estilizados pela escrita do poeta. Veja-se, primeiramente, uma copla popular:

Cuando yo me muera,
mira que te encargo
que con la trenza de tu pelo negro
me amarren las manos. (BAÑOLS, 1992)

É possível seguir a maturação dos sentimentos de Lorca que, inspirado por essa obsessão, deixa fruir, no curso de sua pena, a índole do poeta andaluz transfigurada em versos no poema *Memento*:

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.

Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.

Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.

¡Cuando yo me muera! (OC, 323)

Note-se que os elementos simbólicos da cultura andaluza estão pairando pelas estrofes. A guitarra, emblema da musicalidade flamenca; as laranjas e a hortelã-pimenta (*hierbabuena*), típicas da região natal do poeta. Uma indiferente altivez diante da vontade alheia e, por que não dizer, uma irreverência ao juízo (juízo ou autocrítica à autêntica escrita). Pois os termos da terceira e quarta estrofes assim o sugerem: “... *enterradme si queréis*”. Não importa o que alguém possa querer quando morto estiver o poeta, mas somente quando morto! Expressa o “eu lírico” através de indubitável afirmação na última estrofe: “*¡Cuando yo me muera!*”.

O tom contido nos versos de *Memento* ainda não parece dramático. Eles ostentam uma serena atitude, quase resignada. Uma atitude que, sob a perspectiva das ideias de Meletínski até aqui expostas, sugere um estágio seguro do “eu” criança: do qual se contempla ou vislumbra o derradeiro futuro.

O sentimento de morte que acompanhou García Lorca durante toda sua existência, aqui, de forma profética, quase insinua a trágica e desumana fatalidade que iria se abater sobre o poeta cujo cadáver desapareceria numa vala comum, anos mais tarde.

Assustado pela constante presença da morte, o poeta constrói as imagens que haviam aterrorizado sua infância, transformando-as em poema e em recorrente recurso estético e estilístico. Fato marcante na infância do menino Lorca foi a sentida perda de Salvador Cobos Rueda. Cobos, um nativo da aldeia de Alomartes, nas montanhas ao norte da *Vega*, trabalhou para Don Federico (o pai de Lorca), sendo um de seus mais respeitados conselheiros. O poeta, com toda a sua imaginação, chamava-no de velho “Pastor”, pois Cobos, figura semelhante a Cristo, fascinava o menino quando se punha a contar suas maravilhosas histórias de fantasmas, santos, fadas e aventuras com lobos nas montanhas. Detentor de riquíssima sabedoria popular, o Pastor fazia todos na família de Lorca calarem-se quando começava a falar.

Por também receitar remédios naturais, por conhecer as propriedades das ervas e preparar unguentos para aliviar dores, por predizer as probabilidades de chuva ou nevoeiro lendo as estrelas é que a admiração do garoto, expressa em sua obra *Mi aldeia*, levou Lorca a admitir que fosse o velho Pastor aquele que o ensinou a amar a natureza. Fato que atesta, mais uma vez, a importância temática da natureza em sua obra literária. Na obra em questão, o pequeno poeta descreve minuciosamente a exposição do cadáver de Cobos, do enterro e do intenso pesar e confusão que experimentou. Ao contemplar o defunto o garoto testemunhou a súbita mudança que a morte operara nas feições do querido amigo, impressionando-se bastante. A morte e sua ameaça constante estão presentes em toda a obra do poeta, bem como uma tendência a repisar o processo de putrefação:

Muerte de la petenera
Bajo las estremecidas
estrellas de los velones,
su falda de moaré tiembla
entre sus muslos de cobre. (OC, 315)

Novamente com base em Meletínski, pode-se aqui entender o sentimento de morte numa nuance mais solene e compassiva, como uma atitude um pouco mais fronteira: de fato o “eu” lírico está diante de um cadáver e da eloquente significação da morte.

Adiante haverá uma carga emocional mais densa e uma significação ainda mais contundente para o falecimento do vitimado toureiro e amigo Ignacio Sánchez Mejías:

No quiero que le tapen a cara con pañuelos
Para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar! (OC, 544)

Agora o sentimento de morte guarda uma compaixão comovida e um luto em processo de resignação. Caminha o “eu lírico” para um estágio arquetípico da alma (velho sábio), em que o homem se percebe igual aos demais, a coletividade, cuja finitude é representada pela mortalidade do mar.

Um elemento simbólico muito importante para a significação da morte lorquiana é a lua. Com frequência ela aparece, por vezes se confundindo com a morte. Diferentemente da morte associada à compaixão, nos versos anteriores, a morte ligada à lua confere à cena um caráter de ameaça, de augúrio, de funesto presságio ou de sádica ânsia. Observe-se um trecho dos monólogos das personagens *Luna e Mendiga* (esta a própria personificação da morte) na peça teatral *Bodas de Sangre*:

LUNA

Cisne redondo en el rio,
 ojo de las catedrales,
 alba fingida en las hojas
 soy; ¡no podeán escaparse!
 ¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
 por la maleza del valle?
 La luna deja un cuchillo
 abandonado en el aire,
 que siendo acecho de plomo
 quiere ser dolor de sangre.
 ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
 por paredes y cristales!
 ¡Abrid tejados y pechos
 donde pueda calentarme!
 ¡Tengo frío! Mis cenizas
 de soñolientos metales
 buscan la cresta del fuego
 por los montes y calles.
 Pero me lleva la nieve
 sobre su espalda de jaspe,
 y me anega, dura y fría,
 el agua de los estanques.
 Pues esta noche tendrán
 mis mejillas roja sangre,
 y los juncos agrupados
 en los anchos pies del aire.
 ¡No haya sombra ni emboscada,
 que no puedan escaparse!
 ¡Que quiero entrar en un pecho
 para poder calentarme!
 ¡Un corazón para mí!
 ¡Caliente!, que se derrame
 por los montes de mi pecho;
 dejadme entrar, ¡ay, dejadme!

(A las ramas)

No quiero sombras. Mis rayos
 han de entrar en todas partes,
 Y haya en los troncos oscuros
 un rumor de claridades,
 para que esta noche tengan
 mis mejillas dulce sangre,
 y los juncos agrupados
 en los anchos pies del aire.
 ¿Quién se oculta? ¡Fuera digo!
 ¡No! ¡No podrán escaparse!
 Yo haré lucir al caballo
 una febre de diamante.

Após a fala dessa personagem, que transcorre predominantemente em versos octossílabos (o tradicional verso espanhol usado para o romance), há no texto original indicações da atmosfera que envolve a trama:

(Desaparece entre los troncos y vuelve la escena a su luz oscura. Sale una MENDIGA totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuros. Lleva los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues. Este personaje no figura en el reparto.) (GARCÍA LORCA, 1965)

Então aparece a personagem Mendiga, com sua fala em versos hendecassílabos (onze sílabas), em alternância com os alexandrinos (doze sílabas). Sugestiva é essa diferença da quantidade de versos que podem determinar velocidades e humores diferentes para as duas personagens envolvidas:

MENDIGA
 Esa luna se va, y ellos se acercan.
 De aquí no pasan. El rumor del río
 apagará con el rumor de troncos
 el desgarrado vuelo de los gritos.
 Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.
 Abren los cofres, y los blancos hilos
 aguardan por el suelo de la alcoba
 cuerpos pesados con el cuello herido.
 No se despierte un pájaro y a la brisa,
 recogiendo en su falda los gemidos,
 huya con ellos por las negras copas
 o los entierre por el blanco limo.
 ¡Esa luna, esa luna! (OC, 1249-51)

A personagem Lua encarna a ânsia (a sede, a fome), demonstrando um prazer eroticamente mórbido pela morte. Sabendo que a lua pode ser vista como o signo da transformação cíclica, por sugerir a alternância de suas quatro fases, pode-se suspeitar que sua ânsia represente a fúria de Cronos. Sua luminosidade denuncia os fugitivos e os impede de escapar. A mendiga exhibe, pachorrenta, uma sádica convicção: “*Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.*” A morte, elevada à condição de uma divindade, exhibe sua convicção supra-humana, ciente de sua cíclica ocorrência.

Veja-se, novamente, a combinação desses dois elementos e sua mórbida cumplicidade, nos versos do poema *La luna y la muerte*:

La luna tiene dientes de marfil
 ¡Qué vieja y triste asoma!
 Están los cauces secos,
 los campos sin verdores
 y los árboles mustios

sin nidos y sin hojas.
 Doña Muerte, arrugada,
 pasea por sauzales
 con su absurdo cortejo
 de ilusiones remotas.
 Va vendiendo colores de cera y de tormenta
 como un hada de cuento
 mala y enredadora.

La luna le ha comprado
 pinturas a la Muerte.
 En esta noche turbia
 ¡está la luna loca!

Yo mientras tanto pongo
 en mi pecho sombrío
 una feria sin músicas
 con las tiendas de sombra. (OC, 264-5)

Comparsas, a morte decrepta e uma lua loucamente ansiosa passeiam na cena a espreitar o “eu lírico”.

Romance de la luna, *luna* é outro exemplo de poema que conjuga os dois símbolos lorquianos, mas, agora, de forma velada, insinuante, a lua deixa pairar no céu um rastro misteriosamente funesto. Este poema faz parte do *Romancero Gitano* (1928), obra composta de dezoito líricas que compreende quatro núcleos temáticos distintos. Assim como outros dois poemas – *Romance sonâmbulo*; *Romance de la pena negra* –, o universo mágico das forças desconhecidas é o aspecto essencial do poema:

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.
 Huye luna, luna, luna.
 Si vinieran los gitanos,
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos.
 Niño déjame que baile.
 Cuando vengan los gitanos,
 te encontrarán sobre el yunque
 con los ojillos cerrados.
 Huye luna, luna, luna,
 que ya siento sus caballos.
 Niño, déjame, no pises
 mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
Tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
Tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
Con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando. (OC, 425-6)

Romance de la luna, luna retrata um primitivismo inocente e pagão do mundo espiritual cigano e o sentimento fatalista, misterioso e doloroso do “eu lírico”. É uma narrativa que faz uso do diálogo escrito em octossílabos e encadeado pela rima em assonância nos versos pares. Tal como os poemas da série, este também faz uso repetido do verso tradicional espanhol (o romance), da invenção de audaciosas metáforas, capazes de criar correlações ocultas que ligam, em um único núcleo, forma e descrição, realidade e aparências, cores e sensações. É a palavra poética em harmonia com a linguagem e a psicologia do mundo gitano, absorvido de magia e esoterismo, colhendo o objeto na sua dimensão mítica. A musicalidade da cultura cigana e espanhola é intrínseca ao ritmo dos poemas e passa a ideia do refrão cantado: “(...) *El niño la mira, mira*”; “(...) *Huye luna, luna, luna*”; “(...) *El aire vela, vela*”.

O simbolismo das imagens poéticas relacionadas com a morte, com o menino, com a natureza e com o amor continuará a ser sondado no próximo capítulo, incorporando-se, à investigação, alguns dados relativos a características do itinerário poético de Lorca até *Canciones*, além de alguns elementos oriundos da análise da obra *La casada infiel*, e daqueles obtidos da escansão dos poemas selecionados, a saber: *El canto quiere ser luz*; *Unicórnios y cíclopes*; *Canción cantada*; *Baco* e *El niño mudo*.

Capítulo III

¡Eso es!

Seguindo a produção poética de Lorca, realiza-se a seguir um breve itinerário crítico até chegar à série *Canciones*. Desde o início, o talento criativo do jovem Federico Garcia Lorca manifesta-se como expressão oral, aos moldes da mais depurada tradição jogralesca: o poeta lê, recita, interpreta seus versos e suas peças teatrais diante dos amigos e de estudantes universitários para que, antes de publicados, seus poemas pudessem ser testados. Com maestria domina a voz e o gesto, irradiando natural simpatia. Diante do poeta, a audiência perde a noção do correr das horas. Transita, com cândida e desinibida habilidade, da recitação à música, da crítica aguda aos acalantos ou à solene e comovente expressão do “canto jondo”. Com facilidade transforma o que bem quer em poesia e alegra a todos com sua graça tipicamente andaluza dos exageros e das mentiras de um menino grande.

Mesmo cômico de suas qualidades de homem e artista, Lorca conserva atitude crítica sobre sua atividade criativa, impondo-se o amor e a disciplina, como condições essenciais para submeter sua obra a um contínuo processo de revisão e correção, agregando oportunamente os conselhos dos amigos.

O itinerário humano de Federico Garcia Lorca evidencia personalidade jovial e extrovertida, porém ao mesmo tempo complexa e atormentada. Em sua antologia de prosa *Impresiones y paisajes* (1918) – resultado de uma viagem a Castilla e Andaluzia –, o jovem poeta trancreve poeticamente um percurso rico de impressões líricas e notas musicais; anotações críticas e realísticas sobre a vida, a religião, a arte, a poesia, as quais são sustentadas por um sopro musical, demonstrando notáveis dotes de criação e fantasia.

No *Libro de Poemas* (1918-20), oscilando entre humores e sentimentos, o poeta assinala sua primeira abertura ao canto e à vida. Lorca dialoga com a natureza e com os animais, acolhendo notas modernistas, e somando-se aos nomes de poetas como Rubén Dario e Juan Ramón Jiménez, ícones de inquietudes que afloram sob a forma de nostalgia, de inquietações sobressaltadas, de abandonos juvenis, levando às vezes a uma tristeza, uma angústia sempre profunda que se transforma em motivo de padecimento e protesto.

O livro tem a natureza como principal fonte de inspiração. Uma natureza que retrata aspectos de uma planície fértil cercada por montanhas, tão típica da região em que viveu. Quanto ao aspecto formal, o *Livro de Poemas* é visto como exercício métrico de versos que vão do convencional alexandrino aos de arte maior ou os mais breves, típicos da tradição oral espanhola. Em seus melhores poemas, despreza o modernismo espanhol de seus primeiros escritos, invocando a linguagem mais relaxada do verso popular.

O período que vai de 1921-24 constitui um momento de grande entusiasmo e fervor criativo, mesmo considerando que muitas destas obras só seriam lidas posteriormente, como *Poema Del Canto Jondo* (1921-22), publicado dez anos depois, *Primeras Canciones* (1927), *Canciones* (1936), e, enfim, *Súites*, publicada postumamente em 1983. *Poema Del Canto Jondo* abrange os fundamentos do mundo andaluz, em particular a manifestação musical e a modalidade do canto jondo, refletindo um crescente interesse que o poeta partilhava com o maestro Manuel de Falla por ocasião do “*Primer Festival del Canto Jondo*”, ao qual já havia dedicado em 1922 uma brilhante conferência: *Importância histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “canto jondo”*. O livro interpreta e traduz poeticamente as condições e os significados ligados à expressividade deste canto primitivo, percorrido por obscuros sobressaltos de paixão, que explodem na obsessiva repetição de sons e ritmos populares, como nas canções da *Siguiriya*, *Soleá*, *Petenera*, *Tonáa* e *Liviana*, acompanhadas das notas obscuras do violão que rompe o silêncio das pausas:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
Callarla.
Es imposible
Callarla.
Llora monótona
Como llora el agua,
Como llora el viento
Sobre la nevada. (OC, 297-8)

Primeras Canciones e *Súites* são percebidas como momento de transição, exibindo um universo íntimo e elegíaco, com versos modulados sobre variações do tipo musical. *Súites* foi recebida com certa reserva pela crítica especialista, em razão do estado de trabalho em andamento no qual são introduzidas muitas composições na obra, anunciada continuamente por Lorca, mas por ele jamais publicada.

E finalmente chega-se à série *Canciones*, em que os versos e os poemas se relacionam com diferentes projeções e argumentos do universo gitano (cigano), construindo uma inteligente instalação metafórica com ascendência surreal e gongorista. Sobretudo *Canciones* leva a extrema consequência o poder evocativo expresso por secretas correspondências rítmicas e por uma capacidade – sempre mais acentuada – de entender o mundo por sua ternura infantil: linguagem cifrada, emoção singular, lembrança que canta e inventa os próprios signos. Outros elementos são: uma maior rapidez de observação e de síntese, uma melhor disposição no uso de estilizadas eloquências e ousados paralelismos. Esquemas populares e aproximações metafóricas fixam em uma cor, em uma nota musical, na imagem de uma paisagem suspensa entre o sonho e a realidade:

Arbolé arbolé
 Seco y verde
 La niña del bello rostro
 Está cogiendo aceituna.
 El viento, galán de torres,
 La prende por la cintura. (OC, 381-2)

A impressão sentida é aquela de uma luz particular que salta com todo seu esplendor: objetos projetando-se nítidos, apesar de as razões que os animam parecerem transitórias e ilegíveis, impondo-se com direito aos espaços precisos, cuja geometria é sinal tangível de um valor vital em oposição à ideia dominante da morte. Assim, as cores, os sons, os fatos originais do universo gitano não são mais cultivados em uma versão estática, contemplativa, mas vêm representados em um instante dinâmico de máxima tensão. A palavra restitui os traços de uma realidade perdida e novamente tocada nos seus contornos obscuros, lançando-se à grandeza e ao canto. Como na curta poesia “*Caracola*”, em que todos os ecos e ritmos interiores são como o deslizar do mar onde se revive o feliz tempo da infância e da fantasia:

Me han traído una caracola.
 Dentro lê canta
 Um mar de mapa
 Mi corazón
 Se llena de água
 Con pececillos
 De sombra y plata.
 Me han traído una caracola. (OC, 372)

Pretende-se delimitar o escopo do estudo aos limites de *Canciones*, expondo-se, agora, tão somente, uma exemplificação do conceito de intensidade de Eich sobre uma obra posterior, a título de esclarecimento quanto aos procedimentos passíveis de aplicação à investigação dos poemas selecionados e analisados na seção *Al compás de un poeta*.

De acordo com Eich (1970), a obra de Lorca reflete um aspecto essencial do modo de ser espanhol: a alma que canta em sua obra é a alma de sua Andalucía, de sua Espanha. Um dos poemas mais conhecidos de Lorca é o romance cigano *La casada infiel*:

1 Y que yo me la llevé al río
 2 creyendo que era mozuela,
 3 pero tenía marido.
 4 Fue la noche de Santiago
 5 y casi por compromiso.
 6 Se apagaron los faroles
 7 y se encendieron los grillos.
 8 En las últimas esquinas
 9 toqué sus pechos dormidos,
 10 y se me abrieron de pronto
 11 como ramos de jacintos.
 12 El almidón de su enagua
 13 me sonaba en el oído,
 14 como una pieza de seda
 15 rasgada por diez cuchillos
 16 Sin luz de plata en sus copas
 17 los árboles han crecido,
 18 y un horizonte de perros
 19 ladra muy lejos del río.

*

20 Pasadas las zarzadoras,
 21 los juncos y los espinos,
 22 bajo su mata de pelo
 23 hice un hoyo sobre el limo.
 24 Yo me quité la corbata.
 25 Ella se quitó el vestido.
 26 Yo el cinturón con revólver
 27 Ella sus cuatro corpiños.
 28 Ni nardos ni caracolas
 29 tienen el cutis tan fino,
 30 ni los cristales con luna
 31 relumbran con ese brillo.
 32 Sus muslos se me escapaban
 33 como peces sorprendidos,
 34 la mitad llenos de lumbre,
 35 la mitad, llenos de frío.
 36 Aquella noche corrí
 37 el mejor de los caminos,
 38 montado en potra de nácar
 39 sin bridas y sin estribos.
 40 No quiero decir, por hombre,
 41 las cosa que ella me dijo.
 42 La luz del entendimiento
 43 me hace ser muy comedido.
 44 Sucia de besos y arena,
 45 yo me la llevé del río.
 46 Con el aire se batían

47 las espadas de los lirios.
 48 Me porté como quien soy.
 49 Como un gitano legítimo.
 50 La regalé un costurero
 51 grande de raso pajizo,
 52 y no quise enamorarme
 53 porque teniendo marido
 54 me dijo que era mozuela
 55 cuando la llevaba al río. (OC, 434-6)

Sua forma métrica é a tradicional forma do romance espanhol, com a regularidade dos octossílabos, a assonância permanente dos versos pares. À parte os três primeiros versos – *Y que yo me la llevé al río/ creyendo que era mozuela,/ pero tenía marido* –, o poema inteiro se reparte em estrofes de quatro versos, iniciando-se no quarto verso a caracterização da quadras.

Aqueles três versos iniciais contêm uma estratégia deliberada do poeta que, apelando aos seus dotes teatrais, utiliza a semivogal ‘Y’ inicial e sua função de capturar a atenção do ouvinte, instigando sua curiosidade com uma situação prévia inexpressa e provocando em sua curiosidade a ânsia de completar o vazio inicial: o verso anterior, cujas seis sílabas ausentes completariam a quadra perfeita. Para Eich (1970), o vazio do verso que falta arrebatava o leitor (ou ouvinte) e exige dele uma participação imediata e uma viva atenção. Ambas as atitudes são semelhantes àquelas empreendidas por um espectador que, chegando atrasado ao teatro, tenta se pôr a par dos acontecimentos e suas relações na trama.

Fora as duas últimas estrofes (versos 48 a 55), que constituem uma unidade terminal, cada uma das demais estrofes formam um corpo cerrado tanto sintaticamente quanto ao conteúdo, que sustenta um clima poético próprio. Estas estrofes formam entre si grupos diferentes: um primeiro grupo de quatro (versos 4 a 19), outro de cinco (versos 20 a 39), e dois de duas estrofes (versos 40 a 47; e 48 a 55). Segundo Eich, trata-se de uma arquitetura estrófica desconhecida no romance tradicional. A articulação das estrofes em quadras perpassa todas as composições do Romancero Gitano, ainda que ocasionalmente interrompida e nunca levada a efeito com tanta consequência quanto nesse poema. Lembre-se que a quadra não só se encontra bastante difundida na Espanha (habitualmente designada como *copla*), quanto é comum na maior parte da literatura europeia e qualificada de estrofe da canção popular.

A assonância ‘i-o’, com sua forte tensão⁶ desde a primeira até a quarta vogal da série fonética, só aparece esta vez no Romancero Gitano, sendo, como nos revela Eich, muito mais

⁶ Por tensão vocálica entenda-se o intervalo maior ou menor entre uma e outra vogal dentro da série fonética i-e-a-o-u.

rara do que a abundância de participios em ‘-ido’ e sufixos diminutivos ‘-ito’, ‘-ico’, ‘-illo’ que se encontra dentro da tradição romanesca.

De modo geral, pode-se comprovar que, no romance de Lorca, à diferença do que acontece no tradicional, a palavra em situação de rima comporta um forte acento de sentido. Pela sua posição, seu sentido e sonoridade, muitas palavras nesse poema se fixam, mais que outras, no ouvido. O som predominante nestas palavras é a tônica ‘i’. Sabendo, a partir de Eich, que o espanhol pronuncia suas vogais muito brevemente, incluindo as acentuadas, pode-se notar a excepcional ênfase que Lorca lhes confere quando estende sua duração, valendo-se de estratégias fonéticas. Nove vezes aparece a ‘i’ alargada, em hiato (*río, frío*), por efeito da palatal anexa (*-ll, -ñ, -ri-*). E, no ponto culminante do poema, a ‘i’ penetra com seu brilho toda extensão do verso:

Sin bridas y sin estribos.

A vogal ‘o’ mais escura que segue constantemente a ‘i’, como uma surdina, arremata o clímax com um abrupto *No* e com um *hombre*, tão autenticamente espanhol, que vem, nas palavras de Eich, para “barrar o livre curso da confiança”:

No quiero decir, por hombre...

De acordo com Eich, o efeito poético que produzem as assonâncias espanholas deve-se mais à repetição incansável do mesmo som do que à qualidade deste. Segundo o autor, a assonância ‘i-o’ assume para o poeta granadino uma função poética singular. Com seu valor vocálico, clara, tônica, radiante, verdadeiramente triunfal, a vogal ‘i’ se liga, numa tensão vocálica, à vogal ‘o’, escura, átona, passiva e feminina. Um jubiloso esplendor reprimido pela áspera contenção da linguagem é sugerido até no mais íntimo da matéria sonora, como testemunho de força, de sensualidade e paixão viril. Assim, o poema se impõe ao leitor, irrompe em seu tempo personalizado, arrancando-lhe deste, e o leitor, seduzido e cordato, vê-se transplantado, pela ação da força absorvente do vazio inicial, ao tempo próprio do poema. Eis um típico recurso que Eich associa à “atualidade imediata” da poesia de Lorca.

Para Eich, à progressão dos sentidos corresponde a dilatação do espaço – ao atingir-se a plenitude dos sentidos, alcança-se a plenitude do espaço. Uma plenitude pura, que se traduz por “intensidade” e que Lorca utiliza para contrapor-se ao vazio existencial. Pois onde os sentidos funcionam em liberdade, cessa a lógica do entendimento, atrasada, apagada... O mundo já não se constrói seguindo um acervo de regras e normas, senão pelo contato direto de

corpos e massas, cores, sons e perfumes. Os sentidos atuam como meios que põem o homem em comunicação direta com o mundo. Assim, onde o olho, o ouvido a concavidade das mãos e as sensíveis células olfativas encontram objeto não há lugar para o vazio.

Das características de *Canciones* e dos procedimentos lorquianos indicados por Eich, e levantados nesse capítulo, destacam-se alguns pontos considerados relevantes para as próximas análises, e são elas as que se seguem: as projeções e os argumentos do universo gitano; as secretas correspondências rítmicas; a linguagem cifrada e a emoção singular; os esquemas populares e aproximações metafóricas que se fixam em uma cor, em uma nota musical, na imagem de uma paisagem suspensa entre o sonho e a realidade; a forma métrica de octossílabos, com a assonância permanente dos versos pares; o uso da semivogal ‘Y’ e seu posicionamento na estrutura do poema; a arquitetura estrófica; a posição, o sentido e a sonoridade das palavras-chave e sua relevante fixação no ouvido; os pontos culminantes, (efeitos de intensificação e contenção); a surdina; o clímax; a surpresa; o súbito.

Há, ainda, a assonância ‘i-o’ e sua função poética singular, que fornece, por meio de seu contraste tímbrico, uma tensão vocálica especial – a vogal ‘i’ com o seu valor vocálico, clara, tônica, radiante, verdadeiramente triunfante, e a vogal ‘o’ escura, átona, passiva e feminina –, a relação entre o brilho dos fonemas com luminosidade e opacidade semântica, e com as imagens poéticas, e finalmente a progressão dos sentidos. A esses destaques serão reunidas mais algumas características do verso espanhol tratadas na próxima seção.

El verso español

O verso espanhol combina a versificação acentual e a silábica. O poeta dominicano Pedro Henríquez Ureña (Apud PAZ, 2006) divide o verso espanhol em duas grandes correntes: a versificação regular – apoiada em esquemas métricos e estróficos fixos, nos quais cada verso se constitui de um definido número de sílabas – e a versificação irregular, na qual não se preocupa tanto com a medida, mas com o golpe rítmico dos acentos. Assim, os acentos tônicos são decisivos, mesmo no caso da mais pura versificação silábica, e sem eles, segundo Paz, “não há verso em espanhol”. Paz nos revela que a liberdade rítmica é ampliada em virtude dos metros espanhóis não exigirem, na realidade, a acentuação fixa; mesmo o hendecassílabo, conta, “admite uma grande variedade de golpes rítmicos: nas sílabas quarta e

oitava; na sexta; na quarta e na sétima; na quarta; na quinta” (2006). O poeta-crítico mexicano enumera ainda outros elementos que contribuem à liberdade rítmica, como:

(...) o valor silábico variável das esdrúxulas e dos agudos, a dissolução dos ditongos, as sinalefas e demais recursos que permitem modificar a contagem das sílabas. (PAZ, 2006: 28)

O crítico considera que não se trata propriamente de dois sistemas independentes, mas de uma única corrente na qual se combatem e se separam, se alternam e se fundem as versificações silábica e acentual. Para Paz (2006), o verso espanhol, qualquer que seja seu tamanho, baseia-se em “uma combinação de acentos – passos de dança – e medida silábica”. O autor sustenta que esse verso é uma unidade na qual se unem dois opostos: “um que é dança e outro que é relato linear, marcha no sentido militar da palavra” e acrescenta que “o verso tradicional espanhol, o octossílabo, é um verso a cavalo, feito para trotar e pelejar, mas também para dançar” (PAZ, 2006). Paz atesta que a mesma dualidade se percebe nos metros maiores, hendecassílabos e alexandrinos, que serviram aos poetas espanhóis Gonzalo de Berceo e Alonso de Ercilla para narrar, e serviram ao pensador, poeta e religioso espanhol San Juan de la Cruz e ao poeta nicaraguense Darío para cantar. Para ele os metros espanhóis oscilam entre a dança e o galope, e a poesia espanhola se movimenta entre dois pólos: o Romancero e o Cântico Espiritual. Segundo Paz o verso espanhol possui uma natural facilidade para contar sucessos heroicos ou cotidianos, com objetividade, precisão e sobriedade. Quando se afirma que o traço distintivo da poesia épica espanhola é o realismo, entende-se que este realismo ingênuo, por conseguinte, de natureza diversa do moderno, sempre intelectual e ideológico, ajusta-se ao caráter do ritmo espanhol. Versos viris, octossílabos e alexandrinos, apresentam, de acordo com Paz “uma irresistível vocação para a crônica e para a narrativa”. O autor afirmando que o romance nos conduz sempre a narrar, oferece como exemplo o poeta García Lorca, que em pleno apogeu da “poesia pura”, retorna ao anedótico não temendo incorrer no pormenor descritivo.

Uma natural inclinação para a galhardia e para a elegância e, mais intensamente, para a fúria dançante pode ser sentida nos acentos tônicos espanhóis. Os acentos espanhóis levam a perceber o homem como um ser capaz de chegar a extremos e ao mesmo tempo como ponto de convergência entre os mundos inferiores e superiores. Versos agudos, graves, esdrúxulos, – pancadas sobre o couro do tambor, palmas, gritos, clarins: a poesia de língua espanhola é dança festiva e fúnebre, dança erótica e vôo místico. Quase todos os poemas de língua espanhola podem ser cantados e dançados, incluindo os místicos.

Se o barroquismo é jogo dinâmico, claro-escuro, oposição violenta entre uma coisa e outra, os espanhóis são barrocos por fatalidade do idioma. A iluminação poética tudo transfigura, tudo faz deslizar, dançar e voar, utilizando alguns acentos para tanto e o idioma se veste de beleza e luminosidade incomum. O êxtase não se manifesta como imagem, nem como ideia ou conceito. É, em verdade, o inefável expressando-se inefavelmente. A solução do conflito e da contradição, no poema, acontece com o triunfo da imagem, que acolhe os contrários sem aniquilá-los.

Segundo Paz (2006) o método de associação poética dos “modernistas” (...) é a sinestesia, na qual a correspondência entre música e cores, ritmo e ideias, evoca um conjunto de sensações que rimam com realidades invisíveis. E no centro está a mulher: “*la rosa sexual (que) al entreabrirse conmueve todo lo que existe*” (Apud PAZ, 2006: 32). Ouvir o ritmo da criação – e ainda vê-lo, e palpá-lo – para construir um elo entre o mundo, os sentidos e a alma é a missão do poeta. Os modernistas inventaram metros, alguns deles com até vinte sílabas; acolheram outros do francês, do inglês e do alemão; ressuscitaram vários que haviam sido esquecidos na Espanha. Com eles aparece em castelhano o verso semi-livre e o livre.

A “fala do povo” – vaga noção do teólogo e filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, mentor do movimento literário *Sturm und drang* –,⁷ não é a mesma coisa que a linguagem efetivamente falada nas cidades de nosso século. A primeira é nostalgia do passado, uma herança literária e seu modelo é a canção tradicional; a segunda é uma realidade viva e presente: surge no poema precisamente como ruptura da canção. A canção é tempo medido, enquanto a linguagem falada é descontinuidade, revelação do tempo real.

Em 1930 surge a antologia de Gerardo Diego, que divulga o grupo de poetas mais rico e singular da Espanha desde o século XVII e entre eles está García Lorca. A poesia moderna de língua espanhola é mais um exemplo das relações entre prosa e verso, ritmo e metro. No que diz respeito ao idioma espanhol, vale a pena repetir que o apogeu da versificação rítmica, consequência da reforma levada a cabo pelos poetas hispano-americanos, é na realidade uma volta ao verso espanhol tradicional. Mas este regresso não seria possível sem a influência de correntes poéticas estrangeiras, a francesa em particular, que mostrou a correspondência entre ritmo e imagem poética. E à cata desta correspondência que serão percorridos os meandros silábicos dos poemas de Lorca.

⁷ Tempestade e ímpeto.

Al compás de un poeta

Seguindo as premissas da professora e literata Norma Goldstein (2002), adotam-se aqui procedimentos provisórios, isolando-se alguns dos aspectos dos poemas selecionados. A professora recomenda também não se perder de vista a unidade do texto, com vistas a recuperar, no momento da interpretação, sua unidade orgânica. Assim, na seção **Anexo**, encontram-se para consulta os poemas em sua integralidade e forma original, pois sua disposição gráfica é relevante para o acompanhamento das análises e considerações.

Esta análise preliminar visa, então, atentar para os aspectos sonoros do poema, pois, na elaboração do texto literário, segundo Goldstein (2002), as palavras, além de serem selecionadas e combinadas por sua significação, podem sê-lo por seu parentesco sonoro. Para a autora, a coexistência dos aspectos semântico e fônico no texto literário faz com que este ostente certo grau de tensão e ambiguidade, o que o torna detentor de plurissignificações.

Enfoca-se, primeiramente, a análise rítmica, para posteriormente relacioná-la com os outros aspectos, a saber: vocabulário, categorias gramaticais predominantes, organização sintática, figuras. Tentar-se-á, após essa análise, perceber como se dá o entrelaçamento dos fios que compõem e organizam o “tecido de palavras” (texto) em que se constitui o poema.

Sabe-se que o ritmo do poema decorre do tipo de verso escolhido pelo poeta. Mas o ritmo também pode resultar de uma série de efeitos sonoros (rimas, aliteração, etc.) ou jogo de repetições (de letras ou palavras). Quanto às repetições, pretende-se prestar especial atenção às suas ocorrências e funções, pois a redundância é, segundo Lomax (1978), um traço distintivo da canção como fórmula estrutural musical, cabendo verificar sua frequência na fórmula estrutural poética. É importante ler o poema com os olhos e os ouvidos, percebendo sua organização visual e sonora, e identificar o ritmo poético isoladamente para captar no poema o ritmo e o significado como uma unidade indissolúvel.

A tarefa se inicia com o poema “*El canto quiere ser luz*”, da série *Canciones*:

- 1 El **CAN-** to **QUIE-** re ser **LUZ.**
- 2 En lo os-**CU-** ro el **CAN-** to **TIE-** ne,
- 3 **HI-** los de **FÓS-** fo- ro y **LU-** na.
- 4 La **LUZ** no **SA-** be qué **QUIE-** re.
- 5 En sus **LÍ-** mi- tes de **Ó-** pa- lo,
- 6 Se en- **CUEN-** tra **E-** lla **MIS-** ma,
- 7 **Y VUEL-** ve.

Ao escandir os versos do poema, atenta-se para a sonoridade dos elementos do texto captando-os a partir da marcação das sílabas poéticas. As sílabas em destaque se afiguram para o ouvido como eixos tônicos – visto que nem todas as sílabas tônicas possuem a ênfase do acento poético. O fluxo rítmico obedece a uma retenção nas sílabas tônicas (preferencialmente poéticas) e a uma fluente aceleração sobre as sílabas átonas até alcançar a tônica poética seguinte. Essa retenção e aceleração podem ser explicadas a partir do conceito de fraseologia que se adota nesta pesquisa.

Segundo Scliar (1982), “em sua projeção temporal, os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras”. Estes agrupamentos dispõem-se numa sucessão de imbricações formando conjuntos maiores que, encadeando-se com os seguintes, formam novos grupos. O caráter desta projeção é sintático e é comum ao discurso verbal e musical. O estudo desta projeção e de seu caráter sintático denomina-se fraseologia. Para Cooper, o “agrupamento fraseológico é o produto da semelhança, diferença, proximidade ou separação dos sons percebidos pelo ouvido e organizados pela mente.” (Apud SCLIAR, 1982).

Scliar (1982) afirma ainda que, para a percepção desses sons e de seus agrupamentos, quanto maior a afinidade entre os componentes estruturais, tanto maior a coesão e vice-versa; quanto mais longa a pausa, maior a separação; quanto mais rápidas as emissões, maior o nexo com o próximo som e vice-versa. Ora, o fluxo rítmico está na base dessa projeção temporal, ajusta-se a essas premissas e permite inferir que os elementos fraseológicos obedecem às leis do movimento. Movimento que se divide em duas fases: **impulso** (*Arsis*) que é a manifestação de energia, tendendo a durar o menos possível, e **apoio** (*Thesis*) que se identifica com o repouso, tendendo a durar mais.

Seguindo a sensação sugerida pelo fluxo rítmico, chega-se à musicalidade do poema. Um agrupamento musical pode ser classificado de duas maneiras: quanto ao “início” e quanto ao “final”. Quanto ao “início”, se o agrupamento iniciar com a *Thesis*, o ritmo é tético; se iniciar com a *Arsis*, o ritmo é anacrústico, denominando-se **anacruse** o fragmento sonoro que precede a *Thesis*; se o agrupamento iniciar após a *Thesis* e for precedido por pausa não superior à unidade de tempo relativo arbitrariamente preestabelecido (minuto, segundo, décimo, centésimo...), o ritmo é **acéfalo**. Quanto ao “final”, restringe-se a dois tipos: se o último som do agrupamento coincidir com o apoio, a terminação é **masculina**; se o último som é posterior ao apoio, a terminação é **feminina**.

Assim tomam-se de empréstimo termos musicais para identificar possíveis recitações, considerando o primeiro verso como anacrústico, o segundo como anacrústico, o terceiro

como tético, o quarto como anacrústico, o quinto como anacrústico, o sexto como anacrústico e o sétimo como anacrústico. Atentando-se para a marcação das sílabas poéticas que definem o elemento rítmico integrante do texto poético, promove-se a possibilidade de identificação dos **impulsos** e **apoios** e suas implicações fraseológicas, oferecendo uma alternativa para recitação dos poemas.

Serão utilizados, tal como sugere Goldstein (2002), os sinais ____ (barra) para indicar as sílabas “fortes” e ‘U’ para as sílabas “fracas”, de acordo com a concepção da métrica latina que corresponde às sílabas “longas” e “curtas” para a métrica dos clássicos gregos. A abreviatura E.R. (“Esquema Rítmico”) é o nome que se dá à fórmula que indica quantas sílabas poéticas tem o verso (fora dos parênteses) e em quais sílabas recai essa ênfase poética (dentro dos parênteses). A fórmula de Goldstein segue o sistema silábico-acental para a escansão no idioma português. Ao escandir o verso em português, deve-se parar na última sílaba tônica. Havendo outras sílabas depois dela, não se as contam para efeito métrico.

Uma estratégia circunstancial é adotada para conciliar a fórmula de Goldstein com as particularidades do idioma espanhol, pois para a contagem das sílabas dos versos espanhóis vigora a seguinte fórmula:

- nos versos com terminação em sílabas poéticas *agudas* (equivalente às oxítonas), utiliza-se a fórmula $n + 1 = x$, em que n é o número de sílabas até a última sílaba do verso e x o total de sílabas consideradas para a contagem;

- nos versos com terminação em sílabas poéticas *llanas* (equivalente às paroxítonas), utiliza-se a fórmula $n = x$;

- nos versos com terminação em sílabas poéticas esdrúxulas (equivalente às proparoxítonas), utiliza-se a fórmula $n - 1 = x$.

- as *sinalefas* (elisões) são consideradas na contagem das sílabas, porém, excepcionalmente sua pertinência cede às intenções do poeta no tocante ao eixo métrico (agrupamento fraseológico: impulso e apoio) criado pelas sílabas poéticas. Assim, retoma-se a escansão do poema, aplicando-se, solidariamente, as ferramentas contidas nas duas fórmulas mencionadas:

1	El / CAN - / -to / QUIE - / -re / ser / LUZ .	E.R. 7(2-4-7) Tripartido
	U ____ // U ____ // U U ____ //	anacrústico
	1 2 3 4 5 6 7	$x = n+1 \Rightarrow 8$

2	En / lops- / CU - / -roel / CAN - / -to / TIE - / (-ne),	E.R. 7(3-5-7) Tripartido
	U U ____ // U ____ // U ____ //	anacrústico
	1 2 3 4 5 6 7	$x = n \Rightarrow 8$

- 3 HI- / los / de / FÓS- / -fo- / -roy / LU- / (-na),
 ___ // U U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 E.R. 7 (1-4-7) Tripartido
 tético
 $x = n \Rightarrow 8$
- 4 La / LUZ / no / SA- / -be / qué / QUIE- / (-re).
 U ___ // U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 E.R. 7(2-[4]-7) Tripartido
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 8$

De acordo com a fórmula indicada por Goldstein (2002), constatam-se nesses quatro primeiros versos a contagem de sete sílabas, portanto verso heptassílabo, comumente chamado *redondilha maior*. Do ponto de vista das leis métricas, é o verso mais simples, pois basta a última sílaba ser acentuada para que os demais acentos possam cair em qualquer outra sílaba. Verso predominante nas quadrinhas e canções populares, é também muito frequente nas canções folclóricas. O esquema rítmico proposto para a contagem das sílabas por Goldstein difere do espanhol, que contabiliza oito sílabas (verso octossílabo) para os quatro versos mencionados. O verso octossílabo é o verso espanhol tradicional. Os acentos poéticos dividem esses versos em três segmentos rítmicos, identificado nesta análise como “tripartido”.

Já nos versos cinco e seis são encontradas seis sílabas (hexassílabos) para a fórmula do português e sete para a fórmula do espanhol:

- 5 En / sus / LÍ- / -mi- / -tes / de Ó- / (-pa- / -lo),
 U U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 E.R. 6(3-6) Bipartido
 anacrústico
 $x = n - 1 \Rightarrow 7$
- 6 Se en- / -CUEN- / -tra E- / -lla / MIS- / (-ma),
 U ___ // U ___ // U ___ //
 1 2 3 4 5 6 E.R. 6(2-[4]-6) Tripartido
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 7$

O sexto verso oferece duas alternativas para a metrificação: tripartido ou bipartido. Tal possibilidade cria uma tensão rítmica, por sugerir uma ambivalência que pode ser explorada no momento da recitação como elemento componente da hesitação de “*la luz [que] no sabe qué quiere*”.

Os acentos poéticos dividem o quinto verso em dois segmentos rítmicos. Identificado como “bipartido”, esse verso sinaliza para a abrupta redução no último verso, quando este apresentará somente um segmento rítmico, identificado como “monolítico”. Duas sílabas (dissílabo) contam-se neste sétimo e último verso para a fórmula do português, e três sílabas para a regra espanhola, sendo que nesta regra esse último verso deve ser bipartido, incidindo a outra sílaba poética sobre a semigal “y”:

7 Y / VUEL- / (-ve).

E.R. 2([1]-2) “Monolítico” ou Bipartido

U ____ //

tético

1 2

$x = n \Rightarrow 3$

Quanto ao jogo de sons, há deliberada repetição de letras tônicas, e a incidência predominante de algumas sugere um simbolismo relacionado às palavras-chaves. Quanto às palavras-chaves deste poema, tem-se, por um lado, *canto, luz, fósforo* e, por outro, *oscuro, ópalo, luna, límites*. Essa polaridade é arquitetada utilizando-se como estruturas de sustentação as vogais:

- 1 El cA^{nto} quIE^{re} ser lU^z.
- 2 En lo oscU^{ro} el cA^{nto} tIE^{ne},
- 3 HI^los de fÓ^sforo y lU^{na}.
- 4 La lU^z no sA^{be} qué quIE^{re}.
- 5 En sus lí^mites de Ó^palo,
- 6 Se encUEⁿtra Ella mI^sma,
- 7 Y vUE^lve

A vogal escura ‘u’ predomina, seguida, em iguais proporções, pelas vogais ‘a’ e ‘i’, sendo que, para esta última, poder-se-ia considerar estatisticamente, a seu favor, a participação no ditongo ‘ie’. A vogal ‘o’ apresenta duas incidências. A vogal ‘e’ tem importante incidência, considerando sua participação como tônica nos ditongos ‘ie’ e ‘ue’. Reparemos a tendência ao equilíbrio por meio das tensões timbrísticas na composição dos fonemas, sugerindo um tecido (textura, trama) poético policromático (como as cores de um prisma) de intermitente pulsação entre “a luz e as trevas”.

Interessante perceber como Lorca joga com elementos sinestésicos em movimento bidirecional. No título do poema o poeta sugere o movimento volitivo de busca do canto. Essa volição se expressa na proporção de vogais claras e brilhantes em contraste com vogais escuras e veladas, indício da ânsia luminosa em superar o véu da obscuridade. A polaridade claro/escuro mostra-se acentuada nos quatro primeiros versos, numa alternância vigorosa, após o que se percebe uma intermitência mais branda nos três últimos versos, sugerindo uma conciliação entre a vontade e sua antagonista. Esse trajeto semântico “barroco” é recheado de lampejos e nuances de um policromatismo fônico.

Há uma inversão da posição das vogais no contraste fônico entre a vogal ‘a’, o ditongo ‘ie’ e a vogal ‘u’ do primeiro verso e a vogal ‘u’, a vogal ‘a’ e o ditongo ‘ie’ do segundo

verso. Este procedimento sugere a imagem de intermitência dos lampejos de uma chama envolta pela escuridão.

A vogal ‘u’ – de timbre escuro, predominante e paradoxalmente participante de elementos semânticos representativos da luminosidade – alinha-se em timbre e significado (consonância entre o aspecto fônico e o semântico) ao tom escuro, no segundo verso. No terceiro verso, essa vogal escura, combinando com as vogais ‘i’ e ‘o’, transmite a imagem do faiscar de uma luz em latente potência. Essa imagem é sugerida pelo jogo fônico/semântico “consonante” (convergência entre aspectos fônico e semântico) no caso da utilização da vogal ‘i’ e “dissonante” (divergência entre os dois aspectos) no caso das vogais ‘o’ e ‘u’. Considerando-se que em espanhol as vogais claras ‘é’ e ‘ó’ são raramente pronunciadas, o timbre da vogal ‘o’ é assumido como sendo um timbre escuro, tanto quanto o da vogal ‘e’. Portanto, tanto a vogal ‘u’ quanto a vogal ‘o’ transmitem uma ideia de contradição entre a função fônica e a semântica no terceiro verso.

No quarto verso a potência latente fulgura impetuosa. A posição das vogais (“eixos poéticos”) é a mesma do segundo verso. Semanticamente, o ímpeto luminoso não se desloca convicto.

No quinto verso há o contraste fronteiroço entre a vogal ‘i’, representando o brilho, e a vogal ‘o’, representando a “turva-essência”, que se concentram em um elemento simbolicamente ambivalente: a opala. Repare-se que esta combinação entre a vogal ‘i’ e a vogal ‘o’ já havia aparecido no terceiro verso, antecedendo a vogal ‘u’ e substituindo a combinação inicial entre a vogal ‘a’ e o ditongo ‘ie’ dos dois primeiros versos. Momento aquele em que se pode pensar numa pseudo-interpolação fônica, preparando uma transição (uma modulação) para outros tons timbrísticos. Pois, a partir do quinto verso, anuncia-se outro contraste: se ao primeiro e segundo versos podem-se aplicar as fórmulas $(2x + y \cong y + 2x)$; onde $(2x + y)$ representa **dois** fonemas vocálicos **claros** para **um** fonema vocálico **escuro**, em que $(y + 2x)$ representa **um** fonema vocálico **escuro** para **dois** fonemas vocálicos **claros**, indicando uma inversão da posição dos fonemas no verso, ao terceiro e quarto caberia a fórmula $(x + 2y \cong 2x + y)$, em que $(x + 2y)$ representa **um** fonema vocálico **claro** para **dois** fonemas vocálicos **escuros** e $(2x + y)$ representa **dois** fonemas vocálicos **claros** para **um** fonema vocálico escuro, indicando um movimento de equiparação das proporções entre fonemas claros e escuros. A partir de então, dentro do aspecto fônico, os fonemas manter-se-ão numa proporção de paridade, representada pela fórmula $(x+y)$ e repercutirão sobre o aspecto semântico, sugerindo que aquela “soberba” incandescência inicial estabiliza-se ou se esmaece.

No sexto verso um novo tom aparece em contraste à luminosidade. Por seu timbre fônico, o ‘ue’ sugere uma amenização (seria um eufemismo ou uma sujeição). É este novo tom a contrapor-se a vogal ‘i’, representante assumidamente luminosa (“*misma*”).

No sétimo e último verso o desfecho da contenda é brando. Embora o tom conciliatório ‘ue’ encerre o poema, não se pode deixar de atentar para o fato de que ele é antecedido pela tônica poética ‘i’ e ainda, imbativelmente, por sua aparentada semivogal “y”. E, por fim, tem-se o paralelo funcional ao nível fônico e semântico do ditongo ‘ue’, que, além da conciliação sonora, indica um movimento cíclico.

Quanto aos aspectos simetria e assimetria, note-se a assimetria do poema, a simetria interna entre os quatro primeiros versos, e entre o quinto e o sexto. Após estes dois últimos, a assimetria se consolida apoiada numa súbita redução no tamanho do sétimo e último verso. Há um sugestivo deslocamento decrescente, redução até a extinção. A chama se apaga?

O vocabulário é constituído de expressões simples, frequentes na língua falada, com destaque para a palavra *ópalo*, que se torna um vértice para o desvelo do enigma simbólico das imagens. Nas categorias gramaticais predominam os substantivos e a forma verbal, indicando a ênfase no sujeito e na ação. São verbos que, associados a possessividade – ter, querer –, sugerem uma situação de energia em estado potencial e, associados a deslocamento, conferem dinamismo à cena poética. O tempo verbal (presente) aponta, pois, para uma proximidade afetiva do ‘eu’ poético. A organização sintática apresenta-se com períodos curtos em discurso direto. Quanto às figuras, tem-se a presença de catacrese em: “*hilos de fósforo y luna*” e “*límites de ópalo*”. Quanto às repetições, verifica-se a frequência dos termos “canto”, “luz”, “querer”. A estrofe é monolítica.

A partir de um título, pode-se esperar a estruturação de narrativa sobre um enredo fantástico, uma narração alegórica impregnada de mitos. O poeta esconde, sob suas imagens insinuantes, a história de criaturas míticas. O desvelar das imagens no poema *Fábula* requer uma incursão na mitologia grega:

- 1 U- ni- COR-nios y CÍ-clo-pes.
- 2 CUER-nos de O-ro
- 3 y O-jos VER-des.
- 4 SO-bre el a-can-ti-LA-do,
- 5 en tro-PEL gi-gan-TES-co
- 6 i-LUS-tran el a-ZO-gue

- 7 sin cris-TAL, del MAR.
- 8 U-ni-COR-nios y CÍ-clo-pes.
- 9 U-na pu-PI-la
- 10 y U-na po-TEN-cia.
- 11 ¿Quién DU-da la e-fi-CA-cia
- 12 te-RRI-ble de E-sos CUER-nos?
- 13 ¡O-CUL-ta tus BLAN-cos,
- 14 NA-tu-ra-LE-za! (OC, 365-6)

O unicórnio é um animal mitológico que tem a forma de um cavalo, geralmente branco, com um único chifre espiralado. De acordo com Chevalier (2006), o unicórnio medieval é um símbolo de poder, mas também de luxo e pureza. O unicórnio simboliza, ainda, com seu chifre único no meio da frente, a flecha espiritual, o raio solar, espada de Deus, a revelação divina, a penetração do divino na criatura. Na Idade Média o unicórnio tornara-se o símbolo da encarnação de Verbo de Deus no seio de Maria. Ele é ao mesmo tempo símbolo da fecundidade espiritual e símbolo da virgindade psíquica. O unicórnio sempre evoca a ideia de uma sublimação milagrosa da vida carnal e de uma força sobrenatural que emana do que é puro.

Sua imagem está associada à pureza e à força. Segundo as narrativas é um ser dócil, porém apenas as mulheres virgens podem dele se aproximar e tocá-lo. Por esta razão é relacionado à essência espiritual, uma vez que somente uma donzela pura é capaz de domá-lo. Tema recorrente nas artes medievais e renascentistas, o unicórnio, tal como todos os outros animais fantásticos, não possui um significado único. Pode simbolizar pureza, esperança, amor, majestade, poder, honestidade, liberdade, etc. O elemento simbólico em questão, representado pelo unicórnio, suscita a imagem de uma força espiritual que pode ser associada às virtudes apolíneas.

Para Chevalier, (2006: 918) o simbolismo de “cornos” é o do poder. Em hebraico, **queren** significa, ao mesmo tempo, chifre, poder, força. O mesmo ocorre com o sânscrito **linga** e com o latim **cornu**. O chifre não sugere apenas a potência, pela sua forma; pela sua função natural, é a própria imagem da arma poderosa, potente (em gíria italiana, o pênis se diz **cornio**). O poder vem se unir à agressividade. Todo chifre acaba por significar potência do bem contra o mal.

O unicórnio também pode ser considerado o senhor da chuva que luta contra o Sol escaldante, responsável pelas secas calamitosas. Essa associação pode ter se originado da contemplação de nuvens, e de formas inumeráveis, mas sempre anunciadoras, da chuva fertilizante. (CHEVALIER, 2006: 919).

Seres mitológicos, os ciclopes eram gigantes de um só olho no meio da testa. Para Brandão (1993), os poetas e mitógrafos distinguem três espécies de ciclopes: os Urânios, filhos de Urano e Geia; os Sicilianos, companheiros do gigantesco e antropófago Polifemo, como aparece na *Odisséia*; e os Construtores. Os primeiros, Brontes, Estéropé ou Astéropé e Arges, senhores da tempestade, cujos nomes estão associados, respectivamente, ao trovão (o som, o estrondo), ao relâmpago (o clarão) e ao raio (a descarga de energia), assemelham-se, por sua violência súbita, às erupções vulcânicas, símbolos da força bruta a serviço de Zeus.

Para Brandão, o segundo grupo de ciclopes, impropriamente denominados Sicilianos, tende a confundir-se com aqueles de que fala Homero na *Odisséia*. A este segundo grupo, pertenciam os selvagens de altura desmedida e os antropófagos. Viviam perto de Nápoles, nos campos de Flegra. Moravam em cavernas, e os únicos bens que possuíam eram rebanhos. Dentre estes monstros, destaca-se Polifemo. Na poesia da época alexandrina, os ciclopes homéricos transmutaram-se em demônios subalternos, ferreiros e artífices de todas as armas dos deuses, de raios a flechas, mas sempre sob a direção de Hefesto, o deus das forjas por excelência. Habitavam a Sicília, onde possuíam uma oficina subterrânea, por vezes localizada nas entranhas do Etna. De antropófagos, transformaram-se, na erudita poesia alexandrina, em frágeis seres humanos, mordidos por Eros.

Os ciclopes teriam sido mortos, segundo a mitologia grega, por Apolo. Ele os matou porque Zeus, seu pai, matou Asclépio (que ressuscitou alguns mortos), filho de Apolo, com seus raios. Apolo, não podendo matar o pai, vingou-se nos ciclopes que, indiretamente, mataram Asclépio (os ciclopes fizeram os raios usados para matar o filho de Apolo). Por terem incorrido indiretamente em responsabilidade pela morte do filho de Apolo, foram mortos por este. Segundo Brandão (1993), o ciclope da tradição grega é uma força primitiva e regressiva, de natureza vulcânica, que só pode ser vencida pelo deus solar, Apolo.

No poema, percebe-se que está em jogo o poder das forças apolíneas em iminente confronto com forças potencialmente destruidoras representadas pelos ciclopes e elegidas para os intentos de Zeus, entre os quais a morte de Asclépio, o ressuscitador, e a vitória sobre seu pai, Cronos. Num nível simbólico mais profundo, o arquétipo do herói, com suas íntegras virtudes virginais, está posto de forma congruente e pertinente ao mito de Prometeu, que simboliza o desafio humano aos desígnios e à vontade dos deuses. O “eu lírico” pode estar

encarnando o sentimento da desafiante empresa contra o mando paterno e em favor da potência criativa do homem, no curso de seu processo de individuação.

A partir da mitanálise que considera os importantes períodos históricos da sociabilidade, levanta-se a possibilidade de as constelações de imagens deste poema manter uma relação com o fato de Lorca testemunhar, no séc. XX, os avanços do progresso, mas alertar o homem para as consequências de se desafiar às forças da natureza. É uma era em que o homem se sente capaz de superar a si e realizar toda sorte de ambições criadoras. A força viril em jogo naquela contenda de titãs acompanha e pode ser representada pela tonicidade dos fonemas no poema, como se tentará demonstrar:

- | | |
|--|---|
| 1 U- / -ni- / -COR- / -nios/ y / CÍ- / (-clo- / -pes).
U U ___ // U U ___//
1 2 3 4 5 6 | E.R. 6(3-6) Bipartido
anacrústico
$x = n - 1 \Rightarrow 7$ |
| 2 CUER- / -nos / de / O- / (-ro)
___ // U U ___//
1 2 3 4 | E.R. 4(1-4) Bipartido
tético
$x = n \Rightarrow 5$ |
| 3 y / O- / -jos / VER- / (-des).
U ___ // U ___//
1 2 3 4 | E.R. 4(2-4) Bipartido
anacrústico
$x = n \Rightarrow 5$ |
| 4 SO- / -bre / el / a- / -can- / -ti- / -LA- / (-do),
___ // U U U U ___//
1 2 3 4 5 6 | E.R. 6(1-[4]-6) Bipartido
tético
$x = n \Rightarrow 7$ |
| 5 en / tro- / -PEL- / gi- / -gan- / -TES- / (-co)
U U ___ // U U ___//
1 2 3 4 5 6 | E.R. 6(3-6) Bipartido
anacrústico
$x = n \Rightarrow 7$ |
| 6 i- / -LUS- / -tran / el / a- / -ZO- / (-gue)
U ___ // U U U ___//
1 2 3 4 5 6 | E.R. 6(2-6) Bipartido
anacrústico
$x = n \Rightarrow 7$ |
| 7 sin / cris- / -TAL, / del / MAR.
U U ___ // U ___//
1 2 3 4 5 | E.R. 5(3-5) Bipartido
anacrústico
$x = n+1 \Rightarrow 7 *$ |

Este sétimo verso merece uma atenção especial para a contagem silábica, pois a fórmula espanhola $x = n+1$, aplicada desavisadamente, contabilizaria um total $x = 6$, porém, a pontuação (vírgula) e os acentos agudos permitem perceber que se trata de um hemistíquio, quando então a regra deve ser aplicada em cada segmento separadamente, para em seguida contabilizar a soma dos dois segmentos, operação representada pela equação: $(x = n+1) + (x = n+1) = 7$. É um recurso circunstancial que sinaliza para um momento sugestivo do poema e

para a ebulição das imagens. Toda a imagem poética anterior é comparada, na fronteira do hemistíquio, ao Mar:

- 8 U- / -ni- / -COR- / -nios/ y / CÍ- / (-clo- / -pes).
 U U ___ // U U ___//
 1 2 3 4 5 6 E.R. 6(3-6) Bipartido
 anacrústico
 $x = n - 1 \Rightarrow 7$
- 9 U- / -na / pu- / -PI- / (-la)
 U U U ___//
 1 2 3 4 E.R 4(1-4) Bipartido
 tético
 $x = n \Rightarrow 5$
- 10 y U- / -na / po- / -TEN- / (-cia).
 ___ U U ___//
 1 2 3 4 E.R 4(1-4) Bipartido
 acéfalo*
 $x = n \Rightarrow 5$
- 11 ¿Quién / DU- / -da / la / e- / -fi- / -CA- / (-cia)
 U ___ // U U U ___//
 1 2 3 4 5 6 E.R. 6(2-[4]-6) Bipartido
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 7$
- 12 te- / -RRI- / -ble / de / e- / -sos / CUER- / (-nos)?
 U ___// U U U// ___//
 1 2 3 4 5 6 E.R. 6(2-[4]-6) Bipartido
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 7$
- 13 !O- / -CUL- / -ta / tus / BLAN- / (-cos),
 U ___ // U U ___//
 1 2 3 4 5 E.R. 5(2-5) Bipartido
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 6$
- 14 NA- / -tu- / -ra- / -LE- / (-za)!
 ___ U U ___//
 1 2 3 4 E.R. 4(1-4) Bipartido
 tético
 $x = n \Rightarrow 5$

Há alternância de versos de quatro e seis sílabas para a fórmula portuguesa, em contraposição aos versos de cinco sílabas (pentassílabos) – o pentassílabo, conhecido como *redondilha menor*, era empregado, no medievo europeu, por poetas ibéricos nas “cantigas de amor e de amigo” – e de sete sílabas para a fórmula espanhola. O ritmo imposto pelos versos e os fonemas consonantais predominantes ‘c’ (K); ‘r’; ‘p’; e ‘t’ suscitam a imagem de uma iminente tempestade “*en tropel gigantesco*”. A palavra *azogue* (parte fosca do espelho que lhe confere reflexibilidade) está associada à cor de intenso cinza fosco. Esse dado leva a crer numa imagem de céu turvo – prenhe de nuvens carregadas de eletricidade –, comparada a um mar sem brilho.

No vocabulário utilizado percebe-se o predominante emprego de expressões simples em novas combinações, com destaque para os seres mitológicos (unicórnios e ciclopes) envolvidos numa culta temática, e para as palavras *acantilado* (íngreme, alto, escarpado), *azogue* (argento-vivo), *tropel* (balbúrdia, turbamulta, tropear estrepitoso de cavalos), que vão

guardar o enigma para a compreensão do poema. Entre as categorias gramaticais, predominam os substantivos e as locuções adjetivas, sendo que apenas três verbos estão presentes: *ilustran*, *duda* e *oculta*. Tais verbos, porém, sugerem um jogo hermeticamente enigmático. A organização sintática apresenta-se com períodos curtos, discurso direto e paralelismo entre substantivos e locuções adjetivas. Quanto às figuras, tem-se a sinestesia: em jogo estão a visão, o tato e a audição. Há, ainda, ao nível de classes gramaticais, a presença de paralelismos nos versos 1, 2, 3, e 8, 9, 10; quanto ao nível sonoro, há aliteração: ‘c’ (K); ‘r’; ‘p’; e ‘t’ e, também assonância; e metáfora e alegoria: “*eficácia terrible*”. Quanto às repetições, verifica-se o isomorfismo dos termos: unicórnios, *cuernos* (sugestões tácteis), potencia, *terrible eficacia*, *cíclopes: ojos, pupila, oculta* (sugestão visual). O poema apresenta uma forma assimétrica composta por diferentes tamanhos de estrofes: dístico, quadra e sextilha. O desfecho sugere um alerta!

Novamente Lorca utiliza-se de alusão a seres lendários para criar suas imagens poéticas no poema *Canción cantada*. Veja-se o poema:

- 1 EN el GRIS,
- 2 el PÁ-ja-ro Gri-FFON
- 3 se ves-TÍ-a de GRIS.
- 4 Y la NI-ña Ki-ki-ri-KÍ
- 5 Per-DÍ-a su blan-COR
- 6 y FOR-ma a-LLÍ.

- 7 Pa-ra en-TRAR en el GRIS.
- 8 me pin-TÉ de GRIS.
- 9 !Y CÓ-mo re-lum-BRA-ba
- 10 EN el GRIS! (OC, 374)

Há no poema 16 vogais ‘e’, 16 vogais ‘i’, mais 2 semi-vogais ‘y’, 18 vogais ‘a’, 6 vogais ‘o’ e 2 vogais ‘u’, considerando-se o título. Curioso é o contraste dessas vogais no poema: por um lado, o título é constituído predominantemente pela vogal ‘a’, estabelecendo assim um timbre claro que se impõe à única vogal escura ‘o’ ali presente, e à consoante nasal ‘n’ (responsável por um circunstancial ‘ofuscamento’). Por outro lado, tem-se no corpo do poema um jogo de claro/escuro numa proporção de 9/8. Explique-se: 18 vogais abertas ‘a’ para 16 vogais fechadas ‘e’. As 16 vogais fechadas ‘i’ (porém brilhante) teriam em contraste com as outras 8 fechadas – 6 vogais ‘o’ e 2 vogais ‘u’ – a função de clareamento. A vogal ‘i’

possui uma característica acústica de brilho mais incisivo que as demais, cuja evidência pode ser atestada quando se pensa na musicalidade.

A recorrência da vogal ‘i’ é explícita e recai sobre pontos parciais e finais de culminância. Eis um elemento a reforçar o caráter redundante que define a canção, como apontara Lomax (1994). Redundância que intencionalmente enfatiza o atributo luminoso do “eu lírico”. No poema há uma atmosfera pouco propícia à luminosidade, por se tratar de um ambiente cinzento, onde o mitológico pássaro Grifo (Griffón) perde sua aparatosa raridade, tornando-se trivial (se veste de cinza), e onde até a menina Kikirikí (aquela que encarna o canto do galo) também perde sua original personalidade. Nessa quintessência do cinza, o poeta Federico García Lorca, pintado ele mesmo de cinza reluz, e como reluz! No plano estilístico, pode-se constatar nesse poema a presença de outro ente pertencente àquela “família de niñas poéticas” apontada por Martin (s/d). A *niña del blancor* do dia, anunciado pelo kikirikí do galo, leva o inconfundível selo lorquiano. Nos versos do poema *Nocturnos de la Ventana* foi possível inferir que a gota de água é tratada por Lorca como *niña de agua*. Igualmente o poeta refere-se às “*niñas de la brisa*”, tão femininas com suas largas caldas, no poema *Friso* (“*Las niñas de la brisa / van con sus largas colas*”), e às angustiadas “*niñas de sangre*”, no poema *Paisaje de la multitud que vomita* como metáfora para a menstruação feminina.

Segundo Brandão (1991: 473), os grifos são pássaros fabulosos, de bico adunco, asas enormes e corpo de leão. Consagrados a Apolo, sua missão mais importante é guardar o ouro. Para Chevalier (2006: 478), o grifo está associado ao simbolismo do leão e da águia, o que parece ser uma duplicação de sua natureza solar. Em realidade, participar da terra e do céu faz dele um símbolo das duas naturezas do Cristo, a humana e a divina, evocando igualmente a dupla qualidade divina de força e sabedoria.

De acordo com Chevalier, para os gregos, os grifos são iguais aos monstros que guardam tesouros. São eles que vigiam os tesouros no país dos hiperbóreos. Vigiam a cratera de Dionísio, cheia até a boca de vinho. Opõem-se aos faiscadores de ouro nas montanhas. Servem de animais de sela de Apolo. Simbolizam a força e a vigilância para chegar ao tesouro. Os grifos são inimigos mortais dos basiliscos e, como diversos animais fantásticos, incluindo centauros, sereias, fênix, entre outros, o grifo simboliza um signo zodiacal: devido ao senso de justiça apurado, ao fato de valorizar as artes e a inteligência e ao fato de dominar os céus e o ar, simboliza o signo de libra, a balança ligada ao equilíbrio e a justiça.

Veja-se como a escansão dos versos pode abrir caminho para a elucidação do jogo de imagens poéticas:

- 1 EN / el / GRIS,
 _// U _//
 1 2 3
 E.R. 3(1-3) Bipartido
 tético
 $x = n+1 \Rightarrow 4$
- 2 el / PÁ- / -ja- / -ro / Gri- / -FFON
 U _// U U U _//
 1 2 3 4 5 6
 E.R. 6(2-6) Bipartido
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 7$
- 3 se / ves- / -TÍ- / -a / de / GRIS.
 U U _// U U _//
 1 2 3 4 5 6
 E.R. 5(3-5) Bipartido
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 7$
- 4 Y / la / NÍ- / -ña / KI- / -ki- / -ri- / -KÍ
 U U _// U U// U U _//
 1 2 3 4 5 6 7 8
 E.R. 8(3-[5]-8) Bipartido
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 9$
- 5 Per- / -DÍ- / -a / su / blan- / -COR
 U _// U U U _//
 1 2 3 4 5 6
 E.R. 5(2-5) Bipartido
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 7$
- 6 y / FOR- / -ma / a- / -LLÍ.
 U _// U _//
 1 2 3 4
 E.R. 4(2-4) Bipartido
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 5$
- 7 Pa- / -ra / en- / -TRAR / en / el / GRIS.
 U U _// U U _//
 1 2 3 4 5 6
 E.R. 6(3-6) Bipartido
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 7$
- 8 me / pin- / -TÉ / de / GRIS.
 U U _// U _//
 1 2 3 4 5
 E.R. 5(3-5) Bipartido
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 6$
- 9 !Y / CÓ- / -mo / RE- / -lum- / -BRA- / (-ba)
 U _// U U U _//
 1 2 3 4 5 6
 E.R. 6(2-4-6) Tripartido
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 7$
- 10 EN / el / GRIS!
 U U _//
 1 2 3
 E.R. 3(1-3) Tripartido
 tético
 $x = n+1 \Rightarrow 4$

No vocabulário utilizado, percebe-se o predominante emprego de expressões simples, com destaque para um ser mitológico (*Giffón*) que guarda implicações quanto aos atributos correlacionados e uma figura popular (*niña Kikirikí*) que, através de onomatopéia, identifica-se com o canto do galo madrugador. Nas categorias gramaticais há um moderado equilíbrio na ocorrência de substantivos, locuções adjetivas e verbos. Quanto às repetições, verifica-se a frequência de termos como “en gris”, “de gris”, que suscitam um apagamento, e termos como “blancor” e “relumbraba”, por atributo de “isocromia”, que suscitam uma irradiação. Vale destacar que esse “esfumeamento” é enfatizado pela tensão entre o nível fônico e o semântico

da palavra “gris”. O “eu lírico” está se vangloriando, pois, ao se comparar ao fabuloso pássaro e à admirável *niña*, supera-os em brilho e poder de encantamento num ambiente insípido (e provavelmente fútil, pois pouca importância é dedicada à erudição e à natureza, onde nem mesmo os magníficos atributos puderam favorecer aos lendários seres) para o “eu lírico”. Quanto às figuras, tem-se a anáfora, “gris”, e a metáfora “*niña Kikiriki*”, “*entrar en el gris, me pinté de gris*”. O poema se constitui de duas estrofes. Esse dístico assimétrico apresenta estrofes de tamanhos deferentes. Três versos são dedicados a cada um dos dois seres fabulosos e quatro ao “eu lírico” em posição de desfecho e de caráter apoteótico.

Seres mitológicos reaparecem na cena poética, e desta vez a atmosfera sugere algo de ameaçador, como no poema *Baco*:

- 1 VER-de rum-OR in-TAC-to.
- 2 La hi-GUE-ra me TIEN-de sus BRA-zos.
- 3 Co-mo U-na pan-TE-ra, su SOM-bra,
- 4 a-CE-cha mi LÍ-ri-ca SOM-bra.
- 5 La LU-na CUEN-ta los PErros.
- 6 Se e-qui-VO-ca y em-PIE-za de NUE-vo.
- 7 a-YER, ma-ÑA-na, NE-gro y VER-de,
- 8 RON-das mi CER-co de lau-RE-les.
- 9 ?QUIÉN te que-RRÍ-a co-mo YO,
- 10 SI me cam-BIA-ras el co-ra-ZÓN?
- 11 ...Y la hi-GUE-ra me GRI-ta y a-VAN-za
- 12 te-RRÍ-ble y mul-ti-pli-CA-da. (OC, 384)

Para Chevalier (2006: 427-8), a figueira, assim como a oliveira e a videira, é uma das árvores que simbolizam abundância. Também ela, porém, tem seu aspecto negativo: quando seca, torna-se a árvore do mal, e, na simbologia cristã, representa a sinagoga que, por não ter reconhecido o Messias da Nova Aliança, já não tem os frutos; do mesmo modo, representará particularmente as Igrejas cujos ramos tiverem sido dessecados pela heresia. A figueira simboliza a ciência religiosa. No Egito, possuía um sentido iniciático. Os eremitas gostavam de alimentar-se de figos. Tanto no Novo quanto no Velho Testamento, pode-se encontrar esse símbolo. Adão e Eva, ao perceberem que estavam nus, entrelaçaram folhas de figueira e se

cingiram. A figueira também aparece no Novo Testamento, e Jesus a amaldiçoa. Deve-se notar que Jesus se dirige à figueira, ou seja, à ciência que essa árvore representa. Jesus disse a Natanael: Eu te vi quando estavas sob a figueira (João, 1, 48-49); Natanael era um intelectual. A figueira, assim como o salgueiro, simboliza a imortalidade e não a longa vida, pois, para os chineses, a imortalidade não pode ser concebida senão através do espírito e do conhecimento. Árvore sagrada das tradições indo-mediterrâneas, a figueira é frequentemente associada aos ritos de fecundação. Na Grécia, a figueira é consagrada a Dionísio (Baco), sendo uma das formas em que Baco pode se metamorfosear.

As possibilidades de interpretação podem agora ser contrastadas com as imagens contidas no poema. Com estrofes de dois versos, esses dísticos apresentam algumas rimas internas ricas sob o aspecto semântico: verde/tiende; pantera/acheca; cuenta/ nuevo; negro/cerco.

- 1 VER- / -de / ru- / -MOR / in- / TAC- / (-to). E.R. 6(1-4-6) Tripartido
 tético
 ___ // U U ___ // U ___ //
 1 2 3 4 5 6 **x = n ⇒ 7**
- 2 La / hi- / -GUE- / -ra / me / TIEN- / -de / sus / BRA- / (-zos). E.R. 8(2-5-8) Tripartido
 anacrústico
 U ___ // U U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 8 **x = n ⇒ 9**
- 3 Co- / -mo / U- / -na / pan- / -TE- / ra / su / SOM- / (-bra), E.R. 8(3-5-8) Tripartido
 anacrústico
 U ___ // U U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 8 **x = n ⇒ 9**
- 4 a- / -CE- / -cha / mi / LÍ- / -ri- / -ca / SOM- / (-bra). E.R. 8(2-5-8) Tripartido
 anacrústico
 U ___ // U U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 8 **x = n ⇒ 9**
- 5 La / LU- / -na / CUEN- / -ta / los / PE- / (-rros). E.R. 7(2-4-7) Tripartido
 anacrústico
 U ___ // U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 **x = n ⇒ 8**
- 6 Se / e- / -qui- / -VO- / -ca / y / em- / -PIE- / -za / de / NUE- / (-vo). E.R. 9(3-6-9) Tripartido
 anacrústico
 U U ___ // U U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 **x = n ⇒ 10**
- 7 a- / -YER, / ma- / -ÑA- / -na, / NE- / -gro / y / VER- / (-de), E.R. 8(1-4-6-8) Quadripartido
 U ___ // U ___ // U ___ // U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 8 **x = n ⇒ 9**
- 8 RON- / -das / mi / CER- / -co / de / lau- / -RE- / (-les). E.R. 8(1-4-8) Tripartido
 tético
 ___ // U U ___ // U U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7 8 **x = n ⇒ 9**

- 9 ¿**QUIÉN** / te / que- / -**RRÍA** / co- / -mo / **YO**,
 _____ // U U _____ // U U _____ //
 1 2 3 4 5 6 7 E.R. 7(1-4-7) Tripartido
 tético
x = n+1 ⇒ 8
- 10 Si / me / cam- / -**BIA**- / -ras / el / co- / -ra- / -**ZÓN**?
 U U U _____ // U U U U _____ //
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 E.R. 9([1]-4-[6]-9)
 tético
x = n+1 ⇒ 10
- 11 ...Y / la / hi- / -**GUE**- / -ra / me / **GRI**- / -ta / y / a- / -**VAN**- / (-za)E.R. 9(3-6-9) Tripartido
 U U _____ // U U _____ // U U _____ // anacrústico
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 **x = n ⇒ 10**
- 12 te- / -**RRI**- / -ble / y / mul- / -ti- / -pli- / -**CA**- / (-da).
 U _____ // U U U U _____ //
 1 2 3 4 5 6 7 E.R. 7(2-[4]-7)
 anacrústico
x = n ⇒ 8

O vocabulário é constituído de expressões simples, frequentes na língua falada, com destaque, por anáfora, para a palavra *sombra*, que se torna um elemento chave para decifrar o simbolismo das imagens. Nas categorias gramaticais há um moderado equilíbrio na ocorrência de substantivos, locuções adjetivas e verbos. Destaque para as expressões *negro y verde; grita y avanza; e terrible y multiplicada*. São expressões que conferem uma carga importante ao enigma simbólico. A organização sintática apresenta-se sob a forma do discurso direto, e quanto às figuras há ocorrência de aliterações e assonâncias. As repetições de palavras restringem-se a *higuera* e *sombra*, porém se podem considerar as aliterações, especial e predominantemente por meio da consoante ‘r’ como fator de redundância.

Como já visto, a escolha do título traz consigo um germe que, plantado no terreno da imaginação, pode despontar em ramificações insuspeitadas. O próximo poema utiliza duas palavras sugestivas para Lorca. A primeira palavra – ‘*niño*’ – remete às ‘*nanas*’ ou acalantos, canções caras ao interesse e curiosidade de Lorca acerca do acervo da tradição do *flamenco*, como já mencionado largamente na seção *El niño mudo* do primeiro capítulo. *El niño mudo* é o título deste poema:

- 1 El **Ni**-ñ**o**-**BUS**-ca-su-**VOZ**.
- 2 (La te-**NÍA** el-**REY**-de los **GRI**-llos.)
- 3 En **U**-na **GO**-ta de **A**-gua
- 4 Bus-**CA**-ba su **VOZ** el **NI**-ño.
- 5 No-la **QUIE**-ro pa-ra ha-**BLAR**;
- 6 Me ha-**RE** con **E**-lla un a-**NI**-llo
- 7 Que lleva-**RÁ** mi si-**LEN**-cio
- 8 En su **dedo** peque-**ÑI**-to.

- 9 En U-na GO-ta de A-gua
 10 Bus-CA-ba su VOZ el NI-ño.
 11 (La voz cau-TI-va, a lo LE-jos,
 12 Se po-NÍA un TRA-je de GRI-llo.)

A segunda palavra – ‘mudo’ – complementa a alusão às *nanas* e acrescenta a sugestão de um silêncio subjetivo. Ora, quando não se está falando ou cantando, pode-se escutar a própria voz do pensamento, ainda assim estando-se mudo. E as canções de ninar estão na fronteira do som e do silêncio. Pois, em geral, consistem em um trauteio suave, próprio ao embalo de ação sonífera, e em uma atitude favorável à letargia.

No poema percebem-se já nos dois primeiros versos alguns recursos sonoros. Note-se em ‘... *busca su voz...*’ uma inversão na posição de fonemas vocálicos e consonantais ‘s’ e ‘u’, e uma alternância das vogais que acompanham o mesmo elemento fonético: ‘b’ e ‘v’, por vezes, adquirem o mesmo efeito fonético. Em ‘*la tenía el rey de los grillos*’ pode-se observar uma aliteração efetuada com ‘l’ e ‘r’ tendendo ao que se chamaria de uma “intensificação fonética”. O fonema ‘l’ se reproduz até culminar no fonema ‘lh’ e o fonema ‘r’ aspirado culminando em ‘r’ rolado. A eufonia soa deliberada. A presença do fonema ‘r’ aspirado e rolado sugere o cricrilar dos grilos, efeito sonoro ao qual a voz do menino se transfigura: ‘... *se ponía un traje de grillo*’.

Como característica redundante, tem-se a posição assimétrica dos versos 3 e 4 reaparecendo nos versos 9 e 10. Esta disposição sugere um efeito de eco como elemento polifônico a acompanhar a recitação, criando uma impressão de localidade.

Agora serão apontadas as sílabas fortes e fracas e anotado o esquema rítmico e a cadência, com a análise separada de cada estrofe. Veja-se a primeira estrofe:

- | | | |
|---|--|-------------------------|
| 1 | El / Ni- / -ño BUS- / -ca / su / VOZ. | E.R. 7(2-4-7) |
| | U _ // U _ // U U _ // | anacrústico |
| | 1 2 3 4 5 6 7 | $x = n+1 \Rightarrow 8$ |
| 2 | [La / te- / NÍA / el / REY / de / los / GRI- / (-llos).] | E.R. 8(3-5-8) |
| | U U _ // U _ // U U _ // | anacrústico |
| | 1 2 3 4 5 6 7 8 | $x = n \Rightarrow 9$ |
| 3 | En / U- / -na / GO- / -ta / de / A- / (-gua) | E.R. 7(2-4-7) |
| | U _ // U _ // U U _ // | anacrústico |
| | 1 2 3 4 5 6 7 | $x = n \Rightarrow 8$ |

- 4 Bus- / -CA- / -ba / su / VOZ / el / NI- / (-ño). E.R. 7(2-5-7)
 U ___ // U U ___ // U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 8$

Agora a segunda estrofe:

- 5 No / la / QUIE- / -ro / PA- / -ra / ha- / -BLAR; E.R. 7(3-5-7)
 U U ___ // U ___ // U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7
 anacrústico
 $x = n+1 \Rightarrow 8$
- 6 Me / ha- / -RÉ / con / E- / -lla / un / a- / -NI- / (-llo) E.R. 7(2-4-7)
 U ___ // U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 8$
- 7 Que / lle- / -va- / -RÁ / mi / si- / -LEN- / (-cio) E.R. 7(4-7)
 U U U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7
 $x = n \Rightarrow 8$
- 8 En / su / DE- / -do / pe- / -que- / -ÑI- / (-to). E.R. 7(7)
 U U ___ // U U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 8$

Um refrão aparece dentro da quadra e posteriormente desgarrado, num dístico:

- 9 En / U- / -na / GO- / -ta / de / A- / (-gua) E.R. 7(2-4-7)
 U ___ // U ___ // U U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 8$
- 10 Bus- / -CA- / -ba / su / VOZ / el / NI- / (-ño). E.R. 7(2-5-7)
 U ___ // U U ___ // U ___ //
 1 2 3 4 5 6 7
 anacrústico
 $x = n \Rightarrow 8$

O vocabulário é constituído de expressões simples, frequentes na língua falada, com destaque para os vocábulos *voz* e *gota de água*, que se tornam eixos para o entendimento simbólico das imagens. Nas categorias gramaticais predominam os substantivos e a forma verbal, indicando a ênfase no sujeito e na ação. Há, ainda, a alternância dos tempos verbais entre presente e passado, e a organização sintática é constituída pela alternância de discurso direto e indireto. Tem-se a inversão no primeiro e no quarto versos. Quanto às repetições, verifica-se a frequência de termos como *niño*, *voz*, *gota*, palavras simbolicamente relacionadas à busca do poeta por uma autêntica identidade artística. Constata-se, ainda, quanto à repetição, a frequência das consoantes ‘b’ e ‘p’, ‘c’ [K] e ‘g’ [gue], ‘s’, ‘r’ rolados, ‘ll’, ‘l’ e ‘n’ e a ocorrência equilibradamente repetida de todas as vogais, com especial atenção para a inversão de ‘a’ e ‘o’ nos versos 3, 4 e 9, 10, que se constituem em um refrão (explícito fator de redundância). Quanto às estrofes, há duas quadras na primeira parte e dois dísticos na

segunda, o que constitui uma condição de relativa simetria para a forma (configuração estrófica) do poema.

Encerradas a metrficação e a análise dos cinco poemas, eis um balanço dos aspectos comuns e divergentes entre os poemas: no aspecto formal, há, em comum, refrões, dísticos, quadras e sextilhas; como divergentes, tem-se a estruturação estrófica (“monolítica”, bipartida, “quarto-partida”, “quinto-partida”, “sexto-partida”, “duodécimo-partida”). Aqui lembramos das premissas de Vaz (2000) para, relacionando um dos elementos constitutivos da canção – a **estrutura** – à variedade estrófica, apontar num pólo uma **forma poética** compacta viscosa e densa representada pela estrofe monolítica e do outro extremo uma **forma poética** fragmentária e volátil representada pela estrofe duodécimo-partida. Quanto aos versos, predominam os octossílabos, a redondilha maior e menor, havendo incidências ocasionais de verso trissílabo, tetrassílabo, hexassílabo eneassílabo e decassílabo, este último, verso musical de grande efeito (GOLDSTEIN, 2002). Quanto à temática, gira em torno de aspectos do universo infantil, dos atributos da natureza e do sobrevôo da morte. Quanto ao aspecto simbólico, constelam imagens relacionadas ao regime diurno do imaginário durandiano.

Volta-se agora ao primeiro poema da série, para testar proposições emergidas no decurso do trabalho. Em um poema monolítico como *El canto quiere ser luz*, Lorca, valendo-se das noções de tauromaquia (arte de tourear) faz o leitor sentir, através do ritmo do poema, os dribles do toureiro e o velo da capa, a feroz arremetida e a estocada da espada. Mas a besta fera não é mais o touro, ela está no homem como está o toureiro, a capa e a espada. A eles emprestam-se os olhos, o corpo, a boca, o nariz e os ouvidos. Chega a ser possível aplicar as imagens do poema sobre a cena do desafio tauromáquico, como se fosse a capa estufada ao talhe do animal.

Para acompanhar o fluxo rítmico do poema, uma equação é aqui proposta, cruzando-se os argumentos – impulso (Arsis) e apoio (Thesis) – de Scliar (2003), tratados neste capítulo, com os de Nogué e Emanuel (Apud BACHELARD, 1988).

Para Jean Nogué (Apud BACHELARD, 1988) pode-se distinguir, no desenvolvimento da energia contida numa sensação, seu ponto de apoio e seu impulso. Segundo este autor, a dita distinção permite analisar as condições estáticas e dinâmicas de uma dada sensação.

A partir de Nogué, pode-se vislumbrar as relações entre suas ideias apoio/impulso, aproximando-as das ideias de intensidade/duração de Maurice Emanuel (Apud BACHELARD, 1988), que afirma:

Tem-se, no verso 7, duas sílabas, ambas tônicas, a determinar um fluxo mais retido, o que tensamente faz adiar a expectativa criada pela vírgula anterior, até que uma aceleração no interior da segunda sílaba no ditongo ‘ue’ desfecha um golpe fulminante, porém resultando em “atonicidade”. É como se um touro se voltasse de um drible da capa e não encontrasse nada senão um recomeço. A aceleração na segunda sílaba deve-se a tensão vocálica. Repare-se, a partir da série fonética i-e-a-o-u, o intervalo entre as vogais ‘e’, ‘i’, e ‘u’, pois as sílabas definem o seguinte deslocamento: e-i-i-u-e. Comparando com a disposição original da série fonética, nota-se que a vogal ‘i’ tem que realizar dois grandes saltos sucessivos antes de retornar a vogal ‘e’, e ainda assim não representando o fim do percurso, pois a fórmula sugerida pelo deslocamento indica um recomeço em ‘i’. A tensão rítmica pode indicar a existência de um termo-chave a ser enfatizado ou pode colaborar com a sugestão de uma imagem poética crucial. Novamente sobrevém a imagem do bronco animal volteando, pois a vogal ‘i’ (o negro brilho de um animal suado) funcionaria como atributo de ‘e’ (*Ella*: a besta fera), querendo juntar-se a sua substância. Outra interpretação possível para o poema, e a essa se deve a inspiração para a epígrafe do próximo capítulo, ocorreu somente agora, depois de ano e meio de convívio com os estudos sobre Lorca, e certamente porque as constelações de imagens orbitando esperavam o momento oportuno para o lampejo (“insight”). Ocorreu-me tratar-se o ópalo da própria pupila que regula a passagem de luz permitindo que a imagem retorne decodificada, dando a impressão de naturalidade.

Seguindo esse argumento, avança-se para uma segunda equação, proposta a partir das inferências alcançadas na pesquisa, buscando relacionar os parâmetros de sonoridade da poesia e da música para estabelecer diversas correspondências: entre a tonicidade das sílabas e a força da emissão exercida – para a potência/intensidade do som; entre a quantidade das sílabas e a duração – para a velocidade/aceleração; entre a função fônico-semântica e a frequência (eixo grave-agudo) – para as inflexões de humor (outros componentes do **Corpo da Canção**). Essa equação resulta das análises e procedimentos empreendidos na pesquisa e poderá ser testada posteriormente em futuros trabalhos. Segue-se agora para as considerações finais, onde se comentam os aspectos relevantes das análises.

Conclusão

Ópalo

(A García Lorca)

*Una sinistra pupila me mira!
También la mira,
Yo!
A mí tampoco se me dá
Si me mira la buena!*

Idalmo Lara (29/07/09)

Considerando as análises dos cinco poemas, pode-se concluir que, no aspecto temático, os poemas exibem os elementos essenciais da poesia de Lorca: a natureza, a infância, a morte. Porém, nenhum dos cinco poemas apresenta o tema do amor de forma explícita. Este se manifesta em formas de desejo: ‘*el canto quiere ser luz*’, ‘quién te quería como yo (...)?’; ‘*el niño busca su voz*’; ou de orgulho e auto-estima: ‘*¡Y cómo relumbraba!*’, entre outras expressões.

No aspecto simbólico, conclui-se que os poemas guardam elementos comuns, que, relacionados às imagens de brilho, corno, olho, nuvens, asas, associam-se à verticalidade do ser humano e aos símbolos de ascensão da estrutura heróica do imaginário durandiano, que representa “uma vitória sobre o destino e sobre a morte” (DURAND, 2004). No poema *El canto quiere ser luz*, é patente o embate entre luz e trevas; nos poemas *Unicórnios y cíclopes*, há o isomorfismo de olho e pupila, corno e potência, e um embate iminente; no poema *En el gris*, novamente o embate entre luminosidade e turva-essência; no poema *Baco*, flagra-se a sombra (a “noite diurna” durandiana) que avança e ameaça os méritos e as virtudes: “*rondas mi cerco de laureles*”; e, finalmente, no poema *El niño mudo*, a voz do menino que se hospeda na figura do rei dos cantadores – *a tenía el rey de los grillos* – traz a ideia da alteza real, ora o que está mais alto e o que é o mesmo que dizer verticalidade, nos termos de Durand (2004).

Quanto à musicalidade, conclui-se que o poeta se vale de uma habilidade jogralesca, para, com um acento de infantil ternura e de uma galante ousadia, manejar as sílabas, as palavras e os versos. Para Lorca, poesia é como música: arte oral. Ele pensa os poemas lidos

em voz alta, é um poeta que tem consciência de seu sentido de palco e de seu poder de mobilizar a audiência, um poeta eminentemente oral. Lorca se vale de sua polivalência artística para arrebatá-la. Os poemas de *Canciones* podem parecer ingênuos, mas podem guardar segredo aos incautos. Ele se utiliza dos procedimentos de composição musical, teatral, coreográfica e poética para confeccionar sua Canção. As sílabas correm e estancam, deslocam-se em ziguezague, volteiam, gritam, choram, perfuram, cortam, lambem, beijam, exalam, incendiam, apagam, sussurram, hesitam, enfrentam, avançam, reluzem, estouram... Pura sinestesia! Sinfonia de sentidos no espaço ilimitado.

Em um mundo de pura presença sensorial, algo de repente se sucede. Este mundo se converte em cenário para um acontecer, para uma ação. De uma pequenez, por um ponto sem extensão espacial, tem-se um ponto de arranque, um impulso para um novo e acrescentado deslocamento, o espaço se agiganta. O segredo da eficácia poética dos versos de Lorca está na intensificação e no deslocamento. O tempo é um fator determinante, há que se atentar para o lapso de tempo entre as ações.

Com um mínimo de meios expressivos se alcança um máximo de eficácia poética, graças à constelação da qual o verso toma parte. Uma tensão contida irrompe em seu devido momento e em lugar adequado, obedecendo à necessidade que esta tensão faz sentir. Em Lorca há um desdobramento gradual, um gradual incendiar-se. Também se encontra em sua construção poética uma ação adequada ao caráter dramático dos romances. Quanto à ação, cabe ater-se ao complexo de tensão interior, pois certo é que toda ação humana é expressão de uma tensão interior.

O simbolismo de Lorca desenrola-se desde o plano objetivo ao imaginário. Objeto e imagem confundem-se em uma unidade. Gradualmente a realidade exterior se amplia, se aprofunda em efetividade psíquica, em imagem: cumpre-se, num processo progressivo, a transmutação da realidade em efetividade psíquica. Outorgado por Eros (erotismo, sensualidade carnal), o mundo sensorial ganha realidade efetiva, alcançando-se outra vez um absoluto de plenitude e intensidade. O tempo do ouvinte alia-se ao presente do narrador. De forma brusca, o poeta quebra uma sequência envolventemente sensorial, e como em *La casada infiel* promete silêncio após ter dito tudo. Nesse romance, a crueza e indiscrição do 'eu' poético quanto às coisas do amor deliberadamente provoca a rejeição do ouvinte. Mas o poeta, ciente da possível censura, seguro de si, como um toureiro frente ao bronco animal, dribla a implacável acometida com ágil e elegante movimento. O poeta mantém a justa tensão e não perde por um só instante sua gravidade até a burla da capa.

O poeta afronta com uma atitude de altivez o mundo: o mundo que mede e sopesa, que julga e explica; o mundo de contornos e conceitos. O narrador se porta como persona ante o ouvinte, identificando-se como um tipo de esquema de conduta característico. Ao engano sucede o desengano. O comportamento em resposta ao código espanhol de honra e como justificativa que o cigano usa para ostentar legitimidade, legalidade, autenticidade, é validado em *La casada infiel* por se tratar de um ultraje à honra varonil do cigano.

A unicidade do instante único, irrepitível, pleno, insuperável, caracteriza o tempo qualitativamente, consagrando-o como absoluto e total: é a intensidade em sua medida suprema. O tempo, com suas diversas modulações (criador, destruidor, sempre novo e irrepitível), manifesta-se em todo e qualquer homem.

O sentimento espanhol do tempo se constitui no tema particular da conferência de Lorca intitulada *Teoría y juego del duende*. Sob o ponto de vista do poeta, em essência, existem três modos de criação artística: na Alemanha, sob a influência da musa; na Itália, do anjo; na Espanha, do duende. Bastaria comparar um *lied* de Brahms, uma ária de Verdi e uma *jota aragonesa*, inspirada no ritmo e na forma de dança folclórica. O anjo guia presenteia, como São Rafael; defende e evita, como São Miguel; previne, como São Gabriel. O anjo está sobre a cabeça do homem a derramar-lhe graça. Ordena e não há como o predestinado se opor. A musa dita, sopra, desperta a inteligência. Pode pouco, pois já está cansada e distante. O anjo e a musa vêm de fora: ele, detentor das luzes; ela, possuidora das formas.

O duende manifesta-se desde dentro e se apodera do homem inteiro, sacudindo-lhe dos pés à cabeça. A significação para “ter duende” é, com seu poder escuro e transformador, ser um descendente do “demônio” socrático. O duende deprecia o aprendido, rompe com estilos, transpõe formas habituais, dá sensação de frescor inédito, com qualidade de milagre e arrebatamento quase religioso. Mas o duende também tem algo com morte: “tudo que tem sons negros tem duende” e “o duende não chega se não vê possibilidade de morte”. Este frescor de nascimento e esta obscuridade de morte são encontrados na poesia e no drama de Lorca, como num flerte com a morte ao modo da tauromaquia espanhola, com sua corrida de touros em que tudo depende do duende.

O duende é o demônio do instante. Alguém de quem ele se apodera para transcender as fronteiras usuais; expõe-se ao perigo de se romper a alma, mas penetra em territórios insuspeitados e virginais. A destruição daquilo que está aí, daquilo que se supõe obstáculo, daquilo que já aparece provido de formas determinadas, é semelhante ao elemento criador; os dois aspectos do tempo, destruição e criação, são, entretanto, inseparáveis no duende. O sensorial e o espiritual, a morte e a vida, a miséria e a grandeza do humano são, em tais

momentos de possessão, simultâneos e indistintos. A imagem lorquiana para a possibilidade de morte encontra-se aludida na “carrera desenfrenada” do poema *La casada infiel*.

A essência dialética do tempo não conhece duração. O característico do instante é a fugacidade. E não só isso: todo instante distingue-se dos demais e é, ao mesmo tempo, único e irrepetível. A lei do tempo é o acaso. E o fato de dar um ritmo ao decorrer do tempo e pôr ordem em nossa vida deve-se à ação de submetemos o tempo a outras estruturas, deve-se a depurarmos, dividirmos e ordenarmos o caos de seus impulsos, assegurando aos momentos elegidos um lugar determinado e uma relativa duração. Apropriamos-nos do tempo na medida em que damos entrada em nossa consciência. Nesta condição, o tempo perde muito de seu caráter impulsivo e de sua intensidade, deixando de ser tempo. Nossa consciência, com seu caráter principalmente espacial, pode tanto integrar em si o tempo, quanto servir-se de seu dinamismo até certo grau e cobrar assim mobilidade e poder criador. Porém, o que não pode por si só é provocar o tempo. O tempo nos vem dado tal como vem dada a vida.

A obra de Lorca impressiona pela sonoridade produzida pela recitação de seus versos. Entre as questões emergentes das análises em *Canciones*, desponta a possibilidade de elaborar esquemas de mapeamento das inflexões a partir dos pontos de apoio e de impulso que as sensações perpetradas pelas imagens sugerem, não só fruto da elucidação de características estilísticas do poeta, mas também fruto do cruzamento de procedimentos de abordagem (métodos) utilizados como ferramenta para efetuar as análises. Assunto de interesse para poetas, linguistas, tradutores, atores e cantores, tratado ao final da seção *Al compás de un poeta* e que poderá ser desenvolvido em futuros trabalhos.

Referências

Livros:

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 242p.
- _____. **A psicanálise do fogo**. 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 169p.
- _____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 202p.
- _____. **A poética do devaneio**. 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 205p.
- _____. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática. 1988 135p.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984. 134p.
- BAÑOLS, Alberto Fernandez. La poesia flamenca. **Cuadernos hispanoamericanos**. Los complementarios. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987-1995. n. 9-10 (mayo 1992). p. 121-140
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1977. 220 p.
- BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática. 2001. 239p.
- BRAGA, Humberto; BOECHAT, Walter et alii. **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- CASTRO, Luciana Monteiro de. Uma investigação analítico-interpretativa sobre a canção... **Per Musi**. Belo Horizonte, v.4, 2001. p. 5 – 22.
- CAVALIERI FRANÇA, Cecília. Engajando-se na conversação: considerações sobre a técnica e a composição musical. **Revistas ABEM** número 6. Setembro 2001. p. 35 – 40.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 20^a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CIRLOT, Jean-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 309p.
- DIAZ-PLAZA, Guillermo. **Federico García Lorca: seu trabalho e sua influência sobre a poesia espanhola**. 1^a ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954. 220p.
- DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar, 1991.

- DROZ, Geneviève. **Os mitos platônicos**. Brasília – DF: Editora Universidade de Brasília, 1992. 174p.
- DUARTE, Rodrigo. **Adorno: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1997. 189p.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004. 122p.
- EICH, Christoph. **Federico García Lorca: poeta de la intensidad**. Madrid: Ed. Gredos, 1970. 218p.
- ELIADE, Mircea. **Traité d’histoire des religions**. Paris: Ed. Payot, 1989.
- _____. **O conhecimento sagrado de todas as eras**. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangue**. São Paulo: Abril Cultural, 1977. 147p.
- _____. **Conferências / Federico García Lorca**. Notas de Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. 126p.
- _____. **Obras Completas**. Prólogo de Jorge Guillen. Madrid: Aguilar, 1965. 2018p.
- _____. **Obra poética completa**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Yerma: poema trágico em três atos e seis quadros**. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, 1963. 128p.
- GIBSON, Ian. **Federico García Lorca: uma biografia**. Tradução de Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989. 601p.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13ª ed. São Paulo: Ática. 2002. 80p.
- GRANDE, Félix. García Lorca y el flamenco. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, 476, Maio 1990. p 49-65.
- _____. Teoría del duende. **Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios**. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987-1995. n. 9-10 (maio 1992); p 80-94.
- HEMSLEY, Thomas. **A human approach to a great musical tradition**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1988. 205p.
- LAFRANQUE, Marie. Federico Garcia Lorca: Le théâtre et la vie. In: JACQUOT, Jean. **Réalisme et poésie au théâtre**. Paris: CNRS, 1978.
- _____. Federico Garcia Lorca: Expérience et conception de la condition du dramaturge. In : JACQUOT, Jean. **Le théâtre moderne: Hommes et tendances**. Paris: CNRS, 3ª ed. 1961. 372p.
- LANNA, Oiliam José. **Dialogismo e polifania no espaço discursivo da ópera**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2005. Tese de Doutorado. 178p.

- LEBLON, Bernard. Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco. **Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios.** Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987-1995. n. 9-10 (mayo 1992); p 69-79.
- LOMAX, Alan. **Folk song style and culture.** New Brunswick: Transactions, USA. 2ª ed. 1994. 363p.
- LÓPEZ, José Luis Buendía. Las generaciones del 98 y del 27 ante el flamenco. **Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios.** Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987-1995. n. 9-10 (mayo 1992). p 95-108.
- MAETERLINCK, Maurice. **A Intrusa.** Tradução de F. Rebello de Almeida. Uberlândia: UFU – Acervo do Setor Coleções Especiais e Multimeios - TT 0492. sd.
- _____. **O pássaro azul.** Tradução de Carlos Drumond de Andrade. Rio de Janeiro: Delta, 1962. 255p.
- MARTÍN, Eutimio. **Federico García Lorca: antologia comentada.** Madrid: la Torre. 306p.
- MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários.** São Paulo: Ateliê Editorial. 2ª ed. 2002. 315p.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. Biontes, bióides e borgues. In: **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p 139-173.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999. 483p.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 217p.
- _____. **Signos em rotação.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006. 316p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Leitura e crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 192p.
- SCLIAR, Esther. **Fraseologia Musical.** Porto Alegre: Movimento, 1982. 95p.
- SHAFFER, Murray. **O ouvido pensante.** Tradução de Marisa Trench O. Fonterrada, Magda R. G. da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991. 399p.
- STAITON, Leslie. **Lorca.** Sueño de vida. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 1999. 570p.
- TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário.** Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2003. 318p.
- VAZ, Gil Nuno. O campo sistêmico da canção. **Revista Opus** n.7. Eletrônica. PUC/SP, Outubro, 2000. <http://www.anppom.com.br/opus/opus7/sumario_op7.htm>
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989. 253p.

WILLIAMS, Raymond. Literatura trágica moderna. In: **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 119 – 247.

Filmes

BARRACHINA, Emilio Ruiz. **Lorca. El mar deja de moverse**. Documentário, 2006.

SAURA, Carlos. **Bodas de sangre**. Direção: Carlos Saura. Espanha/França: Sonopress-rimo, 1981. Filme (70 min), son., color.

Teatro

GARCIA LORCA, Federico. **Yerma**. (Adaptação e Montagem do Quarto Crescente Cia. Experimental de Teatro). Uberlândia: UFU, 2004.

_____. **Bodas de sangre**. (Adaptação e Montagem do Quarto Crescente Cia. Experimental de Teatro). Uberlândia: UFU, 2006

Partituras

CASTELNUOVO-TEDESCO. **Romancero Gitano**. Partitura para violão solo, coro misto e solistas, s/d.

GARCÍA LORCA, Federico. **Canciones españolas antiguas**. Recolhidas e harmonizadas por Federico García Lorca. Transcrição para canto e violão de Venâncio G. Velasco, s/d.

_____. Musica de las Canciones. In: **Obras Completas**. Prólogo de Jorge Guillen. Madrid: Aguilar, 1965.

Anexos

Anexo 1

Cinco poemas

[El canto quiere ser luz]

El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene,
hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe qué quiere.
En sus límites de ópalo,
se encuentra ella misma,
y vuelve.

(OC, 361)

[O canto quer ser luz]

O canto quer ser luz
No escuro o canto tem,
fios de fósforo e lua.
A luz não sabe o que quer.
Em seus limites de opala,
Encontra-se consigo mesma,
e volta.

Fábula

Unicornios y cíclopes.

Cuernos de oro
y ojos verdes.
Sobre el acantilado,
en tropel gigantesco
ilustran el azogue
sin cristal, del mar.

Unicornios y cíclopes.

Una pupila
y una potencia.
¿Quién duda la eficacia
terrible de esos cuernos?
¡Oculta tus blancos,
Natureleza!

(OC, 365-6)

Fábula

Unicórnios e ciclopes.

Cornos de ouro
e olhos verdes.
Sobre o alcantilado
em tropel gigantesco
ilustram o azogue
sem cristal, do mar.

Unicórnios e ciclopes

uma pupila
e uma potência.
Quem duvida da eficácia
terrível desses cornos?
Oculta teus brancos,
Natureza!

Canción cantada

EN el gris,
el pájaro Griffon
se vestía de gris.
Y la niña Kikirikí
perdía su blancor
y forma allí.

Para entrar en el gris
me pinté de gris.
!Y cómo relumbraba
en el gris!

(OC, 374)

Canção cantada

NO cinza,
o pássaro Grifo
se vestia de cinza.
E a menina Kikirikí
perdia seu brancor
e forma ali.

Para entrar no cinza
me pinteí de cinza.
E como reluzia
no cinza!

Baco

Verde rumor intacto.
La higuera me tiende sus brazos.

Como una pantera, su sombra,
acecha mi lírica sombra.

La luna cuenta los perros.
Se equivoca y empieza de nuevo.

Ayer, mañana, negro y verde,
rondas mi cerco de laureles.

?Quién te querría como yo,
Si me cambiaras el corazón?

...Y la higuera me grita y avanza
terrible y multiplicada.

(OC, 384)

Baco

Verde rumor intacto.
A figueira me estende seus braços.

Como uma pantera, sua sombra,
espreita minha lírica sombra.

A lua conta os cães.
Equivoca-se e começa de novo.

Ontem, manhã, negro e verde,
ronda meu aro de louros.

Quem te queria como eu,
se me modificara o coração?

E a figueira me grita e avança
Terrível e multiplicada.

El Niño Mudo

EL niño busca su voz.
 (La tenía el rey de los grillos.)
 En una gota de agua
 buscaba su voz el niño.

No la quiero para hablar;
 me haré con ella un anillo
 que llevará mi silencio
 en su dedo pequeñito.

En una gota de agua
 buscaba su voz el niño.

(La voz cautiva, a lo lejos,
 se ponía un traje de grillo.)

(OC, 403-4)

O Menino Mudo

O menino busca sua voz.
 (Tinha-a o rei dos grilos.)
 Em uma gota d'água
 Procurava sua voz o menino.

Não a quero para falar;
 me farei com ela um anel
 que levará meu silêncio
 em seu dedo pequenininho.

Em uma gota d'água
 Procurava sua voz o menino.

(A voz cativa, ao longe,
 vestia um traje de grilo.)

Anexo 2

Outros poemas

¡Cigarra!

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
que sobre el lecho de tierra
mueres borracha de luz.

Tú sabes de las campiñas
el secreto de la vida,
y el cuento del hada vieja
que nacer hierba sentía
en ti quiedóse guardado.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues mueres bajo la sangre
de un corazón todo azul.
la luz es Dios que descende,
y el sol
brecha por donde se filtra.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues sientes en la agonía
todo el peso del azul.

Todo lo vivo que pasa
por las puertas de la muerte
va con la cabeza baja
y un aire blanco durmiente.
Con habla de pensamiento.
Sin sonidos...
Tristemente,
cubierto con el silencio
que es el manto de la muerte.

Mas tú , cigarra encantada,
derramando son, te mueres
y quedas transfigurada
en sonido y luz celeste.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues te envuelve con su manto
el propio Espíritu Santo,
que es la luz.

¡Cigarra!

Cigarra!
Ditosa tu!
que sobre o leito de terra
morres ébria de luz.

Tu sabes das campinas
o segredo da vida,
e o conto da fada velha
que a relva nacer sentia
Em ti ficou guardado.

Cigarra!
Ditosa tu!,
pois morres sob o sangue
de um coração todo azul.
A luz é Deus que descende,
e o sol,
brecha por onde se filtra.

Cigarra!
Ditosa tu!,
pois sientes na agonia
todo o peso do azul.

Todo vivente que passa
pelas portas da morte
vai
com a cabeça baixa
e um ar branco dormente.
Com fala de pensamento.
Sem sons...
Tristemente,
coberto com o silêncio
que é o manto da morte.

Mas tu, cigarra encantada,
derramando som, morres
e ficas transfigurada
em som e luz celeste.

Cigarra!
Ditosa tu!,
pois te envolve com seu manto
o próprio Espírito Santo,
que é a luz.

¡Cigarra!
Estrella sonora
sobre los campos dormidos,
vieja amiga de las ranas
y de los oscuros grillos,
tienes sepulcros de oro
en los rayos tremolinos
del sol que dulce te hiera
en la fuerza del Estío,
y el sol se lleva tu alma
para hacerla luz.

Sea mi corazón cigarra
sobre los campos divinos,
Que muera cantando lento
por el cielo azul herido
y cuando esté ya expirando
una mujer que adivino
lo derrame con sus manos
por el polvo.

Y mi sangre sobre el campo
sea rosado y dulce limo
donde claven sus azadas
los cansados campesinos.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues te hieren las espadas invisibles
del azul.

Cigarra!
Estrela sonora
sobre os campos adormecidos,
velha amiga das rãs
e dos oscuros grilos,
tens sepulcros de ouro
nos raios em tremulina
do sol que doce fere
na força do Estio,
e o sol leva tua alma
para transformá-la em luz.

Seja meu coração cigarra
sobre os campos divinos.
Que morra cantando lento
pelo céu azul ferido
e quando já esteja expirando
uma mulher que adivinho
o derrame com suas mãos
pelo pó.

E meu sangue sobre o campo
seja rosado e doce limo,
onde cravem as enxadas
os cansados camponeses.

Cigarra!
Ditosa tu!,
pois te ferem as espadas invisíveis
do azul.

Hora de estrelas

1920

EL silencio redondo de la noche
sobre el pentagrama
del infinito.

Yo me salgo desnudo a la calle,
maduro de versos
perdidos.
Lo negro, acribillado
por el canto del grillo,
tiene ese fuego fatuo,
muerto,
del sonido.
Esa luz musical
que percibe
el espíritu.

Los esqueletos del mil mariposas
duermen en mi recinto.

Hay una juventud de brisas locas
sobre el río.

(OC, 254)

Hora de estrelas

1920

O silêncio redondo da noite
sobre o pentagrama
do infinito.

Eu saio desnudo para a rua,
maduro de versos
perdidos.
O negror, crivado
pelo canto do grilo,
tem esse fogo-fátuo,
morto,
do som.
Essa luz musical
que percebe
o espírito.

Os esqueletos de mil mariposas
dormem em meu recinto.

Há uma juventude de brisas loucas
sobre o rio.

La sangre derramada

¡QUE no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.
¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡ No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

O sangue derramado

NÃO quero vê-lo!

Dize à lua que venha,
que não quero ver o sangue
de Ignácio sobre a areia.

Não quero vê-lo!

A lua de par em par.
Cavalo de nuvens quietas,
e a praça cinza do sonho
com salgueiros nas barreiras.

Não quero vê-lo!
Que se me queima a recordação.
Avisai aos jasmims
com sua brancura pequena!

Não quero vê-lo!

A vaca do velho mundo
passava a língua triste
sobre um focinho de sangres
derramados sobre a areia,
e os touros de Guisando,
quase morte quase pedra,
mugiram como dois séculos
fartos de pisar a terra.
Não.
Não quero vê-lo!

Pelos degraus sobe Ignácio
com toda a sua morte às costas.
Buscava o amanhecer,
e o amanhecer não era.
Busca o seu perfil seguro,
e o sonho o desorienta.
Buscava o seu formoso corpo
e encontrou seu sangue aberto.
Não me digais que o veja!
Não quero sentir o jorro
cada vez com menos força;
esse jorro que ilumina
os palanques e se verte
sobre a pelúcia e o couro
de multidão sedenta.
Quem grita que eu apareça?
Não me digais que o veja!

No se cerraro sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.
No hubo un príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada,
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que contenga,

Não se fecharam seus olhos
quando viu os chifres perto,
mas as mães terríveis
levantaram a cabeça.
E através das manadas,
houve um ar de vozes secretas
que gritavam a touros celestes,
maiorais de pálida névoa.
Não houve príncipe em Sevilha
que compara-se-lhe possa,
nem espada como a sua espada
nem coração tão deveras.
Como um rio de leões
sua maravilhosa força,
e como um torso de mármore
sua marcada prudência.
Um ar de Roma andaluza
lhe dourava a cabeça
onde seu riso era um nardo
de sal e de inteligência.

Que grande toureiro na praça!
Que grande serrano na serra!
Quão brando com as espigas!
Quão duro com as esporas!
Quão terno com o rocío!
Quão deslumbrante na feira!
Quão tremendo com as últimas bandarilhas
tenebrosas!

Porém já dorme sem fim.
Já os musgos e já a erva
Abrem com dedos seguros
a flor de sua caveira.
E o sangue já vem cantando:
cantando por marismas e pradarias,
resvalando por chifres enregelados,
vacilando sem alma pela névoa,
tropeçando com os cascos aos milhares
como uma longa, escura, triste língua,
para formar um charco de agonía
junto ao Guadalquivir das estrelas.
¡Oh branco muro de Espanha!
¡Oh negro touro de pena!
¡Oh sangue duro de Ignacio!
¡Oh rouxinol de suas veias!
Não.
Não quero vê-lo!
Não há cálice que contenha,

que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas, no
hay cristal que la cubra de plata.

No.

¡¡Yo no quiero verla!!

não há andorinhas que o beban
não há escarcha de luz que os esfrie,
não há canto nem dilúvio de açucenas, não
há cristal que cubra de prata.

Não.

Eu não quero vê-lo!!

(OC, 540)

Nocturnos de la ventana

4

Al estanque se lê há muerto
hoy una niña de agua.
Está fuera del estanque
sobre el suelo amortajada

De la cabeza a sus muslos
un pez la cruza, llamándola.
El viento le dice “niña”,
mas no puede despertala.

El estanque tiene suelta
su cabelera de algas
y al aire sus grises tetas
estremecidas de ranas.

Dios te salve. Rezaremos
a Nuestra Señora de Agua
por la niña del estanque
muerta bajo las manzanas.

Yo luego pondré a su lado
dos pequeñas calabazas
para que se tenga a flote,
¡ay!, sobre la mar salada.

(OC, 369)

Nocturnos de la ventana

4

Na lagoa morreu hoje
uma menina de água.
Está fora da lagoa,
no solo amortalhada.

Da cabeça às coxas
um peixe a cruza, chamando-a.
O vento lhe diz “menina”,
mas não pode despertá-la.

A lagoa tem solta
a sua cabeleira de algas
e ao ar suas grises tetas
estremecidas de rãs.

Deus te salve. Rezamos
para Nossa Senhora da Água
pela menina da lagoa
morta sob as maçãs.

Eu logo porei a seu lado
duas pequenas cabaças
para que se mantenha à tona,
ai!, no mar salgado.

El presentimiento

EL presentimiento
es la sonda del alma
en el misterio.
Nariz del corazón,
que explora en la tiniebla
del tiempo.

Ayer es lo marchito
El sentimiento
y el campo funeral
del recuerdo.

Anteayer
es lo muerto.
Madriguera de ideas moribundas
de pegasos sin freno.
Malezas de memorias
y desiertos
perdidos en la niebla
de los sueños.

Nada turba los siglos
pasados.
No podemos
arrancar un suspiro
de lo viejo.
El pasado se pone
su coraza de hierro
y tapa sus oídos
con algodón del viento.
Nunca podrá arrancársele
un secreto.

Sus muslos de siglos
y su cerebro
de marchitas ideas
en feto
no darán el licor que necesita
el corazón sediento.

Pero el niño futuro
nos dirá algún secreto
cuando juegue en su cama
de luceros.
Y es fácil engañarle;

O pressentimento

O pressentimento
É a sonda da alma
no mistério.
Nariz do coração
que explora na treva do
tempo.

Ontem é o murcho.
O sentimento
e o campo funéreo
da recordação.

Anteontem
é o que morreu.
Madrigueira de ideias moribundas
de pégasos sem freio.
Malezas de memórias
e desertos
perdidos na névoa
dos sonhos

Nada turva os séculos
passados.
Não podemos
arrancar um suspiro
do velho.
O passado põe
sua couraça de ferro
e tapa os ouvidos
com o algodão do vento.
Nunca se poderá arrancar-lhe
um segredo.

Seus músculos de séculos
e seu cérebro
de murchas ideias
em feto
não darão o licor que necessita
o coração sedento.

Porém o menino futuro
nos dirá algum segredo
quando brincar em sua cama
luzeiros.
E é fácil enganá-lo;

por eso,
démosle con dulzura
nuestro seio.
Que el topo silencioso
del presentimiento
nos traerá sus sonajas
cuando se esté durmiendo.

por isso,
demos-lhe com doçura
nosso seio.
Que a toupeira silenciosa
do presentimento
nos trará suas soalhas
quando estiver dormindo.

El silencio

OYE, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

O silêncio

OUBE, meu filho, o silêncio.
É um silêncio ondulado,
um silêncio
onde resvalam vales e ecos
e que inclina as frentes
para o chão.

Variación

EL remanso del aire
bajo la rama del eco.

El remanso del agua
bajo fronda de luceros.

El remanso de tu boca
bajo espesura de besos.

Varição

O remanso do ar
sob o ramo do eco.

O remanso da água
sob fronde de luzeiros.

O remanso de tua boca
sob espesura de beijos.

Canción de jinete

EN la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

... Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,
¡un grito! Y el cuerno
largo de la hoguera.

Caballito negro.
Dónde llevas tu jinete muerto?

Canção de ginete

NA lua negra
dos bandoleiros
cantam as esporas.

Cavalinho negro
Aonde levas o teu ginete morto?

...As duras esporas
do bandido imóvel
que perdeu as rédeas.

Cavalinho frio.
Que perfume de flor de faca!

Na lua negra
sangrava o costado
de Serra Morena.

Cavalinho negro.
Aonde levas o teu ginete morto?

A noite esporeia
suas negras ilhargas
cravando-se estrelas.

Cavalinho frio.
Que perfume de flor de faca!

Na lua negra,
um grito! E o chifre
comprido da fogueira.

Cavalinho negro
Aonde levas o teu ginete morto?

Romance de la luna, luna

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.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
Tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
Tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
Con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

Romance de la luna, luna

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 exhibe, lúbrica e pura,
seus seios de duro estanho.
Foge, lua, lua, lua.
Se viessem os ciganos,
fariam com teu coração
colares e anéis brancos.
Menino, deixa que eu dance.
Quando vierem os ciganos
te encontrarão sobre a bigorna
com os olhinhos fechados.
Foge, lua, lua, lua,
que ouço seus cavalos.
Menino, deixa-me, não pises minha
brancura engomada.

O ginete se acercava tocando o tambor da
planície.
Dentro da frágua o menino está de olhos
fechados.

Pelo olival vinham bronze e sonho, os
ciganos.
As cabeças levantadas e os olhos e olhos
semicerrados.

Como canta o bufo, ai, como canta na
árvore! Pelo céu vai a lua com um menino
na mão.

Dentro da frágua choram,
dando gritos, os ciganos,
O ar vela-a, vela.
O ar a está velando.

Si mis manos pudieran deshojar

YO pronuncio tu nombre
en las noches oscuras,
cuando vienen los astros
a beber en la luna
y duermen los ramajes
de las frondas ocultas.
Y yo me siento hueco
de pasión y de música.
Loco reloj que canta
muertas horas antiguas.

Yo pronuncio tu nombre,
en esta noche oscura,
y tu nombre me suena
más lejano que nunca.
Más lejano que todas las estrellas
y más doliente que la mansa lluvia.

¿Te querré como entonces
alguna vez? ¿Qué culpa
tiene mi corazón?
Sí la niebla se esfuma,
¿qué otra pasión me espera?
¿Será tranquila y pura?
¡¡Si mis dedos pudieran
deshojar a la luna!!

Se minhas mãos pudessem desfolhar

EU pronuncio teu nome
nas noites escuras,
quando vêm os astros
beber na lua
e dormem nas ramagens
das frondes ocultas.
E eu me sinto oco
de paixão e de música.
Louco relógio que canta
mortas horas antigas.

Eu pronuncio teu nome,
nesta noite escura,
e teu nome me soa
mais distante que nunca.
Mais distante que todas as estrelas
e mais dolente que a mansa chuva.

Amar-te-ei como então
alguma vez? Que culpa
tem meu coração?
Se a névoa se esfuma,
que outra paixão me espera?
Será tranquila e pura?
Se meus dedos pudessem
desfolhar a lua!!

(OC, 198)

Encuentro

NI tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.
Tú...por lo que ya sabes.
¡Yo la he querido tanto!
Sigue esa veredita.
En las manos,
tengo los agujeros
de los clavos.
¿No ves cómo me estoy desangrando?
No mires nunca atrás,
vete despacio
y reza como yo
a San Cayetano,
que ni tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.

(OC, 306)

Encontro

NEM tu nem eu estamos
com disposição
de nos encontrar.
Tu... pelo que já sabes.
Eu a quis tanto!
Segue esta veredazinha.
Nas mãos,
tenho os buracos
dos cravos.
Não vês como estou dessangrando?
Não olhes nunca atrás,
vai devagar
e reza como eu
para São Caetano,
que nem tu nem eu estamos
com disposição
de nos encontrar.

Remansillo

ME miré en tus ojos
pensando en tu alma.

Adelfa blanca.

Me miré en tus ojos
pensando en tu boca.

Adelfa roja.

Me miré en tus ojos.
¡Pero estabas muerta!

Adelfa negra.

(OC, 345-6)

Remansillo

OLHEI-ME em teus olhos
pensando em tua alma.

Adelfa branca.

Olhei-me em teus olhos
pensando em tua boca.

Adelfa vermelha.

Ohei-me em teus olhos.
Mas estavas morta!

Adelfa negra.

Es verdad

¡AY que trabajo me cuesta
quererte como te quiero!

Por tu amor me duele el aire,
el corazón
y el sombrero.

¿Quién me compraría a mí
este cintillo que tengo
y esta tristeza de hilo
blanco, para hacer pañuelos?

¡Ay qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero!

É verdade

AI que trabalho me dá
querer-te como eu te quero!

Por teu amor me dói o ar,
o coração
e o chapéu.

Quem compraria de mim
este cinteiro que tenho
e esta tristeza de fio
branco, para fazer lenços?

Ai que trabalho me dá
querer-te como te quero!

(OC, 380-1)

Chopo muerto

¡CHOPO viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,
abatiendo tu frente
ante el Poniente.
No fue el vendaval ronco
el que rompió tu tronco,
ni fue el hachazo grave
del leñador, que sabe
has de volver
a nacer.

Fue tu espíritu fuerte
el que llamó a la muerte,
al hallarse sin nidos, olvidado
de los chopos infantiles del prado.
Fue que estabas sediento
de pensamiento,
y tu enorme cabeza centenaria,
solitaria,
escuchaba los lejanos
cantos de tus hermanos.

En tu cuerpo guardabas
las lavas
de tu pasión,

Choupo morto

CHOUPO velho!
Caíste
no espelho
do remanso adormecido,
abaixando tua frente
ante o Poente.
Não foi o vendaval ronco
o que partiu teu tronco,
nem foi a machadada grave
do lenhador, que sabe
que tornarás
a nascer.

Foi teu espírito forte
quem chamou a morte,
ao achar-se sem ninhos, olvidado
dos choupos infantis do prado.
Foi que estavas sedento
de pensamento,
e tua enorme cabeça centenária,
solitária,
escutava os distantes
cantos de teus irmãos.

Em teu corpo guardavas
as lavas
de tua paixão,

y en tu corazón,
el semen sin futuro de Pegaso.
La terrible simiente
de un amor inocente
por el sol de ocaso.

¡ Qué amargura tan honda
para el paisaje,
el héroe de la fronda
sin ramaje!

Ya no serás la cuna
de la luna,
ni la mágica risa
de la brisa,
ni el bastón de um lucero
caballero.
No tornará la primavera
de tu vida
ni verás la sementera
florecida.
Serás nidial de ranas
y de hormugas.
Tendrás por verdes canas
las ortigas,
y un día la corriente
llevará tu corteza
con tristeza.

¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido.
Yo te vi descender
en el atardecer
y escribo tu elegía,
que es la mía.

e em teu coração,
o sêmen sem futuro de Pégaso.
A terrível semente
de um amor inocente
pelo sol do ocaso.

Que amargura tão funda
para a paisagem,
o herói da fronde
sem ramagem!

E não mais será o berço
da lua,
nem o mágico riso
da brisa,
nem o bastão de um luzeiro
cavaleiro.
Não tornará a primavera
de tua vida,
nem verás a sementeira
florescida.
Serás ninheiro de rãs
e de formigas.
Terás por verdes cãs
as urtigas,
e um dia a corrente
levará tua casca
com tristeza.

Choupo velho!
Caíste
no espelho
do remanso adormecido.
Eu te vi descendo
no entardecer
e escrevo tua elegia,
que é a minha.

Memento

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.

Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.

Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.

¡Cuando yo me muera!

Memento

QUANDO eu morrer,
enterrai-me com minha guitarra
sob a areia.

Quando eu morrer,
entre as laranjeiras
e a hortelã-pimenta.

Quando eu morrer,
enterrai-me se quiserdes
num cata-vento.

Quando eu morrer!

(OC, 323)

Muerte de la petenera

EN la casa blanca muere
la perdición de los hombres.

*Cien jacas caracolean
Sus jinetes están muertos.*

Bajo las estremecidas
estrellas de los velones,
su falda de moaré tiembla
entre sus muslos de cobre.

*Cien jacas caracolean
Sus jinetes están muertos*

Largas sombras afiladas
vienen del turbio horizonte,
y el bordón de una guitarra
se rompe.

*Cien jacas caracolean
Sus jinetes están muertos*

Morte da petenera

NA casa branca morre
a perdição dos homens.

*Cem éguas caracoleiam.
Seus ginetes estão mortos.*

Sob as estremecidas
estrelas dos velões,
sua saia de moaré treme-lhe
entre as coxas de cobre.

*Cem éguas caracoleiam.
Seus ginetes estão mortos.*

Longas sombras afiladas
vêm do turvo horizonte,
e o bordão de uma guitarra
se quebra.

*Cem éguas caracoleiam.
Seus ginetes estão mortos.*

(OC, 315)

Cuerpo presente

“No quiero que le tapen a cara con
pañuelos
Para que se acostumbre con la muerte que
lleva.
Vete, Ignácio: No sientas el caliente
bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere
el mar!”

(OC, 544)

Corpo presente

“Não quero que lhe tapem o rosto com
lenços
para que se acostume com a morte que
leva.
Vai-te, Ignácio: Não ouças o candente
bramido.
Dorme, voa, repousa: O mar também
morre!”

Bodas de sangre

3º Ato - 1º quadro

LUNA

Cisne redondo en el río,
ojo de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy; ¡no podían escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle?
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales
buscan la cresta del fuego
por los montes y calles.
Pero me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe,
y me anega, dura y fría,
el agua de los estanques.
Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¡No haya sombra ni emboscada,
que no puedan escaparse!
¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!

Bodas de sangue

3º Ato - 1º quadro

LUA

Cisne redondo no rio,
olho de altas catedrais,
aurora falsa nas folhas,
sou: e não vão escapar!
Quem se oculta? Quem soluça
no vale, nos matagais?
A lua deixa uma faca
abandonada no ar;
faca, emboscada de chumbo,
que quer ser a dor do sangue.
Deixem-me entrar! Venho fria
das paredes e cristais!
Abram telhados e peitos
onde eu possa me esquentar!
Tenho frio! As minhas cinzas
de sonolentos metaís
buscam a crista do fogo
nos montes, ruas e umbrais.
Mas a neve me carrega
nas suas costas de jaspe,
e a água, tão dura e fria,
me afoga em lagos fatais.
Mas esta noite terão
rubro sangue as minhas presas,
e os juncos agrupados
nos largos passos do vento.
Nem sombra, nem um abrigo!
Eles não vão escapar!
Que eu quero entrar em peito
para poder me aquecer!

¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar, ¡ay, dejadme!

(A las ramas)

No quiero sombras. Mis rayos
han de entrar en todas partes,
Y haya en los troncos oscuros
un rumor de claridades,
para que esta noche tengan
mis mejillas dulce sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!
¡No! ¡No podrán escaparse!
Yo haré lucir al caballo
una febre de diamante.

(Desaparece entre los troncos y vuelve la escena a su luz oscura. Sale una MENDIGA totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuros. Lleva los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues. Este personaje no figura en el reparto.)

MENDIGA

Esa luna se va, y ellos se acercan.
De aquí no pasan. El rumor del río
apagará con el rumor de troncos
el desgarrado vuelo de los gritos.
Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.
Abren los cofres, y los blancos hilos
aguardan por el suelo de la alcoba
cuerpos pesados con el cuello herido.
No se despierte un pájaro y a la brisa,
recogiendo en su falda los gemidos,
huya con ellos por las negras copas
o los entierre por el blanco limo.
¡Esa luna, esa luna!

(OC, 1249-51)

Um coração para mim!
Bem quente! Que se derrame
pelos montes de meu peito;
deixem-me entrar, ai, me deixem!

(para os ramos)

Não quero sombras. Meus raios
hão de entrar por toda parte,
e haja nos troncos escuros
um rumor de claridade,
para que eu tenha esta noite
sangue doce em minhas presas,
e os juncos agrupados
nos largos passos do vento.
Quem se oculta? Já pra fora!
Não! Não há de escapar!
Farei brilhar no cavalo
uma febre de diamante.

(Desaparece entre os troncos, e o palco torna a ficar sombrio. Entra uma velha totalmente coberta por tênues panos verde-escuro. Tem os pés descalços. Só se vê o seu rosto entre as pregas. Esta personagem não deve figurar no programa.)

MENDIGA

Essa lua sumiu, e eles vêm vindo.
Daqui não passam. O rumor do rio
apagará, com o rumor dos troncos,
o desgarrado vôo de seus gritos.
Vai ser aqui, e logo. Estou cansada.
Caixões abertos, com seus brancos fios,
esperam estendidos pela alcova
corpos pesados, de colo ferido.
Não desperte um só pássaro, e que a brisa,
recolhendo em seu manto esses gemidos,
fuja com eles pelas negras copas,
ou os enterre no musgo macio.

Essa lua, essa lua!

La luna y la muerte

LA luna tiene dientes de marfil
¡Qué vieja y triste asoma!
Están los cauces secos,
los campos sin verdes
y los árboles mustios
sin nidos y sin hojas.
Doña Muerte, arrugada,
pasea por sauzales
con su absurdo cortejo
de ilusiones remotas.
Va vendiendo colores de cera y de
tormenta
como un hada de cuento
mala y enredadora.

La luna le ha comprado
pinturas a la Muerte.
En esta noche turbia
¡está la luna loca!

Yo mientras tanto pongo
en mi pecho sombrío
una feria sin músicas
con las tiendas de sombra.

A lua e a morte

A lua tem dentes de marfim.
Quão velha e triste assoma!
Estão os álveos secos,
os campos sem verdes
e as árvores murchadas
sem ninhos e sem folhas.
Dona Morte, enrugada,
passeia pelos salgueirais
com seu absurdo cortejo
de ilusões remotas.
Vai vendendo cores
de cera e de tormenta
como uma fada de conto
má e enredadora.

A lua comprou
pinturas da Morte.
Nesta noite turva
está a lua louca!

Eu, enquanto isso, ponho
em meu peito sombrío
uma feira sem músicas
com tendas de sombra.

(OC, 264-5)