



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

RAFAEL AUGUSTO BONIN BISOFFI

DOIS ROMANCEIROS MODERNISTAS: ALGUNS ASPECTOS DA
RECEPÇÃO CRÍTICA DO *ROMANCEIRO GITANO* (1928), DE FEDERICO
GARCÍA LORCA, E DO *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* (1953), DE
CECÍLIA MEIRELES

CAMPINAS
2010

RAFAEL AUGUSTO BONIN BISOFFI

DOIS ROMANCEIROS MODERNISTAS: ALGUNS ASPECTOS DA
RECEPÇÃO CRÍTICA DO *ROMANCERO GITANO* (1928), DE FEDERICO
GARCÍA LORCA, E DO *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* (1953), DE
CECÍLIA MEIRELES

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos
da Linguagem, da Universidade Estadual de
Campinas, como requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

CAMPINAS
2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, o professor Alexandre Soares Carneiro, por toda a ajuda e paciência indispensáveis para a conclusão deste trabalho, e aos meus familiares, que me deram sempre total apoio e permitiram que me dedicasse aos meus estudos. Em segundo lugar, a todos os meus professores, colegas e funcionários da universidade, que contribuíram direta ou indiretamente para a realização do trabalho e, acima de tudo, para minha formação pessoal.

*Venía el labrador cantando aquel romance que dice:
Mala la hubistes, franceses,
en esa de Roncesvalles.*

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, parte II, capítulo IX

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é estabelecer uma aproximação entre o *Romancero gitano* (1928), do poeta espanhol Federico García Lorca (1898-1936), e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), da poeta brasileira Cecília Meireles (1901-1964), no que concerne à recepção crítica dos dois livros. De fato, os dois livros possuem características similares: usam a forma *romance*, típica da poesia tradicional ibérica e foram escritos na primeira metade do século XX. Com este trabalho, pretende-se levantar algumas das respostas que foram suscitadas pelo uso da forma *romance* pelos dois poetas nos livros em questão.

Palavras-chave: Romanceiro, *Romancero gitano*, *Romanceiro da Inconfidência*, Federico García Lorca, Cecília Meireles

ABSTRACT

The objective of this research is to establish an approximation between the *Romancero gitano* (1928), by the Spanish poet Federico Garcia Lorca (1898-1936), and the *Romanceiro da Inconfidência* (1953), by the Brazilian poet Cecília Meireles (1901-1964), in regard of the critical reception of both books. In fact, both books share similar characteristics: they have the *romance* form, typical in the traditional Iberian poetry and they were written in the first half of the 20th Century. This work was intended to research some of the critical responses that were raised by the usage of the *romance* form in the books of both poets.

Key words: Romanceiro, *Romancero gitano*, *Romanceiro da Inconfidência*, Federico García Lorca, Cecília Meireles

SUMÁRIO

Introdução.....	8
O gênero.....	10
O romanceiro no Brasil.....	17
Os poetas.....	18
Federico García Lorca.....	18
Cecília Meireles.....	20
Os romanceiros.....	22
<i>Romancero gitano</i>	22
<i>Romanceiro da Inconfidência</i>	25
Recepção.....	28
Conclusão.....	33
Bibliografia.....	36

Introdução

A idéia inicial para este trabalho surgiu da leitura do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), livro da poeta brasileira Cecília Meireles (1901-1964). Após ter cursado uma disciplina sobre a épica medieval, interessei-me por, talvez, estudar as relações do livro com a forma tradicional do romance¹ – que antes da noção moderna de uma longa história narrada em prosa, referia-se a um poema octossilábico, geralmente de caráter narrativo-épico.

Por sugestão do orientador, e para ampliar minhas leituras relacionadas ao gênero, entrei em contato com o *Romancero gitano* (1928), do poeta espanhol Federico García Lorca (1898-1936), e logo várias analogias surgiram entre os dois. Em primeiro lugar, obviamente, o título *Romanceiro*, ou seja, uma antologia de romances. Cecília Meireles e Lorca estão longe de serem os únicos poetas a escrever no gênero, mas o fato é que, apesar de ser mais do que disseminado o hábito da composição de romances na tradição ibérica², o hábito de escrever *romanceiros* inteiros e organizados não é tão comum, sobretudo no Brasil.

Além da clara analogia de gênero, o momento histórico em que os dois livros foram escritos também é um dado relevante para uma aproximação: os dois foram escritos no período considerado modernista. Usa-se aqui o termo Modernismo com uma certa liberdade. Em primeiro lugar, porque nos estudos literários de língua espanhola o termo tem outro sentido: referir-se-ia a um movimento literário análogo ao nosso Simbolismo, no final do século XIX e princípio do XX, encabeçado pelo poeta nicaraguense Rubén Darío. Ou seja, o termo está bem longe do que se entende por Modernismo nos estudos literários brasileiros.

Em segundo, o próprio *Romanceiro da Inconfidência* não foi escrito no momento mais candente das vanguardas brasileiras, ou seja, na época da primeira geração, da Semana de 22, nem da segunda, que incluiria Drummond e Graciliano Ramos. Soma-se o fato de que Cecília, mesmo escrevendo outros livros nesses períodos, nunca participou dessas referidas movimentos. Contudo, os dois se encaixam em um contexto maior de movimentos artísticos de vanguardas que começaram e se prolongaram por toda a primeira metade do século XX – que são denominadas de forma geral por Modernismo. É nesse sentido que o termo é

¹ Em português, também é denominado *rimance*.

² Ver ensaio de Pedro Salinas, no qual ele menciona vários outros autores que compuseram nessa forma: SALINAS, Pedro. “El romancismo y el siglo XX”. In *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1961. p. 310 a 341

empregado aqui, para designar o período histórico e também artístico, no qual várias correntes renovadoras foram lançadas.

Contudo, não só uma comparação de gênero e de momento histórico pareceu possível, mas também, em certo sentido, temática. Não que os livros partilhem diretamente um tema semelhante – *Romancero gitano* é um livro sobre a Andaluzia, sobre os ciganos, enquanto o *Romanceiro da Inconfidência* trata da tentativa de conflagração mineira contra a Coroa portuguesa no contexto da exploração do ouro em Minas Gerais, no século XVIII. Ou seja, trata-se de uma distância temática marcada pela própria distância espacial e temporal.

É possível, apesar disso, argumentar que a relação do tema com o país de cada livro tenha uma certa semelhança. Explicar o motivo de o *Romanceiro da Inconfidência* tratar de uma história marcadamente nacionalista seria desnecessário. Não que Cecília Meireles fosse ingenuamente nacionalista, mas ao falar de um dos primeiros grandes ensejos em direção à independência da então colônia explorada, não escapou desse sentimento. Que a poeta não nega de forma alguma no livro, como se pode ver, ao representar, por exemplo, Tiradentes como um tipo idealista e de impulso heróico.

Argumentar uma possível relação nacionalista no que tange ao *Romancero gitano* é, de fato, muito mais complicado. Primeiro, porque o nacionalismo na Espanha sempre foi complexo, visto que existem divisões profundas dentro da própria nação (haja visto que ainda recentemente a mídia vêm vinculando informações sobre o conflito com a Catalunha, por exemplo). Em segundo, porque o livro é muito mais heterogêneo em termos de assunto do que o *Romanceiro da Inconfidência*, tendo muito mais a Andaluzia como fundo temático do que como um tema explícito presente em absolutamente todos os seus romances.

Todavia, Lorca afirmou que julgava os ciganos aquilo que havia de mais nobre em seu país³. É sabido que os ciganos são um grande clichê relacionado à Espanha (apesar de que sua origem verdadeira ser indiana, e de serem um povo nômade). Também a própria Andaluzia é uma região notável do país, por toda sua história (a florescência cultural no período da Idade Média, sob o domínio muçulmano, a Reconquista, etc.).

Há que se pesar o fato de que a própria geração da qual Lorca participou não estava livre da ideologia nacionalista. Uma das grandes influências e convivências do poeta foi o grande crítico e estudioso Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), reconhecidamente nacionalista, cuja obra teve e ainda tem grandes ressonâncias nesse sentimento, no país. Também o músico Manuel de Falla (1876-1946), conhecido por seu estudo das melodias e

³ Ver nota 33 deste presente trabalho.

músicas tradicionais espanholas, que influenciaram profundamente sua música, foi amigo íntimo de Lorca.

Tudo isso indica que um certo sentimento de nacionalismo não estava fora dos horizontes do livro. Inclusive a própria tradição da composição de romances se encaixa nesse contexto. Novamente, não se trata de um nacionalismo ingênuo e superficial, mas um desejo de circunscrever os livros dentro de uma região cultural e histórica específica, com grande importância para a nação como um todo.

Tendo isso em mente, uma comparação entre os dois livros pareceu mais do que viável. Dessa forma, o projeto inicial de estudar as relações do *Romanceiro da Inconfidência* com o gênero tradicional foi abandonado em favor dessa nova idéia. A fim de que o trabalho não se tornasse muito amplo e vago, o orientador sugeriu que a comparação fosse mantida em um ponto específico: como indica o título, em que consistiriam as semelhanças e diferenças entre os modos com que os dois livros foram recebidos. Ou seja, até que ponto as semelhanças levantadas, e também as diferenças óbvias (as quais não devem, de forma alguma, serem esquecidas) entre os dois livros e seus contextos históricos, sociais e artísticos produziram uma apreciação crítica similar ou diversa.

O gênero

Inicialmente, a palavra romance, na Idade Média, referia-se às línguas faladas vulgarmente e que haviam se originado do latim que se instaurara na Europa ocidental por ocasião das diversas levadas de conquistas dos romanos; línguas essas que se desenvolveriam nas línguas neo-latinas que hoje conhecemos como francês, português, espanhol, italiano, etc.

Logo o sentido foi transferido também para os textos e cantares compostos nessas línguas, como o *Poema de Mio Cid*. Tardamente o termo adquiriria o sentido específico em relação ao que hoje conhecemos por romance na tradição da poesia oral ibérica⁴.

A característica formal mais marcante do romance tradicional é o seu verso octossílabo (no caso da contagem em português, heptassílabo), com rima assonante nos versos pares. Há muita discussão se na verdade a métrica seria de um verso de dezesseis sílabas com uma cesura, mas o assunto é complexo, pois o romance tradicional é de transmissão oral, ou seja, a forma como o poema é impresso não é tão definitiva. Os primeiros compiladores

⁴ “Prólogo”, In ANÔNIMO. *Romanceiro*. Ed. Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1994. p. 5

editavam os poemas geralmente como octassílabos, e os poetas do romanceiro culto também preferiam essa forma.

Existem, às vezes, contudo, versos de sete ou nove sílabas dentro de um romance octossílabo, e até mesmo vários romances compostos em hexassílabos e endecassílabos⁵. O uso de rimas assonantes também pode ser substituído pelo uso de rimas consoantes, mas isso é mais usado no romanceiro culto. O estrofismo às vezes também pode ser detectado em romances antigos através de análises das assonâncias, mas esse tipo de característica também é mais comum no romanceiro culto, bem como o uso de estribilho.

Estilisticamente, o romance é marcado pelo uso de arcaísmos, tanto nos tradicionais quanto nas imitações posteriores, pelo uso majoritário de tempos verbais específicos, em especial o presente histórico e o pretérito imperfeito; pela dicção formulística, que é típica também da épica, e pelo caráter fragmentário de vários poemas, dotados de um final abrupto.

Tipologicamente o romanceiro geralmente é dividido nas seguintes classes: velho, novo, vulgar e tradicional. Segundo Paloma Díaz-Mas, a definição de romanceiro velho é complexa, apesar do termo já ser empregado para designar os romances mais antigos, de suposta composição medieval. Em primeiro lugar, o romance era um gênero de cantar e de transmissão oral; em segundo, os testemunhos mais antigos não são neutros e havia muita censura (não eram raros os romances que narravam casos de incesto e adultério, por exemplo, o que provavelmente horrorizava os moralistas). Por isso, geralmente chama-se de romanceiro velho aquele que nos foi legado por manuscritos tardios, sendo pouquíssimos realmente medievais.⁶

O romanceiro novo, por oposição, refere-se à “mania” de compendiar e compor romances que se instaurou nos finais do século XVI, envolvendo inclusive grandes autores como Góngora e Lope de Vega. Esses poetas se utilizavam da métrica e das convenções, como a linguagem arcaica, embora introduzindo outros recursos, como, por exemplo, a rima consonante (como referido acima), e adaptando temas em voga, como o amor pastoril e as aventuras mouriscas. Apesar de compostos sabidamente por autores individuais, muitos desses textos circularam de forma anônima.

Os romances vulgares seriam os compostos posteriormente para uso das classes populares, urbanas e campestres, impressos nos *pliegos sueltos* (forma análoga a da literatura de cordel no nordeste brasileiro), criados e divulgados por autores dessas mesmas classes. O

⁵ “Introdução”. In ANÔNIMO. *Romancero viejo*. Introdução e edição de Maria Cruz García de Enterría. Madrid: Castalia, 1987. p. 17

⁶ “Prólogo”, In ANÔNIMO. *Romancero*. Ed. Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1994. p. 7

gênero foi associado com a figura do cantor cego que vagava pelas estradas vendendo esses folhetos.

Por fim, romanceiro tradicional é aquele cantado de geração para geração por um longo período de tempo. Transmitidos oralmente de pais para filhos, avós para netos, esses romances sobrevivem cantados ainda hoje, em várias comunidades tradicionais portuguesas, espanholas e até mesmo entre descendentes de judeus ladinos no Oriente.

Menéndez Pidal também classificou os romances de outra forma, cunhando os termos *juglaresco*, *artificial*, *erudito* e *artístico*. A idéia de romances juglarescos se baseia na suposição da existência de uma classe de cantores profissionais no século XV que teriam criado ou adaptado romances para a corte. O termo artificial se refere a romances compostos na passagem do século XV para o seguinte, por poetas cortesões, em um novo gosto pelo “popular”, que voltava a atenção para formas antes desprezadas. Erudito seria o romance composto com base em textos históricos ou bíblicos, enquanto artístico seria o mesmo que romance novo.⁷

Outra forma de tentar classificar os romances é pelo seu conteúdo, o que não é necessariamente mais simples. Em primeiro lugar, porque as divisões não são muito claras – um romance pode ter o tema bíblico e de incesto ao mesmo tempo, por exemplo; em segundo, várias versões de um mesmo romance podem ter focos temáticos diversos, e o leque temático do gênero é bastante amplo.

Por isso, cada estudioso ou compilador usa ou cria a organização que achar mais conveniente. Geralmente eles são divididos considerando suas características narrativas, épicas, históricas ou religiosas. Menéndez Pidal dividiu-os em “de tema épico”, “históricos”, “novelescos”, “de tema bíblico”, “tema da antiguidade”, “de tema hagiográfico” e os “de tema mourisco”⁸.

Pelas características de transmissão oral e pelo desprezo inicial que o gênero sofreu, a datação do romanceiro é complexa. Os historiados usam dois métodos: procurar os primeiros registros escritos de romances, por um lado, e por outro, tentar buscar informação dentro do próprio texto, em especial os textos de conteúdo histórico e épico. A maioria dos romances está registrada no século XVI, mas é sabido que o gênero é anterior, pois já haviam registros desde o início do século XV.

Também houve esforços para classificar o romance por sua estrutura narrativa. Menéndez Pidal dividia os romances em *romance-conto* e *romance-cena*, sendo os romances

⁷ Idem, p. 10

⁸ Idem, p. 23

dialogados um exemplo do segundo. Mas a divisão não é muito clara. Di Stefano propôs a teoria da estrutura alfa e estrutura ômega: estrutura alfa seria aquela em que a narração segue a ordem cronológica normal, enquanto estrutura ômega seria uma quebra com essa ordem, quando, por exemplo, uma personagem narra a própria morte. Também houve tentativas de usar os aportes teóricos do formalismo russo, como a tipologia de Vladimir Propp, mas as diferenças profundas entre o romanceiro e o conto fantásticos russo tornam esse tipo de trabalho difícil.⁹

Outra questão delicada é a da autoria, pois a maior parte dos romances são anônimos (com exceção do romance novo e artificioso, que é uma imitação do tradicional). O problema do autor sempre gerou polêmicas na área. A teoria mais aceita é a de que os romances sejam fragmentos de cantares de gesta tardios, que eram preferidos pelo povo, e por isso memorizados e cantados individualmente. Isso não resolve muito bem a questão da autoria, pois, nesse caso, o autor ou seria o próprio que compôs a gesta ou então um outro que compôs um texto baseado nela.

Contudo, a idéia permitiu que Menéndez Pidal criasse seu conceito de autor legião, que diferente da idéia romântica de autor coletivo, se baseia na forma de transmissão oral – ou seja, cada indivíduo, ao transmitir para a geração seguinte o texto de memória, comete enganos e faz modificações, ao mesmo tempo, criando uma versão diferente.

Mas nem todos os romances têm caráter épico, o que leva a crer que o gênero se relaciona também a outros modelos literários. Por exemplo, os romances de caráter mais lírico, que teriam uma origem erudita inspirada justamente pela poesia lírica, devido a seu ponto de vista mais subjetivo e rasgos sentimentais.

Os romances também podem se relacionar a gêneros fora da Espanha, como a épica francesa (não são poucos os romances com conteúdo dos cantares franceses) e, obviamente, as baladas, que são um gênero análogo que se espalha por toda Europa, com o qual partilha inúmeras semelhanças de conteúdo.

Esses poemas sempre foram populares na Idade Média, por um lado, por sua exaltação dos valores cavaleirescos, e por outro, pelos temas de comoção popular, entre eles, inclusive, temas imorais para a época. No século XVI, com o interesse editorial e erudito, o romance passa a ser usado como fonte de inspiração para o teatro (para autores como Gil Vicente, por exemplo), para aprendizado de leitura, para festividades, para embalar trabalhos, etc. Também carregavam consigo, muitos deles, fatores de crítica política e ideológica.

⁹ Idem, p. 29

Por volta do final desse século, o romanceiro se torna uma verdadeira mania, a ponto de ser tornar anedotas em comédias.¹⁰ A primeira grande coleção de romances foi impressa por Martín Núncio, entre 1547 e 1548, mas logo após dois anos, mais três outras edições semelhantes são lançadas. Floresceu o gênero na tradição culta, que, se não copiou exatamente as formas do *romancero tradicional* (como mencionado anteriormente, o uso de estribilho, divisão estrófica, uso rimas consoantes ou de assonâncias pouco usuais diferencia os romances cultos), se inspirou profundamente nele. Grandes nomes do período como Góngora, Lope de Vega e Quevedo compuseram romances, e muitas vezes disputavam entre si. Mas vários outros poetas menores do período se utilizaram do romance, e muitas dessas composições individuais entraram para as antologias de romances da época anonimamente¹¹.

Depois do florescimento do romanceiro culto no período barroco, o gênero caiu em certo esquecimento. Os romances chamariam nova e particularmente a atenção dos poetas românticos, de várias nações, que passaram a colecioná-los. “Los primeros en prestar atención al romancero como género fueron los eruditos y literatos románticos”¹². Em 1815, Jacob Grimm publicaria uma antologia do gênero em Viena. Poetas como Goethe, Heine e Victor Hugo se interessariam pelo romanceiro. Um dos primeiros estudos dedicados a esse gênero foi a antologia feita por Almeida Garret (1799-1854). Os escritores românticos estavam muito preocupados com o problema da identidade nacional. Como consequência disso, buscavam uma expressão literária nacional, e voltaram seu olhar para as manifestações populares, que estariam profundamente ligadas ao lugar, clima, raça e língua que definiam a nação.

É certo que o *Romanceiro* de Garret não é uma antologia objetiva – o autor se deu o luxo de fazer alterações em vários dos textos que coletou, a fim de fazê-los parecer mais “poéticos”. Contudo, foram trabalhos como esse que mudaram a perspectiva de muitos intelectuais em relação aos romances, tornando-os objetos válidos de estudos¹³. Ainda em Portugal, também nesta época, estudou o romanceiro Teófilo Braga, que, ao fim do século XIX, publicou a sua própria antologia¹⁴.

¹⁰ Antonio Carreño, em sua introdução à compilação de romances de Góngora, cita a comédia *El vaquero de Moraña*, de Lope de Vega, na qual um jovem é flagrado pelo pai folheando um romance, e não julga isso coisa de bem.

¹¹ Para mais informações sobre o romance no período barroco, ver a supracitada introdução em: GÓNGORA, Luis de. *Romances*. 5^a. ed. Editor Antonio Carreño. Madri, CATEDRA, 2000.

¹² Prólogo”, In ANÔNIMO. *Romancero*. Ed. Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1994., p. 34

¹³ Almeida Garret. *Romanceiro*. 2a edição. Lisboa: Estampa, 1983. Volumes I, II e III. Para mais informações sobre a relação do poeta com os romances, ver a introdução de Luiz Augusto Costa Dias nos dois primeiros volumes desta edição.

¹⁴ BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral português*. Lisboa: Vega, 1982.

Segundo Paloma Díaz-Mas, em seu *Prólogo* acima citado, o interesse dos estrangeiros pelo romanceiro despertaria a atenção dos próprios eruditos espanhóis, por duas vias: uma através de antologias, como a de Agustín Duran, que publicou um *Romancero General* em dois tomos, em 1829; e, por outra, poetas como Espronceda e Zorilla começaram novamente a compor romances, depois do hiato que havia se estabelecido após o florescimento do gênero de romance artificial no Século de Ouro. Muitas outras antologias foram lançadas na Espanha e no estrangeiro, retomando, inclusive, compilações do século XVI.

Manuel Milá y Fontanals foi o primeiro a levantar a hipótese de que o romance teria origem no épico. Os românticos acreditavam, ao contrário, que o épico teria origem na aglutinação de vários poemas menores, e julgavam que os romances seriam esses poemas¹⁵. Menéndez y Pelayo, seu discípulo e importante estudioso das Letras Hispânicas no século XIX, desenvolveu a teoria, já apontada pelo mestre, da origem épica, além de reeditar compilações anteriores e recolher romances da tradição oral. Em 1885, Juan Menéndez Pidal publicaria uma compilação de romances asturianos de tradição oral.

Posteriormente, seu irmão e o já mencionado Menéndez Pidal (reconhecidamente nacionalista), dedicou bastante tempo ao recolhimento e estudo de romances, em especial dos tradicionais orais, e à criação de antologias. Com mais rigor acadêmico e filológico que seus antecessores românticos, mas influenciado por Milá y Fontanals e Menéndez y Pelayo, lançou uma nova luz sobre os romances e criou uma tradição de pesquisa na área. Menéndez Pidal afirmava que o romance tradicional seria constantemente reelaborado em sua transmissão, o que o levou a criar o conceito de *autor-legião*, em referência à passagem do Evangelho de São Marcos¹⁶. Essa teoria, pelo foco na questão da transmissão tradicional, rendeu-lhe o nome de *neo-tradicionalista*.

Menéndez Pidal foi profundamente influente nos estudos do romanceiro, por ter dado atenção, pioneiramente, a diversos aspectos do gênero, não só ao da sua origem, além de ser um dos maiores coletores de romances orais modernos (inclusive, em algumas destas coletas, participou Lorca)¹⁷. Contou ainda com a ajuda de muitas pessoas, a começar de sua própria esposa, María Goyri, também hispanista importante.

¹⁵ “Introdução”. In ANÔNIMO. *Romancero viejo*. Introdução e edição de Maria Cruz García de Enterría. Madrid: Castalia, 1987. p. 17

¹⁶ “*Legio mihi nomen est, quia multi sumus*”, Marcos 5.9 – é a resposta que um demônio, que possuía um enfermo, dá a Jesus Cristo, quando este lhe indaga o nome.

¹⁷ O poeta, em uma de suas cartas, faz referências a uns romances que coletou. Um dos editores do epistolário, Christopher Maurer, explica em nota de rodapé: “Se refiere, probablemente, a las copias de los romances tradicionales que había recogido días o semanas antes en Granada en compañía de Ramón Menéndez Pidal: por

Sua obra é continuada pela Cátedra – Seminário Menéndez Pidal, que conta com a contribuição de muitos pesquisadores, dedicada a preservar e ampliar a obra do mestre, e avançar os estudos no gênero. Os colaboradores levantaram novos aportes críticos, como a semiótica, e usaram novos métodos e tecnologias, como a análise geográfica com mapeamento das regiões de origem, e o uso de banco de dados e análises computacionais¹⁸.

Também grandes pesquisadores internacionais buscaram conexões entre gênero e outras manifestações literárias internacionais, como William Entwistle, que pesquisou a relação dos romances nas baladas de outras nações, sendo seguido por Samuel G. Armistead e Joseph Silverman, bastante concentrados no romanceiro sefardí. Outros, como Paul Bénichou e Giuseppe Di Stefano seguiram linhas um pouco diversas da de Menéndez Pidal, se concentrando em aspectos sincrônicos, como a criatividade no gênero e a sua difusão pelos *pliegos sueltos*.

Fora da linha neo-tradicionalista pidaliana, e também em oposição às idéias românticas sobre a autoria do romance, surgiram os teóricos individualistas, que argumentavam que o romance, bem como a épica, tinha uma origem pontual, compostos por um único indivíduo, cujo nome foi esquecido no decorrer da História. As teorias individualistas baseiam seus argumentos principalmente no caráter novo que o romance têm, que não permite explicá-lo completamente como um desdobramento do épico.

Entre esses estão Leo Spitzer, Vossler, Bédier, etc., grandes nomes dos estudos das letras hispânicas. Diferente dos pidalianos, que costumam trabalhar cotejando várias versões de um mesmo romance, os individualistas geralmente se fixam em um só romance, e consideram as variantes como forma autônoma, o que é a diferença mais profunda entre os dois tipos de teóricos¹⁹.

Outro aspecto importante dos estudos acadêmicos modernos sobre o gênero é o bibliográfico. As coleções de romances, coletados das tradições orais modernas ou dos *pliegos sueltos* e das compilações antigas, formam um acervo inumerável e de valor imprescindível para os pesquisadores.

Por outro lado, na literatura moderna do começo do século XX, que também trazia com muitos artistas uma preocupação com o nacional, as formas tradicionais do romance

ejemplo, el romance de 'Gerineldos.'" In LORCA, Federico García. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson et Christopher Maurer (Eds.). Madrid: Cátedra, 1997. Livro I, nota 183, pg 81

¹⁸ Vários. *El romancero en la tradición oral moderna – 1^{er} coloquio internacional*. Madri: Cátedra-Seminário Menéndez Pidal e Reitorado da Universidade de Madri, 1972.

¹⁹ "Introdução". In ANÔNIMO. *Romancero viejo*. Introdução e edição de Maria Cruz García de Enterría. Madrid: Castalia, 1987. p. 22

também inspiraram poetas preocupados com as suas raízes, como mostra o ensaio de Pedro Salinas “El romancismo y el siglo XX”: Miguel de Unamuno, António Machado, Juan Ramón Jiménez, etc. Inscrito nessa tradição, surge o *Romancero gitano* (1928), do espanhol Federico García Lorca (1898-1936).

O romanceiro no Brasil

Sendo um país de colonização ibérica, não seria incorreto presumir que algo da tradição do romanceiro também tivesse vindo para o Brasil (já que o gênero também está presente em Portugal – vide a antologia de Garret). Nesse sentido, publicou um artigo, nos anais do primeiro colóquio internacional da Cátedra-Seminário Menéndez Pidal, Bráulio do Nascimento, pesquisador nacional do romanceiro de tradição oral, intitulado “Pesquisa do Romanceiro Tradicional no Brasil”.²⁰

Segundo o autor, os primeiros registros de coleta de romances no país datam de 1873, em artigos publicados por Celso Magalhães em Pernambuco, que dispunha apenas dos romanceiros portugueses de Garret e de Teófilo Braga. Os colonizadores portugueses no século XVI trariam consigo os romances, especialmente os vindos de Açores, que se espalhava, como é normal da tradição do gênero, oralmente por todos os lugares, surpreendentemente até entre os índios.²¹

Grandes críticos nacionais do século XIX, como Sílvio Romero e José Veríssimo, também se dedicaram à coleta e estudo de romances. As pesquisas de Sílvio Romero são particularmente interessantes porque são mais amplas que as iniciais de Celso Magalhães, e, ao contrário desse último, não aprovava o método de emendas que era usado por Garret.

No século seguinte, as pesquisas continuariam, contando com muito mais coletores, entre eles nomes como o de Mário de Andrade e Luís Câmara de Cascudo. Esses estudos expandiram os conhecimentos para outras áreas do país, pois antes a pesquisa se concentrava mais no Nordeste.

Em sua conclusão, o autor demonstra que o romanceiro é bastante difundido pelo Brasil, mas as pesquisas ainda não estão completas. Segundo ele, muitos romances deixaram de ser cantados individualmente e se tornaram parte de comemorações ou rondas infantis.

²⁰ In Vários. *El romancero en la tradición oral moderna – 1^{er} coloquio internacional*. Madri: Cátedra-Seminário Menéndez Pidal e Reitorado da Universidade de Madri, 1972. p. 65-83

²¹ Para essa curiosa observação, ver nota 3 do supracitado artigo, página 66, na qual o autor menciona um romance encontrado por José Veríssimo entre os índios Maué.

O romanceiro também teria sua presença entre os poetas brasileiros, apesar de não ser um gênero absolutamente popular (Olavo Bilac, por exemplo, em seu *Tratado de versificação*, não menciona o romance, mas apenas a balada, a qual não relaciona com a poesia ibérica²²). É sabido que os poetas barrocos brasileiros conheciam os espanhóis: “Gregório de Matos, entre nós, compôs cerca de 90 romances, ortodoxamente modelados no paradigma tradicional, com bafejos de Góngora e Quevedo”²³. Os simbolistas brasileiros também usavam o romance, que não é raro na obra de Alphonsus de Guimarães, como, por exemplo, o *Rimance de Dona Celeste* (do livro *Dona Mística*) e os dois “*Rimances*” (do livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte*)²⁴. Esses romances têm clara influência do romanceiro novo, vistos sua métrica, a divisão estrófica e o uso de rima consoante.

Os poetas

Federico García Lorca

Federico García Lorca nasceu em 1898, em Fuente Vaqueros, no seio de uma família com pendor para as artes, em especial a música.²⁵ O pai, Federico García Rodríguez, nascido no mesmo lugar, era viúvo de um casamento anterior com outra jovem local; e sua mãe, Vicenta Lorca Romero, era de Granada, professora da escola feminina primária também em Fuente Vaqueros.

Aproveitando a onda de crescimento dos negócios açucareiros, a família plantou beterraba e enriqueceu. O poeta passou sua infância feliz em Fuente Vaqueros, em forte contato com o povo (apesar de ser de família abastada), inclusive com muitas famílias de ciganos, o que seria uma das influências para sua *gitanería*.

Em 1907 a família mudou-se para a aldeia de Asquerosa [sic]. No ano seguinte, Lorca se inscreve no Instituto de Almería, e fica aos cuidados do eminente professor Antonio Rodríguez. Mas logo a família chega a Granada, cidade de intensa força histórica na Andaluzia. Lorca seguiu seus estudos no Colégio do Sagrado Coração de Jesus, que não tinha o controle religioso (apesar do nome), pois seu pai tinha ideais liberais e não queria educar os

²² BILAC, Olavo. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938.

²³ LISBOA, José Carlos. *Verde que te quero verde*. Rio de Janeiro: Zahar; [Brasília]: INL, 1983. P. 12

²⁴ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

²⁵ Assim afirma Ian Gibson em sua biografia do poeta. GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989. p. 28

filhos sob essa influência. Lorca era muito inteligente, mas um aluno pouco aplicado, por isso sempre tinha um desempenho inferior ao de seu irmão. Estudou também música, que lhe atraía mais o interesse.

Em 1915 terminou os estudos do ginásio e se matriculou nos cursos superiores de Direito e Letras, em Granada mesmo. Tinha uma promissora carreira como pianista, mas nos primeiros anos de universidade seu adorado professor de piano morreu, e sem seu apoio, a carreira arrefeceu. Na mesma época, fez uma viagem com seu professor de literatura a Baeza, onde conheceu Antonio Machado. Esses foram alguns dos fatores que possivelmente fizeram o poeta voltar seus interesses criativos para a poesia.

Em 1917, lançou *Impresiones y paisajes*, com clara influência de Darío. Depois de ser considerado inepto para o serviço militar devido a problemas de saúde, Lorca ganhou permissão para passar uma temporada na Residência dos Estudantes em Madri, o famoso pensionato universitário. Chega à capital em 1919 para fazer os preparativos.

O espírito liberal regia a casa. Inúmeros conferencistas ilustres da Espanha e do mundo davam palestras na Residência. Nela, Lorca conviveu com inúmeras figuras importantes da sua geração, como Buñuel, Dalí, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, etc, sob a influência de intelectuais como o filósofo Ortega y Gasset²⁶. Nessa instituição encena sua primeira peça, *El maleficio de la mariposa*, que passou longe de ser um sucesso de crítica.

Prestando alguns exames, com a ajuda de amigos, conseguiu satisfazer os pais, que já haviam desistido de obrigá-lo a seguir uma profissão liberal tradicional, e ganhou permissão para se mudar para Madri, permanecendo na Residência. Ganhou também apoio financeiro paterno para realizar seus projetos literários, e em 1921 lançou seu *Livro de poemas*, que também não obteve grande divulgação, para a decepção dos pais.

Nessa época, o músico Manuel de Falla começava a estudar as melodias populares, bem como Menéndez Pidal começava a transcrever melodias que acompanhavam os romances tradicionais. A influência do primeiro, que morava na Residência, foi direta, e o próprio Lorca começaria a estudar o *cante jondo*. No mesmo ano lança *Poema del cante jondo*, tido como passo essencial para a criação do *Romancero*. Apesar de estar escrevendo romances há um certo tempo, a idéia mais cristalizada de escrever o livro se deu em 1924, como afirma Gibson²⁷.

²⁶ Para influência deste homem na geração poética de Lorca, ver: CATE-ARRIES, Francie. *José Ortega y Gasset and the Generation of 1927*. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/342885>. 10/09/2009.

²⁷ “Em 29 de julho abriu seu caderno e, abaixo do cabeçalho geral *Romancero gitano*, escreveu no alto da página um resolutivo número 1 e copiou, sem título, o ‘Romance de la luna, luna [...]’” GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989. p. 165

Em 1926 lançou *Ode a Dalí*, que foi bem recebida. O poema fora fruto de uma intensa amizade com o pintor, que nos anos anteriores havia crescido com o convívio e com várias viagens feitas em companhia um do outro. Dois anos depois veio a público o *Romancero*. O livro foi aclamado por muitos, ao mesmo tempo em que foi criticado por alguns amigos íntimos do poeta. Desta forma, a recepção lhe foi duplamente perturbadora: por um lado, o grande sucesso deixou-lhe perplexo, por outro, a crítica negativa dos seus amigos (em especial do querido Dalí) deixou-lhe magoado.

No ano seguinte, Lorca começa a entrar em depressão, por causa de problemas com o governo e pela ausência de Dalí. No meio do ano, faz a sua famosa viagem a Nova York, que muito impressionou o poeta (viveu na cidade intensamente, fazendo inúmeras amizades), e que rendeu o livro *Poeta en Nueva York*, de 1930. Nesse mesmo ano deixa a cidade. Viajou também para Cuba.

Em sua volta a Granada e Madri, passou a contribuir ativamente com o teatro, lançando *Bodas de Sangre*, que foi um grande sucesso. Viajou também a Buenos Aires, onde conheceu Neruda e foi aclamado. Em 1934 retorna à Espanha. Seu navio fez uma parada no Rio de Janeiro.

Nesse momento, a extrema direita já havia tomado o poder. Em 1935 lança *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, dedicado ao amigo toureiro, morto num dos combates na arena. Muitas obras de Lorca, em especial *Yerma*, começam a irritar os conservadores.

Com trinta e oito anos de idade Lorca foi assassinado pelos anti-republicanos, no meio de toda a violência que se espalhava na Espanha da época. O apoio de Lorca à Frente Popular, seus ideais liberais e sua homossexualidade foram insuportáveis para a direita conservadora. Sua obra ficou proscrita no país até por volta de 1953.

Cecília Meireles

Cecília Meireles nasceu em sete de novembro de 1901 na cidade do Rio de Janeiro, filha de Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, falecido três meses antes, e Matilde Benevides, professora, que faleceu quando a filha tinha apenas três anos (a perda dos pais teria marcado profundamente a poeta e seria, para alguns, um dos determinantes do tom melancólico de sua obra poética).

A avó materna, Jacinta Garcia Benevides, que tinha origem açoriana, ficou com a guarda da neta, por ser a única pessoa próxima viva. A influência dessa avó também seria

marcante²⁸. Terminou o curso primário em 1910, na recém construída Escola Estácio de Sá. Apesar da infância conturbada, a poeta testemunharia ter lembranças boas das sensações e descobertas da época, e que julgava a solidão e o silêncio pelos quais passou como algo bom.²⁹ Entre essas lembranças, a descoberta dos livros e as influências da avó e da pajem que lhe contavam histórias e coisas do folclore, que produziam grande efeito sobre ela.

Em 1917 diplomou-se professora pela Escola Normal. Ao mesmo tempo estudava línguas e ingressou no Conservatório de Música, mas com as primeiras tentativas literárias, decidiu dedicar-se apenas a um caminho, para não dissipar seus esforços. Depois de formada, dedicou-se à carreira de professora, ao mesmo tempo em que praticava a literatura. Seu primeiro livro de poemas, *Espectros* saiu em 1919 e continha poemas sobre vultos do passado que vinham falar à poeta. O livro foi bem aceito.

Casou-se em 1921 com Fernando Correia Dias, pintor e desenhista, com quem teve três filhas. Dois anos depois publica *Nunca mais... e outros poemas*, e dois anos depois, *Baladas para El-Rei*, com ilustrações do esposo. Este sofria de depressão e suicidou-se em 1935. Em 1940 casa-se novamente com Heitor Grilo.

Seguiu trabalhando intensamente com educação, tendo, inclusive, uma coluna jornalística sobre o tema. Unindo isso ao seu amor pelos livros, abriu uma Biblioteca Infantil especializada em 1934, trabalho pioneiro que durou quatro anos, sendo encerrado pelo governo de Getúlio Vargas.

Nesse mesmo ano viajou a Portugal, dando várias conferências em universidades portuguesas. No ano seguinte, com a fundação da Universidade do Distrito Federal, lecionou Literatura Luso-Brasileira e Técnica e Crítica, função que exerceu até 1938. Também foi responsável por vários cursos de Literatura Comparada e Literatura Oriental, que lhe havia despertado o interesse desde a adolescência.

Em 1938, *Viagem* recebeu o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras, e no ano seguinte foi publicado em Lisboa. Viajou também para os Estados Unidos, onde ensinou Literatura e Cultura Brasileira. Visitou ainda o México, o Uruguai, a Argentina, Açores, a Europa, Índia, Porto Rico e Israel. Em 1942 publica *Vaga Música*, e três anos depois, *Mar Absoluto e Outros Poemas*.

²⁸ Em um artigo publicado nos anais da Cátedra Menéndez Pidal, Joanne B. Purcell atesta que a tradição do romance oral é riquíssima na ilha de Açores. É plausível que a avó da poeta tenha sido um ponto de contato com essa tradição. PURCELL, Joanne B. "Sobre o Romancero Português: Continental, Insular e Transatlântico. Uma recolha recente" In Vários. *El romancero en la tradición oral moderna – 1^{er} coloquio internacional*. Madri: Cátedra-Seminário Menéndez Pidal e Reitorado da Universidade de Madri, 1972. p. 55-64

²⁹ Consultar transcrição parcial de entrevista dada à *Manchete* na introdução geral de suas obras completas em MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. p. 58

Colaborou em vários jornais, principalmente no *Diário de Notícias* e n' *A Manhã*. Em 1951 foi secretária do primeiro Congresso Nacional de Folclore, e sempre foi profundamente interessada em questões folclóricas. Nesse mesmo ano publicou *Amor em Leonoreta*, e no ano seguinte *Doze Noturnos da Holanda*. Também foi sócia honorária do Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, do Instituto Vasco da Gama, em Goa, e do Instituto Histórico de Minas Gerais. Recebeu o título de Doutora *Honoris Causa* pela Universidade de Delhi. Em 1953, saiu o *Romancero da Inconfidência*.

Publicou ainda em vida *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955), *Canções* (1956), *Romance de Santa Cecília* (1957), *A Rosa* (1957), *Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963). Também saíram em 1958 uma *Obra Poética*, pela editora Aguilar, e uma *Antologia poética*, pela Editora do Autor, em 1963.

Morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 9 de novembro de 1964. No ano seguinte a Academia Brasileira de Letras rendeu-lhe homenagem póstuma com o prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra.

Os romanceros

Romancero gitano

O *Romancero Gitano* saiu em 1928. Não foi o primeiro livro de Lorca – o poeta já havia publicado antes *Poema del cante jondo* (1921) e *Libro de Poemas* (1921). Porém, para muitos estudiosos, como Ian Gibson e Jaroslav M. Flys, foi o livro que o tornou popular, a ponto de deixá-lo perturbado com a fama súbita: "El hombre famoso tiene la amargura de llevar el pecho frío y traspasado por liternas sordas que dirigen sobre él *los otros*", escreve o poeta, em carta de agosto do ano de lançamento do livro, a Jorge Zalamea³⁰.

Trata-se de uma reunião de dezoito “romances” heterogêneos, mas unidos por um mesmo tema: a Andaluzia e o mito cigano³¹. Nesse sentido, o título não engana - *Romancero gitano* quer dizer “romanceiro cigano” e é uma óbvia referência ao folclore da região.

³⁰ LORCA, Federico García. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson et Christopher Maurer (Eds.). Madrid: Cátedra, 1997. P. 577.

³¹ Mesmo nos poemas em que os ciganos não aparecem diretamente. Nas palavras de Miguel García-Posada: “Cabe también la ausencia de todo gitanismo, como sucede em vários romances; lo que importa es la presencia de la Andalucía profunda”. LORCA, Federico García. *Primer romancero gitano & Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Editor: Miguel García-Posada. Madrid: Clássicos Castalia, 1990. p. 37

Considerado um dos maiores livros do poeta, ainda hoje é bastante popular, popularidade que não pôde, contudo, impedir sua execução no contexto da Guerra Civil espanhola.

O poeta insistiu no fato de que pessoalmente não era cigano (e que perturbava-lhe o fato que confundissem o tema de um livro³²), mas assumia que sua infância na Andaluzia havia sido decisiva para a composição da obra. Segundo ele, o cigano seria “o mais profundo, o mais elevado, o mais aristocrático” que há em seu país³³.

Como apontam vários críticos, Lorca não só se baseou na tradição do romanceiro culto (o que é óbvio, já que se tratam de romances compostos por um poeta individual e conhecido, definição do gênero), mas também recebeu forte influência da tradição oral, que conhecia pessoalmente (sobre a participação de Lorca na coleta de romances tradicionais orais, ver nota 17 deste trabalho).

Agrupar e classificar os dezoito romances do livro é tão complexo quanto os romances tradicionais, e, como no caso desses, cada estudioso acaba por escolher ou criar a classificação que melhor lhe convém. A ordem da edição príncipe é: *Romance de la luna, luna, Preciosa y el aire, Reyerta, Romance sonámbulo, La monja gitana, La casada infiel, Romance de la pena negra, San Miguel, San Rafael, San Gabriel, Prendimiento de Antoñito el Camborio em el camino de Sevilla, Muerte de Antoñito el Camborio, Muerto de Amor, El emplazado, Romance de la Guardia Civil Española, Martirio de Santa Olalla, Burla de don Pedro a caballo, Thamar y Amnón*.

Romance de la luna, luna conta sobre um menino em uma forja, que agoniza vendo a lua. Esta, por sua vez, é personificada em uma dançarina com a qual ele dialoga, até que chegam os ciganos para pranteá-lo. *Preciosa y el aire* também traz uma personificação – do vento em uma espécie de fauno e em São Cristóvão, perseguindo a pobre moça chamada Preciosa, que vinha tocando pandeiro. A jovem corre desesperada e consegue, finalmente, se refugiar na casa do cônsul inglês.

Reyerta narra uma refrega entre os ciganos, mas de forma absolutamente dramática e não realistas, com anjos negros, touros e ginetes. A guarda-civil aparece ao final muito

³² Confessa ao amigo Jorge Guillén, em carta de janeiro de 1927: “Y ya tengo varias suscripciones. Pero mandaros algo no puedo. Más adelante. Y desde luego, no serán romances gitanos. Me va molestando um poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son um tema. Y nada más. Yo podia ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da um tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tu sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas.” LORCA, Federico García. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson et Christopher Maurer (Eds.). Madrid: Cátedra, 1997. p. 414.

³³ *apud* LISBOA, José Carlos. *Verde que te quero verde*. Rio de Janeiro: Zahar; [Brasília]: INL, 1983. p. 13

tardiamente, apenas para receber o anúncio do acontecido, e a afirmação de que se trata de algo comum. *Romance Sonámbulo* contém o famoso verso “*Verde que te quiero verde*”³⁴. O romance narra de forma muito truncada e vaga a história de uma mulher que espera seu amado, que vem ferido conversar com o sogro. As antecipações e lacunas, contudo, tornam o poema de difícil interpretação.

La monja gitana pinta o quadro de uma monja tecendo em seu claustro, animada, contudo, por várias imagens coloridas e vívidas. *La casada infiel* narra o adultério sob o ponto de vista do amante, um conquistador cigano, que, curiosamente, também se sente traído pela mulher, pois esta havia dito que ainda era virgem, quando na realidade era casada.

Romance de la pena negra conta muito vagamente sobre uma mulher amorosamente desiludida, que fala de sua dor. Lorca afirmou “La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz”, indeficando-a com uma característica melancólica do próprio cigano, baseado na sua perene preocupação com a morte³⁵. *San Miguel* é o primeiro dos três romances ligados aos arcanjos, e é relacionado à cidade de Granada. O arcanjo é posto no alto de sua torre observando a paisagem, vestido de forma afeminada com rendas e anáguas, e exibindo as coxas.

San Rafael é o segundo dos arcanjos, relacionado à Córdoba. Neste romance, o arcanjo é representado com traços e características árabes, observando a vida da cidade, com muitos elementos modernos, como veículos. *San Gabriel* é o último da série dos arcanjos, ligado à Sevilha. O arcanjo é descrito minuciosamente como menino no começo do poema; em seguida, andando pela cidade, como cidadão integrado, interagindo com os passantes.

Prendimiento de Antoñito el Camborio descreve o herói pela primeira vez, como belo jovem cigano, preso pela guarda-civil e atirado ao calabouço, enquanto os guardas bebericam limonada, indiferentes. *Morte de Antoñito el Camborio* narra de forma bastante dramática a morte da mesma personagem, atacado por quatro primos, que sucumbe, apesar da coragem e bravura, por causa da desvantagem numérica.

Muerto de amor não narra nenhuma história que tenha um protagonista como consta o título, mas descreve uma noite onírica entrecortada pela conversa entre mãe e filho, que mais sugere do que narra fatos concretos. *Romance del emplazado* descreve, dramaticamente, um homem cuja morte está prevista, e que se concretiza ao final do poema.

³⁴ LORCA, Federico García. *Primer romancero gitano & Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Editor: Miguel García-Posada. Madrid: Clássicos Castalia, 1990. p. 120

³⁵ Apud LISBOA, José Carlos. *Verde que te quero verde*. Rio de Janeiro: Zahar; [Brasília]: INL, 1983. p. 91

Romance de la guarda-civil española é provavelmente o mais dramático e longo do *Romancero gitano*, e descreve em detalhes a invasão de uma cidade cigana em festa feita pela cruel e arbitrária guarda-civil, que destrói e arrasta tudo que pode. *El martírio de Santa Olalla* é o primeiro dos três romances ditos “históricos”. É dividido em três partes, nas quais se descreve a cidade da santa, seu martírio e mutilação, de forma surrealista, e, finalmente, a situação de seu cadáver.

Burla de don Pedro a caballo tem o subtítulo de “romance com lacunas”, e é o que tem o metro mais variado, dividido em seis partes, três delas intituladas “lagunas” (que em espanhol quer dizer tanto “lacuna” quanto “lagoa, laguna” – o que torna a tradução espinhosa, pois a ambigüidade se perde em português). A narração do cavalgar do protagonista é entrecortada por outras imagens não diretamente relacionadas, nas partes ditas “lacunas”. *Thamar y Amnón* é o último romance que aparece na edição príncipe, de tema explicitamente bíblico (note-se que existem romances tradicionais que tratam do tema). É a história do incesto entre Amnón e sua irmã Tamar, ambos filhos de Davi, narrada aqui com imagens fortes e dramáticas, típicas da poesia de Lorca. Esses resumos são, contudo, muito breves e diretos para dar uma verdadeira noção da força poética do livro.

Romanceiro da Inconfidência

O *Romanceiro da Inconfidência* saiu em 1953, vinte anos depois da morte de Lorca. Também no caso de Cecília Meireles, não foi o seu livro de estréia. A poeta já havia publicado vários antes, como *Vaga música* (1942), de grande sucesso.

O *Romanceiro da Inconfidência* é bem mais extenso que o *Gitano*. São oitenta e quatro romances, mais alguns poemas de prólogo, paisagens, etc. É, porém, bem mais conciso; mais do que permeado pelo folclore de uma região, o livro trata de um momento histórico específico e importante para o País: a Inconfidência Mineira, uma das primeiras principais tentativas de revolta contra Portugal.

Os poemas do livro têm clara inspiração no romanceiro novo ou erudito, visto que não obedecem necessariamente à métrica tradicional nem ao uso da rima assonante, ao mesmo tempo em que variam de metro, de uso da rima consoante ou verso livre. Ainda apresentam o uso de estribilho e da divisão estrófica, que joga com a disposição das partes impressas no

papel, o que é, evidentemente, típico da poesia composta para ser impressa. Muitas vezes a poeta se utiliza do vocabulário e das formas usadas pelos poetas árcades envolvidos³⁶.

O livro foi inspirado à poeta por uma viagem a Ouro Preto. Interessada nas personagens do episódio da Inconfidência, pensou inicialmente em compor uma peça teatral. Mas como não poderia pôr a fala das personagens exatamente como fora, pois sua linguagem antiga pareceria estranha, decidiu mudar a forma de sua imaginada composição – escolheu o romance, devido ao seu caráter lírico e narrativo, como afirma em sua conferência sobre o livro³⁷.

O texto foi produto de profundas e incansáveis pesquisas históricas. Destaca-se da obra de Cecília Meireles pelo cunho essencialmente histórico e social. É um dos seus livros mais famosos. Não se pode falar de uma influência direta de Lorca para Cecília. É certo que a poeta o conhecia muito bem, pois havia traduzido *Bodas de Sangre* para o português. Segundo Júlio García Morejón, Lorca era bastante popular no Brasil, apesar do desconhecimento geral da literatura hispânica no país à época. Esta popularidade era provocada pela situação cruel de sua execução, explica Morejón. E o *Romanceiro Gitano* seria seu livro mais famoso.

Apesar de ter um tema histórico delimitado, e uma ordem cronológica, o *Romanceiro da Inconfidência* não é uma narração linear, e possui inúmeros narradores e interlocutores diversos, o que torna suas partes também igualmente difíceis de dividir e classificar. Para Darcy Damasceno existiriam cinco: ambientação, trama e frustração, morte de Cláudio Manuel da Costa e Tiradentes, infortúnio de Gonzaga e Alvarenga e a presença da rainha D. Maria no Brasil³⁸. Mas a maior parte dos pesquisadores se contentam em seguir a ordem dos poemas.

Como um épico, o livro se inicia com uma fala inicial, na qual a poeta define seus propósitos. Segue-se um “cenário”, no qual ela descreve e examina Ouro Preto, conforme faz sua própria viagem. Os romances de I a XI dedicam-se a uma descrição da história de Ouro Preto, desde os acontecimentos que demarcaram sua fundação até a obsessão com o ouro,

³⁶ “Também o vocabulário é típico daqueles poetas: *diáfana, suspiro d’água, fenece, aljava, grinalda* [...]” – “Comentário ao romance XX”, In MANNA, Lucia H. Sgaraglia. *Pelas trilhas do Romanceiro da Inconfidência*. Niterói: EDUFF, 1985. p.58

³⁷ MEIRELES, Cecília. “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”. In *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

³⁸ Apud MANNA, Lucia H. Sgaraglia. *Pelas trilhas do Romanceiro da Inconfidência*. Niterói: EDUFF, 1985. p.24

passando pela vida cotidiana privada e pública da época em questão e pelos âmbitos das classes baixas e altas, da vida religiosa e também do trabalho escravo.

O herói Tiradentes, ainda criança, aparece pela primeira vez no romance XII. A partir do romance seguinte começa o ciclo que narra a famosa história de Chica da Silva, negra casada com um rico contratador chamado João Fernandes, até sua decadência. O romance XIX já dá os presságios da desgraça que acontecerá região, a partir da queda de Chica da Silva.

Segue-se mais um “cenário”, no qual o poeta volta a descrever o ambiente, do seu ponto de vista moderno, e relembra as promessas de Tiradentes, e também uma “Fala à antiga Vila Rica”, que se dirige aos fantasmas que habitam a cidade, indagando se eles tentam transmitir alguma mensagem para os tempos modernos. Do romance XX ao romance XXIII começa a se traçar um panorama maior da época, comentando a vida dos poetas e a situação da metrópole. Nos romances seguintes descreve-se as reuniões dos inconfidentes, já comentadas pelo povo. No romance XXVII volta a aparecer Tiradentes, e descreve-se com mais detalhes sua personalidade, enquanto ele viaja ao Rio de Janeiro.

A próxima série de romances (até o XXXVII) narra os episódios da traição do movimento por Joaquim Silvério, associado a Judas, em oposição à figura heróica e idealista de Tiradentes, muitas vezes ridicularizado pelo povo por causa de suas idéias. A série termina com a prisão dos inconfidentes. Os próximos dez romances continuam narrando o desenrolar dos fatos seguintes à prisão, incluindo descrições de outros inconfidentes e a discussão dos procedimentos corruptos e covardes da Justiça da época, culminando com uma “Fala aos pusilânimes”, que é ao mesmo tempo uma forte acusação e uma lamentação.

Os romances seguintes, até o LXIV, narram, a princípio, episódios ligados a outros inconfidentes, como os poetas Cláudio Manuel da Costa e Antônio Tomaz Gonzaga, mas vão se concentrando nos elementos que circundaram a execução de Tiradentes, como a descrição de seu carrasco, a injustiça da pena e as lamentações que gerou.

O próximo cenário descreve o jardim da casa do poeta Gonzaga. Até o romance LXXI a poeta descreve o destino deste homem, seu exílio em terras africanas, o abandono da noiva no Brasil e as bodas com outra mulher; série que culmina numa “Imaginária serenata”, cantada por Marília, a abandonada.

Os romances seguintes narram a história da rainha Maria I, a louca, de sua vinda ao Brasil até sua morte, além de tratar do destino de outros inconfidentes e mulheres, como

Alvarenga Peixoto e Bárbara Helidora, incluindo um poema sobre Marília envelhecida, o famoso romance em homenagem aos cavalos da Inconfidência e uma “Fala à Comarca do Rio das Mortes”, que tem como foco as ruínas que sobraram no lugar. O livro termina com uma “Fala aos inconfidentes mortos”, que retoma o princípio, discorrendo sobre o ouro, a mineração e a ganância como fonte de desgraças. De volta ao presente, a poeta novamente reflete sobre o passado.

Não é possível dizer que Cecília tenha se inspirado necessariamente no *Romancero* de Lorca para idealizar o *Romanceiro da Inconfidência*. E tampouco é necessário – ela estava plenamente familiarizada com a tradição lírica popular antiga da Península Ibérica (entre suas obras se encontram livros de canções e outros romances)³⁹.

Recepção

Em “La Poesía de Federico García Lorca”, Júlio Morejón afirma que, antes mesmo da publicação do *Romancero Gitano*, “muchos españoles ya se sabían de memoria los romances del poeta de Fuentevaqueros. Corrían de boca en boca antes de ser impresos, como los viejos romances medievales que la tradición oral transmitió hasta nuestros días”⁴⁰ - a ponto de o poeta ser chamado de “último aedo”.

A informação é confirmada por várias cartas do epistolário pessoal do poeta, inúmeras delas com romances anexados, a fim de que os amigos tivessem notícia dos poemas antes da publicação. “A pesar de todo, no quiero dejar de enviarte este fragmento del Romance de La Guardia civil que compongo estos días”⁴¹. Outros romances já havia saído individualmente em revistas: “Mis dos romances escribo ahora mismo. El primero de Antoñito El Camborio há salido con enormes erratas em *Litoral* – admirable revista de Málaga”⁴². A observação de Morejón ilustra bem a idéia que o romanceiro evoca, com todo o peso de tradição popular antiga que o conceito carrega consigo.

Também Ian Gibson comenta a recepção do livro, que, em suas as palavras, foi de “embevecimento” geral. São bastante significativas as palavras de uma carta do amigo Juan

³⁹ Vide, por exemplo, *Baladas para El-Rei* (1925) e *Canções* (1956), também inscritos nessa tradição.

⁴⁰ Júlio García Morejón. *La poesía de Federico García Lorca – introducción y antología*. São Paulo: Faculdade Íbero-Americana, 1998. p. 6

⁴¹ Carta a Jorge Guillén, 8 de novembro de 1926. In LORCA, Federico García. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson et Christopher Maurer (Eds.). Madrid: Cátedra, 1997. p. 392

⁴² Carta a José Maria de Cossío, janeiro de 1927. Idem, p. 411

Guerrero Ruiz: “Tuas baladas, inspiradas na tradição da poesia popular, irão elas próprias engrossar essa tradição, depois de deleitar os mais delicados paladares da Espanha culta de hoje”⁴³.

Coisa análoga diz Maria Cruz García de Enterría na Introdução de sua antologia do romanceiro velho, sobre a contribuição da retomada do gênero para a própria tradição em si: “Federico García Lorca, [...] muy probablemente haya sido el poeta que más hay contribuído a que se conozca la palabra *romancero* y algo de lo que ella significa; su *Romancero gitano* acentúa la veta dramática que ya habíamos visto suyacente em los romances tradicionales, pero hace poniendo em sus octosílabos toda la carga aplastante de su sorprendente personalidad poética.”⁴⁴. Também diz um dos maiores editores atuais do poeta: “En García Lorca, culmina la renovación del romance que habían iniciado em el XIX el duque de Rivas y Zorilla”⁴⁵.

Muitos amigos íntimos do poeta parecem ter recebido o livro com entusiasmo. Em novembro do ano da publicação, Lorca escreve a Melchor Fernández Almagro: “Queridísimo Melchorito: Mil gracias por tu admirable artículo, que es seguramente lo mejor que se há hecho de mi libro”. O artigo havia sido publicado na própria revista *Ocidente*, em setembro do mesmo ano (ano VI, número LXIII, pgs. 373-378)⁴⁶. Em uma carta inédita a Juan Guerrero Ruiz, de 28 de agosto de 1928, Jorge Guillén diz que “Melchor [Fernández Almagro] me ha dejado ver un instante el *Romancero* de Federico. Todavía no he recibido mi ejemplar. ¡Qué estupendo libro!”⁴⁷. Pedro Salinas, em seu citado ensaio, não poupa elogios: “El *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, el libro de poesía más sonado, más triunfal, del siglo XX”⁴⁸.

Mas nem todos viram o livro com bons olhos. Segundo Gibson, Dalí, o pintor surrealista e amigo íntimo do poeta, ficou insatisfeito com o *Romancero*. Para ele, o livro era ligado demais ao passado e a suas normas líricas. Era ainda anedótico e “local” demais. O *Romancero* era excessivamente conformado, e isso era inaceitável para o surrealista. “Tu

⁴³ *apud* GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989. p. 249

⁴⁴ ANÔNIMO. *Romancero viejo*. Introdução e edição de Maria Cruz García de Enterría. Madrid: Castalia, 1987. p. 41-42

⁴⁵ LORCA, Federico García. *Primer romancero gitano & Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Editor: Miguel García-Posada. Madrid: Clássicos Castalia, 1990. p. 20

⁴⁶ LORCA, Federico García. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson et Christopher Maurer (Eds.). Madrid: Cátedra, 1997. p 597.

⁴⁷ *apud idem*, p. 596, nota 540 do editor.

⁴⁸ SALINAS, Pedro. “El romancismo y el siglo XX”. In *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1961. P. . 310 a 341

poesía está ligada de pies e brazos a la poesía vieja”⁴⁹. O fato é que ele mandou uma carta ao poeta revelando todas as suas opiniões, que magoaram profundamente o amigo: “Ayer me escribí una carta muy larga Dalí sobre mi libro (¿lo has recibido ya? Yo te lo mande hace días). Carta aguda y arbitraria que plantea un pleito poético interesante. Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí.”⁵⁰ Contudo, como observa García-Posada, em sua já citada introdução à edição do *Romancero*, o próprio pintor mudaria de opinião tempos depois, quanto à ligação da poesia de Lorca com a “*poesía vieja*”.

Tampouco Buñuel simpatizou com o livro de Lorca. Ele havia se aproximado de Dalí naquela época, e, de acordo com Gibson, foi provavelmente influenciado pelo pintor na sua opinião sobre os romances. Gibson ilustra-o com um trecho de carta do cineasta: “É dramático para quem gosta dessa espécie de drama flamenco; um sabor de balada clássica para quem quer continuar pelos séculos afora com baladas clássicas”⁵¹. Os dois exemplos revelam como o caráter tradicional da forma irritou as personalidades mais inconformistas do grupo de amigos do poeta.

Mais tarde, outro artista de renome também se incomodaria com o livro: o escritor argentino Jorge Luis Borges. Para Eutímio Martín, a animosidade de Borges para com Lorca se explica pelas opiniões elitistas daquele, que pregava que a qualidade artística de um poeta é inversa à sua popularidade. Ou seja, nem tanto a tradição, mas o caráter popular, é o problema. Borges até confere ao poeta espanhol a alcunha mordaz de “andaluz profesional”, que decerto é uma referência ao *Romancero gitano*⁵².

Contudo, Mario Vargas Llosa veio em sua defesa. O escritor peruano discordava da opinião do argentino. Para ele, a idéia de que o folclore de Lorca era vulgar e pitoresco demais era devida a uma má interpretação, uma confusão entre “la palabra poética con el objecto que designa, o mejor dicho, que parece designar”⁵³. Ou seja, Lorca não poderia ser acusado de exagerado nem de mentiroso, pois as suas imagens não deveriam ser entendidas como representações realistas, mas sim como imagens do seu eu interior.

⁴⁹ *apud* LORCA, Federico García. *Primer romancero gitano & Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Editor: Miguel García-Posada. Madrid: Clásicos Castalia, 1990. p. 52

⁵⁰ Carta a Sebastià Gasch, 8 de setembro de 1928. In LORCA, Federico García. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson et Christopher Maurer (Eds.). Madrid: Cátedra, 1997. p. 585

⁵¹ *apud* GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989. p. 257

⁵² E que provavelmente irritaria muito Lorca, que já se mostrava aborrecido com a obsessão que o tema cigano causava nas pessoas que liam sua obra – ver nota 32 do presente trabalho.

⁵³ *apud* MARTÍN, Eutímio. *Federico García Lorca – heterodoxo y mártir*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1986. p. 18

Dessa forma, o *Romanceiro gitano* teve uma forma dupla de recepção – por um lado, largamente positiva, por outro, negativa, sendo duramente criticado por personalidades de muito renome (o que não diminuiu em nenhum momento sua popularidade: “Pero el hecho queda invariable: el *Romancero gitano* es um gran libro; tal vez el más grande que la tierra andaluza puede inspirar”⁵⁴).

Já *Romanceiro da Inconfidência* teve, aparentemente, uma recepção mais homogênea no sentido positivo, entre a intelectualidade brasileira: em seu estudo bibliográfico sobre a poeta, Ana M. Domingues de Oliveira⁵⁵ não menciona nenhum texto que fala negativamente do livro. Sobre Cecília, sempre se ressaltam dois fatos: formalmente ela não operava grandes inovações e tinha grandes conhecimentos dos metros clássicos (sua modernidade estaria na temática); e tinha grandes afinidades com a tradição ibérica. Nesse sentido, sua criação de um romanceiro não é exatamente uma surpresa.

Antes mesmo do *Romanceiro*, Cecília já era valorizada. Seu primeiro livro de poemas, *Espectros*, havia sido bem recebido pelos críticos. Sobre ele disse João Ribeiro “Com o talento e as qualidades aqui reveladas, Cecília Meireles em breve, e sem grande esforço, poderá lograr a reputação de poetisa que de justiça lhe cabe”⁵⁶. Em *Anteu e a Crítica*, Alvim Corrêa Roberto discorre positivamente sobre outro livro da poeta, *Vaga Música*. Também Mário de Andrade, em seu *O empalhador de passarinho* (publicado originalmente em 1944), elabora um ensaio bastante apaixonado sobre a poesia, e se diz inspirado por Cecília: “Sentimento profundo, definição reveladora que só pude ter pela graça da poesia. E pela força criadora de Cecília Meireles”⁵⁷.

Sobre os conhecimentos de Cecília das medidas clássicas, Manuel Bandeira ressalta: “Há em *Viagem*; em *Vaga Música*; em *Mar Absoluto*; em *Retrato Natural*, em *12 Noturnos de Holanda* e em *Romanceiro da Inconfidência* as claridades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as

⁵⁴ FLYS, Jaroslaw M. *El lenguaje poetico de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos, 1955. p. 37

⁵⁵ Ana Maria Domingues de Oliveira. *Estudo crítico da bibliografía de Cecília Meireles*. Campinas: Unicamp, 1988. Tese – programa de pós-graduação em Teoria Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1988.

⁵⁶ *apud* in MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. pg 62

⁵⁷ Mário de Andrade. “Cecília e a poesia”. In *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. p.

toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos hiper-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer”⁵⁸.

Fica claro que não só o *Romanceiro* se inscreve em uma tradição anterior, mas toda a obra da poeta. O que não desagrade em absoluto a Manuel Bandeira. Tampouco Mário de Andrade parecia incomodado com isso, muito diferente dos amigos mais radicais de Lorca em relação ao *Romancero gitano*.

Também Menotti del Picchia, numa resenha de *Raça*, de Guilherme de Almeida (com o qual pretende comparar o *Romanceiro*), tece elogios ao livro: “Cecília, realizando poesia pura, respirou a fluidez da sua forma na emoção do seu tempo. A espontaneidade da sua arte, isenta de qualquer estrutura que denunciasse seu noviciado numa escola, situa-a numa área lírica inédita e pessoal, fundida na atmosfera do inefável. O universo da nossa história é visto pelos dois grandes poetas – *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília, e *Raça*, de Guilherme – embora de igual atitude, com olhos e temperamentos diferentes. Cecília envolve o acontecimento numa ambiência de mágico lirismo”⁵⁹.

O poeta não ressalta a questão da forma tradicional, mas a da referência histórica – da *nossa* história. Murilo Mendes também dá atenção a isso em um ensaio intitulado “Poesia social”⁶⁰. O próprio nome “romanceiro” já traz consigo um certo peso de nacionalismo; um romanceiro que tem por tema um dos principais movimentos em busca da Independência sugere um nacionalismo maior ainda. Não se pode afirmar que exaltar o nacional seja aquilo que move a poeta, nem que ela seja uma nacionalista radical e simplista; mas o título tem esse aspecto claro, o que traz inegáveis influências na forma como ele é recebido.

Outro aspecto importante ressaltado do livro é a sua unidade. Mário Faustino diz em *Poesia-Experiência*: “É também autora do mais harmonioso livro de poemas já publicado no Brasil: o *Cancioneiro da Inconfidência* [sic]”⁶¹. Apesar disso, para o autor, que buscava algum poeta contemporâneo que houvesse revolucionado a poesia nacional, Cecília Meireles não pôde cumprir esse papel renovador.

Em sua *Presença da literatura brasileira*, Antônio Cândido diz: “Às vezes, se deixa seduzir pelo medievalismo e busca sugestões no lirismo trovadoresco, incorrendo então num

⁵⁸ Manuel Bandeira. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1940. pg.153

⁵⁹ In ALMEIDA, Guilherme de. *Raça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

⁶⁰ Murilo Mendes. “Poesia social”. In MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

⁶¹ Mário Faustino. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 212. Faustino não foi o único a cometer esse erro. É uma confusão recorrente nas referências do estudo bibliográfico de Ana Maria Domingues de Oliveira.

falso virtuosismo”⁶². O trecho pode ser uma referência ao *Romanceiro da Inconfidência*, apesar de o crítico nunca o citar diretamente. Em outra passagem anterior, ele também afirma que não se encontra impulso de pesquisa temática na obra da poeta, o que leva a pensar que ele não tinha o *Romanceiro* em mente, pois é o livro em que a autora mais inova tematicamente em relação ao resto de sua obra.

Leila Gouvêa, em seu recente estudo sobre a poesia de Cecília, propõe que o livro poderia ser lido como *Os Lusíadas* de Camões – um grande épico que se encontra no centro do sentimento nacional⁶³. De fato, o *Romanceiro da Inconfidência* parece ser muito mais conciso no seu tema do que o *Romancero Gitano*. Lorca se inspira no mito do cigano, associado à Andaluzia; Cecília se propõe a cantar não só a região de Minas Gerais, mas um momento histórico bastante específico – a Inconfidência, o que toca bastante perto no problema do nacional.

É fato que a autora toma liberdade nas disposições internas do livro. As formas, tamanhos e recursos poéticos dos romances variam bastante. Os fatos seguem uma linha cronológica, mas não uma narrativa contínua. Mas as relações dos próprios romances dentro do livro parecem ser mais coerentes do que as do *Romancero Gitano*. O *Romanceiro da Inconfidência* foi até recomendado por intelectuais para as escolas, com fins didáticos, devido à qualidade das pesquisas históricas empreendidas para sua composição⁶⁴.

Conclusão

Para tentar entender essa diferença na forma com que os dois livros foram recebidos, poderiam ser levantadas várias hipóteses. Em especial, as diferenças óbvias entre os livros. Primeiramente, a temporal. Lorca estava no “olho do furacão” das vanguardas mais iconoclastas do começo do século passado. Em especial do Surrealismo, do qual conhecia dois adeptos espanhóis centrais: Salvador Dalí e Luis Buñuel (que, como foi mencionado, foram duas das principais pessoas a se incomodarem com o livro), amigos muito próximos na Residência dos Estudantes.

⁶² CÂNDIDO, Antonio et CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – volume III – Modernismo*. 3ª edição. São Paulo: Difusão européia do livro, 1969.

⁶³ Leila V. B Gouvêa. *Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

⁶⁴ Ver por exemplo: Walmir Ayala. “Romanceiro da Inconfidência”. In MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

Quanto à Cecília Meireles, ela nunca esteve na mesma posição. Não participou da Semana de 22, que representou o primeiro movimento de vanguarda iconoclasta do país. Quando foram escrever sobre ela, o espírito desse momento já havia arrefecido nos modernistas, haja visto que participantes centrais da Semana, como Mário de Andrade, e outros próximos ao movimento, como Manuel Bandeira, não se mostraram nem um pouco incomodados com os elementos clássicos presentes na obra da poeta; pelo contrário, acharam-nos dignos de elogio. Há também que considerar que Lorca participava ativamente da vida literária e artística do seu tempo, entrando em contato com um número grande de pessoas diversas. Se Cecília Meireles não se isolava completamente, não era tão socialmente ativa quanto o espanhol⁶⁵.

A segunda grande diferença óbvia é a espacial. É provável que ela influencie em dois sentidos. Em primeiro, o tema da Inconfidência é muito mais tocante ao sentimento nacional brasileiro do que o tema do cigano e da Andaluzia é tocante ao espanhol. O livro da poeta já foi sugerido como material didático para ensino de História, o que não se tem notícia de ter acontecido com o *Romancero gitano* (e o que seria bastante improvável, visto que o livro não tem um material histórico específico e tangível)⁶⁶. A Espanha é um país muito mais dividido politicamente do que o Brasil, o que torna o nacionalismo lá sempre algo complexo (um livro sobre a Andaluzia não tocará no sentimento nacionalista de um catalão ou de um basco, por exemplo).

Em um segundo sentido, a forma romance é muito mais tida como tradicional na Espanha do que no Brasil, apesar de terem sido mencionados anteriormente neste trabalho mesmo estudos que provam que o romanceiro tradicional está presente no país também. A questão da forma tradicional do romance “salta aos olhos” de qualquer leitor espanhol, e é mencionada inúmeras vezes na crítica feita ao livro (como se pode ver nos trechos citados anteriormente), para o bem ou para o mal.

No Brasil, não se pode dizer que escrever romances seja uma inovação, mas não é algo que seja tão difundido quanto na Espanha. Portanto, escrever um romanceiro inteiro e completo como fez Cecília é, de certa forma, original. Veja-se, por exemplo, que Mário

⁶⁵ Para mais detalhes, ver a introdução de: *Obra Poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

⁶⁶ Nas palavras de Jaroslaw Flys: “Siendo de Granada, nos sorprende el hecho de que la poesía de Lorca no contiene elementos históricos, temas árabes (tan ricamente aprovechados en la literatura española, motivos de reconquista, etc).” In. FLYS, Jaroslaw M. *El lenguaje poetico de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos, 1955. p. 23

Faustino confundiu o nome de *Romanceiro* com *Cancioneiro*, o que um espanhol dificilmente faria.

Soma-se a tudo, ainda, o fato de que o *Romancero gitano* é muito mais famoso e divulgado mundialmente que o livro de Cecília Meireles, o que quer dizer que é muito mais provável que seja alvo de opiniões mais diversas. De resto, ambos os livros parecem ter sido recebidos muito mais positivamente do que negativamente, seja por suas qualidades tradicionais, inovadores, sua unidade, sua variação temática, sua força poética, etc.

Sobre o *Romancero gitano*, ressaltam sua inserção em uma tradição profundamente enraizada na cultura ibérica, o que foi considerado pela maioria uma das qualidades do livro, enquanto apenas uma minoria vanguardista mais radical julgou-a criticável, muitas vezes passando por cima daquilo que nele haveria de original e inventivo (pois Lorca nunca abandonou sua individualidade poética por causa do uso de uma forma de tradição tão longa).

Quanto ao *Romanceiro da Inconfidência*, sublinham as profundas pesquisas históricas que servem de base aos poemas e o fato referir-se a um tema muito tocante ao sentimento nacionalista brasileiro, e, formalmente, sua concisão, clareza clássica e também elementos inovadores, como o jogo com a disposição gráfica das estrofes, presente em vários dos romances do livro.

Bibliografia

Romanceiro

ALVAR, Carlos. *La épica medieval española*. Madri: Cátedra, 1997.

ALVAR, Carlos; MORENO, Angel Gómez. *La poesia épica y de clerecía medievales*. Madri: Taurus, 1990.

ANÔNIMO. *Romancero*. Ed. Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1994.

Idem. *Romancero viejo*. Introdução e edição de Maria Cruz García de Enterría. Madrid: Castalia, 1987.

Idem. *Romances viejos*. Editor: José Gella Itumiaga. 6ª edição. Zaragoza: Editorial Ebro, 1957.

ARMISTEAD, Samuel G. “Estúdio Preliminar”. In ANÔNIMO. *Romancero*. Ed. Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1994.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral português*. Lisboa: Vega, 1982.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

DIAS, Luiz Augusto Costa. “Introdução”. In GARRET, Almeida. *Romanceiro*. 2ª edição. Lisboa: Estampa, 1983. Volumes I e II.

DÍAZ-MAS, Paloma. “Prólogo”. In ANÔNIMO. *Romancero*. Ed. Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1994.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

GARRET, Almeida. *Romanceiro*. 2ª edição. Lisboa: Estampa, 1983. Volumes I, II e III.

GÓNGORA, Luis de. *Romances*. 5ª. ed. Editor Antonio Carreño. Madri, CATEDRA, 2000.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Historia y Crítica de la Literatura Española. Org. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

Historia y Crítica de la Literatura Española – Primer Suplemento. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

LAPESA, Rafael. “Tiempos verbales y modos narrativos en los cantares de gesta y en el romancero viejo”. In *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Org. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre el romancero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Idem. “El estilo tradicional del romancero”. In *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Org. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

Idem. *Flor nueva de romances viejos*. 10ª edição. Madrid: ESPASA-CALPE, 1955.

BILAC, Olavo. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’Água, s/d.

STEFANO, Giuseppe di. “El Romancero”. In *Historia de la literatura española*. Madrid: Cátedra, 1990. Vol. I.

Idem. “Los temas del romancero”. In *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Org. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

Idem. “La tradición impresa del romancero: el pliego suelto”. In *Historia y Crítica de la Literatura Española – Primer Suplemento*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

Vários. *El Romancero em la tradición oral moderna*. Editores: Diego Catalán, Samuel G. Armistead e Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal/ Reitorado da Universidade de Madrid, 1972

Idem. *El Romancero hoy: Poética*. Editores: Diego Catalán, Samuel G. Armistead e Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979.

Idem. “El Romancero.” In Idem. *Historia y crítica de la literatura española – Edad Media*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. pg. 255 a 294

Idem. “El Romancero”. In Idem. *Historia y crítica de la literatura española – Edad Media – Primer Suplemento*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991. pg. 209 a 234

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa a Universidade, 1934.

Cecília Meireles

ANDRADE, Mário de. “Cecília e a poesia”. In *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

AYALA, Walmir. “Romanceiro da Inconfidência”. In MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1940

BONAPACE, Adolfina Portela. *O Romanceiro da Inconfidência: meditação sobre o destino do homem*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

CÂNDIDO, Antonio et CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – volume III – Modernismo*. 3ª edição. São Paulo: Difusão européia do livro, 1969.

CORRÊA, Roberto Alvim. “Cecília Meireles”. In *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

DEL PICCHIA, Menotti. “Raça”. In ALMEIDA, Guilherme de. *Raça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

LAURITA, Ilka Brunhilde. “Romanceiro da Inconfidência: uma releitura”. In *Ensaio sobre Cecília Meireles*. Org. Leila V. B. Gouvêa. São Paulo: Humanitas, 2007.

MANNA, Lucia H. Sgaraglia. *Pelas trilhas do Romanceiro da Inconfidência*. Niterói: EDUFF, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

Idem. “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”. In *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

Idem. *Obra Poética*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985

Idem. *Poesia completa – volume I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Idem. *Poesia completa – volume II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

MENDES, Murilo “Poesia social”. In MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Motivos e tempos na poesia de Cecília Meireles”. In *Hospital das Letras*. Lisboa: IN/CM, 1981.

OLIVEIRA, Ana Maria de. “Diálogo com a tradição portuguesa”. In *Ensaio sobre Cecília Meireles*. Org. Leila V. B. Gouvêa. São Paulo: Humanitas, 2007.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia de Cecília Meireles*. Campinas: Unicamp, 1988. Tese – programa de pós-graduação em Teoria Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1988.

RODRIGUES, André Figueiredo. *O clero e a Conjuração Mineira*. São Paulo: Humanitas, 2002.

Federico García Lorca

BAROJA, Julio Caro. “Los gitanos em cliché”. In *Temas Castizos*. Madri: Ediciones Istmo, 1980.

BLACKWELL, Frieda H. “Desconstructing narrative: Lorca’s *Romancero Gitano* and the *Romance Sonámbulo*”. In *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*. Waco: Universidade Baylor, 2003 - no. 26. pgs 31-46

CORREA, Gustavo. *La poesia mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos, 1970

CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. “Estudo Introdutório”, In MACHADO, Antonio. *Obra Poética*. Trad. Marco A. P. Catalão. Brasília: Embajada de España. Consejería de Educación, 2005.

CATE-ARRIES, Francie. *José Ortega y Gasset and the Generation of 1927*. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/342885>. 10/09/2009.

CASALDUERO, Joaquin. *Review: “La poesia mítica de Federico García Lorca” by Gustava Correa*. *Hispanic Review*, vol. 26, no. 2, 1958. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/471008>. Acessado em 23/12/2009.

CORREA, Gustavo. “El simbolismo em la poesia de Federico García Lorca”. In *Hispania*. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1956 – Vol. 39, no. 1. pgs. 41-48. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/335191> 23/12/2009

Idem. *La poesia mítica de Federico García Lorca*. Madri: Editorial Gredos, 1970.

FLYS, Jaroslav M. *El lenguaje poetico de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

FOX, Inman. *La invención de Espana*. Madri: Cátedra, 1998.

GARCÍA-POSADA, Miguel “Hermetismo, neogongorismo y estilo en el Romancero gitano”. In Marval-McNair, Nora de (ed.) *Singularidad y Trascendencia* (Boulder, CO.: Society of Spanish and Spanish-American Studies), 1990. pgs. 215-227.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

GREENFIELD, Summer M. *Review* : “*Primer romancero Gitano/ Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*” by Miguel García-Posada/ Federico García Lorca. *Hispanic Review*, vol. 59, no. 2, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/473744>. Acessado em 23/12/2009.

GUILLÉN, Jorge. “Prólogo”. In LORCA, Federico García. *Obras completas, tomo I*. 21ª edição. Bilbao: Aguilar, 1980.

Idem. *The death of Lorca*. Trogmore?: Paladin, 1974.

LISBOA, José Carlos. *Verde que te quero verde*. Rio de Janeiro: Zahar; [Brasília]: INL, 1983.

LORCA, Federico García. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson et Christopher Maurer (Eds.). Madrid: Cátedra, 1997.

Idem. *Obra completa*. Trad. William Agel de Mello. 4ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Idem. *Romanceiro Gitano*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Idem. *Primer romancero gitano & Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Editor: Miguel García-Posada. Madrid: Clássicos Castalia, 1990.

Idem. *Romancero Gitano*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Idem. “Lectura: El Romancero Gitano” In Idem. *Obras completas, tomo I*. 21ª edição. Bilbao: Aguilar, 1980. pg. 1113 a 1120

MARTIN, Eutimio. *Federico García Lorca – heterodoxo y mártir*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1986.

MOREJÓN, Júlio García. *Federico García Lorca – la palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: Faculdade Íbero-Americana, 1998.

Idem. *La poesia de Federico García Lorca – introducción y antología*. São Paulo: Faculdade Íbero-Americana, 1998.

SALINAS, Pedro. “El romancismo y el siglo XX”. In *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1961. P. . 310 a 341