

**CARTOGRAFIAS DA  
ESPANHA NA LÍRICA DE  
JOÃO CABRAL DE  
MELO NETO**

FIUZA, Adriana Aparecida de Figueiredo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professora Assistente de Literatura Espanhola e Hispano-Americana da UNIOESTE, campus de Cascavel-PR. Doutoranda em Letras pela UNESP, campus de Assis-SP

**RESUMO:** As referências culturais à Espanha estão presentes na lírica de João Cabral de Melo Neto desde *Pedra do sono* (1942); como consequência, a geografia espanhola surge em vários poemas ao longo de sua produção literária. No ano de 1990, o poeta expressa sua preferência pela região de Andaluzia ao publicar *Sevilha Andando e Andando Sevilha*. Nesta obra, o eu-lírico apresenta uma cidade marcada por uma essência sensual e feminina, onde o espaço materializa-se na forma da mulher sevilhana. Não obstante, a obra revela também uma Sevilha percorrida pelo próprio eu-lírico, recuperando a cartografia da cidade em seus bairros tradicionais, em seus traços geométricos por meio da descrição de sua arquitetura, da riqueza do cotidiano e dos tipos andaluzes. Este artigo tem por objetivo examinar como o território espanhol, representado no poema *A sevilhana que não se sabia*, do livro em questão, constitui-se em espaço de relações interculturais entre Brasil e Espanha, através do olhar que o poeta lança à cultura do Outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lírica brasileira; João Cabral; Relações Brasil – Espanha.

**ABSTRACT:** The cultural references to Spain are present in João Cabral de Melo Neto's poems since his work *Pedra do sono* (1942), and, consequently, the Spanish geography appears in several poems of his literary production. In 1990, the poet expresses his preference for the region of Andalusia when he publishes *Sevilha andando e andando Sevilha*. In this work, the speaker presents a city marked by a sensual and feminine essence, in which the space is materialized in the form of a Sevillian woman. The work also reveals a Seville toured by the speaker itself, and brings us the mapping of the city in its traditional neighborhoods and in its geometric features, by describing its architecture, the richness of its everyday life and the Andalusian characters. This article aims at examining how the Spanish territory, represented in the poem *A sevilhana que não se sabia* from the book above, constitutes a space of intercultural relations between Brazil and Spain through the poet's view of the culture of the Other.

**KEYWORDS:** Brazilian poetry; João Cabral; Relationship Brazil-Spain.

A lírica de João Cabral de Melo Neto é conhecida por seu projeto de construção poética, marcado pelo rigor formal, traduzido em concisão e plasticidade, e pela conjugação de motivos que expressam, entre outros, o universo da cultura nordestina. No entanto, o Rio Capibaribe e Recife não são os únicos espaços tematizados pelo poeta. A Espanha e suas regiões constituem paisagens distintas, mas, ao mesmo tempo, semelhantes às paisagens brasileiras. Sendo assim, o território de Pernambuco amplia-se e o espaço da meseta espanhola e de Andaluzia são versejados na produção literária do autor.

As referências culturais à Espanha não constituem uma novidade na poética do autor, são perceptíveis já em *Pedra do*

sono (1942), quando o poeta se reporta ao pintor Pablo Picasso, no poema *Homenagem a Picasso*:

Homenagem a Picasso  
 O esquadro disfarça o eclipse  
 que os homens não querem ver.  
 Não há música aparentemente  
 nos violinos fechados.  
 Apenas os recortes dos jornais diários  
 acenam para mim como o juízo final.  
 (*Pedra do Sono*, 1940/1941)

*Paisagens com figuras* (1954-1955) é a obra em que João Cabral aproxima mais o Brasil da Espanha, ao relacionar o Nordeste brasileiro ao contexto geográfico espanhol. Em seu conjunto de dezoito poemas, nove deles possui como tema a Espanha, oito se referem ao nordeste brasileiro e apenas o poema *Duas paisagens* tematiza os dois espaços em questão. Nesses termos:

D'Ors em termos de mulher  
 (Teresa, *La Ben Plantada*)  
 descreveu a Catalunha  
 a lucidez sábia e clássica  
 e aquela sóbria harmonia,  
 aquela fácil medida  
 que, sem régua e sem compasso,  
 leva em si, funda e instintiva,  
 aprendida certamente  
 no ritmo feminino  
 de colinas e montanhas  
 que lá têm seios medidos.  
 Em termos de uma mulher  
 não se conta é Pernambuco:  
 é um Estado masculino  
 e de ossos à mostra, duro,

de todos, o mais distinto  
 de mulher ou prostituto,  
 mesmo de mulher virago  
 (como a Castilla de Burgos).

Lúcido não por cultura,  
 medido, mas não por ciência:  
 sua lucidez vem da fome  
 e a medida, da carência,  
 e se for preciso um mito  
 para bem representá-lo  
 em vez de uma *Ben Plantada*  
 use-se o Mal Aduado.

Como indica Antonio Carlos Secchin (1999: 101), o poema “é o texto-ponte entre Espanha e Pernambuco, sintetiza o tipo de lição que cada uma dessas regiões oferece a quem bus-

que representá-las". De acordo com João Alexandre Barbosa (1975: 133), a leitura da realidade espanhola e brasileira é o que possibilita ao poeta vincular estas duas experiências em seus poemas.

A preferência pela região de Andaluzia é nítida em sua obra; entretanto, é em *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha* que o poeta expressa seu fascínio pelo sul espanhol. Publicada no ano de 1989, o livro de poemas é constituído de duas partes, que retratam o espaço da urbe andaluzia em seus aspectos mais tradicionais. Nesse sentido, Sevilha é ora o retrato físico da cidade, ora a metaforização da mulher sevilhana, ambas constituindo-se como o modelo de beleza, de caráter e de organização social. Por outro lado, a segunda parte da obra mostra uma Sevilha percorrida pelo próprio eu-lírico, que recobra, entre outros aspectos, a cartografia da cidade em seus bairros tradicionais, seus traços geométricos por meio da descrição de sua arquitetura, da riqueza do cotidiano e dos tipos andaluzes.

Em *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha* a cidade é marcada por uma essência sensual e feminina, onde o espaço materializa-se na forma da mulher e seu universo "sevilhizado". Essa imagem altamente feminina permite a constatação de dois espaços descritos nos poemas, um físico, que se refere propriamente à cidade como espaço organizado socialmente, e outro subjetivo, marcado pela presença da mulher sevilhana. Nesse contexto, o termo "sevilhana" possui um significado múltiplo na obra, pois pode referir-se tanto à cidade, quanto à mulher, que percorre suas ruas, e à arte andaluzia, representada pela música e pela dança típicas.

Ao contrário do que ocorre nas grandes metrópoles, para o eu-lírico, Sevilha é a cidade ideal, que supre todas as necessidades do homem por sua diversidade cultural e possibilidade de contato com essa essência local, mas, ao mesmo tempo, universal, representada por seus personagens típicos, como os toureiros, as Carmens, os operários da *Tabacalera* – antiga fábrica de tabacos –, os ciganos, as dançarinas e os músicos de flamenco.

Neste trabalho, examina-se mais detalhadamente o poema *A sevilhana que não se sabia*, da primeira parte do livro, por se tratar de uma síntese dos temas andaluzes, abordados de forma minuciosa em outros poemas da obra. Tal escolha se

justifica pelo fato de a composição ser considerada uma condensação da voz do sujeito lírico em relação à representação do espaço sevilhano na obra. O poema está dividido em quatro etapas e em cada uma delas a ênfase recai sob um aspecto da cidade ou da mulher sevilhana, possibilitando um constante diálogo entre Brasil e Espanha, proporcionado pelo olhar que o eu-lírico imprime ao relacionar esses dois espaços.

Quando queria dá-la a ver  
ou queria dá-la a se ver,

ei-lo então incapaz de todo:  
nada sabe dizer de novo.

Só reencontra as coisas ditas  
e que ainda se diz de Sevilha.

Sua alegria nem sempre alegre  
porque há nela dupla febre:

A febre sem patologia  
que lhe enfebrecer até a gíria,

que tanto informa sua festa  
e a alma em chispa detrás dela;

e a outra febre, a da doença,  
da pobreza da Macarena,

dos operários sem semana  
e dos ciganos de Triana:

a febre antiga e popular  
que o mundo um dia há de curar

e nada tem com a febre que arde  
no que é Sevilha e suas Carmens.

Nesse primeiro fragmento, o eu-lírico ressalta o espaço físico e as sensações que a cidade lhe provoca. No jogo das oposições, destaca duas Sevilhas nos versos “Sua alegria nem sempre alegre/porque há nela dupla febre”, a das festas e alegrias e a das dificuldades sociais. Trata-se, pois, de faces conflitantes da cidade. Uma Sevilha alegre, em festa (“febre sem patologia/que lhe enfebrecer até a gíria”), conhecida por suas celebrações religiosas da Semana Santa e pelas festividades da *Feria de Abril*, e outra onde a febre é signo de carências, provocadas pelas desigualdades sociais. Nos versos “dos operários sem semana/e dos ciganos de Triana”, há uma explícita referência às desigualdades que havia entre o norte da Espanha, mais desenvolvido, e o sul, mais necessitado. Expõem-se, nessa parte do poema, as diferenças entre as classes sociais, umas em abundância e outras desfavorecidas, como a dos operários e ciganos, que convivem tanto com a valorização de suas tradições culturais quanto com as perseguições xenófobas desde quando chegaram à Espanha, no século XV.

Essas diferenças também se fazem presentes nos versos “e a outra febre, a da doença,/da pobreza da Macarena”. Aqui a referência religiosa se associa à pobreza pela devoção a *La Macarena, Nuestra Señora de la Esperanza*<sup>2</sup>, cujo próprio nome já indica a razão de seu culto, a esperança do desfavorecido em busca de dias melhores. É o outro lado da cidade, aquele que difere da Sevilha para turistas, que revela as condições de vivência das pessoas comuns; é esse lado, muitas vezes invisível para o olhar do estrangeiro, que o sujeito lírico percebe ao mirar a cidade.

Tal visão contraditória de festa e religiosidade, alegria e pobreza, é a imagem de uma Espanha barroca, marcada por suas contradições no campo estético e social. É também o que poderia estabelecer relação com o Brasil, mais especificamente com o Nordeste, onde, a exemplo da Andaluzia, o povo é conhecido por suas celebrações<sup>3</sup> de caráter popular e religioso, transmitindo uma cultura em que tanto o popular quanto o erudito estão presentes, e o sagrado e o profano representam uma mesma realidade. Por fim, o eu-lírico, nos versos “febre antiga e popular/que o mundo um dia há de curar/e nada tem com a febre que arde/no que é Sevilha e suas Carmens”, sugere uma solução para esses dois mundos antagônicos, o fim da pobreza, restando apenas a alegria e a sensualidade representadas por “suas Carmens”.

Ao referir-se a “Sevilha e suas Carmens”, o eu-lírico enfatiza as características sedutoras da mulher sevilhana, projetadas nas expressões “chispa”, “febre” e “arde” e na imagem que se tem do próprio nome Carmen, personagem do romance<sup>4</sup> de título homônimo do escritor francês Prosper Mérimée (1803-1870), que encarna o mito da mulher fatal. Escrito nos moldes do Romantismo, a obra de Mérimée inspirou Georges Bizet a compor a ópera que narra a trajetória de uma mulher bela e sedutora, popularizando a personagem mundialmente.

<sup>2</sup> Santa originária de Sevilha, do bairro da antiga muralha conhecida como Macarena, representa um dos aspectos da Virgem Maria.

<sup>3</sup> As mais tradicionais são as comemorações da *Semana Santa* e a *Feria de Abril*.

<sup>4</sup> Publicado em 1847.

Segundo Brunel (2000), apesar da projeção negativa e maniqueísta de mulher fatal, destruidora e bruxa que o romance de Merimée imprimiu à personagem, suas versões contemporâneas modificaram esta representação, transformando-a em figura mítica polivalente. Assim, “ela é a mulher do paradoxo, ‘da obscura claridade’”, que “fascina e irradia com sua presença”, mas “também é capaz de boas ações: protege o homem do perigo, cura-o e chega a fazê-lo viver” (BRUNEL, 2000: 149). Esta ambiguidade da personagem é transposta à imagem da mulher sevilhana, cuja capacidade de encantar está presente em seu olhar, em seus trajes e em seus movimentos sensuais, como também é possível observar na segunda etapa do poema.

De uma Sevilha tem pudor:  
de onde nos balcões tanta flor,  
de onde as casas de cor, caiadas,  
cada ano em cores papagaias,  
que fazem cada rua uma festa  
que a sevilhana sem modéstia  
passeia como em sala sua,  
multivestida porém nua,  
dessa nudez sob mil refolhos  
que só se expressa pelos olhos.  
Por ela anda a Sevilhana  
como andaria qualquer chama,  
A chama que reencontro negra  
e elétrica, da cabeleira,  
chama morena e petulante  
dela e da sevilhana andante,  
ambas em espiga a cabeça,  
num desafio a quem que seja,

Neste fragmento, a descrição da sevilhana amplia-se; agora já não é apenas o espaço físico da cidade o motivo do poema, mas sim sua representação máxima, a mulher sevilhana que anda pelas ruas de Sevilha, como se constata nos versos “que a sevilhana sem modéstia/passeia como em sala sua/multivestida porém nua”.

A sevilhana, nesse poema, é, portanto, a representação da feminilidade e da sensualidade, que se expressam mais uma vez pelo jogo de oposições, criado pela ideia de nudez vestida. Nos versos “dessa nudez sob mil refolhos/que só se expressa pelos olhos”, o sujeito lírico refere-se à roupa da sevilhana com suas várias camadas de saias (“mil refolhos”) coloridas.

É conveniente observar como a vestimenta da sevilhana se relaciona à arquitetura das casas, como se averigua nos versos “de onde nos balcões tanta flor,/de onde as casas de cor, caiadas,/cada ano em cores papagaias,/fazem de cada rua uma festa”. Tendo como referência a imagem tradicional de uma sevilhana vestida tipicamente, os balcões em flor se referem aos cabelos e às flores que ornamentam a mulher; as cores exuberantes das casas, como demonstram as expressões “casas de cor” e “cores papagaias”, se reportam às cores dos trajes, em suas múltiplas saias coloridas e de diversas tramas. Aqui a imagem da Espanha barroca se traduz na plasticidade exagerada das cores e das formas da cidade e da sevilhana.

Voltando à questão da sensualidade, percebe-se que seu desnudamento ocorre na realidade por meio dos olhos, que proclamam um modo de viver e ser da sevilhana: alegre, voluptuoso e vigoroso. Os versos “A chama que reencontro negra/e elétrica, da cabeleira” comprovam a imagem sensual que se depreende da sevilhana, pela “chama” “elétrica” que vem de seus cabelos e de seu corpo, percorrendo as ruas da cidade. A parte final do trecho apresenta a ideia de movimento, representado tanto pelo trajeto da sevilhana na cidade – como nos versos “Por ela anda a Sevilhana/como andaria qualquer chama” – quanto pela ideia de agitação que se tem pela figura da chama do fogo e da oscilação de seus cabelos, em uma perturbação “elétrica”, quase em forma de dança. Essa projeção da sevilhana será retomada no fragmento seguinte, quando o eu-lírico se detém nas tradições andaluzas.

Os últimos dois dísticos da segunda etapa, “chama morena e petulante/dela e da sevilhana andante,/ambas em espiga a cabeça,/num desafio a quem que seja”, demonstram como a cidade e a mulher confluem no modo de ser “morena” e “petulante”, configurando-se ambas em um único elemento da Andaluzia.

Na terceira parte do poema, uma vez mais o sujeito lírico emparelha Brasil e Espanha ao aproximar as imagens femininas da mulher sevilhana e da mulher brasileira.

pois não quis viver em Sevilha  
que é de onde ela não se sabia,

descrente da antropologia  
que lhe nega a genealogia:

mas sevilhana nela toda,  
como se naufragada forma

viesses a encalhar por engano  
nas praias do Espírito Santo.

De onde o pé atrás contra Sevilha?  
crê que é só bulha, bulerías?

Sevilha é mais da seguiriya  
que é a castelhana seguidilla

Que o cigano prende no tanque  
de seu silêncio, e fez em cante,

e que a cigana faz em dança,  
centrada em si como uma planta.

São em Sevilha as glorietas,  
essas praças de bolso, feitas

para se ir escutar o tempo  
desfiar carretéis de silêncio.

Aqui o eu-lírico ressalta nos versos “pois não quis viver em Sevilha/que é de onde ela não se sabia” a mobilidade da sevilhana, em outro espaço fora de Sevilha, aproximando-a do espaço brasileiro, como se constata em “viesses a encalhar por engano/nas praias do Espírito Santo”. Para o sujeito lírico, a sevilhana e a brasileira (capixaba) são semelhantes, mesmo não tendo consciência de tal fato, no tipo físico e no modo de ser, já descritos anteriormente no poema; portanto, ambas o fascinam.

As referências culturais à Espanha se matizam no flamenco, tanto pela expressão da música quanto da dança. Aqui o sujeito lírico demonstra seu profundo conhecimento dos ritmos flamencos, como as *bulerías* e as *siguiriyas* e o *cante* – que, nesse contexto, se reporta ao *cante jondo*, cujas origens remontam “as influências orientais, particularmente a árabe, a semita e a cigana” (CEIA, 2005), e poder-se-ia acrescentar ainda a indiana.

De caráter primitivo, popular e híbrido, o *cante jondo* é o canto profundo que expressa as dores e as amarguras de seu povo, como demonstram os versos “que o cigano prende no tanque/de seu silêncio, e fez em *cante*,/e que a cigana faz em dança,/centrada em si como uma planta”. Como afirma o poeta Federico García Lorca (1984: 51), o *cante jondo* “es, pues, un

raríssimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales”. A dança, por sua vez, expressa, por meio da linguagem corporal, o que o *cante jondo* expressa em sua melodia; portanto, ambos fazem parte da mesma forma de olhar e sentir o mundo.

A oposição “silêncio/cante” nos versos demonstra a condição marginal do cigano, silenciado socialmente, podendo proclamar-se por meio de sua arte, o cante, que, no jogo das palavras (“fez em cante”), significa também o encantamento que a arte alcança, ao ultrapassar os limites da realidade. Esse encantamento é transposto pela sevilhana ao baile, cuja expressão dramática denuncia o “silêncio” social de seu povo.

A quarta parte do poema sintetiza a ideia, que se perpetua, da metaforização de Sevilha – cidade – e da sevilhana – mulher.

Para convencer a sevilhana  
surpreendida por estas bandas

Quis dar-lhe a ver em assonantes  
o que ambas tem de semelhante.

Mas para sua confusão  
o que escreveu até então

de Sevilha, de sua mulher,  
de suas ruas, de seu ser

(que Sevilha, se há de entender  
é toda uma forma de ser),

o que escreveu até então  
se revelou premonição:

a sevilhana que é campista  
já vem nos poemas de Sevilha,

e vem neles tão antevista  
que em sobrenatural cria

(não fosse homem do Nordeste  
onde tal Senhor só aparece

com santas, sádicas esponjas  
para enxugar riachos e sombras).  
(MELO NETO, 1994: 629-632)

Retomando o primeiro fragmento do poema, “Quando queria dá-la a ver/ou queria dá-la a se ver,” o eu-poético cumpre com seu propósito, o de cantar a cidade, sua gente e sua forma de ser em versos. Com isso, ele trova para que tanto a cidade quanto a mulher sejam vistas e se vejam – como exemplificam os versos “Quis dar-lhe a ver em assonantes/o que ambas tem de semelhante” –, percebendo-se em suas semelhanças e diferenças, mas principalmente em sua identidade, que se traduz no dístico “(que Sevilha, se há de entender/é toda uma forma de ser)”.

Sendo assim, tanto a cidade quanto a sevilhana se definem por uma forma de ser única e ideal, que é o modelo a ser seguido pela humanidade. É o que o sujeito lírico propõe nos versos do poema “Sevilhizar o mundo” de *Andando Sevilha*, “infundir na terra esse alerta,/fazê-la uma enorme Sevilha”.

Outro ponto de confluência entre Brasil e Espanha está na forma e na linguagem de poetizar Sevilha e sua mulher. Tal relação se desvenda pela reflexão acerca da construção do poema. A metalinguagem se insere na composição poética ao explicitar o caráter de suas rimas, como nos versos “Quis dar-lhe a ver em assonantes/o que ambas tem de semelhante”. O poema segue a linha da primitiva lírica castelhana, conhecida como *romances* e agrupada nos *romanceros*. Esses antigos poemas, também de estilo popular e tradicional, foram versados na Península Ibérica a partir do final da Idade Média e inspiraram outros autores espanhóis, como Luis de Góngora, Lope de Vega e o já mencionado Federico García Lorca.

Há uma aproximação entre a tradição espanhola e a tradição brasileira, pois, devido a sua feição narrativa, popular e oral, os *romances* estabelecem estreitas relações com a literatura de cordel do Nordeste brasileiro, ainda que haja divergência no que tange à métrica do verso de cordel<sup>5</sup> e o *romance*. No entanto, pode-se pensar em uma afinidade literária pela raiz, como assevera Barbosa (1975: 133) ao examinar a obra do poeta: “usando uma técnica de verso popular e conquistando, por seu intermédio, uma dicção que o aproxima da rudeza e da simplicidade do *Romancero* ou da literatura de cordel do Nordeste [...]”.

João Cabral retoma em *A sevilhana que não se sabia* a tradição dos versos octossílabos do *romancero* espanhol, cuja característica formal é a rima assonante, nos versos pares, e a rima livre, nos versos ímpares. Segundo Fernández Jerez (1989: 13-15), o *romance* é o tipo de verso que se adapta melhor ao ritmo do castelhano, por isso, “es una forma poética que se escucha, se memoriza y se canta a lo largo del tiempo y por las gentes distintas; esto no hubiera sido posible sin el carácter oral que tiene el octosílabo”.

<sup>5</sup> Existem várias formas métricas para o cordel, porém, a mais tradicional é a utilização do verso de sete sílabas.

Os versos do poeta reproduzem essa estrutura de poema, tanto no número de sílabas quanto no tipo de rima. Benedito Nunes (1974: 79), ao examinar a estrutura do poema *O Rio* (1953), já havia identificado essa afinidade composicional do verso cabralino com o do *Romancero* espanhol, e que seguiu em obras posteriores. Ainda segundo Nunes (1974: 81),

essa absorção do popular desce a raízes mais profundas, unindo-se às nascentes anônimas da épica medieval castelhana, no *Cantar del Mio Cid* e nos romances posteriores do século XV (...), vê-se, por aí, o que há de comum entre a poesia tradicional castelhana e o romanceiro do Nordeste, que oscila entre a linguagem oral e a linguagem escrita.

De acordo com Fernández Jerez (1989: 13-15), o octossílabo é o tipo de verso mais utilizado na literatura espanhola desde a Idade Média até a atualidade. Sendo assim, observa-se que o diálogo do poeta com a cultura espanhola se dá não apenas pelo caráter temático, mas também pelo aspecto formal de seus poemas, ao recuperar a estrutura dos poemas mais tradicionais da literatura espanhola, demonstrando seu vasto conhecimento dessa tradição literária. No entanto, é significativo reiterar, como ajuíza Barbosa (1986, p. 108), que a poesia cabralina trata-se de uma “poética de grande tensão, em que o dizer e o fazer estão de tal modo articulados que o seu consumo apenas temático, tanto quanto a sua apreciação somente artesanal, deixariam o leitor a meio caminho”.

Finalmente, o sujeito lírico aproxima uma vez mais o espaço espanhol do espaço brasileiro ao referir-se ao sobrenatural da sevilhana, como demonstram os versos “a sevilhana que é campista/já vem nos poemas de Sevilha,/e vem neles tão antevista/que em Sobrenatural cria”. Há aqui uma explícita menção ao aspecto de feitiço, de encantamento que a sevilhana produz no *eu-lírico*, e à sua ancestralidade. Nesse caso, há uma identificação com a feiteiceira, que se contrapõe à identidade da mulher idealizada (CHEVALIER, 2002: 419).

Não obstante, como já visto anteriormente, essa projeção do duplo está presente na própria constituição da sevilhana, já destacada na referência à Carmen. Esse encantamento da sevilhana é comparado ao sobrenatural presente no imaginário do homem nordestino. Logo, o sujeito lírico só

pode crer no poder de sedução da sevilhana e em sua projeção remota, porque se identifica como homem do Nordeste acostumado e exposto ao sobrenatural, proporcionado pela secura do sertão, como indicam os versos finais: "(não fosse homem do Nordeste/onde tal Senhor só aparece/ com santas, sádicas esponjas/para enxugar riachos e sombras)".

A aridez do sertão é o espaço das dificuldades de sobrevivência e das crenças populares, onde o sagrado e o profano compõem o mesmo cenário. Assim, a paisagem final do poema se remete não à Sevilha, mas à referência cultural do eu-poético, revelando ao leitor que o olhar que se lança em direção à Sevilha é um olhar estrangeiro, que, para perceber a outra realidade, necessita olhar-se também.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. Balanço de João Cabral de Melo Neto. In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 107-137.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 04 set. 2007.

FERNÁNDEZ JEREZ, Mari Carmen. *Claves de El Romancero*. Madrid: Ciclo, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GARCÍA LORCA, Federico. Importancia histórico artístico del primitivo canto andaluz llamado "Cante Jondo". In: *Conferencias I*. Madrid: Alianza, 1984, p. 43-83.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.