

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Mariana Calvo Mozer

TOURADAS, TOUREIROS E MORTE

São Paulo
2010

MARIANA CALVO MOZER

TOURADAS, TOUREIROS E MORTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dr. Gloria Carneiro do Amaral

São Paulo
2010

M939t Mozer, Mariana Calvo.

Touradas, toureiro e morte / Mariana Calvo Mozer.
88 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.
Bibliografia: f. 78-79

1. Tourada. 2. Simbologia. 3. Morte. 4. Touro I. Título.

CDD 809.915

À

Minha eterna, única e leal companheira: minha amada mãe.

Ao

Meu amado pai, único e eterno em minha vida.

Agradecimentos

Ao meu marido Julio, por todo seu amor e companheirismo, por me apoiar e por me compreender sempre.

À minha Orientadora Glória Carneiro do Amaral, que em nenhum momento soltou de minha mão! Obrigada! Um simples agradecimento não será suficiente para mostrar a gratidão que eu tenho de ter sido a sua orientanda.

À Camilla Cafuoco Moreno, que se tornou mais que uma amiga, uma irmã companheira e leal. Obrigada por todos os momentos ao meu lado.

À Patrícia Teixeira Luz e Thaís Vigo, o meu carinho de uma amizade, ainda que distante, muito verdadeira.

À minha irmã, Raquel Calvo Mozer, meu amor e eterna saudade de sua presença diária em minha vida

Agradeço a todos, que de certa forma, contribuíram para a elaboração não deste trabalho, mas sim, que me ajudaram em minha vida!

RESUMO

O presente trabalho desenvolve a análise de presenças figurativas na obra de Federico Garcia Lorca. Para tanto, utiliza-se, como *corpus* de análise a obra *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*, em que autor propõe, por meio do ritual da tourada, a visão de morte. Constituindo este ritual a base do trabalho, vamos nos deter no estudo das suas figuras simbólicas – a lua, o sangue, as flores, as cores vermelho e branco, o touro, a pedra, o vento, entre outros, afim de focar a presença da morte como motivo principal desta obra.

Palavras-chave: Tourada. Touro. Simbologia. Morte

ABSTRACT

The present paper develops the analysis of the figurative presences in the work of Federico Garcia Lorca. For this ,it is used as corpus for the analysis the work of Llanto by Ignacio Sanchez Mejias, wherein the author proposes through the bullfight ceremony the vision of the death. Constituting this ceremony as the basis of the paper, we will focus on the study of the symbolic figures-the moon, the blood, the flowers, the colors red and white, the bull, the stone, the wind etc.. by focusing on the presence of the death as the main reason of this work.

Key words: bull, bullfight , symbology , death

“Matar o sonho é matarmo-nos. É mutilar a nossa alma. O sonho é o que temos de realmente nosso, de impenetravelmente e inexpugnavelmente nosso.”
(Fernando Pessoa)

SUMÁRIO

EXPLICAÇÕES PRELIMINARES.....	9
CAPÍTULO 1 – GERAÇÃO DE 27	11
CAPÍTULO 2 – FEDERICO GARCÍA LORCA	20
CAPÍTULO 3 – OBRA: LLANTO POR IGNÁCIO SANCHEZ MEJÍAS	25
CAPÍTULO 4 – TOURADA	29
CAPÍTULO 4.1 – ORIGEM DAS TOURADAS.....	29
CAPÍTULO 4.2 – PRAÇA DE TOUROS	33
CAPÍTULO 4.3 – RITUAL DAS TOURADAS	35
CAPÍTULO 5 – LA COGIDA Y LA MUERTE.....	37
CAPÍTULO 6 – LA SANGRE DERRAMADA	47
CAPÍTULO 7 – CUERPO PRESENTE.....	61
CAPÍTULO 8 – ALMA AUSENTE.....	69
CAPÍTULO 9 - CONCLUSÃO.....	72
BIBLIOGRAFIA	76
ANEXOS	78

EXPLICAÇÕES PRELIMINARES

A Literatura Espanhola apesar de pouco divulgada em nosso país, nos traz grandes nomes de poetas e escritores que no decorrer dos anos fizeram grande sucesso e foram apreciados por muitos leitores. Federico García Lorca é um destes grandes nomes hispânicos, que por tal reconhecimento e por suas produções renomadas é muito estudado por suas obras que abordam muitos temas da cultura e do cotidiano espanhol.

Federico García Lorca faz parte da Geração de 27, grupo de poetas do século XX que mesclaram em suas obras características clássicas provenientes do barroco e características inovadoras das vanguardas. Partindo deste poeta e desta geração literária se realizará este trabalho que tem como objetivo a análise e a interpretação dos poemas presentes na obra *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*, ressaltando todo o universo da tauromaquia, suas simbologias e a marcante presença taurina no decorrer da obra. O corpus utilizado neste trabalho encontra-se no livro *Obra poética completa* de Federico García Lorca, 5ª edição publicada pela editora UnB no ano de 2004.

Tal pesquisa justifica-se pela riqueza cultural presente em tal obra e o quanto ela é importante para retratar todo o imaginário tauromaquico da cultura espanhola e para tal, o trabalho se inicia com a história da Geração de 27, seus principais representantes, os traços estilísticos que eles seguiram, as influencias que receberam e os resultados de suas produções literárias. Autores como Jean Canavaggio, Felipe Pedraza e Milagro Rogrigues foram estudados para o levantamento de tais informações.

A obra *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*(1934), o que em português seria *Lamentação por Ignacio Sanchez Mejías*, que foi um grande toureiro e um grande amigo de Federico García Lorca que lhe presta esta homenagem póstuma. Por se tratar de um toureiro, entrar-se-á no universo da tauromaquia, ou seja, das touradas, desde sua origem na Grécia antiga, até os dias de hoje na Espanha, principal país representante desta cultura. Para tal levantamento foram utilizados autores como Carlos Fuentes e Josep Buades.

Para a análise e interpretação foram estudados autores como Antonio Candido, Massaud Moisés e Alfredo Bosi. Antonio Cândido parte do princípio que primeiro deve vir uma análise estrutural do poema para que depois possa vir uma interpretação e comentário da obra. Para a interpretação foram utilizados alguns livros como dicionários de símbolos para o levantamento da simbologia do touro e da morte e um guia de leitura da obra estudada.

Percorrido todo este caminho, ter-se-á um panorama da literatura espanhola do século XX, suas produções e como Federico García Lorca trata os temas que culminaram nesta época. Sendo o assunto do trabalho a morte do toureiro Ignacio Sanchez Mejías e que este morreu no ano de 1934, portanto também pertencente ao século XX, também se pode dizer que este foi um acontecimento importante e marcante deste século, principalmente porque na época as touradas representavam muito para a Espanha.

1 GERAÇÃO DE 27

A mediados de diciembre del año 1927, algunos jóvenes escritores, poetas em su mayor parte, se reunieron en Sevilla con el fin de conmemorar el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, el gran maestro andaluz de la poesía barroca, príncipe de las metáforas fulgurantes y cifradas (CANAVAGGIO, 1995, p.119)¹.

A Geração de 27 foi um grupo de autores do ciclo de literatura entre 1923 e 1927 com o desejo de buscar um projeto estilístico com formas vanguardistas de arte e poesia (PEDRAZA; RODRÍGUES, 2000, p.602). Nesta época, século XX, começa na Espanha o reinado de Afonso XIII em 1902, continua a alternância de poder entre conservadores e liberais e desta forma, se alcança uma época passageira de liberdades sociais, políticas e culturais que será interrompida em 18 de julho de 1932 com o golpe de estado que provoca a Guerra Civil Espanhola (enfrentamento entre nacionalistas e republicanos), cuja a consequência é uma ditadura dirigida por Francisco Franco.

A data de 1927, terceiro centenario da morte de Góngora, serviu para batizar a este destacado grupo de poetas, pois ficaram conhecidos como os poetas da Geração de 27. Luis de Góngora foi um poeta barroco de extremo reconhecimento por suas grandes obras que oscilavam entre uma beleza refinada e aspectos grosseiros da realidade. Não teve publicada nenhuma de suas obras em vida, desta forma, só foi reconhecido alguns anos depois de sua morte, sendo este mais um motivo da grande homenagem feita pelos poetas de 27. Discípulos de Juan Ramón Jiménez, esta geração parte da poesia pura, incorporam algumas das experiências da Vanguarda feliz (Ultraísmo, Cubismo, Futurismo, Criacionismo) e se detém no Surrealismo e na poesia de caráter político e social. Simultaneamente desenvolvem uma interessante lírica neopopular e assimilam o clássico, e o barroco de Góngora, Lope e Quevedo.

¹ Em meados de dezembro de 1927, alguns jovens escritores, poetas em na sua maior parte, se reuniram em Sevilha para comemorar o tricentenario da morte de Luis de Gôngora, o grande mestre andaluz da poesia barroca, príncipe das metáforas deslumbrantes e cifradas (CANAVAGGIO, 1995, p.119) (Tradução nossa).

Principais representantes:

- Rafael Alberti (1902-1999)
- Vicente Aleixandre (1898-1984)
- Dámaso Alonso (1898-1990)
- Manuel Altolaguirre (1905-1959)
- Luis Cernuda (1902-1963)
- Gerardo Diego (1896-1987)
- Federico García Lorca (1898-1936)
- Jorge Guillén (1893-1984)
- Emilio Prados (1899-1962)
- Pedro Salinas (1891-1951)

Porém, até a formação atual dos principais representantes desta geração, muito se discutiu se este grupo se tratava realmente de uma geração, pois segundo Petersen, em sua obra *Las generaciones literárias*, para que se tenha uma geração de escritores é preciso que entre eles haja: homogeneidade de educação, relação pessoal intensa, configuração de uma linguagem generacional, um acontecimento ou uma experiência generacional e por último que haja um guia entre eles. Esta questão foi parcialmente resolvida somente em 1948, quando Dámaso Alonso escreve o artigo *Uma geração poética (1920 – 1936)*, que consagra o conceito de Geração de 27.

Além da celebração do centenário de morte de Gôngora, há também outros acontecimentos importantes para que a data de 1927 fosse a escolhida por tal grupo de escritores. Foi neste ano que foram publicadas as mais importantes revistas da Geração e também foi em 27 que ocorreu a publicação de obras importantes de alguns dos autores já citados acima: *Perfil de Aire*, de Cernuda; *El Alba del alhelí*, de Alberti; *Canciones* e *Romancero gitano*, de Lorca; *Ámbito*, de Aleixandre, y *Cántico*, de Guillén.

El repaso de epistolarios, libros de memórias, colecciones de recuerdos y revistas, permiten ver cómo a lo largo de los años veinte se va configurando esa nueva estética, que fragua en lo que por entonces se llamaba *la joven literatura* (CONCHA, 1998, p.19)².

Junto com a figura de Góngora, os poetas deram início a esse movimento literário, denominado de Geração de 27. Além da enorme devoção por este poeta barroco, os autores também tinham grande admiração por Juan Ramón Jiménez, poeta espanhol, que perseguiu o ideário da poesia pura, uma poesia desprovida de recursos de linguagem e adornos supérfluos. Suas poesias passaram por duas etapas: etapa simples, onde suas obras foram influenciadas por Bécquer, poeta espanhol do romantismo que cultivava a poesia natural e também pelo simbolismo e a etapa brilhante e sonora, onde escreve poesias ricas em imagens e adjetivos. Depois, suas poesias regressam para a chamada poesia pura, onde, segundo Felipe Pedraza e Milagros Rodríguez a poesia passa a ser apenas uma reflexão lírica. É essa poesia pura que os autores da Geração de 27 irão buscar.

Sobrepasando el ámbito de la vanguardia, cuyo período de mayor actividad abarca en España de 1918 a 1923, hace su primera presentación colectiva en la revista parisiana de Valéry Larbaud *Intentions* (númes. 23 y 24, primavera de 1924), con una introducción del propio Larbaud y otra específica de Antonio Marichalar. Incluía la selección poesía y prosa, y en ella figuraban Dámaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Alonso Quesada, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela. Entran ahí los poetas que ya habían publicado al menos un libro, pero conviene subrayar que todos ellos cultivavam entonces a la par poesía y prosa (CONCHA, 1998, p.20)³.

² A revisão de epístolas, livros de memórias, coleções de memórias e revistas, nos permitem ver como ao longo dos vinte anos se vão configurando esta nova estética, que forja o que então era chamado de *jovem literatura* (CONCHA, 1998, p.19) (Tradução nossa).

³ Ultrapassando o âmbito da vanguarda, cujo período de maior atividade na Espanha abrange o período de 1918 a 1923, faz sua primeira apresentação coletiva na revista parisiense de Valery Larbaud *Intentions* (números 23 e 24, primavera de 1924), com uma introdução do próprio Larbaud e outra específica de Antonio Marichalar. A seleção incluía poesia e prosa, e nela figurava Dámaso Alonso, Jose Bergamin, Rogelio Buendia, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Alonso Quesada, Adolfo Salazar, Pedro Salinas e Fernando Vela. Entram aí os poetas que, pelo menos, já tinham publicado um livro, mas convém ressaltar que todos eles cultivavam lado a lado poesia e prosa (CONCHA, 1998, p.20) (Tradução nossa).

Assim, vê-se o início da formação deste grupo que muito tempo também foi chamado de *jovem literatura*, e que não tinha como objetivo definir característica, mas sim mostrar coincidência entre seus membros. Essa geração também não se lança contra nada, nem contra a política, nem contra a literatura e eles tampouco seguem alguma técnica específica, porém foram inspirados por muitos autores como: Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Rubén Darío, Bécquer, Quevedo e Lope de Vega, que como já foi dito acima, cultivavam a chamada poesia pura (Juan Ramón e Bécquer), trabalhavam com a renovação formal, ou seja, novo ritmo e nova sonoridade para as obras (Rubem Darío, poeta nicaragüense moderno), depreciavam os elementos formais do verso (Unamuno, escritor espanhol moderno) e por outro lado, aparece o conceptismo dos autores espanhóis barrocos, Quevedo, Lope de Vega e o principal, Gôngora, que é a associação das palavras e das idéias, assim, a poesia barroca trabalhava com a linguagem rebuscada, uso de figuras e expressões de linguagem, sonoridade, etc. Por isso, que os autores de 27 não tinham características estéticas plenamente definidas, pois receberam influências de muitos autores de movimentos literários distintos.

Nessa Geração de 27 não se produziu nenhuma teoria a fim de reduzi-las a paradigmas, ou seja, não possuíam características fixas que pudessem servir como marca desta Geração e, por conseguinte, não se pode traçar nenhum perfil deste grupo, já que cada poeta escrevia a sua maneira. Em um plano cultural, a contemporaneidade mostra que todos estes poetas e escritores viveram no mesmo contexto histórico e partilharam as mesmas vivências (CONCHA, 1998, p.39).

Segundo Jean Canavaggio, estes poetas formam, sem dúvida, uma das promoções mais abertas e criativas da lírica de todos os tempos e apesar de cada escritor seguir uma linha formal, há algumas características comuns a todos eles: interesse pelo clássico, mas não deixando de lado a abertura para as inovações; versos que integram o culto e o popular; poesia pura e de preocupação formal, mas não deixando de lado o humano e o espontâneo e por último, inovações na métrica e o uso de metáforas.

Importante ressaltar aqui alguns outros dados que contribuíram para a formação deste grupo, tais como a convivência na *Residência de Estudantes*, um lugar decisivo para o encontro dos poetas da jovem literatura. Foi lá que ocorreram as conferências, as exposições, as reuniões, as representações teatrais e assim, fizeram com que neste grupo surgisse uma amizade muito intensa. Lá viveu Lorca de 1919 a 1925, onde acabou conhecendo Salvador Dalí e Luis Buñuel, com quem teve tensões ideológicas e estéticas que deram como frutos algumas obras do autor e também um livro com desenhos de Dalí, para o qual Lorca fez o prólogo. Também passaram por ali Rafael Alberti e Gerardo Diego, que produziram obras em meio às *tertúlias*, expressão espanhola para designar reunião de pessoas que conversam e de divertem.

Si resulta exagerado identificar el “espíritu de la Resi⁴⁴” con el del 27, como Santos Torroella parece sugerir, no cabe duda de que algunos de los elementos que caracterizaron a la joven literatura estuvieron de hecho vinculados a ella, y en concreto, como él señala, la unidad de frente estético en el campo de las letras y las artes (CONCHA, 1998, p.24)⁵.

Outro dado importante são as revistas publicadas pelos autores da Geração de 27, a mais importante é a *Revista de Occidente*, dirigida e criada em 1923, por José Ortega, ensaísta espanhol, que por meio da revista os ajudou, fazendo inúmeras publicações de seus ensaios, críticas e de algumas obras, como também ajudou a difundir teorias estéticas e literárias como a da poesia pura, o significado de Góngora, o surrealismo, etc. Foi nesta revista onde Gerardo Diego começa a fazer críticas de poesia e é ele mesmo quem teve a idéia de montar uma antologia em honra a Góngora, reunindo obras desde Lope de Vega até Ruben Darío que se publicou na já mencionada *Revista Occidente*.

⁴⁴ Era assim que os poetas chamavam, de forma carinhosa, a residência dos estudantes.

⁵ Se resulta exagerado identificar o " espírito da Resi ", com o de 27, Santos Torroella parece sugerir, não há dúvida de que alguns dos elementos que caracterizam a jovem literatura estiveram, de fato, vinculados a ela, e em particular, como ele assinala, a unidade de frente estética no campo da literatura e das artes (CONCHA, 1998, p.24) (Tradução nossa).

No sólo fueron las revistas lugar de encuentro de *la joven literatura* sino que en ellas se gestó y se difundió gran parte del pensamiento estético que sustentaba la obra de los poetas (CONCHA, 1998, p.24)⁶.

Com esta difusão de pensamentos surgiu a idéia de montar uma antologia, que veio das importantes palavras de Jorge Guillén em 1922, onde, segundo ele, todos os escritores deveriam voltar a Góngora, ou seja, que deveriam resgatar a forma e os traços característicos da produção do grande autor barroco. Assim se juntaram Federico Garcia Lorca, Dámaso Alonso, o próprio Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas (nomes centrais da Geração) e outros autores para montarem este conjunto de poemas. A obra é publicada em 23 de maio de 1927, a data do centenário da morte de Góngora e a suposta data da “fundação” da Geração de 27.

É interessante marcar que este grupo apresenta características duplas, seguindo duas vertentes em suas produções, pois estão divididos entre o clássico e o novo, demonstrando assim, que estes autores, pertencentes à Geração de 27, não tinham a intenção de inovar, pois aceitavam perfeitamente as características e os elementos de composição dos movimentos literários passados, mas tinham a intenção de transmitir suas próprias emoções e vontades.

Porém, receberam influências de algumas teorias e movimentos, tais como: o *creacionismo*, que, segundo Juan Ramón Jimenez e Ortega, que se utilizavam deste recurso, consiste em fazer maior aproveitamento dos espaços em branco do poema e jogar com a disposição das palavras em cada verso, fazendo uso de letras maiúsculas e minúsculas. Pois assim, segundo Juan Ramón Jimenez, a linguagem é um instrumento não só de expressão, mas também de experimentação.

En cualquier caso, el *ultraísmo*⁷, y más concretamente el creacionismo, fometaron en los poetas de la joven literatura el interés por la imagen como cédula germinal del poema y el cultivo de un determinado tipo de metáfora, entendida como un proceso mágico por el que, acercando dos objetos alejados, se crea una relación

⁶ Não foram só as revistas um lugar de encontro da jovem literatura, mas nelas se criou e se difundiu muito do pensamento estético que sustentava a obra dos poetas (CONCHA, 1998, p.24) (Tradução nossa).

⁷ Movimento literário espanhol criado em 1918 que tinha por objetivo principal reduzir a lírica dos poemas e estabelecer uma disposição tipográfica do poema, com a finalidade de unir elementos plásticos à poesia.

nueva, supuestamente inexistente en el mundo natural (CONCHA, 1998, p.53)⁸.

Quem cultivava muito estas características era Gerardo Diego que dizia que os poetas daquela época tinham que ser compatíveis a tudo e a todos.

A través de varias creaciones de órganos de prensa, entre 1915 y 1932, Ortega participa activamente de la acción política y cultural. Primeramente, en 1915, crea el semanario España, portavoz de la Liga de Educación Política que dirige el primer año; en 1917, con capital vasco, funda el diario El Sol, que dominará la vida pública y cultural de los ambientes liberales renovadores hasta la República; por último, en 1923, funda la prestigiosa Revista de Occidente. Esta publicación ofrecerá un amplio panorama de la cultura occidental, en la convergencia de las ciencias humanas, de las ciencias exactas y de la literatura; al mismo tiempo será el portavoz de las nuevas tendencias de la vanguardia; de la prosa “deshumanizada” (Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Francisco Ayala, etc.), de la generación poética de 1927, de la crítica de arte (CANAVAGGIO, 1995, p.104)⁹.

Ortega, além de fundador da *Revista de Occidente*, também influenciou muito a Geração de 27 com a utilização de metáforas em suas produções, que ficou conhecida como escritura orteguiana. Além disso, os autores tiveram preocupações e interesses com a estética de suas literaturas, assim em seus textos predominavam a beleza objetiva das palavras e ao mesmo tempo palavras sem sentido de extrema realidade poética. Defendiam que um poeta tinha que ser um professor dos cinco sentidos corporais: visão, olfato, paladar, tato e audição (CONCHA, 1998, p.62).

⁸ Em qualquer caso, o ultraísmo e, mais especificamente, criacionismo, fometaram nos poetas da jovem literatura o interesse pela imagem como cédula germinal do poema e o cultivo de uma determinada espécie de metáfora, entendida como um processo mágico pelo qual, aproximando dois objetos distantes, se cria uma nova relação, supostamente, inexistente no mundo natural. "(Concha, 1998, p.53).(Tradução nossa)

⁹ Por meio de várias criações de órgãos de imprensa, entre 1915 e 1932, Ortega participa ativamente da ação política e cultural. Primeiro, em 1915, cria o semanário Espanha, porta-voz da Liga de Educação Política que dirige o primeiro ano; em 1917, com capital basco, fundou o jornal El Sol, que dominará a vida pública e dos ambientes liberais renovadores até a República; por último, em 1923, ele fundou a prestigiosa Revista de Occidente. Esta publicação oferecerá um amplo panorama da cultura ocidental, na convergência das ciências humanas, ciências exatas e da literatura; ao mesmo tempo, será o porta-voz das novas tendências da vanguarda; da prosa “desumanizada”(Benjamin Jarnés, Antonio Espina, Francisco Ayala, etc.)da geração poética de 1927, da crítica de arte (CANAVAGGIO, 1995, p.104)(Tradução nossa).

O neopopularismo e o surrealismo também influenciaram fortemente esta Geração. O primeiro está relacionado ao popular, onde as obras produzidas em cima desta corrente tinham o interesse de retratar a cultura de determinado povo, como exemplo tem-se a obra *Romancero Gitano* de Federico García Lorca. O segundo movimento está relacionado à imaginação, aos sonhos.

Salinas cultiva o verso livre, com voluntárias irregularidades métricas, sem rima. Seu íntimo amigo Guillén, por outro lado, constrói perfeitas estrofes. Gerardo Diego está dividido entre o verso livre e o verso tradicional. A inspiração da forma e seus contrastes é a característica mais visível da arte de Alberti. Cernuda e Aleixandre rapidamente se lançam ao verso livre junto com Lorca e Alberti. A variedade por tanto é enorme, onde há técnicas comuns a alguns, mas não há uma maneira formal que defina todo o grupo.

Em resumo, as principais características predominantes neste grupo são: inovações vanguardistas, principalmente a surrealista, mas sem se esquecer da tradição literária espanhola; cuidado e renovação com a forma por meio da utilização do léxico culto; metáfora como principal figura de linguagem utilizada pelos autores; utilização de estrofes clássicas, como o soneto e renovação com os versos livres e brancos; poesia humanizada, a qual trazia temas referentes aos próprios sentimentos dos autores, a dor, a alegria e as recordações eram os temas mais explorados por estes poetas; por último tem-se o cultivo da poesia pura, uma poesia desprovida de linguagem e recursos rebuscados.

Estes escritores não formavam um mero grupo, pois entre eles se encontravam as condições mínimas para que houvesse uma geração: companheirismo e intercâmbio de idéias. Assim, pode-se ver que o que reuniu estes escritores nesta geração foram muito mais as afinidades pessoais e a amizade, que propriamente o objetivo de ir contra idéias novas ou a alguma instituição. Desta forma, a Geração de 27 construiu amizades entre os escritores, todos eles se uniram em um único propósito, expressar-se por meio da literatura, sem se preocupar com a forma ou o estilo, cada um construiu sua própria maneira de escrever e assim todos eles produziram grandes obras que circulam até os dias de hoje.

Y todo esto, ciertamente, nos hace comprender mejor la veneración de esos poetas por la figura y el proyecto de Góngora. Como declara con emoción García Lorca en la magnífica conferencia que le dedica, <<mientras que todos piden pan, él pide la piedra preciosa de cada día. Sin sentido de la realidad, pero dueño absoluto de la realidad poética (CANAVAGGIO, 1995, p.124)¹⁰.

Depois da Guerra Civil Espanhola o grupo se dispersou e a guerra foi o marco histórico que marcou o fim desta Geração, Federico García Lorca foi assassinado, Salinas, Guillén, Cernuda e Alberti foram exilados, Alonso, Aleixandre e Diego permaneceram na Espanha. Cada autor seguiu seu caminho pessoal e estético, mas os laços fortes da amizade entre eles se romperam bruscamente. Assim, a Guerra Civil além de destruir a Espanha, também pôs fim a Geração de 27.

¹⁰ Tudo isso certamente nos faz entender melhor a veneração dos poetas pela figura e as propostas de Góngora. Como declara com emoção Garcia Lorca na magnífica conferência dedicada a ele, "enquanto todos pedem pão, ele pede a pedra preciosa de cada dia. Sem um senso da realidade, mas o mestre absoluto da realidade poética" (CANAVAGGIO, 1995, p.124)(Tradução nossa).

2 FEDERICO GARCIA LORCA

Federico Garcia Lorca foi uma personalidade extraordinariamente dotada para a arte: desenhista, diretor teatral e excepcional recitador. Segundo Jean Canavaggio(1995), dentre os poetas espanhóis do século XX ele é sem dúvida o mais conhecido e suas obras foram traduzidas em todas as línguas e sendo elas também, motivo de inúmeras pesquisas.

Federico García Lorca es el poeta, el escritor más y mejor editado de toda la historia de la literatura española, pese a que su obra pueda considerarse ingente si atendemos a los quince años en que fue escrita (ARMIÑO, 2003, p.15)¹¹.

Nascido numa pequena localidade da Andaluzia no seio de uma família da pequena burguesia, García Lorca ingressou na faculdade de Direito de Granada em 1914, e cinco anos depois se transfere para Madri, onde ficou amigo de artistas como Luis Buñuel e Salvador Dali e publicou seus primeiros poemas. Todos que o conheceram, em particular seus companheiros da Geração, o qualificaram sempre como uma criatura prodigiosa. (CONCHA, 1998, p.173)

Sua vocação artística o conduziria para todas as formas de literatura (poesia, teatro e prosa). Grande parte dos seus primeiros trabalhos se baseiam em temas relativos à Andaluzia (*Impressões e Paisagens*, 1918), à música e ao folclore regionais (*Poemas del cante jomdo*, 1921-1922) e aos ciganos (*Romancero Gitano*, 1928).

Segundo Jean Canavaggio as obras de Lorca constituem um dos pontos mais altos da literatura espanhola do século XX, pela universalidade dos temas, a

¹¹ Federico García Lorca é o poeta, o escritor mais e melhor editado de toda a história da literatura espanhola, embora a sua obra possa ser considerada fenomenal se olharmos para os quinze anos em que ela foi escrita (Armin, 2003, p.15)(Tradução nossa).

inspiração popular, os valores sonoros e a extrema sensibilidade que aflora em cada um dos seus versos.

Em sua obra lírica (assim como em sua obra dramática), elementos das tradições popular e cultura espanhola viviam harmoniosamente, criando assim inovações expressivas próprias das vanguardas literárias dos anos vinte, a modernidade estética. As características principais de sua poesia eram: busca metafórica, fonte de inspiração popular e clássica, temática da luta existencial, desengano idealista e religioso e uma vontade de perfeição expressiva. A linguagem de Lorca se caracteriza por sua capacidade plástica e sensorial. Tanto em verso como em prosa, se trata de uma língua com um enorme poder de condensação significativa, ágil e incisiva.

Sua produção literária pode se dividir em duas vertentes que não estão estreitamente unidas: a poética e o drama. As obras líricas fundamentais são *Poemas del cante jondo* e *Romancero Gitano*, onde trata magistralmente de temas populares que também aparecem, ainda que de modo exclusivo, em *Canciones*. Com estas obras, Lorca se lança ao neopopularismo e em *Canciones* e *Poemas del cante jondo*, o poeta faz um tributo ao folclore andaluz, o qual conhecia e admirava muito e é por meio desta obra em que ele expressou a dor da sua terra. Em *Romancero Gitano*, faz uma mescla de imagens surreais e visão popular, para assim, retratar o mundo mítica da raça dos ciganos, um grupo marginalizado e reprimido, especialmente durante a guerra civil (PEDRAZA; RODRÍGUES,2000, p.613).

Sua produção dramática está integrada, entre outras obras, por *Mariana Pineda*(1933), inspirada na heroína liberal, *Los títeres de cachiporra*(1930) –teatro de fantoche-, *La zapatera prodigiosa*(1930) – de tema popular – e as grandes obras, que têm como núcleo a temática das paixões amorosas femininas: *Bodas de sangre*(1933), *Yerma*(1934), *Doña Rosita la soltera*(1935) e *La casa de Bernarda Alba*(1936), que são escritas de 1933 a 1936.

Em *Mariana Pineda*(1933), o autor traz a obra teatral um tom romântico, que junta razão política e erótica para retratar a vida desta heroína espanhola da causa liberal. Em *Bodas de sangre*, obra dramática, Lorca retrata o mundo trágico

presidido pelo sexo e pela morte e em seu enredo se tem o enfrentamento de duas famílias, a do Noivo e a do Leonardo, que rapta a noiva no dia do casamento, a obra retrata o mundo cotidiano que é regido pelo mundo mítico e pelas forças cósmicas. *Yerna* é o drama da mulher sem filhos, que se sente inútil, sua obsessão a faz matar o marido, a obra apresenta monólogos e retrata o caráter da mulher. *La casa de Bernarda Alba*, se desenvolve em um ambiente de repressão, onde uma mulher obriga suas filhas a guardarem luto pelo pai durante oito anos, assim, trancadas em casa, se fomentam muitas tensões, escrita em prosa, sendo esta a obra menos lírica das tragédias lorquianas(PEDRAZA;RODRÍGUES,2000, p.616 e 617).

O próprio Federico Gracia Lorca dizia que todos tinham que voltar a escrever tragédias, pois estas obrigavam os escritores a lembrar a tradição do teatro dramático. O que Lorca quería mesmo eram as produções trágicas e dizia também que haveria tempo ainda de fazer farsas e comédias. Suas peças teatrais se tornaram famosas em todo o mundo e segundo Julio García Morejón(1998), sua inclinação para o teatro começou desde pequeno, quando fazia os fiéis chorarem na igreja em suas representações de sermões bíblicos.

Com seu livro *Romancero Gitano* (1928), Lorca obteve seu primeiro sucesso. Nele retratou o grande mito da Andalucia gitana e assim conseguiu escrever uma poesia mais abstrata, antifolclórica e revolucionária. Foi com esta obra que Gracia Lorca ingressou na galeria dos grandes nomes da poesia, pois conseguiu transmitir por meio da obra *Romancero Gitano* um ar metade celebral e metade popular e ora a mescla dos dois.

Llanto por Ignacio Sanchez Mejias (1935) é um poema feito em homenagem a um famoso toureiro amigo de Lorca, que morre em 11 de agosto de 1934 na praça do touro de Manzanares (cidade real). Uma obra prima indiscutível do autor que ficou conhecido pelo obsessivo refrão “*a las cinco de la tarde*”.

Sua linha estética o levou a formas expressivas mais extraordinárias que são retratadas em seu grande livro americano, *Poeta en Nueva York* (1929-1931), onde paga tributo ao surrealismo e ao estilo de Walt Whitman¹².

Foi para os Estados Unidos da América e para Cuba, período de seus poemas surrealistas, manifestando seu desprezo pelo *modus vivendi* estadunidense. Expressou seu horror com a brutalidade da civilização mecanizada nas chocantes imagens de *Poeta en Nueva York*, publicado em 1940. Neste livro, Lorca critica ferozmente a civilização moderna, com a linguagem influenciada pelo surrealismo, denuncia a sociedade materialista que oprime os negros. Faz uso de versos livres e se vale de imagens irracionais para transmitir a angústia que a cidade de Nova York, que segundo ele monstruosa, provocou em sua pessoa. Sua volta da América fez despertar nele a criatividade teatral que invadiu a vida cotidiana do poeta.

A estada em Cuba também foi muito importante para o autor, tanto pessoalmente como também para sua produção literária. Foi em Cuba que ele pode viver de forma mais livre e despreocupada, totalmente o contrário do que viveu nos Estados Unidos, lugar, segundo ele, cheio de preconceitos e repressões. Lorca passou três meses na ilha, onde viveu sem se preocupar com a discriminação. De Cuba trouxe inspirações da cultura e dos componentes negros.

Voltando à Espanha, criou um grupo de teatro chamado *La Barraca*, onde dirigia suas próprias obras teatrais e outras obras clássicas também. Seu maior interesse era levar o teatro a muitas partes, principalmente a lugares mais afastados. Não ocultava suas idéias socialistas e foi certamente um dos alvos mais visados pelo conservadorismo espanhol que, sob forte influência católica, ensaiava a retomada do poder, dando início a uma das mais sangrentas guerras fratricidas do século XX: a Guerra Civil Espanhola.

Lorca se dizia fundamentalmente poeta e a figura de linguagem primordial de suas obras é a metáfora. Rejeita os hábitos de linguagem e uso da retórica. Cada

¹² Walt Whitman foi um poeta norte-americano, descendente de ingleses e neerlandeses, nascido em West Hills. (PEDRAZA; MILAGROS, 2000, p.616)

novo livro do autor representa resultados de explorações paralelas e ele jamais deixou de marcar sua poesia com o sinal da morte.

Intimidado, Lorca retornou para Granada, na Andaluzia, na esperança de encontrar um refúgio. Ali, porém, teve sua prisão determinada por um deputado católico, sob o argumento (célebre) de que ele seria *“mais perigoso com a caneta do que outros com o revólver”*.

Assim, num dia de agosto de 1936, sem julgamento, o grande poeta foi executado com um tiro na nuca pelos nacionalistas, e seu corpo foi jogado num ponto da Serra Nevada. A caneta se calava, mas a Poesia nascia para a eternidade e o crime teve repercussão em todo o mundo, despertando por todas as partes um sentimento de que o que ocorria na Espanha dizia respeito a todo o planeta.

3 OBRA: *LLANTO POR IGNÁCIO SANCHEZ MEJÍAS*

Llanto por Ignacio Sanchez Mejías (1935), uno de los mejores cantos elegíacos escritos en español, expresa el dolor por la muerte del torero amigo con violentas imágenes surrealistas (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 2000, p. 614)¹³.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías(1934) foi escrito por Federico García Lorca em 1934, mesmo ano da morte do toureiro amigo Ignacio, personagem central da obra. Os poemas tratam o tema morte, apresentando formas, cenário e as consequências da tragédia ocorrida ao toureiro Ignacio Sánchez Mejías, grande amigo de Lorca. A obra descreve o instante da morte, o acidente durante uma tourada, e todos os momentos de sua agonia e de seu sepultamento. Sua morte deu-se no dia 11 de agosto de 1934, na praça dos touros em Manzanares e Ignacio morreu dois dias mais tarde em Madrid.

Segundo Felipe Pedraza e Milagros Rodríguez (2000) os versos de Federico García Lorca revelam a existência de seus conflitos íntimos, o que se perceber também nesta obra, já que, como foi dito acima, Lorca e Ignacio eram grandes amigos e sua morte causa grande tristeza e dor no poeta.

Probablemente sea este largo poema, el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías escrito en el otoño de 1934 y publicado durante la primavera del año siguiente, el mejor lugar donde percibir con deslumbrante nitidez no sólo las capacidades expresivas más características de Federico García Lorca, sino el sorprendente grado de plenitud y perfección que su mundo literario había alcanzado en la década de los años treinta, años de satisfecha madurez creadora, tanto en el campo del teatro como en el de la poesía. Aunque en esta fase la producción lírica lorquiana no fuera tan extensa como en épocas anteriores, el valor sostenido de sus hallazgos, el dominio de sus propios recursos estéticos, el sólido sentido humano de sus aciertos hacen que esta etapa poética pudiera calificarse sin exageración alguna como la edad dorada de la poesía de García Lorca, etapa en

¹³ Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935), um dos melhores cantos elegíacos escritos em espanhol, expressa a dor pela morte do toureiro amigo com violentas imagens surrealistas (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 2000, p.614)(Tradução nossa).

la que, entre otros logros, estaría incluido, junto al Llanto, el valioso Diván del Tamarit (ROSALES,1998, p.1)¹⁴.

A figura de Ignácio Sánchez Mejías não se tratava apenas de um grande amigo de Federico García Lorca, mas sim de um toureiro muito cultivado e adorado. Ignácio sempre quis ser matador nas touradas e nunca abandonou este sonho, em 1920 consegue realizá-lo, matando seu primeiro touro.

No se trataba simplemente de un torero amigo. La figura de Ignacio Sánchez Mejías suponía bastante más, era un torero muy cultivado, un verdadero intelectual, que, como bien ha indicado el profesor Miguel García-Posada en su edición del Llanto, `encarnaba un modo de vitalismo que no está aislado de la cultura de su tiempo´ y, además, presentaba `una personalidad de abultado relieve´. Admirador de Góngora y de la nueva poesía que anunciaban Lorca y sus amigos (ROSALES,1998, p.1)¹⁵.

Em suas touradas sempre abusou dos perigos, o que o tornou mais famoso e admirado. Foi também um dos animadores do movimento poético da Geração de 27, onde teve contato e proximidade com Lorca. Porém, em uma tourada em 1934 foi ferido por um touro e apesar de tratamento sua ferida se transforma em gangrena, o que lhe provoca a morte. Foi enterrado em 14 de agosto em Sevilla.

¹⁴ É provavelmente esse longo poema, El llanto por Ignacio Sanchez Mejías escrito no outono de 1934 e publicado durante a primavera do ano seguinte, o melhor lugar para se perceber com clareza deslumbrante não só as capacidades expressivas mais características de Federico García Lorca, mas o surpreendente grau de perfeição e plenitude que seu mundo literário tinha alcançado na década de trinta, anos de satisfatória maturidade criativa, tanto no campo do teatro como no da poesia. Embora, nesta fase da produção lírica lorquiana não seja tão extensa como nas épocas anteriores, o sustentado valor de seus achados, o domínio de seus próprios recursos estéticos, o forte e sólido sentido humano de seus acertos fazem com que esta fase poética possa ser classificada, sem qualquer exagero, como a era dourada da poesia de Garcia Lorca, época na que, entre outras realizações, estaria incluído, juntamente com o Llanto, o valioso Divã do Tamarit (ROSALES, 1998, p.1) (Tradução nossa).

¹⁵ Não se tratava simplesmente de um toureiro amigo. A figura de Ignacio Sanchez Mejias significou muito mais, era um toureiro muito culto, um verdadeiro intelectual, que, como indicou o professor Miguel Garcia-Posada, em sua edição do Llanto, “encarnava uma forma de vitalidade que não está isolada da cultura de seu tempo” e além disso apresentava também “uma personalidade de forte relevância”. Admirador de Góngora e da nova poesia que anunciavam Lorca e seus amigos (ROSALES, 1998, p.1) (Tradução nossa).

El Llanto es un desgarrón de poesía perenne en la conciencia de cuantos se han acercado a esos versos. En él de dan cita y todos los valores de su creador. Los líricos, los dramáticos, los hondamente afectivos, los simbólicos, en una palabra, los universalmente humanos, porque Federico, ha profundizado en su dolor, se ha arrancado las víceras más secretas del alma y ha compendiado en unos versos de dolor universal (MOREJÓN, 1998, p.160)¹⁶.

O eu-lírico, em seus versos para o amigo, não celebra só a sua memória, mas também canta a sua derrota imprevista e toda dor que isto lhe causou. O processo da morte do amigo é construído por meio de imagens poéticas que retratam agonia, tristeza e dor. O texto destaca impressões do mundo funerário e taurino, com muitos rasgos formais de uma elegia tradicional.

O poema é dividido em quatro partes, onde o poeta exprime seu pensamento diante da contemplação do doloroso acontecimento. As partes são: *La cogida y la muerte*, *La sangre derramada*, *Cuerpo presente* e *Alma ausente*. Desta maneira, a obra completa é um panorama da tragicidade ocorrida ao toureiro Ignacio Sanchez Mejías, expressas por uma voz poética que o admirava.

Segundo José Carlos Rosales(1998), a primeira parte desta obra descreve a agonia do toureiro, é uma introdução rápida já com o pressentimento da morte, há uma certa realidade trágica que é posta como sem escapatória. Não aparece o nome de Ignacio em nenhum momento do poema, o nome do morto é mantido em sigilo, criando assim um distanciamento entre o poeta e Ignacio, apesar de seu nome já estar expresso no título do poema. O verso *a las cinco de la tarde* é repetido, provocando ao leitor uma pulsante agonia. Na segunda parte são enumeradas as virtudes do herói. Há o sangue derramado de Ignacio que também é o sangue que representava o ambicioso toureiro sevilhano. O leitor se encontra entre o sangue derramado e a morte do amigo. A terceira parte é uma meditação sobre a morte e uma constante despedida do amigo, uma aceitação dolorosa de que

¹⁶ O Llanto é uma degradação da poesia perene na consciência daqueles que se aproximaram desses versos. Ele reúne todos os valores do seu criador. Os líricos, os dramáticos, os profundamente afetivos, os simbólicos, em uma palavra, os universalmente humanos, porque Federico, aprofundou a sua dor, e o seu desgosto, foi arrancado das vísceras mais secretas da alma e o encapsulou dentro de alguns versos de dor universal (Morejón, 1998, p.160)(Tradução nossa).

aquele corpo presente era realmente o de Ignácio e que este estava já, sem dúvida, morto e a quarta e última parte, se contrapõe a terceira, pois a terceira parte trata da morte eminente e a quarta trata da salvação de uma outra morte, que é a morte do esquecimento.

Como a morte era irrevogável, e por sua vez, Lorca não queria que ele morresse novamente, perpetuou sua lembrança com as pessoas que o adoravam através de seus versos.

Qué represento el *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* dentro del conjunto de la obra lorquiana? En primer término, una forma final – y nostálgica – de su prístina lírica andaluza. El poeta está ya lanzándose en la etapa del superrealismo sin fronteras ni color local. Vida y muerte han de luchar, en adelante, sin trajes de luces y sin cuernos de toros. De otro modo, es un proceso de humanización, del sentimiento íntimo de dolor, que encontrábamos apenas tras los juguetes líricos de su obra anterior (MOREJÓN, 1998, p.164)¹⁷.

¹⁷ O que representou o *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* dentro do conjunto da obra lorquiana? Primeiro, uma forma final – e nostálgica – a sua lírica primitiva andaluza. O poeta já está se lançando para a fase surrealista sem fronteiras nem cor locais. Vida e morte têm que lutar, ir em frente, sem fantasias, sem luzes e sem chifres de touros. De outro modo, é um processo de humanização do sentimento íntimo de dor, que encontrávamos apenas nos jogos líricos de seu trabalho anterior (Morejón, 1998, p.164)(Tradução nossa).

4 TOURADAS

4.1 ORIGEM DAS TOURADAS

Federico García Lorca sempre retratou em seus poemas costumes e tradições espanholas. A tourada é uma festa típica da Espanha muito antiga, mas que ainda atraem muitos turistas interessados em assistir a este grande espetáculo. A obra *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* retrata este acontecimento típico espanhol e para que se possa entender a obra, deve-se voltar à origem das touradas.

Festa nacional ou espetáculo bárbaro? A tourada é uma tradição que divide entusiastas seguidores e profundos detratores, tanto dentro como fora de Espanha. Os primeiros destacam suas qualidades estéticas e rendem tributo a uma celebração da coragem e da morte, num ritual que remonta ao início dos tempos. Os segundos só vêem nessa festa o horror e o vexame de uma morte lenta e cruel de um ser vivo indefeso (BUADES, 2006 p.22).

A arte da tourada surgiu em meados do século XVIII, organizada para representar o triunfo do povo. Neste momento, a tourada deixou de ser um esporte de heróis e da aristocracia para se converter em uma profissão popular.

E porque um esporte de heróis? A corrida de touros teve origem em Creta com a figura mítica do minotauro (personagem mitológica metade homem, metade touro), o touro era símbolo de poder e de vida e o minotauro representava a união dessa simbologia junto ao homem, assim força e fertilidade do touro eram unidas à inteligência e a imaginação humana,

O primeiro matador foi o herói ateniense Teseu, vencendo o minotauro e seu contemporâneo Hércules é quem leva à Espanha a mitologia do touro, pois é ele quem mata um touro em Creta e também rouba um rebanho de touros do gigante de três corpos em Espanha. Hércules demonstra sua nobreza devolvendo a Espanha uma parte deste rebanho. Depois deste feito, o rei Crisaor estabeleceu em Espanha

o ritual anual de um touro sacrificado em honra a Hércules, um ritual de morte ao animal.

[...] las imágenes que los primeros españoles dejaron aquí nos continúan asombrando: son los primeros íconos de la humanidad. Entre ellos, sorprende encontrar una firma, la mano del hombre, y una imagen potente de fuerza y fertilidad animales. Si la mano del primer español es una firma audaz sobre los muros blancos de la creación, la imagen animal se convirtió con el tiempo en el centro de antiguos cultos del Mediterráneo que transformaron al toro en el símbolo del poder y de la vida (FUENTES, 2007, p.26)¹⁸.

Hércules simboliza a cavalgada dos povos que chegaram às praias de Espanha desde a antiguidade, e a praça de touros é o lugar comum, onde todos se reúnem para o sacrifício do touro, para ver a arte do toureio.

Segundo Carlos Fuentes (2007), se supõe que o touro, seja como o mitológico Minotauro, que nasceu totalmente armado com os dons que a natureza lhe deu. Assim, a tourada é o domínio da força natural e o toureiro utiliza a capa para controlar o touro para que este não siga seus instintos, é uma cerimônia de valor, e de redenção. O toureiro é o protagonista trágico da relação entre homem e natureza.

O duelo entre homem e o animal é antiqüíssimo e já se acha representado nos palácios cretenses da era minóica. Algum tipo de adoração aos bovinos também se dava entre os primitivos povos da península, como assim parecem indicar certos monumentos pré-históricos, como os touros de Guisando ou as *taules* monarquias. No Império Romano, foram muito apreciados os espetáculos em que grupos de animais selvagens (touro, ursos, leões, lobos, etc.) enfrentavam-se entre si ou com os gladiadores. (BUANDES, 2006 p.19)

¹⁸ [...] As imagens que os primeiros espanhóis deixados aqui continuam assombrando: são os primeiros ícones da humanidade. Entre eles surpreende encontrar uma assinatura, a mão do homem, e uma imagem poderosa de força e fertilidade animal. Se a mão do primeiro espanhol é uma assinatura audaciosa nos muros brancos da criação, a imagem animal se transformou com o tempo e o centro dos antigos cultos do Mediterrâneo, transformou o touro, em símbolo do poder e da vida. (FUENTES, 2007, p.26) (Tradução nossa).

Há também outras suposições sobre a origem das touradas, onde se diz que ela se originou na caça de touros bravos e as provas mais antigas dos combates entre touros e homens vêm das culturas egípcias, mesopotâmicas e cretenses. A caçada ao touro em cima de cavalos foi introduzida por Julio César em Roma, onde este os agarrava pelos chifres e os fazia cair com o pescoço dobrado. Na Idade Média, tanto os mouros como os cristãos, festejavam em público praticando as touradas a cavalo e a partir do século XIII as touradas passaram a ser realizadas em nascimentos ou casamentos reais.

A tourada é um espetáculo tradicional de Portugal, Espanha e França, bem como de alguns países da América Latina: México, Colômbia, Peru, Venezuela e Guatemala. Esta técnica é conhecida como arte tauromaquia. A palavra tauromaquia é oriunda do grego ταυρομαχία - tauromachia (combate com touros). Além de ter sido grande diversão nos palácios reais, as touradas também são realizadas em festas populares. A mais conhecida é a festa de São Firmino, realizada em Pamplona na Espanha. Nesta festa, um touro é solto nas ruas para que as pessoas possam mostrar sua valentia provocando-o. Pamplona, na Espanha é uma cidade conhecida por sua festa de São Firmino (7 de julho), onde são celebrados os *encierros*, isto é, quando os touros são soltos pelas ruas da cidade e a população corre e tenta se esconder e se defender dos animais. Depois estes mesmos touros são presos na praça de touros, para que enfrentem os toureiros nas touradas.

As touradas são realizadas pontualmente às 5 horas e cada toureiro tem quinze minutos para matar o touro. Em cada tourada são mortos em média seis touros divididos em três toureiros, ou seja, dois touros por toureiro, mas há casos em que apenas um toureiro mata os seis touros de uma só vez. Por começar ao entardecer, são oferecidos na arena lugares distintos ao público: lugares à sombra e lugares ao sol. Os lugares à sombra são destinados à pessoas de posses e aos presidentes da tourada, os lugares ao sol são destinados ao público em geral, pois são lugares mais desconfortáveis.

Os presidentes da tourada são incumbidos de avaliar o espetáculo e assim, ao final de cada lide o presidente ou levanta o seu polegar, anunciando a absolvição do touro ou abaixa seu polegar, anunciando a morte do touro. Os touros

são absolvidos da morte quando matam o toureiro ou quando não se deixam ferir pelo mesmo, estes são levados para atuarem como touros procriadores somente.

4.2 A PRAÇA DE TOUROS

Na Idade Média, as touradas eram realizadas em locais públicos abertos. Passado um tempo, resolveram que os espetáculos seriam melhores se fossem realizados em locais fechados, inclusive porque assim as pessoas que quisessem ver uma tourada teriam de pagar pelo espetáculo. Ao princípio estes locais fechados eram feitos de madeira e desmontados ao final de cada tourada. Porém, cada vez mais o público era maior e já não cabiam naquele espaço construído para tal acontecimento e a partir do XVIII, que se começou a construir arenas próprias para as touradas, denominadas *Praça de touros*. Este lugar consiste em uma espécie de estádio circular, geralmente ao ar livre, separado por barreiras que separam touro e toureiro antes das touradas. Há nesta praça lugares destinados ao público e entre eles, lugares especiais para autoridades que vão assistir ao espetáculo. Foi nestas praças que ocorreram os principais espetáculos.

As praças de touros também são classificadas por seus tamanhos, pela capacidade máxima de público e por quantos espetáculos elas podem oferecer. Vão de primeira até terceira categoria, sendo as de primeira categoria aquelas que oferecem pelo menos quinze espetáculos anuais e as de terceira não menos de dez espetáculos. São de primeira categoria as praças de Madrid, Sevilla, Barcelona, Bilbao, Valencia y Zaragoza.

Según apunta don José María de Cossío en su monumental tratado sobre tauromaquia, la primera de esas plazas provisionales fabricadas en madera fue la ordenada construir por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla en 1707, a las orillas del río Guadalquivir, en un lugar conocido como el Arenal o la Resolana. Posteriormente se armó otra edificación de madera en 1733, en un lugar vecino conocido como el Baratillo, ubicación en la que se encuentra la actual plaza hispalense. Derribada por un vendaval, fue sustituida por otra, también de madera, que se inauguró en 1741. Veinte años después se acometió el derribo esta plaza y la construcción, en el mismo solar, de la que, con numerosas reformas de por medio, se conserva en pie hoy en día, a pleno rendimiento. La primera plaza de toros circular, construida también en madera, fue la de Madrid, que se ubicó en principio a orillas de la Puerta de Alcalá. Fue inaugurada en 1743, y sustituida en 1754 por una edificación de fábrica que quedó emplazada en el mismo lugar. Posteriormente, las diferentes plazas que ha ido teniendo la Villa y

Corte han ocupado otras ubicaciones, como el solar que hoy en día ocupa el Palacio de los Deportes (en la actual Plaza de Dalí) o el asentamiento definitivo en Las Ventas del Espíritu Santo (METZELTIN;MEIDL, 1998, p.33)¹⁹.

¹⁹ Segundo aponta o Sr. Jose Maria de Cossío, no seu monumental tratado sobre touradas, a primeira destas praças de touro provisórias fabricadas em madeira foi encomendada pela Real Cavalaria de Sevilha, em 1707, nas margens do rio Guadalquivir, um local conhecido como Arenal ou Resolana. Posteriormente, foi construída uma outra edificação em madeira em 1733, em um lugar vizinho conhecido como o Baratillo, localização atual da “Praça Hispalense”. Derrubada por uma tempestade, foi substituída por outra, também de madeira, inaugurada em 1741. Vinte anos mais tarde, ocorreu a demolição dessa praça e a construção desta no mesmo lugar, daquela que, através de inúmeras reformas, permanece em pé e em plena atividade até hoje. A primeira arena de touros circular, construída também em madeira, foi a de Madri, localizada a princípio as margens da Porta de Alcalá. Foi inaugurada em 1743, em 1754 substituída pela construção de uma fábrica que ficou localizada no mesmo local. Posteriormente, as diferentes praças que foram tendo a Villa e Corte ocuparam outras localidades, como o edifício que ocupa hoje em dia o Palácio dos Esportes (na atual Praça de Dalí) ou o assentamento definitivo em “Las Ventas do Espírito Santo (METZELTIN;MEIDL, 1998, p.33) (Tradução nossa).

4.3 RITUAL DA TOURADA

As touradas são compostas por quatro partes: a corrida, a sorte de varas, a sorte das bandeirinhas e a sorte de matar e quem comanda a tourada é o toureiro, visto que sua tarefa maior é conduzir o touro de maneira que resulte esteticamente vistosa. A formação do toureiro tem várias etapas: primeiro ele é novilheiro, pois lida com novilhos, que tem tamanho menor e menos força, depois passa a matador, onde já pratica todas as quatro etapas da tourada.

Segundo Miguel Metzeltin e Martina Meidl(1998) as etapas da tourada são: a primeira, a sorte de matar, estabelecida pelo regulamento de 1930, consiste em correr para provocar o touro e para isto o toureiro se utiliza da capa vermelha para incitá-lo a atacá-lo. A sorte de varas, segunda parte, é quando o touro recebe espetadas pelo corpo e após receber três espetadas é iniciada a terceira parte, a sorte das bandeirinhas. As bandeirinhas são dardos revestidos com papel colorido e estes são lançados em direção ao touro que deve receber de quatro a seis bandeirinhas. Estas três primeiras partes são realizadas pelo toureiro e pelos seus subalternos e isso ocorre para que estes possam testar as condições físicas do touro e ver como ele reage aos estímulos recebidos. A última e mais importante e difícil parte é a sorte de matar, o momento mais dramático da tourada realizado somente pelo toureiro. Na mão esquerda o toureiro leva a muleta com a capa vermelha e na mão direita leva uma espada, com a muleta o toureiro incita o touro realizando vários passes que tem como objetivo humilhar o touro fazendo com ele fique com a cabeça abaixada. É nesta posição que o toureiro se aproxima para que assim ele possa cravar sua espada até que esta chegue à medula do touro, matando-o no mesmo instante. Terminado o sacrifício do touro, o toureiro dá uma volta pela arena para receber aplausos do público que ovaciona o grande herói que foi capaz de matar o forte e ágil touro.

Além de todos este ritual, há alguns artefatos muito importantes para a tourada, a começar pela vestimenta do toureiro que é chamada de traje de luces, um conjunto de peças de seda, enfeitados com fios de ouro e prata que dão ao toureiro um toque de luminosidade. O traje é composto pelas meias, calças, camisa, a

chaquetilla e a gravata curta, para completar há a montilla, o chapéu de duas pontas. De todas estas partes da roupa, a mais importante é a muleta, o pano vermelho com a qual o toureiro provoca o touro.

A tourada é vista como arte. Uma mistura de cores, sons e gestos friamente ensaiados e encenados pelo toureiro durante sua batalha contra o touro. Habilidade e emoção envolvem este grande espetáculo.

O mundo mítico das imolações taurinas está presente nos ensaios e também na poesia de Federico Garcia Lorca, diz Miguel Metzeltin e o autor no apresenta a morte de Ignacio Sánchez Mejías como um ritual de passagem e um sacrifício de sangue como se verá a seguir.

5 LA COGIDA Y LA MUERTE

O título, de maneira breve, apresenta os dois principais momentos da narração: a tourada, o momento em que Ignácio é ferido (la cogida) e o acidente ocorrido ao toureiro (la muerte), iniciando assim o mundo taurino no poema, porém não mencionando qual dos atuantes da tourada vem a morrer durante o espetáculo. O poema, *La cogida y la muerte*, representa a agonia do toureiro Ignácio Sanchez Mejías no momento de sua morte. A palavra *cogida* representa o acidente da tourada provocado pelo touro e a palavra *muerte* já indica desde o início que este acidente ocasionou uma tragédia. Desde o principio tem-se a alusão ao touro por meio da palavra *cogida*, já que o evento é realizado com um animal de grande porte e este acontecimento sempre implica em perigo de morte, que normalmente é do touro.

A tourada não é vista como uma crueldade, ela é vista como um milagre é a representação do triunfo da vida sobre a morte. A morte é algo perecível, que destrói a existência, por isso é tão valioso vencer em uma tourada, o vencedor não só vence a batalha, vence a morte. Porém, em todo o poema, a morte mencionada é a morte do toureiro, a morte do grande herói dos espetáculos e acima de tudo, a morte do grande amigo de Federico García Lorca.

A primeira estrofe funciona como uma espécie de introdução ao poema, tem-se a menção da hora do ocorrido (*A las cinco de la tarde*) e algumas alusões à morte (*niño, blanca sábana*), introduzindo o leitor no mundo fúnebre e triste em que se encontra o poeta. Sua brevidade (apenas 8 versos) aponta para uma certa aflição do poeta em seu relato, sendo a estrofe mais breve, o eu-lírico não se detém a detalhes e ainda não cita seu amigo toureiro. Já na segunda estrofe, o desmembramento dos fatos ocorre de forma mais completa, mais cheia de emoções, em seus 24 versos, o poeta se utiliza de muitas imagens e símbolos, tornando sua elegia dotada de sentimentalismo e tragicidade. Na última estrofe ocorre a despedida, a morte em si do toureiro e a permanência da saudade e da tristeza. Tal divisão das estrofes proporciona ao leitor um melhor desmembramento dos fatos, e de certa forma, uma melhor divisão dos sentimentos do poeta, em cada uma delas é expressa uma sensação nova e com intensidade diferente.

Ainda em relação à metrificação do poema, é a partir dela que se faz o reconhecimento do ritmo, como o poema é constituído por 11 sílabas poéticas o seu ritmo é tão forte e unificador que fica difícil fazer esta divisão de sílabas fortes e fracas e, portanto o ritmo será definido pela leitura que o leitor faz dele Segundo António Candido, os versos de 11 sílabas são isorrítmicos, pois apresentam o mesmo ritmo que também são chamados de versos de arte maior. Também em relação aos versos endecassílabos, Candido ressalta ainda, que estes versos buscavam o envolvimento da razão pela sensibilidade, assim, como se verá mais adiante, os momentos e as coisas reais eram expressos pela emoção, característica muito marcante nas poesias de Lorca.

O ritmo é uma sucessão ou agrupamento de acentos fortes e fracos, longos e breves. Esses acentos não são absolutos, mas relativos e relacionais – variam de um caso para outro. O ritmo tece uma teia de coesão (PIGNATARI, 1989, p.21).

Como já foi dito, os versos endecassílabos²⁰ não nos possibilitam com facilidade a marcação de sílabas fortes e fracas, mas o refrão *a las cinco de la tarde*, verso octassílabo, nos permite esta divisão e assim, pode-se ver que as sílabas fortes são a terceira e a sétima, ambas situadas nas palavras *cinco* e *tarde* do poema que representam a hora e o período em que ocorre a tragédia representada. Assim, o refrão repetido vinte e cinco vezes no decorrer do poema e as sílabas fortes presentes em todos eles, dão maior ênfase ao horário do acontecimento. Os versos do poema não apresentam rimas, nem internas, nem externas, são versos brancos, escritos de forma mais livre, sem preocupação com as unidades fônicas do poema.

O poema também não apresenta figura de efeito sonoro, como aliterações (repetição de mesmas consoantes), assonâncias (repetição de mesmas vogais) e nem repetição de mesmas palavras. O único elemento repetido é o refrão, que se alterna com outros versos durante todo o poema, trazendo a estas estrofes o tom das ladainhas dos funerais, ato da cultura popular. Sendo este poema um poema dramático e sentimental, não caberia ao poema as rimas e nenhum outro

²⁰ Versos endecassílabos são versos de 11 sílabas em sua métrica. São versos que permitem vários tipos de acentuação e por tanto, possuem ritmos diferentes. (GOLDSTEIN, 2003, p.31)

efeito sonoro, pois estes romperiam com o ar trágico do texto, dando a ele sutileza o que não era a intenção do poeta.

O poema é dotado de linguagem figurada, as palavras e as expressões apontam sempre para o mundo da tauromaquia ou para o lado fúnebre da morte, de maneira sutil, apresentando uma sucessão de acontecimentos. Pode-se dizer inclusive de que se trata de uma prosa poética. Por meio destes versos, percebe-se que houve algo de muito grave, no caso uma morte que já é anunciada no título e depois é trazido de volta ao poema por meio da palavra *ataúd*, porém não se sabe nomes de envolvidos, tem-se maior destaque para os acontecimentos em si, breves acontecimentos, pois todos se desenvolvem ao mesmo tempo *a las cinco de la tarde*. Além dos breves ocorridos relatados, também tem-se a menção do causador da tragédia, *el toro*, citado duas vezes durante o poema.

O poeta atribui ao poema uma força poética espacial, pois se valeu de imagens para retratar sua intenção no poema, para ele o mais importante foi apontar a cena da morte e todas as imagens que remetem a ela. Segundo Antonio Cândido(1999), há uma “imagem propriamente dita”, na qual é dado de maneira clara o elemento lógico de contaminação entre significados. Então, todas as imagens do poema são diretas, faz-se o uso de metáforas para retratar os elementos poéticos. Só há uma comparação presente no poema, “Las heridas quemaban como soles”. A comparação é a metáfora explícita, ou seja, as características do sol são passadas à ferida de forma direta por meio da preposição como. Segundo Candido no processo comparativo, há um controle maior, ou mais aparente, da lógica.

O poema exprime tristeza, melancolia devido ao acontecimento trágico, a morte, que apesar de estar evidente no poema, não é citada diretamente. A partir disso pode-se dizer que se trata de um poema metafórico, tendo-se então representações para tratar de um tema abstrato, assim, tem-se as imagens, para tratar, ou representar a morte ocorrida.

Percebe-se, pois, todos estes elementos no poema analisado, um certo tom narrativo, que além de relatar a hora do acontecimento, ele é descrito minuciosamente e relatado verso a verso; há também a linguagem metafórica, visto que estes elementos descritos são contados de modo indireto por meio de imagens construídas ao longo do poema; nota-se a intenção do poeta de contar o exato

momento da tragédia, que apesar de estar dotado de tristeza e lamentação do eu poético, é transmitido de uma maneira melancólica e saudosa.

O símbolo é antes um princípio, uma tendência geral do poema, resultante do jogo de alterações particulares de sentido das palavras e da grande alteração fundamental: o intuito poético, a intenção que preside a fratura (CANDIDO, 1999, p.62).

O poema é dotado de símbolos, muitos deles remetem à morte, à tragédia do ocorrido e apesar de parecerem simples, sem nenhum tom poético, são todos parte integrante para compor o tom do poema.

Tem-se muito ressaltado a temporalidade dos acontecimentos, o verso a *las cinco de la tarde*, que inicia, fecha e é repetido incessantemente durante todo o poema marca este dado temporal. Então, o acontecimento é estático, pois todos os dados relatados aconteceram simultaneamente neste mesmo horário. Às cinco da tarde também é o horário em que começam as touradas e também é a hora em que o dia começa a acabar, assim, segundo Miguel Metzeltin e Martina Meidl (1998), pode-se falar de uma hora fatal e a repetição desta hora, também segundo eles, pode ser entendida como uma marcha fúnebre que é uma música monótona e repetitiva, como a refrão deste poema.

Las cinco de la tarde es la hora en que empiezan las cogidas, que en general se incian puntualmente. Al mismo tiempo es la hora en que comienza a declinar el día...La indicación temporal se repite con pequeñas variaciones treinta veces, como un son de bordón [...] (METZELTIN; MEIDL, 1998, p.61)²¹.

Então, este momento indica dois finais, o fim do dia que está sendo anunciado e também o fim da vida do toureiro. Já no terceiro verso, *Un niño trajo la blanca sábana*, tem-se a presença da cor branca, que é uma cor que além de simbolizar a paz também simboliza a morte.

²¹ As cinco da tarde é o horário em que começam as touradas, que em geral começam pontualmente. Ao mesmo tempo é a hora que começa a declinar o dia [...] A indicação temporal se repete com pequenas variações trinta vezes, como o som de um bordão [...] (METZELTIN; MEIDL, 1998, p.61)(Tradução nossa).

A cor branca, como soma das três cores primárias, simboliza a tonalidade e a síntese do diferente, do sereal [...] A brancura representa o estado celeste. O branco expressa uma “vontade” de aproximar-se deste estado divino (CIRLOT, 2005, p.124).

Assim, o lençol branco representa uma mortalha, a personagem está entrando para o mundo da morte e o menino que traz este lençol branco pode representar um anjo que veio buscá-lo, já que a figura angelical é sempre relacionada a crianças. Ignácio Sanchez Mejías está sendo iniciado no mundo da morte nesta parte do poema, pois o trazer do lençol branco por uma criança pode representar um ritual de passagem. A cor branca e o ritual de passagem são fatos mencionados durante toda esta obra dedicada ao toureiro Ignácio Sanchez Mejías, visto que o *Llanto*, criado por Lorca, representa e canta a morte do grande amigo.

No quinto verso, *Una espuerta de cal ya prevenida*, tem-se a cal que era utilizada para cobrir o sangue derramado dos mortos, isso já anuncia que houve sangue e esta cal já estava preparada no aguardo da morte, assim, já se previa a morte do toureiro, pois quando morre o touro não se usa a cal, há apenas a glorificação do toureiro e joga-se areia na arena para que comesse a próxima luta. A cal também é branca, o que ressalta o símbolo de morte, palavra repetida duas vezes no sétimo verso, *Lo demás era muerte y sólo muerte*.

De esta forma, se anuncia que habrá mucha sangre en el ruedo. La frase no tiene verbo conjugado, con lo que queda en mayor evidencia el objeto presentado. El adverbio ya indica algo predeterminado (METZELTIN;MEIDL, 1998, p.63).

Então, é a partir deste quinto verso que a morte começa a ser mencionada propriamente dita e prevista, e desta forma alguns objetos começam a ser assinalados, objetos os quais remetem também à morte, sendo estes já mencionados no nono verso onde mais um objeto branco é encontrado, *El viento se llevó los algodones*, algodões são colocados nos orifícios dos mortos para que estes não sangrem, porém os algodões são levados, entende-se algodões aqui no sentido

de curativo para as feridas, mas como já havia ocorrido a morte, eles não serviam de nada e por isso foram levados.

Em *Lo demás era muerte y solo muerte*, o local da tourada é “tomado” pela morte, não há mais a presença de nenhum outro sentimento, ou outro pensamento que não fosse diretamente remetido à morte. O poeta tem dentro de si a morte do amigo e a sente mais do que se fosse a própria morte, é esta a causadora de tristeza, sofrimento e amargura.

No décimo terceiro verso tem-se outra luta, *Ya luchan la paloma y el leopardo*, outra luta, porque toureiro e touro já se enfrentaram e agora se enfrentam estes dois animais. A pomba é branca e alude à paz, mas o leopardo simboliza a agressividade por ser um animal selvagem. Assim, a morte de um ente querido nos tira a paz e nos traz um amontoado de sentimentos ruins. Pomba e leopardo simbolizam no poema este fim da tranquilidade, pois assim como o touro venceu o toureiro e trouxe a tristeza para o poeta, o leopardo venceu a pomba, acabando com a paz e trazendo a morte. O poeta se sente em meio a esta luta entre a pomba e o leopardo, pois sua paz foi tomada e seus sentimentos vivenciam essa batalha entre a paz e o tormento

La paloma es símbolo del alma del muerto que se va al cielo. El leopardo es símbolo de la agresividad, de la crueldad [...] Como en primera instancia luchó Ignacio frente al toro y el toro cogió a Ignacio provocándole la muerte, podemos establecer las siguientes equivalencias: Ignacio frente al toro=muslo frente el asta=vida frente la muerte=paloma frente al leopardo.(METZELTIN;MEIDL, 1998, p.65)²²

Assim, tem-se no poema duas figuras “fracas” frente a duas figuras “fortes”, toureiro e touro, pomba e leopardo, onde as duas lutas representam morte e fraqueza de uma das partes. Animal supera homem e animal supera outro animal, um só lado vence e a fraqueza da pomba nesta luta também vem anunciar e aludir à morte. A pomba também simboliza o Espírito Santo, da religião cristã

²² A pomba é símbolo da alma do morto que vai ao céu. O leopardo é símbolo de agressividade e crueldade [...] Como em um primeiro momento Ignácio lutou contra o touro e o touro feriu Ignácio levando-o a morte, podemos estabelecer as seguintes relações: Ignácio frente ao touro = coxa, frente ao chifre=vida, frente a morte=pomba frente ao leopardo (METZELTIN;MEIDL, 1998, p.65)(Tradução nossa).

Participa do simbolismo geral de todo animal alado (espiritualidade e poder de sublimação). Símbolo das almas, motivo freqüente na arte visigoda e românica. A religião cristã, atendo-se as sagradas escrituras, representa a terceira pessoa da Trindade, o Espírito Santo, em forma de pomba e também como língua de fogo sobre os apóstolos (CIRLOT, 2005, p.470).

Após a luta de Ignacio Sanchez Mejías, sabe-se que algo ruim acontece, já que o toureiro é ferido e assim, como é retratado no décimo quinto verso, *Y un muslo con un asta desolada*, pode-se verificar que na coxa tem-se uma haste, ou seja, o chifre do touro, a vida vem de encontro à morte, pois é esta a ferida que mata o toureiro. Força animal derrotando força humana, toureiro não derrotou o touro. Na tourada o touro è atacado com diversas armas (flechas, paus, espada), enquanto ele só possui os chifres como arma de ataque. A alusão ao seu chifre neste verso, ressalta que a vitória sobre o toureiro foi gloriosa, já que sua arma é uma arma de sua própria natureza.

No décimo sétimo verso e no décimo nono aparecem figuras que representam objetos sonoros, os sinos e os bordões (instrumento musical de corda) que em algumas vezes são utilizados em ocasiões tristes, como em velórios, com isso pode-se voltar à afirmação inicial de que a repetição do momento temporal representa uma marcha fúnebre e esta é embalada por estes instrumentos. O único som ouvido durante a tourada é o som das cornetas que anunciam o inicio da batalha entre touro e toureiro.

El bordón es la cuerda más gruesa de un instrumento de música que emite el sonido más grave. La música del bordón se toca en ocasiones tristes, su inicio puede anunciar el inicio de un rito de paso, la agonía de Ignacio (METZELTIN; MEIDL, 1998, p.66)²³.

No vigésimo terceiro verso, *¡Y el toro solo corazón arriba!*, tem-se a primeira menção direta ao touro, que será citado uma vez mais. Importante ressaltar que o nome da personagem não aparece nenhuma vez, porém o touro é citado o que mostra a superioridade do animal que, venceu o toureiro Ignacio Sanchez Mejías e ainda tem mais reconhecimento que o morto. Apesar de ele estar com o coração

²³ O bordão é a corda mais grossa de um instrumento musical que emite sons mais graves. A música do bordão se toca em ocasiões tristes, seu inicio pode anunciar o início de um ritual de passagem, a agonia de Ignacio (METZELTIN; MEIDL, 1998, p.66) (Tradução nossa).

para cima, ou seja, morto também, teve mais prestígio que o toureiro, por o animal o venceu primeiro antes de ser derrotado e isso já vale muito mais e por tanto sua morte não lhe importa. O touro é colocado como derrotado também para que a figura do protagonista seja ainda preservada como herói, que apesar de morto, derrotado lutando e conseguiu vencer seu inimigo.

A simbologia do touro é mantida, a força viril e vital é preservada, já que este domina o homem e o leva a morte, portanto foi dominado totalmente, conseguiu vencer seu predador, mas também o ritual da tourada foi cumprido, apesar de ferido, o toureiro vence a força animal, mostra-se corajoso e habilidoso, pois vence o touro.

Os três próximos versos relatam a agonia do toureiro

“Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
a las cinco de la tarde.
a las cinco en punto de la tarde.”

Aparecem suores frios, os médicos vêm passar-lhe iodo, a morte é certa e irrevogável, acentuada pela palavra *punto*, cinco em ponto da tarde. Em *Un ataúd con ruedas es la cama*, mostra que o toureiro não tem outro destino a não ser o caixão, sua cama será ele, onde descansará para sempre.

Relembrando que todos os versos são intercalados pelo refrão como marcador temporal, portanto são todos os versos dísticos, onde o quando do acontecimento tem uma maior relevância, aquele foi um acontecimento tão trágico e triste, que este ficou marcado, por isso seu amigo, Federico García Lorca o relata com detalhes e com tanta precisão.

No trigésimo quinto verso, *Huesos y flautas suenan en su oído*, tem-se a flauta que também alude a um objeto divino pertencente aos anjos, ou algum outro ser celestial, aqui se inicia a sua passagem definitiva para a morte, o soar da flauta marca esta iniciação.

Além deste som, também tem o som do touro, *El toro ya mugía por su frente*, o touro apesar de morto é revivido pelo poeta como um delírio de Ignácio que imagina o touro mugindo. Pode-se dizer que a figura do touro é tão forte que mesmo morto é revivido e temido na imaginação de quem já o enfrentou. Mais uma vez o touro supera o homem, o animal o amedronta até em pensamento. Esse amedrontamento não é apenas o medo de morrer, mas também é o medo de perder sua honra de toureiro ao perder a batalha para o touro. O touro quando vence na tourada passa por cuidados médicos, para que curem suas feridas e é posto como animal para procriação e o toureiro tem que prestar homenagens a este animal. Para um grande toureiro, como Ignácio Sanchez Mejías, é uma enorme vergonha, já que todo espetáculo ocorre em local público a frente da população e de grandes autoridades.

Próximo ao fim do poema, a agonia é maior, pois o toureiro sofre todas as dores de sua ferida e no quadragésimo primeiro verso, *A lo lejos ya viene la gangrena*, a gangrena representa a destruição total do toureiro, já que a causa real de sua morte foi a mesma gangrena. Esta dor é retratada no quadragésimo quinto verso, *Las heridas quemaban como soles*, onde as feridas são comparadas aos sois quanto a sua ardência.

“¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!”

Ao fim do poema a palavra "terrível" marca a fatalidade do acontecimento, e o momento das cinco horas da tarde foram vividos por muitas pessoas, aquelas que acompanharam o sofrimento de Ignácio e por causa deste sofrimento é que se tem a cinco em sombra, uma tarde triste, sem cor e sem vida, só com sombra.

Assim, a obra *Llanto por Ignácio Sanchez Mejías*, além de retratar um dos acontecimentos mais famosos da Espanha, a tourada, retrata a angústia e a incerteza humana diante da irreversibilidade da morte por meio de um ocorrido

inusitado, a morte do toureiro. O touro é representado tanto nas touradas como no poema, como ser destruidor, ser superior e poderoso, animal superior aos homens. Esta superioridade é alcançada no poema, já que o touro destrói seu oponente e apesar de morto é mostrado como ser perigoso, o que causou a morte de Ignácio.

6 LA SANGRE DERRAMADA

O título desse segundo poema de Federico García Lorca se refere à hemorragia sofrida por Ignacio Sanchez Mejías durante a tourada que o levou a morte. A todo instante durante o poema é demarcada a resistência do poeta em ver o amigo já morto. Segundo o estudioso García Ramos, depois da tourada, o corpo de Ignacio ficou submerso a um charco de sangue.

Assim como em *La cogida y La muerte*, *La sangre derramada* também apresenta um refrão que é repetido durante todo o poema (“¡No quiero verla!”). Este refrão acompanha estrofes de diferentes métricas, fato que atribui ao poema ritmos diferentes, ora mais rápido, ora mais lento, dependendo da intensificação dos sentimentos do poeta.

Tem-se então, o confronto entre a morte de Ignacio e a repulsa do amigo em querer aceitar tal situação. A tonalidade vermelha do sangue é contraposta às tonalidades brancas de figuras evocadas durante o poema. Ao mesmo tempo em que se fala de morte, muitos elogios são ressaltados ao grande toureiro Ignacio Sanchez Mejías, contrapondo dor e alegria, dor por perdê-lo e a alegria por tê-lo tido um dia.

Ainda no título do poema, pode-se ver a presença de figuras opostas a vida e a morte. O sangue representa a vida, porém se é derramado aludirá à morte. A morte põe fim aos sonhos, planos e expectativas idealizadas pelo homem – daí a tentação de fugir dela, a morte é vista com um fracasso do homem e também como um tabu, já que é um dos maiores mistérios da humanidade.

O sangue simboliza todos os valores solidários como o fogo, o calor e a vida que tenham relação com o sol. A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado. Também participa da simbologia do vermelho (CHEVALIER, 2009, p.800).

Além da relação com a vida, a cor vermelha do sangue remete a cor vermelha da muleta usada pelo toureiro para atizar o touro. O vermelho da muleta tem a intenção de levar o touro à morte, mas, neste caso, levou o toureiro à morte, provocando o derramamento do sangue e a sua vida chegando ao fim. É escolhida a

cor vermelha nas touradas como forma de representação de força, poder e deslumbramento, o vermelho dá um ar de superioridade e luxo ao toureiro.

Após o título, o poema se inicia com o refrão “¡No quiero verla!”, já com exclamações, acentuando a repulsa do poeta diante da morte do amigo. O pronome *la*, em espanhol, funciona como uma menção catafórica, já que a palavra *sangre* aparecerá depois do refrão. Esse mecanismo provoca um certo suspense no leitor, já que este, ao iniciar a leitura do poema, não sabe o que não quer ser visto. Uma espécie de protesto abre o poema, a negação da morte provoca revolta e extrema tristeza.

Além do refrão, a palavra “no” é repetido algumas vezes durante o poema e algumas vezes ela é grafada em letras maiúsculas (¡NO!), o que reforça a indignação do eu-lírico diante do trágico ocorrido. Porém, a negação a morte não trará o toureiro de volta à vida, assim, o poema só aludirá à morte e homenageará o poeta pelos seus feitos realizados em vida.

Os versos seguintes fazem uma evocação à lua, o poeta pede que ela venha.

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar pelo reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino, assim como símbolo de transformação e de crescimento (CHEVALIER, 2009, p.561).

Assim, com a chegada da lua pode ser que algo se renove, o dia acaba, chega um novo dia e a tristeza se ameniza. Além da mudança e da renovação desejada, com a chegada da noite, a cor vermelha do sangue já não pode mais ser vista na sua total intensidade, a cor é apagada com a chegada da escuridão e das sombras. Sol e Lua se contrapõem, vida e morte formam um contraste já no início do poema. A Lua símbolo da passagem da vida para a morte aparece aqui para dar início à passagem de Ignacio para a morte, além disso ela também indica uma imensidade tenebrosa e fúnebre, é com ela que chega a tristeza e o sofrimento do amigo.

É ainda nesta estrofe que o nome de Ignacio Sanchez Mejías é anunciado por Lorca, fato que não ocorre no poema anterior, *La cogida y la muerte*. Tal fato se

justifica por este poema estar destinado ao toureiro e o poema passado estar destinado ao touro e a tourada em si. Com isso o poeta dá à chegada da lua a solução para o fim de sua agonia. Apesar de seu significado fúnebre, neste momento do poema, o poeta crê que com o passar deste dia triste, o poder da renovação lunar estancará o sangue que também corre do eu poético, sangue em lágrimas pela dolorosa perda.

Na sexta estrofe há novamente a chegada da lua: *La luna de par en par*. A expressão de *par en par*, em espanhol, se utiliza para indicar portas ou janelas quem contêm duas folhas abertas. Assim, a lua é posta aqui como uma espécie de passagem, portal para outro mundo, um mundo sem tristeza, um mundo de esperanças, um mundo de mudanças, assim como suas fases.

As estrofes seguintes:

“Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris de sueño
con sauces en las barreras.”

Sugerem muitas outras figuras relevantes à tauromaquia e a situação de Ignacio Sanchez Mejías. O cavalo aqui, somado à lua, representa o rito de passagem, transição. É o cavalo que conduz os heróis para o outro mundo. No poema, é este cavalo que conduzirá Ignacio ao mundo dos mortos em meio às nuvens quietas.

Filho da noite e do mistério, o cavalo arquetípico é portador da morte e da vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruído e triunfador como também à água, nutriente e asfixiante. A multiplicidade de suas acepções simbólicas decorre imaginação associa, por analogia, a Terra, em seu papel de mãe, a lua, seu luminar, as águas e a sexualidade, o sonho e a divinação, o reino vegetal e sua renovação periódica (CHEVALIER, 2009, p.203).

Além de ser responsável pela passagem do toureiro para o mundo dos mortos, o cavalo também indica o entremeio entre a vida e a morte, situação que Ignacio se encontra, já que ele está em um estágio de transição. Certas figuras mitológicas, como o Pégaso, representam a passagem, a sublimação do instinto, o que pode ser relacionado a este momento de transição do eu que canta no poema.

As nuvens paradas expressam atemporalidade, o que remete ao verso *A las cinco de la tarde*, momento da morte do toureiro. Sua transição da vida à morte se dá em um momento atemporal.

No nono e no décimo verso, o substantivo salgueiro (sauces) e o adjetivo cinza (gris), também remetem ao mundo dos mortos. O salgueiro pode ser uma árvore estéril, plantada em encostas de cemitério e o cinza por ser uma cor fúnebre, sombria e melancólica. *La plaza gris de sueños*, é a arena da tourada, a praça de touros, caracterizada pela cor cinza e cheia de salgueiros, o que a assemelhou ao cemitério, lugar dos mortos.

A quinta estrofe reitera a repulsa de Ignácio em não querer ver o amigo morto, o verso *Que mi recuerdo se quema* exprime a dor do poeta e o verbo queimar expressa o intensidade dessa dor em forma de metáfora. O mesmo ocorreu no verso *Quemabam como soles*, no poema anterior, também intensificando a dor, só que neste caso a dor do toureiro e não do poeta.

A figura do jasmim remete a duas significações: a primeira de ser uma flor e a flor é um símbolo quase que sempre presente em funerais, a segunda pelo fato de o jasmim ser uma flor branca e a cor branca, como já foi vista, representa a pureza, a paz e a morte. Neste caso, junto com o verbo no imperativo avisar (avisad), o poeta clama por paz ao amigo morto, para que ele tenha uma boa morte. Ainda nestes versos, o estudioso Miguel Metzaeltin afirma que

La luz de la luna é percebida como blanca, El pensamiento analógico establece la siguiente relación comparativa entre la luna y los animales de cuernos: como muchos animales tienen por armas los cuernos con que dañan así la luna tiene rayos que hieren como saetas. Los jasmínes blancos pueden ser una metáfora de los blancos rayos de la luna (METZELTIN, 1998, p.80).²⁴

Com isto, estes versos também podem aludir à figura taurina, seu poder e suas armas de destruição, tudo comparado aos feitos da lua, que seriam iluminar e conduzir.

A sétima estrofe evoca a figura da vaca que, junto ao touro, formam um par oposto. A vaca é símbolo da Terra, da pureza e da fecundidade, já que é dela que

²⁴ A luz da lua é percebida como branca. O pensamento analógico estabelece a seguinte relação comparativa entre a lua e os animais de chifres: como muitos animais têm como armas os chifres que machucam, a lua tem raios que ferem como setas. Os jasmíns brancos podem ser metáforas dos brancos raios da lua (tradução nossa).

provém o leite, alimento vital aos seres humanos. A vaca surge na arena para lamber o sangue de Ignácio, o que resulta em uma atitude de purificação do morto.

“La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,”

A palavra sangue aparece no plural para ressaltar uma vez mais a quantidade de sangue eliminada pelo corpo do toureiro devido ao seu ferimento. O velho mundo de que a vaca é proveniente é o mundo mítico citado nos versos anteriores, mundo de passagem, de transposição da vida para a morte. A vaca atua como mais uma acompanhante do corpo do toureiro junto com o cavalo, sua tristeza é explícita, o que indica que ela se opõe a morte de Ignácio Sanchez Mejías.

Nos últimos versos da sétima estrofe aparece a figura do touro, especificamente aos touros de Guisando. Guisando é uma região da Espanha onde se imolavam touros em homenagens aos heróis populares. Nesta mesma região, há aproximadamente dois séculos A.C., foram feitas esculturas em granito que se assemelham a touros. Acredita-se que elas foram esculpidas para lembrarem essas imolações taurinas.

No poema, os touros de Guisando são relacionados à morte e à pedra. Estas relações podem remeter tanto às esculturas espanholas como também podem remeter à temporalidade dos acontecimentos, já que, se eles estão como pedras, estão paralisados e por tanto, parados no tempo.

“y los toros de Guisando
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.”

Os touros mugiram por quase dois séculos, o que remete também à temporalidade, só que à uma temporalidade extensa. Esses mugidos também indicam sofrimento e insatisfação, já que os touros estão fartos de estarem na terra,

presenciando mortes e sofrimentos. Este fato é reiterado pelas duas estrofes seguintes.

“¡ No.
Que no quiero verla!”

A palavra “não” sozinha e seguida pelo ponto final demonstra uma negação cada vez mais rotunda. O verso isolado e autônomo tem uma posição extremamente marcada, o que além de novamente representar a inflexibilidade do poeta em querer ver seu amigo morto, também demonstra a insatisfação do poeta diante das imolações taurinas, em especial aos touros de Guisando.

Na sequência, poema apresenta algumas figuras que demonstram certo sacrifício exercido pelo toureiro Ignácio. Nos vigésimo quarto e vigésimo quinto versos a palavra *grada*, os degraus, representa a ida do toureiro aos céus.

“Por las gradas sube Ignácio
Con toda su muerte a cuestras.”

Ele é mencionado subindo aos céus com a morte o acompanhando. A morte situada às suas costas pode ser representada como uma espécie de “fardo”, a qual ele deve carregar até alcançar os céus e sua paz. Além disso, o substantivo morte é acompanhado por um pronome possessivo, seu, que demonstra que esta morte é única, é particular, foi ela a consequência de sua derrota e a causadora de seu sofrimento e de todos os que o cercam.

Desta forma, ainda há a visão de sacrifício. A subida pelos degraus remete a um grande templo, um lugar sagrado a ser alcançado, o que também pode ser relacionado ao sacrifício de Jesus Cristo, que é o símbolo primordial do sacrifício. Ignácio ao subir é posto ao lado do símbolo da morte que se torna um peso fundido ao seu corpo, pois só com o sacrifício é que ele alcançará a glória.

Na mesma estrofe, do vigésimo sexto verso ao trigésimo primeiro há três dísticos que apresentam uma coesão particular, que sintaticamente se combinam, mas semanticamente apresentam visões contrárias que se fundem pela temática e pela imagem expressa por tais versos. Há a repetição do verbo buscar, reforçando a presença do sentido do toureiro estar em processo de transformação e em processo

de alcançar o desejado, sua paz. Há também a presença de algumas rimas com as palavras *era*, *desorienta* e *abierta*, o que gera uma comunhão maior entre versos, mostrando sintonia entre eles.

Ignácio Sanchez Mejías se encontrava em um estado seguro e real que era o plano terreno enquanto estava em vida. Após sua morte o eu poético se encontra desorientado e busca ressaltar no toureiro coisas que não competem mais ao seu estado atual. O amanhecer não pode mais ser contemplado por ele, já que a morte lhe tirou isso e também por se encontrar em um estado sombrio, como foi dito no oitavo verso, onde a Praça de touros de encontrava cinza e sombria devido a sua morte e a tristeza que tal fato provocou em todos que o admiravam.

Ignácio também busca uma situação segura, mas se encontra desorientado, pois além de estar em um processo novo, um processo de transição da vida para a morte, do terreno para o espiritual, tudo é novo e confuso para ele, já que sua morte e sua derrota não eram esperadas. Ele buscava também um corpo bonito, o que sempre teve, mas se encontrou ferido e cheio de sangue, um corpo desfigurado e marcado pela violência da potência do touro. Derrotado, dilacerado, morto, Ignácio Sanchez Mejías se encontra perdido, confuso e passando por um certo sofrimento, uma provação pelo interrupção de sua vida.

Isso é comprovado pelo verbo buscar, que conjugado no presente do indicativo, busca, e no pretérito imperfeito do indicativo, buscava, reforça esse estado de transição do toureiro e a perda do seu presente, tomado pela morte. A palavra amanhecer também reforça a ideia de passagem para a morte, já que seu acidente ocorreu no período da tarde (*“A las cinco de la tarde.”*), o poeta evocou a lua e a noite para que seu sofrimento cessasse (*“Dile a la luna que venga.”*) e agora ele se encontra buscando o amanhecer, morte concluída.

O verso seguinte dois elementos gramaticais importantes para o poema.

“No me digais que la veal!”

Primeiramente tem-se o verbo do modo imperativo, o que resulta novamente no estado de tormento e agonia do poeta em rejeitar a morte de seu amigo. Segundo, o verbo apresentado no plural, indica que o poeta está se dirigindo a um

grupo de pessoas, como estas pessoas não são nomeadas, nem especificadas, pode-se concluir que elas se tratam apenas de um grupo de curiosos que se encontravam na arena da tourada no momento do acidente de Ignácio.

Após retratar a multidão, o poeta cita o jorro de sangue de Ignácio, que se encontra mais fraco, o que indica que sua morte já está quase concluída, sua passagem para o plano espiritual está se concretizando. Além disso, a expressão sinestésica “sentir o jorro”, indica uma percepção mais intensa por parte do eu-lírico, já que o jorro de sangue apenas pode ser visto e não sentido.

Nos versos:

“ese chorro que ilumina
los tendidos que se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.”

o sangue aparece como sujeito da oração, o que reforça a percepção hiperbólica do poeta em relação ao que o sangue de seu amigo Ignácio lhe causa. O sangue alcança a multidão, os sapatos (la pana), suas roupas (el cuero) e é posto iluminando a todos.

Assim, o sangue é posto no poema como uma substância mágica, já que é um símbolo vital e por ser vermelho, pode-se relacioná-lo a cor presente nas touradas, o toureiro com sua muleta de cor vermelha incita o touro para assim derrotá-lo. Porém, neste caso, a cor vermelha derrota o toureiro e esta mesma cor que o leva a morte, o jorrar de seu sangue tira-lhe a vida

Os dois últimos versos desta estrofe aumentam a sensação de negação em paceitar a morte e o pronome “*Quién*” representa a incitação da multidão ao poeta, para que ele se junte a eles e veja o toureiro morto. A imolação do corpo é feita somente por curiosos, já que, segundo Miguel Metzeltin, o poeta Federico Garcia Lorca, naquele dia não presenciou a corrida, já que estava em Madrid.

Na nona estrofe, o nome de Ignácio não é mencionado nenhuma vez, enquanto o touro é aludido diversas vezes. Os dois primeiros versos desta estrofe

indicam a resistência do toureiro em se entregar à morte, já que o golpe do touro era iminente, pois ele vinha atacá-lo com seus chifres. Mesmo assim, Ignacio manteve-se com os olhos abertos, uma recusa a sua derrota. Neste mesmo verso, os olhos são os praticantes da ação, mostrando também a impotência do toureiro diante desta situação de enfrentamento. Mais uma confirmação da virilidade e força taurina.

A figura das mães que aparece no quadragésimo terceiro verso indica a figura protetora, geradora da vida. Assim, elas, as mães, se levantam numa espécie de confronto com a morte, já que elas estavam diante da derrota do toureiro e presenciaram sua morte.

Os versos seguintes apresentam um ritmo mais lento, mais moroso, típico ritmo de hinos, isto se deve ao anúncio dos touros celestes e ao anúncio do toureiro posteriormente. Junto à manda de touros celestes, o poeta recebe um recado sussurrado dos ventos (*“un aire de voces celestes.”*), esse sussurro se contrapõem aos gritos das pessoas aos touros durante a tourada. A mensagem trazida pelos ventos possivelmente era a do resultado da batalha entre touro e toureiro, o que resultou na exaltação da platéia diante do sangue, da morte de Ignacio.

Para o poeta Federico García Lorca, Ignacio Sanchez Mejías era o melhor toureiro de Sevilla, ao dizer que não houve nenhum príncipe em Sevilla, o poeta indica que, com a morte do amigo, não há mais nenhum herói, nenhum homem de excelência e superioridade, pois o único que possui essas qualidades morreu. A espada remete tanto a imagem do tradicional príncipe soberano, como também remete aos elementos da tauromaquia, a espada do toureiro. Ambas as figuras apresentam o mesmo elemento de defesa e ataque, a espada representa o poder e a superioridade, ao povo para o príncipe e ao touro para o toureiro, com o toureiro derrotado, touro reina em seu lugar e o povo fica sem o seu príncipe. Para o poeta não existe nada que possa ser comparado ao toureiro, nem sua força, nem sua astúcia, nem seu coração, indicando sua enorme benevolência.

Nos versos:

“Como un rio de leones
su maravillosa fuerza,

y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.”

o poeta segue enumerando as qualidades do toureiro. Quando o compara com o leão ressalta sua força, além disso, o compara ao valor de majestade, já que o leão representa o rei das florestas.

Poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo, o leão, rei dos animais, está imbuído das qualidades e defeitos inerentes à sua categoria. Se ele é a própria encarnação do poder, da sabedoria, da justiça, por outro lado, o excesso de orgulho e confiança em si mesmo faz dele o símbolo do pai. Mestre, soberano que, ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, se torna um tirano, crendo-se, protetor. Por ser admirável, bem como insuportável, entre esses dois pólos oscilam suas numerosas acepções simbólicas (CHEVALIER, 2009, p.538).

Assim, comparado a um rio de leões, o toureiro Ignácio representa para o poeta um ser poderoso, porém, derrotado pelo touro, pode-se associar este fato ao touro se tornar um animal superior ao leão. A prepotência do toureiro, assim como a do leão, por serem considerados quase perfeitos, os traiu, provocando esta derrota em meio à arena das touradas.

Além da força, o toureiro é apontado como um homem prudente, o que indica um perfil seguro, fato contraria os versos anteriores, já que alguém destemido, sagaz, astuto, não age com prudência, qualidade que pode ter provocado a morte de Ignácio, já que seu excesso de confiança o fez perder a batalha contra o touro.

O quinquagésimo sétimo verso, *Aire de Roma andaluza*, remete a cidade natal de Ignácio Sanchez Mejías, Sevilla. A cidade é comparada a capital do império romano, Roma, lugar onde os grandes atletas, artistas e militares eram condecorados com espécies de coroas de ouro. Assim, o arco da Roma andaluza dourava a cabeça de Ignácio, o toureiro, segundo o poeta, seria merecedor da coroa dourada, por todos os seus belos feitos e pelo seu bom desempenho em suas touradas.

Nardo é uma planta branca com um odor forte, ao compará-lo ao sorriso de Ignácio, o toureiro é descrito com um sorriso branco que exala graça e seduz aos

que o adoravam. Inteligente, sedutor, gracioso e viril, o poeta deixa os últimos versos para exaltar o toureiro e se esquivava um pouco em relatar sua figura acidentada, ensanguentada, junto à morte.

A décima estrofe poderia ser considerada um poema à parte, já que nela, o poeta interrompe seu relato, seu desabafo sobre a morte do amigo e inicia uma enumeração as suas qualidades. Em uma série de exclamações comparativas, e eu-lírico exalta o toureiro, ressaltando sua postura ideal diante de inúmeras situações de sua vida.

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

Os primeiros versos desta estrofe se iniciam qualificando-o como um grande toureiro e como um grande serrano. O grande serrano seria um homem bonito, bem posto e honesto. Las espigas (espigas) y las espuelas (esporas), conferem ao poema um início anafórico e indicam uma contraposição de idéias, de um lado a proteção e de outra a agressão. As espigas são símbolo de vida e de ressurreição, que aludem a atividades agrícolas, realizadas pelo serrano, citado acima. As esporas remetem a tourada, e aludem a sorte de varas durante o espetáculo.

Sua ternura em meio ao rocío indica a piedade de Ignácio, o rocío aparece aqui como símbolo de amor e paz, mais qualidades do toureiro. Os últimos versos desta estrofe há algumas palavras contraditórias: o deslumbramento da feira e as bandarilhas tenebrosas. Esta contradição pode remeter também ao contraponto de vida e da morte, da luz e da sombra, da alegria e da tristeza, ambas as figuras foram relatadas e abordadas durante todo o poema.

A última estrofe do poema se inicia com o verso: *“Pero ya duerme sin fin.”*, a conjunção adversativa, mas, indica que Ignácio não se encontra mais como se encontrava na figura descrita acima. O advérbio de tempo, já, indica sua morte eterna, que ele dorme sem fim. O ato de dormir leva Ignácio aos sonhos, além de representar a morte, o sono leva o toureiro a devaneios que os faz sentir-se vivo outra vez, igualmente foi relatado no vigésimo nono verso: *“y el sueño lo desorienta.”*. A expressão “sem fim” também remete a uma marca de atemporalidade, marca da poesia lorquiana.

Do septuagésimo ou septuagésimo segundo verso, tem-se a figura da caveira, das ervas e dos musgos. A caveira obviamente remete a morte e as ervas e os musgos são as primeiras plantas que nascem e cobrem a sepultura. Os “dedos seguros” seriam as raízes dessas plantas que ligam a morte enterrada em sua cova ao mundo exterior, é por elas que o morto se comunica com o mundo terreno e são elas que levarão a luz até ele. Além disso, a cor verde das plantas remete a vida e a ressurreição, já que

O verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, eqüidistante do azul celeste e do vermelho infernal, é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana. A cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança. O verde é cálido. E a chegada da primavera manifesta-se através do derretimento dos gelos e das quedas de chuvas fertilizantes (CHEVALIER, 2009, p.939).

Além da cor verde, a caveira é comparada a uma flor, indicado a beleza do morto. Além disso, a flor, assim como a erva e o musgo, é uma planta, possui raiz e, desta maneira, novamente pode-se relacionar esta figura a morte, já que as flores também simbolizam a sepultura.

Os oito próximos versos voltam à figura do sangue derramado e por consequência do corpo em decomposição. Ignácio representado por esta metonímia do sangue, atravessa esta paisagem descrita em meio a verbos no gerúndio (cantando, resvalando, vacilando e tropeçando), o que dá ideia de continuidade, de ação não acabada, eternizando as últimas ações do toureiro, tornando o poema novamente atemporal.

A paisagem descrita remete à corrida mortal de Ignácio, o sangue, a praça, os touros, tudo traz de volta a tona a corrida que lhe tirou a vida. O seu sangue vai se esvaindo, sua viagem se encontra conturbada pelas lembranças de tais acontecimentos, o touro volta a atormentá-lo em sonho, em meio aos seus últimos devaneios. O sangue cantando que aparece no septuagésimo terceiro verso alude um canto funerário, um canto que a leva à morte

O charco de sangue, junto com as estrelas de Guadalquivir, formam a figura da passagem total da vida para a morte. O sangue se esvaiu todo, a noite chegou, a canção já se cantou, a escuridão e a tristeza chegaram.

Os treze últimos versos do poema voltam a ser exclamativos, o que seriam as últimas lamentações do poeta, suas últimas palavras de despedida, suas últimas homenagens. As interjeições “Oh!” marcam uma forte característica da elegia. Os muros brancos de Espanha demarcam a fronteira entre a vida e a morte, o branco novamente evoca a morte e a entrada do toureiro ao mundo dos mortos. Espanha é o único lugar em que a morte é vista como espetáculo nacional, assim, os muros brancos, as passagens para a morte são comuns nesse país.

Em “*¡Oh negro toro de pena!*”, evoca primeiramente o touro que matou Ignácio, evoca também a cor negra, simbolizando a tom fúnebre, melancólico e triste, já que “el toro de pena” seria um touro de tristezas. “La sangre dura de Ignácio”, reforça sua entrada definitiva para a morte e “El ruiseñor de sus venas”, representa seu fluido acabado e sua partida eterna.

As interjeições ““¡Oh!”” são interrompidas novamente pelos versos em que o poeta nega a morte de Ignácio.

“No
“¡Que no quiero verla!”

É a partir daqui que os versos apresentam uma negação mais intensa, já que todos os próximos versos serão iniciados pelo advérbio de negação “não”. Esta intensa negação se dá pelo aumento do sofrimento e da agonia do eu-lírico, já que todas suas lamentações e honrarias feitas ao toureiro foram em vão, sua morte foi inevitável.

Os versos:

“Que no hay cáliz que la contenga,
Que no hay golondrinas que Le beban.
No hay escarcha de luz que la enfríe.
No hay canto ni dilúvio de azucenas,
No hay cristal que la cubra de plata.

Até o momento houve uma recorrente menção ao sangue e principalmente a sua quantidade derrama. Isso se dá pelo fato de o poeta querer fazer transparecer sua enorme agonia. Os versos acima além de retratarem o sangue, agora o trazem junto ao cálice, uma figura cristã. Além da figura cristã, o cálice é usado em rituais de sacrifício, onde pode-se dizer que, neste caso, Ignacio Sanchez Mejías se coloca em uma posição de uma espécie de oferenda para a morte.

As andorinhas (*las golondrinas*) também remetem o entorno do sacrifício. Em alguns rituais, se bebe sangue como uma forma de obter força e vida, neste caso, o sangue era tanto, que nem que viessem milhares de andorinhas, seriam suficientes para ingerir todo o sangue derramado do corpo do toureiro. Ainda somado a estes últimos versos, há figura das açucenas, flores grandes, brancas e muito cheirosas, que também podem ser utilizadas em rituais de passagem.

Desta maneira, tem-se uma sequência simbólica que aludem à morte: cálice, andorinhas, açucenas e os cristais. Tudo mensura a transcendência de Ignacio para sua morte definitiva e concluída.

Terminando o poema, há novamente a repetição dos versos em que o poeta se recusa a ver Ignacio. Porém, o que muda agora é que há a presença do pronome pessoal, eu (*yo*), reiterando e reafirmando sua repulsa diante da morte do amigo tão estimado.

O poema *La sangre derramada*, apresenta de forma detalhada e por meio de símbolos a morte espiritual do toureiro Ignacio Sanchez Mejías. A descrição de sua morte corporal será relatada no poema seguinte, *Cuerpo presente*.

7 CUERPO PRESENTE

Este terceiro poema da elegia afirma a presença do corpo de Ignacio antes de ser enterrado, uma espécie de cerimônia de velório, onde todos seus entes queridos vão prestar as últimas homenagens ao corpo presente. Esta terceira parte da obra *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* parte para uma finalização do sofrimento do poeta, visto que o corpo do toureiro amigo já está prestes a partir.

A primeira estrofe é iniciada por um termo já mencionado antes pelo poeta: *la piedra*. O vocábulo pedra carrega consigo a conotação de realidade, de materialidade de coisas mundanas, conotações um tanto quanto contrárias à temáticas dos poemas componentes do *Llanto*, já que a todo o momento Lorca submete seus versos a acepções relacionadas aos devaneios, aos desejos, aos sentimentos não concretizados. Por isso, pode-se apontar uma certa contradição no primeiro verso deste poema, onde a pedra é designada como um reduto de sonhos que gemem. Visto que a pedra é algo real e palpável, como compará-la a um sonho, que é algo apenas planejado em pensamentos? Além disso, a pedra é um objeto rígido, ao contrário dos sonhos, algo subjetivo, geralmente relacionado a algo bom e feliz.

Por outro lado, pode-se relacionar a pedra como algo presente em cerimônias imolatórias e aí sim a pedra se encaixaria no mundo funerário e na atmosfera criada pelo poeta no decorrer de sua obra. Porém, novamente relacionadas aos sonhos, pode-se retomar o décimo nono verso do poema *La sangre derramada*:

“Y los toros de Guisando
casi muerte y casi piedra”

Onde os touros são relacionados às pedras, trazendo a eles uma conotação atemporal e sem vida, já que estão próximos da morte. Assim, em *Cuerpo Presente*, os sonhos também podem, junto às pedras, ser relacionados a algo eterno, a algo que, como a pedra, não apresenta vida e p

or isso não pode morrer, já que o sonho do poeta em rever o amigo toureiro, vivo e junto dele percorre toda a elegia.

O próximo símbolo presente no poema é a chuva, onde novamente é

“Sin tener agua curva ni cipreses helados.”

A água ressurge no formato de chuva para indicar algo passageiro e também uma renovação, talvez a busca do poeta de uma possível superação de todo o seu sofrimento. A chuva também é personificada neste verso, ela corre em direção ao mar, às ondas, só que corre na cor cinza (*lluvias grises*), indicando mais uma vez melancolia e tristeza, ela possui membros, seus braços estão feridos (*brazos acribillados*), remetendo novamente à morte de uma maneira mais sutil, onde o sangue não está presente, somente corpo, fazendo assim uma retomada do título do poema: *Cuerpo Presente*. A morte, os ferimentos são causados pelas pedras, as pedras batem nas ondas do mar, pedras de que foge a chuva.

Na terceira estrofe, a pedra, que não se encharca de sangue, é a pedra por onde correm sementes, ou seja, a vida. Assim, a pedra impede o crescimento dos seres, impede também a possibilidade de uma possível ressurreição, o que a torna uma inimiga do poeta, pois este busca a vida e só encontra a morte. Os pássaros (*alondras*) e os lobos (*lobos de penumbra*) surgem aqui como o dia e a noite, *las alondras* cantam pela manhã e os lobos uivam durante a noite para a lua, que mais uma vez é retomada na obra, mesmo que nas entrelinhas, sendo novamente símbolo da transgressão da vida para a morte e também alude à tristeza, pela noite e pela penumbra.

A ausência ou a impossibilidade de haver sons indicam a negação de uma possível ou esperada mudança, já que as canções entoam festas ou rituais, o silêncio ilustra a morte, já que não há os cristais, nem o fogo, ambos os símbolos da renovação. A ausência do fogo também indica a falta de luz, de cor e de calor, tornando o ambiente ilustrado pelo poeta frio e sem vida.

A única coisa que há nesta atmosfera retratada são as praças, as praças de touros que foram o cenário da morte de Ignácio, as praças sem muros,

praças infinitas, sem fim, que trouxeram profunda amargura ao poeta. Praças também onde há pedras, pedras da morte, pedras sem vida.

Ignácio aparece nesta pedra na quarta estrofe, morto, sem cor, sem luz, sem seu brilho de grande toureiro. O poeta o trata como o bem nascido, unindo assim a sua morte com seu nascimento, aclamando sua existência e também a encerrando, colocando-o em cima da pedra, pedra que nega a vida. Aqui é retratado o último rito de sua passagem definitiva, seu velório, as últimas homenagens ao seu corpo são prestadas neste momento.

O poeta ao indagar “*Que pasa?*” se mostra desentendido do que se passa com seu amigo naquele momento, o processo de decomposição do corpo do toureiro não é bem aceito pelo eu-lírico que insiste em negar a todo instante a morte do companheiro. Em seu pensamento o poeta busca a todo instante a figura de seu amigo vivo e nesse devaneio que ele quer viver, é por esse sonho que ele quer continuar os seus dias, recusando-se a aceitar a trágica realidade presente.

A morte modificou o semblante do toureiro, ao ser coberto por palidez, Ignácio é visto pelo poeta com uma cabeça de um escuro minotauro. O minotauro, visto anteriormente, é a figura mitológica metade homem, metade touro e foi à partir dela que as touradas se originaram. Ao ser derrotado pelo touro, o eu que canta no poema vê o amigo envolto a essa figura, o toureiro fundiu-se à figura taurina, trazendo em seu semblante a morte nas touradas.

Na quinta estrofe a expressão “*Yá se acabo*” é repetida mais uma vez, conferindo ao poema a ideia de morte definitiva e descrevendo o processo de decomposição do toureiro. A natureza ganha vida nesta estrofe, o vento e a chuva são personificados, ganhando ações e interage Ignácio. A chuva penetra por sua boca, o que justifica o silêncio e o vento, dotado de loucura, afunda seu peito, a inexistência de sentimentos.

A chuva, nestes versos, também simboliza tristeza, a tristeza das elegias, a tristeza de perda, mas também pode indicar uma renovação, a chegada de uma nova esperança e o fim do sofrimento.

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. Daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva (CHEVALIER, 2009, p.235).

Já sepultado, Ignácio recebe influências do ar, da neve e da chuva, representando seu último suspiro e todo o frio que há no mundo dos mortos. O amor, aqui representado com letra maiúscula, tenta livrá-lo deste frio, já que o conceito de amor contrasta com esta sensação térmica caca, e personificado, simboliza o amor que há entre o toureiro e seu amigo poeta, que chora por sua perda.

Ante o Amor, o ar e a chuva, o poeta pergunta: “*Qué dicen?*” tentando buscar em meio a tanto silêncio, alguma voz que lhe anuncie algo, que lhe diga algo, porém só encontra um “silêncio de odores”. A figura sinestésica indica a decomposição orgânica do corpo presente no ritual fúnebre e o silêncio é visto como um ser presente no velório, outra personificação.

O silêncio é um prelúdio de aberturas à revelação, o silêncio abre uma passagem, segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação e haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio é uma grande cerimônia (CHEVALIER, 2009, p.834).

Talvez o poeta tente decifrar este silêncio, ou também o veja que o silêncio, apesar de tudo, lhe faz companhia, lhe consola e preenche o seu vazio, enquanto o amigo morto vai se “enchendo de vazios”, seu corpo em decomposição não funciona mais e nem pode guardar nele os ruídos de rouxinóis, pássaros famosos pela formosura de seu canto.

Na sétima estrofe, pode-se ver primeiramente uma quebra no formato do poema, visto que todas as estrofes até o momento eram compostas por quatro versos e esta é composta por cinco, conferindo-lhe assim uma importância maior, já que esta descreverá a enorme “ausência presente” no doloroso luto do poeta.

Vê-se que não há nada nem ninguém presente para este momento, não há vozes, não ruídos, não males, não há bens, não há nada a não ser a dor do poeta reinando diante do fracassado descanso do amigo toureiro, já que este, por estar em constante processo de decomposição, é visto pelo poeta como um morto que não descansa, que ainda segue “trabalhando” para morrer.

A alusão ao Santo Sudário (“*Quién arruga el sudário?*”) sugere aqui, além de uma referência cristã, uma referência a uma possível ressurreição que o poeta buscou diversas vezes nos poemas anteriores. Seu sofrimento o fez crer que o amigo poderia ressurgir para a vida novamente e voltar a brilhar em sua vida novamente. Além disso, o poeta também busca ter os olhos bem abertos para poder compreender tudo que ocorre a sua volta.

“aquí no quiero más que los ojos redondos
Para ver esse cuerpo sin posible descanso.”

Os versos seguintes continuam desenvolvendo a dialética entre som e silêncio, vida e morte, figuras insistentemente trabalhadas pelo poeta com o intuito de descrever esse cenário vivido por ele no momento.

“Yo quiero aquí los hombres de voz dura.
Los que domam caballos y dominan los rios:”

Os homens de voz dura aqui demonstram o valor e o símbolo do cavalo representa a força e o poder, todas essas qualidades foram postas para referi-las a ele mesmo, pois o poeta o vê como alguém muito forte e poderoso que mesmo sofrendo e com muita dor, segue na vida. Ao dominar os rios, o poeta vê-se na fronteira entre os dois mundos, já que

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o

remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra (CHEVALIER, 2009, p.780).

O sol, presente no trigésimo terceiro verso, remete à “*Las heridas quemaban como soles*” presente no poema *La cogida y la muerte*, onde o sol é visto como algo intenso e aqui demonstra seu poder, junto à pedra, trazendo sequeidão e evaporando a água para que forma a chuva.

Os homens de voz dura são novamente evocados no trigésimo quarto verso como uma espécie de convite para que vejam Ignácio morto, em cima da pedra funerária.

“Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las rientas quebradas.”

O poeta busca uma resposta desses homens para a morte do amigo e quando diz que ele tem as rédeas arrebetadas, busca ilustrar novamente a desorientação do toureiro diante da morte ou a sua própria desorientação também diante da morte, assim como já foi visto no verso “*y el sueño lo desorienta*” em *La sangre derramada*. A busca pela saída (trigésimo terceiro verso) remete novamente a uma ressurreição, seria uma saída para a morte, uma possível escapatória. A imagem do capitão faz com que a vida seja posta como um navio guiado, mas como o capitão está atado pela morte, o navio não atracará em outro “porto” que não seja a própria morte.

O poeta busca incessantemente um porquê para a morte de Ignácio, mesmo que esta solução seja algo irreal, impossível, situação que reafirma a desorientação do poeta, que figura toda a sua confusão como sendo uma ideia do próprio toureiro em livrar-se da morte, mas este já não possui mais o poder da ação e do discernimento.

Na décima estrofe tem-se um pedido do poeta aos homens fortes, o poeta pede que eles lhe inspirem para seguir e terminar seu poema, ele pede um choro igual ao rio, ou seja, um choro que ele de longo lhe traga

coisas novas, de preferência boas, para ele e para o toureiro. A presença da névoa, junto com a lua, o silêncio e as cores escuras e sombreadas dão continuidade à descrição do mundo transcendental em que os corpos desaparecem. O poeta ainda se vê nesse cenário, tendo que velar por seu amigo e pedir-lhe proteção para sua partida.

Nos versos

“para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.”

o poeta quer que Ignacio se vá rapidamente para o mundo dos mortos e que não leve com ele nenhuma lembrança desse mundo e principalmente dos touros que o mataram. Os touros trouxeram ao toureiro seus dias de glória, mas também deixaram que ele caísse em desgraça, levando-o a morte. Nestes versos, com a partida de Ignacio, o poeta também quer que o amigo leve dele suas lembranças também, pois, segundo Freud, a morte só é assimilada quando já não se espera mais a aparição do morto e nem sua lembrança cause lágrimas. O poeta segue esperando a volta de Ignacio e seu sofrimento ainda é excessivo, portanto a morte ainda não foi por ele assimilada.

Quase em um último pedido, o poeta pede que Ignacio se perca na praça redonda da lua e não na praça de touros onde ele morreu. A lua aqui aparece imóvel e disfarçada de criança, criando um jogo em oposição a grande movimentação dos touros e a “*res imóvil*” faz referência a “*la vaca del viejo mundo*” de *La sangre derramada*.

O canto dos peixes no quadragésimo quarto verso remete novamente ao silêncio, já que os peixes não produzem nenhum som semelhante a um canto. Os peixes remetem novamente ao rio, que junto à noite permanecem no mundo transcendental da vida para a morte, onde Ignacio caminha junto à névoa, a fumaça branca.

Na última estrofe há o último rito para concluir sua passagem para o mundo dos mortos, cobrir-lhe com uma mortalha. Sempre que um toureiro é morto pelo touro lhe cobrem todo o corpo, deixando apenas seu rosto de fora. Segundo Miguel Metzeltin, a vontade de Ignácio era ser enterrado todo coberto, inclusive seu rosto, porém, fazendo isso, o toureiro não poderia sair de sua transição e de seu sofrimento, já que, com o rosto tampado, não veria o caminho para o mundo dos mortos. Por isso, o poeta pede que não lhe tapem a cara, para que ele possa ser guiado e assim partir definitivamente, aceitando a transição com o minotauro, a sua morte física e por fim, levando toda morte em suas costas.

O poeta também faz algumas exclamações:

“Vete, Ignácio: No sientas el caliente bramido
Duerme, vuela, reposa: También se muere el mar!”

Pede que Ignácio vá em paz e não seja mis assombrado pelo mugido dos touros, que ele possa descansar, repousar e que ele não se sinta diminuído pela morte, ou humilhado por ela, pois o mar também morre depois de grandes batalhas, a calma depois das tempestades.

Com a partida do toureiro em definitivo, o poeta, Federico García Lorca, busca um alento para seu sofrimento e em seu último poema de sua obra, busca enaltecer ainda mais seu grande amigo, apesar de sua alma agora já estar ausente.

8 ALMA AUSENTE

O título da última parte da obra *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* contrasta com o título da terceira parte, *Cuerpo Presente*, conferindo agora ao toureiro um ar de anonimato, de falta de reconhecimento de seu talento.

Além do título, a repetição do refrão *no te conoce*, também confere ao poema um tom de esquecimento e de negação do toureiro. Antes o que era presente se tornou ausente, um toureiro aclamado cai no vazio do esquecimento perante o público que o adorava, mas continua vivo na obra escrita em sua homenagem.

O poema já se inicia com a negação do toureiro, o eu-lírico dialoga com Ignacio expondo o motivo central das quatro primeiras estrofes, o esquecimento, que será resgatado pelo poeta mais adiante, nas duas últimas estrofes.

Nos rituais de passagem, é muito comum ver que a pessoa que partiu aos poucos é esquecida por todos que choraram e sentiram a sua morte, o tempo cura as feridas e a rotina interrompe o sofrimento. No caso de Ignacio, ninguém mais o conhecia, nem o touro (o causador de sua morte), nem a figueira e os cavalos (suas paixões), nem as formigas (representantes do microcosmos natural). Os cavalos e o touro representam a vida agitada e aventureira do toureiro, enquanto a figueira representa o sossego e a meditação.

Já o menino e a tarde retomam o primeiro poema *La cogida y la muerte*, o menino que trazia o lençol branco anunciando a morte e a tarde, o momento de seu acidente, *a las cinco de la tarde*. Tem-se novamente a menção da temporalidade e da impessoalidade, pois o menino não é alguém determinado, é apenas um anunciador. Ambas as figuras reforçam a ideia de progressivo desconhecimento por parte dos vivos a figura de Ignacio.

O verso *porque te has muerto para siempre*, repetido ao final das três primeiras estrofes, retoma a ideia da ladainha, aludindo à temporalidade, o que

antes tinha um tempo determinado (às cinco da tarde), agora dura para sempre. A morte é posta como eterna e as transfigurações de Ignácio deixaram com que ele caísse no esquecimento e no anonimato.

Tanto esquecimento toma dimensões hiperbólicas. Na segunda estrofe, nem a pedra em que o morto repousa, nem a terra que o cobre quer reconhecê-lo. Elementos inanimados, sem vida, são novamente enumerados para reforçar a presença da morte no poema. A decomposição de Ignácio é feita em meio ao negro do buraco cavado na terra (raso negro donde se destrozam), o negro remete à escuridão em que a vida se opõe à morte, onde a morte rouba a vida.

A recordação muda quer calar a lembrança de Ignácio, quer roubar do eu-lírico saudoso a memória do grande toureiro, quer apagar além do sofrimento, suas glórias e alegrias trazidas por Ignácio. A ideia do *recuerdo mudo* sugere o silêncio do mundo dos mortos, um silêncio mental que está junto do toureiro que morreu para sempre.

Mais imagens naturais são aludidas na terceira estrofe, a uva, névoa, o outono e os caracóis. Segundo Miguel Metzeltin. Federico Garcia Lorca escreveu *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* em 1934 entre agosto e setembro, no outono, estação do ano retomada no poema com a ideia de transição, assim como o toureiro transcendeu da vida para a morte e devido a isso não será mais lembrado.

A quarta estrofe generaliza a condição de morte. Ignácio é colocado como um morto qualquer, uma pessoa qualquer.

“Porque te has muerto para siempre
Como todos los muertos de la Tierra
Como todos los muertos que se olvidan”

As palavras sempre e todos confere uma qualificação universal para a morte, onde todos passam por isso e todos, com o passar do tempo também serão esquecidos. A morte de Ignácio é equiparada à morte de qualquer outra pessoa ou como qualquer animal, como, por exemplo, os cachorros.

A quinta estrofe dá início a segunda parte do poema. Ela apresenta um número maior de versos e já inicia com um a dupla negação.

“No te conocie nadie. No.”

O desconhecimento se opõe ao reconhecimento do eu que canta no poema e livrará o toureiro do esquecimento. Aqui é manifesta a ideia de que a memória prolonga a vida e uma lembrança só se quer já manterá vivo Ignácio. O eu-lírico do poema canta para a pessoa que foi e que é o toureiro, ele canta para sua graça, para todas as suas qualidades já expostas no poema *La sangre derramada*.

Segundo Antonio Garrigues (1984), Ignácio Sanchez Mejías tinha gosto pelas touradas e era um toureiro muito ousado, gostava de se ver em perigo, ele gostava muito de viver, mas às vezes a rotina e o seu trabalho deixavam-no um pouco triste e melancólico. Estas informações explicam o último verso da quinta estrofe.

“La tristeza que tuvo tu valiente alegría.”

Durante todo o poema o ato de recordar contrastou com o ato do esquecimento, Ignácio Sanchez Mejías é recordado aqui graças ao amigo Lorca que cantou em sua adoração.

Um andaluz de luzes, valente e elegante que será lembrado com uma brisa triste.

A ideia de estar morto para sempre e totalmente redundante, já que não há nenhum ser que está um pouco morto ou quase morto, a situação de morte é somente uma e é uma condição imutável e irreversível. Estar morto aqui no poema é estar esquecido, ser apagado da memória de quem um dia pode ter por perto a pessoa que partiu. Ignácio foi esquecido, foi apagado da lembrança das pessoas, mas não será apagado das linhas do poema escrito por seu amigo Lorca. As pessoas podem até não querer olhar para ele, mas lerão sobre ele.

9 CONCLUSÃO

Nos capítulos precedentes foi contextualizada a obra *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* e foram assinalados todos os elementos que fizeram parte do percurso do toureiro até sua morte. Nos quatro poemas pertencentes à obra, pode-se mencionar diversos elementos como a lua, as flores, as colorações brancas e vermelhas, a água, o fogo, a pedra, o próprio touro, que aludem ao transcendental, passando do terreno ao plano espiritual da morte.

Na primeira parte da obra, *La cogida y la muerte*, tem-se o momento do acidente, acompanhado da precisão temporal e do delírio do toureiro. O menino com o lençol branco e a cal já anunciam a morte de Ignacio. Além disso, a luta travada entre a pomba e o leopardo se alia à luta entre o chifre do touro e o corpo de Ignacio que se fundem em uma só matéria. Os algodões, brancos como os lençóis, desinfetam a ferida do toureiro, deixando seu sangue oxidado.

O som dos sinos anuncia o fim da vida, a fatalidade e a dramaticidade do poema culminam na agonia e na sofreguidão do eu-lírico. Antes de partir, Ignacio Sanchez Mejías delira vendo seu oponente, o touro, à sua frente, em meio à enorme dor de sua ferida e os lírios que aludem à sua morte.

A segunda parte da obra, *La sangre derramada*, é a mais extensa e descreve os acontecimentos a partir do ponto de vista do eu-lírico que sente a morte do toureiro. O poema tem especial enfoque no derramamento de sangue sofrido durante a sua última e fatal tourada. Tudo é demarcado por um eu poético que se nega a ver o ocorrido ao amigo (*No quiero verla*) e uma multidão de espectadores que o incitam a presenciar a triste cena. A morte aqui é descrita e contada por meio de uma dimensão dotada de rituais e simbologias.

A lua é o principal símbolo do poema e desenha a trajetória do toureiro rumo ao seu leito de morte. Junto a ela aparecem também inúmeras representações simbólicas como *los sueños, los sauces los jasmínes, la vaca del viejo mundo, los toros de Guisando*, que aludem ao universo fúnebre da morte. Dessa forma, o toureiro assume um papel de vítima, renovando um ritual primordial.

La luna en la poesía de Lorca se aleja del sentido poético tradicional, pues se halla de acuerdo con la época de 1920-1930 en el sentido de que no tenía un carácter esencialmente romántico; Lorca le atribuye a la luna un carácter maléfico. Para Lorca, la luna tiene un poder fatídico, ella le da un misterio de vida y de muerte (ARANGO, 1998, p. 58).²⁵

Assim, pode-se concluir que o símbolo da lua permeia toda a obra justamente para ressaltar e reforçar a presença da morte e da tristeza, não sendo a lua dos apaixonados, mas sim a lua dos angustiados, que rouba do dia a sua luz e traz a tristeza, a sombra, a penumbra, a escuridão. Escuridão esta que também é ressaltada no primeiro poema (*Eran las cinco en sombra de la tarde*) que além de aludir a esse ar fúnebre, demonstra o lado da arena das touradas onde ficam os nobres; assim pode-se dizer que Ignácio é posto como um ser privilegiado perante a lua, que apesar de lhe causar a morte também lhe trouxe êxito em suas touradas e assim também sendo o mote destes poemas.

Em meio ao ritual de passagem, o toureiro busca um perfil seguro, o que anuncia o fim de sua forma física e o início de sua decomposição corporal (*ya los musgos y la hierba / la flor de su calavera*). A vida de Ignácio não foi somente gloriosa enquanto ele toureava, mas também em sua vida pessoal e pública.

A transição do plano material para o espiritual começa (*la plaza gris de sueños*) e se caracteriza pela desorientação (*vacilando su alma por la niebla*) e sonambulismos (*el sueño lo desorienta*). O sangue derramado aparece no poema como sendo uma metonímia do morto é a figura metonímica do morto que atravessa lentamente um mundo sinistro. O poema termina com uma série de figuras pertencentes ao cortejo fúnebre: *canto, azucenas, cristal y plata*.

O derramar do sangue simboliza o esvaecer da vida; nesta parte da obra a alma de Ignácio abandona seu corpo e segue para o mundo espiritual.

²⁵ A lua na poesia de Lorca se distancia do sentido poético tradicional, pois se encontra de acordo com o sentido da época de 1920-1930, onde não tinha um sentido essencialmente romântico. Lorca atribui à lua um caráter maléfico. Para Lorca a lua tem um poder fatal, ela tem um mistério de vida e de morte. (ARANGO, 1998, p. 58) (tradução nossa)

La sangre está considerada como un vehículo de la vida. La sangre es la vida y simboliza el calor vital y corporal, contrariamente a la luz que corresponde al aliento y al espíritu. La sangre es considerada por ciertos pueblos como el vehículo del alma; esto explica los ritos de sacrificio en los cuales hay gran cuidado de no dejar derramar la sangre de la víctima sobre los rayos solares. También se participa de la simbología general del color rojo (ARANGO, 1998, p. 64).²⁶

Assim, ao mesmo tempo em que o sangue representa a vida, aqui ele representa a morte, esvaindo-se do corpo de Ignácio e é neste momento em que a escuridão tanto exterior como interiormente toma conta do eu-lírico, podendo reafirmar aqui a presença da morte relacionada com a cor negra (escuridão) e a cor vermelha (sangue) que também é a cor da muleta do toureiro, a causa de sua morte.

Os dois últimos poemas da obra assumem ritmos mais pausados e uma linguagem menos expressiva que os primeiros. Em *Cuerpo Presente*, reflete – se sobre a morte, apresenta-se o cadáver do toureiro e discute-se sobre o possível meio de um repouso eterno e tranqüilo para Ignácio.

A pedra simboliza a morte como fenômeno universal, pois é nela que repousa o corpo do toureiro (*está sobre la piedra Ignácio*), mas também simboliza a arena da tourada (*la piedra crea plazas*). Outro sentido para esta pedra pode também estar no próprio sentido da morte sem volta (*la piedra no tiene agua curva ni cipreses helados*).

O eu-lírico enfoca a morte do amigo, começa a decomposição da figura do toureiro que perde sua forma humana e dá seu último suspiro. O amor e a paz abandonam o morto que se transfigura no touro, remetendo à morte outra vez (*recibe cabeza de minotauro*). O cadáver é visto envolto no Sudário e nada impede o processo da morte. O eu poético expressa uma vontade de facilitar a transição de Ignácio, opondo a figura da pedra à figura da lua que promete o repouso eterno.

²⁶ O sangue é considerado como um veículo da vida. Sangue é vida e representa o calor vital e corporal, contrariamente a luz que corresponde ao alento e ao espírito. O sangue é considerado por certos povos como o veículo da alma; isto explica os rituais de sacrifício nos quais há grande derramamento de sangue da vítima sob os raios solares. Também participa desta simbologia a cor vermelha. (ARANGO, 1998, p. 64) (Tradução nossa).

A última parte de *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* é a mais breve. *Cuerpo Presente* apresenta os acontecimentos depois do desaparecimento do toureiro, já longe das touradas e do seu enterro. A pessoa morta passa por uma espécie de segunda morte, a morte do esquecimento e o eu-lírico procura preservar a memória de seu amigo morto e salvá-lo da morte definitiva.

Todos os símbolos – a pedra, a lua, a figueira, o menino, os cavalos – não reconhecem mais Ignacio, o esquecimento (*no te conoce nadie*), o coloca junto de todos os mortos e o faz cair no anonimato. O eu poético canta todas as suas glórias e sua valentia para resgatá-lo do esquecimento. A elegia termina com uma última recordação poética do alento vital do toureiro, transfigurado agora em uma suave brisa.

Toda a obra não nos permite ter esperança nem consolo, a afirmação da morte é definitiva. O ato poético lorquiano se baseia no desespero e no profundo amargor. *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* é uma profunda reflexão sobre o tema da morte que parte de uma concepção realista, o momento do acidente ao toureiro, e termina em uma concepção mítica, o descanso eterno do toureiro.

O processo dos rituais está presente desde a forma física dos poemas, os refrãos repetidos inúmeras vezes, até as figuras expressas no poema que representam a morte como um ritual de passagem e sacrifício. A morte modifica Ignacio, faz com que ele mude cor, de forma, de aspecto e inclusive muda seu caráter e seus sentimentos. O morto se funde com o mundo animal (o touro) e se depara com inúmeros caminhos em busca da paz espiritual.

Por ser uma figura real, a morte de Ignacio Sanchez Mejías, sugere uma assimilação da tourada e o ritual de imolação, a morte, além da morte, a obra, em especial o primeiro poema, trata de todo o ritual das touradas e de todos os símbolos que a envolvem. Para Lorca, a touromaquia tem uma profunda raiz mítica.

Llanto por Ignacio Sanchez Mejías poetiza um sacrifício sem recompensa e anuncia uma possível ressurreição que não se realiza. A única coisa que sobra dessa jornada é o próprio poema.

BIBLIOGRAFIA

ARANGO, Manuel Antonio. *Simbolo y simbologia en la obra de Federico Garcia Lorca*. Editora Espiral Hispano Americana, 1998.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São paulo: Ática, 2001

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUADES, Josep M. *Os espanhóis*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

CANAVAGGIO, Jean (dir). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1995.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Rio de janeiro: José Olympio, 1999.

CIRLOT, Juan-eduardo. *Diccionario de símbolos*. São paulo: Moraes, 1984.

CONCHA, Victor Garcia. *Antología comentada de la generación de 27*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

FUENTES, Carlos. *El espejo esterrado*. Madrid: Taurus Bolsillo, 2007.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: Uma biografia*. São Paulo: Globo, 1989.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2002.

JUNG, C. G.; FRANZ, Marie Louise Von (colab.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LORCA, Federico Garcia. *Antologia poética*. Madri: EDAF, 2003

LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. 5. ed. São Paulo: UNB, 2004.

METZELTIN, Miguel; MEIDL, Matina. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejias, de Federico Garcia Lorca: Uma guia de lectura*. Barcelona: Península, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Criação literária: poesia*. 12. ed., rev. São Paulo: Cultrix, 1993.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREJÓN, Julio Garcia. *Federico Garcia Lorca: la palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: Cenaun, 1998.

PEDRAZA, Felipe B.; RODRIGUEZ, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Buenos Aires: EDAF ENSAYO, 2000

PIGNATARI, Décio. *Que é comunicação poética?*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ROSALES, Jose Carlos. Una lectura del 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías'. Disponível em: <<http://canales.ideal.es/lorca/mejias.html>>. Acesso em: 18 out. 2006

ANEXO A - La cogida y la muerte

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro, solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.

A las cinco de la tarde.

A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama

a las cinco de la tarde.

Huesos y flautas suenan en su oído

a las cinco de la tarde.

El toro ya mugía por su frente

a las cinco de la tarde.

El cuarto se irisaba de agonía

a las cinco de la tarde.

A lo lejos ya viene la gangrena

a las cinco de la tarde.

Trompa de lirio por las verdes ingles

a las cinco de la tarde.

Las heridas quemaban como soles

a las cinco de la tarde,

y el gentío rompía las ventanas

a las cinco de la tarde.

A las cinco de la tarde.

¡Ay qué terribles cinco de la tarde!

¡Eran las cinco en todos los relojes!

¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

ANEXO B – La sangre derramada

¡Que no quiero verla!

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

¡Que no quiero verla!

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

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.

¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.

No.

¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,

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

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

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

Pero ya duerme sin fin.
 Ya los musgos y la hierba
 abren con dedos seguros
 la flor de su calavera.
 Y su sangre ya viene cantando:
 cantando por marismas y praderas,
 resbalando por cuernos ateridos
 vacilando sin alma por la niebla,
 tropezando con miles de pezuñas
 como una larga, oscura, triste lengua,
 para formar un charco de agonía
 junto al Guadalquivir de las estrellas.

¡Oh blanco muro de España!
 ¡Oh negro toro de pena!
 ¡Oh sangre dura de Ignacio!
 ¡Oh ruiseñor de sus venas!

No.

¡Que no quiero verla!
 Que no hay cáliz que la contenga,
 que no hay golondrinas que se la beban,
 no hay escarcha de luz que la enfríe,
 no hay canto ni diluvio de azucenas,
 no hay cristal que la cubra de plata.

No.

¡¡Yo no quiero verla!!

ANEXO C – CUERPO PRESENTE

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.

La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:

aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos;
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.

Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

ANEXO D – ALMA AUSENTE

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.

No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.

No te conoce tu recuerdo mudo
porque has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas
uva de niebla y montes agrupados.

Pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre,

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.