

AMERICANEGRAÍNDIA, MODERNA E NEOBARROCA: UMA LEITURA DE SOLO PARA VIALEJO, DA CIDA PEDROSA¹

Americanegraíndia, modern and neobaroque: a look of Solo para vialejo, from Cida Pedrosa

Jussara da Silveira Fidelis Querino²

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira³

Resumo: O presente artigo objetiva propor um diálogo entre a obra *Solo para vialejo*, da poeta pernambucana Cida Pedrosa (2019), e os três mecanismos básicos de compreensão das produções literárias neobarrocas (Sarduy, 1979). A pesquisa, de natureza descritiva, apresentará um panorama sobre a poética de Cida Pedrosa com foco na obra selecionada, os distanciamentos e as aproximações entre o barroco histórico da Europa e o neobarroco da América Latina, e uma análise das metalinguagens neobarrocas contidas em *Solo para Vialejo*, a fim de que se compreenda a reverberação dessa estética na contemporaneidade. A análise será norteada pelos estudos de Severo Sarduy (1979) que propõe um esquema operatório de compreensão do neobarroco em uma perspectiva latino-americana, Irleamar Chiampi (2010; 2015) ao tratar acerca dos ciclos do barroco e as suas possibilidades de reciclagem na modernidade estética e histórica, bem como Haroldo de Campos (1975; 2021) sobre a inclusão do barroco dentro de uma historiografia não-linear da literatura brasileira, sob a ótica de uma aproximação com a modernidade por meio da linguagem. Para tanto, conclui-se, previamente, que a obra de Pedrosa será analisada à luz de tais estudos literários, de modo que a estética neobarroquizante seja percebida enquanto um elemento integrante do estilo multifacetado da obra em questão.

Palavras-chave: neobarroco; modernidade; poesia; Cida Pedrosa.

Abstract: This article aims to propose a discussion between the work *Solo para vialejo*, by the poet Cida Pedrosa from Pernambuco (2019), and the three basic mechanisms for understanding neobaroque literary productions (Sarduy, 1979). The research is a descriptive study that presents an overview of Cida Pedrosa's poetics with a focus on the selected piece, it also describes the distances and similarities between the historical baroque of Europe and the neobaroque of Latin America, and an analysis of the metalanguages from neobaroque contained in *Solo para Vialejo*, in order to understand the consequences of this aesthetic in contemporary times. The analysis is guided by the studies of Severo Sarduy (1979), who proposes an operative scheme for understanding the neobaroque from a Latin American perspective; Irleamar Chiampi (2010; 2015), who deals with the cycles of the baroque and its possibilities for recycling in aesthetic and historical modernity, as well as Haroldo de Campos (1975; 2021) regarding the inclusion of the baroque within a non-linear historiography of brazilian literature, from the perspective of a

¹ Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura Letras Português, vinculado ao Departamento de Letras, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, com orientação do Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

² Graduanda em Licenciatura de Letras Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

³ Professor Associado 4 do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

convergence with modernity through language. Therefore, it is previously concluded that Pedrosa's piece is analyzed in the light of these literary studies, allowing the neobaroque aesthetic to be noticed as an integral element of the multifaceted style of the work in question.

Keywords: neobaroque; modernity; poetry; Cida Pedrosa.

1. Introdução

Cida Pedrosa é uma poeta pernambucana, mais especificamente “do reino das cinco pedras kariris, terras de Bodocó”, como Mariana Ianelli (2019, p. 15) escreveu no prefácio de *Solo para vialejo*, livro de poemas lançado em 2019 pela Companhia Editora de Pernambuco e considerado, no ano seguinte, livro do ano pelo Prêmio Jabuti. O projeto poético da autora abrange além da obra supracitada, outras 10 publicações, das quais 4 foram premiadas.

A sua poética é objeto de inúmeros trabalhos acadêmicos e críticos, como esperado, os estudos se debruçam em todos os livros de Cida Pedrosa⁴. Entretanto, há de ressaltar a ausência de trabalhos com objetivos semelhantes a esse, o qual almeja analisar a linguagem presente em *Solo para Vialejo* com aproximação dos três mecanismos básicos de compreensão do neobarroco na América Latina, que são *substituição, condensação e proliferação*, tais quais propostos por Severo Sarduy (1979). Para tal, essa pesquisa, do tipo descritivo, propõe uma análise interpretativa dos poemas contidos no livro de Pedrosa (2019), alinhada aos principais pressupostos teóricos selecionados, que serão apresentados mais à frente.

Solo para Vialejo possui um estrato memorialístico, que dialoga com as vivências da autora em Bodocó, sua cidade natal. O texto se organiza enquanto um longo poema sem subtítulos ou subseções estabelecidos na estrutura do livro. No entanto, é possível, de modo implícito, antever certas divisões, a depender de quem o lê. Percebe-se, inicialmente, a temática de deslocamento do litoral até o sertão pernambucano posta, sendo referenciadas localidades geográficas que mostram esse caminho, como o Planalto da Borborema, e os municípios de Serra Talhada,

⁴ Merecendo destaque os estudos de Clécia Amaral (2018; 2019; 2020) que traça paralelos das obras *As filhas de Lilith*, (2017), *Gris* (2018), *Claranã* (2015) e *Gume* (2005) em consonância a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Além disso, as contribuições presentes nos artigos de Gabriel Vila Nova (2022) sobre a linguagem política em *Solo para Vialejo* e de Dayane Souza (2021) em analisar o projeto poético sob a ótica dos estudos decoloniais

São José do Egito e Salgueiro. A outra temática recorrente na obra é o processo de colonização massiva do Brasil, com enfoque na perspectiva das raízes da população sertaneja. Há também menções feitas à Comunidade Quilombola Rio dos Macacos e aos Quilombos Danbraganga, Tabocas, Andalaquituche, Osenga, Acotirene e Zumbi, todos localizados na Bahia, evidenciando um direcionamento temático sobre a resistência de alguns quilombos localizados no Nordeste do Brasil

Antes de adentrar analiticamente na poesia de Cida Pedrosa, é necessário explicar brevemente a fundamentação teórica que sustenta este trabalho. Os estudos sobre o neobarroco foram discutidos pelo cubano Severo Sarduy em seu principal ensaio intitulado *Barroco e neobarroco* (1979), o qual inaugura uma discussão sobre o neobarroco na modernidade estética, além de propor um sistema operatório preciso de compreensão desse projeto literário-artístico a partir de três metalinguagens, com o intuito de evitar associações semânticas ou analogias semelhantes àquelas feitas pela literatura barroca. Esse processo de artificialização será discutido detalhadamente na seção posterior, pois se situa enquanto principal arcabouço da análise a ser feita da obra de Cida Pedrosa.

Ao contrário, o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência [...] Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está “aprazivelmente” fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão (Sarduy, 1979, p. 178)

Embora compartilhem de certa proximidade terminológica, o barroco e o neobarroco são estéticas distintas, tanto em contexto, quanto em conceito. O barroco surgiu de forma espontânea, concomitante ao panorama da soberania do poder clerical sobre a sociedade, à responsiva conflituosa vinda da Contrarreforma e ao absolutismo monárquico que marcaram a Europa seiscentista. Enquanto o neobarroco foi um projeto construído deliberadamente na América Latina durante o século XX, para expressar o processo plural da diversidade cultural latinoamericana, contrário ao pensamento hegemônico. Ambas estéticas adotam experimentações textuais, e o neobarroco, em particular, se mantém aberto a essa transfiguração, de modo a defender uma ruptura total com o horizonte mental cristão, preconizado pelo classicismo, retomando e ressignificando a retórica já explorada anteriormente pela literatura barroquista. É possível afirmar que o

neobarroco reflete uma visão de mundo descentralizada e mutável, conforme Sarduy salienta acima sobre “um saber que sabe que já não está ‘aprazivelmente’ fechado sobre si mesmo”, anunciando, assim:

[...] a sua condição pós-moderna [...] como um trabalho arqueológico que **só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente**. Há duas categorias fundamentais e interdependentes do texto moderno que aparecem deslocadas ou ameaçadas nos textos neobarrocos: **a temporalidade e o sujeito** (Chiampi, 2010, p. 13, grifos nossos)

Ademais, Irleamar Chiampi (2010) contribui para essa pesquisa por meio da concepção de reciclagens do barroco que possibilita uma leitura do neobarroco na contemporaneidade, cuja realização constata a reverberação da estética barroca em destaque a dois fatores: legibilidade estética e a histórica. O primeiro, propõe aproximações entre a prática retórica da literatura seiscentista no modernismo e nas vanguardas; o segundo, liga-se aos anos 70 até os dias atuais, vinculando-se ao diálogo proposto com *Solo para Vialejo*. Com isso, há de se perceber que essa retórica é uma reciclagem que expande as experimentações formais do barroco para contemporaneidade. Reitera-se, também, que a desarmonia e o desequilíbrio textuais, frisados no fragmento acima, dialogam diretamente com a condição do sujeito moderno localizado dentro da lógica capitalista da América Latina.

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “**barroco moderno**”. Talvez esse **neo-barroco**, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. (Campos, 1975, p. 33, grifos nossos)

Haroldo de Campos (1975) fomenta, em seu breve ensaio *A obra aberta* sobre a poesia concreta, uma abordagem sobre aspectos formais do neobarroco. Ao final do escrito, Campos parafraseia um encontro ocorrido entre Pierre Boulez e Décio Pignatari, daí traça um diálogo entre a percepção da obra aberta ser caracterizadas enquanto um “barroco moderno” ou “neo-barroco” para evidenciar que os traços formais do barroco são apropriados pelo neobarroco, em sintonia com ruptura estética da modernidade.

Além dos pressupostos teóricos salientados, são de suma importância, para contribuir com a visão aqui alicerçada, a dissertação de Fábio Andrade (2003) que discute sobre as especificidades das teorias barroca e neobarroca; Affonso Ávila (2012) ao trazer discussões necessárias sobre as características formais do

(neo)barroco; Haroldo de Campos (2011) ao defender a existência de um espírito barroco dentro da historiografia não-linear, dando a possibilidade de repensar a estética em outros períodos e movimentos; Silviano Santiago (1971) sobre o reconhecimento da literatura produzida na América Latina; e Claudio Daniel (2002) sobre os intercâmbios entre a conjuntura do barroco histórico e os contextos posteriores.

Nesse cenário, o presente trabalho de conclusão de curso busca evidenciar em três seções, uma análise entre *Solo para vialejo*, partindo do projeto estético neobarroco, por meio da abordagem da substituição, proliferação e condensação no *corpus* escolhido. Em seguida, será esmiuçado sobre o funcionamento dos três mecanismos básicos de compreensão, como forma de alicerçar a análise propriamente que se encontra *a posteriori*. Visa-se, assim, suscitar discussões relevantes acerca da reverberação do neobarroco na contemporaneidade.

2. Arte inquieta: o neobarroco e seus mecanismos básicos

Não é estranho, assim, que tenha renascido na América Latina, continente perturbado pelo jogo de claro-escuro entre o arcaico e o moderno, a subnutrição e a informática. Ele [neobarroco] incorpora esse conflito em seus processos textuais, assume o caráter inquieto do contexto social, via linguagem, fazendo do tecido estético um ícone da loucura que vivemos. Nessa operação, recupera a fala do Outro, do excluído, do marginal (Teixeira, 2002, p. 3)

Claudio Daniel, pseudônimo de Claudio Teixeira, trata sobre o neobarroco em seu ensaio *A escritura como tatuagem* (2002), reiterando seu movimento de apropriação “de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso” (Teixeira, 2002, p. 2). Mais do que isso, esse projeto estético visa a questionar a invisibilidade da América Latina diante da hegemonia europeia, através de uma utilização paródica da linguagem barroca do século XVII na recuperação das vozes do Outro lado do Atlântico. Caracterizar o neobarroco como “arte inquieta” é possível quando se pensa em uma estética que dialoga com o contexto inquieto da sociedade. Sendo palco das evoluções tecnológicas, no advento do século XX, em expansão proporcional aos problemas sociais, políticos e sanitários da sociedade, dúvidas emergiram sobre a ideia de progresso em enunciação. Dessa maneira, o neobarroco atua enquanto uma resposta à crise da modernidade.

Nesse contexto, Severo Sarduy (1979) estabeleceu esse retorno proposital e consciente ao barroco, juntamente a perda do eu, do tempo, do espaço e do

movimento em prol da saturação. Porém, houveram distanciamentos estabelecidos, já que a finalidade do esquema operatório preciso, proposto pelo ensaísta cubano, foi dissociá-lo dos *topoi* do Seiscentos, aos quais referenciavam questões circunstanciais da Europa, como a monarquia absolutista, aristocracia e os conflitos da Igreja Católica. De modo que essa redução em metalinguagens “não permita o abuso ou o desenfreado terminológico de que esta noção sofreu recentemente e muito especialmente entre nós, mas que codifique, na medida do possível, **a pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual.**” (Sarduy, 1979, p. 162, grifos nossos). Adiante serão esmiuçadas as diretrizes, postuladas por Sarduy, acerca dos três mecanismos básicos de compreensão do neobarroco na América Latina, para que se alicerce a correspondência com *Solo para vialejo*, da Cida Pedrosa.

O primeiro mecanismo, denominado *substituição*, consiste na “abertura, falha entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora. Distância exagerada, todo barroco não é mais do que uma hipérbole” (Sarduy, 1979, p. 164). Em outras palavras, há um escamoteamento do significante correspondente a determinado significado, para uma recombinação distante semanticamente, cujo significado de tal operação funcione dentro do contexto expresso pelo texto. Semelhantemente ao movimento proposto pela metáfora, que produz um referencial significativo para substituir a simples nomeação anteposta, já que o mote desse projeto estético vislumbra a quebra de parâmetros classicizantes.

Proliferação é o segundo mecanismo do sistema operatório; realiza o esvaziamento do significante por uma cadeia de significantes de relação metonímica, ou seja, representam partes desse significante ausente. A compreensão do significado demanda da leitura radial, devido aos núcleos de significação posicionados ao redor do significado, de modo que se perceba uma órbita. Essa metalinguagem pode ser percebida nos textos “em forma de enumeração disparada, de acumulação de diversos nódulos de significação, de justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage*” (Sarduy, 1979, p. 165). É possível afirmar que essa expansão de significantes ocorre para que se repense a identidade do objeto, sem nomeá-lo, apenas o referenciando em cada progressão.

O último mecanismo, de caráter morfológico e semântico, é a *condensação*. Um processo ocorrido através da “permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre

elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dois dos termos de uma cadeia significante” (Sarduy, 1979, p. 167), em prol de um terceiro nomeante, ocasionado por uma tensão fonética entre dois significantes e, conseqüentemente, culminando no aparecimento de um novo significado. Os objetos antes referenciados, agora são vazios, do ponto de vista das significações dadas pelo classicismo, e se demonstram insignificantes, já que houve uma ruptura nos níveis fonéticos, morfológicos e semânticos.

Retomando a discussão sobre a crise da modernidade, de acordo com Chiampi (2010), a proposta codificadora de Severo Sarduy demonstra o alinhamento com a modernidade estética pela perda do sujeito, da desordenação temporal de cronologia verificável, do esvaziamento completo dos signos e da revelação dos novos sentidos por meio de artifícios linguísticos. Entretanto, a escritora afirma que o neobarroco informa a sua condição pós-moderna devido à crise da historicidade, que orienta a linearidade da literatura e opõe-se aos retornos e às reinserções dentro desse processo, mas também utiliza-se do barroco apenas enquanto alegoria das divergências estéticas e culturais dos latino-americanos. Nesse caso, o neobarroco se enquadraria, também, dentro da *legibilidade histórica*⁵, visto que atua como um descentramento da retórica barroca em outros recortes de tempo e espaço, por isso a capacidade de lê-lo na contemporaneidade, como se almeja aqui.

Depois de cada mecanismo básico ser esmiuçado, é perceptível notar ocorrências na obra *Solo para viajejo*, de Cida Pedrosa. Por uma questão de adequação ao formato, a possibilidade de exaurir a discussão sobre o neobarroco não é possível, então foram selecionadas algumas das filiações mais evidentes do sistema operatório, isto é, apenas alguns poemas que ressaltam os traços que dialogam com a inquieta estética neobarroca.

2.1. Ilógico e não-linear: a substituição

Neste artifício, há uma operação linguística que visa à subversão semântica, dada pela abertura entre o significado e significante. Isto é, o significante se distancia do seu contexto sógnico comum, a fim de que haja o emprego de novos nomeantes ao significado, para que não ocorra uma incompreensão pela

⁵ Chiampi (2010) diz que essa vertente inicia nos anos 70 com o “novo romance” e segue até a atualidade chamada de “pós-boom”. Coincidentemente, ou nem tanto, essas inserções do barroco acontecem em momentos de ruptura e renovação poética produzida pelos centros hegemônicos

aproximação das partes dentro de determinada circunstância. Severo Sarduy (1979) reforça o artifício da substituição com um paralelo à figura de linguagem metáfora. Com isso, Gilberto de Oliveira Neto (2018) reitera que:

a operação barroca traduz, pela semantização contextual, uma relação sígnica desviada. Em outras palavras, ao referir-se a um significado, o relato altera o significante pelo qual procura denotá-lo, não o tornando, no entanto, incompreensível, dado que a operação se dá numa circunstância na qual deve ficar claro, apesar de sua fuga semântica, o significado pretendido. A substituição é, apesar da distinção que Sarduy lhe concede, em tudo análoga à metáfora (Oliveira, 2018, p 235)

Portanto, a substituição foi circunscrita em *O Barroco e o Neobarroco* (1979); o movimento desse recurso linguístico neobarroquista escamoteia o significante para haver um núcleo de significação com novo nomeante e o mesmo significado. Semelhantemente, ocorre com a metáfora em que os nomeados se associam a um nomeante distinto daquele de origem, de modo a tornar o signo simbólico e complexo através do sentido conotativo atribuído. Essa distância exagerada, como caracterizado pelo ensaísta cubano, pode ser compreendida pela transmutação descritiva de determinado signo, da qual enfatiza a conceituação neobarroca para além do modelo clássico e seu processo lógico e linear⁶, mas sem deixar de responder ao sentido antes almejado. Dessa maneira, para que esse mecanismo linguístico se mostre reverberante em *Solo para viajeiro*, é necessário tomar de exemplo poemas que se debruçam sobre recurso:

trago o algodão na alma

o sol
o sol
o sol

tirar da flor a seda branca
: pesa
pesa
pesa

flor árida
flor árida
flor árida

o fardo da minha infância
(Pedrosa, 2019, p. 19)

⁶ Tais atribuições estão postas no ensaio *A escrita como tatuagem* (2002), escrito por Claudio Daniel, e aplicadas na construção do título desta subseção

Nos versos destacados, percebe-se um direcionamento temático acerca da colheita do algodão⁷ no sertão nordestino, realizada por mulheres. Tal enfoque se entrelaça na substituição neobarroca, quando o contexto da produção algodoeira se constrói por meio de significantes distanciados semanticamente, ou seja, não se restringe à simples nomeação. O nomeante referente ao trabalho realizado nas lavouras de algodão é ampliado pelo verso “trago o algodão na alma”, evidenciando, assim, a exploração dos sertanejos nas plantações, ao ponto de marcar “a alma”, mas também o peso e cansaço resultantes das atribuições desse trabalho.

os negros tocavam banjo os negros tocavam
banjo
os negros tocavam os negros sem nome tocavam
banjo

jazz band
jazz band
jazz band

jazz band união bodocoense o símbolo delicado
escrito
no bombo indicava que a borboleta azul pousou
ali

jazz band
jazz band
jazz band

quem são estes **cavaleiros do
apocalipse** new **andarilhos** de rostos
apagados silenciados nas lembranças
de uma cidade sem presente
irmanados em uma velha foto de
trincheira onde identifico apenas três
três acordes do blues [...]

**a santíssima trindade da música sertã
a tríade balsâmica do araripe
o terceto identificado**

entre os

⁷ Um adendo válido a ser feito é sobre o cultivo do algodão na região semiárida nordestina. Com base no artigo de Luiz Cláudio Mattos *et al.* (2020), essa fibra vegetal remonta o período colonial brasileira devido a forte contribuição econômica à região do Sertão, a extradição é iniciada pelos povos indígenas, mas ausente de interesses mercadológicos, apenas consumo próprio da população local, somente com a ocupação colonial no Brasil que esse cultivo passa a ter finalidade econômica. É mencionado sobre a utilização de mão de obra escravizada nesse tipo de agricultura. Durante o século XX, o algodão fica conhecido como o “ouro branco do Nordeste”, sendo elemento central da produção de alimentos, vestimentas e, posteriormente, combinados a pecuária, mas, na década de 1980, passa a decair.

nove cavaleiros emplumados [...]

a tríade branca em uma jazz band onde ninguém
sabe dos negros que tocavam banjo
(Pedrosa, 2019, p. 58 - 59, grifos nossos)

Quando abordada a Jazz Band União Bodocoense também é substituída pelos significantes “os negros tocavam banjo” (Pedrosa, 2019, p. 58), “cavaleiros do apocalipse” (Pedrosa, 2019, p. 58) e “nove cavaleiros emplumados” (Pedrosa, 2019, p. 59). Dentro desse grupo musical, ganha destaque três dos nove integrantes, por meio das expressões: “santíssima trindade da música sertã” (Pedrosa, 2019, p. 59), “tríade balsâmica do araripe” (Pedrosa, 2019, p. 59) e “terceto identificado” (Pedrosa, 2019, p. 59). Nessas conjurações semânticas, percebe-se referências à religiosidade cristã-católica pelas imagens dos “cavaleiros”, “apocalipse”, “santíssima trindade” e “tríade”, mas subvertidas quando associadas ao grupo de músicos do município de Bodocó. Essa subversão fica mais clara com o exemplo: “cavaleiros do / apocalipse new andarilhos de rostos / apagados silenciados nas lembranças” (Pedrosa, 2019, p. 58), ao caracterizar os rostos dos integrantes com elementos que remontam o preconceito racial intrínseco e contínuo na “cidade sem presente”.

Ademais, a figura do andarilho foi comum na literatura barroca com Gregório de Matos, quando eram mostradas as passagens entre diferentes espaços da cidade em seus versos, não se restringindo apenas à Bahia, a cidade que nasceu, mas também Portugal e Pernambuco, locais que permeou durante a sua vida. Ao fito de melhor visualizar tal conjuntura, toma-se o seguinte excerto:

Era eu em Portugal

sábio, discreto, entendido,
poeta, melhor que alguns,
douto como os meus vizinhos.

Chegando a esta cidade,

logo não fui nada disto:
porque o direito entre o torto
parece que anda torcido.

(Matos, 2010, p. 152, grifos nossos)

Isso havia sido ressaltado por Haroldo de Campos (2011), ao citar o professor e ensaísta José Miguel Wisnik, o qual afirma que o poeta andarilho detém de uma maior facilidade em penetrar na sociedade, devido a capacidade de transmitir poesia ou notícias de forma mais acessível e popular. Em *Solo para vialejo*, há, em certa

medida, a retomada do andarilho barroco na *poiesis*, como observado anteriormente, mesclando o estrato memorialístico que a obra mobiliza juntamente ao recurso neobarroco da paródia que apresenta “uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (Sarduy, 1979, p. 169).

Ao descrever o território do sertão, substituído por “há espaço para voar há espaço para voar” (Pedrosa, 2019, p. 44), refere-se à paisagem semiárida marcada por uma vegetação rasteira, espinheira e espaçada, por isso a possibilidade de alçar voo. De modo semelhante, a chegada da chuva é mostrada com “as águas lamacentas falam” (Pedrosa, 2019, p. 66) e “confetes em forma de pingos para a terra rachada” (Pedrosa, 2019, p. 68), o uso do verbo “falar” no primeiro exemplo e da palavra “confete”, no segundo verso, aludem a movimentação da população sertaneja com esse fenômeno climático tão esporádico. Pormenorizando o segundo verso destacado, a construção sígnica “terra rachada” se refere ao bioma da caatinga, predominante nos poemas devido ao processo de desertificação do solo, que emerge sobre a localidade, resultante do ressecamento dos corpos de água, mas considerando a abordagem acerca da colonização, é possível atrelar as rachaduras dessa terra às violências sofridas pelos povos no semiárido nordestino. Aqui, o caráter hiperbólico remete às várias possibilidades de interpretação das imagens da região geográfica.

O último exemplo atrelado a essa seção se localiza nos versos “bem perto dali nas **terras do ferreiro** o poeta mar- / celino brígido empunhava o seu cavaquinho e em” (Pedrosa, 2019, p. 82, grifos nossos), aqui a permuta não é tão distanciada do significante antecedente, visto que “terras do ferreiro”, dentro do contexto apresentado, é um povoado do município de Bodocó. Logo, aqui, a substituição pode ser compreendida através do uso de uma parte da cidade que está sendo referenciada, essa leitura é reforçada pela menção ao poeta bodocoense Marcelino Brígido. Foi expandida a maneira de nomeação habitual dessa cidade do sertão de Pernambuco, para representá-la com uma analogia “mais difícil”, parafraseando Chiampi (2010), quando descreve as intenções e os pressupostos do neobarroco de Severo Sarduy buscarem a diferenciação de metáforas já feitas anteriormente.

É pertinente pensar nessas aberturas ocorridas entre o nomeante e nomeado, enquanto recombinações sígnicas de formas de representações comuns. A apropriação neobarroquista das configurações linguísticas do barroco colonial dialoga com o procedimento de encurvamento das formas, discutido por Affonso Ávila (2012), pois a linearidade dos signos barrocos é perdida, para serem recolocadas em “num novo arco de recarregamento estético pelas operações sistemáticas de ambiguidade, de metaforização” (Ávila, 2012, p. 96). A partir disso, é possível observar uma aproximação entre o novo arco com a substituição detalhada nessa seção, justamente pelas novas associações semânticas realizadas por esse artifício, nas quais as fragmentações da linearidade dos signos geram núcleos de significação intencionados nos determinados contextos textuais, semelhantemente ao processo de metaforização, também mencionado na citação anterior.

Através dos versos acima, nota-se, claramente, rompimentos entre os significantes e significados, de modo que ameaça as nomeações já antes comumente atribuídas, isso configura a substituição neobarroca.

2.2. Rebelião de vocábulos: a proliferação

Retomando brevemente a definição já posta, a proliferação se materializa, em um texto, através das enumerações de núcleos de significação, listas com conteúdos díspares, colagens de enunciados dessemelhantes; ou seja, esse mecanismo básico remete a uma superabundância sígnica. O texto se torna um cenário de desordem consciente, visto que o foco é dado aos vários significantes que contenham aproximação de um signo retirado da cadeia, por isso a possibilidade de leitura radial diante das produções neobarrocas. A *poiesis* de *Solo para viajejo* utiliza as várias maneiras da proliferação no discurso, tendo destaque o poema abaixo:

antes de os homens brancos chegarem com suas
 naus nauseabundas e nulas a terra era vasta e nós
 vivíamos livres
 livres e vastos
 livres e vastos
 livres e vastos
 não éramos vestais
 éramos a vida o verbo e a vastidão
 o verbo a voz e a vastidão
 o verbo
 o verbo
 o verbo
 sem necessidade de deus

[...]: *andam nus, sem cobertura alguma.
 não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar
 suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como
 em mostrar o rosto. ambos traziam os beijos de
 baixo furados e metidos neles seus ossos brancos*
 (Pedrosa, 2019, p. 26 - 27, grifos do autor)

O luto cultural⁸ é um tema recorrente na obra, devido à abordagem dada sobre o processo de colonização do Brasil no século XV e seus desdobramentos futuros na sociedade. Uma prova disso se encontra no poema acima, que aborda a chegada dos portugueses no Brasil, pela citação direta⁹ da Carta de Pero Vaz de Caminha, a qual descreve fisicamente os indígenas brasileiros, na passagem marcada em itálico, de modo a diferenciar as vozes do substrato populacional e colonizador. Junto a isso, a religião cristã fortemente preconizada, desde a dominação portuguesa através das missões jesuítas da Companhia de Jesus, abarcando, então o luto cultural enquanto temática, lido no poema por meio da repetição da expressão “o verbo”, que faz referência ao livro bíblico de João do Novo Testamento, em específico ao versículo primeiro: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Jo, 1:1). O verso “sem necessidade de deus” frisa essa figura sagrada com letra minúscula, contrariamente ao formato encontrado na *Bíblia*, para desvencilhar a superioridade do imperialismo eurocêntrico e subverter o discurso, pois aqui há uma outra acepção para “o verbo”. Sarduy (1979) ressaltou que “colar” outros textos é um gesto neobarroco de proliferação, pois há alinhamento dos discursos ao contexto histórico referido, como uma “*collage*”, uma vez que os fragmentos da Carta de Caminha e da *Bíblia* foram absorvidos e proliferados em novo contexto linguístico, evidenciando uma subversão à ideologia do colonizador e seu “deus”.

Além disso, a repetição dos versos “livres e vastos” e “o verbo” para descrição dos habitantes nativos do Brasil não evidencia o sujeito em específico a quem se

⁸ O termo e a definição de luto cultural discutido por Irleamar Chiampi (2010) é dado como resultante das tentativas de unificação religiosa e política dos indígenas habitantes do Brasil, já que a cultura do colonizado não tinha valia sob o olhar do colonizador, do qual buscava uma local de exploração. Percebe-se uma tendência a discussões sobre decolonialidade em *Solo para viajejo*, mas, nesse trabalho, não será explorada.

⁹ Aqui há mais um exemplo da paródia (Severo Sarduy, 1979), como já mencionado na seção anterior, esse recurso linguístico neobarroco demonstra os cruzamentos e as modulações dos discursos mobilizados no texto. Nesse caso, a utilização paródica da Carta de Caminha cumpre a função de criticar a chegada e permanência dos navegantes de Portugal, de modo que tergiversa o código que, originalmente, reitera uma narrativa oposta.

refere, já que o pronome “nós” apresenta um certo grau de indeterminação¹⁰, necessitando, assim, da leitura radial, pondo os núcleos de significação repetidos ao redor do objeto escamoteado, que, nesse caso, pode-se inferir serem os indígenas. No entanto, a proposta da proliferação neobarroquizante, de acordo com Chiampi (2010), se constitui pelo significante inicial inexistente – desde que haja referente –, para que o objeto seja compreendido através da constelação dos significantes subvertidos do logocentrismo.

Outro exemplo de colagem, pode ser percebida durante a caracterização geográfica que nem sempre se encontra de forma explícita na obra, ainda que seja possível identificar a presença de elementos referentes às localidades supracitadas. Para visualizar tal conjuntura, toma-se o seguinte excerto:

cidade musa das canções de
gonzaga e joão do vale onde um
**certo coronel antônio bento no dia
do casamento da sua filha juliana
decidiu não querer um sanfoneiro**
na terra em que o povo traz **xote
maracatu e baião dentro do seu
matulão** onde a música se fez
(Pedrosa, 2019, p. 40, grifos nossos)

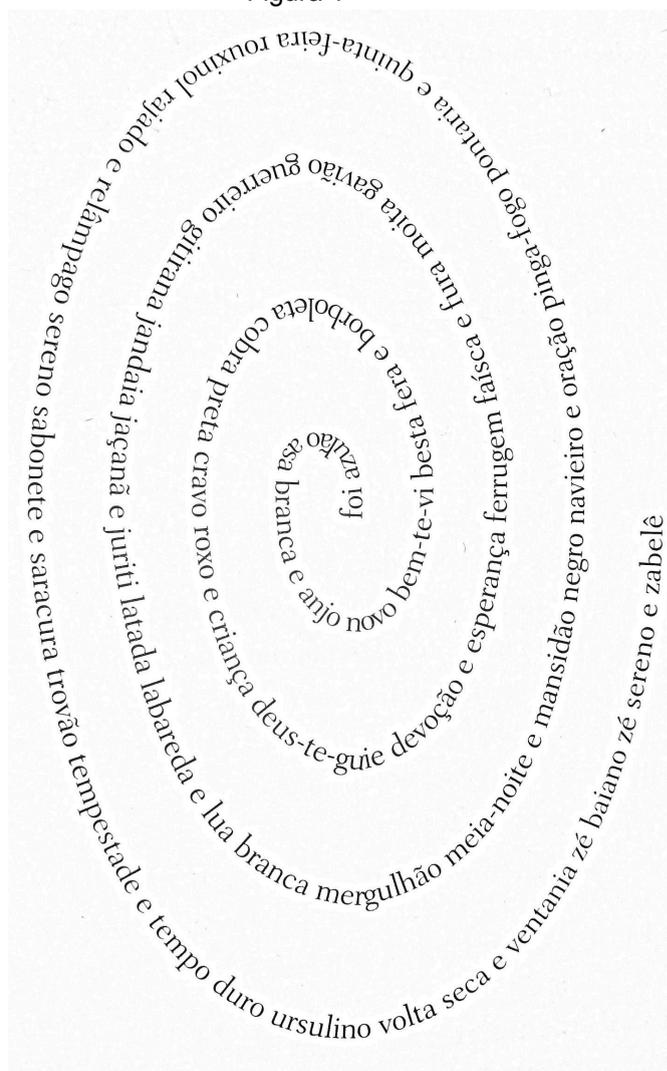
Aqui, Cida Pedrosa representa Bodocó através das citações e referências às canções *Pau de arara*, de Luiz Gonzaga (1952), e *Coroné Antônio Bento*, de João do Vale (1970). Ambas aludem diretamente ao local em questão, ainda que não se ponha em evidência o nome do município. Logo, a construção da compreensão ocorre por meio de partes desse todo, que, nesse caso, é apresentar os elementos característicos de Bodocó através de um entrelaçamento das vozes poéticas dos compositores das canções e do eu lírico do livro, a fim de apresentar a localidade pretendida.

A leitura radial, de acordo com os estudos sarduyanos, implica também numa operação metonímica, pois a cadeia de signos situada no lugar do significante ausente intenciona “tornar adivinhável aquilo que oblitera” (Sarduy, 1979, p. 167). Em *Solo para viajeiro*, a autora se abstém recorrentemente em nomear diretamente, optando por reunir vários signos que resultem no significado almejado, esse recurso evidencia, em certa medida, uma das finalidades do neobarroco em construir um projeto artístico-literário que centraliza a cultura latinoamericana em resposta aos

¹⁰ Nesse caso, o grau de indeterminação do pronome “nós” é gerado pela pluralidade do povo brasileiro, sendo difícil apontar a qual cultura se refere porque a obra aborda as múltiplas filiações do processo de miscigenação.

pressupostos classicizantes. Gilberto Clementino de Oliveira Neto (2018) argumenta que a colonização em sua configuração econômica baseada no trabalho escravo contribuiu ao caráter “irregular” da arte latinoamericana, pois evidencia as marcas do substrato cultural. Esse procedimento de proliferação se corresponde com a *poiesis* em análise aqui, observa-se abaixo:

Figura 1



Fonte: Pedrosa (2019, p. 35)

Acima, o poema de Cida Pedrosa se configura visualmente enquanto um espiral de palavras ordenadas alfabeticamente, sem pontuações, e ausentes de linearidade formal e sintática, dando possibilidades de haver certas divisões e interpretações a depender do contato do leitor. Essa organização temporal não apresenta nenhum tipo de imposição de ordenamento, pois os vocábulos não se configuram numa flexão sintática usual, pelo contrário, os termos são desordenados e inexatos, como proposto pela ruptura do projeto neobarroquizante. É justo afirmar

que o formato visual do poema se constitui por uma sucessão metonímica de elementos do sertão, não somente do bioma caatinga, como “seca”, “gitirana”, “jandaia”, “jaçanã” e “juriti”; mas também aspectos da colonização do sertão nordestino e a formação da sua população, alguns exemplos são: “navieiro”, que marca a chegada dos navios negreiros vindos da África; “oração”, “deus-te-guie” e “devoção”, caracterizam-se como símbolos da religião cristã. Logo, a proliferação nesse contexto textual evidencia uma série de temáticas tocadas pela obra a respeito do *locus*, é possível reconhecer, assim, que o significante “sertão” foi escamoteado por uma lista de signos que geram, visualmente, órbitas em uma relação metonímica com o termo ausente da cadeia, conforme a operação neobarroca de proliferação.

A organização em contraposição à regularidade classicista, aplicada por Cida Pedrosa, há de ser explicada pela perda da temporalidade, manifestada pela modernidade, como argumenta Severo Sarduy (1979), ao explicar que as diferentes organizações visuais do texto são possibilidades de leituras e decifrações radicais e transgressoras, bem como a proliferação neobarroca que se inscreve “como uma cadeia aberta, como se um elemento, que viria completar o sentido esboçado, concluir a operação de significação” (Sarduy, 1979, p. 165). Entretanto, essa discussão já havia sido feita anteriormente por Haroldo de Campos (1975) quando assemelha a obra de arte aberta ao “neo-barroco” ou “barroco moderno”, em oposição às artes “que amam a fixidez das soluções convencionadas” (Campos, 1975, p. 33) ou do “tipo diamante”¹¹ – em outras palavras, o projeto artístico-literário clássico. Corroborando, de certo modo, a condição moderna do teor neobarroquizante da obra em análise, visto que a ordenação temporal se apresenta deslocada.

É digno analisar mais uma forma de proliferação neobarroca:

som som som som som som som som
 som som som son son son son son son
 son son son son son san san san san san
 san san san san san san sain sain sain suono
 suono suono sonar sonar sonar sonas
 sonas sonas soinua soinua soinua soinua suara suara
 suara suab suab suab sabda sabda sabda stab
 stab stab skana
 skana skana san ko san ko san ko
 siang
 siang

¹¹ Julga-se pertinente constatar que a escolha desse termo para adjetivar a obra de arte clássica atua, também, enquanto uma paródia da pérola ou pedra irregular que origina o vocábulo “barroco”.

siang
 sa tingog sa
 sa tingog sa
 sa tingog sa
 shengyin
 shengyin
 shengyin
 sawt sawt sawt sonat sonat sonat saint dun
 dun dun saund saund saund som som som
 dun dun dun soli soli soli
 saund saund saund saund saund dun dun
 dun dun dun som som som som
 tuba canerent e kuwomba
 kuwomba
 kuwomba

(Pedrosa, 2019, p. 42)

A princípio, é inegável afirmar que o poema apresenta uma cronologia inverificável e clareza relativa, ou seja, não há como discernir uma possível sucessão linear ou ligação das palavras, apenas observa-se uma enumeração disparada de termos divergentes da língua portuguesa, salvo exceção de “som” e “sonar”, que ambos contém similitude sígnica a esfera sonora. Todavia, os vocábulos “suono”¹², “shengyin”¹³, “sawt”¹⁴ e “kuwomba”¹⁵, também se referem à musicalidade por meio das línguas italiana, chinesa, árabe e bantu, respectivamente. Nesse poema, a proliferação dos nódulos de significação tem filiação com outras figuras do livro, como apontado no instrumento “vialejo”, sugerido pelo próprio título, mas também pela homenagem prestada ao grupo Jazz Band União Bodocoense, revelando, assim, o caráter polifônico pelo cruzamento dos códigos culturais movimentados nas diferentes línguas, sendo isso conteúdo tematizado recorrentemente pela obra.

Outro poema que usufrui desse recurso linguístico retoma o viés temático do cultivo do algodão na região do Sertão do Nordeste, já debatido na seção anterior:

flor de seda, algodão de seda,
 algodão da praia, leiteira, paina-
 -de-seda, paina-de-sapo, saco-
 -de-velho, leiteiro, queimadeira,
 pé-de-balão, janaúba e ciúme

(Pedrosa, 2019, p. 33)

¹² Tradução de “som” em italiano

¹³ Tradução de “som” em chinês

¹⁴ É um tipo de música popular da Península Arábica, mas traduzido do árabe para português quer dizer “voz”

¹⁵ Não foi possível encontrar definição específica sobre tal termo, apenas referência ao instrumento musical da cultura africana e à cantoria

Aqui, percebe-se a utilização de doze vocábulos referentes às plantas do gênero *Calotropis*, o qual inclui várias espécies de algodão e plantas plumosas. A escolha lexical reforça o contexto geográfico do semiárido nordestino, pois são nomenclaturas comumente usadas pela população assistida nessas regiões. Dentre as palavras, a repetição dos termos “seda” e “algodão” corrobora a construção do contexto tematizado pela obra de Pedrosa, os demais salientam a fala popular. Há, então, o escamoteamento do significante atribuído ao gênero, que engloba todas as espécies enumeradas na estrofe, para a nomeação ser feita por múltiplos nomeantes – diferentemente do movimento da substituição –, de forma que o significado seja resultante da junção das palavras, conforme a configuração da proliferação neobarroca. Tal estilo percebido em todas as estrofes escolhidas nessa seção, assemelha-se às considerações de Chiampi (2010, p. 28 - 29) ao salientar o “*carrefour* de línguas, dialetos, raças, tradições, mitos e práticas sociais propiciadas pela colonização da América”. Isso é ratificado pelos entrelaçamentos entre os viesamentos temáticos e esse recurso retórico em *Solo para viajeiro*, pois a proliferação permite a quebra de parâmetros da lógica linear em prol da superabundância.

Ousa-se dizer que essa rebelião de vocábulos, parafraseando a caracterização dada por Claudio Daniel, intercambia a proposta de alternância espacial feita pelo eu-lírico, devido ao contexto histórico dos substratos populacionais ser entrecortado pelo estrato memorialístico das vivências de Pedrosa. De certo modo, a abundância dos signos pode causar um estranhamento na leitura, porém a poética de Cida Pedrosa se configura contrária ao conhecimento alicerçado na rigidez e à pressa da racionalidade (Amaral, 2019). A análise realizada, portanto, potencializa a hipótese de reverberação da estética neobarroquista na contemporaneidade, pois foi mostrado as divergentes maneiras da proliferação se fazer latente ao longo dos poemas de Pedrosa.

2.3. Palavras-valises: a condensação

O último mecanismo básico de compreensão do neobarroco na América Latina se denomina condensação. Para a vertente teórica condutora, esse artifício pode ser compreendido em várias manifestações artísticas por meio da fusão entre “dois dos termos de uma cadeia significante” (Sarduy, 1979, p. 167) que origina um terceiro elemento ligado semanticamente, ou seja, é possível discernir que a junção

também pode se referir a articulação no espaço geográfico na construção das identidades e subjetividades. Analogamente a esse uso linguístico, outro poema do livro frisa esse aspecto:

co - lhi - am
manhãentardecer manhãentardecer
manhãentardecer
 colhiam o algodão cantando benditos com voz de
 altar para espantar o calor e saudar a tarde que as
 libertava da labuta
 (Pedrosa, 2019, p. 79, grifos nossos)

“manhãentardecer” também evidencia uma justaposição dos termos “manhã” e “entardecer”, ambos referentes à divergentes momentos do dia, porém a fusão repetida exprime o caráter contínuo da jornada de trabalho de mulheres na plantação de algodão. Seja o aboio, seja a romaria, seja a agricultura, esses exemplos da obra de Pedrosa fundem elementos fonéticos e plásticos alusivos do sertão nordestino. A condensação dos versos destacados não se dirige a um certo tipo de reducionismo; muito pelo contrário, a ação de condensar os nomeantes em prol de um novo núcleo de significação opera dentro do caráter neobarroco da ornamentação e profusão do texto poético. Ou seja, as palavras destacadas nos versos anteriores perderam a exatidão e ganharam expressividade devido à expansão do nível semântico.

É sabido o enfoque temático sobre a conjuntura colonial do Brasil presente em Pedrosa (2019), opera-se esse tema também na discussão sobre a condensação neobarroca. Em virtude disso, o termo “americanegraíndia” foi adaptado do *corpus* escolhido para o título desse trabalho, para representar a tematização enviesada pelo referencial teórico, é justo analisar o poema detalhadamente:

pora-pora-eyma
 pora-pora-eyma
 pora-pora-eyma
 chapada do araripe brejo de altitude onde todos os
 biomas se encontram bramindo a beleza e o berço
 da **civilização americonegroíndia**
 (Pedrosa, 2019, p. 39, grifos nossos)

O destaque atribuído ao poema anterior é resultante da aglutinação dos signos América, negro e índia, respectivamente, para adjetivar o substantivo “civilização”. Essa caracterização expõe a pluralidade cultural da América Latina, que carrega atravessamentos múltiplos de outros povos, como a população negra

escravizada da África e os povos originários do Brasil. O primeiro grupo social citado se remete através do radical medial “negro” e o segundo povo em questão se refere ao radical final “índia”, que parodiza a denominação equivocada dada aos indígenas pelos colonos portugueses, quando confundidos por habitantes das Índias. Isso se assemelha à discussão da dissertação de Fábio Andrade (2003) – que se debruça em uma leitura entre o (neo)barroco e a obra de Osman Lins –, a qual define o recurso condensador sarduyano enquanto “palavras-valises”, já que a alteração morfológica e, conseqüentemente, semântica agrega vários significados em único termo, como o caso do poema acima. Isso também ocorre de maneira semelhante em:

diluindo-me em canções
 diluindo-me em músicas ancestrais

diluindo-me em folk
 diluindo-me em country
 diluindo-me nessa américa **indianegraideomágica**

(Pedrosa, 2019, p. 47, grifos nossos)

Nessa passagem, há de maneira clara a junção de “índia”, “negra” e “mágica”, porém o radical intermediário “ideo” mostra uma redução na sua estrutura, podendo se aproximar do signo “ideologia”. Tal hipótese pode ser corroborada pelo caráter político do livro e reforçado pelo eu-lírico, por meio da propagação de uma ideologia, que, apesar de não ser denominada explicitamente, dialoga com os ideais libertadores, decoloniais e críticos. Ao final, o elemento “mágica” possibilita pensar no realismo maravilhoso enquanto “a nova modalidade da narrativa hispano-americana” (Chiampi, 2015, p. 48), que demanda das contribuições do barroco na sua construção, mais especificamente do gesto lúdico nos textos. Paralelamente, Silviano Santiago (1971) trata acerca da valorização da cultura latina, alicerçada na destruição sistemática dos conceitos da pureza e unidade, impostos pelo imperialismo cultural. Isso se alarga para a própria compreensão da condensação, pois, assim como o projeto-artístico neobarroco em sua completude, transfigura os nomeantes e nomeados imutáveis propostos no clássico europeu.

Outro movimento pertinente a ser observado acerca da morfologia das palavras na obra, é percebido, de maneira semelhante entre si, nos poemas selecionados abaixo:

o claranã clarão clareando a claridade clarividente
 pedra **cinzazulada** do reino das cinco pedras kariris
 iluminando o caminho do sol sonolento das terras

bodorocôs (Pedrosa, 2019, p. 39, grifos nossos)

incendiou o corpo com querosene e clareou
sua dor pela cidade seu filho deu pra tocar
guitarra e eu a vislumbrar nas suas mãos negras a
melancodor (Pedrosa, 2019, p. 77, grifos nossos)

Os grifos em destaque mostram o entremeamento de vocábulos na formação das palavras. Isso ocorre semelhantemente nos dois exemplos, pois há modificações nos radicais. Para o viés tomado nesta análise, é válido perceber que a condensação dos termos realçados acima altera o significante e, conseqüentemente, também gera um significado diferente. Em “cinzazulada”, é possível notar que a tonalidade da pedra permeia entre o cinza e azul, de modo que a primeira cor se refere a rocha e o segundo tom sugere o céu, então pode ser visualizada a altura elevada da pedra fundida as cores azuladas do céu. Para contribuir com a mensagem, o poema apresenta uma nova palavra que perde a letra “a” presente no final do primeiro radical e no início do segundo, para que seja possível lê-la enquanto única cor do “claranã clarão” (Pedrosa, 2019, 39), referente à Pedra do Claranã, localidade da cidade de Bodocó, Pernambuco. Isso pode ser verificado analogamente, no verso “melancodor”, o poema trata da vida de um dos integrantes da jazz band bodocoense, não cita nomes, apenas caracteriza como o guitarrista, por isso há um foco direcionado as mãos negras que expressam uma “melancodor”, sensação que une “melanina” e “dor”. Essa junção vislumbra a dor do racismo intrínseca àquelas mãos.

Os dois exemplos salientados seguem em conformidade à proposta de Sarduy sobre o recurso neobarroco da condensação também construir “um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros” (Sarduy, 1979, p. 167), ou seja, o novo signo mantém uma ligação com a cadeia significante. Para colaborar com o objetivo dessa pesquisa, Fábio Andrade (2003), ao tratar detalhadamente sobre cada mecanismo linguístico, enfatiza que a condensação funde vários significados em único signo, pois “perde exatidão e ganha expressividade” (Andrade, 2003, p. 59). Isso é explícito na construção dos poemas de *Solo para viajejo*, como evidenciado nos exemplos selecionados para essa seção, quando se nota a exuberância dos significantes unidos e a dissolução dos significados, justamente conforme a intenção neobarroca em apropriar e remodelar formas linguísticas já prontas. Está posta, assim, as aproximações da *poiesis* com esse mecanismo básico.

3. Conclusão

Solo para vialejo (2019) proporciona enxergar esse Outro que ainda é muito invisível na maioria das lentes utilizadas na observação. Por isso, a obra dialoga fortemente com o neobarroco, como evidenciado através dos estudos citados e consultados. Nota-se as faces do barroco colonial e neobarroco, sem negar as oposições e concordâncias entre si; pelo contrário, vê-se o movimento neobarroquista em apropriar as estruturas tradicionais já consolidadas, a fim de proporcionar um novo sentido por meio do esquema operatório preciso, preconizado por Severo Sarduy (1979). É viável pensar na reverberação do neobarroco na contemporaneidade através da percepção dos três recursos linguísticos no *corpus* escolhido, os já esmiuçados: *substituição, proliferação e condensação*.

A primeira etapa da análise realizada abordou temáticas acerca da produção e colheita do algodão no Sertão, através de várias recombinações entre significantes inabituais de determinados significados, comprovando, assim, a presença do primeiro mecanismo denominado de substituição. O recurso da proliferação é mostrado em suas várias maneiras, como enumeração disparada, *collage* de outros discursos, acumulação de núcleos de significação, lista díspar composta por diversos signos, entrelaçadas, majoritariamente, aos contextos históricos da colonização massiva do Brasil e seus efeitos na formação da sociedade, trazendo a figura do indígena, negros e mulheres sob uma tônica social contundente. O terceiro mecanismo básico realiza alterações morfológicas, fonéticas e semânticas dos signos, por meio da condensação sígnica e, mais uma vez, dando mais foco ao município pernambucano de Bodocó – cidade natal de Cida Pedrosa –, pois a obra carrega o estrato memorialístico das vivências da autora. Também é visto brevemente na obra de Cida Pedrosa, o espaço do dialogismo e da polifonia, sendo possível ler várias vozes nos versos, principalmente a voz do substrato enunciando o discurso do colonizador, uma subversão de um discurso que reverbera espaços, comportamentos e ideias de violências cometidas à população brasileira. Fortalecendo, assim, a possibilidade de uma leitura do neobarroco, que nada mais é do que um espaço de ruptura da arte e literatura resultante de uma lógica eurocêntrica e uma proposta de valorização da cultura latinoamericana.

Diante disso, o livro oferece ao leitor atento, múltiplas possibilidades de leituras, aproximações e combinações. A proposta deste trabalho, põe à tona, sem

reducionismos, apenas um caminho interpretativo, diante da potencialidade presente na obra: o diálogo dos poemas componentes com os três mecanismos básicos de compreensão do neobarroco na América Latina. Portanto, a análise se fortaleceu com teorias e estudos literários anteriores, alguns alicerçam fortemente as questões aqui postas, outros foram essenciais para consultas tanto da *poiesis* selecionada, quanto do barroco e, conseqüentemente, do neobarroco. Enquadrar *Solo para viajejo* unicamente enquanto neobarroco seria um equívoco, como também colocar a poetisa budoçoense como estritamente vinculada a esse projeto artístico-literário, pois vai contra a intencionalidade empregada na construção dessa pesquisa, mas demonstram a pluralidade da obra.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Clécia Juliana Gomes Pereira. **A pedagogia mítica de Cida Pedrosa: leituras a partir da teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação Contemporânea) – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/37653>. Acesso em: 6 jan. 2025.

AMARAL, Clécia Juliana Gomes Pereira; CARVALHO, Mário de Faria. **Pedagogia mítica: Cida Pedrosa e as articulações sensíveis entre educação, imaginário e cultura**. *Educação em Foco*, v. 23, n. 41, p. 128–148, 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/4870>. Acesso em: 7 jan. 2025.

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. **Ordem sinuosa: o barroco em avalovara**. 2003. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7919>. Acesso em: 6 jan. 2025.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos**. São Paulo: Perspectiva, 2012

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **A obra de arte aberta**. In: CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DANIEL, Claudio. **A escritura como tatuagem**. São Paulo: Jornal Rascunho, 2002. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/a-escritura-como-tatuagem/>. Acesso em: 6 jan. 2025.

GONZAGA, Luiz. **Pau de arara**. Pernambuco: RCA/BMG, 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0_HgQJ0HIPA&pp=ygUMcGF1IGRIIGFyYXJh. Acesso em: 7 jan. 2025.

MATOS, Gregório. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MATTOS, Luis Cláudio; MATTOS, Jorge Luiz Schirmer de; BLACKBURN, Ricardo; SANTIAGO, Fábio dos Santos; MENEZES NETO, Jayme Bezerra de. **A saga do algodão no semiárido nordestino: histórico, declínio e as perspectivas de base agroecológica**. Desenvolvimento e Meio Ambiente, [S. l.], v. 55, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/view/72576>. Acesso em: 7 jan. 2025.

OLIVEIRA NETO, Gilberto Clementino de. **O barroco e o neobarroco em O outono do patriarca**. Revista Entrelaces, Fortaleza, v. 1, n. 12, p. 229-243, abr./jun. 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/38464>. Acesso em: 7 jan. 2025.

OLIVEIRA NETO, Gilberto Clementino de. **A sátira menipeia e o neobarroco em O outono do patriarca**. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25112>. Acesso em: 21 jan. 2025.

PEDROSA, Cida. **Solo para Vialejo**. Recife: Cepe, 2019.

PEREIRA, Clécia. CARVALHO, Mário de Faria. **Imaginário, Literatura e Educação Popular: notas sobre questões de gênero a partir da obra As Filhas de Lilith de Cida Pedrosa**. REVELLI - Revista de Educação, Língua e Literatura da UEG - Inhumas, v. 10, p. 165 - 187, 2018. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/7328>. Acesso em: 7 jan. 2025.

SARDUY, Severo. **O Barroco e o Neobarroco**. In: MORENO, César Fernández. América Latina em sua Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOUZA, Dayane Raphaelle de. **Gênero e sexualidade na obra As filhas de Lilith, de Cida Pedrosa**. Revista Investigações, Recife: v. 34, n. 1, p. 1 - 17, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/245844>. Acesso em: 7 jan. 2025.

VALE, João do. **Coroné Antônio Bento**. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

VILA NOVA, Gabriel Gomes. **Entre a sensibilidade e o embate:** a linguagem política em Solo para Valejo, de Cida Pedrosa. Revista Crises, v. 2, n. 2, p. 158 - 163, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/crises/article/view/255996>. Acesso em: 7 jan. 2025.