

Um sertão *americonegroíndio*: o neobarroco em *Solo para vialejo*, de Cida Pedrosa

A backland americonegroíndio: the neobaroque in Solo para vialejo, by Cida Pedrosa

Jussara da Silveira Fidelis Querino

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

Jussara da Silveira Fidelis Querino

Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-8290-2463>
E-mail: jussara.fidelis@ufpe.br

Submetido em: 07/11/2025

Aceito em: 21/02/2026

Publicado em: 31/03/2026

e-Location: 20247



ISSN: 2317-9945 (On-line)

ISSN: 0103-6858 (Impressa)

Resumo

O presente artigo propõe um diálogo entre a obra *Solo para vialejo* (2019), da poeta pernambucana Cida Pedrosa, e dois mecanismos básicos de compreensão das produções literárias neobarrocas (Sarduy, 1979). A pesquisa apresentará um panorama sobre a poética de Cida Pedrosa, 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 norteadada pelos estudos de Severo Sarduy (1979), que constrói um esquema operatório de compreensão do neobarroco em uma perspectiva latino-americana, de Irlemar Chiampi (2010; 2015), ao tratar dos ciclos do barroco e de suas possibilidades de reciclagem na modernidade estética e histórica, bem como pelos estudos de 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 como um elemento integrante do estilo multifacetado da obra em questão.

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

Abstract

This article proposes a dialogue between the work Solo para vialejo, by the poet Cida Pedrosa (2019) from Pernambuco, and two basic mechanisms for understanding neo-Baroque literary productions (Sarduy, 1979). The research will present an overview of Cida

Pedrosa's poetics, the differences and similarities between the historical Baroque of Europe and the neo-Baroque of Latin America, and an analysis of the neo-Baroque metalanguages contained in Solo para vialejo, in order to understand the reverberation of this aesthetic in contemporary times. The analysis will be guided by the studies of Severo Sarduy (1979), who constructs an operational scheme for understanding the Neo-Baroque from a Latin American perspective; by Irleamar Chiampi (2010; 2015), who discusses the cycles of the Baroque and their possibilities for recycling in aesthetic and historical modernity; and by the studies of Haroldo de Campos (1975; 2021) on the inclusion of the Baroque within a non-linear historiography of Brazilian literature, from the perspective of an approximation to modernity through language. Therefore, it is concluded beforehand that Pedrosa's work will be analyzed in light of these literary studies, so that the Neo-Baroque aesthetic is perceived as an integral element of the multifaceted style of the work in question.

Keywords: neobaroque; modernity; poetry; Cida Pedrosa.

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 sobre todos os livros de Cida Pedrosa¹. Entretanto, há que se ressaltar a ausência de trabalhos com objetivos semelhantes a este, o qual almeja analisar a linguagem presente em *Solo para vialejo* pela ótica de dois mecanismos básicos de compreensão do neobarroco na América Latina, que são: condensação e proliferação – tais quais propostos por Severo Sarduy (1979). Para tal, a leitura proposta aqui se alicerça nos principais pressupostos teóricos selecionados, que serão apresentados mais à frente.

¹ Merecendo destaque os estudos de Clécia Amaral (2018; 2019; 2020), que traçam paralelos entre as obras *As filhas de Lilith*, (2017), *Gris* (2018), *Claranã* (2015) e *Gume* (2005) com a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Destacam-se também as contribuições presentes nos artigos de Gabriel Vila Nova (2022) sobre a linguagem política em *Solo para vialejo* e o trabalho de Dayane Souza (2021), que analisa o projeto poético sob a ótica dos estudos decoloniais.

Solo para viajejo apresenta um estrato memorialístico que dialoga com as vivências da autora em Bodocó, sua cidade natal. O texto se organiza como 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 do deslocamento do litoral até o sertão pernambucano, sendo referenciadas localidades geográficas que mostram esse caminho, como o Planalto da Borborema, e os municípios de Serra Talhada, 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 – substituição, proliferação e condensação –, 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, focalizando os mecanismos de proliferação e condensação, pois são eles que se articulam com o principal objetivo do presente artigo.

Embora compartilhem 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 latino-americana, contrário ao

pensamento hegemônico. Ambas as 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, ou melhor, é “um saber que sabe que já não está ‘aprazivelmente’ fechado sobre si mesmo” (Sarduy, 1979, p. 178), 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” (Chiampi, 2010, p. 13).

Ademais, Irlemar Chiampi (2010) contribui para esta pesquisa por meio da concepção de reciclagens do barroco, o que possibilita uma leitura do neobarroco na contemporaneidade, cuja realização constata a reverberação da estética barroca, ao destacar dois fatores: legibilidade estética e histórica. O primeiro propõe aproximações entre a prática retórica da literatura seiscentista no modernismo e nas vanguardas; o segundo se liga aos anos 70 até os dias atuais, vinculando-se ao diálogo proposto com *Solo para vialejo*. Com isso, é importante perceber que essa retórica é uma reciclagem que expande as experimentações formais do barroco para a contemporaneidade. Reitera-se, também, que a desarmonia e o desequilíbrio textuais, frisados por Chiampi, 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 culturomorfológicas 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).

Nesse sentido, 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, traçando daí a percepção de a obra aberta ser caracterizada

como um “barroco moderno” ou “neobarroco” para evidenciar que os traços formais do barroco são apropriados pelo neobarroco, em sintonia com a ruptura estética da modernidade.

Nesse cenário, este trabalho busca evidenciar, em três seções, uma análise do livro de Pedrosa (2019), partindo do projeto estético neobarroco, por meio da abordagem da proliferação e condensação no *corpus* escolhido. Em seguida, serão esmiuçados os funcionamentos dos dois mecanismos básicos de compreensão escolhidos, como forma de teorizar a discussão propriamente que se encontra *a posteriori*. Visa-se, assim, suscitar discussões relevantes acerca da reverberação do neobarroco na contemporaneidade.

QUEM É O OUTRO?: TEORIZANDO O INQUIETO NEOBARROCO

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 do 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 por meio 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 imbróglis sociais, políticos e sanitários do corpo social, dúvidas emergiram sobre a ideia de progresso em enunciação. Dessa maneira, o neobarroco atua como uma resposta à crise da modernidade.

Nesse contexto, Severo Sarduy (1979) estabeleceu um retorno proposital e consciente ao barroco, juntamente à perda do eu, do tempo, do espaço e do movimento em prol da saturação. Porém, notam-se os distanciamentos estabelecidos, já que a finalidade do esquema operatório preciso, conforme proposto pelo ensaísta cubano, é dissociá-lo dos *topoi* do Seiscentos, aos quais referenciavam questões circunstanciais da Europa, como a monarquia absolutista, a aristocracia e os conflitos da Igreja Católica. Isso deve ocorrer 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). Adiante serão esmiuçadas as diretrizes, postuladas por Sarduy, acerca dos dois mecanismos básicos de compreensão do neobarroco na América Latina, para que se alicerce a correspondência com *Solo para vialejo*, de Cida Pedrosa.

O primeiro mecanismo a ser discutido nesse trabalho é a proliferação, a qual realiza o esvaziamento do significante por uma cadeia de significantes de relação metonímica para representar partes desse significante que se tornou ausente. A compreensão do significado demanda da leitura radial, devido aos núcleos de significação posicionados ao redor do significado, para 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, grifos do autor). É possível afirmar que essa expansão de significantes ocorre para que se repense a identidade do objeto, sem nomeá-lo, apenas referenciando-o em cada progressão.

O segundo mecanismo, de caráter morfológico e semântico, é a condensação. Trata-se de um processo ocorrido mediante “permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dois dos termos de uma cadeia significante” (Sarduy, 1979, p. 167), almejando por um terceiro nomeante, que é resultado da tensão fonética entre dois significantes e, conseqüentemente, culminando no aparecimento de um novo significado. Os objetos antes referenciados, agora estão esvaziados, do ponto de vista das significações dadas pelo classicismo, e tais, portanto,

demonstram ser insignificantes, já que houve uma ruptura nos níveis fonético, morfológico e semântico.

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 autora 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 que também, ao mesmo tempo, utiliza-se do barroco apenas como alegoria das divergências estéticas e culturais dos latino-americanos. Nesse caso, o neobarroco se enquadraria, também, dentro da legibilidade histórica², 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 pretende aqui.

Depois dos dois mecanismos básicos serem esmiuçados, são perceptíveis suas ocorrências na obra *Solo para viajejo*, de Cida Pedrosa. Por uma questão de formatação, a possibilidade de exaurir tal discussão 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 (e inquietante) estética neobarroca.

VOCÁBULOS EM REBELIÃO: A PROLIFERAÇÃO

Retomando brevemente a definição já posta, a proliferação se materializa em um texto por meio das enumerações de núcleos de significação, listas com conteúdos díspares, colagens de enunciados dessemelhantes; quer dizer, esse mecanismo básico remete a uma superabundância sígnica. O texto se torna, então, um cenário de desordem consciente, já que o foco é dado aos vários significantes que contenham aproximação de um signo retirado da cadeia; assim, tem-se a possibilidade da leitura

² 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 produzidos pelos centros hegemônicos.

radial diante das produções neobarrocas. A *poiesis* de *Solo para vialejo* 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 beiços de
baixo furados e metidos neles seus ossos brancos
(Pedrosa, 2019, p. 26 - 27, grifos da autora).

O luto cultural³ é um tema recorrente na obra, devido à abordagem dada ao processo de colonização do Brasil no século XV e aos seus desdobramentos na sociedade. Uma prova disso se encontra no texto acima, que aponta a chegada dos portugueses ao Brasil, pela citação direta⁴ 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 das do colonizador. Junto a isso, apreende-se a presença da religião cristã, fortemente preconizada, desde a dominação portuguesa com as missões jesuítas da Companhia de Jesus, abarcando, então, o luto cultural como temática lida 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,

³ O termo e a definição de luto cultural discutido por Irlemar Chiampi (2010) são dados como resultantes 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 um local de exploração. Percebe-se uma tendência a discussões sobre decolonialidade em *Solo para vialejo*, mas que, neste trabalho, não será explorada.

⁴ A título de aprofundamento, aqui há um exemplo da paródia (Severo Sarduy, 1979). Como o teórico desenvolve em seu ensaio, esse recurso linguístico neobarroco demonstra os cruzamentos e as modulações dos discursos mobilizados no texto – artifício denominado como substituição. 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 a tal questão.

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 subverter o discurso do imperialismo eurocêntrico, pois aqui há uma outra acepção para “o verbo”. Sarduy (1979) ressaltou que “colar” outros textos é um gesto neobarroco de proliferação porque existe 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 um novo contexto linguístico, evidenciando uma subversão à ideologia do colonizador e ao seu “deus”.

Além disso, a repetição dos versos “livres e vastos” e “o verbo” para descrições dos habitantes nativos do Brasil não evidencia o sujeito em específico a quem se refere, já que o pronome “nós” apresenta um certo grau de indeterminação⁵, necessitando, assim, da leitura radial, pondo os núcleos de significação repetidos ao redor do objeto escamoteado, que, nesse caso, pode-se referir aos 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 pela constelação dos significantes desvencilhados do logocentrismo.

Outra 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 por meio das citações e referências às canções “Pau de arara”, de Luiz Gonzaga (1952), e “Coroné Antônio Bento”, de João

⁵ Nesse caso, o grau de indeterminação do pronome “nós” é ocasionado pela pluralidade do povo brasileiro, sendo difícil apontar a qual cultura especificamente se refere porque a obra aborda as múltiplas filiações do processo de miscigenação.

Acima, a produção de Cida Pedrosa se configura visualmente como uma espiral de palavras ordenadas alfabeticamente, sem pontuações, e ausentes de linearidade formal e sintática, possibilitando prever 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 “jurití”; mas também por aspectos da colonização do sertão nordestino e da formação da sua população, alguns exemplos são: “navieiro”, que marca a chegada dos navios negreiros vindos da África; “oração”, “deus-te-guie” e “devoção”, que se caracterizam como símbolos da religião cristã. Logo, a proliferação nesse contexto 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 que 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, [concluísse] a operação de significação” (Sarduy, 1979, p. 165). Entretanto, essa discussão já havia sido feita anteriormente por Haroldo de Campos (1975) quando ele 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”⁶ – em outras palavras, o classicismo. Isso corrobora, de certo

⁶ Julga-se pertinente constatar que a escolha desse termo para adjetivar a obra de arte clássica atua, também, como uma paródia da pérola ou pedra irregular que origina, etimologicamente, o vocábulo “barroco”.

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 som son son son son son son son son
son son son son son san 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
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 som
tuba canerent e kuwomba
kuwomba
kuwomba

(Pedrosa, 2019, p. 42).

A princípio, é inegável afirmar que o texto anterior apresenta uma cronologia inverificável e clareza relativa, ou seja, não há como discernir uma possível sucessão linear ou ligação entre as palavras, apenas observa-se uma enumeração disparada de termos divergentes da língua portuguesa, salvo exceção de “som” e “sonar”, uma vez que ambos apresentam similitude sígnica com a esfera sonora. Todavia, os vocábulos “suono”⁷, “shengyin”⁸, “sawt”⁹ e “kuwomba”¹⁰ também se referem à musicalidade por meio das línguas italiana, chinesa, árabe e bantu, respectivamente. Nesse poema, a

⁷ Tradução de “som” em italiano.

⁸ Tradução de “som” em chinês.

⁹ É um tipo de música popular da Península Arábica. O termo traduzido do árabe para português significa “voz”.

¹⁰ Não foi possível encontrar definição específica sobre tal termo, apenas referência ao instrumento musical da cultura africana e à cantoria.

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 um conteúdo tematizado recorrentemente pela obra.

Outro texto que usufrui desse recurso linguístico e retoma o viés temático do cultivo do algodão na região do Sertão do Nordeste:

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).

Aqui, percebe-se a utilização de doze vocábulos referentes às plantas do gênero *Calotropis*, as quais incluem 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. Entre as palavras, a repetição dos termos “seda” e “algodão” corrobora a construção do contexto tematizado pela obra de Pedrosa, ao passo que os demais mostram dialetos populares. Há, então, o escamoteamento do significante atribuído ao gênero da planta, que engloba todas as espécies enumeradas na estrofe para a nomeação ser feita por múltiplos nomeantes, 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 ressoa as considerações de Chiampi (2010, p. 28-29, grifos da autora) ao salientar o “*carrefour* de línguas, dialetos, raças, tradições, mitos e práticas sociais propiciadas pela colonização da América”. Isso é ratificado pelos entrelaçamentos dos enviesamentos temáticos em *Solo para vialejo*, 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, dialoga com a proposta de alternância espacial feita pelo eu-lírico, devido ao contexto histórico dos substratos populacionais ser entrecortado pelo

estrato memorialístico das vivências da poeta. 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 as diferentes maneiras da proliferação se fazem presentes ao longo dos poemas da poeta.

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 significativa” (Sarduy, 1979, p. 167) que origina um terceiro elemento ligado semanticamente, ou seja, é possível discernir que a junção tange à morfologia dos vocábulos e, conseqüentemente, “cria uma tensão entre os dois significantes de cuja condensação surge um novo significado” (Sarduy, 1979, p. 168). No caso do livro de Cida Pedrosa estudado, há textos constituídos de palavras formadas pelos processos de aglutinação – os radicais sofrem alterações ao serem aglutinados – e justaposição – os vocábulos ficam justapostos sem modificações estruturais.

Para evidenciar o diálogo entre alguns excertos de *Solo para vialejo* e essa codificação neobarroca, nota-se abaixo:

um deus branco e cruel que nos fez desejar
caminhar em romaria rumo ao sertão
romaria
 romaria
 romaria
 romaria
 romaria
rumorumorumorumorumorumorumorum
(Pedrosa, 2019, p. 29, grifos nossos).

a voz de seu bandô

aboios amanhecidos estrada afora

condensação dos versos destacados não se dirige a um certo tipo de reducionismo; muito pelo contrário, a ação de condensar os nomeantes a fim de um novo núcleo de significação opera dentro do caráter neobarroco da ornamentação e profusão do texto poético. Melhor dizendo, as palavras destacadas nos versos anteriores perderam a exatidão e ganharam expressividade por causa da expansão do nível semântico.

É sabido que o enfoque temático sobre a conjuntura colonial do Brasil, presente em Pedrosa (2019), opera-se também na discussão sobre a condensação neobarroca. Em virtude disso, o termo “americonegroíndio” foi readaptado do *corpus* escolhido para o título desse trabalho, para representar a tematização enviesada pelo referencial teórico, donde 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 fragmento 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 múltiplos atravessamentos de outros povos, como a população negra escravizada da África e os povos originários do Brasil. O primeiro grupo social citado é remetido pelo 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 como “palavras-valises”, já que a alteração morfológica e, conseqüentemente, semântica, agrega vários significados em um 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 como “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 (2000) 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, assim como o projeto artístico neobarroco em sua completude, que 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 versos acima 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 o azul, de modo que a primeira cor se refere à rocha e o segundo tom sugere o céu, então pode ser visualizada a altura elevada da pedra fundida às 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 como única cor do “claranã clarão” (Pedrosa, 2019, p. 39), referente à Pedra do Claranã, localidade da cidade de Bodocó, em Pernambuco. Isso pode ser verificado, analogamente, no verso “melancodor”, cujo texto trata da vida de um dos integrantes da Jazz Band Bodocoense. Sem citar nomes, apenas caracteriza o guitarrista, por isso há um foco direcionado às mãos negras que expressam uma “melancodor”, sensação que une “melanina”, “melancolia” e “dor”. Essa junção vislumbra a dor e a melancolia do racismo intrínsecas àquelas mãos.

Os dois exemplos salientados seguem em conformidade à proposta de Sarduy sobre o recurso neobarroco da condensação para também construir “um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros” (Sarduy, 1979, p. 167); em outros termos, o novo signo mantém uma ligação com a cadeia significante. Para colaborar com o objetivo dessa pesquisa, Fábio Andrade (2003), ao tratar detalhadamente de cada mecanismo linguístico, enfatiza que a condensação funde vários significados em um único signo, pois “perde exatidão e ganha expressividade” (Andrade, 2003, p. 59). Isso é explícito na construção de *Solo para vialejo*, como evidenciado nos exemplos selecionados para esta 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.

CONCLUSÃO

Solo para vialejo (2019) proporciona enxergar o Outro que ainda é invisível na maioria das lentes utilizadas na observação. Por isso, a obra dialoga fortemente com o neobarroco, como evidenciado por meio dos estudos citados e consultados. Nota-se, ainda, as faces do barroco colonial e neobarroco, sem negar as oposições e concordâncias entre si; pelo contrário, vê-se o movimento neobarroquista apropriar-se das estruturas tradicionais já consolidadas, a fim de proporcionar um novo sentido

por meio do esquema operatório preciso, preconizado por Severo Sarduy (1979). Dessa maneira, é viável pensar na reverberação do neobarroco na contemporaneidade através da percepção dos dois recursos linguísticos no *corpus* escolhido e já esmiuçados: proliferação e condensação.

A primeira etapa dessa análise abordou o recurso da proliferação e as suas várias maneiras colocadas no texto, como enumeração disparada, *collage* de outros discursos, acumulação de núcleos de significação, lista díspar composta por diversos signos, entrelaçamentos aos contextos históricos da colonização massiva do Brasil e seus efeitos na formação da sociedade – trazendo a figura dos indígenas, negros e mulheres sob uma tônica social contundente. Já o segundo mecanismo básico – a condensação – evidenciou alterações morfológicas, fonéticas e semânticas dos signos, por meio de jogos sígnicos e, mais uma vez, focalizando o 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 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, o que realiza uma subversão de um discurso que reverbera espaços, comportamentos e ideias de violências cometidas contra a população brasileira. Fortalece-se, assim, a possibilidade de um diálogo com o neobarroco, que nada mais é do que um espaço de ruptura da arte e da literatura eurocêntricas, e uma proposta de valorização da cultura latino-americana.

Diante disso, o livro oferece ao leitor atento múltiplas possibilidades de leituras, aproximações e combinações. A proposta deste trabalho, portanto, traz à tona, sem reducionismos, apenas um caminho interpretativo diante da potencialidade presente na obra: a análise dos seus poemas à luz de dois dos três mecanismos básicos de compreensão do neobarroco na América Latina. Sendo assim, a hipótese analítica se fortalece com teorias e estudos literários anteriores, tendo em vista que alguns alicerçam fortemente as questões aqui postas, ao passo que outros foram essenciais para consultas tanto da *poiesis* selecionada quanto do barroco e, conseqüentemente, do neobarroco.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, C. J. G. P. **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, C. J. G. P.; CARVALHO, M. F. 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/educacaoemfoco/article/view/4870>. Acesso em: 6 jan. 2025.
- ANDRADE, F. C. **Ordem sinuosa**: o barroco em avalovara. 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 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, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces. São Paulo: Perspectiva, 2012
- CAMPOS, H. **O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras. 2011.
- CAMPOS, H. A obra de arte aberta. In. CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DANIEL, C. 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, L. **Pau de arara**. Pernambuco: RCA/BMG, 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0_HgQJ0HIPA&pp=ygUMcGF1IGRIIGFyYXJh. Acesso em: 7 jan. 2025.
- OLIVEIRA NETO, G. C. 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, G. C. **A sátira menipeia e o neobarroco em O outono do patriarca**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25112>. Acesso em: 7 jan. 2025.

PEDROSA, C. **Solo para vialejo**. Recife: Cepe, 2019.

PEREIRA, C. C; M. F. 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**, v. 10, p. 165 - 187, 2018. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/7328>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SARDUY, S. O Barroco e o Neobarroco. In. MORENO, C. F. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In. SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-27.

SOUZA, D. R. 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/INV/article/view/245844>. Acesso em: 10 jan. 2025.

VALE, J. **Coroné Antônio Bento**. São Paulo: Abril Cultural, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mwsb3VRWzMU>. Acesso em: 23 mai. 2025.

VILA NOVA, G. G. Entre a sensibilidade e o embate: a linguagem política em *Solo para vialejo*, de Cida Pedrosa. **Revista Crises**, v. 2, n. 2, p. 158 - 163, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/crises/article/view/255996>. Acesso em: 10 jan. 2025.