

El cante flamenco en la poética de João Cabral de Melo Neto

Nicolás Extremera Tapia
Universidad de Granada
netapia@ugr.es

Fecha de recepción del artículo: 19-05-2011
Fecha de aceptación del artículo: 06-07-2011

Resumo

La relación de Cabral de Melo Neto con la cultura española tiene varias vertientes de las cuales su interés por el cante flamenco ha sido particularmente desatendido por la crítica pese a ser relevante su producción poética en este dominio. Este trabajo pretende cubrir ese hueco mediante el análisis de sus poemas dedicados al cante flamenco relacionándolos con su poética y con su interés por otros aspectos de la cultura española, especialmente la tauromaquia y la ciudad de Sevilla.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto – flamenco – poética – cultura española

Abstract

Cabral de Melo's relationship with Spanish culture has various aspects of which his interest in «flamenco» has been particularly neglected by critics, despite being relevant his poetry in this domain. This work aims to fill this gap by analysing his poems dedicated to «flamenco» relating them to his poetry and his interest in other aspects of Spanish culture, bullfighting and especially the city of Seville.

Keywords: João Cabral de Melo Neto – flamenco – poetics – spanish culture

Quizá el título de este trabajo resulte algo sorprendente para quienes conocen el desinterés de Cabral por la música. Desde *Pedra do Sono*, su primer libro, su sentido privilegiado fue siempre la vista, quedando el oído particularmente relegado. En múltiples ocasiones Cabral reconoce una especial incapacidad para la concentración auditiva. Concretamente en una entrevista, realizada el 14 de julio de 1993 por Luisa Trias Folch y por quien suscribe estas páginas (Extremera

y Trias 2006: 55), el poeta reconocía su incapacidad de atención auditiva;

Qual é a relação da sua poesia com a música e a pintura?

Tudo quanto entra pelo ouvido... Eu perdia o interesse nas conferências.

por el contrario, el primer verso que publicó dice literalmente «meus olhos têm telescópios» (Melo Neto 2003: 43) y su segundo poema se titula significativamente *Os Olhos* (Melo Neto 2003: 43).

No hay alusiones en la poesía de Cabral a la música ni a los músicos, salvo al flamenco, en clara contraposición a las frecuentísimas a la pintura y a los pintores que inundan su obra, especialmente en los primeros libros. Para un poeta con clara tendencia a la somnolencia, la música, con excepción del flamenco, tenía un efecto adormecedor y fue siempre claramente desdeñada:

BF: Gosta da música ou da dança [flamencas]?

JC: Da música e da dança. Porque a música... Eu sou um sujeito com tendência para a sonolência, de forma que, enquanto muita gente procura dormir, meu esforço é acordar. A música me faz dormir e o flamenco me faz acordar, compreende? (Abrantes, Franca, Silveira, Moreira 2009: 44)

Tampoco los versos de Cabral “suenan bien”, sin que ello signifique en modo alguno demérito para su quehacer poético. Sin llegar al extremo de otros poetas como Unamuno cuyos versos suenan claramente mal, no podemos incluirlo entre los poetas llamados musicales, algunos de ellos contemporáneos y en su misma lengua, como Eugénio de Andrade.

Podemos encontrar en la obra de Cabral bastantes poemas de temática musical relacionados con el flamenco; exclusivamente dedicados al cante son los poemas “Diálogo”, “A Palo Seco”, “El Cante Hondo”, “Ainda el Cante Flamenco”, “Habitar o Flamenco”, “Intimidade do Flamenco”; dedicados a cantaores los poemas “De Bernarda a Fernanda de Utrera”; “A Antonio Mairena”, “Cantador de Flamenco”; “Manolo Caracol”; “Niña de los Peines”, además de dos poemas consagrados totalmente al baile “Estudos para uma bailaora andaluza” y “Carmen Amaya, de Triana”. Son muy numerosas las menciones a este género musical diseminadas por su obra a través de las cuales es fácil observar que su conocimiento del flamenco iba mucho más allá de lo meramente anecdótico.

Cabral hace ostentación en múltiples ocasiones de un conocimiento del género del que se siente particularmente orgulloso. Así, “Na Despedida de Sevilha”, Cabral se ufana de conocer a fondo los toros y de distinguir los cantes flamencos:

Sei que sabe de tudo, até
dos estilos de matar touros;
do flamenco e sua goela extrema,
de sua alma esfolada, sem couro.

Sei que bem sabe distinguir
soleá de uma siguiiya. (Melo Neto 2003: 598)

También menciona y demuestra conocer los *cantes* y bailes flamencos: *tanguillos*, *fandanguillos*, *martinetes*, *bulerías*, *saetas*, *soleares*, *alegrías*, *sevillanas*, etc. hasta el extremo de distinguir cantes que el común de los andaluces no diferencia fácilmente. En un poema intitulado “Numa Sexta-Feira Santa” (Melo Neto 2003: 600), perteneciente al libro *Crime na Calle Relator*, Cabral describe la confusión que se produce cuando en una procesión de Semana Santa una cantaora dice un cante, *siguiriyas*, que no está permitido por la Iglesia, pero que se parece mucho a la saeta, el cante de los devotos en la Semana Santa de Andalucía:

Numa Sexta-Feira Santa

1

Semana Santa na Andaluzia:
O que de sacro ainda o feria.

A de que conta foi em Utrera,
De Sevilha a quase seis léguas.

O grande dia da Semana
É a noite Quinta-Sexta Santa.

Preferiu passá-la em Utrera
Que a faz em mais pobre maneira,

Mas onde queria assistir
O Cristo Cigano que ia ir

Reentrar na Matriz de Utrera
Nos braços das *saetas* da Pepa.

Pepa, grande por *bulerías*,

Cantando *saetas* estrearia,
 E era tão grande o interesse
 Que de Sevilha veio quem viesse.

2

Passa que cantar por saetas,
 Cante que aceita a própria Igreja,

Faz-se com o mesmo compasso
 Das *siguiriyas*, que os ciganos

Carregam no pulso e na língua
 Para confusão da polícia.

Porém se algum guarda-civil
 Tiver o ouvido mais sutil

E sentir que o *cantaor* ia
 Não por *saeta* mas *siguiriya*,

Leva o infrator para a cadeia
 Por desaforo a Franco e à Igreja;

...

Cabral enseña al lector a distinguir el flamenco de tono menor,
 para turistas:

Mas aquela é uma falsa Sevilha
 Aquela em que gente *señorita*

...

Dançando só castas sevilhanas
 Que é o até onde chega sua dança.
 (Melo Neto 2003: 670)

y en otro lugar:

Sevilhanas são para as damas,
 Para as *niñas bien*, não têm chama.
 (Melo Neto 2003: 674)

del cante auténtico, del cante jondo,

Não a sensação a-favor-do-pelo; a irritação a contrapelo é o que
 procuro. Não o entorpecente, mas o estimulante. Ora, o flamenco me
 dá isso. É como a luz que arde nos olhos de quem estava dormindo no

oscuro; (Entrevista colectiva – resposta ao pianista Arnaldo Estrela, *Zero Hora*, Porto Alegre, 19 jan. 1976).

La afirmación anteriormente mencionada de que el cante lo despertaba, siendo importante, no bastaría en modo alguno para explicar una atracción que produjo poemas de la categoría de “A Palo Seco”, que viene a ser casi una poética de este arte.

Las constantes poéticas de Cabral, de las cuales quizá la más recurrente es la atracción por lo popular, parecerían en primera intención el camino más adecuado para explicar su atracción por el cante. Ciertamente el cante flamenco es el más popular y también el más tradicional de los cantes españoles, aunque no es menos cierto que en su propia cultura no es difícil encontrar expresiones musicales muy vinculadas a lo popular y tradicional que nunca atrajeron su atención; del mismo modo en la cultura española que conoció tan bien se encuentran expresiones musicales de rancia tradición popular vinculadas al romancero y al cancionero peninsulares.

Habrà quien busque en las letras del flamenco la atracción del poeta por el género y será vano su propósito porque el poeta, pese a valorar el componente popular del flamenco, jamás recoge sus temas más frecuentes, casi siempre ligados al amor y en general a asuntos vinculados a un sentimentalismo que eludió sistemáticamente en su obra.

La afición del poeta por el flamenco es tardía en relación con otros aspectos de la cultura española como la pintura y la literatura que se produce con anterioridad a su llegada a España. Podemos afirmar que, junto con la tauromaquia, el descubrimiento del flamenco se produce en su primera estancia en Barcelona de modo que ambos aparecen por vez primera en *Paisagem com Figuras*. Este libro nos presenta sendas obras maestras dedicadas, al toreo: “Alguns Toureiros” y al cante: “Diálogo”. No podía ser de otro modo, en Brasil le fue posible conocer la literatura y la pintura españolas, pero no así el toreo ni el cante que requerían la presencia física del poeta en España. Ciertamente la Barcelona de la época era un lugar privilegiado para conocer el mundo de la tauromaquia pues entonces eran muy frecuentes las corridas de toros en esa ciudad que gozaba de un gran número de aficionados; el cante, por el contrario tenía allí una implantación menor. Quizá por eso haya que esperar a que el poeta visite Sevilla para que produzca su obra maestra dedicada al cante flamenco:

JC: Lá tem muitos lugares de dança flamenca, como em Barcelona. Em Barcelona eu ia muito. Quando eu cheguei em Sevilha, vi que lá era o berço daquilo e que em Barcelona era coisa para turista. Eu ia muito a esses lugares de flamenco; meus amigos eram cantores, bailarinas, guitarristas de flamenco (Abrantes, Franca, Silveira, Moreira 2009: 22;

me refiero a “A Palo Seco”, equiparable por su calidad a “Alguns Toureiros”, y del que hablaremos después.

Sevilla, el flamenco y los toros constituyen la tríada perfecta que interesó de modo general a los poetas de la Generación del 27 y también más particularmente a Cabral; Sevilla ejerce sobre el brasileño una atracción paulatinamente creciente hasta convertirse en el objeto privilegiado de su atención en los últimos años de su quehacer poético. Ya en *Autocrítica* nos advierte de que la ciudad, que aparece por vez primera en su poesía en el poema “Sevilha” (Melo Neto 2003: 252) del libro *Quaderna*, es su desafío junto con su Pernambuco natal:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.

Nunca dejó de serlo y fue convirtiéndose poco a poco en una obsesión que culmina en su último libro con el propósito de «sevillizar» el mundo:

Sevilhizar o Mundo

Como é impossível, por enquanto,
Civilizar toda a terra,
O que não veremos, verão,
De certo, nossas tetranetas,

Infundir na terra esse alerta,
Fazê-la uma enorme Sevilha,
Que é a contra-pelo, onde uma viva
Guerrilha do ser, pode a guerra.
(Melo Neto 2003: 663),

proceso que deja abierto en su último poema “Sevilha e o Progresso”.

En un artículo de reciente publicación (Extremera: 2010) propuse a Cabral como un epígono de la Generación del 27, tras observar las frecuentes coincidencias del poeta con las características comunes a los miembros de un grupo de intelectuales que conforman lo que se ha dado en llamar Siglo de Plata de la cultura española. Uno de esos factores comunes, quizá el primero, es su atracción por Sevilla, ciudad donde se produjo el “acto fundacional” de la Generación en torno al Centenario de Góngora, acto muy probablemente subvencionado por un torero, Ignacio Sánchez Mejías, a cuya muerte en el ruedo García Lorca dedica uno de sus más bellos y conmovedores poemas. Sevilla y toros andan indisociablemente ligados con el cante que tiene en Andalucía su cuna y que con el baile culminan indefectiblemente la fiesta taurina.

De este núcleo temático: Sevilla-toros-flamenco, la ciudad es sin duda la que más motiva al poeta. Desde el poema “Sevilha” que figura ya en *Quaderna* hasta su último poema “Sevilha e o Progresso”, además de sus postreros libros *Sevilha Andando* y *Andando Sevilha*, consagrados exclusivamente a la ciudad, encontramos tal cantidad de poemas y de referencias que podemos afirmar rotundamente que esta ciudad es el tema predominante en su poesía. Con razón afirma Reckert:

La busca por el poeta de su propia identidad interna se muestra, así, inseparable de la busca del Otro, pero de otro (o una Otra) igualmente visto desde dentro: del centro de él, o de ella, o de sí mismo. La meta de esta busca es en efecto la posesión: pero una posesión fundamentalmente cognitiva, efectuada desde dentro del objeto poseído. No importa que éste sea una piedra o un poema, una mujer o una comunidad entera (...) captar la esencia del Otro significa necesariamente entrar en él (Reckert: 2001, 283).

En efecto, a lo largo de su trayectoria poética asistimos a un proceso de posesión de la ciudad, en sentido bíblico como afirma el poeta “Na despedida de Sevilha”:

"To lo bueno lé venga a U'ted."
 Não viveu cá como um qualquer.
 Conheceu Sevilha como a Bíblia
 fala de conhecer mulher.

Sei tudo dessas relações
 de corpo, que não o deixarão
 ir de Sevilha a outra cidade
 como alguém que se lava as mãos.
 (Melo Neto 2003: 598)

Habitar el flamenco forma parte también de su posesión de la ciudad y sus gentes:

HABITAR O FLAMENCO

Como se habita uma cidade
se pode habitar o flamenco:
com sua linguagem, seus nativos,
seus bairros, sua moral e seu tempo.

A linguagem: um falar com coisas
e jamais do oito mas do oitenta;
seus nativos: toda uma gente
que existe espigada e morena;

seus bairros: todos os sotaques
em que divide seus acentos;
sua moral: a vida que se abre
e se esgota num instante intenso;

seu tempo: borracha que estica
em segundos de passar lento,
lento de sesta, sesta insone
em que se está aceso e extremo.
(Melo Neto 2003: 394)

También es extrema Sevilla como escribió “Na baixa Andaluzia”:

Sevilha os herdou todos e ao extremo;
A menos macha, e tendo pedra e cimento
(Melo Neto 2003: 363)

y el flamenco igualmente aparece aquí habitado en un tiempo «em que se está aceso e extremo». Retengamos esta palabra que he subrayado aquí.

El segundo tema en importancia es la tauromaquia. En la mesa redonda "*10 Anos sem João Cabral de Melo Neto*", celebrada el 24 de septiembre de 2009 en la Academia Brasileira de Letras en homenaje al poeta celebrado con motivo del décimo aniversario de su fallecimiento, mostré que concede igual atención a los toreros que a los literatos españoles. Doce son los literatos a quienes Cabral consagra poemas, igual número a los toreros. Hay además otras coincidencias no menos significativas que no voy a exponer aquí por no desviarme del asunto y

que pueden encontrarse en mi mencionado artículo sobre “*João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27*”.

La atención que merece el flamenco no es menor y son también doce los poemas consagrados a este arte. Aquí encontramos otra paradoja. Lo lógico hubiera sido que predominara el interés por el baile dada la atracción por lo visual del poeta:

A música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual.
Aí eu gosto. *Jornal do Commercio*, Recife, 13 jan. 1982.

En efecto, dedica al baile un importante poema “Estudios para una bailaora andaluza” en el que despliega toda su capacidad de observación y distingue además a la bailaora Carmen Amaya con un poema. Pero no es el baile, sino el cante lo que merece predominantemente la admiración y el interés del poeta.

Para explicar esta paradoja tendré que dar un pequeño rodeo que creo indispensable.

Es sabido que Cabral es un poeta minimalista y que recurre frecuentemente a un pequeño número de palabras-clave que condensan núcleos esenciales de su poética. Es el poeta de las “vinte palavras” de “A Lição de Poesia” (Melo Neto 2003: 78):

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

Pues bien esas “vinte palavras” recurrentes en portugués encuentran como no podía ser menos sus correspondientes en el léxico de la cultura española. A su particular diccionario de cabecera brasileño le corresponde otro español con el que viene a interpretar la cultura que tanto le interesó al otro lado del Atlántico. A ese diccionario de cabecera, español, o, mejor, sevillano, nos conviene recurrir si queremos entender las claves desde las cuales entiende el tema flamenco.

En *A Educação pela Pedra* hay dos poemas situados: uno, en el apartado “Nordeste”, intitulado: “Coisas de Cabeceira, Recife” y otro,

en el apartado “Não Nordeste”, intitulado “Coisas de Cabeceira, Sevilha” (Melo Neto 2003: 344):

1

Diversas coisas se alinham na memória
 Numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
 Coisas, se na origem apenas expressões
 De ciganos dali; mas claras e concisas
 A um ponto de se condensarem em coisas,
 Bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
 Não *esparramarse*, fazer na dose certa;
Por derecho, fazer qualquer quefazer,
 E o do ser, com a incorrupção da reta;
Con nervio, dar a tensão ao que se faz
 Da corda de arco e a retensão da seta;
Pies claros, qualidade de quem dança,
 Se bem pontuada a linguagem da perna.
 (Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
 fazer no extremo, onde o risco começa.)

Son «palabras claras e concisas» referidas al flamenco, palabras-cosas que se alinean bajo el rótulo *Sevilla*.

Nos interesa particularmente el último verso: «*exponerse*,/ fazer no extremo, onde o risco começa» porque es el resumen de los anteriores y porque es también aplicable a la tauromaquia y al oficio de escribir. Resulta clave para entender lo que hasta aquí ha sido nuestra principal incógnita, el interés de Cabral por el flamenco. En la entrevista publicada en *Sibila* Cabral responde así:

JC: Nisso, Manolete parecia com o canto flamenco. Porque o canto flamenco também é cantado no extremo da voz. Uma vez eu estava num baile flamenco, com uma andaluza que era bailarina. Nos estávamos assistindo ao espetáculo, tinha um cantor de Madri cantando e eu perguntei para ela: “Você gosta desse cantor?”. Ela disse: “Não, *no expone*”, não se expõe. Tanto o toureio como o flamenco, o negócio é fazer no extremo. O sujeito canta no extremo da voz. Porque você pode cantar flamenco com a voz sem ser no extremo. **BA:** Assim como o poeta, não é? **JC:** É. **BA:** Como a poesia, não é? **JC:** Como qualquer coisa, não é? **BA:** É... **JC:** Corredor de automóvel de Fórmula 1 tem que correr no extremo, não é? Tem que correr no máximo que o automóvel

dele dá. Senão, se ele bobear, o outro passa. (Abrantes, Franca, Silveira, Moreira 2009: 91)

Retengamos este verso porque *exponerse* y *extremo* son las palabras-clave para comprender el gusto de Cabral por el flamenco y las que entroncan con el toreo, con la literatura y con la poética cabralinas:

O que é que você gostava numa praça de touros? Qual é a sensação que se tem ao ver esse tipo de espetáculo? Tem muita gente que critica, acha violento. Como é que é isso?

JC: Primeiro, é o sujeito se expor à morte. O canto flamenco, o baile flamenco, me interessavam porque era um fazer no extremo. A corrida de touros é também um fazer no extremo. De um momento para outro, você leva una cornada. Ah. (Abrantes, Franca, Silveira, Moreira 2009: 23)

Podríamos decir que *exponerse*, *fazer no extremo*, son un componente vanguardista esencial en la lírica de Cabral al que habría que añadir su gusto por lo popular, lo tradicional. «Exponerse, fazer no extremo, onde o risco começa» es pues el factor común al flamenco, a los toros, al oficio de escribir y a la propia vida: «Tourear, ou viver como expor-se» es el primer verso de “Lembrando Manolete” (Melo Neto 2003: 538).

No es la melodía ni la letra más o menos tradicional o popular lo que atrae a nuestro poeta, sino el riesgo que el cantaor sea capaz de asumir; por eso “A Palo Seco” (Melo Neto 2003: 247) es su cante favorito, el que motiva su mejor poema consagrado al género, el único, de los muchos cantes que Cabral menciona en sus obra que merece un poema. Y todo porque los cantes *a palo seco* son cantes que se cantan sin acompañamiento de guitarra:

Se diz *a palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*,
o *cante* sem mais nada;

en los que se establece una lucha entre el sonido y el silencio de modo semejante a la relación que se establece entre el torero, que aquí se identificaría con el cantaor, y el toro, identificado con el silencio; y del mismo modo en que el poeta describe pormenorizadamente al toro de lidia a lo largo de su obra, en *A Palo Seco* hace una caracterización de las distintas modalidades de silencio:

O silêncio é um metal

de epiderme gelada,
 sempre incapaz das ondas
 imediatas da água;
 (...)
 Ou o silêncio é pesado,
 é um líquido denso,
 que jamais colabora
 nem ajuda com ecos;
 (...)
 Ou o silêncio é levíssimo,
 é líquido sutil
 que se cõa nas frestas
 que no *cante* sentiu;
 (...)
 Ou o silêncio é uma tela
 que difícil se rasga
 e que quando se rasga
 não demora rasgada;

a las que el cantaor se tiene que enfrentar para dominarlo sin más ayuda, «onde a voz só dispõe do que ela mesma ponha», que su propio arte; es la soledad ante un enemigo: el toro para el torero, el silencio para el cantaor.

La posesión, el dominio absoluto del objeto son el reto del poeta, del torero y del cantaor y ambos, torero y cantaor requieren los mismos atributos para conseguir esa posesión.

«Deserto», «agudo», «mineral», «desperto» calificaban la figura de Manolete en “Alguns Toureiros” (Melo Neto 2003: 157).

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
 o toureiro mais agudo,
 mais mineral e desperto,

«Deserto», «agudo», «espada», «desperta» califican también al cante flamenco desde el poema *Diálogo* (Melo Neto 2003: 162):

O canto da Andaluzia
 é agudo como seta
 (...)
 É um canto em que se sente
 o que uma espada no frio

Mas é espada que não corta
 e que somente se afia,

que deserta se incendeia
 (...)

 Até o dia em que essa lâmina
 abandone seu deserto
 (...)

 Até o dia em que essa lâmina,
 essa agudeza desperta

«Flor» también es común a toreros y cantaores; a toreros en
 “Alguns Toureiros” (Melo Neto 2003: 157):

Eu vi Manolo González
 e Pepe Luís, de Sevilha:
 precisão doce de flor,
 graciosa, porém precisa

Vi também Julio Aparicio,
 de Madrid, como *Parrita*:
 ciência fácil de flor,
 espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, *Litri*,
 dos confins da Andaluzia,
 que cultiva uma outra flor:
 angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
 que cultiva flor antiga:
 perfume de renda velha,
 de flor em livro dormida.”

y a cantaores en “Niña de los Peines” (Melo Neto 2003: 676)

Raro ele canta de punhais.
 Foge-os cantando flores vivas.
 há muitas flores no que canta
 como em Federico García,

ou Lorca, que escreve de amor
 e das mil flores que sabia.
 Mas no *flamenco* o amor aponta
 Como punhal entre margaridas.

O *flamenco* fala do amor
 como ele, também floralmente,
 mas no *flamenco* um punhal oculto

nesse canteiro cresce sempre.

Aquí se produce la convergencia de las poéticas taurina y flamenca con la poética general de Melo Neto pues tanto «flor», como «lámina», «mineral», «deserto», «agudo» y «desperto» son palabras-clave en la poesía de Cabral desde sus orígenes y están presentes no sólo en el contenido sino, algunas, en títulos de poemas e incluso de libros. Así la poética flamenca se inserta en la estructura general de la poética cabralina presentando unos elementos comunes y otros diferenciadores creando un movimiento metafórico oscilatorio cuya fórmula enunció magistralmente Reckert:

La fórmula básica de ese procedimiento es sencillamente «A tiene en común con B ciertas características X, más otra, Y, que le falta a B»; pero variaciones sobre ella pueden causar comparaciones de gran originalidad y complejidad”.

Tenemos que concluir con este autor que a Cabral «más que los objetos comparados, lo que le interesa son las relaciones que puede descubrir o inventar entre ellos; y la comparación en sí depende de la superposición de una diferencia a una analogía» (Reckert: 2001, 280).

Dejo para otra ocasión el baile flamenco pues los elementos diferenciadores, que se concretan fundamentalmente en la imagen, son suficientes para justificar otro estudio.

Bibliografía

Abrantes, Franca, Silveira, Moreira (2009): Bebeto Abrantes, Belisario Franca, Luis Antonio Silveira e Mônica Moreira, “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto, entrevista audiovisual, concedida em fins de 1999”, *Sibila*, ano 9, nº 13, 2009 <http://sibila.com.br>

Extremera (2008): Nicolás Extremera Tapia, “João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27”, *Artífara*, n. 8 (enero – diciembre 2008) sección Addenda,

<http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara-n--8/Addenda/default.aspx?oid=98&oalias=>

Extremera (2010): Nicolás Extremera Tapia, “Sobre los orígenes de la cultura y la literatura brasileñas: La hegemonía del español en el teatro brasileño del siglo XVI”, *Artífara*, n. 10, (enero - diciembre 2010, sección Addenda,

http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara_n.10/addenda/default.aspx?oid=380&oalias=

Extremera y Trias (2006): Nicolás Extremera Tapia y Luisa Trias Folch, "Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto, na praia do Flamengo, em 14 de julho de 1993", *Maresia*, (Revista de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español (ALEE) nº 1, 2006.

Melo Neto (2003): João Cabral de Melo Neto, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Reckert (2001): Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos.