

Invenções a muitas vozes: poesia, música e política em Nicolás Guillén

Inventions to many voices: poetry, music and politics in Nicolás Guillén

*Geni Rosa Duarte**

RESUMO

O texto tem por objetivo discutir questões a respeito da obra poética de Nicolás Guillén, especificamente a produzida até inícios dos anos 1930, na perspectiva da história social. A partir das questões que emergem da sua poesia e da sua atuação em Cuba nesses anos, procura refletir sobre as tramas de interlocução nas quais o autor se insere, mais especificamente no ato político de incorporar vozes populares que se expressam a partir de formas musicais, entre outras, na sua poética, e dos sentidos sociais que sua obra passa a desempenhar no panorama cultural e político da época.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Cultura popular. Etnicidade. Música. Política.

ABSTRACT

The text aims to raise questions about Nicolas Guillen's work from a social History perspective, mainly focusing on his early 30's production. By discussing his poetry and performances in Cuba from those years, the article tries to stimulate the reflection about the plots woven between interlocutors then and there. Guillen himself is one of those interlocutors, not only when he incorporates the popular voices that are expressed in his poetry by musical forms, but also when his work starts to assume a social-political bias in the cultural environment of that time.

KEYWORDS: Poetry. Popular Culture. Ethnicity. Music. Politics.

Olhar hoje a obra poética de Nicolás Guillén nos coloca à frente de questões atuais que emergem da sua obra poética, indissolúvelmente ligada ao seu posicionamento político. Impossível pensá-la sem vinculá-la à revolução cubana de 1959, mesmo correndo o risco de “monumentalizá-la”, nos termos discutidos por Le Goff, tendo em vista o papel exercido pelo poeta no direcionamento das questões culturais no período pré e pós-revolucionário.

A própria complexidade da obra poética de Guillén, desde seus primeiros escritos de juventude (*Cerebro y corazón*, 1922) e *Otros poemas* (1920-1923), seguidos pelos chamados *Poemas de transición* (1927-1931), até chegar nos *Motivos de Son* (1930) e *Sóngoro Cosongo* (1931), como aparece nas *Obras Completas* organizada por seu grande amigo e biógrafo Angel Augier, já encaminha para a valorização da poesia

* Professora Associada dos cursos de graduação e pós-graduação da UNIOESTE, campus de Marechal Cândido Rondon, PR; doutora em História Social pela PUC-SP. Email: geni_rosaduarte@yahoo.com.br

afrocuabana. Muito da obra posterior, voltada para questões políticas e sociais que superam em muito os aspectos simplesmente étnicos dessa primeira parte, foi analisada como preasegando a ocorrência de um processo revolucionário em Cuba. Todavia, mais do que ressaltar essa perspectiva “profética”, a posição defendida neste artigo é de que a obra de Guillén pode ser melhor analisada se confrontada com as questões do seu tempo, e para tanto procuramos, nesta análise, ressaltar seu aspecto *experencial* e testemunhal, sem conduzi-la à previsibilidade de um futuro que deveria acontecer.

Nesse sentido, há desafios para uma abordagem historiográfica. A obra poética de Nicolás Guillén, assim como o próprio poeta enquanto intelectual engajado, posiciona-se frente a algumas questões fundamentais do seu tempo, desde as decorrentes do colonialismo e do intervencionismo americano vivenciado por Cuba até a primeira metade do século XX, até outras que mobilizaram as forças de esquerda, dentro da América Latina e da Europa. Abarca desde experiências vanguardistas até escritos mais panfletários, alguns deles “encomendados” para ressaltar a importância de alguns fatos e acontecimentos, importantes para a própria esquerda latino-americana. Sua obra literária, embora extremamente heterogênea, se se considerar sua extensão temporal, por um lado, possibilita a percepção de memórias da experiência de independência cubana, indissociável e condicionada pela abolição da escravatura e, conseqüentemente, torna possível pensar a guerra de independência contra a Espanha não apenas como desejo político de separação, mas também como uma reação dos afro-cubanos motivados pelo desejo de justiça racial.

Guillén, por esse lado, é o poeta da musicalidade negra cubana, do ritmo chamado *son*, ao mesmo tempo música, palavra e dança: alguns poemas seus ainda são cantados e dançados na Cuba de hoje. Sua poesia possibilitou quebras, do ponto de vista literário, que foram ampliadas a partir da musicalização feita por compositores, principalmente cubanos, dentro do movimento chamado denominado *Afrocubanismo*, valorizando fundamentalmente os aspectos étnicos presentes na sua poesia, trasladados para a música popular e erudita do período.

Nicolás Cristóbal Guillén nasceu em Camagüey, interior de Cuba, em 1902, no ano em que o país teve seu primeiro governo independente “reconhecido”. Seu pai, jornalista e fundador do periódico *Las Dos Repúblicas*, foi eleito senador pelo Partido Liberal em 1908, e assassinado em 1917, durante a guerra civil conhecida como “La Chambelona”. Esse último fato, aliado à perda do jornal editado pelo pai para os conservadores no poder, provocaram uma reviravolta na vida familiar dos Guillén,

fazendo com que o jovem Nicolás, ainda estudante e muito jovem, tivesse que iniciar-se no mundo do trabalho, como tipógrafo.

Depois de concluir o bacharelato em Camagüey, Guillén partiu para Havana, com objetivo de cursar Direito. Matriculou-se na Universidade de Havana em 1920, e abandonou os estudos logo depois, passando a dedicar-se ao jornalismo, regressando então à sua cidade natal. Em 1926, mudou-se definitivamente para Havana e passou a colaborar em sessões de alguns jornais e revistas literárias: primeiramente na secção *Ideales de una raza*, do conservador *Diário de la Marina*, e posteriormente no *El Mundo*. Até 1936, prosseguiu colaborando com revistas como *Información*, *El loco* (semanário humorístico), *Resumen* (editada pelo Partido Comunista), entre outras.

Guillén, na sua formação literária, teve contato com autores clássicos espanhóis (Lope de Vega, Cervantes, Góngora, Quevedo), bem como com neoclássicos e românticos, e em Havana, com os vanguardistas cubanos. Aos vinte anos já trazia um volume de versos denominado *Cerebro y Corazón*, só publicado tempos depois, quando o poeta já era mais conhecido em Cuba. A revista *Orto* publicou, em 1927, seis poemas seus: *El aeroplano*, *La voz desconocida*, *La nueva musa*, *Tu recuerdo*, *Futuro* e *Sol de Lluvia*².

Exercendo uma atividade jornalística no conservador *Diário de la Marina*, identificou-se de pronto com o posicionamento dos intelectuais vanguardistas reunidos no chamado *Grupo Minorista*, do qual faziam parte, entre outros, Juan Marinello, Ruben Martinez Villena, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, entre outros.

Embora essa inserção represente a aproximação do grupo da estética modernista ou pós-modernista, ela descortinava outras possibilidades que iriam manter aproximados alguns e afastados outros dos seus membros: como salienta uma das autoras que analisa essa parte da sua obra, “el vanguardismo cubano, tanto en Guillén como en los demás poetas de aquellos años, tuvo, en su diversidad, acentos peculiares y fue sólo una estación de paso para seguir otro rumbo” (BARRERA, 2003, p. 96), tendo servido para reunir um grupo de jovens com interesse em literatura e política. O que ficava bem claro era a junção de uma discussão vanguardista no terreno da arte com um posicionamento político - contra o governo Zayas, contra a intervenção norte-americana propiciada pela Emenda Platt, e contra o governo ditatorial, a partir de 1925, de Gerardo Machado. A isso se acrescia uma proposta de mudança que atingia também a educação pública, as condições de vida e trabalho de operários e agricultores, etc. Buscando seus próprios caminhos na poesia, Guillén acrescentaria a ela um posicionamento próprio frente à situação de ser negro em Cuba nesses anos.

² Incluídos nas antologias consultadas como *Poemas de transición (1927-1931)*.

Em sua autobiografia, publicada em 1982 com o título *Páginas Vueltas*, Guillén destacou aspectos mais significativos de sua formação, como jornalista e como poeta. Duas questões, segundo ele, pesavam significativamente nesse sentido: em primeiro lugar, a sua experiência como mulato, vivendo entre parentes e amigos da família tanto brancos como negros, o que o levava a perceber as questões sociais envolvendo esses diferentes grupos em Cuba bem como a posicionar-se nesse sentido como negro, e ao lado de intelectuais negros (mesmo sendo estes mulatos, como ele). Assim ele se reportava ao assunto: “Si me preguntara a qué clase social pertenecía mi familia en aquella época yo diría con toda seguridad que a la pequeña burguesía negra. Negra, porque ése era el color de nuestra piel en un país como el nuestro, entonces víctima de profunda división social.” (GUILLÉN, 1982, p. 48).

Em segundo lugar, ressalta-se um posicionamento contra o norte-americano, que ele identificava de forma clara até mesmo quando criticava a atitude de um de seus professores – por sinal, de inglês – que vendia a aprovação no seu curso, assim como o “hábito” entre muitos deles de plagiarem e venderem textos didáticos como sendo de sua autoria. Ele assim se expressa: “Hacerse un hombre era superar todo eso, o tal vez adaptarse a eso, vencido por la influencia del imperio cercano, que nos abatía y cubría con sus alas, como hace el águila para devorar su presa, y que ahora veía de cerca y casi podía tocar.” (GUILLÉN, 1982, p. 27-28).

Justifica a seguir: “Desde esta época creo yo que viene mi rebeldía contra lo norteamericano” (GUILLÉN, 1982, p. 28), assegurando posteriormente: “rebeldía y no odio”, visto não ser possível atribuir a todo o povo americano “el salvajismo racial, las quemadas de negros, la vida miserable de los *ghettos*, todo el dramático cuadro que ofrecen ciertas zonas (muy numerosas por desgracia) del pueblo en Estados Unidos” (GUILLÉN, 1982, p. 28). Tais sentimentos provinham não apenas das vivências e discussões em sua casa com os amigos de seu pai, como da posição, sempre reafirmada por ele, de que o nascimento do Estado cubano, bem como os problemas sociais vivenciados, “estuvieron condicionados por la cercanía *histórica* de la esclavitud – cuatro siglos casi de funesto colonialismo español -, y de la proximidad *geográfica* de Estados Unidos, especialmente el sur de este país”. (GUILLÉN, 1982, p. 28). Ou seja, da percepção de que o domínio espanhol foi simplesmente substituído pelo domínio ianque³.

³ Em 1898, a pretexto da explosão de um navio norte-americano, os Estados Unidos declaram guerra à Espanha, e nessa direção, ocupando Cuba até 1902. Em 1901, o Congresso cubano aceitou incluir na constituição a chamada Emenda Platt, que concedia aos Estados Unidos o direito de intervir em Cuba sempre que seus interesses estivessem ameaçados, o que aconteceu em 1906, 1912, 1917, 1920 e 1934. A Emenda Platt manteve Cuba como protetorado norte-americano até 1933, quando foi conduzido ao poder Fulgêncio Batista.

O processo de independência de Cuba apresenta algumas particularidades em relação ao restante da América Latina, e isso pode auxiliar na compreensão da posição de Guillén a esse respeito. Na interpretação do historiador cubano Joaquín Santana Castillo, em Cuba a idéia de nação e nacionalidade não se constituíram a partir do alto, como nas demais nações latino-americanas, mas tornou-se necessário criar uma consciência patriótica que fizesse emergir a nacionalidade cubana como passo prévio ao estado-nação (CASTILLO, 2006, p. 21). Em essência, segundo Castillo, isso constituía o posicionamento do próprio projeto liberal, que seria depois retomado, reformulado e ampliado por Martí. Entre a articulação de ambos os discursos – o dos liberais e o de José Martí, - situam-se a primeira guerra pela independência, a abolição da escravidão e uma nova situação internacional, com a emergência do imperialismo norte-americano. Castillo conclui, então: “El proyecto martiniano de defensa y esclarecimiento de la especificidad de la América no sajona supera este esquema al entender que se habían ignorado las peculiaridades de nuestra cultura y origen, se habían copiado, miméticamente, códigos foráneos ignorando el factor autóctono y la búsqueda de soluciones propias”. (CASTILLO, 2006, p. 23).

Hugo Achuga identifica, no discurso latinoamericanista que se expressa na frase *Nuestra América*, de Martí, “una acción a nivel real y simbólico”, no qual se constitui “la definición y la propuesta de una identidad continental y la expresión de un deseo de integración que se apoya en la creencia de poseer un destino propio, por diferenciado, y común”. Como tal, ela expressa a idéia de uma comunidade imaginada, nos termos de Anderson – “imaginada no por ser irreal sino por ideológica”, a partir da qual se define o lugar a partir do qual o sujeito da enunciação vai constituir seu discurso. A origem colonial da expressão, nesse sentido, define “la posición del sujeto colonial que se enfrenta al sujeto central o imperial y articula un discurso, el suyo propio, que o identifique y por lo mismo lo diferencie”. (ACHUGA, 1994, p. 637-638).

Na configuração de uma identidade americana oposta à anglo-saxônica, entrevista tanto na exploração colonial quanto no intervencionismo norte-americano, podia-se recorrer ou à releitura da herança hispânica ou à cultura afro-caribenha. Um distanciamento dessas duas perspectivas, a negação pura e simples de uma ou de outra, ou uma aproximação entre elas, não vinha despida de ambiguidades. A perspectiva de classe social dividindo diferentes grupos, a valorização de uma cultura “urbana” (e a desvalorização dos componentes rurais dos migrantes), produziam situações que um projeto (nem mesmo do ponto de vista cultural) de *mestiçagem* não era suficiente para dar conta da construção de uma identidade nacional.

Assumindo explicitamente uma continuidade com Martí, Guillén volta-se para a perspectiva da *diferença*, não da diversidade. O negro da sua poesia não é *um* dos componentes do tecido social cubano, a partir do qual se constrói uma totalidade; ao contrário, é ele, negro, quem define, a partir das temporalidades da sua experiência social, a lógica social da diferença cultural, híbrida e singular. Disso decorre que as questões entre brancos e negros, na visão de Guillén, só poderiam ter uma solução *revolucionária*, porque só no interior de um projeto revolucionário se resolveriam as questões identitárias com relação à própria construção da nacionalidade e da identidade (cubana/ caribenha / latino-americana) – ou seja, a superação do preconceito, do racismo, da marginalização só poderia ser solucionada na medida em que à própria situação de classe fosse dada uma solução.

Portanto, Guillén, na sua poesia e na sua atividade jornalística, relacionava claramente classe social e *cor* da pele, apontando uma estratificação desses diferentes grupos. Embora em sua família houvesse brancos e negros, pelo que ele se definia como mulato, ele enxergava uma complexidade nessa divisão. Referia-se, por exemplo, na sua autobiografia, à existência de várias sociedades em Camagüey, duas delas de negros (uma acusando a outra de ter feito concessões à época da independência), outra de mulatos (que Guillén desprezava, talvez pelo seu ideário de ascensão social *apesar* da cor da pele), ao lado de outras duas de brancos – uma da aristocracia, outra da pequena burguesia, esta última um tanto tolerante com os mais pobres da sua cor. Em Havana, referia-se ao Clube Atenas, congregando a parte “aristocrática” da população negra, e à União Fraternal, dos estratos menos privilegiados.

Desde seus primeiros textos jornalísticos, as questões étnicas foram colocadas como questões sociais. Ao mesmo tempo em que denunciava que as questões do negro em Cuba eram muito mais “de fato” do que “de direito” – uma vez que a lei não negava nenhum direito, mas o negro era reconhecido não como profissional, mas tratado como “negro” pelo branco – reprovava os que viviam à margem da cultura popular e não reconheciam a beleza das suas manifestações musicais tradicionais, como o *son*, a *rumba*, a *guaracha*, entre outros.

Segundo Rivera, Guillén foi introduzido na poesia cubana através do *son*⁴, mas, ao mesmo tempo, sua obra foi responsável pela penetração desse gênero no âmbito da

⁴ O *son* é um gênero musical de origem rural bem mais antigo, que nos anos vinte começa a se espalhar por toda Cuba, vinculado a um sentido de transgressão: toda a música de origem negra estava proibida, a partir da repressão aos integrantes de movimentos e partidos políticos vinculados a questões raciais. Das regiões rurais, o *son* se espalha e chega à capital, em decorrência dos deslocamentos de populações ou de soldados enviados de uma região a outra da ilha (ROY, 2003, p. 127-129). Nesses anos, o gênero conhece uma divulgação inclusive no exterior, principalmente através de dois grandes grupos musicais, o Sexteto Habanero e o Trio Matamoros. Todavia, ele era rechaçado nos ambientes da elite cubana.

alta cultura nacional. Não sem conflitos, tanto da parte dos puristas, que se alarmavam com a introdução de termos próprios da fala popular numa obra literária, quanto com relação aos próprios negros que tinham o desejo de branqueamento, uma vez que poesia de Guillén punha em relevo os sinais de uma identidade que esses últimos preferiam ocultar. Porém, mais do que ser *essencialmente negro*, o *son* expressava a historicidade do negro em Cuba, ou seja, expressava a identidade de uma arte popular que se apresentava mulata: africano no ritmo, espanhol na sua estrutura estrófica, seu caráter repetitivo tem muito a ver com o canto responsorial do negro, em que coro e solista dialogam de forma repetitiva, mas sem que se repita exatamente a mesma coisa. (RIVERA, 19-, p. 10-12).

Quando da publicação de *Motivos de son*, Guillén já havia escrito um poema de temática *negra* – *Oda a Kid Chocolate*⁵, incluído posteriormente em *Sóngoro Cosongo y otros poemas* (1931) com o título *Pequena oda a um negro boxeador cubano*. Nesse poema, em versos de exaltação racial com ritmo e linguagem desconjuntadas, carregado dos neologismos da época, na avaliação de Barreira (2003, p. 99), aparece clara a denúncia da exploração, em todos os sentidos, do boxeador cubano, como se pode ver na transcrição que segue:

Tus guantes
Puestos en la punta de tu cuerpo de ardilla
Y el punch de tu sonrisa.

El Norte es fiero y rudo, boxeador.
Ese mismo Broadway,
que en actitud de vena se desangra
para chillar junto a los rings
en que tú saltas como un moderno mono elástico,
sin el resorte de las sogas,
ni los almohadones del clinch;
ese mismo Broadway
que unta de asombro su boca de melón
ante tus puños explosivos
y tus actuales zapatos de charol;
ese mismo Broadway,
es el que estira su hocico como una enorme lengua húmeda,
para lamer glotonamente
toda la sangre de nuestro cañaveral.

De seguro que tu
no vivirás al tanto de ciertas cosas nuestras,
ni de ciertas cosas de allá,
porque el training es duro y el músculo traidor,
e hay que estar hecho un toro,
como dices alegremente, para que el golpe duela más.

⁵ Kid Chocolate era Eligio Sardiñas Montalbo (1910-1988), o boxeador cubano que mais fama internacional obteve na história desses esporte, tendo ganho cem disputas, no total, sendo oitenta e seis por *knockout*..

Tu inglés,
un poco más precario que tu endeble español,
solo te ha de servir para entender sobre la lona
cuanto en su verde slang
mascan las mandíbulas de los que tú derrumbas
jab a jab.

En realidad acaso no necesitas otra cosa,
porque como seguramente pensarás,
ya tienes tu lugar.
Es bueno, al fin y al cabo
hallar un punching bag,
eliminar la grasa bajo el sol,
saltar,
sudar,
nadar,
y de suiza al shadow boxing,
de la ducha al comedor,
salir pulido, fino, fuerte
como un bastón recién labrado
con agresividades de black jack.

Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol
y busca en Harlen y en La Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad.

(*Sóngoro, Cosongo*, 1931).

Apoiando-nos nas considerações de Dieter Reichardt (2004) sobre o falante lírico na poesia de Guillén⁶, podemos assinalar uma diferença bastante significativa entre o diálogo do poeta com Kid Chocolate e as demais “falas negras” posteriores, de *Motivos de son* e *Sóngoro Cosongo*. Há, em princípio, um primeiro distanciamento entre o poeta e o personagem, na medida em que o primeiro se refere ao corpo negro do segundo a partir dos que nele é colocado para construir a figura do boxeador “tus guantes / puestos en la punta de tu cuerpo de ardilla / y el punch de tu sonrisa”, ou do posicionamento do seu corpo negro animalizado no ringue “en que tú saltas como un moderno mono elástico”, onde “hay que estar hecho un toro”, etc. O poeta fala a um cubano cujo lar deixou de ser Cuba, e passou a ser a terra do espetáculo (Broadway). Da mesma forma, há um questionamento claro do uso que o sistema norte-americano faz do boxeador cubano, inclusive introduzindo palavras inglesas no precário vocabulário (e conhecimento) em espanhol que ele, boxeador, domina.

Todavía, embora Guillén fale do negro, “no logra aún la nota desde adentro”, segundo seu amigo e biógrafo (AUGIER, 1984, p. 94). O poeta já nessa época

⁶ Reichardt se apóia no poema inicial de *Cerebro y Corazón*, contrapondo-o aos demais de *Sóngoro Cosongo*.

desenvolvia, na página *Ideales de una raza* do *Diário de la Marina*, uma batalha ferrenha pelo reconhecimento da posição do negro dentro do país, e contra os preconceitos a que eram submetidos. Posteriormente, fechada essa porta dentro do jornal, Guillén passou a colaborar (também com poemas e artigos) no suplemento dominical do diário *El mundo*, na página denominada *La marcha de una raza*. Essa atividade, todavia, estava muito distante do que Guillén alcançaria depois com seus poemas ditos *negristas*, mas, até certo ponto, definiam os caminhos da poesia que se abririam nos meses seguintes.

Augier aponta algumas produções jornalísticas de Guillén como “antecedentes de su próximo rumbo poético”: a entrevista com o compositor Rosendo Ruiz, e a aproximação com o poeta negro norte-americano Langston Hughes⁷, uma vez que ambas situaram a poesia no universo musical: o primeiro trazendo *sones* antigos e recentes, o segundo dimensionando a influência do *jazz* e do *blues* na sua obra poética. Portanto, os poemas posteriores deveriam mais a esses contatos do que, realmente, aos posicionamentos jornalísticos contra a discriminação e o racismo.

Os poemas *Motivos de son* nasceram a partir de uma experiência onírica, segundo o próprio Guillén. Uma noite, narrou ele em sua autobiografia, num estado entre sono e vigília, uma frase lhe surgiu, com um ritmo especial: *Negro bembón*⁸. A frase ficou rodando na sua cabeça o resto da noite, não deixando que ele dormisse: por fim, conta que levantou-se e o poema foi escrito de imediato:

¿ Po qué te pone tan brabo
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene'
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,

⁷ Hughes chegou a traduzir os poemas de Guillén, numa obra chamada *Cuba Libre*, chamando-os *Cuban blues*, mas modificando seu sentido, segundo Mônica Kaup – aproximando-os de questões muito mais (afro)norte-americanas que cubanas. Em relação a isso, essa autora destaca que a hibridização proposta por Guillén, presente inclusive em outros poemas e textos seus, expressa uma consciência que rejeita o modelo de segregação racial norte-americano: enquanto o Harlem seria a capital não-oficial da América Negra, Havana seria a capital da Cuba mulata, da nação miscigenada. (KAUP, 2000, p. 92-97).

⁸ *Bembón* é um adjetivo que provém de *bemba* (boca). Uma tradução possível seria *negro beicudo*.

negro bembón;
sapato de do tono, negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to:
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Guillén acrescentou que, nesse dia, escreveu mais oito ou dez poemas, entre eles *Sóngoro Cosongo*, entregando-os para publicação com muitas dúvidas, pedindo mesmo que não fossem publicados de imediato: “De paso diré que esta medida me fue inspirada por el temor, en realidad bien pueril, de que los versos no me pertenecieran, y no hubiera hecho yo más que recordarlos desde el misterio del subconsciente” (GUILLÉN, 1982, p. 79).

Os poemas, em linguagem aproximada de formas orais, utilizando as maneiras de falar dos negros de Havana, traziam a musicalidade do *son*, dentro de uma estrutura rítmica bastante complexa. Foram publicados oito na página *Ideales de una raza* do jornal *Diário de la Marina: Negro Bembón, Mi chiquita, Búcate plata, Sigue, Ayé me dijeron negro, Tu no sabe inglés, Si tu supiera, e Mulata*. Posteriormente, foram publicados mais três: *Curujey, Me bendo caro e Hay que tené boluntá*⁹. São poemas que expressam questões do universo popular negro, como daquele homem que vive às expensas da mulher (*Caridad te mantiene / te lo da to*), da mulher que abandona o companheiro quando ele fica sem dinheiro (*que cuando no tube plata / te corrite de bachata / sin acoddadte de mí*), da mulher que reclama do companheiro que não tem o que comer, enquanto ele tem “sapato nuevo”, “relo” e outros tantos luxos: “*búcate plata, / porque me boy a corre*”), ou do negro que canta as qualidades da sua companheira: “*Ella laba, plancha, cose, / y sobre to, caballero / ¡como cosina!*”, razão pela qual, embora ela seja, ele não a troca por ninguém: “*tan negra como e, / no cambio pó ninguna, / pó ninguna outra mujé*”.

Em 1931, Guillén publicou um pequeno volume, com esses e outros poemas, ao qual deu o título de *Sóngoro Cosongo*, definindo-os claramente como *poemas mulatos*. Mas havia mais do que a linguagem falada do negro cubano ou suas temáticas cotidianas. Nesse volume, o poema *Llegada*, por exemplo, recolocava a ancestralidade africana no interior da paisagem antilhana, expressa principalmente nos versos:

Traemos

⁹ Todos foram incluídos no livro *Sóngoro Cosongo*, publicado por Guillén no ano seguinte, mas em edições posteriores o poeta os reduziu a oito novamente (suprimiu *Curujey* e *Me bendo caro* e substituiu *Ayé me dijeron negro* por *Hay que tené boluntá*). Todos os onze poemas foram publicados em *El libro de los sones* (1982), organizado e prefaciado por Angel Augier.

Nuestro rasgo al perfil definitivo de América.

Por um lado, nota-se uma preocupação mais acentuada com a denúncia da exploração a que o negro era submetido, em temporalidades diversas, o que aparecia muito claramente num pequeno poema, em que a cana, o canavial, passa a ser o protagonista:

El negro
junto al cañaveral.

El yanqui
sobre el cañaveral.

La tierra
bajo el cañaveral.

¡Sangre
que se nos va!
(Sóngoro Cosongo, 1931).

Augier também destaca nesse pequeno poema a denúncia tanto da exploração via monocultura, quanto do fato de que a nação cubana sofria isso a partir dos Estados Unidos, o que colocava o negro como trabalhador, “junto al cañaveral”, a quem cabia a tarefa mais dura. Destaca que o negro “podia ser cubano, pero también haitiano ou jamaicano, pues que durante esos años era preciso importar brazos para la zafra, mano de obra barata que se encontraba fácilmente por los traficantes en el oscuro filón de las Antillas vecinas” (AUGIER, 1984, p. 128). Nesse sentido, o negro a que Guillén faz referência seria o negro cubano, ou o negro *em* Cuba.

Todavía, nesses e em outros poemas posteriores, em que as questões históricas da escravidão e da exploração desde a época colonial são discutidas, fica cada vez mais clara a concepção de que não é suficiente trazer a especificidade cultural do popular na perspectiva do nacional. A questão da exploração colonial, que se presentifica em Cuba a partir da dominação norte-americana, não pode ser discutida em termos nacionais apenas. Ela só pode ter uma solução revolucionária, como já salientamos em relação à posição expressa pelo poeta, porque a cultura é apenas um aspecto em relação à nação global, e a sua expressão não possibilita, por si, a resolução dos conflitos sociais que ela desvenda.

Nicolas Guillén não foi exatamente pioneiro na publicação de poemas com temática negra. Outros dois poemas pelo menos já haviam sido publicados em 1928, antecedendo os *Motivos de son: La Rumba* de José Zacarias Tallet, em *Atuei*, e *Bailadora de Rumba* de Ramón Guirao, no *Diario de la Marina*. Na mesma ocasião,

Alejo Carpentier publicava sua *Liturgia Nãñiga*, quando ainda estava em Paris, e Alejandro García Caturla se baseou nessa obra para escrever seu poema sinfônico *Yamba-O*. Augier estabelece uma distância entre essas produções e a obra “negrista” posterior de Guillén: para ele, tratava-se de “notas sueltas elementales, de poetas blancos que presentan lo negro en esguinces y onomatopeyas, en ritmo y en vocabulario, en el gesto y la pirueta. Una visión externa de lo negro, pero que vale como síntoma” (AUGIER, 1984, p. 93). Daí esse autor situar essa produção dentro da *moda negrista*, no interior da qual não coloca Guillén.

Hans-Otto Dill destaca que o interesse de certos artistas europeus (em especial os pintores como Picasso, Klee, Kirchner) se devia menos a um anticolonialismo cultural e mais ao “afán vanguardista de destruir el tradicional y muy académico sistema de expresión pictórico”, em decorrência da própria crise do impressionismo e dos modos mais ou menos naturalistas de figuração (DILL, 2004, p. 52). Não enxerga nada disse na poesia de Guillén, mesmo reconhecendo nela o espírito de ruptura característico das vanguardas européias.

Para Martínez Estrada, “la poesía de Guillén tiene tan poco que ver con África como él mismo”, acrescentando depois: “En Guillén o africano no es una presencia sino una reminiscencia; o se en estado de pureza e inmediatez, por decirlo así, sino con elementos americanos miscigenizados,” (MARTINEZ ESTRADA, 1977, p. 13, 14). E mais adiante:

Lo que Guillén siente y celebra en la gente de su raza, no es la raza misma cuanto la humillación, el relego a un plano inferior de la sociedad cubana, donde el rico y el blanco, el yanqui dueño de tierras y fábricas y el patrón de esclavos son una misma persona (MARTINEZ ESTRADA, 1977, p. 15).

Compreende-se, portanto, que aos poemas de *Motivos de son* tenham seguido outros, discutindo a historicidade da presença negra escrava em Cuba. Como intelectual, o referencial de Guillén seria, portanto, branco e europeu, e ele “se mostra, de uma maneira peculiar, imerso em certas tendências estilísticas que remetem à vanguarda e ao chamado pós-modernismo hispano-americano”, concentrando-se, basicamente, na musicalidade do verso, que se desenvolve como ritmo popular. Daí a referência não ao folclore afrocubano – que, segundo Hans-Otto Dill (2004, p. 53) só aparece seguramente em duas composições: *Sensamayá* e *Balada del Güije* – mas ao *son* enquanto música popular, executada instrumentalmente, dançada e cantada.

Logo depois da publicação dos poemas *de son*, numa entrevista dada a José Antonio Fernandes de Castro, Guillén assim se pronunciou: “Me encanta el estudio del

pueblo. La búsqueda de su entraña profunda. La interpretación de sus dolores y de sus goces” (Apud AUGIER, 1984, p. 109). E numa palestra no Club Atenas, na qual foi chamado a se posicionar frente a críticas formuladas até mesmo por parte de negros, ele completava a idéia:

Insisto en afirmar que los personajes a que me estoy refiriendo circulan a nuestro lado. [...] porque en definitiva ellos no son más que gente de Cuba, sin que se trate precisamente de hombres oscuros. Entre la prosodia de un negro de la clase baja y la de un blanco de la misma condición no existe diferencia. Tienen, además, idéntica visión de la vida; poco más o menos los mismos problemas de orden sociológico, y frente a los mismos estímulos reaccionan de la misma manera (GUILLÉN apud AUGIER, 1984, p. 115).

Nancy Morejón, poetisa cubana ligada de muitas formas ao poeta, discorda da inclusão dos *Motivos de son* nos quadros do pós-modernismo americano, como querem alguns autores:

La perspectiva básica de este cuaderno reside en el rigor y la profundidad con que el autor comete una exploración verbal, en cuanto a la forma; la rebeldía, de contenido, implícita en su temática. Desde esta posición, se aniquila el contexto que había sedimentado la expresión posmodernista; por lo que *Motivos de son* propone una vanguardia literaria que escapa a los límites de una definición académica del término. (MOREJÓN, 1972).

Na perspectiva em que, segundo Morejón (1972), “la vanguardia en Guillén existe en la medida en que su verso es ruptura y fundación, voluntad de estilo y rebelde del carácter nacional”, dá-se a incorporação da fala popular à linguagem culta (como língua dos vencidos, nos termos de Matínez Estrada), o que possibilitava ao poeta assumir diretamente a sua condição de homem negro / cubano / povo. E mais ainda: considerando que nessa obra, como nas seguintes, “hay un tratamiento de la raza como concepto cultural y como valor ético”, segundo essa autora, “la poesía se convierte en el espacio testimonial de su yo vital, comprometido en su yo poético”. (MOREJÓN, 1972).

Embora não haja antecedentes dessa inclusão da linguagem popular mestiça na poesia (cult) escrita, ela já aparecia nas letras dos sonetos, guarachas, pregões, etc. Por isso, Morejón olha com ceticismo o posicionamento de alguns críticos que na poesia de Guillén se lêem influências de Quevedo, ou de Ruben Darío, ou do dadaísmo, surrealismo, primitivismo e outros movimentos europeus: mesmo concordando que Guillén possa ser considerado “el más ‘español’ de los poetas cubanos”, assegura que na sua obra se conjugaram as tradições orais e escritas, tendo ele “amulatado” as diversas formas métricas hispânicas.

Numa entrevista a Cintio Vitier, referida por Nancy Morejón, Guillén destacou algo que já havia assinalado na sua autobiografia.

La influencia más señalada en los Motivos (al menos para mi) es la del Sexteto Habanero ¹⁰ y el Trío Matamoros ¹¹. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas la Mujer de Antonio y Papá Montero. Hay quien mencione a Langston Hughes, a la Ma'Teodora hasta un tomito de guarachas cubanas, cuya primera edición es del ochentitantos. El problema importante no es recibir una influencia; lo importante es transformarla en sustancia propia, en elemento personal, en manera característica de creación" (GUILLÉN apud MOREJÓN, 2002).

Isso nos leva, então, à questão do *son* e da sua influência dentro dessa fala popular. Alguns autores identificam uma origem do *son* que remonta mesmo ao século XVI, e, baseando-se num documento publicado em 1893 pelo músico Laureano Fontes, apontam como o mais antigo que se conhece o *Son de la Ma'Teodora* - afirmação questionada hoje em dia (ROY, 2003, p. 127). Outros consideram que esse ritmo, essencialmente híbrido, teria vindo até mesmo da península ibérica, com formatos devidamente "amulutados", sobretudo nas formas "estribilho-copla-estribilho," como assegura Radamés Giro (1995, p. 220). A palavra *son* designaria não apenas conjuntos de instrumentistas, de formação muito usual no ambiente campesino de Santiago de Cuba e outras localidades, mas também qualquer música "dançável". Teria se difundido inclusive (mas não exclusivamente, como querem alguns autores) a partir dos deslocamentos do Exército Permanente a partir de 1909, mas também das migrações agrícolas internas à ilha (GIRO, 1995, p. 221).

Roy aponta que as pesquisas realizadas nas últimas décadas pelo musicólogo cubano Danilo Orozco mostram que o *son* nasceu por volta de 1860 nas zonas rurais encravadas nas cordilheiras da região oriental de Cuba. "Cuando las formas musicales que luego se denominarán son llegan a las zonas suburbanas de la región, a finales del siglo XIX, llevan ya la impronta afrohispana, tanto en la instrumentación como en la estructura del canto" (ROY, 2003, p. 120). Isso se explicaria pela presença, na região oriental, de mão de obra de origem africana (bantu, e principalmente daomeana), tanto na pequena agricultura como nas minas afastadas dos centros urbanos. Os escravos

¹⁰ O Sexteto Habanero foi fundado a partir de um outro conjunto, denominado Cuarteto Oriental. Esse grupo se expandiu depois para um sexteto, adquirindo o nome que o tornou famoso em 1920. Usavam os instrumentos populares típicos do son – bongô, violão, três, claves, *botija*, maracás - depois incluindo um contrabaixo, e posteriormente um trompete (formando então o Septeto Habanero),

¹¹ Um dos grupos mais influentes das décadas de 1920 e 1930, formado em 1925 por Miguel Matamoros, Siro Rodríguez y Rafael Cueto. Desde o início o conjunto marcou um estilo – o bolero-son – com harmonias bem elaboradas e forte respaldo rítmico do son tradicional. Posteriormente, nos anos 1940, incluiu alguns cantores, dos quais o mais famoso foi Benny Moré.

fugitivos se dispersaram a partir das guerras de libertação do século XIX, mesclando-se populações negras, brancas e mulatas; finalmente, “los núcleos familiares originales en torno a los que se constituyó y transmitió el son se escindieron entre el campo y la ciudad, pero mantuvieron unas estrechas relaciones”, sendo possível também que as festas e danças coletivas fizessem com que o *son* “apareciera de forma concomitante en varios lugares, allí donde la interacción entre el campo y la ciudad y los contactos entre poblaciones blancas e de color eran los rasgos predominantes” (ROY, 2003, p. 120, 128).

Em *Motivos de son*, portanto, Guillén se referia aos personagens da rua, com sua linguagem plena de deformações fonéticas e gramaticais. Há mesmo uma negação clara do universo cultural das elites, inclusive pelo rechaçamento de uma visão mais racionalista, o que pode ser percebido no poema *Madrigal*, que reproduzimos abaixo. Segundo Nancy Morejón: “La mujer es el medio más idóneo para llevar a cabo ese reconocimiento estético, que tiene una inmensa carga ideológica. El pensamiento revolucionario se sirve del tema erótico para cumplirse” (MOREJÓN, 1972), como pode-se ler nos versos que seguem:

Tu vientre sabe más que tu cabeza
y tanto como tus muslos.
Esa
es la fuerte gracia negra
de tu cuerpo desnudo.

Signo de selva el tuyo,
con tus collares rojos,
tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
nadando en el Zambeze de tus ojos.
(Sóngoro Cosongo, 1931).

Sobre este poema, de sensível sensualidade, Dieter Reichardt assegura que “la intimidad del hablante tiene una función pública al negar **conscientemente** el axioma ilustrado de la emancipación humana mediante la educación no de los muslos sino de la cabeza”, pondo em relevo “el privilegio natural de la belleza negra frente a pautas culturales, disconformes o no, cuyo **enjuciamiento** ya por si constituye en un acto de autoridad cultural” (REICHARDT, 2004, p. 26-27 – grifos do autor).

Da mesma forma, neste outro *Madrigal*, publicado na mesma obra, a sensualidade do corpo negro feminino se mostrava simbolizada nas frutas maduras e na imagem (aliás, muito feminina) do espelho:

De tus manos gotean
las uñas, en un manojo de diez uvas moradas.

Piel,
carne de tronco quemado,
que cuando naufraga en el espejo, ahúma
las algas tímidas del fondo.
(Sóngoro Cosongo, 1931).

Ou trazendo a feminilidade para um coletivo mítico, para a exaltação do orgulho racial, em que a mulher negra – corpo, fala, movimento - passava a simbolizar a permanência e continuidade do grupo, numa perspectiva de *totalidade*, na medida em que seu corpo delimita o mundo, como em *Mujer Nueva*:

Con el círculo ecuatorial,
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,
la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente.
Coronada de palmas
como una diosa recién llegada,
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.

Bajo un pedazo de piel fresca,
y el pie incansable
para la pista profunda del tambor.
(Sóngoro Cosongo, 1931)

Mesmo as questões corporais que implicavam em preconceitos no interior dos grupos negros e mulatos foram abordados nos *Motivos de son*, como em *Mulata*, em que a desvalorização de certos traços, como o nariz achatado, é referida, bem como a negação a uma proposta de branqueamento, perceptível nos grupos sociais em ascensão:

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fijate bien que tú
no ere tan adelantá
poque tu boca e bien grande
y tu pasa, colorá.

Tanto ren con tu cuerpo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,

tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
la veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
Y no te quiero pa na!
(Motivos de son, 1930)

Mais do que trazer o negro à racionalidade branca, portanto, Guillén enunciava a possibilidade concreta de definir a identidade negra no fundamento das diferenças culturais, desta forma afastando-se das tradições culturais europeias e fundamentando-se nas tradições populares. Assim, como sublinha Schmidt-Welle, ao recorrer à etnicidade, Guillén o faz como *ato político*, e não como simples valorização da diferença cultural dos povos do Caribe (SCHMIDT-WELLE, 2004, p. 5).

Para Martínez Estrada, embora Guillén se expresse no espanhol, seu lugar não é entre os poetas hispânicos, uma vez que ele é essencialmente cubano. As quebras estilísticas, com o uso de onomatopéias, repetições, metáforas, “jitanjáforas”¹², expressam “la cultura arcaica de los pueblos ágrafos y las modulaciones de sentimientos que no necesitan obligatoriamente de la palabra; menos del idioma, que es la palabra organizada” (MARTINEZ ESTRADA, 1977, p. 20-21). Nesse sentido, sendo *dialetal*, expressa-se na língua dos vencidos, portanto, sem o avassalamento à língua dos vencedores. Sua poesia mulata, portanto, enuncia o modo de sentir e falar do povo cubano.

Os sentimentos e sensações não são expressos, necessariamente, por palavras, mas por onomatopéias e modulações que sugerem ritmos e danças, articulando o corpo e o texto escrito, que vão ter continuidade em obras posteriores:

Sóngoro, cosongo,
songo be;
sóngoro, cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno,
sóngoro de tré.
(Motivos de son, 1930)

¡Mayombe-bombe-mayombé!
Mayombe-bombe-mayombé!
Mayombe-bombe-mayombé!
(West Indies, Ltd, 1934).

¹² Segundo o escritor mexicano Alfonso Reyes, esse termo designaria palavras ou frases sem significado unívoco ou explícito, ainda que com som melódico e rítmico que transmite sensações semelhantes. Estaria entre o neologismo e a onomatopéia. (SORONDO, 2008, p. 38-39).

Portanto, não só os poemas procuravam traduzir a musicalidade dos *sones* e dos demais ritmos populares, como eram quase que um convite a serem musicalizados.

No prefácio a uma edição dos *Motivos de son* especial de 50º. Aniversário, volume em que são publicadas partituras dos compositores que musicalizaram os poemas (Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo e Emilio Grenet), Mirta Aguirre (1979) coloca em primeiro plano uma aproximação dos poemas de Guillén às estruturas musicais do *son*. Esse ritmo ou gênero musical, segundo ela, se inicia com uma quadra, normalmente de versos octossílabos, em que o motivo é exposto; prossegue com o desenvolvimento da idéia-base, em combinações de quatro versos ou de versos livres, a que se segue o estribilho (*montuno*) e às vezes mais quatro versos que fecham a exposição. Veja-se no poema *Mulata*, reproduzido acima, citado por Mirta Aguirre como um exemplo bem acadêmico dessa estrutura.

Mas nem todos os *sones* guillenianos seguem essa estrutura, mesmo porque o poeta, imiscuindo-se no campo da cultura popular cubana, maneja o idioma espanhol e dialoga tanto com a tradição poética escrita como com a tradição musical. Trazendo personagens de carne e osso ou do imaginário popular, e inspirando-se diretamente em produções musicais populares, trazendo para o universo escrito personagens como Mama Inês¹³ ou Papá Montero¹⁴ - ele *refletia* sobre esse universo popular, situando-se como protagonista e como co-participante. Como conclui Mirta Aguirre: “Lo que sucede es que el poeta no inventa, sino que desprende de la realidad sus creaciones. Sus criaturas y la problemáticas de cada una de ellas existen, y él las apresa con garra inolvidable” (AGUIRRE, 1979, p. 18).

Na sua autobiografia, Guillén refere-se à musicalização feita por diversos compositores de seus *Motivos de son*. No campo da música popular, os irmãos Emilio e Eliseo Grenet fizeram isso¹⁵. Suas peças musicais tiveram uma difusão bastante significativa, foram bastante executadas - o que fez com que Guillén até mesmo perdoasse o fato dos compositores terem registrado letra e música como suas, o que fez com que rendessem nada em direitos autorais para o poeta, como ele salientou. Grenet ainda musicalizou *Yambambó* ou *Canto Negro*, e *Quirino*, poema em que Guillén faz alusão a um instrumento associado ao son, o três. Destaque-se ainda que *Mulata* e *Negro Bembón* também receberam música do compositor popular camagueyniano,

¹³ Refere-se a *Mama Inês*, de Eliseo Grenet, gravado, entre outros, por Bola de Nieve (o pianista negro Ignacio Villa). Guillén cita a personagem no poema *Ayé me dijeron negro*, incluído em *El libro de los sones*.

¹⁴ Trata-se de Papá Montero, composição de Eliseo Grenet. Guillén escreve *Velorio de Papá Montero*, com um verso comum com a música: *¡Zumva, canalla y rumbero!*

¹⁵ No volume *Motivos de Son* (1980) são apresentadas as partituras de *Negro Bembón*, por Eliseo Grenet, e *Tu no sabe inglés* por Emilio Grenet.

Jorge González Allué, entre muitos outros compositores da época da publicação dos poemas.

Um outro diálogo dessa literatura e da sua musicalidade se deu ainda na direção da música erudita. Nas primeiras décadas do século XX, segundo Alejo Carpentier, também uma nova maneira de pensar e ver, do ponto de vista da música erudita tornava-se presente na vida cultural de Cuba, fazendo com que seus músicos voltassem os olhos para as produções de vanguarda européias (e mesmo latino-americanas), e a ilha fosse vista também por artistas de outras tradições e culturas (CARPENTIER, 1993).

Os compositores eruditos, em Cuba, como em outros países latino-americanos, voltaram-se para produções populares, muito especialmente as que traziam elementos do universo cultural negro, incorporando-os nas suas obras a partir de uma “releitura”. No caso de Cuba, a literatura, em especial a poesia de Guillén, foi utilizada como uma ponte para essa reformulação, pela presença da música no seu interior – possibilitando que os compositores chegassem a ela de forma diversa.

Desde as primeiras décadas do século compositores cubanos já haviam procurado incorporar elementos do folclore afro-cubano à música produzida em Cuba – por exemplo, as *Danzas Africanas*, de Ernesto Lecuona (1895-1963), ou a ópera *La esclava*, de José Mauri Esteve (1856-1937). Isso se dava também a partir do exterior: em 1932, o compositor norte-americano Ira Gershwin (1896-1983) compôs *Abertura Cubana*, depois de uma viagem a esse país, impressionado principalmente com os instrumentos de percussão que havia conhecido. Por outro lado, o olhar sobre as produções populares era ensejado pelas possibilidades abertas pela música contemporânea que tanto influenciaram Amadeo Roldán, como Villa Lobos, Lorenzo Fernandes e outros compositores do Brasil.

Motivos de son, ainda nos anos 1930, foram musicalizados pelo compositor Amadeo Roldán, ao invés daquele que seria da escolha de Guillén, porque seu amigo pessoal: Alejandro García Caturla (que acabou colocando música apenas em *Tu no sabe inglés*)¹⁶. Mas vale a pena assinalar as relações da música erudita cubana com a produção poética de Nicolás Guillén, e a aproximação da vanguarda musical e da literária, bem como assinalar, ainda que de forma rápida, o papel desses dois compositores nesse processo.

Segundo José Aníbal Campos:

¹⁶ Caturla e Roldán também musicalizaram produções de outros autores cubanos, entre os quais os poemas afronegristas de Alejo Carpentier.

Impulsado por las nuevas corrientes del arte, la literatura y la música que llegaban desde Europa, comienza a gestarse paralelamente un fuerte movimiento de renovación cultural que se extenderá a lo largo de toda esa década y continuará luego en el decenio siguiente, e una de cuyas vertientes, sin duda la de mayor trascendencia, consistirá en una nueva mirada hacia el componente africano de la nacionalidad cubana, tendencia que recibe, en el propio escenario de la Isla, un impulso definitivo a través del auge arrollador de la cultura popular y de las investigaciones antropológicas y etnográficas de don Fernando Ortiz. Es el momento en que poetas como Emilio Ballasgas, Nicolás Guillén o José Zacarías Tallet, entre otros, comienzan a poblar las letras cunas de cadencias y sonidos de tambor, maracas y bongó. Pero es la en la música donde esa renovación comienza a sentirse con mayor fuerza (CAMPOS, 2005, p. 216).

Mas esse movimento de nacionalização da música erudita cubana vai mais além. Acima de tudo, a liberdade formal trazida pela influência de Stravinsky e outros compositores que propiciaram a libertação dos cânones acadêmicos vigentes ainda no século XIX. Por outro lado, a criação de conservatórios musicais e orquestras e sociedades corais foram ingredientes que impulsionaram essa renovação musical. Dois movimentos confluíam: por um lado, o investimento na ampliação do conhecimento musical pela difusão da música erudita a partir da formação de orquestras e investimento na formação dos músicos, e por outro, o olhar para dentro da sociedade cubana, para aí apreender os elementos essenciais da nacionalização musical.

Os dois nomes que se tornam referenciais nesse projeto, todavia, foram os de Amadeo Roldán (1900-1939) e Alejandro García Caturla (1906-1940).

O primeiro teve formação musical erudita na Europa, regressando a Cuba em 1919. Ali, integrou-se à segunda orquestra fundada na capital por Pedro Sanjuan Nortes, a *Filarmônica* (que estabeleceu uma concorrência com a anterior, a *Sinfônica*). Esse maestro já havia composto uma *Liturgia Negra*, com o uso de temas e instrumentais folclórico, o que abriu caminho para a apresentação da *Obertura sobre temas cubanos*, de Roldán, considerada por Carpentier o acontecimento mais importante da história musical cubana desse início de século, apesar de ser uma obra ainda imatura. Aos poucos, o compositor se firmou, preferindo trabalhar com temas folclóricos utilizando materiais de segunda mão – desprendendo-se, portanto, do documento folclórico verdadeiro, na expressão de Carpentier: “el ritmo ha dejado de ser textual: es más bien una visión propia de las células conocidas: recreación (...) buscando, más que un folklore, el espíritu del folklore” (CARPENTIER, 1993, p. 315). Em 1931, Roldán musicalizou o poema *Curujey*, de Guillén. Em 1934 publicam-se em Nova Iorque também os demais oito poemas musicalizados de *Motivos de Son*, e, segundo Carpentier:

[...] a pesar de un trabajo instrumental elaboradísimo, la melodía conserva todos sus derechos. Melodía angulosa, quebrada, sometida muy a menudo a las características tonales del género, pero donde lo negro es ya, para Roldán, un lenguaje propio; proyectado de adentro afuera (CARPENTIER, 1993, p. 316).

Alejandro García Caturla foi seu contemporâneo, tendo tocado na mesma orquestra dirigida então por Roldán. Era amigo de Nicolás Guillén, que dedicou a ele o *Canto Negro*, publicado primeiramente com o título de *Yambambó*. Por vontade do poeta, Caturla deveria ter musicalizado todos os *Motivos de son*, só o fazendo todavia em relação a *Bito Manué (Tu no sabe inglés)* em 1930, e *Mulata* em 1932 (*Motivos de Son*, 1980), uma vez que Roldán havia tomado a dianteira, nesse sentido. Posteriormente, Caturla musicalizou outros poemas de Guillén.

Segundo Carpentier, o folclore, para Caturla, representou um ponto de partida, ao qual ele se voltou ao expressar-se como compositor, diferentemente de Roldán. Ou seja:

Salido de su corta fiebre europeizante, [Caturla] volvió a los *danzones* de su adolescencia, partiendo de ellos nuevamente. Sin vacilación, comenzó a expresarse en un lenguaje nutrido por raíces negras – guiado por un oscuro instinto y por las afinidades que se habían manifestado ya, de modo elocuente, en su vida privada (CARPENTIER, 1993, p. 320).

Talvez por isso mesmo a identidade de Guillén com Caturla, com quem trocava frequentemente cartas e se encontrava sempre que possível, como assinala na biografia. Embora ambos os compositores estivessem dentro do que se denominava de campo “culto” (entre aspas), Caturla conseguia atingir mais o que o poeta valorizava no ofício de escrever (tanto poesia quanto música): a vivência do processo popular cubano de forma politizada. Enfrentou os preconceitos da época, casando-se com uma mulher negra. Além de músico, era advogado, lutando para sustentar numerosa família, e foi assassinado no exercício dessa profissão.

Em suma, a musicalização dos poemas de Guillén escritos nesses anos assume claramente a tarefa de introduzir, na música erudita nacional, as temáticas, ritmos e harmonias afro-cubanas, ou especificamente negras. Pela aproximação do poeta com a música popular, ou seja, com a música efetivamente produzida e consumida, nas zonas rurais e principalmente nas cidades, essa sonoridade popular penetrava embora de forma diferenciada, no universo musical de autores como Alejandro García Caturla, possibilitando aproximações que de outra forma não seriam factíveis. O importante é

assinalar que o direcionamento dado por Guillén a esse relacionamento poesia / música se direcionava muito mais na direção do popular – e de um popular politicamente comprometido – do que do erudito.

Outros poemas de Guillén foram musicados por compositores cubanos como Jorge Berroa, Hilario González, Jorge González Allué, Maria Alvarez Rios, Walfrido Guevara, Amaury Gutierrez, entre outros.

Concluindo, podemos complementar assinalando que a poesia de Guillén não interessou apenas aos autores cubanos. A necessidade de incorporar temáticas negras a produções de compositores e músicos não-cubanos aproximou alguns deles da produção literária do poeta. O mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), por exemplo, musicalizou *Caminando* e *Sensamayá* (de *West Indies, Ltd.*). Em 1945, um compositor catalão, Xavier Montsalvatge (1912-2002), ao compor a suíte demonimada *Cinco Canciones Negras*¹⁷, procurou construir para tanto uma ponte atlântica unindo América e Europa. Para tanto, musicalizou o poema *Cuba dentro de un piano*, do espanhol Rafael Alberti; *Canción de cuna para dormir a un negrito*, do uruguaio Idelfonso Pareda Valdés; *Chévere* e *Canto Negro*, de Nicolás Guillén, e *Punto de Habanera (século XI)*, de Nestor Luján¹⁸. Também poemas de Guillén foram musicalizados por Marius François Gaillard, Darius Milhaud, Edgar Varese, num movimento que poderíamos considerar supra-nacional, ou um nacionalismo universalista, nos termos propostos por Quintero-Rivera. (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 30-54). Isso se ficarmos apenas nos compositores eruditos, uma vez que os poemas de Guillén ainda hoje são cantados por artistas latino-americanos e outros, a partir de outros referenciais político-musicais, cuja discussão foge dos objetivos deste artigo.

Referências

ACHUGA, Hugo. La hora americana o el discurso americanista de entreguerras. In: PIZARRO, Ana. (Org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial, 1994. v. 2.

AGUIRRE, Mirta. El cincuentenario de motivos de son. In: GUILLÉN, Nicolás. *Motivos de son: música de Amadeo Roldán, Alejandro Garcia Caturla, Eliseo Grenet, Emilio Grenet*. Edición Especial 50 Aniversario. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

¹⁷ Na seguinte ordem: I. Cuba dentro de un piano – Rafael Alberti; II. Punto de Habanera (Siglo XVIII) Nestor Luján; III. Chévere - Nicolás Guillén; IV. Canción de cuna para dormir a un negrito - Idelfonso Pareda Valdés; V. Canto negro – Nicolás Guillén

¹⁸ Recolhida por Nestor Luján, Josep M. Prim e Xavier Montsalvatge junto a pescadores-cantores de Calella de Palafrugell, na Catalunha.

AUGIER, Ángel. Los “sones” de Nicolás Guillén: prólogo. In: GUILLÉN, Nicolás. *El libro de los sonos*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

_____. *Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1984.

BARREIRA, Trinidad. Nicolás Guillén y su concepción de la poesía mulata. *Cuadernos hispanoamericano*. Madrid, n. 637/638, p. 95-103, jul./ago. 2003.

CAMPOS, José Aníbal. La música clásica en La Habana republicana. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n. 641, p. 63-84, 2005.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo: Global, [197?].

_____. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CASTILLO, Joaquín Santana. Transgresiones en el pensamiento latinoamericano: semejanzas y diferencias entre Cuba y América Latina. In: KNAUER, Gabriela; MIRANDA, Elina; REINSTÄDLER, Janett. (Ed.). *Transgresiones cubanas: Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

DILL, Hans-Otto. Nicolás Guillén: futurismo, afrocubanismo, compromiso cívico-político: diferencias y confluências. In: SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. (Ed.). *Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: vanguardia –compromiso- etnicidad/ vanguardia-compromiso-etnicidade*. 2004. Disponível em: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/001_.pdf>. Acesso em: 07 maio 2008.

GIRO, Radamés. *Panorama de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.

GODOY, Elena. A musicalidade em Nicolas Guillén. *Revista Letras*, Curitiba, n. 21, p. 137-145, 1973.

GUILLÉN, Nicolás. *Antología*. Madrid: Visor Libros, 1988.

_____. *El son entero*. Buenos Aires: Pleamar, 1947.

_____. *El son entero: cantos para soldados y sonos para turistas*. Buenos Aires: Losada, 1991.

_____. *Motivos de son: música de Amadeo Roldán, Alejandro Garcia Caturra, Eliseo Grenet, Emilio Grenet*. Edición Especial 50 Aniversario. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

_____. *Obra poética: 1922-1958*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

_____. *Páginas vueltas: memorias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

_____. *Sóngoro Cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza, 2002.

_____. *Suma Poética*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1995.

KAUP, Monika. Our América that is not one: transnational black atlantic disclosures in Nicolás Guillén and Langston Hughes. *Discourse*. Detroit, v. 22, n. 3, p. 87-113, 2000.

Disponível em: <muse.jhu.edu/journals/discourse/v022/22.3kaup.pdf>. Acesso em: 08 maio 2008.

MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *La poesía de Nicolás Guillén*. Buenos Aires: Arca-Calicanto, 1977.

MOREJÓN, Nancy. *Introducción a la obra de Nicolás Guillén*. 1972. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml>. Acesso em: 07 maio 2008.

_____. *España en Nicolás Guillén*. 2002. Disponível em: <<http://www.bnjm.cu/sitios/revista/2002/01-02/nancy.htm>>. Acesso em: 08 maio 2007.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2000.

REICHARDT, Dieter. Los hablantes líricos en la poesía de Nicolás Guillén y Cesar Vallejo. In: SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. (Ed.). *Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: vanguardia compromiso etnicidad/vanguardia compromisso etnicidade*. 2004. Disponível em: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/001_.pdf>. Acesso em: 07 maio 2008.

RIVERA, Guillermo Rodríguez. Prólogo a Guillén, Nicolás: antología. Madrid: Visor Libros, [19-].

ROY, Maya. *Músicas cubanas*. Madrid: Akal, 2003.

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. Prefacio. In: SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. (Ed.). *Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: vanguardia – compromiso - etnicidad/vanguardia - compromisso – etnicidade*. 2004. Disponível em: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/001_.pdf>. Acesso em: 07 maio 2008.

SORONDO, Gabriel Sánchez. *Nicolás Guillén: el poeta del son*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

Colaboração recebida em 09/02/2011 e aprovada em 04/04/2011.