
UM OLHAR SOBRE A PRÁXIS MUSICAL¹ E POÉTICA EM VERSOS DE NICOLÁS GUILLÉN

WANESSA CRISTINA RIBEIRO²

RESUMO: Através da contextualização histórica do fim do século XIX e o decorrer do século XX, as análises poéticas de “Rumba”, “Secuestro de La mujer de Antonio”, devidamente associadas às produções artísticas “Rumba” de José Zacarías Tallet e “La mujer de Antonio” interpretada pelo Trio Matamoros, presentes neste artigo, pretendem corroborar com a ideia de que Guillén, ao transmutar os valores da sociedade cubana, cumpre a função de alimentar o imaginário coletivo de seu povo, reafirmando a necessidade de entender a identidade como um projeto a ser continuamente trabalhado.

Palavras- chave: Nicolás Guillén, Jose Tallet, Música popular, Poesia cubana, Identidade.

ABSTRACT: Through a historical contextualization of the end of the XIX Century and the passing of the XX Century, the poetic analysis of the musical pieces of “Rumba” and “Secuestro de La Mujer de Antonio”, correctly associated to the artistic productions of “Rumba” by José Zacarías Taller and “La Mujer de Antonio” interpreted by Trio Matamoros (present in this article), aim to corroborate the idea that Guillén, in transmuting the values of Cuban society, fulfills the function of nourishing o collective imaginary of his people, reaffirming the necessity to understand identity as a project to be continuously developed.

Keywords: Nicolás Guillén, José Tallet, Popular Music, Cuban Poetry, Identity.

¹ Numa alusão ao termo utilizado pelo Prof. Dr. Samuel Araújo. In: “MÚSICA, POLÍTICA E CIDADANIA” SIBE, 2008.

² Aluna e bolsista CAPES do curso de Doutorado em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da UFRJ sob orientação da Prof Dr Mariluci Guberman.

INTRODUÇÃO

Antes el poeta era un músico [...]

Ahora el poeta se mete dentro de si mismo

Y allí dentro, dirige su orquesta.

Nicolás Guillén

O interesse no estudo das expressões culturais populares Latino Americanas, como via de encontro de uma expressão nacional, tomou novo impulso na década de 1920 motivado pelo exacerbado espírito nacionalista e canalizado através dos ideais vanguardistas. A busca por uma independência plena foi o norte que permitiu articular o ideário político-social antilhano ao desenvolvimento de novas propostas estéticas no campo artístico.

Nicolás Guillén, cuja obra é objeto central deste artigo, foi um dos intelectuais que descobriu nas artes uma capacidade singular de representar a Nação. Ao fazer uso dos elementos étnicos e culturais que constituem a população cubana, construiu em seu discurso sobre “o nacional” a sugestão melódica de uma comunidade imaginada. Muitas de suas composições poéticas foram interpretadas por músicos de diversas nacionalidades.

Guillén também se inspirou em várias obras musicais e literárias para plasmar em seus versos o cantar uníssono de um povo. Em conformidade com o escritor Fernando Ortiz (1950: 116-118)

A poesia cubana de inspiração negróide tardou muito a emancipar-se da música. [...] teve que amulatar-se e dominar o idioma branco, o castelhano, que foi língua comum [...] de todos os negros de Cuba, para poder esvaziar suas expressões em molde alheio à música. Primeiro foi o verso de um encantamento, depois o de um cantar bailado [...] A poesia mulata a que nos referimos agora [...] com popular difusão, devido a musas amestiçadas e escritores descendentes de avós brancos e negros como Nicolás Guillén [...] é de essencial musicalidade, tanto que é difícil não poder cantá-la nem acompanhá-la de tambores.

Sobre o tema das origens e implicações sociais das manifestações artísticas em Cuba, cabe destacar ainda a pertinente afirmação de Ortiz (1950: 115-116):

Cada situação social possui sua própria música, suas danças, seus cantos, seus versos e seus peculiares instrumentos. As fluências migratórias da musicalidade transcorreram em Cuba ao longo de leitos sociais muito acidentados, como as mais típicas correntes fluviais da terra cubana, mansas ou tormentosas, límpidas ou turvas, e por vezes submersas em cavernas para depois rebrotar com maior caudal e a plena luz. Umas músicas entraram em Cuba como próprias dos conquistadores e da classe dominante, outras como dos escravos e da classe dominada. [...] A história de Cuba está no vapor de seu tabaco e na doçura de seu açúcar, também está no *sandungueo* de sua música. E no tabaco, no açúcar e na música estão juntos brancos e negros no mesmo compasso de criação, desde o século XVI até os tempos de agora.

Durante décadas, quase todas as atividades musicais cubanas (música interpretada como *modus vivendi* e não como fazer cultural privado) foram realizadas por negros e mulatos, em sua maioria *criollos*. Originalmente tal fato podia ser explicado pelo pouco prestígio que o ofício de músico conferia a seus praticantes. As famílias de maior poder aquisitivo destinavam seus filhos, segundo o músico e escritor Alejo Carpentier (1972: 137-138), “para a magistratura, a medicina, a Igreja, a carreira de armas ou, na falta de algo melhor, a administração pública, reservando-se o monopólio das ‘condições honrosas’”. Quanto ao negro, tal profissão se encontrava no topo de suas possibilidades já que “estavam vedadas a ele a magistratura, a carreira eclesiástica e a administrativa em seus melhores cargos”.

Nessas atividades, no âmbito da sociedade de classes, se impôs aos músicos negros os padrões da classe dominante, para a qual tocavam. No entanto, esses negros e mulatos, oriundos da base da sociedade, que aprenderam a executar os instrumentos europeus conforme os cânones musicais de uma cultura, diferente da que receberam não se desvincularam dos padrões africanos, ainda que estes representassem em Cuba a cultura oprimida. Esta particularidade lhes permitiu, em médio prazo, ser simultaneamente fonte e veículo do processo de criação de uma música nova.

A contribuição espanhola a esta nova música está, em maior parte, determinada pelo acervo artístico dos grandes núcleos de trabalhadores e soldados europeus que chegavam a Cuba. Em menor grau encontra-se também a influência das manifestações musicais e danças espanholas que encontraram maior difusão na classe dominante daquela sociedade. Os elementos da cultura oprimida não se perderam, mas sim permaneceram subjacentes na base da sociedade e posteriormente se incorporaram a elementos da cultura dominante para paulatinamente criar, com identidade própria, a música cubana.

Dentro do vasto cenário musical cubano, far-se-á no presente artigo um corte que pretende destacar o *complejo de la rumba* que tem sua origem marcada nos grupos bantú congo. No que concerne à origem do termo *rumba* aplicado à música, cogita-se a possibilidade de que se deva à qualificação de *mujeres del rumbo*, dada a certa forma de prostituição ligada às casas de dança. A primeira variante conhecida pelo estudo desenvolvido por Odílio Urfé, importante músico cubano, é a dança “El Yambú” composta por volta de 1850. A partir daí, a classificação empregada por Urfé, para estabelecer uma relação genérico-estilística segue a presente ordem:

- I. Rumba estribillo;
- II. Rumba yambú;
- III. Rumba guaguancó;
- IV. Rumba del teatro bufo;
- V. Coros de rumba guaguancó;
- VI. Rumba tahona;
- VII. Tango congo;
- VIII. Rumba abierta;
- IX. Rumba columbia

Cada variante apresenta um estilo básico do qual emanam variações com os tempos, o repique dos tambores solistas e as acentuações do esquema fundamental. Em todos os casos a organologia está integrada por três tambores *criollos* e os xilofones. Todas as variantes, e especialmente a guaguancó, expressam movimentos desenvolvidos e marcados por cadências e modos de ordem litúrgica africana – em um sistema rítmico com duas vertentes principais: *la regla kimbisa* e *la regla mayombe*³ -, porém com padrões líricos indiscutivelmente hispânicos. Os cantos e ritmos de todas as variantes citadas se realizam em compasso de 2/4, e os coros de chave em 6/8.

Segundo os estudos de Fernando Ortíz, a rumba é o grande tema da lírica de Cuba na primeira metade do século XX. Não apenas porque se apresenta como o elemento mais típico e universal na cultural afro-cubana, mas também porque carrega uma expressão de caráter genuíno. A rumba é um fenômeno humano de complexa sinergia. É o desabafo das forças restantes de vida em um frenesi que envolve todos os músculos; é a hipnose da música que

³ Palo, ou Las Reglas de Congo são grupos de denominações estreitamente relacionadas de origem Bantu desenvolvidas por escravos, vindos da África Central, em Cuba. Outros nomes associados com os diversos ramos desta religião incluem: Palo Monte, Palo Mayombe, Brillumba, Kimbisa

envolve com o encantamento de seus ritmos; é a exaltação báquica⁴ do espírito todos os estímulos da embriaguez: música, dança, canto, amor, álcool, drama, multidão e religião. Em seu livro *La africanía de la música folklórica en Cuba*, Ortiz (1944-180) corrobora o acima exposto através da seguinte citação:

A Rumba: “É uma música simplesmente cubana, onde a cubanidade aparece já integrada como produto novo de duas culturas (...). Na Rumba só existe ‘o cubano’, a totalidade orgânica que nos distingue como povo, que nos caracteriza como concretude cognoscível da mais ou menos abstrata universalidade.

A verdadeira e tradicional rumba é a viva representação de um sagrado teatro primitivo no qual dançarinos, músicos e coro integram o ato dramático desde as primeiras fases miméticas do diálogo amoroso até a apoteótica possessão carnal. Esse ritmo envolvente é o que o povo cubano define paradoxo e espontaneamente como um “relajo con orden”; relaxamento das inibições sociais até o limite consentido pela harmonia vital. Desde “La rumba”⁵ publicada pelo poeta José Zacarias Tallet, considerado um dos iniciadores da poesia afro-cubana, todos os poetas do temário mulato compuseram *rumbas*.

Analisaremos, a seguir duas composições poéticas de Guillén: “Rumba” e “Secuestro de la mujer de Antonio” nas quais o poeta descreve cenas cotidianas carregadas de desejo que transcorrem ao som melódico da rumba. E para fundamentar a análise se utilizar-se-ão também trechos da poesia inaugural de Tallet e fragmentos da letra da canção La mujer de Antonio composta e executada inicialmente pelo Trio Matamoros

As “Rumbas” e o desejo na construção do olhar poético

*Algún dia se dirá: “color cubano”. Estos
poemas quieren adelantar ese día.*

Nicolás Guillén

⁴ Numa referência ao deus mitológico Baco.

⁵ Disponível em http://www.lajiribilla.cu/2012/n565_03/poesia.html

A estrofe que inicia a composição poética “Rumba”, composta por Nicolás Guillén apresenta o cenário em que se transcorrerá a cena. Félix Guatarri, (2007:289) filósofo e militante revolucionário francês, afirma que “a expressão do corpo, a expressão da graça, a dança, o riso [...] são linguagens que não se reduzem a pulsões quantitativas, globais. Constituem a diferença.” Dessa forma consegue-se depreender o espaço descrito como propício para observar a expressão do corpo da mulata que está plenamente envolvida com o ritmo da rumba.

Outro aspecto importante a ser destacado nos primeiros versos do poema é a conotação dada ao vocábulo “palo”. Nas danças dedicadas a Elégua, um deus travesso de origem africana, a dançarina usa um pequeno pau que é movido de um lado a outro para afastar a maldade ou para abrir caminho na selva. Tendo em vista o fato de a rumba possuir influências de origem bantú, e de esta última predominar entre os bailes frequentados por escravos de origem camponesa, pode-se inferir que Guillén, ao enunciar em sua composição poética que “La rumba revuelve su música espesa con un palo”, parece manifestar a intenção de afastar qualquer elemento que perturbe a festa, manifestado na estrofe como “el negro chulo con fela”. Como se observa a seguir:

La rumba

revuelve su música espesa

con un palo

Jengrife y canela...

¡Malo!

Malo, porque ahora vendrá el negro chulo

con fela.

Nos versos seguintes, Guillén atribui a partes do corpo da “rumbera” características próprias de um vocabulário que pertence a um campo semântico marcado pelo calor e pelo desejo. Disserta sobre o mecanismo da sexualidade de acordo com as concepções de Michael Foucault (1980, p.100), outro filósofo francês, quando afirma que: “trata-se de uma rede trançada por um conjunto de práticas, discursos e técnicas de estimulação dos corpos, intensificação dos prazeres e formação de conhecimentos”. Guatarri (2007: 382) também discorre sobre o tema afirmando que

[...] a questão da montagem da expressão, da montagem maquínica-que muda os dados, que os remaneja, que propulsiona novas referências, novos universos- é inseparável da questão dos territórios ou dos “corpos sem “orgãos” sobre os quais se inscrevem, se marcam, se encarnam os devires maquínicos, os procesos incorporais

Toda essa descrição é alimentada pelo olhar do eu-lírico que não está isolado. Em um jogo de métricas, temos um movimento geométrico e voluptuoso que nos remete à rumba, segundo Angel Augier, graças a combinação de assonantes em *a* e *ea*, nos dois últimos versos, que dão espaço a outras consonantes. Embalado por este ritmo, o olhar do sujeito poético se enraíza na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade, como se apresenta no fragmento:

Pimienta de la cadera,

grupa flexible y dorada:

rumbera buena,

rumbera mala.

O olhar não é apenas agudo, ele é intenso e ardente. Não é só clarividente, é também desejoso, apaixonado. No entanto, em nenhum momento, o sujeito poético atribui ao desejo configurado um tom de repreensão ou estigmatização. Segue, portanto, as concepções de Guatarri (2007: 261-262):

O desejo não é forçosamente um negócio secreto ou vergonhoso como toda psicologia e moral dominante pretendem [...] propria denominar desejo todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar [...], como o molde de produção de algo, [...] sempre o modo de construção de algo [...]

Desejo que já se evidenciava nos seguintes versos:

En el agua de tu bata

Todas mis ansias navegan:

Rumbera buena,

Rumbera mala.

Anhelo de naufragar

En ese mar tibio y hondo:

fondo

del mar!

Guillén alça mão de sua imaginação para construir a figura da dançarina de acordo com o que afirma Gastón Bachelard (1989:17-18), filósofo e poeta francês, ao enunciar que “a imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade.” Assim sendo, o desejo, essa natureza de sistemas maquínicos altamente diferenciados e elaborados, dá vida aos versos do poeta cubano e transporta o leitor, através da musicalidade de suas palavras, ao cenário descrito em um ritmo cada vez mais intenso e revelador.

Pode-se vislumbrar certa semelhança entre a composição de Guillén e a “Rumba” inaugural de Jose Z Tallet, no que concerne a alguns pontos temáticos abordados no poema. A descrição do corpo da dançarina é um tema presente em ambas as composições, porém na composição poética de Tallet, observa-se a descrição de um casal de dançarinos, como se apresenta nos versos a seguir:

Las ancas potentes de niña Tomasa

en torno de un eje invisible,

como un reguilete rotan con furor,

desafiando con rítmico, lúbrico disloque,

el salaz ataque de Ché Encarnación:

muñeco de cuerda que, rígido el cuerpo,
hacia atrás el busto, en arco hacia'lante
abdomen y piernas, brazos encogidos
a saltos iguales de la inquieta grupa
va en persecución.

Cabe ressaltar também que o desejo se manifesta sob um foco distinto da composição escrita por Guillén. Na “Rumba” de Tallet o foco da poesia está centrado no espetáculo da dança como manifestação de um ritual. Descreve os anseios de um eu – lírico que observa a representação dos dançarinos comandados pela música. Ainda sobre o tema do ritual, destaca-se a afirmação contida na apresentação do livro *Os ritos de passagem*, escrito pelo antropólogo alemão Arnold Van Gennep. Nela Roberto Da Matta, considerado um dos grandes nomes das [Ciências Sociais](#) brasileiras (In: Gennep 1977:11) discorre que:

[...] o rito igualmente sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade.

O desfecho de ambas as composições se dá com o fim da dança, no entanto se apresentam de maneiras distintas já que na composição de Tallet o fim da composição é dado com o fim do ritual; representado na descrição dos dançarinos e na representação acorde final dos instrumentos, como se percebe em:

Al suelo se viene la niña Tomasa,
al suelo se viene José Encarnación;
y allí se revuelcan con mil contorsiones,
se les sube el santo, se rompió el bongó.
¡Se acabó la rumba, con-con-co-mabó!
¡Pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca!
¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

Na composição poética de Guillén, que também retrata a complexidade do mundo da rumba, o sujeito poético parece participar ativamente da cena final se nos atentamos à utilização da primeira pessoa do singular e do plural, além do imperativo, em alguns versos como:

Ya te cogeré domada,
Ya te veré bien sujeta,
[...]
Quítate, córrete, vámonos...
Í Vamos!

Denotando, portanto, a clara intenção do eu-lírico em possuir o *corpo desejado*.

Essa relação de desejo estabelecida entra em conformidade com o que o filósofo francês Michel Foucault expõe ao afirmar que

as relações de poder operam sobre o corpo de modo imediato; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, [...] obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. O poder na realidade é um feixe aberto, mais ou menos coordenado [...] de relações, que estão sempre recorrendo a uma estrutura de dominação e servidão.

O jogo iniciado entre quem olha e quem é olhado, atividade e passividade, faz com que seus integrantes participem de um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente. Cria-se uma tensão em que o outro-observador constitui uma liberdade que pode invadir a outro-observado. Tensão que se vislumbra em:

Cuando como ahora huyes,
Hacia mi ternura vengas,
Rumbera
Buena;
O hacia mi ternura vayas,

Rumbera

Mala.

O desejo construído ao longo dos versos de Guillén, leva à sua concretização através do poder de dominação estabelecido nos versos finais, marcando o término da festa e deixando no ar a ideia de que o desejo observado ao longo dos versos seria concretizado fora daquele espaço construído.

No ha de ser larga la espera,

[...]

Ni será eterna la bacha,

[...]

Te dolerá la cadera,

[...]

Cadera dura y sudada,

[...]

¡ Último

trago!

Quítate, córrete, vamonos...

¡ Vamos!

Há um parentesco entre o olhar do outro e o corpo desejado que remete a *um único mundo*. Essa afinidade ou essa intercorporeidade consagra-se de modo eminente no ato amoroso e no fazer artístico, pois em ambos se eclipsa, ao longo do processo de união-criação, a dualidade existente entre *eu* e *outro*. Ao considerarmos o uso das palavras, em que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar, é possível relacionar o pensamento do historiador e crítico literário Alfredo Bosi à composição poética “rumba”, para compreender o

fazer poético guilleneano como tradução de um olhar que vislumbra a continuidade de seu ser no outro. Sua percepção atenta e lúcida do mundo que o cercava lhe permitiu, aliada à sua capacidade criativa, cantar seus desejos e tristezas sem fazer disso uma mera contemplação subjetiva de uma mirada ufânica ou limitada, mas sim construir um panorama lírico e envolvente da realidade de nação que tanto amou e cantou em suas composições.

Um dueto entre música popular e poesia em Cuba

*Todo es hermoso y constante,
Todo es música y razón,
Y todo, como el diamante,
Antes que luz es carbón.*

José Martí

A sensibilidade de Guillén para a música cubana e sua capacidade para encontrar nela o tom mais expressivo da essência mestiça o conduzem a empregá-la como forma constitutiva de sua poética. Outro exemplo primoroso de composição poética é “Secuestro de la mujer de Antonio” que traduz a beleza existente no cotidiano do povo cubano ao aludir algumas imagens da canção “La mujer de Antonio”⁶ composta por Miguel Matamoros.

A canção que serviu como inspiração para a poesia de Guillén foi imortalizada na voz do Trío Matamoros, formado por Miguel Matamoros (guitarra, primeira voz e líder do conjunto), Siro Rodriguez (maracas e segunda voz) e Rafael Cueto (guitarra e terceira voz). “La mujer de Antonio” captou brilhantemente cenas cotidianas para ironizar, de modo sutil, a situação político-social vivida na ilha sob o regime de Gerardo Machado, o quinto [Presidente de Cuba](#) e general da [Guerra de Independência Cubana](#).

Assim como as duas poesias de Guillén selecionadas como apoio para o presente estudo, a canção também parte da perspectiva de um olhar alheio, um olhar que tece suas considerações acerca da mulata. No entanto o desejo que move esse olhar descrito na letra da canção é bem diferente do encontrado nas poesias de Guillén ao longo da presente análise. O olhar evidenciado no início da música composta por Miguel Matamoros destaca a curiosidade

⁶ Todos os trechos da canção foram extraídos de <http://www.herencialatina.com/Matamoros/Matamoros.htm>

dos vizinhos a respeito do modo de viver e agir de transeuntes que passam pela rua, como se observa no fragmento da canção:

La vecinita de enfrente
Buenamente se ha fijado
Como camina la gente
Cuando sale del mercado

A poesia de Guillén faz uso apenas do caráter anedótico e musical que remete à música do Trio Matamoros. Não pretende evidenciar uma crítica social, como fez Miguel Matamoros no seguinte quarteto em que se observa uma sutil ironia à política utilizada por Gerardo Machado: alimento em troca de manter-se politicamente calado.

Mala lengua tú no sigas
hablando mal de Machado,
que te ha puesto allí un mercado
que te llena la barriga.

Nos versos de Nicolás Guillén, com a paupável influência do Trio Matamoros, se evidencia a relação homem-mulher, a presença da dança como possessão e a escolha de colocar a sensualidade em primeiro plano. Em ambas as composições reflete-se o sentido de humor crioulo, alcançando um resultado inesperado e cômico; a narração de acontecimentos cotidianos que ressaltam as particularidades do cubano. A evidente aproximação entre a obra poética de Guillén e as canções do Trio Matamoros é confirmada pelo poeta, no seguinte fragmento de uma entrevista :

Me apresuro a decir, sin embargo, que la poesía «mulata» se inspiró en la música de cantantes bien conocidos, como los Matamoros, y que en ella hay poemas completos que anuncian algunos de los míos. Podría citar en este caso el Secuestro de la mujer de Antonio, que pusieron de moda dichos cantantes.

Ainda sobre os músicos cubanos, Nicolas Guillén assim se pronunciou em sua obra *Sones Cubanos*:

Los Matamoros estão escritos sem dúvida no movimento por nós conhecido como Geração de 30, ele contribuiu também no cumprimento de uma das ambições desse movimento que era a de buscar nossa própria personalidade e de encontrá-la com nós mesmos.

Assim como se observa na composição “Rumba”, em “Secuestro de la mujer de Antonio” se fazem presentes os elementos propícios para que se aflore o desejo do eu-lírico: álcool, música e a figura da mulata. Elementos que se combinam magistralmente nos seguintes versos da segunda poesia de Guillén analisada no presente artigo:

Te voy a beber de un trago,
Como una copa de ron;
Te voy a echar en la copa
De un son,
Prieta, quemada en ti misma,
Cintura de mi canción.

O eu-lírico pede que a mulata tire seu xale para *torear* a rumba, para conquistá-lo, usa toda sua sensualidade aproveitando-se do movimento curvilíneo próprios da dança e da tourada. Dessa forma dá continuidade à ambientação iniciada na estrofe anterior em que o sujeito poético manifesta o interesse de apropriar-se do corpo da mulata da mesma maneira que faz com o copo de rum: “de un trago”. Denota, portanto que o caráter da ação seria breve e intenso, pois as relações de desejo estabelecidas na poesia são efêmeras e caracterizadas pela quebra de um valor instituído pela sociedade formal. Como vemos nos versos iniciais da estrofe:

Záfate tu chal de espumas
para que torees la rumba;

A mulher exaltada na poesia é a mulher de Antonio, ou seja, a mulata pertence a alguém que não está presente e somente a ele lhe seria concedido, em princípio, o direito sobre aquela mulher. Essa observação mostra que os valores africanos são bem diferentes dos instruídos pela sociedade dominante. A fidelidade, o casamento, o controle do desejo são valores que pertencem ao colonizador e não à cultura dos descendentes africanos. Por tal razão, o desejo carnal apresenta-se, tanto em “Rumba” quanto em “Secuestro de la mujer de Antonio”, livre de qualquer repressão ou culpa do eu – lírico.

Aparece também na segunda estrofe, o primeiro elemento, depois do título da composição poética, que permite a associação entre a tradicional canção cubana e a poesia em análise. A menção a Antonio em Guillén, personagem fictício em ambas as obras artísticas, nos remete a “La mujer de Antonio”. Canção em que o referido personagem é citado por conta do caminhar de sua mulher. Como comprovam os seguintes versos, da poesia de Guillén:

Y si Antonio se disgusta
Que se corra por ahí:
¡ la mujer de Antonio tiene
que bailar aquí!

E no refrão da canção interpretada pelo Trío Matamoros:

La mujer de Antonio
camina así

Cuando viene de la plaza

camina así

Por la mañanita

camina así

Em seguida, a poesia segue o ritual que leva a mulata, na composição poética com o nome de Gabriela, a participar do cenário da festa. O sujeito poético pede que a dançarina não

apague a vela, como um pedido de que esta prossiga no baile e não acabe com a festa, pois já havia esquentado o tambor – aqui denominado bongô para marcar a origem africana – o que indica o início da festa.

Importante também é ressaltar a expressão “Tranca la pájara blanca”. Pode-se inferir, a partir da seguinte estrofe, a intenção de usar o objeto tranca para espantar o cansaço, a falta de forças para praticar alguma ação, representado pela expressão “pájara blanca” no espaço musical descrito e, conseqüentemente, no espaço poético composto por Guillén. Assim como a mulata que, em “Rumba”, “revuelve su música espesa con un palo” para afastar “el negro chulo” se sugere a mesma intenção nos seguintes versos de Guillén:

Desamárrate, Gabriela.
Muerde
La cáscara verde,
Pero no apagues la vela;
Tranca la pájara blanca,
Y vengan de dos en dos,
Que el bongó
Se calentó...

Na estrofe seguinte tem-se o desejo de posse claramente manifestado ao longo dos versos. O eu – lírico faz uso de um tom imperativo para manifestar suas vontades em relação à mulata. A respeito desse desejo de posse carnal Foucault afirma que ao criar esse elemento imaginário que é “o sexo”, o dispositivo de sexualidade suscitou um dos seus mais essenciais princípios internos de funcionamento: o desejo do sexo — desejo de tê-lo, desejo de aceder a ele, de descobri-lo, de libertá-lo, de articulá-lo como discurso, de formulá-lo como verdade. Na composição em análise, o discurso da música envolve a dança e todos os elementos que a constituem é o mecanismo através do qual se obtém o acesso, a descoberta, a libertação do desejo do sujeito-poético.

No que concerne à escolha vocabular, a palavra “zafra” que denominava a colheita do açúcar em Cuba é empregada pelo sujeito do poema e articula-se de modo que deixe transparecer sua origem confirmando a intenção guilleneano de traduzir em versos o cotidiano do povo cubano e seus costumes herdados das tradições africanas.

De aquí no te irás, mulata,

Ni al mercado ni a tu casa,
Aquí molerán tus ancas
La zafra de tu sudor:

A intenção poética de aliar musicalidade à tradução lírica da cubanidade se vê também nos três versos que finalizam a quarta estrofe. As onomatopéias que se seguem pretendem aludir ao som do bongô, embalando a dança da mulata que remexe suas *ancas* ao som da rumba. Esse efeito é alcançado através da combinação de consoantes vibrantes [r] e oclusivas [p, k,] que dão um tom explosivo, simulando o som emitido pelos tambores. Como se comprova a seguir:

[...]
Repique pique, repique,
Repique, repique, pique,
Pique, repique, repique,
¡po!

Tal recurso onomatopéico é encontrado em diversas passagens da “Rumba” de Jose Z Tallet. Como vemos em:

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡Mabimba, mabomba, mabomba y bongó!
[...]
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
[...]
¡Piqui-tiqui-pan, piqui-tiqui-pan!
¡Piqui-tiqui-pan, piqui-tiqui-pan!

As estrofes finais de “Secuestro de La mujer de Antonio” delineiam, à diferença da composição “Rumba” de Guillén, a disposição do sujeito poético em garantir a permanência da mulata na festa a qualquer custo.

Semillas las de tus ojos
Darán frutos epesos:

Y si viene Antonio luego
Que ni en jarana pregunte
Cómo es que tú estás aquí...

Após um encantador jogo fonomelódico⁷ conseguido através da aliteração presente no primeiro verso que encerra a poesia, Guillén faz novamente uma alusão à canção do trio cubano quando sugere que até o mais forte homem, na composição poética representado pelo adjetivo “toro”, sairá “caminando así”.

Constitui-se, portanto, como um recurso bem-humorado que sugere um caminhar diferente do observado na mulata da canção “La mujer de Antonio”, como se apresenta nos seguintes versos do poema:

Mulata, mora, morena,
Que ni el más toro se mueva,
Porque el que más toro sea
Saldrá caminando así;
El mismo Antonio, si llega,
Saldrá caminando así;
Todo el que no esté conforme,
Saldrá caminando así...

E que se confirma quando observamos o refrão da canção escrita por Miguel Matamoros:

La mujer de Antonio
camina así

Cuando trae lechuga

camina así

por la madrugada
camina así
cuando ve a la gente
camina así

⁷ Termo utilizado primeiramente pela Prof. Dr. Mariluci Guberman

O poeta Nicolas Guillén não se propôs a encontrar nenhuma maravilha perdida em um recanto escondido da terra. Dispôs-se apenas a traduzir em versos o cotidiano do povo cubano da maneira mais verdadeira possível. Deixou que as asas de sua imaginação se transformassem em letras que embalam e perpetuam a maravilha da simplicidade presente na essência cubana. Seu olhar atento e perspicaz immortalizou a geografia, a história, aspectos políticos e econômicos que conferem especificidade ao *devir* cubano e americano.

Referências bibliográficas

- ARETZ DE RAMÓN Y RIVERA, Isabel. (org) América Latina en su música. México: UNESCO; Siglo XXI, 1977.
- AUGIER, Angel. Nicolás Guillén: estudio biográfico-crítico. Ediciones Unión. El Vedado, Ciudad de La Habana, 1984.
- BACHELARD, Gastón. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- _____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina. Tomo 13: México y el Caribe desde 1930*. Crítica: (Grijalbo Mondadori, S.A.), Barcelona, 1998. Tradução de Jordi Beltran.
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto. (org) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BORNHEIN, Gerd A. “As metamorfoses do olhar” In: NOVAES, Adauto. (org) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, Paris: 1951
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 3ª Edição. Rio de Janeiro, Graal, 1982.
- _____. *História da sexualidade*. t. I. A vontade de saber. Siglo XXI, Madrid, 2006.
- _____. *La Naissance de la clinique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- _____. *Vigiar e punir*. 24ª Edição. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ. Vozes, 2004
- GENEPP, Arnold Van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e a soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, etc*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis, Vozes, 1977.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie greque et romanie*, prefacio de Ch Picard. 3ªed ; corregida. Paris, 1963.

GUARDIA, J. M. & WIERZEYSKI, J. *Historie de la Langue Latine*, Paris 1876. In: SILVA, Thais Cristóforo. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 2002.

GUATTARI, Felix. *Micropolítica: Cartografias do desejo* Félix Guatarri, Suely Rolnik. 8ªedição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GUBERMAN, Mariluci. *Poesia e revolução na América Hispânica*. Brasília: CAPES; Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, UFRJ, 2009.

_____ “Poder de libertad en Guillén.” *El mar y la Montaña*, Guantánamo, 1989.

GUILLÉN, Nicolás. *Summa poética*. Edición de Luis Iñigo Madrigal. 9ª Edición. Madrid: Catedra, 1997.

_____ *El son entero*. Buenos Aires: Losada, 2005

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *La poesia afrocubana de Nicolás Guillén*, p43 Ediciones Unión. La Habana, 1967.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

_____. *Africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Ministerio de educación: 1950.

RIVERA, Mareia Quintero. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e no Brasil (1928/48)*. São Paulo: Anneblume , 2000.

SILVA, Thais Cristóforo. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 2002.

URFÉ, Odílio. “La música y La danza en Cuba” In: *África en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.(p.234-235)

VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del libro, 1970.