

Poesia *S*empre

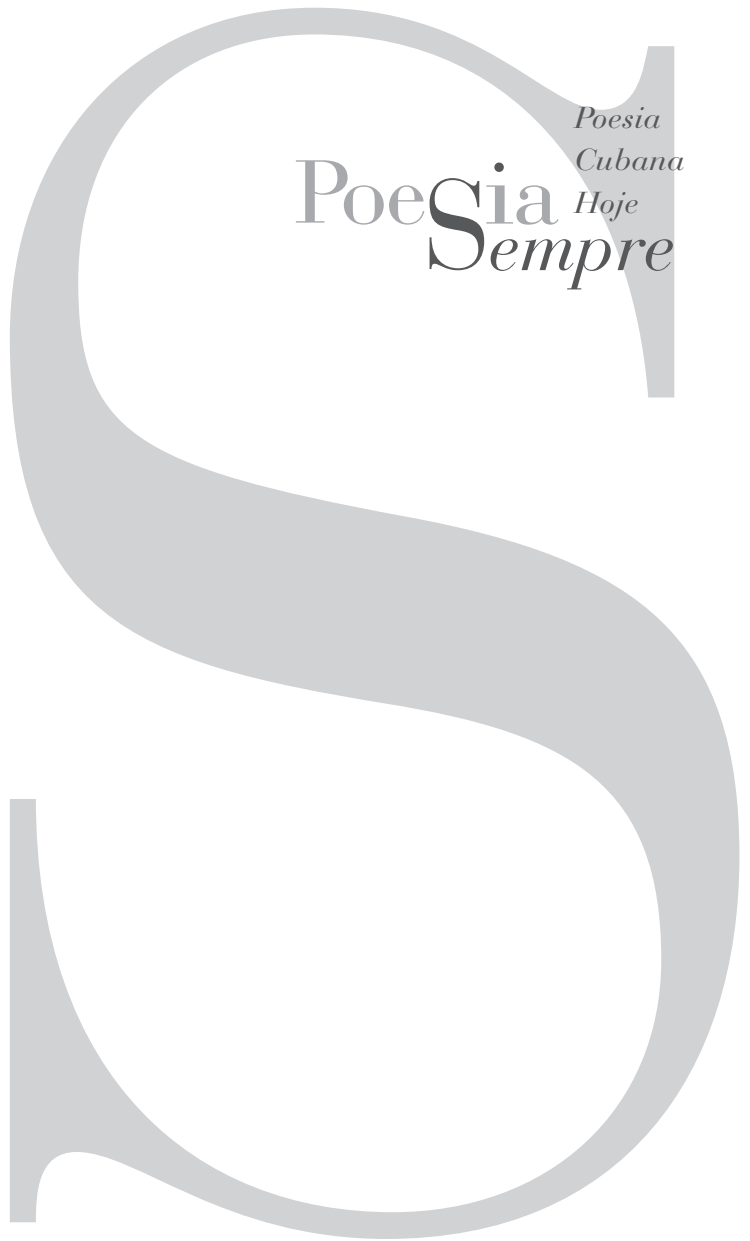


Número 41 • Ano 21 / 2024

*Poesia
Cubana
Hoje*

ISSN 0104-0626





Poesia
Cubana
Hoje
Sempre

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidência da República
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministério da Cultura
MARGARETH MENEZES DA PURIFICAÇÃO COSTA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidência
MARCO AMERICO LUCCHESI

Diretoria Executiva
SUELY DIAS

Centro de Pesquisa e Editoração
NAIRA CHRISTOFOLETTI SILVEIRA

Coordenação de Editoração
CLAUDIO CESAR RAMALHO GIOLITO

Serviço de Produção de Editoração
PAULA ROCHA MACHADO

EDITORIAL

Curador
SERGIO COHN

Editor
SERGIO COHN

Curadora convidada - Cuba
GISELLE LUCÍA NAVARRO

Produção Editorial
PAULA ROCHA MACHADO

Projeto Gráfico Original
VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado
ADRIANA MORENO

Tradução, Diagramação e Tratamento de Imagens
SERGIO COHN

Capa
WALTER SMETAK, BORÉS, 1972

Quarta capa
WALTER SMETAK, PROJETO OVO, 1970

Conselho Editorial

ANA MARTINS MARQUES

ANGÉLICA FREITAS

ANNITA COSTA MALUFE

ELIANE POTIGUARA

IZABELA LEAL

KASSIA BORGES

MÁRCIA WAYNA KAMBEBA

TATIANA NASCIMENTO

TENILLE BEZERRA

VALESKA TORRES

VIRNA TEIXEIRA



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Poesia 
Número 41
Ano 21 / 2024
Sempre
Poesia
Cubana Hoje

Rio de Janeiro
ISSN 0104-0626

Coordenação de Editoração
Av. Rio Branco, 219, 5º andar
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008
editoracao@bn.gov.br
www.gov.br/bn

Confira outras publicações da
Fundação Biblioteca Nacional



copyright© 2022 Fundação
Biblioteca Nacional (FBN)

As imagens utilizadas na revista *Poesia Sempre* pertencem ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, salvo aquelas com indicação de proveniência. São publicadas somente imagens autorizadas. Não sendo identificados os detentores, os interessados devem se manifestar. As opiniões nos artigos são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

As cópias fotográficas de páginas das edições antigas de livros e periódicos receberam tratamento digital.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poesia Sempre. - Ano 1, n. 1 (jan. 1993) -

Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 1993 -

v. ; 24 cm.

Periodicidade irregular.

Publicada pela Departamento Nacional do Livro até o n. 17 (2002), a partir do n. 18 (2004) publicada pela Fundação Biblioteca Nacional.

ISSN 0104-0626

1. Literatura – Periódicos. 2. Literatura – História e crítica – Periódicos. I. Biblioteca Nacional (Brasil).

CDD 808

Ficha catalográfica elaborada por Naira Silveira – CRB-7 6250



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Sumário

<i>Apresentação</i>	7	<i>Orfeu ou o ramo de fogo</i>	
<i>Palavras iniciais</i>	9	<i>Introdução ao sistema poético</i>	
ENTREVISTA	11	<i>de José Lezama Lima</i>	
<i>Entrevista com Nancy Morejón</i>		Roberto Méndez Martínez	59
Por Giselle Lucía Navarro	13	<i>Aqui e ali, antes e agora:</i>	
ENSAIOS	17	<i>África e Cuba na poesia</i>	
<i>O modernismo em Boti e</i>		<i>de Georgina Herrero</i>	
<i>Poveda e outros poetas</i>		Luiza Campusano	67
Enrique Sainz	19	<i>Fiando e desfiando a resistência:</i>	
<i>Bosquejo da décima oral</i>		<i>pactos não-catastróficos entre</i>	
<i>e escrita e sua tradição de</i>		<i>identidade feminina e poesia</i>	
<i>identidade na América</i>		Yanetsy Pino	79
Virgílio López Lemus	37	POESIA CUBANA	
<i>Emilio Ballagas</i>		CONTEMPORÂNEA	87
<i>ou da poesia</i>		HOMENAGEM:	
Enrique Sainz	43	WALTER SMETAK	119
		POESIA	
		BRASILEIRA	121

Apresentação

A revista *Poesia Sempre* completou trinta anos em 2023.

Ela nasceu com Affonso Romano de Sant'Anna, poeta, escritor, presidente da FBN. Affonso abriu fronteiras e avenidas. Olhava o mundo e as partes mais remotas do Brasil. Pensava na revista em forma de diálogo. Ponte que nega a distância.

As reuniões se davam no quarto andar da Biblioteca. Ferreira Gullar, Ivo Barroso, Ivan Junqueira, Moacyr Félix e Emanuel Brasil debatiam as linhas editoriais. Cito apenas os que partiram. Mais tarde a redação passou à rua Debret. Pensávamos a cultura brasileira, a poesia, a política e as artes.

Ao longo do tempo, mudou a direção da revista, o conselho e a presidência. Não houve hegemonia, portanto, ou torre de marfim. A revista passou a bem institucional, porosa e aberta, marcada pela vocação ecumênica.

Todas as vozes fizeram-se ouvir: concretas, marginais, modernas, pós-

-modernas; poetas de várias gerações, novos e antigos, da diáspora africana, dos povos originários, pós- e decolonial, do Brasil e todos os continentes.

Não faltaram autores traduzidos (antes ou depois de receberem o Nobel), dentre os quais Tomas Tranströmer, em 2011, então desconhecido em nossas plagas.

A *Poesia Sempre* orientou editoras e centros de pesquisa. Firmou um pacto com a Diferença. Abriu jazidas literárias. Multiplicou os desafios da tradução.

Sergio Cohn, reconhecido poeta e escritor, assume, a partir deste número, a curadoria da *Poesia Sempre*.

Seu talento e rigor correspondem à profunda espessura do agora, ao timbre de uma nova inquietação. Inclusiva e solidária. Singular. Plural.

Marco Lucchesi

Palavras iniciais

Esta é a história de um encontro e um reencontro. Naquele momento especial, entre o fim da adolescência e o começo da idade adulta, em que se estabelecem muitas das questões fundantes que nos acompanharão pela vida, eu descobri a poesia. Eram os idos de 1993, um momento duro para a nossa cultura, onde ela começava a esboçar as primeiras reações ao desmantelo institucional e a crise econômica que havia sofrido nos anos anteriores. As estantes de poesia das livrarias estavam quase vazias, pouco se publicava, pouco se lia. O acesso a obras contemporâneas, seja brasileiras ou internacionais, parecia quase impossível. Mas foi naquele exato momento que apareceu uma nova publicação que abriu horizontes inimaginados para a minha geração, que só se ampliariam nos anos seguintes, a *Poesia Sempre*. Criada por iniciativa da Biblioteca Nacional, a revista traz, desde o seu primeiro número, um panorama amplo e extremamente qualificado da produção poética atual, não só brasileira mas de outros países de diferentes cantos do mundo.

Naquele anos de formação, eu esperava ansiosamente por cada nova edição da revista, como um convite para viagem: ali, era possível descobrir o que estava se realizando em lugares tão diversos como Rússia e Moçambique, Irã e México. A *Poesia Sempre* teve, nestas últimas três décadas, um papel central na ampliação do repertório poético

das novas gerações de poetas e leitores no Brasil, além de estabelecer pontes importantes com os poetas dos países homenageados. Ao contactar autores para a revista, todos tinham uma história de amor e encantamento em torno da revista para contar: a descoberta em suas páginas de um poeta, de um poema ou de um verso que mudaria as suas vidas.

Desta forma, foi uma grande alegria quando o presidente da Biblioteca Nacional, Marco Lucchesi, me convidou para ser o editor dos próximos números da revista. Uma grande honra e um belo desafio, neste momento de nova reconstrução da cultura brasileira. Para isso, decidimos retomar a abertura internacional da revista, estabelecendo diálogos com a poesia de outros países a partir de dossiês temáticos. Um importante trabalho de estreitamento de laços, mas que também tem uma função importante dentro da nossa poesia, lembrando a máxima de Ezra Pound, que ressaltava que todo o momento de intensa renovação na cultura foi precedido pelo momento de uma abertura para o outro, para outras culturas e formas de expressão.

O primeiro número desta nova série da revista tem como tema a poesia cubana. Em nome de ter também um olhar interno sobre essa poesia, convidei uma consultora editorial cubana, a poeta Giselle Lucía, que teve uma colaboração fundamental no mapeamento de

ensaios em torno de temas relevantes que elencamos sobre a poesia cubana, como o modernismo em Cuba, a poesia afrocubana, o neobarroco, a poesia campesina e a poesia feminista, além de contribuir na antologia de poesia cubana contemporânea e realizar uma entrevista exclusiva com a poeta Nancy Morejón. Sem a parceria com Giselle, sem o seu olhar atento para a produção poética e crítica de seu país, sem dúvida essa edição não seria tão rica e diversa.

Em diálogo com o dossiê, trazemos também na revista uma antologia da poesia brasileira em relação com as religiões afrobrasileiras, mostrando a sua abrangência territorial, indo desde o Rio Grande do Sul, com o poeta Oliveira Silveira, até o Pará, com Bruno de Menezes, e uma homenagem ao poeta e compositor suíço-baiano Walter Smetak. Figura central do *avant-garde* na Bahia dos anos 1960, Smetak soube unir como poucos a música contemporânea, a cultura popular e a invenção, como pode ser visto nos

seus instrumentos-esculturas e nos seus poemas aqui reproduzidos. Agradeço a Bárbara Smetak por ter-nos autorizado a reprodução dos seus trabalhos.

A realização deste número da revista foi um imenso prazer, marcado por descobertas e maravilhamentos. Esperamos que assim seja também a leitura.

PS – No fim de semana em que estava fechando a presente edição, fui na exposição de uma excelente poeta-artista visual carioca, Bianca Madruga. Lá, me deparei com um verso cravado na parede da galeria. Logo reconheci a autoria: era de Nancy Morejón, numa estranha sincronicidade com o trabalho que estava realizando. Naquele instante, não pude deixar de lembrar a mensagem que havia recebido pouco antes de Giselle Lucía: “a poesia nos bendisse”.

O editor

ENTREVISTA

BRIGGS, Frederico Guilherme. *Selling fruits.*
Rio de Janeiro, RJ: Ludwig and Briggs,
1845. 1 grav., litografia, pb, 23 cm.



SELLING FRUITS.
(Quitandeira.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.

Entrevista com Nancy Morejón

GISELLE LUCÍA NAVARRO¹

Quando eu era criança, havia muitos livros de poesia cubana nas prateleiras de minha casa. Lembro-me de que meu avô sempre me falava sobre algumas poetas e textos de sua preferência, entre elas algumas obras de Nancy Morejón. Por curiosidade, comecei a lê-las para ver o que havia de tão especial naquelas páginas. Por fim, cresci e comecei a escrever poesia também. Começaram a me chamar de poeta e tive o privilégio de conhecer aquela mulher que tanto havia me encatado em uma mesa de leitura durante um dos encontros realizados como parte da Feira Internacional do Livro de Havana. Agora, a autora daqueles versos, que sempre me pareceu extremamente sensível, e eu somos o que se pode chamar de cúmplices da palavra.

Sempre acreditei que a obra e os atos falam mais sobre uma pessoa do que a própria pessoa, e que há uma certa perversidade em transcrever conversas e editá-las para o público, mas há coisas que precisam da pergunta e do

ato. Recentemente, entre a agitação de nossas vidas e os compromissos literários, trocamos esta breve correspondência que compartilhamos, como um aceno, talvez, à conversa que devemos uma à outra.

Em várias ocasiões, você disse que sua poesia nasceu aos trancos e foi assim que ela evoluiu. Hoje, como uma autora com experiência acumulada e ainda em plena ebulição criativa, quais são, em sua opinião, os pontos de virada decisivos em sua trajetória, os alicerces que a construíram?

Minha poesia nasceu durante a infância mas só tomei consciência dela na adolescência. Gosto da expressão "trancos" porque ela é criativa, mas não exata. Como eu não tinha consciência de que havia versos em meu caderno – mesmo que de forma dispersa –, a verdade é que eles foram se acumulando, pouco a pouco, até se transformarem em minha primeira coletânea de poemas,

¹ Giselle Lucía Navarro (Artemisa, 1995), escritora e artista visual. Formada em Desenho Industrial e pelo Centro de Formação Literária Onelio Jorge Cardoso. Nancy Morejón (Havana, Cuba, 7 de agosto de 1944) é poeta e ensaísta. É considerada a poeta mais conhecida e traduzida da Cuba pós-revolucionária.

Mutismos (1962), que apareceu no catálogo das Ediciones El Puente, cuja direção era compartilhada pelo poeta José Mario Rodríguez, seu fundador, e pela contista Ana María Simo. Sempre serei grata por esse gesto, pois foi fruto das circunstâncias. Graças à minha colega e amiga Elsa Rodríguez Cabrera, conheci José Mario, que veio me visitar no dia seguinte ao nosso encontro na Faculdade de Letras da Universidade de Havana. Meu primo Ángel Roberto Hernández Riverend estava compilando todas as anotações que eu fazia no meu caderno. Os dois foram fundamentais para transformá-las no meu livro de estreia. Nem José Mario nem Ángel Roberto estão vivos agora, embora continuem vivos em minha memória.

A poesia, declarou Derek Walcott em seu discurso quando recebeu o Prêmio Nobel em 1992, é uma ilha que se separa do continente, e essa é precisamente a poesia visível das Antilhas: a sobrevivência. Como você avalia o contexto poético de Cuba a partir da segunda metade do século XX no contexto caribenho?

Walcott foi um poeta mais do que interessante. Seus versos são cativantes e seu teatro ainda mais. "History is sea" é seu verso mais conhecido. Eu o citei em várias comunicações e ensaios que ainda não foram publicados. O Mar do Caribe percorre a arte e a literatura de nossa região; no entanto, essa cultura integra, por si só, uma civilização muito dinâmica que transcende a geografia e os fenômenos meteorológicos que nos tornam únicos. Como disse o grande martinicano Édouard Glissant, nascemos e fomos criados em um mundo completamente único em sua enorme diversidade.

Sua obra é uma eclosão de universos: a negritude, o religioso, o social, o feminino, a Revolução... Você tem procurado incansavelmente dar voz a um coro de vozes silenciadas. Fale-nos sobre essas vozes e como elas convergem em seus livros.

Você tem razão ao dizer que meu trabalho é "uma eclosão de universos". Agradeço a citação que fez, pois ela faz parte do discurso que fiz quando recebi o Prêmio Nacional de Literatura de 2001. É uma metáfora, sem dúvida. Eu queria dar voz às minhas duas avós, Ángela, minha avó materna, e Brígida, minha avó paterna. Elas foram vítimas do ambiente social em que vieram ao mundo. Foram silenciadas por seus parceiros, meus próprios avôs: Juan, o materno, e Tito, o paterno. É uma longa história de injustiça. Eu não conheci nenhuma das minhas avós. Portanto, minha poesia queria, de alguma forma, compensar essa história e, se fosse o caso, repará-la, embora não pudesse mais eliminar seus efeitos, que chegaram até minha infância. Por meio de minha mãe, Angélica Hernández Domínguez, que a perdeu aos seis anos de idade, minha avó Ángela me ensinou. Por meio de meu pai, Rigoberto Felipe Santiago Morejón Noyola, aprendi o que era deslocamento, a fuga de uma condição que ninguém conseguiu definir conscientemente. Meus pais ficaram órfãos muito cedo.

Olhando para os dias de hoje, qual livro você acredita que melhor a retrata?

Oxalá que os livros pudessem retratar seus autores. Na verdade, você está elogiando minha escrita. Isso já é uma conquista, pois você é muito mais jovem do que eu. Acredita-se no gênio criati-

vo, o que eu acho irracional, e só algum tempo depois de criar alguns textos é que se descobre, se dá conta da verdadeira realidade. No entanto, estou convencida de que o livro que mais se assemelha a mim é *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967), no qual há um longo poema cujo personagem central não é outro senão o célebre flautista cubano Richard Egües, autor do famoso chachachá “El bodeguero”, membro da famosa Orquestra Aragón. O mundo musical está comemorando seu centenário em 2023.

Você recebeu recentemente o Golden Key Award na Sérvia, o maior prêmio internacional concedido por esse país a poetas de todo o mundo. Fale-nos sobre essa experiência.

Foi uma experiência única e inesquecível por esse e muitos outros motivos que são impossíveis de registrar agora, à distância. Eu o recebi em outubro passado (2023) em uma bela cidade chamada Sméredevo, onde poetas de todo o planeta se reúnem no outono. Além da beleza física de seus monumentos, fortalezas, parques, ao lado do rio Danúbio, o charme de seus habitantes é impressionante: pessoas abertas, hospitaleiras, afetuossas, sempre prontas para compartilhar uma saudação e até mesmo um abraço inesperado. A cerimônia de premiação foi emocionante. As palavras que me

entregaram a Chave de Ouro foram ditas pelo poeta Alpidio Alonso, diretor da inestimável revista *Amnós*, que também é o Ministro da Cultura da ilha de Cuba. O Festival, sob a direção de Miljan Guberinic, gentilmente publicou uma antologia de meu trabalho, *El agua buena de todos los días* (2023). Ela foi excelentemente traduzida por Silvia Monrós e inclui uma introdução perspicaz de Milena Vladic Jovanov, presidente do júri, que também incluiu Bosko Suvajdzic, bem como a filóloga e professora Tatjana Lazaveric.

O caminho da literatura é uma aventura sem fim. Que palavras você teria para os jovens poetas que estão começando a trilhar o seu na América Latina?

Realmente, é uma aventura sem fim. Eu gostaria que eles continuassem comprometidos com a escrita, sempre. Que não parem de escrever. Que não parem de ler. A escrita é inconcebível sem a leitura. Não se trata de copiar, mas de respeitar os grandes escritores que vieram antes de nós, em nossa língua materna. Aprender qualquer idioma estrangeiro é um exercício importante que nos molda e fornece não apenas referências culturais, mas também é uma proteção: “Ler é crescer”, dizemos em Cuba, em todos os momentos.

El Cerro, 20 de novembro de 2023

ENSAIOS

BRIGGS, Frederico Guilherme. *Blacks resting.*

Rio de Janeiro, RJ: Ludwig and Briggs,

1845. 1 grav., litografia, pb, 23 cm.



BLACKS REPOSING.
(Pretos descansando)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.

O modernismo em Boti e Poveda e outros poetas

ENRIQUE SAINZ¹

A poesia que se escreve em Cuba durante o período compreendido entre o início da ocupação americana da ilha (1899) e o Protesto dos Treze (1923) caracterizou-se, em seus primeiros cinco anos, por uma expressão empobrecida e pelo predomínio de temas patrióticos e amores impossíveis, resíduos de um romantismo já insuficiente cultivado por autores de pouca criatividade, com exceções ocasionais, como no caso de Bonifacio Byrne. Em um dos livros da época, *Fugitivas* (1901), de Francisco Díaz Silveira, encontramos nas suas páginas discretas, cuidadosamente elaboradas e em um estilo comedido, correto e sem força motriz, a expressão de uma visão do mundo feita de leituras, melhor ou pior assimiladas, de clássicos franceses e espanhóis – presenças obrigatórias nos escritores cubanos do século XIX desde José María Heredia. Nesses poemas, observamos um sentimentalismo epigonal, frágil, que se recusa a sofrer transformações e a integrar um novo discurso, que estaria em maior consonância com as

descobertas e as novas possibilidades da poesia do idioma, já presentes na obra de José Martí e Julián del Casal, representantes de outra forma de escrever e ler a realidade. No prólogo de Esteban Borrero Echeverría para *Fugitivas*, há declarações que nos mostram claramente uma batalha silenciosa e infrutífera contra a sensibilidade modernista e em defesa de um passado que agora é irrecuperável, pois se diluiu em suas próprias brumas de morte. Nessas reflexões que antecedem os textos do poeta, podemos ver algo mais do que uma batalha contra certas ideias ou formas de escrever: há também uma ostensiva reivindicação da identidade cubana nas virtudes do país e uma exaltação da história nacional na figura de seus poetas e de sua história literária. Borrero Echeverría cita Heredia como símbolo de uma tradição que todo poeta cubano deve conhecer como própria, cativante em uma dimensão que vai além dos limites do estritamente literário. Mas ele também defende uma poesia que emerge de um diálogo íntimo entre

¹ Enrique Saínz de La Torriente (1941-2022) foi um dos mais importantes ensaístas e críticos literários cubanos.

o criador e sua paisagem e os acontecimentos da nação. Vejamos as palavras do crítico para ter uma ideia dos postulados que as sustentam. Ele diz o seguinte:

Não sei a que aberração de gosto se entregaram então os jovens poetas aqui, imitando uma poesia que para mim é duplamente exótica: estranha em sua substância e estranha em sua forma, que eles chamam de poesia decadente ou modernista. E, fugindo, sem que eu saiba por que, do ambiente real em que viviam, criaram um ambiente artificial, no qual buscaram uma inspiração que Cuba, exuberante de vegetação, sempre inundada de luz; e, em termos morais, cheia de sombras lúgubres, não lhes oferecia, segundo me parece. Qualquer um deles poderia lhe dizer quem foi Baudelaire, os menos instruídos poderiam recitar fragmentos de Richepin, mas desdenharam Heredia e por nada no mundo poderiam recitar "La Madrugada" para você.

Podemos nos perguntar quem eram esses poetas cubanos que se expressavam à maneira modernista e também questionar a rejeição dessa tendência, especialmente depois dos livros de Martí e Casal, como se fosse uma escola absolutamente estrangeira, sem cultivadores importantes entre nós e sem a grande figura de Rubén Darío, cujos textos já eram conhecidos em toda a América em 1901, ano em que surgiram as *Fugitivas*. Era verdade que esses jovens desdenhavam Heredia e não tinham lido o suficiente de "La Madrugada" para recitá-la de cor? Nunca saberemos a resposta, mas podemos pelo menos concluir que o desdém pela obra de Heredia não significava necessariamente desdém por suas

qualidades e contribuições literárias, mas sim a consciência de que seu modo, a sua expressão, era impraticável na virada do século, quando o romantismo era claramente incapaz de compreender os novos tempos e penetrar na realidade sob a perspectiva do modernismo. O que Borrero Echeverría está realmente nos dizendo é outra coisa. Em suas reflexões, Heredia é um símbolo de uma tradição, de uma sensibilidade que enfrentou a opressão como um canto à liberdade. Na época em que Díaz Silveira escreveu, o país estava passando pela experiência da dominação estrangeira e era necessário ter uma poesia que exaltasse os valores patrióticos, dos quais Heredia era um paradigma com seu hino à natureza e à liberdade. Outra interpretação das palavras de Borrero Echeverría nos força a pensar que ele não tinha a menor ideia de que o romantismo era algo do passado irrevogável, embora alguns dos elementos constituintes do formidável movimento espiritual que na França havia sido encarnado por Victor Hugo e Lamartine, na Alemanha por Novalis e Hölderlin, e na Inglaterra por Keats e Wordsworth, sobrevivessem aqui e ali, e até mesmo nas melhores criações modernistas. Entre os poetas mencionados pelo autor do prólogo estão sua própria filha Juana e os irmãos Carlos Pío e Federico Uhrbach, herdeiros legítimos e talentosos de Casal, mas cujas obras foram interrompidas pela morte precoce. Com relação ao vácuo de criatividade que ocorreu após a morte dos dois grandes mestres da poesia cubana no final do século XIX, Cintio Vitier observa o seguinte, nestes termos:

Pelas mesmas razões que a tornaram possível – a emigração revolucionária, a guerra de 1895, a ocupação

americana – a República surpreende nossa poesia, dispersa e desorientada. Com a morte de Casal e Martí, poderosos precursores do modernismo, que teriam sido os mestres fecundos, e o desaparecimento de dois jovens que encarnavam a promessa mais viva, Juana Borrero e Carlos Pío Uhrbach, em 1902 teve início um período poético confuso, dominado pela atividade fervorosa de *El Fígaro* e outras revistas literárias (*Cuba y América*, *Azul y Rojo*, *Letras*) e pelo prestígio de certas figuras que vinham da última geração formada na Colônia. Entre eles, destacam-se, sem dúvida, Bonifacio Byrne, que adquiriu extraordinária notoriedade pelo sucesso emocional de seu canto à bandeira, e Federico Uhrbach, discípulo de Casal, que encontraria sua melhor voz em *Resurrección* (1916): ambos os poetas eram muito estimáveis, mas não tinham a força necessária para se tornarem centros de orientação e impulsionar nossa poesia para um futuro mais amplo.

Dez anos de produção indefinida e ingênua se passaram, como a própria República, com traços românticos, modernistas e decadentes misturados ao gosto pelas "meditações" campesinas-amorosas ou pela versificação enfática e declamatória. A atmosfera geral desses anos foi caracterizada por concursos de poesia, a poesia do Athenaeum e da Academia e polêmicas estéreis, como a descrita por José Manuel Carbonell no prólogo de sua canção *La visión del águila* (1907). Alguns líricos menores – o malfadado René López, o muito valioso Francisco Javier Pichardo – são apenas discretas exceções de qualidade. A natureza negativa, inerte e provinciana

na dessa situação, que em certas áreas continuaria além de seu período auge, chegando quase até os dias atuais, seria subitamente modificada pelo aparecimento de três livros sucessivos escritos no interior da ilha. São eles *Arabescos mentales* (1913), de Regino Boti, *Ala* (1915), de Agustín Acosta, e *Versos precursores* (1917), de José Manuel Poveda.

As afirmações de Vitier, que podem ser sustentadas por um simples exame dos livros daqueles anos e são essencialmente inegáveis, nos mostram com muita clareza o estado real da poesia cubana naquela época e mesmo depois que os primeiros poemas de Boti apareceram em periódicos, publicados por volta de 1905, quando começou a renovação da sensibilidade, um processo que culminaria em 1913 com o aparecimento de seu livro. No texto que acabo de transcrever, poetas de relativa importância são mencionados pela qualidade de sua escrita, um certo refinamento que os distingue de livros insuportáveis e vazios, impossíveis de serem lidos hoje sem que caiam de nossas mãos. Nesses poetas melhores encontramos momentos de bom gosto, delicados, tocados por uma leve angústia ou tristeza que tem muito de romantismo fora de época e também muito de conteúdo social, um precursor de poemas que mais tarde, na década de 1920, enriqueceriam nossa poesia lírica, como é o caso de *La zafra* (1926), de Agustín Acosta, cujos lamentos já estavam presentes em algumas páginas de Francisco Javier Pichardo, autor de "El trapiche", que pertence a seu livro *Voces nómadas* (1908), com momentos como estes:

*Oh, rústico trapiche! possúas
a profunda melancolia
que na solene calma
dos agrestes campos colhia,*

*no sussurro errante das palmeiras
imensamente triste,
nas selvas remotas que perfumam
do cedro lúgubre a resina,
na folha pálida e esbranquiçada
da frágil yagruma,
na sutil fragrância
do forte jobo
e na selvagem e áspera arrogância
solitária e tenaz da alfarrobeira.*²

Estamos diante de um olhar nostálgico, não de protesto, mas de uma lembrança do passado, do que se foi e nos deixou na solidão e na ausência. Uma visão de mundo e uma percepção com raízes românticas, em um criador que merece muito mais de nossa consideração e análise do que tantos outros daquela fase. Outros textos memoráveis, talvez mais do que o mencionado acima, pertencem a Byrne e López, do primeiro especialmente vários exemplos de *Efigies* (1903) e sua famosa "Mi bandera", e do segundo "Barcos que pasan" e "Evocación", ambos reunidos em um livro em 1986, juntamente com o restante de sua produção lírica, dispersa até então em periódicos do período que estamos estudando. "Barcos que pasan" supera as qualidades de vários dos poemas mais duradouros entre os que merecem figurar em antologias do período. Boti – talvez o crítico de poesia mais intransigente e intolerante que já tivemos na literatura cubana – reconheceu o talento desse poeta singular, no qual também podemos ver uma marca romântica indelével. Recordemos o juízo muito severo que Boti, o autor de

Arabescos mentales dedicou à antologia *Arpas cubanas* (1904), na qual se reuniu diferentes nomes da poesia daquele período. Em seu ensaio "Notas acerca de José Manuel Poveda, su tiempo, su vida y su obra", ele qualifica essa compilação de forma implacável, uma afirmação que exclui apenas René López, em reconhecimento ao seu talento e à natureza excepcional de sua obra. O crítico diz:

A antologia intitulada *Arpas cubanas*, publicada em 1904, é um testemunho irrefutável de nossa escassez poética. Com exceção de René López e de uma estranha composição isolada, o restante pode ser jogado no lixo sem nenhuma dor de consciência. Essa antologia é uma acusação de nosso misonéismo poético. Naquela época, Rubén Darío, José Asunción Silva, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Julio Herrera y Reissig, Guillermo Valencia já eram alguma coisa na literatura americana. E deles, nem do espírito moderno do qual eles, por sua vez, eram os porta-vozes, nem uma pista em *Arpas cubanas*.

Certamente, as lamentações medíocres de tantos epígonos do romantismo e as memórias de façanhas patrióticas, que também eram exemplos da marca romântica na poesia cubana daquele período, nada tinham a ver com as possibilidades que o modernismo abriu para a lírica. Tampouco, à luz das considerações e dos postulados ideológicos de Boti, os sucessos dos melhores textos da época

² ¡Oh rústico trapiche! tú tenías / hondas melancolías / que en las solemnes calmas / de los agrestes campos recogiste. / en el susurro errante de las palmas / inmensamente triste, / en las remotas selvas que perfuman / del plañidero cedro la resina, / en la pálida hoja blanquecina / de la frágil yagruma, / en la sutil fragancia del corpulento jobo / y en la salvaje y áspera arrogancia / solitaria y tenaz del algarrobo.

possuíam qualquer significado relevante se não retomassem e expressassem as lições dos mestres por ele mencionados na crítica. Era indispensável uma renovação da sensibilidade e da poesia, que já se encontravam no limite de suas possibilidades no final do século anterior – assim como na época do surgimento do romantismo havia se tornado indispensável a abertura para uma espiritualidade que permitisse revelar a realidade de uma perspectiva diferente das possibilidades do racionalismo do século XVIII. Em um ambiente tão empobrecido e infértil como o daqueles primeiros anos da República, criadores como Boti e Poveda tiveram de se levantar com fúria para tentar reivindicar a poesia e resgatá-la para que estivesse de acordo com os novos tempos, uma necessidade imperiosa que não deve ser confundida com pretensões banais e frívolas de estar na moda. A inadequação dos melhores poetas da época, aqueles cujas qualidades mais notáveis se encontram no refinamento e no tom delicado de seus poemas que merecem ser antologados, levou os dois poetas advindos do oriente da ilha a elaborar um sólido corpo de reflexões teóricas em defesa do modernismo, verdadeiras lições de modernidade para aquele período. A batalha travada por esses criadores foi tingida de adjetivos duros, implacáveis, severos, expressões de uma acrimônia que adquire em seus textos o caráter de um magistério que reivindica a cultura como atitude diante da vida. Se Boti estava disposto a reconhecer em René López valores aceitáveis, não podia aceitar os lamentos e a tristeza, a nostalgia e as evocações, quaisquer que fossem os temas tratados pelos poetas, que encontramos em inúmeros livros anteriores ao aparecimento de *Arabescos mentales*. Assim, por exemplo, não podia deixar

de recorrer ao insulto pessoal quando descreveu Dulce María Borrero, autora de uma coleção de poemas intitulada *Horas de mi vida* (1912), escrita dentro dos cânones de um romantismo decadente e pobre, carente de riqueza interior e de virtudes formais que superassem a correção e o tom de tantos outros textos contemporâneos ou da tradição imediata, e também marcada pela dissolução do movimento romântico, já irrecuperável naquela data. Até certo ponto, essas páginas atendem aos requisitos estabelecidos por Borrero Echeverría, pai da poeta, em seu prólogo às *Fugitivas*. Nessas compilações, encontramos poesia de conteúdo patriótico ou amoroso, de experiências e lembranças nebulosas, evocação de um passado definitivamente perdido e que a poeta busca resgatar em seus versos. Uma poesia recitativa que incita à melancolia, uma canção desesperada, de tons lânguidos, de acordo com a pintura da época, que também era alheia às formidáveis renovações que estavam ocorrendo em outras latitudes. Era impossível que temperamentos como os de Boti e Poveda se calassem diante de tal visão da vida e da poesia. Pensemos no que um livro como *La visión del águila* (1908), de José Manuel Carbonell, cujo prólogo contém ataques insubstanciais, poderia ter despertado em Boti.

Em 1905, foi publicado um ensaio de Pedro Henríquez Ureña, "El modernismo en la poesía cubana", no qual ele diz o seguinte, como se estivesse prevendo o surgimento de uma abertura da sensibilidade e da criação literária para outras formas, depois do que ele chama de "a grande inatividade literária deste momento": "é de se acreditar que a poesia cubana está em um período de transição e que as próximas gerações trarão uma riqueza de novas ideias e

formas". Uma declaração com a qual ele está, de fato, pedindo tacitamente uma mudança de atitude dos criadores, em busca da modernidade e da superação dessa estagnação que nada mais é do que a reiteração de estilos e poéticas já ultrapassados, já que a "inatividade" à qual ele alude em seu ensaio não pode ser interpretada pela ausência de publicações, o que seria refutado nos poemas reproduzidos em livros e poemas em revistas da época. Essas reflexões estabelecem claramente, de acordo com os critérios do ensaísta, as contribuições de alguns dos criadores da época para a sensibilidade modernista na poesia lírica cubana. Mas foram contribuições que não foram além do que já era conhecido em textos melhores de outros poetas. A questão da pobreza da poesia no período imediatamente posterior ao fim da guerra de independência, a partir de 1899, não está apenas na presença de modos e estilos de um romantismo ultrapassado, mas também, e em primeiro lugar, na falta de talento e capacidade criativa dos escritores. Henríquez Ureña, sempre atento em seus julgamentos e avaliações, faz as seguintes observações sobre vários desses poetas. Sobre Federico Uhrbach, ele nos diz: "é um modernista correto e espiritual, que merece honra por ser o único hoje, entre os poetas cubanos estabelecidos, que defende a bandeira de sua seita". Pouco depois, ele se detém em René López – talvez o mais bem-sucedido desses autores menores que deram a conhecer seus textos antes do aparecimento do importante livro de Boti -, a quem Ureña de fato considera um herdeiro de Casal, embora com algumas nuances diferenciais notáveis, de modo que se pode inferir de suas avaliações que ele também vê em René López um modernista de tom menor, talentoso,

mas sem as possibilidades do mestre. O ensaísta faz alusão a outros nomes hoje esquecidos, sem grandes contribuições e, portanto, incapazes de representar o grande movimento iniciado por Martí e que naquela época se espalhava pela América Espanhola, com Rubén Darío à frente. Ele coloca Manuel Serafín Pichardo dentro dessa tendência: "pode-se dizer", apressa-se o estudioso em esclarecer ao falar desse poeta, "que é realmente um temperamento modernista, por sua sutileza, penetração e requinte". Não se trata, portanto, apenas da presença neorromântica ou de um neoclassicismo ainda mais extemporâneo entre os poetas, mas também da ausência, naqueles que aderem ao grande movimento hispano-americano, da necessidade de enriquecer o patrimônio legado por Casal e Martí e de contribuir para o aprimoramento de nossa poesia. Eles não foram capazes de propor um corpo de ideias para apoiar a mudança, nem de produzir uma obra verdadeiramente representativa dos novos tempos, apesar de alguns sucessos parciais. A mudança começou a ser introduzida apenas com os poemas que Boti e Poveda publicaram em 1905. Tratava-se, então, para esses dois renovadores, de retomar as linhas interrompidas com a morte de Casal e Martí; e também de conscientizar os poetas de que estavam em outros tempos, de que era essencial voltar-se criativamente para a tradição imediata, nossa e do continente, da linguagem, para que a sensibilidade contemporânea fosse capaz de ver a nossa realidade, em consonância com seu tempo. Era inevitável uma abertura cosmovisionária radical, um repensar do fenômeno poético a partir de uma nova dimensão, ainda que se tratasse de uma sensibilidade que já havia dado frutos plenos e louváveis em

outras latitudes durante anos, embora ainda não tivesse produzido resultados significativos na poesia cubana.

Esses anos confusos também são tratados por Cintio Vitier em seu livro *Lo cubano en la poesía*, obra fundamental para uma história do gênero entre nós. Em suas agudas considerações, encontramos mais uma vez os nomes que outros críticos consideraram os mais significativos no período anterior ao surgimento do livro de Boti. Vitier aponta o que ele chama de "principais orientações" do período: "1. a continuação da poesia patriótica. 2. a continuação da poesia nativista ou tipicista. 3. a continuação da linha de pintura de paisagem cubana. 4. a influência direta de Casal". Como se pode ver, as preocupações que caracterizam esses criadores são, de fato, com exceção da última, uma herança do passado, uma herança de raízes românticas que sobrevive após os novos caminhos trazidos por Martí e Casal. Além de qualquer sucesso formal ou conceitual e das qualidades intrínsecas dos textos, os livros e poemas que esses autores tornaram conhecidos foram incapazes de trazer modificações substantivas à sensibilidade, pois eram prolongamentos mais ou menos felizes de uma cosmovisão que já havia dado seus melhores e mais transcendentais frutos e que não tinha mais nada a dizer, exceto emoções sem força e autenticidade. Os casalianos, por sua vez, também não foram capazes de incutir o vigor e a criatividade exigidos pelas grandes lições dos mestres que os precederam. Casal aparece nesses discípulos entremeados por uma languidez e melancolia que tem suas origens mais férteis no romantismo. Embora o autor de *Nieve* seja profundamente tocado pela tristeza e pelo pessimismo, nele esses traços possuem uma grandeza e uma marca que não en-

contramos em seus sucessores diretos. Há no grande herdeiro do espírito decadente do século XIX um sentimento doloroso do qual consegue se elevar, por meio de seu próprio talento e de sua maneira de assimilar a cultura anterior, a um nível de grandeza que esses discípulos não alcançaram. Vitier observa sobre esse grupo de obras e seus autores: "Toda a poesia do início da República nos dá a impressão de um profundo cansaço. As melhores cordas foram rompidas; as que restaram soam lentas ou intemperantes. As energias líricas do país, um reflexo do estado da alma nacional, parecem exauridas". Pode-se afirmar que o extraordinário trabalho renovador de Boti e Poveda está justamente no tom, na busca de uma grandeza perdida que seria capaz de devolver à poesia cubana a criatividade e a dimensão transcendente que ela tinha nos textos dos dois maiores poetas cubanos do final do século passado.

Casal foi a referência imediata e natural para a renovação de Boti e Poveda. O primeiro declara: "E fomos à luta com nossa própria bandeira: Julián del Casal, sem sermos casalianos unilaterais". E por que Casal e não Martí ou ambos? O autor de *Nieve* (1893) representava um modernismo diferente do de Martí, um modernismo mais atento às soluções formais, mais focado na busca da beleza pura, menos comprometido. Boti e Poveda ignoraram os problemas sociais em suas respectivas coleções de poemas, como os críticos observaram corretamente, mas não por indiferença, e sim por uma rejeição visceral, distanciando-se de um evento que não podiam mudar e ao qual sentiam aversão. Raúl Roa e Juan Marinello se referem a isso em suas avaliações de Boti e Poveda, o primeiro em seu ensaio "La pupila insomne", sobre Rubén Martínez Villena, e o segundo em

"25 años de poesía cubana. Derrotero provisional". Refugiaram-se, então, na busca da perfeição por meio das palavras, na busca de outra realidade, criada como um ideal para contrastá-la com a realidade político-social e econômica marcada por um materialismo vulgar e utilitário. Ricardo Gullón observou, em seu livro *Direcciones del modernismo* (1963), que "Na era dourada do capitalismo, quando nada parecia fazer sentido a menos que produzisse vantagens econômicas, os rebeldes contra a onda materialista levantaram a bandeira da beleza pura". O paradigma não poderia então ser Martí, mas Casal, o poeta mais próximo de Rubén Darío, o grande exemplo e mestre de todos os modernistas hispano-americanos. Poveda também se voltou para o autor de *Bustos y rimas* (1893), e o fez com mais fervor e devoção do que Boti, pois viu em seu predecessor e no grande mestre deste último, Baudelaire, dois paradigmas próprios em uma dimensão que foi além da marca meramente literária para alcançar o nível de magistério vital e existencial. Poveda, cujo temperamento e trabalho eram mais intensos do que os de Boti, encontrou nesses dois mestres exemplos de natureza ética, modelos verdadeiramente transcendentais em um sentido ontológico. Com relação ao trabalho que ambos empreenderam contra a mediocridade predominante nos círculos literários da ilha, Cintio Vitier aponta o seguinte em *Lo cubano en la poesía* (1958): "Se lermos atentamente seus textos programáticos (cheios de um orgulho que é para eles uma questão de fé, o axioma inicial da atitude artística) e, sob essa luz, relermos os livros de Boti e Poveda, entenderemos que o que eles realmente pretendiam era um resgate da nação por meio da poesia, uma transferência do

propósito histórico perdido para o mundo da criação verbal autônoma". Essa tese está em franca contradição com a de Roa e Marinello. De acordo com os primeiros, eles eram "temperamentos a-históricos, tragicamente desligados de sua terra natal, dando uma sensação desagradável de desenraizamento absoluto. São os evadidos e desumanizados de seu tempo". De acordo com Marinello:

O caso de Poveda, o autor de *Versos precursores*, seu exílio perpétuo e desenfreado, é o ponto culminante de uma atitude americana que tem seu agravante em nosso caso nacional. Em toda parte os homens crescem sem raízes, indeclinavelmente subtraídos da marca de seus vizinhos e da comunicação da natureza ao seu redor, mas somente em terras afundadas em longo colonialismo o confinamento atinge extremos angustiantes. É aí que o exilado localiza sua libertação em pessoas e ambientes distantes, dotados de prestígio sobrenatural.

Havia neles, certamente, um distanciamento dos problemas sociais, mas não de natureza absoluta; não era uma falta de interesse nos conflitos e dificuldades da nação, mas um afastamento de qualquer participação ativa pelos meios e modos convencionais dos políticos, distanciados como esses dois poetas estavam dos programas partidários e da conduta beligerante no campo da história concreta. A luta em que se engajaram foi a partir da poesia, da cultura, um pano de fundo, nesse sentido, dos postulados e conceitualizações dos poetas originistas, que tiveram nesses criadores do início do século seus predecessores na busca de uma verdade de natureza diferente, uma verdade redentora em

uma dimensão transcendentalista. Se nos detivermos nas reflexões de Boti e Poveda sobre a poesia de seu tempo e a necessidade de transformá-la e enriquecê-la, veremos a sabedoria dos julgamentos de Vitier, que transcrevemos acima.

Boti quer – e na verdade consegue, apesar das fragilidades de sua poesia – retomar a lição de Casal, e para isso elabora um corpo teórico sobre a criação verbal, páginas intensas por suas afirmações e pela paixão que as move, nada menos que a de reivindicar a poesia a partir de si mesma, sem sentimentalismos ou efusividades ultrapassadas, alheias aos caminhos dos mestres do modernismo. Seu ensaio “Yoísmo. Estética y autocrítica de Arabescos mentales”, publicado como prólogo de seu livro, é um documento fundamental da poesia cubana, um texto que abala os alicerces da poesia daqueles anos e lhe dá uma dimensão que não tinha há cerca de uma década em nenhum de seus representantes. Talvez a primeira característica distintiva dessas reflexões seja o rigor, a necessidade de lucidez que percorre suas considerações de um extremo a outro e que, às vezes, se traduz em intransigência. O ensaísta insiste no fato de que a poesia deve emergir de uma tradição e de um poderoso impulso interior, forças que devem ser temperadas na criação do poema. Uma interação dialética entre a expressão genuína de sentimentos e o trabalho artístico é necessária, nos diz Boti. Deve-se alcançar um equilíbrio no qual nenhum dos dois elementos da escrita seja anulado ou desapareça diante do impulso ou da presença do outro. Seus postulados podem ser traduzidos da seguinte forma: é essencial criar a partir da tradição, do conhecimento da linguagem e da forma. Mas também é vital criar a partir de seu próprio ponto

de vista, de uma percepção absolutamente individual. Repetidas vezes, ao longo de seu magistral ensaio, o poeta insiste que é preciso escrever a partir do eu radical – daí o título de sua obra –, aquele eu profundo que é o único capaz de ver e sentir a realidade dessa maneira. Ao mesmo tempo, Boti é deseperadamente anti-romântico, pois seu egoísmo tem um sinal diferente: não é um ego que se funde com a natureza ou é movido por eventos, mas um ego que olha para eventos, objetos e paisagens de dentro de si mesmo e os contempla como outra coisa, sem participação afetiva, sem sentimentalismo. Em seus melhores momentos poéticos, podemos observar uma objetividade que se distancia das efusões líricas de seus contemporâneos, uma objetividade que se evidencia nas descrições frias das realidades contempladas, em seus versos convertidos em imagens puramente externas, às vezes próximas de uma poética de vanguarda. O que não significa, que fique claro, que nessas considerações ele esteja postulando uma escrita cerebral ou puramente formalista. Os rigorosos postulados expostos na poética de “Yoísmo...” se combinam com o trabalho artístico ao qual o autor alude repetidamente em seu ensaio teórico, um trabalho por meio do qual o texto é construído a partir da tradição da linguagem. Não devemos nos esquecer de que Boti era um grande conhecedor de formas métricas e que escreveu um importante ensaio sobre Avellaneda enquanto metrificador. Embora os autores menores daquele período conhecessem muito bem seu ofício, como pode ser visto na contenção de seus versos e estrofes e no manuseio das regras clássicas, eles não estavam cientes da necessidade de incorporar as descobertas dos mestres do modernismo e se refugia-

ram em uma herança limitada no tempo, uma tradição que já havia sido enriquecida pelas novas formas, que não eram outras senão as do próprio idioma, mas redescobertas pelos grandes criadores da renovação. Foi aí que entrou em cena a individualidade do poeta, aquele ser criativo que teve de assimilar as descobertas e continuá-las com seu talento e suas contribuições inconfundíveis.

A personalidade do criador (que no Boti é identificada com o ritmo interior) deve pulsar em harmonia com o ritmo da natureza. A originalidade é a maneira única e insubstituível com que cada um recebe os estímulos externos advindos das realidades contempladas e sentidas em uma determinada dimensão, diferente em cada poeta. A partir daí, dessa relação entre o artista e o exterior, surge o texto que depois deve ser elaborado com o trabalho e o conhecimento da tradição. As emoções têm de ser submetidas a um ritmo que vem do que contemplamos e que já foi sentido antes por outros poetas, em cujos sucessos formais e na música de seus versos o poeta moderno aprenderá as lições para sua própria escrita. De suas palavras, podemos inferir a necessidade de estabelecer uma demarcação do eu, um conhecimento de si mesmo, de sua percepção do ritmo da natureza, o que é essencial para que se possa apreender o exterior a partir de sua própria personalidade. Nisso Boti coincide com Valéry, que mais tarde, em seus julgamentos sobre o romantismo, diz frases muito semelhantes àquelas que o autor de *Arabescos mentais* teria escrito sobre o mesmo assunto. O francês, um anti-romantista por excelência, observa o seguinte:

Os românticos haviam negligenciado tudo, ou quase tudo o que exige

do pensamento uma atenção e uma continuidade um tanto dolorosas. Eles buscavam os efeitos de choque, atração e contraste. Nem a restrição, nem o rigor, nem a profundidade os atormentavam excessivamente. Repugnava-lhes a reflexão e o raciocínio abstratos, e não apenas em suas obras, mas até mesmo na preparação de suas obras – que é infinitamente mais grave.

As disquisições do poeta são sustentadas por um pantéismo que nos aparece nitidamente em meio a especulações ingênuas e altivas sobre o sensualismo. Podemos afirmar que Boti sustenta que dois fatores são essenciais para escrever uma poesia que faça parte da grande tradição universal, uma tradição única que não deixa espaço, segundo os critérios intrínsecos do ensaísta, para a mediocridade ou o mau gosto: o autoconhecimento e a percepção dos ritmos do Grande Todo. Lições que nosso poeta aprendeu com Darío, seu maior mestre, e que em suas páginas daquela época adquirem uma dimensão extraordinária devido à pobreza do meio e às circunstâncias em que foram escritas. Em seu ensaio sobre o grande poeta nicaraguense, Octavio Paz se aprofunda magistralmente na elucidação dessas teorias da poética de Darío, muito semelhantes às que seu discípulo cubano elaboraria mais tarde. O modernismo, na pessoa do autor de *Cantos de vida y esperanza*, tinha como centro esse pantéismo de ascendência clássica, sem dúvida de uma grandeza que nada tinha a ver com o que se escrevia em Cuba naquela época: composições diversas que brotavam do calor de estados efusivos da alma, da nostalgia de um passado perdido (o passado lendário e heroico da pátria ou de amores frustrados pela

morte ou pela renúncia) ou como expressões de um temperamento impregnado de tristeza insuperável. As teses de Boti se sustentam com uma força que não encontramos nas fracas composições de seus contemporâneos, com exceção de Poveda. Embora as criações líricas do poeta de Guantánamo, escritas com base nessas teorizações, não sejam o melhor de sua obra, elas imprimem um vigor à poesia do período e permanecerão como uma proposta de maior fôlego, uma tentativa plausível de sair da mediocridade dominante e abrir-se a buscas mais enriquecedoras. De qualquer forma, essas páginas permaneceram como uma tentativa e não como uma conquista. Mas, mesmo assim, essa tentativa é, por si só, suficiente para superar os males predominantes do período; elas podem ser vistas, então, como um caminho a ser seguido, um caminho cujo fim tinha de ser alcançado para que a poesia se abrisse para outras possibilidades que viriam mais tarde. Isso, sem dúvida, contribuiu para despertar a sensibilidade e voltá-la para a tradição hispano-americana imediata que os outros criadores dos primeiros anos da República ignoraram ou não puderam continuar. O cosmicismo propôs um diálogo de natureza diferente entre o poeta e a realidade, e é isso que encontramos nas reflexões de "Yoísmo...".

José Manuel Poveda, com paixão e entusiasmo inigualáveis naqueles anos, elogia a poesia renovadora de *Arabescos mentales* em termos que mostram não apenas o que para o crítico são seus valores mais elevados em termos de criação artística, mas também a pobreza intelectual do meio em que essa obra e a sua própria foram produzidas. As palavras de Poveda são um aviso aos tolos, céticos e entendidos, para que todos possam perceber a importância desses

poemas. Ele afirma que o sucesso final não está na maneira como uma obra é recebida pelo presente, mas no que ela contribui para o florescimento da poesia e o enriquecimento da vida literária da nação. A sua análise destaca o que há de novo no livro, o que ele tem a contribuir substancialmente para os novos tempos e as necessidades da poesia, que nada mais são do que estar de acordo com os postulados ideológicos que Darío e seus seguidores trouxeram para a linguagem e que, em Cuba, foram incorporados por Martí e Casal. Especialmente este último, por quem tanto Boti quanto Poveda sentiam admiração e respeito ilimitados. Mas, ao mesmo tempo em que elogia *Arabescos mentales*, ele enumera as circunstâncias pelas quais a literatura cubana estava passando na época em que o livro de poemas foi publicado. Em suas declarações, há um gesto de rebelião que tem dois aspectos, um literário e outro político, contra o estado de empobrecimento espiritual e material da nação naquela época, misturados em uma relação de causa e efeito. Poveda insiste no trabalho que ele e Boti vêm fazendo para conscientizar poetas e homens de letras da necessidade de mudanças radicais em seu diálogo com o passado, com uma tradição que não pode ser ignorada a não ser ao preço do empobrecimento moral e cultural.

A exaltação do eu em ambos os teóricos implica um repensar das forças criativas e, ao mesmo tempo, a defesa da autenticidade, um fator determinante na escrita desses livros renovadores. A harmonia do poeta com o Grande Todo, cujo ritmo ele é capaz de ouvir e captar nos poemas por meio de sua assimilação da tradição da língua, transforma completamente as concepções predominantes da poesia naquela época e dota o

gênero de um corpo teórico que faltava aos contemporâneos desses defensores da modernidade. Em certo sentido, esses homens salvaram a poesia, redimiram-na e deram-lhe uma dignidade que a tornou um baluarte da cultura e, com ela, do espírito. Um movimento dessa natureza e com essas pretensões era essencial não apenas para reviver a tradição esquecida, mas também para abrir a sensibilidade para o futuro, uma necessidade que eles conseguiram satisfazer, apesar de seus textos líricos não possuírem uma carga de futuridade que lhes permitisse perdurar no gosto além de seu significado histórico-literário. De qualquer forma, nos dois livros que revolucionaram a poesia de sua época encontramos páginas que resistem à passagem do tempo devido à perfeição com que foram elaboradas e à força genuína de sua escrita. No caso de *Arabescos mentales*, há uma linha representada por textos curtos, sonetos, de ascendência parnasiana, que iriam fertilizar os poemas que mais tarde, na década de 1920, o autor tornou conhecidos e que são os melhores de toda a sua obra. Certamente, os melhores exemplos de *El mar y la montaña* (1921), *Kodak-ensueño* (1929) e *Kindergarten* (1930) vêm dessa forma do primeiro livro, um modo em que a objetivação da realidade é uma conquista mais duradoura do que a da outra faceta da obra, a dos poemas longos em verso livre, reunidos em "Ritmos panteístas" e em "Himnario erótico", cujas qualidades intrínsecas estão, a meu ver, muito aquém de suas intenções e propósitos como propostas para o enriquecimento da lírica nacional. Neles não há possibilidade de descendência, uma vez que passam a representar com maior fidelidade as propostas modernistas de Darío, Silva e Lugones, enquanto os sonetos e outros textos de menor natureza

têm uma perspectiva diferente, menos comprometida com um movimento que já estava em declínio, e se abrem para outras possibilidades, além das teorias e contribuições modernistas, rumo à renovação que em poucos anos traria mudanças substantivas na poesia cubana.

Em vários artigos de grande importância para entender seus critérios para as transformações necessárias, Poveda elabora um conjunto de ideias e opiniões sobre o estado da poesia no país naquela época. São páginas de prosa esplêndida e clareza meridiana, afiadas e vigorosas, beligerantes e sem meias palavras, tocadas por uma acrimônia que nos diz muito sobre o temperamento do autor, às vezes desesperado por causa de suas circunstâncias e influenciado por leituras de figuras relevantes da poesia francesa anterior e contemporânea. Essa influência foi decisiva em seu decadentismo esteticista, muito próprio do final do século, e em seus julgamentos raivosos contra a mediocridade, o mau gosto e a pobreza de visão de mundo de seus contemporâneos nacionais. Em outro artigo, também de 1913, sobre Boti e seu recente livro, o crítico destaca a íntima relação do poeta com a natureza, diálogo do qual emerge, devido ao talento criador e à consciência artística que o preside, uma poesia de grandeza e energia que não encontramos em nenhum outro autor cubano da época. Este é o maior elogio da poética de Poveda ao conseguir uma fusão tão criativa com a natureza em toda a dimensão de suas múltiplas expressões, a maior conquista da seção "Ritmos panteístas" de *Arabescos mentales*, da qual o ensaísta nos fala em seu comentário:

Ele estuda a natureza e as almas até os limites do físico, investiga suas entranhas como um arqueólogo, seu

funcionamento secreto como um químico, seu início e sua morte como um biólogo, sua morfologia como um naturalista. Mas sua imaginação, então, constrói as visões próceres. [...] Na hora sagrada da canção, todas as coisas se tornam símbolos, forças, seres, rumores, palavras, cores, sentimentos, fenômenos, dramas. [...] O poeta descobre as correspondências de cada elemento de seu ser com os elementos que o cercam, descobre seu destino nos deles; aprende a ser forte, instintivo e múltiplo; a não distorcer as leis naturais e a fixar sua ética nelas; a tirar da natureza sua arte, seus motivos e formas, longe de todos os livros.

Aqui temos os princípios fundamentais da tese renovadora que esses poetas defenderam e advogaram com tanto orgulho e desenvoltura. Em primeiro lugar, aquele panteísmo científico que busca objetivar os fenômenos e eventos da natureza e capturá-los no poema por meio de um trabalho artístico rigoroso, um naturalismo bem do século XIX que nos primeiros anos do século seguinte alcançou nesses renovadores as qualidades de uma poética inteira, uma atitude completamente distante das preocupações dos criadores daqueles anos, que ambos os teóricos criticaram tão duramente. Simbolismo, estética decadente, culto do eu, erotismo panteísta, tudo isso em franca oposição, para superar – apesar das evidentes semelhanças e afinidades –, ao romantismo nostálgico e saudosista de tantos criadores menores, e também em antítese aos poetas inconsequentes da academia e dos concursos, muito numerosos nesse período, contra os quais Poveda se insurge nesses artigos. A exaltação do metrolibrismo, à qual dedica importantes considerações na sua obra sobre o Boti,

nada mais é do que a exaltação da personalidade do poeta na medida em que ele é capaz de apreender e expressar os ritmos naturais a partir de sua sensibilidade única, aquela capacidade de perceber os ritmos e a música do Grande Todo a que se referia o autor de *Arabescos mentais* em seu prólogo "Yoismo...". Agora a paisagem, o centro irradiador da natureza em seu imediatismo, tem um significado distinto, um valor diferente, e deve ser especificada com um rigor que a poesia anterior não conhecia nem propunha em suas teorizações. Lembremos o personagem de *À rebours* (1884), um romance tão estimado por autores como Poveda por sua filosofia elitista e pelo depurado refinamento de cenários e personagens, sempre em busca de um impossível essencial e ontológico, pura irrealização diante de uma realidade hostil e vulgar de banalidade intolerável. Lembremos que tanto o personagem de Huysmans quanto o personagem do romance *De sobremesa* (1887-1896) de José Asunción Silva – obviamente inspirado no mestre francês, seu maior paradigma – têm uma estranha relação com a natureza, uma relação que é ao mesmo tempo rigorosa e participativa, totalizante e hedonista. Suas vidas se desdobram em luxos e prazeres que rompem com as normas burguesas moderadas pelas experiências extremas que as caracterizam, experiências que querem alcançar os limites além dos quais estão o vazio e o nada, como se quisessem esgotar as possibilidades últimas de uma relação impossível com o ambiente social e natural. No panteísmo de Boti e Poveda, intimamente relacionado a esses modelos, há um anseio semelhante, o desejo profundo de perceber e viver a plenitude que pode ser alcançada na fusão do poeta com a Totalidade. A poesia de Darío também se baseia nesse princípio e, em

não menor grau, a poesia de Walt Whitman, um poeta admirado por Poveda. Aqui encontramos uma canção diferente, exultante, que pode chegar ao ponto do frenesi, em um certo sentido semelhante ao dos grandes românticos. Baudelaire, reverenciado por Poveda como um paradigma para o simbolismo de seus poemas, um antecessor magistral de Mallarmé, é a grande figura pela qual os grandes poetas da segunda metade do século XIX transitaram do romantismo para o simbolismo e para o parnasianismo, o poeta precursor das teses nas quais os postulados modernistas se baseariam mais tarde. O mundo natural, sustenta Poveda em seu credo, deve ser apreciado com os sentidos, não com os sentimentos. E é esta última dimensão, diz-nos ele, na qual foram apreciados os poetas cubanos que ele menciona (Luaces, Plácido, Del Monte). Era deles – o ensaísta parece nos dizer nesse trabalho sobre o Boti – um hedonismo espiritualizado, não carnal, reprimido, sem os transbordamentos dionisíacos:

A natureza é toda música: se é positivamente ela que se expressa, saberá se expressar em uma canção. Mas é verdade que os ouvidos não aprenderam a ouvi-la, por desfavor do mito cristão, e que, para entender a voz profunda das coisas, devemos entender que somente elas são divinas e que somente nós somos tão divinos quanto elas. Então saberemos que tudo, a verdade, o bem e a beleza, é diferente do que supúnhamos até agora.

Essa música da natureza – a reminiscência de Walter Pater – está no centro das teorizações desses dois poetas cubanos. Em uma medida indeterminada, percebemos uma contradição com a pretensa objetividade científica sobre a

qual eles querem construir seus postulados e reflexões, porque a percepção dessa harmonia e desses ritmos naturais depende da subjetividade mais fechada, da capacidade do poeta de ouvir e sentir, em suas nuances e ondulações, as harmonias do universo. O caminho pelo qual o poeta deve percorrer, proclamam esses autores, é o de um conhecimento sereno que vai das causas das coisas à explosão erótica. Um conhecimento que leva ao hedonismo e deste à serenidade, longe de todo sentimentalismo e de toda emotividade lânguida e desbotada. Também encontramos nessas reflexões uma idealização extrema, o ideal de Bellaza, que eleva o poeta acima da sordidez e da obscuridade da vida contemporânea, impregnada de materialismo vulgar, banalidade e visões artísticas empobrecidas, carentes de um pensamento teórico sólido. Um estado geral da cultura do período contra o qual se erguem as ideias que esses autores vêm desenvolvendo há anos. Em seus trabalhos, ambos combinam essas considerações com um estudo detalhado dos problemas formais da poesia, como fica evidente nos estudos de Boti e no prólogo de Poveda a seus *Versos precursores*, onde ele se detém em explicações precisas sobre a poesia rítmica e o metrolibrismo, temas de análise ao longo dos anos, com múltiplas leituras e um trabalho sério sobre sua própria poesia. No entanto, em suas apreciações críticas, Poveda perde de vista a falta de transcendência de alguns dos autores que elogia e apresenta como exemplos da modernidade e das novas formas de escrever, aquelas que todo escritor verdadeiramente criativo deve assumir, de acordo com os postulados de sua poética de reivindicação. Talvez o texto crítico mais claro e eloquente de elogio desproporcional de todos os que escreveu para refletir sobre a obra de seus

contemporâneos seja o que dedicou ao julgamento de *La selva interior* (1919), de Ghirardo Jiménez, livro sobre o qual afirma, entre algumas objeções mais ou menos justas e precisas, que "não contém versos de ontem, mas versos atuais, ritmos e pensamentos que ainda devem parecer renovadores depois de cinquenta anos: É um livro que contém e expressa estados de alma da era moderna, vivo e vibrante demais para que algumas breves horas de incompreensão e outras breves horas de esquecimento o tenham privado de interesse para os críticos". A imoderação da afirmação pode ser explicada pela autenticidade do corpo teórico que sustenta as ideias de Poveda, mas, de qualquer forma, estamos diante de uma incompreensível falta de perspectiva em um homem que leu Baudelaire em seus originais e que internalizou os valores duradouros de Darío e Laforgue, figuras muito distantes de um poeta tão menor e justamente esquecido como Jiménez. Poveda era um homem de seu tempo, com as limitações daquele período em um país como Cuba, mas em várias ocasiões ele aludiu ao futuro do trabalho que eles, os renovadores da lírica nacional, estavam fazendo naquela época, como quando se refere ao fato de que *Arabescos mentales* não seria entendido naquele momento, mas anos mais tarde, em um futuro vago, quando os leitores estariam em condições de compreendê-lo na dimensão total de seu significado. Ele certamente não foi um profeta, nem o foi, menos ainda, no caso de Ghirardo Jiménez, hoje desconhecido e que já estava esquecido poucos anos depois do artigo que estamos comentando.

O terceiro dos poetas da renovação nesse período, Agustín Acosta, produziu uma obra menos relevante e significativa do que Boti e Poveda. Deixou poucos

textos de reflexão e sua poesia não tem a força e a importância que os dois poetas da região leste alcançaram. Naqueles anos, publicou *Ala* (1915), uma coletânea de poemas em que parece se perceber um romantismo já decadente, muito bem elaborado, substancial na visão de mundo do autor, mas inconsequente em seu caráter extemporâneo. Embora os seus poemas fossem superiores aos de outros autores que foram atraídos pelos epígonos do movimento, aos quais já aludimos neste capítulo. Acosta não era um homem de reflexões e preocupações teóricas, embora sem dúvida tenha incorporado preocupações e modos modernistas, sob a marca de Darío, a grande figura do movimento, cuja influência ninguém realmente interessado em poesia poderia ignorar. Nesse seu primeiro livro, há um entrelaçamento de tendências e estilos que vêm da tradição cubana e latino-americana imediata, e que mais tarde, no trabalho do próprio autor, encontrariam um renascimento nos livros das décadas posteriores. Essa variedade já foi observada por Vitier, que se refere a ela nesses termos em sua avaliação de *Ala*:

Seu primeiro livro, *Ala* (1915) [...] já contém as principais direções de toda a sua produção: (1) o modernismo artificial e decadente de "Absintio" (com óbvia influência de Rubén Darío e Federico Urbach), que ele continuará em composições como a série de *Los últimos instantes*; a simplicidade sentimental e "filosófica", com um leve toque irônico, de numerosos sonetos, que informará seu segundo livro, *Hermanita* (1923), e que dará seus melhores frutos na coleção intitulada *Los camellos distantes* (1936); o fervor patriótico do estrondoso "Canto a Martí", "2 de Mayo" e

"Sursum corda", uma linha que, aliviada de seu lastro retórico, em favor da fluência já anunciada na popular "Décima a la bandera", levará ao momento de preocupação cubana em *La zafra* (1926). Essas duas últimas orientações (simplicidade lírica, na qual foi apontada a influência de Francis Jammes, e preocupação cubana) constituem os pontos de diferença mais importantes entre *Ala* e os livros correspondentes de Poveda e Boti, pontos nos quais se encontra a verdadeira singularidade, ou pelo menos a mais valiosa, de Agustín Acosta.

Este livro não é um representante fiel do modernismo, nem podemos esperar de seu aparecimento uma transformação radical da sensibilidade, pelo menos da maneira que seus dois contemporâneos mais velhos desejam e exigem. Há várias semelhanças entre esses poemas e os de Díaz Silveira, Byrne, D. M. Borrero, R. López, como se o poeta estivesse indeciso sobre os caminhos a seguir em sua obra, na qual convergem várias correntes e tendências. Sem negligenciar os problemas de ordem formal, Acosta não se preocupa em impor um estilo específico, que naquela época não poderia ser outro senão o modernista, como Boti e Poveda explicaram longamente e com total lucidez. Esse autor não parece ter consciência da necessidade de resgatar a tradição de Casal, embora já tenhamos visto que Darío está presente, como uma força dinâmica, em sua escrita. É um impulso criativo que obedece a outros pressupostos, uma subjetividade que não consegue conter suas emoções diante do drama humano ou da paisagem, diante de acontecimentos e experiências muito pessoais. O primeiro livro de Acosta não

mostra uma forte vontade cognitiva de se aprofundar no desconhecido, mas sim um sentimentalismo que prevalece sobre qualquer preocupação com a renovação. Em um artigo de 6 de outubro de 1918 no *El Fígaro*, Poveda reconhece *Ala* como um dos três livros que "marcam a nova época", mas um pouco adiante ele escreveu: "No primeiro há um resumo de todo o progresso alcançado pela poesia cubana até os dias de José Manuel Carbonell. No segundo, há o início de um novo verso [...] No terceiro, há o anúncio de uma nova tarefa que pode ser pessoal e criativa [...]", frases com as quais ele mostra que, para ele, o primeiro de seus poemas foi "o início de uma nova era". Essas frases mostram que, para ele – e ele sempre teve plena consciência do que estava dizendo, qualquer que fosse o assunto sobre o qual estivesse falando –, a coleção de poemas de Acosta não tem a mesma importância para as transformações defendidas por ele mesmo e por Boti em seus respectivos livros. Por sua vez, Alberto Rocasolano, especialista em Poveda e também estudioso da obra de Acosta, destacou que "*Ala*, por outro lado, não se caracteriza pelas preocupações com o esteticismo e a perfeição que definem Boti e Poveda [...] tende à dispersão devido a uma diversidade de interesses – na ordem formal, temática e expressiva – que são difíceis de ajustar à teoria de um ideal estético preciso". As derivações de sua obra posterior, um fenômeno já mencionado por Vitier, mostram que em 1915 ele não tinha uma poética definida e que escrevia sob a marca de várias correntes ou tendências que expressavam suas preocupações, entre elas o romantismo decadente e epigonal que reapareceria em *Hermanita*, publicado em 1923, quando já haviam ocorrido importantes feitos

na lírica cubana e a vanguarda irrompia com mais força. Isso fez dessas páginas um exemplo de desorientação e impulso espontâneo, à margem dos novos tempos que ele mesmo havia ajudado a florescer até certo ponto com sua coleção inicial de poemas. Isso foi claramente percebido por Rubén Martínez Villena, que sentia grande simpatia pessoal por esse poeta, a quem censurou da seguinte maneira em relação àquela compilação de 1923: "E aqui está *Hermanita*, o novo livro, gentil e amoroso. Para muitos, entre os quais me incluo, esse livro talvez seja repreensível, pelo menos em sua atualidade. O retorno agora ao velho clichê sentimental, quase descartado, surpreende, ou deveria surpreender, aqueles de nós que esperavam algo mais". Páginas extemporâneas, ditadas por uma atitude mais sentimental do que artística, sem que se possa dizer que arte e sentimento sejam excludentes. Já vimos que tanto Boti quanto Poveda defendem o cultivo do "eu", uma tese de raízes românticas, e buscam um equilíbrio entre paixão e razão, entre o trabalho com as palavras e o transbordamento afetivo, sem o qual não é possível o poema exigido pelos novos tempos. Acosta não tinha a intenção de escrever um livro como o que estamos discutindo, nem hesitou em publicá-lo naquela época, quando a poesia havia tomado outros rumos e a vida nacional estava entrando em um período de agitação política, intimamente entrelaçada com as propostas transformadoras da vanguarda. Três anos mais tarde, surgiria *La zafra*, radicalmente diferente de *Hermanita*, mas, ainda assim, decorrente das próprias preocupações do poeta, de onde é fácil inferir a conclusão a que chegou Vitier em seus julgamentos sobre essa figura. No breve ensaio que Acosta

escreveu sobre o modernismo, não há nenhuma conexão com o movimento que permita pensar que constituía para ele um programa mobilizador ou uma força que sustentasse uma visão de mundo da qual fosse necessário se valer enquanto criador de seu tempo. Sua sensibilidade não era forte, vibrando intensamente diante de certas questões e problemas, mas, ao contrário, com uma evidente tendência a sofrer de nostalgia, desilusão amorosa, morte e seu próprio drama existencial. Assume a tradição como lição inspiradora de seu modo natural, de seu estilo, daí a diversidade de registros em seu livro de 1915, no qual se fundem românticos, parnasianos, modernistas, classicistas, sem nenhum trabalho prévio de depuração para integrar uma poética moderna, como fizeram Boti e Poveda. Não sentimos em Acosta o rasgo profundo e vigoroso de Poveda ou o panteísmo de Boti, nem sua diversidade de leituras e preocupações. Acosta não alcançou, como eles, a importância para a história da poesia cubana que ambos os mestres de nosso pós-modernismo alcançaram. Até certo ponto, Acosta é um poeta próximo aos representantes da poesia de concursos e academias, com suas páginas grandiloquentes e sua ênfase declamatória, característica de boa parte de sua obra.

O trabalho renovador do pós-modernismo, representado por Boti, Acosta e Poveda em graus variados e que culminou com a publicação de *Versos precursores*, foi acompanhado até 1923, ano em que se iniciou o período de predominância da estética de vanguarda na poesia cubana, por algumas coleções de poemas de qualidade variável: *Huerto lírico* (1913), *El balcón de Julieta* (1916) e *Una ciudad del trópico* (1919), de Federico de Ibarzábal; *En*

medio del camino (1914), de Bonifacio Byrne; *Alma errante* (1916), de Emilia Bernal; *La casa del silencio* (1916), de Mariano Brull; *Resurrección* (1917), de Federico Uhrbach. Três linhas podem ser vistas nelas: a neorromântica – tão persistente na época como expressão de dramas pessoais, como no caso de Emilia Bernal, ou de paixões amorosas, como no caso da coleção de poemas de Ibarzábal de 1913 -, a espiritualista, caracterizada pela fusão de ideias e crenças de natureza filosófico-religiosa – uma mistura um tanto imprecisa de escolas então em voga em certos círculos, como vemos nos respectivos livros de Byrne e Uhrbach, profusamente nutridos por doutrinas que não conseguiram deixar uma marca profunda nos criadores cubanos, e o pós-modernista, evidente nos outros dois livros de Ibarzábal e em *La casa del silencio*. Além dos traços formais que caracterizam esses livros, todos eles trabalhados com inegável habilidade e atenção meticulosa aos detalhes, independentemente das correntes que os alimentaram, encontramos nas páginas de Ibarzábal e Brull, e em alguns dos poemas de Byrne, um significado

maior para os temas e, em *La casa del silencio*, pela importância que cobrou seu autor em anos posteriores como expoente da poesia pura, tão próxima em mais de um aspecto da estética defendida pelos reformadores da sensibilidade nesse período entre nós. O olhar para o ambiente imediato, para a vizinhança, já presente em Poveda, tem um continuador em Ibarzábal, e por meio dele ele se aproxima de uma das tendências da vanguarda. Certamente, esse modo pós-modernista constitui uma transição para o vanguardismo. Já vimos que Boti se abre para um estilo cubista, mais rígido, em vários poemas, pelo qual ele passaria para chegar a *Kodak-ensueño* e *Kindergarten*, do final da década de 1930, o ápice do período de expansão da nova poesia. Alguns dos temas de Byrne em seu livro *En medio del camino* também poderiam ser considerados precursores das atitudes posteriores de certos expoentes da vanguarda, como María Villar Buceta, embora os poemas de Byrne sejam, formalmente e em termos da maneira como o poeta percebe a realidade, de gosto clássico.

Bosquejo da décima oral e escrita e sua tradição de identidade na América

VIRGÍLIO LÓPEZ LEMUS¹

Certa vez, um velho improvisador cubano me perguntou, não sem certa dose de escárnio, que se falamos da décima "cult", é porque existe a "inculta"? A pergunta não é sem substância, quando o que realmente estamos falando são duas tradições paralelas que se cruzam e se complementam, referindo-se à escrita do verso e à sua oralidade, ambas como tradições seculares dos povos de língua espanhola e portuguesa. Seria melhor, então, se pudéssemos concordar de uma vez em chamar as duas direções expressivas do decimismo de oral e escrita, de modo que em um dos termos contemplamos o sentido improvisado, cantado ou declamado do "texto verbal", e no outro a elaboração literária do poema em décimas, pelos métodos usuais da poesia e sob suas regras de composição.

Insisti no fato de que a décima oral se tornou um complexo cultural internacional, composto por poetas (que fornecem as letras, ou seja, as

décimas), instrumentos musicais e seus executantes, intérpretes (não poetas, mas cantores ou declamadores que memorizam e depois executam textos de vários autores), apresentadores ou animadores, grupos de dança, equipamentos e aparelhos eletroacústicos, iluminação etc., até formar um espetáculo artístico no palco, uma performance cujo centro é a tradição desse verso.

Isso não elimina e, muitas vezes, integra o encontro entre poetas, a improvisação e o debate em verso, ou a simples vontade de cantar velhas melodias reconhecidas ou novas improvisações que informam o dia a dia. O enorme fenômeno de expressão identitária que é a décima popular oralizada é uma característica do espanhol, como língua mundial, e seu uso oral se estende à Espanha (Ilhas Canárias e Alpujarras), a quase toda a América Latina e ao sul dos Estados Unidos, estando ligado à cultura da classe camponesa ou de origem

¹ Nascido em Fomento, Cuba, em 1946, é poeta, tradutor e ensaísta.

camponesa, mas também se estabelece nos centros urbanos, onde registra a vida da cidade em todos os seus aspectos.

Também deve ser enfatizado que a décima se tornou mais do que apenas uma estrofe peculiar dentro da tradição escrita das línguas espanhola e portuguesa, porque se tornou uma ponte inter-hispânica e um dos traços característicos da identidade coletiva dos falantes de espanhol. A escrita de poemas em décimas na Espanha e em quase toda a América Latina (incluindo partes de Portugal e do Brasil) implica uma nuance diferenciadora com outros tipos de estrofes ou poemas também compartilhados pela oralidade e pela escrita, como a redondilha, o quarteto, a copla, a quintilha, o sextilho ou o romance. Essa nuance consiste na interligação entre a poesia oral e a escrita, na alimentação mútua de poetas estabelecidos em cânones nacionais e improvisadores de todos os tipos.

Embora se possa observar que a décima, como um verso de dez linhas com uma infinidade de variantes estróficas, já havia entrado na América pelo menos no século XVI, foi a espinela, sua principal variante, que mais tarde formaria uma tradição de poesia escrita e oral no mundo latino-americano e em outros orbes idiomáticos, sob a influência do espanhol. Sem dúvida, ela entrou na América por meio do colonizador hispânico, e isso é muito visível nos dois únicos lugares em que pôde ser documentada entre os séculos XVI e XVII, no México e em Santo Domingo, devido ao fato de que em ambos os lugares duas formas de preservar a poesia escrita da época, a imprensa e a Inquisição, foram instituídas muito cedo e com força.

Através de meios inquisitoriais, foram coletadas décimas em dísticos reais e outras variantes antes do advento

triumfal da espinela, como testemunho de inculpação de personalidades ou pessoas do povo, que usavam as estrofes para sátiras, oposição ao poder secular ou eclesiástico e tudo o que poderia ser qualificado como "bruxaria"; deve-se observar o volumoso testemunho do uso das estrofes no século XVI mexicano, em meio às compilações da chamada "poesia novo-hispânica". Isso demonstra que há décimas na América, coletadas em arquivos inquisitoriais, por autores reconhecidos ou pessoas do povo, antes e durante o surgimento da espinela. Depois, ocorreu o notável desenvolvimento da espinela no século XVII. É imprescindível realizar uma pesquisa aprofundada, mais detalhada e específica sobre a décima no México, com base nesses registros inquisitoriais do século XVI e na poesia da Nova Espanha.

É notório e normal que a décima tenha se estabelecido de forma muito mais forte onde a maioria da população era gradualmente colonizadora (andaluzes, canários, extremadurianos ou do sul de Portugal...) e tenha menos presença onde essa maioria continuava a ser a população nativa americana ou de escravos negros. Esses últimos devem ter sido fortemente incorporados à tradição decimista no século XIX, e há evidências disso pelo menos em São Domingos, Cuba, Panamá e Peru. Algumas pesquisas foram feitas sobre esse assunto, especialmente no Nordeste brasileiro.

Por meio da imprensa, há testemunhos fiéis desse desenvolvimento e de um grupo significativo de poetas que utilizaram a décima entre os séculos XVI e XVII, como Francisco de Terrazas, Bernardo Balbuena, Luis de Sandoval Zapata, Diego de Rivera, Juan Palafox y Mendoza, Isidro Sariñana, Nicolás de Guadalajara, María de Estrada Medinilla

e outros, até chegar aos momentos culminantes, alcançados por duas grandes figuras mexicanas, Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) e Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Com esses dois autores, a décima se estabeleceu em território americano e foi elevada ao patamar estético alcançado por ela no barroco espanhol, incluindo o altamente influente Pedro Calderón de la Barca. Deve-se observar aqui que em Santo Domingo (República Dominicana) há testemunhos menores de décimas no século XVII, como os de Tomasina Leyva de Mosquera e os de seu pai, o sevilhano Fernando Diez de Leiva.

Não há dúvida de que naquele momento a décima já havia conquistado as novas terras americanas e que, no século XVII, começou a desfrutar de um auge inusitado, por meio de seu uso em peças teatrais, versificação para catequese, canções para consolo e entretenimento em horas ociosas e durante o trabalho, até se tornar tradicional na poesia oral e escrita. Já é seguro que, a partir do século XVIII, a décima começou a substituir outros tipos de composição poética. Foi nesse século que as literaturas nacionais começaram a aparecer, especialmente nos movimentos neoclássicos do *fin-de-siècle*, que continuariam pelo menos nos primeiros vinte anos do século XIX.

O neoclassicismo desempenhou um papel importante no surgimento da identidade americana por meio da poesia. Suas canções sobre a natureza começaram a mostrar as diferenças essenciais entre os crioulos e os peninsulares, entre as colônias e a metrópole. Essas diferenças começaram a aparecer primeiro com canções sobre a flora e a fauna nativas e, depois passaram a situar nesse habitat natural o homem e a mulher crioulos, já "nativos da terra", devido ao seu nascimento no Novo Mundo. O desenvol-

vimento da décima no neoclassicismo foi básico em suas duas esferas essenciais, a oralidade e a escrita. Em um país como Cuba, onde a estrofe já havia se tornado uma tradição que substituiu a copla, a redondilha e o próprio romance, a décima espínela é, junto com o soneto, o molde inicial de preferência dos poetas crioulos. Pode-se estabelecer que o verdadeiro início da literatura cubana, e em particular do gênero poesia na nascente nacionalidade, foi em décimas, e tem como ponto de referência o "Memorial" que a marquesa Jústiz de Santa Ana enviou ao rei da Espanha, como protesto contra a falta de virilidade das tropas espanholas na defesa da cidade durante a invasão de Havana pelos ingleses em 1762. A décima neoclássica teve três vozes essenciais em Cuba, "o trovador cubano" Francisco Pobeda y Armenteros, e os poetas Manuel Justo de Rubalcaba e Manuel de Zequeira y Arango. Esses autores foram precedidos por um grupo de versificadores que fizeram memória e iniciaram uma tradição literária ininterrupta até os dias de hoje, entre eles José Rodríguez Ucles, conhecido como Padre Capacho, Manuel González de Sotolongo, José Surí y Águila, entre outros.

O fenômeno da décima se repete como um esquema semelhante em outras partes da América, como bem estudaram Efraín Subero e María Teresa Nova na Venezuela; Luis Beiro na República Dominicana; Samuel Feijóo, Adolfo Menéndez Alberti, Jesús Orta Ruiz, Virgilio López Lemus, Waldo González López, entre vários outros em Cuba; Ivette Jiménez de Báez em Porto Rico; Vicente T. Mendoza, no México; Marcelino Román, na Argentina; Nicomedes Santa Cruz, no Peru; Maximiano Trapero, nas Ilhas Canárias e na América Latina; Manuel Zárte e Dora Pérez de Zárte, no

Panamá, Atila Freitas de Almeida e Francisca Neuma Fachine Borges, no Brasil, entre outros. Em livros e estudos destes e de numerosos outros autores, é estabelecido o processo de nacionalização da décima nas terras da América, sua extensão e sua viagem de volta à Espanha, já convertida em tradições orais e escritas.

Foi durante o Romantismo, ao longo do século XIX, que essas duas linhas básicas da décima na América se consolidaram como um instrumento de expressão de identidade, intimamente relacionado à idiosincrasia e à evolução histórica das nações do Novo Mundo de língua espanhola, às quais me limitarei a seguir. Na tradição oral, ela se desenvolveu em duas frentes, entre a poesia da classe camponesa, que retrata a paisagem e seus habitantes, o trabalho agrícola e a vida camponesa sentimental; e a linha da cidade, por meio da poesia que reflete o habitat urbano, a história e as micro-histórias em andamento e, em muitos casos, também mostra as origens camponesas dos habitantes das áreas urbanas. Na linha camponesa, ela é normalmente oral; na urbana, é preferencialmente escrita, primeiro em folhas soltas, que se espalharam por todo o século XIX, e depois em livros, um caso típico do século XX herdado pelo século XXI.

Se a cidade e o campo estão irmanados na tradição oral do decimismo, a décima escrita é um fenômeno cidadão, nas mãos de poetas reconhecidos, em alguns casos até canônicos nas respectivas literaturas nacionais latino-americanas. Pode-se afirmar que, durante o século XIX, a maioria dos poetas latino-americanos apresentou décimas em seus corpos textuais, como é o caso de José María Heredia ou José Jacinto Milanés

em Cuba, José Hernández e Esteban Echevarría na Argentina, Juan Antonio Alix e Salomé Ureña na República Dominicana, ou Gaspar Núñez de Arce e Rosalía de Castro na Espanha. Nesse país, a décima parece ter se limitado, no século XVIII, à sátira e à poesia de fábulas com moral, como as do canário Iriarte e as de Samaniego, embora seu uso ter sido muito mais amplo e menos estudado.

Em Cuba, surgiram as duas primeiras "escolas" líricas, como Samuel Feijóo chama as correntes criollista e siboneyista, correspondentes ao forte movimento criollista latino-americano, que usava a décima como sua estrofe favorita. Juan Cristóbal Nápoles y Fajardo, El Cucalambé, um poeta culto, fez história no campo da escrita dentro da poesia popular, pois sua maneira de escrever décimas e seus temas agrestes perduraram na poesia oral e escrita até meados do século XX. Seu livro *Rumores del Hórmigo* (1858) é um marco da décima na América, com um papel comparável ao de *Diversas rimas* de Espinel, no nascimento da modalidade espineliana dominante e, mais tarde, em sua fixação definitiva. Em todo o Caribe de língua espanhola, surgiram inúmeros rumores, murmúrios, ecos e sons de rios locais.

O segundo grande momento para a décima escrita, depois do barroco, veio com o modernismo. Rubén Darío começou como poeta em sua infância, escrevendo uma centena de décimas, o que lhe rendeu uma bolsa de estudos salvadorenha na década de 1870. Em seguida, um grupo de poetas usou a décima na década de 1880, embora não de forma preferencial, como foi o caso dos primeiros românticos ou dos cantores agrestes. Entre os modernistas, a estrofe foi refinada, retornou às suas raízes bar-

rocas, elevou seu alcance estético e tratou de temas existenciais, do contraponto entre vida e morte, do amor e da percepção íntima da realidade circundante, nas vozes de José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva, Salvador Díaz Mirón, Fabio Fiallo, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, José Santos Chocano, entre tantos outros. Enquanto a Espanha, a décima foi retomada por Salvador Rueda, Miguel de Unamuno, Antonio e Manuel Machado, entre outros. Foi uma época gloriosa para a décima, que reviveu os louros de Espinel, Lope de Vega, Góngora, Cervantes, Alarcón, os Argensolas, Quevedo, Rioja, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Moreto, Sor Juana Inés de la Cruz.

Entre o barroco e o modernismo, há vários fatores comuns na expressividade do decimismo, como o já mencionado sentido existencial e um certo matiz filosófico aplicado em seu conteúdo, sem renunciar a seus possíveis valores como meio de sátira, protesto social, humor e expressão de assuntos circunstanciais, que continuaram a ser muito melhor cultivados na tradição oral.

Quantos poetas ditos "menores", com obras menos canônicas, cultivaram a décima entre 1880 e 1920? Centenas. E no período conhecido como pós-modernismo, outros poetas estabelecidos e consagrados se juntaram a eles, como Baldomero Fernández Moreno, Agustín Acosta, Regino Boti, Alfonso Reyes, Andrés Eloy Blanco, Martín Adán Almafuerde, Rafael Pombo, entre muitos outros... A décima escrita alcançou tal nível naquela época que seu uso hispano-americano permaneceu latente, especialmente quando o poeta decidiu se aproximar

da veia popular ou do estilo barroco também típico de Nossa América.

Quando a Geração Espanhola de 1927 buscou inspiração no barroco, um claro cultivo neopopularista do verso ficou evidente em figuras como Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda e Miguel Hernández. Naquela época, a décima estava alcançando outro marco na América, com Eugenio Florit, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Xavier Villaurrutia, Juan Antonio Corretjer, Aquiles Nazoa, entre tantos outros nomes, aos quais se juntaram, na década de 1940, Samuel Feijóo, José Lezama Lima, Ángel Augier, Eliseo Diego, Mario Benedetti, Francisco Riverón, Jesús Orta Ruiz, Violeta Parra... Naquela época, a poesia em espanhol e português já estava usando a espinela para expressar todos os tipos de temas e problemas. De fato, ela se tornou uma ponte internacional de identidade, capaz de expressar questões de idiosincrasia social, traços históricos, pensamentos elevados e também as trivialidades do dia a dia (ou pequenas histórias de vida) no uso ocasional atual.

Com Violeta Parra, Jesús Orta Ruiz, Aquiles Cabral, Nicomedes Santa Cruz e vários outros, a simbiose entre o culto e o popular, entre a escrita e a oralidade, foi se delineando de forma categórica, na medida em que alguns desses poetas são oriundos do folclore de suas respectivas nações, mas alcançaram por meio da décima obras de transcendência literária. É fato que as tradições orais e escritas da décima hispano-americana têm suas próprias esferas de desenvolvimento, mas compartilham tanto espaço no cruzamento dessas esferas que é impossível separá-las de forma radical.

Na segunda metade do século XX, alguns poetas "repentistas", improvisadores, começaram a publicar livros (decimários), com buscas estéticas mais próximas do literário, e um novo ponto de convergência entre as tradições oral e escrita foi estabelecido. Mas o que é único é o número considerável de coleções de poemas construídas apenas com décimas, ou que contêm o verso apenas incidentalmente, em todo o continente, incluindo agora o sul dos Estados Unidos da América, devido à influência das comunidades de língua espanhola ali estabelecidas, que estendem sua hegemonia até Nova York. O mesmo fenômeno pode ser observado na Espanha, particularmente nas Ilhas Canárias, e há um movimento excepcionalmente forte em Cuba, que trouxe consigo várias promoções de cubanos nascidos depois de 1940 e lhe confere uma relevância peculiar ao entrarmos no século XXI.

O curso da décima passa agora por certo grau de experimentação formal,

sai do molde espinélio porque recorre à modificação da estrutura da espine-la, com jogos formais que buscam a novidade no velho molde, enquanto o conteúdo continua a cobrir o processo vital da cultura hispânica. Se quisermos delimitar em detalhes a evolução do decimismo no século XX, teríamos que indicar momentos de saltos qualitativos por volta de 1930, depois na década de 1940 e, finalmente, um fortalecimento de sua validade e aceitação pela poesia canônica na década de 1970, um *boom* que dura até o início do século XXI.

Deve-se dizer que essa validade é um fenômeno peculiar à poesia latino-americana, para o qual a veneração da poesia popular, sem dúvida, contribuiu. Os caminhos da oralidade e da escrita da décima ainda estão entrelaçados como no próprio nascimento do verso, e seu caráter de reflexo da identidade coletiva e suas capacidades expressivas, que não se esgotam, garantem-lhe um futuro evolutivo inevitável.

Emilio Ballagas ou da poesia

ENRIQUE SAINZ¹

Adentrar na poesia de Emilio Ballagas (1908-1954) é penetrar em um conflito intenso e doloroso, em um drama que consumiu toda a sua vida e constituiu o núcleo de sua obra. Sua existência é certamente um conflito perpétuo com as circunstâncias e consigo mesmo, um diálogo entre o poeta e a realidade marcado por sua vocação homoerótica radical, um elemento importante em sua escrita. Sua obra evolui dos textos de fria beleza ("De hielo", 1925) e de uma vida que termina "como a névoa sob o sol nascente" (versos de "Despedida", poema dedicado a Clara Varela, tia-avó do poeta, também de 1925), para os sonetos austeros de seu último período, passando por um vanguardismo ingênuo nos poemas que publicou na revista *Antenas*, em Camagüey, no final da década de 1920. Nesse intervalo de pouco menos de trinta anos, encontramos páginas memoráveis ao lado de outras de pouco fôlego e de frágil fatura, marcadas por uma languidez que vem do temperamento do autor, de uma timidez

que o tornava retraído e excessivamente sensível a críticas e maledicências, como vemos nas rápidas notas em que alguns de seus contemporâneos o evocaram, como Enrique Halvarez, Rafael Suárez Solís e Raúl Roa, e no artigo em que Roberto Fernández Retamar nos dá suas impressões sobre o poeta, publicado no *Lunes de Revolución* em 14 de setembro de 1959. Um rápido olhar sobre a sua vida revela um homem imerso em uma realidade que lhe era hostil por muitas e variadas razões, diante das quais ele sofria de depressão ou experimentava uma sobrecarga avassaladora. A mais importante e decisiva dessas adversidades parece ter sido a marginalização aberta ou velada que resultou de sua condição homossexual e o profundo drama que isso gerou em sua consciência genuinamente cristã. Isso não significa, é claro, que absolutamente toda a sua poesia, em todos os momentos, tenha sido motivada por sua preferência sexual, mas não há dúvida de que essa preferência está no centro de sua obra como um dos

¹ Enrique Saínz de La Torriente (1941-2022) foi um dos mais importantes ensaístas e críticos literários cubanos.

núcleos fundamentais de sua cosmovisão, inclusive no estágio final de sua carreira lírica, como Víctor Rodríguez Núñez demonstrou em um ensaio esclarecedor sobre esse período da evolução do poeta, sobre o qual nos deteremos mais adiante.

Como muito acertadamente assinaram os acadêmicos que estudaram a sua obra mais de perto, em sua evolução encontramos três grandes momentos ou etapas: o primeiro, compilado nos livros *Júbilo y fuga* (1931) e *Cuaderno de poesía negra* (1934), caracteriza-se por um jogo sensorial frutivo e sonoridades fáceis em uma linguagem jitanjafórica, para usar o termo cunhado pelo poeta mexicano Alfonso Reyes, desprovida de significados e buscas transcendentais, como se o olhar estivesse contemplando uma paisagem não contaminada pela angústia, puro paraíso antes do Tempo e da Queda; a segunda, compilada em *Blancolvido*, com poemas de 1932-1935, e em *Sabor eterno* (1939), nos dá preocupações, perguntas e conflitos que constituem o centro do "sentimento doloroso" desse poeta intensamente apaixonado por amores impossíveis, por ausências e desgostos que acabaram por engrandecer sua lírica e dar a ela a dimensão transcendente que a coloca entre os textos clássicos de nossa poesia; a terceira fase, contida em *Nuestra Señora del Mar* (1943), nos sonetos que ele reuniu sob o título *Cielo en rehenes* (1951) e em *Décimas por el júbilo martiano en el centenario del Apóstol José Martí* (1953), é definida, em termos gerais, por um profundo cultivo das formas e, na opinião de Vitier, pelo uso das formas mais modernas, por uma "disciplina" que "ordena e purifica" as palavras, bem como por uma batalha perene entre o desejo da carne e a sede de pureza, uma batalha mais ou menos velada em *Cielo en rehenes*, em minha opi-

nião o livro mais profundo e perdurável de Ballagas. Um importante grupo de poemas não reunidos em livro complementa a obra total desse importante criador.

Nas páginas iniciais, anteriores à compilação de 1931 (veja, como exemplos, "Pobre rosas del corazón..." e "Poema de la inquietud"), já vemos o tom e a maneira dos principais poemas posteriores, especialmente naquela tristeza delicada e às vezes lânguida que torna sua obra tão fraca e frágil, mesmo em seus textos antológicos. Nos dois cadernos desse momento inicial, saturados de candura e de busca de espaço, de imagens e impressões não contaminadas, o poeta nos apresenta, por um lado, uma profunda necessidade de pureza espiritual, um diálogo com uma beleza que nos ultrapassa e que, em certo sentido, nos redime de tal carga de pecado, uma consciência que vinha moldando a sensibilidade do autor desde então e configurando sua relação com a vida e com os demais. Celebração sensorial, alegria, gozo pleno da realidade natural, sem os conflitos de desejos que o poeta considerava impuros, é o que encontramos nesses dois cadernos da fase inicial, embora em momentos isolados apareça uma secreta angústia que escapa em algum poema, como se vê em "Magia negra", com esses versos tão eloquentes:

*Nos olhos do pavor
se torce minha sombra amarga.
Nos olhos do pavor
minha sombra muda se alarga.*

[...]

*Um beijo de pesadelo
morde meu lábio assustado
os minutos, como enguias
saltam viscosos e cegos.*

(*Minha sombra continua a dançar
uma dança de trapo e de lama*).

*Nos olhos do pavor
se torce amarga e torta.
(A noite se enche de algas,
de rãs e enguias mortas).*²

Em *Cuaderno de poesía negra* aparece outra peça dissonante, "Elegía de María Belén Chacón", talvez a melhor de todo o caderno, com um conteúdo social que rompe com a leveza e a graça que o poeta se propôs a comunicar nos demais exemplos, todos construídos com sonoridades e imagens visuais que evidenciam seu pertencimento à tendência purista que, naquele momento, unia a poética de Ballagas. Acredito que o arcadismo de ambas as entregas, como já assinaléi, responde, mais do que a um exercício de retórica de vanguarda, com o qual nosso poeta não se identificava plenamente em um sentido profundo, à necessidade de relaxar suas próprias tensões emocionais e seu inconformismo com a realidade circundante, cujas múltiplas agressões aumentavam os desajustes de sua personalidade, tão vulnerável e de natureza tão dada ao sofrimento silencioso diante da discriminação e da injustiça pessoal, como testemunham algumas das cartas transcritas por Argyll Prior Rice, o poema "Madri, 1937" e as declarações que faz em sua conferência "A Poesia em Mim" (1937), onde lemos:

Mais claro ainda: aquele que é capaz de se impressionar com a bela arquitetura da rosa deve ser capaz de sofrer mais intensamente do que outro

homem com a injustiça humana ou a barbárie de uma guerra egoísta. Eu vou na mesma direção que os homens de ênfase e prioridade política proclamam, mas por um caminho diferente: o caminho que minha condição de homem cristão e poeta com um anseio integral traça para mim. [...] Ser poeta implica uma atitude em relação às coisas, uma responsabilidade em todas as áreas da vida e do conhecimento. Ser poeta é assumir uma atitude vital antes de escrever. Você quer que eu especifique minha posição dentro da poesia? Farei isso em poucas palavras. "Não quero verso que jogue, nem verso que soe; quero verso sofrido na carne, que caminhe com pés de cortiça, sem excluir os pés de chumbo; mas este último se refere à gravidade, não à ressonância."

Essas afirmações nos permitem ler *Júbilo y fuga* e *Cuaderno de poesía negra* a partir de uma perspectiva diferente daquela proposta pela maioria dos críticos e estudiosos, e apoiar a tese de Luis Álvarez, em sua obra já mencionada, onde ele destaca o significado que deve ser dado à palavra "fuga" ao julgar esse caderno, partindo, como já apontamos, das declarações do próprio autor em "La poesía en mí" e de uma afirmação muito particular que encontramos em sua conferência de 1938 sobre Sergius Lifar, o dançarino russo, na qual ele nos diz "A vida de todo artista é feita de fugas para dentro de si mesmo e fugas para a vida. É esse equilíbrio limpo – equilíbrio justo – que mantém o ímpeto criativo, que é ao mesmo tempo

² En los ojos del pavor / se tuerce mi sombra amarga. / En los ojos del pavor / mi sombra muda se alarga. / [...] / Un beso de pesadilla muerde mi labio asustado / los minutos, como anguilas, / saltan viscosos y ciegos. // (Mi sombra sigue danzando / danza de trapo y de baba.) // En los ojos del pavor / se tuerce rota y amarga. / (La noche se llena de algas, / de ranas y anguilas yertas.)

um anseio comunicativo e não pode permanecer aprisionado dentro do indivíduo, por mais vastos que sejam os domínios do 'eu'. Aqui, como nas palavras anteriores, há toda uma poética que não tem nada a ver com atitudes escapistas ou evasões da realidade, e muito a ver com uma necessidade imperiosa de ir em direção ao real, como Álvarez aponta em seu comentário sobre as reflexões do poeta:

Observe-se como [o crítico assinala], à luz dessa maneira de entender o termo fuga, não se trata de um movimento descentrado e covarde, mas da busca desse "justo equilíbrio", que se dirige, em um jogo simétrico de escalas, para o interior do artista e para seu ambiente vital; tem, então, um forte matiz musical. [...] Veja, além disso, que Ballagas usou o termo "fuga" no sentido de fuga para, e não fuga de [...].

Como se pode ver, essas considerações do ensaísta constituem um repensar na avaliação dessas obras em uma direção oposta àquela que vimos em outros intérpretes. Talvez se possa objetar que *Júbilo y fuga* é anterior a essas teorizações e que, em 1937 e 1938, seu pensamento havia sofrido mudanças em sua visão e definição de poesia, mas os próprios poemas, reunidos em ambos os cadernos, apoiam os critérios de Álvarez, na medida em que podem ser interpretados como outra forma de dialogar com a realidade e não simplesmente como evasões. De fato, se aceitarmos que, durante esses anos da década de 1930, o poeta viveu estados de angústia e desentendimentos significativos com a sociedade e até consigo mesmo, tocado desde então por seus desejos eró-

uticos e pelo sofrimento provocado pelas agressões de alguns críticos, aos quais ele faz alusão nas cartas citadas por Pryor Rice, essas páginas líricas podem ser lidas como uma compensação que pode ser encontrada no suceder natural, não para escapar da ação das forças hostis que o feriram de várias maneiras, mas para alcançar um estado de espírito mais elevado na pureza da paisagem e nas sonoridades e cores da criação, entendida em um sentido religioso, que também sempre esteve presente em Ballagas. Estar dentro de si mesmo era, de fato, uma experiência dilacerante, enquanto sair para a realidade, seguindo os postulados do próprio autor que citamos, implicava alcançar o equilíbrio do qual ele tanto precisava. Em *Júbilo y fuga*, ele se impressiona "ante a fina arquitetura da rosa" e se deleita com a diafaneidade e a pureza da luz, e depois sai em busca dos esplendores que faltam ao homem interior em sua condição de vítima dos outros e de uma moral intolerante. Quando as duas coleções de poemas de que falamos são lidas dessa maneira, fica claro que o poeta não quer fugir quando olha para a alegre plenitude da natureza e desfruta de suas dádivas, mas busca desesperadamente o equilíbrio na outra variante da vida, tão real quanto a sociedade que o esmaga e oprime. Lembremo-nos desse verso de "O Conto de Perrault":

*Quebrei minha taça
de derramar tragédia,
agora semeio na estrada
espigas de trigo para seu pão
e escuto
uma canção de corolas
que ontem não compreendia...*³

³ Hice trizas mi copa / de escanciar la tragedia, / ahora siembro en la vía / espiguitas de trigo para tu pan / y escucho / un canto de corolas / que ayer no comprendía...

Vemos que o homem sofredor se move em dois mundos, dois ambientes. Em "Inicial del sueño", temos:

[...] *Lá fora chamam. Me chamam do mundo real; uma mão pressiona o pulso de um sino: - nascem badaladas elétricas de passarinhos metálicos.*

*Mas eu sigo desnudo de ontem, de hoje, de amanhã; puro, ligeiro de anedota, aleijado sobre a dália a dália, quieta, do ócio. [...]*⁴

Esse banho dos sentidos na plenitude do gozo, o júbilo na totalidade, o sonho e a brincadeira, o desfrute de uma felicidade que é negada ao indivíduo na vida cotidiana entre os outros nas cidades e imerso na técnica, é transitório, fugaz, mas não infrutífero, na medida em que está ali como um presente de Deus, memória de um Paraíso que perdemos, mas que ainda vive na grandeza do mar, na pureza do céu, na cor e nos perfumes das flores, na delicadeza do ar, enfim, o ser de natureza imaculada, prelúdio da religiosidade que mais tarde reapareceria nos louvores à Virgem, também revestida de pureza primordial no imaginário popular que Ballagas tão bem captou naqueles louvores a Nossa Senhora do Mar, páginas sobre as quais nos deteremos mais adiante. A pureza perdida e almejada é vista em *Júbilo y fuga* e em *Cuaderno de poesía negra* em sua dimensão concreta, imanente e terrena e, ao mesmo tempo, como signos de uma eternidade sem

questionamentos, medos ou quedas teológicas. Essa viagem para fora de si mesmo, de seu mundo interior, onde o poeta sofre sua própria condição pecaminosa e a agressão do Tempo e da História, essa fuga para as riquezas naturais constitui uma experiência redentora como um caminho para a reconciliação com Deus e como uma possibilidade de aliviar sua enorme sobrecarga como entidade social, devedor de um conjunto de regras rígidas e vítima de injustiça e falta de amor, duas forças devastadoras para a sensibilidade refinada de nosso poeta. Não se trata, portanto, como Luis Álvarez evidenciou no ensaio acima mencionado, de uma atitude evasiva, mas da necessidade imperiosa de um diálogo gratificante em uma dimensão superior da vida. Essa comunhão íntima com os altos e deliciosos dons naturais continua em *Blancovido*, com poemas de 1932 a 1935, publicados na primeira edição de *Sabor eterno* (1939) – pouco depois retirados pelo próprio autor e excluídos da segunda edição. Em essência, esse movimento de exteriorização respondia não apenas à busca da beleza e de sensações e experiências não contaminadas, mas também à marca das novas propostas trazidas à poesia pelos movimentos de vanguarda, uma renovação que Ballagas acolheu com entusiasmo pela novidade e elasticidade que conferia ao poema, em consonância com a poética jubilosa da etapa inicial de sua evolução lírica. A liberdade de criação estava em harmonia com a tão almejada liberdade de espírito que o poeta tanto desejava e que ele testemunhava nessas obras.

O sofrimento e os conflitos se tornaram cada vez mais frequentes

⁴ [...] / Afuera llaman. Me llaman / del mundo real; una mano / oprime el pulso de un timbre: / –suelta bandadas eléctricas / de pajaritos metálicos. // Pero yo sigo desnudo / de ayer, de hoy, de mañana; / puro, / ligero de anécdota, / tullido sobre la dalia / enhiesta, quieta, del ocio. [...].

com o passar dos anos. A frustração amorosa, entre outras dores e angústias do cotidiano e da vida íntima, nutriram os textos da próxima parte, *Sabor eterno*. É assim que Vitier vê a transformação na obra de Ballagas:

Há um momento em que a inocência radiante da natureza é transformada em uma máscara impassível de forças demoníacas. [...] O poeta já sentia uma tristeza vaga e desmotivada, uma premonição de palavras que ainda não haviam chegado a seus lábios. [...] E ao seu lado descobre então o testemunho da opacidade, do volume, do peso que está atingindo seu corpo.

Os novos poemas certamente nos levam ao mundo interior do poeta, que retornou a si mesmo depois de uma alegre imersão na paisagem, na luz, nos sons prodigiosos de uma realidade límpida, sem desejos dolorosos ou impurezas. Vejamos "Retrato", onde a transformação da alegria em tristeza, dos espaços dilatados em um "eterno plano sem espaço", faz ostensiva demais a angústia de um desejo impossível, metafísico, que o poeta já sabe inalcançável. Ele então nos diz:

*Sozinho,
exato
nos limites do tempo,
sem janela ou flor ou li-
vro para me apoiar:*

*em fixo azul sem fundo.
Imóvel (iniciando o movimento).
Imóvel,
cristalizado de lágrimas*

*Gravemente se soma sua memória
(olor inseparável)
a todo o meu ser.
Estou,
estou presente
em um eterno plano sem espaço.
(Estrelas suaves e quebradas vi-
giam meu naufrágio).
E sou uma pergunta
que espera já para sempre a resposta.
O olhar sem voz; a voz no submundo.
As mãos desterradas.*

*Espelho paralisado
de "eu fui", "eu serei", "eu sou".
Não poderei ser!
Com a lembrança da criança
morta em meus braços; para
mim adormecida.
Ondas sem movimento (em vigília)
a meus pés.
A cabeça cruzada de invisíveis gaivotas
(ligadas, desligadas)
em azul morto, em azul vivo,
em fixo azul sem fundo. [...] ⁵*

Essa página nos torna testemunhas de uma batalha extraordinária entre o poeta e suas circunstâncias. A felicidade alcançada durante a fase de *Júbilo y fuga* foi manchada, como já vimos, por

⁵ Solo, / exacto / en los límites del tiempo, / sin ventana ni flor ni libro en que apoyarme: / en fijo azul sin fondo. / Inmóvil (iniciando el movimiento). / Inmóvil, / cristalizado de lágrimas // Gravemente se suma tu memoria / (inseparable olor) / a mi yo íntegro. / Estoy, / estoy presente / en un eterno plano sin espacio. / (Blandas estrellas rotas velan mi naufragio.) / Y soy una pregunta / que espera ya por siempre la respuesta. / La mirada sin voz; la voz en el trasmundo. / Las manos desterradas. // Paralizado espejo / del «yo fui», «yo seré», «yo soy». / ¡No podré ser! / Con el recuerdo niño / muerto en los brazos; para mí dormido. / Olas sin movimiento (en vigilia) / a mis pies. / La cabeza cruzada de invisibles gaviotas / (encendida, apagada) / en azul muerto, en azul vivo, / en fijo azul sin fondo. [...]

uma angústia que a viagem ao exterior em busca do desfrute da plenitude da natureza não conseguiu silenciar inteiramente. Os desejos inquietantes e o desassossego provocados pela realidade social reaparecem agora com enorme força, e o poeta experimenta então um mal-estar destruturante que o obriga a gritar seu próprio nome, "o nome impuro que sofro", como confessa em "Nocturno y elegía". Na estrofe final de "Retrato" (um título que revela o profundo conflito íntimo que alimenta esses versos, quando o autor se volta para os antigos e dilacerantes desencontros de sua vida), lemos

*Imóvel,
cristalizado em lágrimas.
Logo clamará por mim
(meu eterno e único amigo),
pronto a pedir socorro de mim mesmo.
Logo me chamará:
Emílio!*⁶

Ali vemos que o poeta submerge em si mesmo, em suas profundezas mais obscuras, como se buscasse a única garra real naquele período de desajuste com o meio social e o ressurgimento da paixão homoerótica, uma contradição avassaladora que alcançará sua plena magnitude e grandeza espiritual em dois poemas deste livro, que se tornam o centro do todo, duas obras-primas da própria poesia do autor e da poesia lírica cubana e latino-americana do século XX, acima e além das correntes e tendências desse e de outros períodos. De fato, "Elegía sin nombre" e "Nocturno y elegía", exemplos imponentes do neorromantismo, têm uma estatura singular e se tornam

paradigmas da criatividade de Ballagas e da profundidade de seu drama pessoal. Sobre o livro ao qual esses textos pertencem, *Sabor eterno*, e, portanto, sobre ambos os poemas, Álvarez faz os seguintes julgamentos, que são muito esclarecedores de sua importância e significado:

Sabor eterno constitui, em princípio, um abandono do "jogo de balança"; a coleção de poemas se concentra na recriação do mundo, com base na poesia, que deixa de ser um assunto em si, para se tornar um instrumento de perpetuação do que foi vivido, simultaneamente como um meio de investigação e como o fruto da memória apaixonada. *Sabor eterno* apresenta uma maior riqueza semântica, derivada da intensa luta com a memória, de uma invenção criativa do universo interior e exterior. As coleções anteriores de poemas, com todo o seu luxo estilístico, haviam prestado mais atenção a outros fatores estruturais: ritmo, paralelismos, musicalidade, orientação sinestésica da percepção. *Sabor eterno* agora alcança a plena elaboração de um código lírico amplo e pessoal, não restrito à mera reiteração de certos tropos e ideias prediletas. Basicamente, trata-se de um amadurecimento das concepções poéticas.

À luz daquelas primeiras entregas de fruição sensorial, de brincadeira e inocência, este novo livro é uma obra de maior gravidade, de uma densidade conceitual e elaboração estilística que revelam um trabalho de maior rigor artístico. Há uma certa semelhança na

⁶ Inmóvil, / cristalizado de lágrimas. / Pronto a clamar por mí / (mi eterno amigo único), / pronto a pedir socorro de mí mismo. / Pronto a llamarme: / ¡Emilio!

paisagem de "Elegía sin nombre" e dos melhores textos desses cadernos e de Blancovido, especialmente a presença do mar e do céu, de tamanha força expressiva nos poemas de 1931 e 1934 e em um texto como "Unidad", no qual encontramos esses versos formidáveis:

*O céu, como um céu,
desperta e canta...*

*A água brinca de ser
água... e se sonha água!*

*A árvore combina
apenas com seu segredo
pensamento de árvore
que se desdobra em árvore.*

*(Minha solidão não busca
um espelho para se apoiar.
Ela é sua própria imagem
singular, acabada.
Lhe basta saber-se
e vagar desamparada).⁷*

A passagem de um estágio para o outro na visão de mundo do poeta, que agora, em seu passeio pela esplêndida e extensa praia de "Elegia sem nome", sente-se livre, "leve demais", "pródigo de olhares brancos, sem voo fixo", é mais claramente evidente. Anteriormente, na primeira estrofe, ele havia nos contado:

*Areia descalça e mar desnudo.
Mar desnudo, impaciente, olhando
para si mesmo no céu.*

*O céu continuando a si mesmo,
perseguindo seu azul sem encontrá-lo
nunca definitivo, destilado.⁸*

O discurso lírico sofre pouco depois uma alteração que leva ao conflito central do texto, quando lemos nas linhas 16 e 17: "y tú eras tú. / Yo aún no te había visto". A aparição do outro ocorre quando o viajante sente o enorme peso de seu desamparo, quando a solidão é tão intensa que se torna pobreza, desespero. O ambiente natural já não move mais esse homem errante que caminha sem destino, mas que ao mesmo tempo vai em sua busca, um anseio do qual ele não parecia estar muito consciente, mas que sem dúvida agia nessa perambulação sem rumo, como se estivesse sujeito ao puro acaso. A própria solidão parece dizer ao poeta que sua vida deve ser realizada no amor, pois é impossível continuar vivendo em tal estado de insatisfação e desconsolo. Em um ponto do poema, encontramos estas linhas:

*Eu estava indo. Você vinha,
embora seu belo corpo estivesse prostrado.
Você avançava, amor, empurrado pelo destino,
como move as velas o vento titânico de ombros estremecidos.
Você foi empurrado pela vida,
pela terra e pela morte
e por mãos que podem fazer
mais do que nós mesmos:
mãos que podem nos unir e nos separar*

⁷ El cielo, como un cielo, / se despereza y canta... // El agua juega a ser / agua... ¡y se sueña agua! // El árbol no coincide / más que con su secreto / pensamiento de árbol / que se desdobra en árbol. // (Mi soledad no busca / espejo en que apoyarse. / Ella misma es su imagen / singular, acabada. / Le basta con saberse / y errar desamparada.)

⁸ Descalza arena y mar desnudo. / Mar desnudo, impaciente, mirándose en el cielo. / El cielo continuándose a sí mismo, / persiguiendo su azul sin encontrarlo / nunca definitivo, destilado.

*e esfregar nossos olhos com
o suco de anêmonas...*⁹

Há no poeta uma compulsão natural, uma necessidade imperiosa que decide seu encontro com o outro, o amante, o objeto de seu desejo carnal e espiritual, um hedonismo que já havíamos desfrutado em sua comunhão com o ambiente e as forças cósmicas no estágio anterior de sua poesia, quando andava livre e sem a "taça / de derramar tragédia", como ele mesmo adverte em "Conto de Perrault". Então o gozo estava na solidão, o caminhante sem companhia, com a suficiência dos dons divinos enchendo seus olhos, ouvidos e pele; agora, por outro lado, a solidão é insuportável e a imagem amada aparece, trazendo vida e dor, uma imagem na qual se manifestam as plenitudes que antes eram suficientes para o poeta alcançar a felicidade. Ballagas enriquece a beleza do amado com os dons da luz e do ar, do céu e da areia:

*Luz de sóis remotos,
perdida na noite permanente dos séculos,
veio cintilar em seus olhos inclinados,
ligeiramente inclinados,
com essa indiferença que le-
vanta as sobranceiras.*

*[...] Eu sei que a paz não é mais minha:
as ondas que trouxeram você*

*vieram de onde? que es-
tão sempre inquietas;
que você já se vai por elas
ou sobre as areias,
que o vento o conduz
como uma árvore que cresce
com folhas musicais.*

*[...] Eu lhe dou a vida inteira do poema:
Não tenho vergonha de
meu grande fracasso,
que desse limo escuro de lá-
grimas sem preces,
você nasceu – dália do ar –
mais nua que o mar,
mais aberta do que o céu;
mais eterna do que aquele destino que
empurrou sua presença para a minha
minha dor para seu gozo.*¹⁰

Esse destino é conhecido pelo poeta porque ele sabia da existência do amado antes mesmo deste aparecer, sempre presente em seus desejos mais ocultos e obscuros, com os quais aprendeu a dialogar desde muito jovem. Sua percepção excitada da Beleza e sua sede de Totalidade não poderiam ter outra consequência senão o encontro com o corpo real, com o corpo carnal no qual se fundem os gozos sensoriais, ao qual o poeta se entregou em substituição à figura do outro. Lembremo-nos de São João da Cruz, de quem Ballagas se inspira no duplo sentido de

⁹ Iba yo. Tú venías, / aunque tu cuerpo bello reposara tendido. / Tú avanzabas, amor, te empujaba el destino, / como empuja a las velas el titánico viento de hombros estremecidos. / Te empujaban la vida, y la tierra, y la muerte / y unas manos que pueden más que nosotros mismos: / unas manos que pueden unirnos y arrancarnos / y frotar nuestros ojos con el zumo de anémonas...

¹⁰ ILuz de soles remotos, / perdidos en la noche morada de los siglos, / venía a acrisolarse en tus ojos oblicuos, / rasgados levemente, / con esa indiferencia que levanta las cejas. [...] Sé que ya la paz no es mía: / te trajeron las olas / que venían ¿de dónde? que son inquietas siempre; / que te vas ya por ellas o sobre las arenas, / que el viento te conduce / como a un árbol que crece con musicales hojas. [...] Yo te doy a la vida entera del poema: / No me avergüenzo de mi gran fracaso, / que de este limo oscuro de lágrimas sin preces, / naces –dalia de aire– más desnuda que el mar, / más abierta que el cielo; / más eterna que ese destino que empujaba tu presencia a la mía / mi dolor a tu gozo.

sua obra: o mais profundamente espiritual e o mais simbolicamente carnal. Só que no caso de nosso poeta essa carnalidade é absolutamente real e, portanto, gravita até o desgarramento. O corpo visto, desejado e perdido em "Elegía sin nombre" possui uma espiritualidade em perfeita harmonia com a carnalidade que o amante tanto elogia. A ausência do amado em Ballagas e em San Juan de la Cruz tem o mesmo sabor, a mesma lembrança delicada de uma tristeza que não tem consolo. O encontro amoroso de Ballagas foi outra expressão do sofrimento que sempre o acompanhou, pois seu amor não só não foi correspondido, como também gerou nele um agudo conflito de consciência que o levaria a uma religiosidade mais profunda, perfeitamente coerente com o refinamento dessa experiência erótica e com a comunhão hedonista com o mundo natural da etapa anterior. O trânsito pela experiência total de Sabor eterno é revelador, em minha opinião, tanto das transformações que então ocorreram na poética de Ballagas, como também, acima de tudo, da vastidão da riqueza de sua poesia, das possibilidades que seriam incorporadas em *Cielo en rehenes*, que apareceu postumamente.

Outro dos poemas capitais do livro de 1939, "Salmo", aprofunda considerações que, a meu ver, vão além das confissões dos dois grandes exemplos do conjunto e nos mostram que essa obra situa o autor em uma linha de expressão da mais alta linhagem, com as velhas questões e reflexões essenciais que buscam substanciar a existência, sintetizá-la em seu devir e em seu significado último, para além das paixões e agonias, júbilos e tristezas. Nessas enumerações, curiosamente, não

encontramos alusões a Deus, mas apenas ao homem terreno, imanente, sujeito a um ciclo cego de nascimento, reprodução e morte, sempre sofrendo e insatisfeito com esse fluxo interminável da vida para a morte. O texto parece a consequência esperada do fracasso do amor, o poeta inconsolavelmente ferido, sem outra esperança além da falta de sentido da vida cotidiana. Na sétima estrofe, lemos:

*Somos e por que somos e
para que nascemos?
Somos nossa dor buscando se perpetuar.
Um homem que trabalha ou ri e se cansa;
uma mulher que fia seu vestido e o lava [...].¹¹*

No poema imediatamente anterior, "Terceira Elegia", há uma invocação desolada do amado, cuja ausência irreversível desperta anseios sombrios de morte, aniquilação, esquecimento. A ideia de Deus como o único consolo, como o sentido último de sua existência, ainda não ganhou força no autor, embora ele tenha plena consciência de nossa condição precária, de nossa condição de peregrinos que estão caminhando para a perda total de nossa identidade se não buscarmos a salvação pela fé. Naqueles anos, o peso da culpa teológica era menor para Ballagas do que o desgosto da ausência irreversível da pessoa amada. Ao ler essa coletânea de poemas, então, nos deparamos com uma obra que questiona a própria natureza do ser humano e resume tragicamente sua história nas forças tanáticas que governam o devir do indivíduo. Diante de tais verdades, a pessoa não tem outra possibilidade, a partir de sua dimensão exclusivamente humana, a não

¹¹ ¿Somos y por qué somos y para qué nacimos? / Somos nuestro dolor buscando perpetuarse. / Un hombre que trabaja o que ríe y se cansa; / una mujer que hila su vestido y lo lava [...]

ser enfrentar esse destino com resignação, a única posição louvável para Ballagas. Com relação ao que vimos dizendo, podemos subscrever a opinião de Luis Álvarez sobre esse livro de 1939, quando ele se detém para avaliá-lo em seu longo e substancial ensaio, especificamente em seu comentário sobre o poema a que nos referimos. Ali o ensaísta observa:

Surge então a descoberta plena do Sabor eterno: o homem se perpetua não no amor, na poesia ou na memória, mas no conjunto essencial de sua passagem pela vida, nitidamente delineado à luz da existência cotidiana, na qual a única atitude verdadeiramente humana é enfrentar a dor com sóbria dignidade. O sentido teleológico do homem é essa continuidade, capaz de transcender o eu e de se projetar com decoro no todo profundo e misterioso da vida.

O livro seguinte, *Nuestra Señora del Mar*, é um caderno simples de maneiras calmas, em que as paixões ardentes do volume anterior foram aquietadas. Não se trata de uma religiosidade profunda ou de complexidade teológica. Pelo contrário, estamos na presença de um devoto singelo que quer se aproximar da fé de forma simples, despido de disquisições e conflitos intelectuais, de dúvidas e questionamentos, com a mesma ingenuidade e franqueza com que se voltou para os esplendores naturais em seus primeiros cadernos. Essa atitude é um fator determinante na qualidade dessas páginas, de uma simplicidade que não permite que elas ocupem um lugar importante na poesia cubana, a não ser como exemplos de graça e facilidade verbal, de arte, embora isso não seja pouca virtude. Essas décimas não são melhores ou mais refinadas

– e o são em alto grau – do que aquelas que podemos encontrar em alguns versificadores menores que alcançaram um domínio completo das formas clássicas da poesia da língua. Certamente, as de Ballagas não vão muito mais longe do que as escritas pelo villaclareño Mariano José de Alva y Monteagudo (1761-1800) sobre a beleza feminina, pura arte, sem maiores delongas. No caso do soneto, das dez décimas e das "Liras de la imagen" que compõem essa curtíssima coletânea de poemas, admiramos a beleza de alguns momentos e vemos a cuidadosa assimilação das múltiplas leituras que o poeta fez, ao longo dos anos, dos mestres espanhóis dos séculos XVI e XVII e, em não menor grau, dos maiores poetas da língua nos séculos XIX e XX, com os quais tinha uma fértil familiaridade. Dentro da maestria desses textos, às vezes salpicados de rimas forçadas e frágeis, podemos ver a limpeza espiritual do diálogo do autor com realidades transcendentais, mas sentimos falta de uma conceituação mais rica nesse hino à virgem. Será que Ballagas realmente acreditava no que seus versos nos dizem ou eles são construídos apenas com o virtuosismo que cresceu no poeta por meio da leitura e do trabalho constante com a palavra desde a juventude? Há uma emoção evidente nas décimas a Maria, mas ela emana de uma crença popular que não podemos associar a esse poeta, a não ser como uma expressão nele de uma necessidade imperiosa de alcançar a paz que suas experiências passadas haviam banido de sua vida. O catolicismo tem caminhos insondáveis, desde a crença na aparição da Virgem aos três pescadores em águas cubanas até as reflexões dos Padres da Igreja ou as confissões de Santo Agostinho. É evidente que Ballagas não escreveu esse caderno de 1943 no calor de profundas experiências espirituais,

como as que os relatos autobiográficos do mestre de Hipona poderiam ter lhe proporcionado, mas inspirado exclusivamente por uma tradição nossa, enraizada na religiosidade popular de nosso país, assim como havia escrito anteriormente os poemas que reuniu em *Cuaderno de poesía negra* a partir das crenças e dos costumes de um setor da população ao qual não pertencia, uma diferença substancial entre sua contribuição nesse campo e a de Nicolás Guillén naqueles mesmos anos. Ballagas era, sem dúvida, um católico autêntico, mas seus poemas sobre a aparição de Maria aos pescadores não poderiam alcançar o nível de *Sabor eterno* ou *Cielo en Rehenes* porque são escritos de fora. Para ser mais claro, não do âmago de uma fé profunda no fato particular que os versos evocam, como ele consegue transmitir nos sonetos de seu livro principal, dividido em três partes: "Cielo gozoso", "Cielo sombrío", "Cielo invocado". Não devemos nos esquecer de que a transcendência e a profundidade de uma obra não estão nas complexidades ideológicas que ela possui, mas também não devemos nos esquecer de outra verdade essencial: os jogos e artifícios verbais por si só não alcançam a resistência e a força emocionante capaz de atravessar o tempo e atingir diferentes leitores. A simplicidade é uma virtude extraordinária e pode ter uma carga significativa de futuridade, mas somente quando é feita à maneira de Martí. Não se trata, é claro, de exigir que o criador escreva um livro como o leitor supõe ou espera que ele seja escrito, mas de avaliar as qualidades e o significado dos poemas a partir da própria escrita. Vitier, referindo-se a essa obra curta, diz o seguinte para caracterizá-la em termos gerais: "Catolicismo crioulo, a fragrância das lendas populares, um quadro ingenuamente

iluminado com quase nenhuma literatura, limpo de enfeites e vaidade. Assim é esse caderno muito leve, branco e humilde de Ballagas – um belo elogio 'àquele que é a saúde e nos trouxe a saúde em nossas entranhas', que marca sua entrada na verdadeira liberdade do espírito".

Tudo isso se resume, poderíamos dizer, na graça verbal à qual aludimos um pouco antes, um exercício com um certo sabor de boa retórica, mas talvez sua maior importância esteja especialmente na transformação cosmo-visionária que ela nos revela, na medida em que testemunha o refúgio interior do poeta "após os excessos de um neorromantismo que estrangulou suas palavras". O poeta busca no catolicismo "clareza e norma". Das formas abertas e poemas longos, ele passa para décimas e sonetos, sinais de uma disciplina que está de acordo com o recolhimento interior no qual o poeta sente a necessidade de viver após os vários fracassos que experimentou nos anos anteriores. À luz da teologia cristã e das normas sociais vigentes da época, o criador estava em pecado e sentia o peso esmagador de seu comportamento equivocado e mal orientado, com sérias consequências para sua vida na ordem espiritual. Portanto, era necessária uma transformação radical para acalmar suas ansiedades e angústias, que foram consideravelmente atenuadas nessa última etapa de sua obra, embora o impulso homoerótico continuasse a ser mais ou menos visível em seus textos, como demonstrou Víctor Rodríguez Núñez.

As décimas dedicadas a Martí têm semelhanças significativas com as dedicadas à Virgem: seu caráter de louvor a uma figura paradigmática, vista como exemplo de pureza; o tom popular do estilo e das respectivas imagens de ambos os símbolos; a simplicidade e a limpeza

da escrita, elaborada a partir de uma retórica conscientemente assumida pelo autor; a religiosidade ingênua, com associações esperadas e sem novidades. Em todas as características acima mencionadas, encontramos novamente nessas páginas um tom muito menor, típico de um temperamento que às vezes nos parece excessivamente lânguido e sem vigor, impossível de se esconder por trás das habilidades técnicas e da autenticidade dos sentimentos que os críticos podem apontar em uma avaliação dessas obras. Apesar da maior qualidade literária dessas décimas em comparação com as que ele publicou em 1943, não podemos escapar, toda vez que nos aproximamos delas, a impressão de que estamos diante de um exercício puramente retórico, um sentimento que é enriquecido pelo fato de que elas foram premiadas em um concurso realizado para celebrar o centenário do nascimento de Martí, um evento cultural impossível de distinguir, por qualquer razão válida e de peso, daquelas competições ridículas nas províncias e na capital do país, tão criticadas por José Manuel Poveda nas duas primeiras décadas do século XX. É claro que as qualidades da poesia não têm nada a ver com o destino dado a ela por seus autores, mas também não estão relacionadas com a opinião de alguns juízes ou com os prêmios recebidos em concursos, tão propensos ao ridículo e à vacuidade. Deixando de lado o fervor patriótico e religioso, os dois corpos de décimas são absolutamente inconsequentes no trabalho total de Ballagas. Se ele não as tivesse escrito, sua importância como poeta permaneceria no lugar de destaque que ocupa hoje, sem negar os sucessos e as iluminações que essas composições nos oferecem há mais de meio século depois de terem sido escritas. No caso do primeiro conjunto,

sua importância na evolução conceitual do autor é maior do que o valor literário que alcançam na expressão dessas transformações. Neles vemos, como já vimos, a passagem da desolação, do vazio e da dor do fracasso para a comunhão com uma pureza e um refúgio de espírito que era uma necessidade peremptória para o autor naquela época. É surpreendente que essa demanda íntima tenha sido atendida com tão poucas canções. Talvez uma análise cuidadosa dessas peças, que deve levar em conta o tratamento característico dado por Ballagas a essa forma literária em comparação com os grandes mestres da língua e das línguas das quais ele traduziu, enriqueça nossa percepção e nos mostre que elas possuem valores que não vemos agora.

Seu livro maior, *Cielo en rehenes*, merecedor do Prêmio Nacional de Poesia em 1951 e publicado apenas após a sua morte, alcança uma estatura que o coloca entre os grandes poemários de nossa lírica. Nele, se funde uma espiritualidade rica e um domínio verbal que supera tudo o que o autor já havia escrito. Os vinte e nove sonetos que o compõem são peças absolutamente esplêndidas, de acabamento irrepreensível, como as de alguém que alcançou uma síntese suprema depois de experiências e experimentos formais de diversas qualidades e origens, depois de sofrimentos, batalhas e alegrias de natureza múltipla, depois de ter passado por experiências desoladoras, buscas redentoras e influências mais ou menos frutíferas. Ballagas, que sempre almejou a beleza sem nenhum outro ornamento além dos esplendores sensoriais do ser, agora conseguiu acessar outra verdade suprema, uma verdade absoluta que vem satisfazer suas expectativas e o significado final de toda a sua existência: o conhecimento de Deus, o mais alto grau de sabedoria, a ser

encontrado não apenas na capacidade do intelecto de apreender a essência da Totalidade, mas também na beleza da forma. Aquela beleza que ele venerou em seus primeiros cadernos, a beleza do mundo natural percebida sem outras pretensões além daquelas do desfrute cândido e limpo de seus dons. Vitier observou que na primeira parte de *Cielo en rehenes*, a seção que ele intitulou "Cielo gozoso", o poeta retorna à apreciação da realidade natural a partir dos sentidos, mas agora em uma dimensão mais elevada. Falando sobre essa primeira parte do livro, o ensaísta diz: "A exaltação frutal (botão, polpa, tato, paladar) deu lugar ao perfume esboçado e cantado das flores, à sensualidade espiritualizada da contemplação". O poeta conteve os transbordamentos iniciais de sua poesia, aquela alegria regozijante, e deu lugar à deliciosa admiração da beleza e da harmonia, dons que, de acordo com a análise de Vitier, podem ser admirados sem remorso porque a Igreja ensina que "não devemos negar os sentidos – santificados pela Encarnação – mas ordená-los na hierarquia da criação". Esses bens são agora contemplados a uma certa distância, os apetites são submetidos a uma restrição que os coloca abaixo da alegria da proximidade da alma com Deus, uma possibilidade que ocupa o posto mais alto na nova ordem interior do poeta após sua entrega à fé. O diálogo do autor com a realidade e suas belezas admiráveis se dá por meio da forma fechada do soneto, em que as paixões mais indomáveis do indivíduo são submetidas à contenção. O segundo momento, "Cielo Sombrio", nos traz o retorno do sofrimento, da memória dolorosa, do remorso, do desejo de morte para que o sofrimento terreno cesse. Isso implica, é claro, para o cristão convicto, um desejo vivo de transcender e entrar na beatitude,

uma lição que Ballagas aprendeu com a grande poesia dos místicos espanhóis, como pode ser visto no soneto final dessa seção, intitulado "Invitación a la muerte", tão próximo de Fray Luis de León.

"Cielo gozoso" possui uma intensidade extraordinária, como se o poeta tivesse se aproximado ainda mais de seu desejo de comunhão com o Criador. Os poemas ali reunidos cantam o despojamento do homem velho para dar lugar ao homem novo, a imensa sede de entrega do indivíduo ao Amor absoluto. Também se pode ver nestas páginas a dúvida silenciosa, o questionamento do homem sobre um Deus que não se mostra e nos mantém à distância para que vivamos apenas pela fé. Nessas dúvidas, Rodríguez Núñez viu a incerteza do poeta sobre a possibilidade de o catolicismo redimi-lo de sua tendência pecaminosa, de aparições veladas nesta última etapa da obra de Ballagas. Vamos que a poesia agora assume um estilo diferente e se aproxima de um misticismo que nos mostra o desejo ardente do poeta de romper os laços da carne e acessar uma vida puramente espiritual. Isso é, na realidade, uma continuação do que poderíamos descrever, por meio de uma síntese da carreira do autor, como hedonismo fervoroso. Em um ensaio sobre o livro, de Pedro M. Barreda, lemos estas observações: "A afirmação do sensorial ou o desejo de sua satisfação é, no entanto, o que prevalece em *Cielo en rehenes*". Há, sem a menor dúvida, uma continuidade entre este livro e os anteriores, como sustenta este ensaísta em certo momento de suas reflexões. Uma continuidade sustentada precisamente no conflito essencial desta poesia: o movimento interior que vai dos poderosos impulsos homoeróticos até a renúncia a esse chamado da carne, passando pelas desoladoras batalhas do poeta contra seus impulsos e a ávida

busca de uma vida superior, despojada de apetites sensuais e serenamente vivida em Deus. Já falamos em outra parte deste ensaio sobre o prazer que *Júbilo y fuga* nos proporciona, transformado mais tarde em uma ardente paixão sexual na qual a beleza física e a espiritualidade dessa experiência se fundem, e também nos referimos ao caráter um tanto religioso dessas experiências; Também é válido ler os sonetos de *Cielo en rehenes* a partir da perspectiva de um erotismo carnal, como confissões de um desejo vivido ou sublimado, assim como também é possível interpretar a poesia de San Juan de la Cruz, de tanta ressonância na obra de Ballagas, a partir de uma dimensão imanente, puro cântico erótico, leitura que nos é proposta em obras de Jorge Guillén e Aldo Ruffinatto. Por sua vez, Luis Álvarez nos oferece uma interpretação de *Cielo en rehenes* que não podemos deixar de lado, pois constitui uma valiosa síntese do significado e das características essenciais dessa extraordinária coleção de poemas de Ballagas. O ensaísta nos diz o seguinte:

O turbilhão emocional de *Sabor eterno* agora se acalma, sem renunciar a nenhuma das conquistas acumuladas: o refinamento é despojado de qualquer suspeita de ourivesaria engenhosa; a angústia parece ser sufocada, não por uma resignação desiludida, mas por uma maturidade que lhe permite integrar, em uma única coletânea de poemas, toda a obra de sua vida, ou seja, o anseio pela refundação da poesia, a devoração da solidão interior, a identificação com o universo em suas essências, a apreensão da identidade cultural cubana

e, sobretudo, nesta última coletânea de poemas, o alto nível artístico na expressão da espiritualidade e do significado religioso da existência.

Já assinalamos que a poesia de Ballagas busca o conhecimento com base nas sensações e na experiência do amor, e procura integrar uma imagem do mundo marcada por um hedonismo vital de primeira ordem. Neste seu grande livro, revela-se inquestionavelmente essa vontade cognitiva, esse anseio de alcançar a sabedoria, que agora ele alcança por meio da entrega religiosa, que ele considera sinônimo de um conhecimento essencial, absoluto, no qual se fundem o prazer dos sentidos e o Amor de Deus, que sempre nos procura e nos olha para nos dar a liberdade definitiva. A forma é a própria sabedoria, como ele nos diz no poema "A um cravo", em cuja estrofe final lemos essas esplêndidas linhas:

*Silencioso donzelo da melodia,
barítono do ciclo das flores:
sua perfeição é sua sabedoria.*¹²

No trabalho de Álvarez, encontramos essas observações perspicazes que nunca vimos expostas, nem mesmo sugeridas, por outro estudioso, e que talvez contenham uma das chaves fundamentais para uma compreensão correta de toda a obra de Ballagas:

Toda a seção "Cielo invocado" insiste em uma atitude cognitiva que se apresenta como uma invocação mística, no âmbito da qual o soneto "De cómo Dios disfraz a su ternura" marca um ponto alto singular na invocação

¹² Silencioso doncel de melodía, / barítono del ciclo de las flores: / tu perfección es tu sabiduría.

que o poeta faz a Deus: "Se a minha pergunta angustiada não responde / eu sei que sou abelha em seu ouvido". Nessa súplica, feita a Deus, ao mundo, a si mesmo, que é uma aspiração ao conhecimento, a voz poética se reconhece cercada pelo silêncio: "Eu me vejo mais nu do que o lírio reluzente", mas isso não o intimida, nem diminui sua invencível vocação de perseguidor do meio ambiente: "Eu sou o mendigo teimoso da Beleza eterna".

Mais tarde, ele acrescenta, após algumas reflexões sobre toda a obra do autor: "[...] é um poeta em permanente tensão em direção à meditação, e não à angústia, ao desamparo ou à evasão". O caminho percorrido por Ballagas desde os primeiros textos que apareceram na revista *Antenas* até os que escreveu pouco antes de sua morte, em 11 de setembro de 1954, leva-o ao recinto de uma espiritualidade da mais alta ordem, depois de ter passado por longos períodos de angústia, mal-estar e sofrimento, sempre em busca de um equilíbrio entre o eu e suas circunstâncias, entre o indivíduo e a sociedade, entre o corpo e a alma. Sua leitura, abundante ou escassa, foi para ele outra forma de viver, assim como suas experiências hedonistas, nas quais as alegrias dos sentidos se misturam com as alegrias da natureza e os anseios do corpo, tornaram-se outra forma de sabedoria. Vida e poesia se fundem nele como um poeta genuíno, um homem que nunca fez distinção entre o Bem e a Beleza, entre a criação

e o Criador, o temporário e o eterno. Ele chegou à mais profunda religiosidade e dedicação à fé a partir da consciência do pecado, depois de ter entrado no reino da desarmonia. Seu homoerotismo, uma força dinâmica em seus escritos ao longo dos anos, mesmo no estágio final de sua obra, é transformado, em sua visão de mundo, em um anseio de entrega a Deus, como nos místicos. Poeta sério e conceitual em seus momentos mais altos, jovial e leve nas fases em que quer sair de si mesmo e ir em busca do equilíbrio a que se referiu em seu texto "A poesia em mim", sempre almejando uma entrega plena em que o prazer sensorial, a sabedoria, o corpo e a alma se fundem como uma unidade fechada, Ballagas nos deixou o exemplo de seu amor à vida, de seu anseio de transcendência, de seu refinamento, de sua vocação irrenunciável para a poesia, de sua sede inesgotável de clareza. Os poemas de *Cielo en rehenes*, quaisquer que sejam as interpretações a que seus leitores possam chegar, revelam um homem de singular riqueza interior. Nessas páginas, sua obra alcança uma estatura que nos permite apreciá-la além de influências, contextos e escolas literárias. Podemos voltar a elas repetidas vezes para estabelecer um diálogo essencial com a vida e a morte. Uma análise cuidadosa da poesia de Ballagas revelará as inúmeras nuances de seu estilo e a riqueza de sua sensibilidade, tão diferente e tão genuinamente própria. Sua obra, além de correntes e renovações, escolas e tendências, é a de um clássico da poesia hispano-americana.

Orfeu ou o ramo de fogo

INTRODUÇÃO AO SISTEMA POÉTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ¹

*Com que passo seguro
a mula anda no abismo.
Lenta é a mula. Sua missão
ela não sente.
Seu destino em frente à pedra,
pedra que sangra
criando um riso aberto nas romãs.
Sua pele rajada, pequeníssimo
triunfo já na escuridão,
pequeníssima nódoa de asas cegas.*

*A cegueira, o vidro e a
água de seus olhos
têm a força de um tendão oculto,
e assim os imutáveis olhos percorrendo
a progressiva e fugitiva escuridão.¹*

Há na obra de José Lezama Lima (Havana, 1910-1976) uma singularidade que o diferencia do restante dos grandes poetas da Cuba do século XX: a criação de um "Sistema Poético" que não

apenas sustenta e vertebrava o conjunto de sua escrita, mas também constitui uma filosofia geral e uma visão muito específica da história e do destino da nação.

Teimoso como o animal heráldico que protagoniza sua "Rapsódia para a mula", o escritor examina o mundo, devora-o e oferece em troca uma imagem nada convencional e heterodoxa que resiste a qualquer classificação acadêmica.

Lezama e o grupo que se reuniu com ele em torno da revista *Orígenes* representam uma espécie de segunda geração da vanguarda ou da "nova arte cubana". Seu principal esforço era reler sua história, regenerar seu pensamento e encontrar um destino para uma ilha que parecia ter fracassado no desenvolvimento de seus ideais republicanos. Eles buscavam o lado transcendente da cultura, que, alimentado pela fé católica quase geral do grupo, era expresso em

¹ Roberto José Méndez Martínez (Carnagüey, Cuba, 1958) é poeta, ensaísta, crítico de arte e pesquisador literário.

¹ Con qué seguro paso el mulo en el abismo. / Lento es el mulo. Su misión no siente. / Su destino frente a la piedra, piedra que sangra / creando la abierta risa en las granadas. / Su piel rajada, pequeníssimo triunfo ya en lo oscuro. / pequeníssimo fango de alas cegas. / La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos / tienen la fuerza de un tendón oculto, / y así los inmutables ojos recorriendo / lo oscuro progresivo y fugitivo.

termos de "salvação" e "ressurreição". Esses autores tinham como lema o que Lezama escreveu na "Apresentação de *Orígenes*", em 1944: "Não estamos interessados em mutações superficiais, mas em sublinhar a tomada de posse do ser".

Talvez a primeira a tomar consciência do alcance poético-filosófico da obra de Lezama e seus companheiros tenha sido a pensadora espanhola María Zambrano, que em 1948, logo após o surgimento da antologia *Diez poetas cubanos*, preparada por Cintio Vitier como uma espécie de manifesto do grupo, escreveu em seu ensaio *La Cuba secreta*:

Os dez poetas cubanos nos dizem, de forma diferente, a mesma coisa: que a ilha adormecida está começando a despertar, como despertaram um dia todas as terras que depois se tornaram história. A primeira manifestação do espírito é "física", como talvez seja a última, quando o espírito desdobrado no homem voltará a resgatar a matéria. Então, quando isso acontecer, teremos o Paraíso; agora, na vida do planeta, ocorre um raro vislumbre, quando uma terra adormecida desperta para a vida da consciência e do espírito por meio da poesia – e sempre será por meio da poesia – e assim manifesta o esplendor da "physis" sem diferença. É o momento em que a matéria ainda não existe, nem a vida separada do pensamento. É o instante em que serão produzidas as imagens que fixam o contorno e o destino de um país, o que se chamava nos tempos gregos – quando o Deus único não havia se revelado – de deuses.

Parece que o primeiro ato do escritor é repensar toda a filosofia anterior

para torná-la o fundamento vital de seu sistema poético. Sua proposta se baseia na recuperação do poeta-filósofo, como ele apareceu na antiguidade. Há um certo anseio pelos pré-socráticos quando ele afirma em seu trabalho juvenil "Del aprovechamiento poético", publicado na revista *Grafos* em 1938: "Voltamos às primeiras definições. Voltamos à descoberta das coisas, das coisas eternas. Das coisas que precisam do vazio absoluto para isolá-las". Diante do causalismo aristotélico ou do racionalismo cartesiano ordenado, ele defende um método poético: "aplicar duas coisas comparadas a uma consequência improvável, nascimento da espuma do nada poético".

Múltiplas influências gravitam sobre o criador: leituras dispersas do pensamento pré-filosófico – fragmentos dos egípcios, babilônios, etruscos, a Bíblia -, abordagens fragmentárias das filosofias orientais, especialmente da Índia e da China – seus escritos estão repletos de referências ao taoísmo e ao confucionismo -, e a isso se deve acrescentar um conhecimento bastante amplo do pensamento clássico, de Parmênides e Heráclito a Sêneca.

Não se trata de substituir os tratados filosóficos por poemas no estilo de Lucrécio, mas da "aplicação da arte como verdade última", um tópico para o qual ele encontra como antecedentes "a *calogathia* (sic) dos gregos, a graça dos cristãos e também aquela outra graça da preguiça andaluza, ou do comendador romano ocioso". Em outras palavras, ele se coloca na linhagem de Sócrates e Platão, dos estoicos, especialmente Sêneca e Marco Aurélio, e dos teólogos cristãos a partir de São Paulo.

O escritor elabora um pensamento que tem a audácia de partir do conhecimento poético como fundamento

gnoseológico. Na obra citada, Lezama afirma que o homem tem dois desafios para alcançar esse conhecimento salvador: o tempo que "o leva de volta à queda, ao pecado original, à angústia da proximidade da morte" e o espaço onde deve crescer "desde a forma elementar do grito à plena conjuração da oração". Conhecer é, então, para ele, subtrair-se do terrível fluxo temporal para se aproximar do ser das coisas, o que implica um "apetite cognoscente", uma vontade que confronta o mundo da mudança, é o desafio de "penetrar como um conquistador na essência suprema". É esse processo que, com uma gota de ironia, está subjacente a um poema do mesmo período:

*Ah, que tu escapes no instante
que já havia alcançado
sua melhor definição.
[...]*

*Ah, minha amiga, se no puro
mármore das despedidas
Tivesses deixado a estátua que
poderia nos acompanhar,
para o vento, o gracioso vento,
Se estende como um gato
para se deixar definir.²*

Para suprir as lacunas e fraturas causadas pelo tempo, o poeta opera uma grande substituição: os vazios de significado são preenchidos pelo mito.

Northop Frye afirma em sua *Anatomia da Crítica* que na base dos modos e gêneros literários estão os mitos – arquétipos ligados a ritos antigos e narrativas de oráculos – daí sua afirmação de ser o fundamento de uma

tendência hermenêutica emprenhada com o estudo da "gramática" das formas literárias derivadas dos arquétipos míticos em ação em cada literatura.

Roland Barthes, por sua vez, afirma em *Mythologies* que o mito é uma configuração ideológica específica, expressa em imagens que carregam e ocultam uma ideologia externa, a qual possui a mesma extensão que essa configuração e funciona como o significado do mito. Na obra de Lezama, o mito compartilha ambas as funções: é a expressão de um discurso ideológico e, ao mesmo tempo, o fundamento do discurso literário, mas vai ainda mais longe ao ser erigido como a base de um método: o "método mítico" que ele estabelecerá definitivamente em um texto importante: *La expresión americana*.

Já em seu primeiro *Colóquio com Juan Ramón Jiménez* (1937), o poeta lançou o "mito da insularidade" em uma tentativa de explicar a cultura e a sensibilidade cubanas:

Eu gostaria que o problema da sensibilidade insular fosse mantido apenas com o mínimo de força secreta para decidir sobre um mito [...] Eu não desejaria nada além de que a introdução ao estudo das ilhas servisse para integrar o mito que nos falta. É por isso que coloquei o problema em sua essência poética, no reino da eterna surpresa, onde, sem ir diretamente ao encontro do mito, é possível que nos apareça como um excedente inesperado, como prova de uma sensibilidade castigada ou humildade dialógica.

² Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor. [...] Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses / hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar, / pues el viento, el viento gracioso, / se extiende como un gato para dejarse definir.

O "mito que nos falta" tem um valor unificador, outorga direção e sentido à cultura nacional, estimula o cultivo da sensibilidade e desenvolve o diálogo, um elemento ao qual o poeta retornará continuamente devido ao valor sócrático que atribui a ele para obter um conhecimento completo do universo. A descoberta de uma "sensibilidade insular diferenciada" serve a ele como o reverso de uma "busca pela expressão mestiça", a obsessão dos artistas da primeira vanguarda, que já lhe parece limitada em suas possibilidades. A "insularidade" é um desafio para ele: a ilha tem seu próprio mito e não pode ser medida pelos padrões de outras latitudes.

Em "Razón que sea" – publicado em *Espuela de plata* em 1939 – o escritor retoma sua ideia ao formular: "A ilha distinta no Cosmos, ou o que é o mesmo, a ilha indistinta no Cosmos". A mesma concepção é formulada de outra maneira nesse texto, dessa vez com um tom de escárnio crioulo: "Converter a majá em uma serpente, ou pelo menos em uma cobra"³. Em outras palavras, a dignificação do nacional passa pelo fundamento mítico, a fim de ser comparada com a universalidade dos arquétipos.

Para o pensamento lezamiano, o mito, imerso em um mundo pré-lógico, é a base da "causalidade metafórica" na poesia, mas não há uma relação de precedência entre a poesia e o mito, mas sim uma complementaridade que lhes permite formar uma resistência, conformar uma imagem, arrebatada da fugacidade do tempo. É isso que ele afirma em *Las imágenes posibles*:

Depois que a poesia e o poema formaram um corpo ou uma entidade e se armaram com a metáfora e a imagem, e formaram a imagem, o símbolo e o mito – e a metáfora que pode reproduzir em figura seus fragmentos ou metamorfoses –, percebemos que se integrou uma das redes mais poderosas que o homem possui para prender o fugaz e para o animismo do inerte.

A poesia e o mito formam uma nova natureza, a imago, que é a realidade atuante do impossível e que deve ser encarnada na história:

Três frases eu colocaria no limiar dessa nova vicissitude da imagem na história. Primeira: "O impossível crível", de Vico. Ou seja, aquele que acredita já vive em um mundo sobrenatural, qualquer participação no impossível faz do homem um ser impossível, mas tátil nessa dimensão. Ele aceita um movimento sobrenatural, uma propagação sobrenatural, um ser sobrenatural em todas as coisas. Segunda frase: "O máximo se entende incompreensivelmente". Na linha trágica, inatingível, desesperada, que vai de Santo Anselmo a Nicolau de Cusa, que tenta hipostasiar o mundo ôntico, o ser, em um corpo, no mundo fenomênico. O ser máximo é, o que é tem que oferecer uma realidade, caso contrário teríamos que aceitar que a possibilidade real não é. Em terceiro lugar, esta frase de Pascal, como salvaguarda ou conjuração: "Não é bom que o homem não veja nada, tampouco é bom que ele veja o suficiente

³ Majá é uma serpente nativa de Cuba, da família das boas, que pode chegar até quatro metros de comprimento. É também uma gíria local para pessoa preguiçosa.

para acreditar que possui, mas que veja apenas o suficiente para saber que perdeu. É bom ver e não ver: esse é precisamente o estado de natureza". Entrelaçados com esses nomes principais do umbral, como uma criatura vertiginosa de prolongamentos, mas de essência imprescindível e secretamente reclamada, também deslizamos nosso caduceu questionador, porque o original inventa suas citações, fazendo com que elas tenham mais significado no novo corpo em que são enxertadas do que tinham no corpo do qual foram extraídas. O impossível, ao agir sobre o possível, cria um possível agindo no infinito.

Precisamente, *Muerte de Narciso*, o poema que abre a principal obra de Lezama em 1937, usa o mito para discutir o súbito da poesia, decorrente do encontro do ser com sua imagem em meio a um mundo hostil. O isolamento, o vazio, a ausência são perigos reais nesse tipo de dança em busca da própria identidade. Narciso é o próprio homem, por um momento afastado de si mesmo e lançado ao mundo para responder às perguntas de sua esfinge interior:

*Como se derrama a ausência
na flecha que se isola
e como o morango respira
girando seu cristal,
assim o outono
que em seu lábio morre,
assim o granizo
em brando espelho
estilhaça o olhar que o envolve,
que a pluma mente*

*por seus lábios, labirinto e afago
recorre junto à fonte que
umedece o sonho.*

*A ausência, o espelho
já no cabelo que na praia
se estende e ao cabelo
isolado pergunta e se diverte.*⁴

Inimigo do causalismo mecanicista de raízes aristotélicas, Lezama tenta estabelecer novos tipos de relação entre os fatos do mundo fenomênico. Seu *Prelúdio das Eras Imaginárias* começa de forma alegórica: "Com olhos irritados, a causalidade e o incondicionado são contemplados. Se contemplam irreconciliavelmente e cerram fileiras nas duas margens inimigas". Assim, ele acaba cunhando suas próprias categorias, como "o hipertélico" – "aquilo que sempre vai além de sua finalidade, superando todo determinismo" – ou "vivência oblíqua": um novo tipo de cadeia causal cuja lógica vai além das análises vetoriais elementares para incluir variantes peculiares do acaso:

A vivência oblíqua é como se um homem, sem saber, ao ligar o interruptor em seu quarto, inaugurasse uma cachoeira em Ontário. Podemos dar um exemplo muito óbvio. Quando o cavaleiro ou São Jorge enfia sua lança no dragão, seu cavalo cai morto. Observe o seguinte: a mera relação causal seria: cavaleiro-lança-dragão. A força regressiva poderia ser explicada por outra causalidade: dragão-lança-cavaleiro; mas observe que não é o cavaleiro que cai morto, mas seu cavalo, com o qual não há uma relação causal, mas uma relação

⁴ Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla / y como la fresa respira hilando su cristal. / así el otoño que en su labio muere, así el granizo / en blando espejo destroza la mirada que le ciñe. / que le miente la pluma por los labios, laberinto y halago / le recorre junto a la fuente que humedece el sueño. / La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa / extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte.

incondicional. Chamamos esse tipo de relação de experiência oblíqua. Assim, posso formular uma tese surpreendente: "a maravilha do poema é que ele consegue criar um corpo, uma substância resistente entre uma metáfora, que avança criando infinitas conexões, e uma imagem final que garante a sobrevivência dessa substância, dessa *poiesis*". Daí vem a iluminação, a experiência que é ao mesmo tempo histórica e mística, a abertura para o ser nacional e para o mundo como uma totalidade, sem abandonar, paradoxalmente, o refúgio da interioridade: Não caímos no paraíso reconquistado, que viemos de uma resistência, que os homens que vieram espremidos em um barco, caminhando dentro de uma resistência, puderam ver um monte de fogo caindo no mar porque sentiram a história de muitos em uma única visão. Estes são os tempos da salvação e seu sinal é uma resistência ardente (Lezama, 1985, p. 191).

Em 1941, em seu ensaio dedicado a Julián del Casal, o escritor defendeu uma abordagem peculiar do fato literário, associada à estagnação da contemplação que transcende, em determinado momento, sua aparente imobilidade e estagnação:

[...] olhar fixamente para a parede, para as manchas de umidade, para a madeira, imóvel, sentado; o que já entranha o calor e a paixão nesse absoluto fixar-se em um fato,

deixando cair o olho, não como a cinza que cai, mas detendo-o, até que essa caça imóvel se justifique, começando a ferver e a dilatar-se.

É o mesmo método que, no final de sua vida, ele sistematizou em um poema avassalador, "O pavilhão do vazio":

*Ter perto do que nos rodeia
e perto de nosso corpo,
a ideia fixa de que nossa alma
e seu invólucro cabem
em um pequeno vazio na parede
ou em um papel de seda
raspado com a unha.
Vou-me reduzindo
Sou um ponto que desaparece e retorna
e caibo inteiro no tokonoma.*⁵

A isso deve ser acrescentada sua interpretação particular do Orfismo, na qual encontra uma base para a criação artística. A descida de Orfeu aos infernos, para resgatar uma sombra por meio do dom do canto, está associada, para ele, à recuperação da natureza pelo homem e à descoberta da imagem que lhe permitirá transcender, daí a sacralidade que ele dá à arte, como mediação entre o obscuro, o invisível, o confuso e a realidade cotidiana, bem como a visão do ato de criação como conjuração e auto-sacrifício para o bem dos outros. O poeta tem a missão de Orfeu-Cristo, salva o mundo da angústia, traz um significado e uma esperança. Em janeiro de 1966, o poeta escreveu para sua irmã Rosa: "Para mim, tudo o que poderia me tocar já aconteceu: a vinda de Cristo e a morte de minha mãe. Pois creio que

⁵ Tener cerca de lo que nos rodea / y cerca de nuestro cuerpo, / la idea fija de que nuestra alma / y su envoltura caben / en un pequeño vacío en la pared / o en un papel de seda raspado con la uña. / Me voy reduciendo / soy un punto que desaparece y vuelve / y quepo entero en el tokonoma.

já alcancei em minha vida essa unidade entre os vivos e os que esperam a voz da ressurreição, que é a contemplação eterna" (Lezama, 1998, p. 109).

Em um texto escrito apenas três anos antes, a "Ode a Julián del Casal", a passagem do poeta para as sombras é associada ao mito órfico:

*O frio de tuas mãos
é nossa franja de morte,
tem o mesmo fio da manga
verde ouro do disfarce para morrer,
é o frio de todas as nossas mãos.
Apesar do frio de nossa timidez inicial
e da surpresa em nosso medo final,
carregaste nosso vaga-lume
verde até o vale de Proserpina.⁶*

É inegável que há uma raiz cristã em seu pensamento. Mas, embora Lezama sempre tenha mantido seu status de escritor católico, seu discurso se move com uma liberdade que vai muito além da ortodoxia religiosa. Diferentemente dos pensadores tradicionais que contrapunham o pensamento agostiniano, voltado para a interioridade e o misticismo, de raízes platônicas, ao pensamento tomista, nutrido por Aristóteles e voltado para a conciliação entre razão e fé, Lezama, tão próximo do espírito de introspecção que marcaria o pensamento ocidental de Pascal a Kierkegaard, aproxima-se avidamente das buscas pela verdade e da verdade, aproxima-se avidamente das buscas na escuridão do eu, naquilo que ele, juntamente com María Zambrano, chamou de "as profundezas", mas não lhe resulta estranho o empenho quase arquitetônico do autor da *Summa theo-*

logica, de explicar os maiores mistérios com um mecanismo lógico rigoroso, mas manejado por alguém com a sensibilidade de um contemplativo e de um poeta.

Sua maneira de fundir filosofia, teologia, mito e poesia, seu uso livre de conceitos e até mesmo sua maneira peculiar de citar de memória ou com traduções tão livres que muitas vezes mudam o significado da passagem, bem como a fantástica associação de ideias provenientes de sistemas muito diferentes, distanciam o escritor tanto do neotomismo de um Maritain quanto do existencialismo cristão de um Marcel e, mais ainda, da visão fundamentalista de um Claudel, e o aproxima, por um lado, dos místicos que desenvolveram seu itinerário com o máximo distanciamento das convenções escolásticas, como Santa Teresa de Ávila e, mais recentemente, Simone Weil.

Em dívida com a teologia do heterodoxo Tertuliano, o escritor funda a descoberta poética na noção de milagre, aquilo que rompe as cadeias causais: "o crível porque é incrível... e o certo porque é impossível". No centro de sua visão está a imagem concebida como a "realidade do mundo invisível", que se baseia na esperança cristã da ressurreição. Mas até mesmo essa esperança tem um valor polêmico, porque para ele funciona como uma resposta às formulações do existencialismo de Heidegger, e é por isso que ele escreve em seu singular artigo "Sobre a poesia", apresentado no Congresso Cultural de Havana em janeiro de 1968, para a perplexidade de muitos: "Superando a frase de Heidegger: o homem é um ser para a

⁶ El frío de tus manos. / es nuestra franja de la muerte, / tiene la misma hilacha de la manga / verde oro del disfraz para morir, / es el frío de todas nuestras manos. / A pesar del frío de nuestra inicial timidez / y del sorprendido en nuestro miedo final, / llevaste nuestra luciérnaga verde al valle de Proserpina.

morte. E o poeta? Ele é o ser que cria a nova causalidade da ressurreição".

Lezama deve ser lido como um poeta-filósofo na grande tradição latino-americana, na linhagem dos fundadores da expressão americana que ele tanto apreciava: de Sor Juana Inés de la Cruz a José María Heredia e Martí. Sua grandeza estava em tentar o quase impossível: a poesia do absoluto que incorporaria um destino utópico para a nação e, ao mesmo tempo, uma salvação para o espírito. Nenhum outro escritor cubano colocou tanta ambição em seus escritos e a um preço tão alto de solidão.

Vamos repetir com ele:

Anjo da jiribilla, ore por nós. E sorria. Obrigá que suceda. Mostre uma de suas asas, leia: Realiza-te, realiza-te, sejas anterior à morte. Vigia as cinzas que retornam. Seja o guardião do *potens* etrusco, da possibilidade infinita. Repita: O impossível, agindo sobre o possível, gera um possível no infinito. A imagem já criou uma causalidade, é o alvorecer da era poética entre nós. Agora podemos penetrar, anjo da jiribilla, na frase dos Evangelhos: "Carregamos um tesouro em um vaso de barro". Agora sabemos que a única certeza é gerada naquilo que nos ultrapassa. E que a tentativa icárica do impossível é a única certeza que pode ser alcançada, onde tu tens de estar agora, anjo da jiribilla.

Aqui e ali, antes e agora: África e Cuba na poesia de Georgina Herrero

LUISA CAMPUSANO¹

Introdução

O caráter transversal dos estudos de gênero e a multidimensionalidade dos fenômenos sociais e culturais evidenciados em sua interseção com os estudos de classe e raça – entre outros estudos não menos importantes – oferecem marcos teóricos privilegiados para abordar a transição das mulheres negras da escravidão para outras formas de vida na sociedade antilhana. Particularmente na sociedade cubana, onde a emancipação ocorreu muito tardiamente (1886), precedeu em alguns anos o início e a disseminação em toda a ilha da última guerra de independência (1895-1898) e coincidiu com o desenvolvimento de uma política de branqueamento baseada no incentivo à imigração espanhola maciça, que começou no final do período colonial e continuou durante os primeiros anos do período republicano. A população negra de Cuba, majoritária na década de

1840 e obviamente de grande importância nas áreas rurais, foi deslocada para as vilas e cidades e, no início da década de 1930, representava pouco mais de um quarto da população total registrada no censo populacional de 1931 (72,1% brancos; 27,9% não brancos).

Por outro lado, tanto a naturalização das desigualdades estabelecidas pela escravidão quanto o consequente racismo estrutural típico das sociedades colonializadas sobreviveram na república neocolonial e pode-se até dizer que se multiplicaram, por conta da notável recepção dada ao modo de vida americano pelas camadas mais influentes da sociedade cubana, rapidamente impregnada de seu segregacionismo. Assim, não só se mantiveram os valores, códigos e representações criados nos séculos anteriores em relação a todos os ex-escravos e seus descendentes, como também, no caso das mulheres, dada a condição subalterna

¹ Luisa Campusano Sentí (Havana, Cuba, 1943) é formada em letras clássicas e doutora em filologia. Considerada uma das mais importantes pensadoras cubanas em atividade.

que lhes era atribuída pela configuração patriarcal da sociedade, manifestaram-se as mais variadas e violentas formas de marginalização, discriminação e racismo em todas as dimensões da vida pessoal, bem como nas relações sociais, econômicas, políticas e culturais.

Um passeio superficial e aleatório por diferentes registros – pintura, gravura, caricatura, ilustrações, publicidade – da iconografia cubana desde o início do século XIX e ao longo do século XX até as duas primeiras décadas deste milênio, revela de forma eloquente tanto o espaço marginal atribuído às mulheres negras e mestiças na sociedade colonial e neocolonial, quanto a persistência, mesmo posteriormente à revolução de 1959, de estereótipos criados muito cedo, como dispositivos de subordinação, estratificação social e objetificação sexual, cujo poder simbólico perverso dificultou muito a sua eliminação.

Em 1959, após o triunfo da Revolução, uma política de igualdade e demandas sociais foi defendida e colocada em prática, condenando a discriminação e a marginalização racial, implicando a rejeição de formas e manifestações explícitas de racismo, abrindo todos os espaços anteriormente fechados aos negros e oferecendo-lhes oportunidades para sua plena participação na sociedade. Da mesma forma, desde seus primeiros meses no poder, o governo revolucionário também incentivou a inclusão das mulheres na vida política, social e profissional da nação.

Mas novamente na década de 1960, e por distintas razões, sendo a principal delas o confronto com o governo dos EUA e a ameaça permanente de várias formas de agressão militar e desestabilização, a unidade do povo se tornou o principal baluarte a ser defendido e,

consequentemente, qualquer discurso que tendesse a reivindicar e privilegiar, mesmo que tangencialmente, outras categorias de análise da sociedade, era considerado perigoso, pois poderia levar à fragmentação e à quebra da unidade.

Como se sabe, a queda do campo socialista e o desaparecimento da União Soviética, parceira comercial por quase três décadas, levaram Cuba, no início da década de 1990, a uma situação de emergência econômica que, com momentos de algum alívio e aparente recuperação, continua sendo, desde então, um fardo difícil de suportar para a sociedade como um todo, mas especialmente para um grande segmento desfavorecido, como a maioria da população originária da escravidão.

Da mesma forma, tanto a crise quanto a estratégia definida pelo governo para enfrentá-la – o chamado "Período Especial" – produziram e exigiram grandes sacrifícios, principalmente das mulheres, que, dadas as características culturais patriarcais do país, continuavam sendo responsáveis pelo cuidado da família em todas as suas demandas.

Tudo isso significou uma grave deterioração em todas as áreas da vida, a ponto de haver um claro retrocesso em setores prioritários, como alimentação e emprego, e colocou em risco duas grandes conquistas da Revolução: assistência médica eficaz e gratuita e educação para todos. Mas esse retrocesso não ocorreu apenas em aspectos específicos e mensuráveis, como os mencionados acima, mas também teve e tem dimensões morais, políticas e sociais, em geral, que são ainda mais dolorosas na medida em que talvez possam se tornar em muitos casos irreversíveis, e tiveram e têm um custo espiritual muito grande. Por outro lado, as medidas e os esforços

dedicados a produzir novas reconversões da economia cubana foram constantemente assediados pela intensificação do bloqueio estadunidense, com o objetivo não só de dificultar ainda mais o acesso aos espaços de financiamento e aos portos da ilha para os insumos que sua escassa capacidade de compra permite adquirir do país, mas também de tentar dissuadir aqueles que poderiam estar interessados em comercializar com Cuba, investir na ilha ou visitar suas cidades, praias e campos. Embora parecesse que a política agressiva dos Estados Unidos havia mudado um pouco com o restabelecimento das relações diplomáticas entre os dois países em 2014, promovido pelo presidente Barack Obama no final de seu mandato, o governo do presidente Donald Trump reverteu essas aproximações iniciais e conseguiu o que parecia impossível, piorando a situação, fazendo com que a breve lacuna de expectativas e conquistas efêmeras feitas alguns meses após o restabelecimento das relações, principalmente devido ao fluxo de turistas norte-americanos, que há décadas estavam ansiosos para viajar para a ilha, fosse interrompida por sucessivas medidas legislativas destinadas a proibi-la ou, na melhor das hipóteses, dificultá-la.

Por outro lado, nos últimos anos, as desigualdades já exacerbadas pela longa crise iniciada nos anos 1990 se agravaram devido à mudança no modelo econômico promovido na última década, em cuja estrutura e esferas de influência não só é evidente que os negros e mestiços têm muito menos chance de possuir um capital inicial para acessar certas opções de trabalho autônomo, mas também a perpetuação de um racismo renovado, observável nas lacunas educacionais, econômicas e sociais que já podem ser vistas em nossa sociedade. Por esse mo-

tivo, as diferentes esferas do governo e os setores intelectuais e acadêmicos começaram a atribuir um valor político e epistêmico muito maior ao gênero e à raça e, conseqüentemente, a desenvolver diretrizes e práticas a esse respeito. A mera comparação quantitativa entre a luxuosa e longa comemoração, em 2016, do 130º aniversário da abolição da escravatura e a celebração parcimoniosa e pouco perceptível de seu centenário no ano de 1986; ou o fato de o feminismo ter sido finalmente incorporado como termo – e, espera-se, também como instrumento político – pela Federação das Mulheres Cubanas, oferece um bom exemplo dessa mudança de situação e, conseqüentemente, de orientação e perspectivas.

1

Talvez uma das repercussões imediatas no campo literário das expectativas trazidas pela mudança revolucionária de 1959 – e que até poucos anos atrás quase não havia sido estudada – tenha sido o surgimento das Ediciones El Puente, um projeto que funcionou "com seus próprios meios e fora das instituições oficiais" (García Méndez, 2011), entre 1961 e 1965, quando foi fechado. Os autores negros e os temas raciais, bem como as tradições e os mitos afro-cubanos, também abordados por escritores brancos, desempenharam um papel importante no projeto. Essa singularidade de El Puente no campo literário nacional foi eloquentemente expressa por Jesús J. Barquet:

Não só era raro na história cubana um grupo literário com tantos negros – a maioria deles, além disso, de origem humilde –, mas também o interesse em publicar textos que recriassem conscientemente, sem

fins meramente folclóricos – como havia acontecido em boa parte do movimento negrista das décadas de 1920 e 1930 -, os aspectos negro-africanos presentes na cultura cubana.

De fato, como conclui Bibiana Collado a partir do que foi declarado pelo fundador desse projeto, o poeta e editor José Mario, a presença de afrodescendentes nele não foi fortuita: "El Puente mostrou uma vontade explícita de tornar conhecidos textos de autores negros". E outra de suas marcas mais importantes, sublinhada por todos os críticos, foi a notável presença feminina, que, assim como as mulheres negras, nunca havia sido produzida em Cuba em grupos ou gerações literárias anteriores.

Entre os poetas publicados por El Puente estavam Nancy Morejón e Georgina Herrera, que em 1962 publicou *GH*, seu primeiro livro de poemas, com uma forte marca pessoal, como sublinhado pelo título da coleção, composto pelas iniciais de seu nome, das quais a primeira, G, sempre estará presente no início de todos os títulos de seus livros.

Além de levar em conta eventos pontuais, linhas políticas ou tendências específicas no campo literário que poderiam estar relacionadas ao fechamento da Ediciones El Puente – amplamente comentadas pelos críticos mencionados acima -, é necessário reconhecer o fato objetivo de que a Revolução favoreceu a construção e a consolidação de uma consciência de classe unitária em detrimento de uma consciência diferenciadora de gênero ou raça, categorias que não apenas foram descartadas, mas definitivamente colocadas à margem e excluídas da análise, do pensamento e da prática política. Assim, a estratégia definida como "a negação da existência

de discriminação e a consideração da questão racial como divisiva e contrária à unidade nacional", não só funcionou como se mostrou útil nos primeiros anos da República, dado o interesse de seus governantes e dos grupos de poder recém-criados em extinguir as reivindicações dos negros e criolos que haviam lutado pela independência, a quem a Constituição reconhecia – apenas aos homens – os mesmos direitos políticos dos brancos, mas que, na realidade, não podiam exercê-los plenamente, nem desfrutá-los. Mas essa desconsideração "estratégica" da discriminação racial e sexual em favor do status de classe e da defesa da unidade do povo também funcionou durante grande parte das quase seis décadas desde o triunfo da Revolução.

2

Entre *GH*, seu livro para Ediciones El Puente (1962), e a tão esperada e recente publicação de sua *Poesía completa* (Havana: Letras Cubanas, 2016), Georgina Herrera publicou sete outras coletâneas de poemas: *Gentes y cosas* (1974), *Granos de sol y luna* (1978), *Grande es el tiempo* (1989), *Gustadas sensaciones* (1996) e *Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones* (2009), bem como um testemunho *sui generis*, escrito em diálogo com Daysi Rubiera: *Golpeando la memoria: Testimonio de una poeta cubana afrodescendiente* (2005), que incorporou poemas então inéditos, posteriormente incluídos em seu livro de 2009.

Todos eles formam um *continuum* poético cuja coerência, afinidade e harmonia são alcançadas por meio da interação de várias linhas e motivos temáticos que se originam da autoconsciência e, conseqüentemente, da autorrepresentação da falante poemática ou sujeito lírico de seus textos como uma fe-

minista negra, orgulhosa de sua origem, sua condição, sua coragem e sua integridade. Essa constelação temática poderia ser resumida no apelo às genealogias e aos valores ancestrais; na presença da família e do ambiente familiar, na referência aos antepassados e aos filhos; no resgate da história esquecida, negada e de seus protagonistas, particularmente os femininos; bem como na homenagem frutiva e produtiva à oralidade e à religiosidade afro-cubana. E, muito especialmente, como condicionamento e marca de tudo o que foi dito acima, o que Catherine Davies chamou há vinte anos em seu estudo pioneiro sobre o assunto, de perspectiva ginoafrocêntrica – à qual voltarei, como diz o título destas páginas –; que também foi abordada por Aída Falcón Montes de Oca em "*Vencida a veces, nunca prisionera*".

Identidade e autorrepresentação na obra de Georgina Herrera, o mais recente livro dedicado à obra de nossa autora.

Nos mais diversos enfoques e estudos sobre a mulher, como é sabido, o pessoal é político, por isso devo me referir, pelo menos brevemente, a alguns aspectos pertinentes da biografia de Georgina Herrera. Começo dizendo que ela nasceu em 1936 em Jovellanos, Matanzas, uma cidade relativamente próspera, assim denominada em 1870 em homenagem ao iluminado asturiano Gaspar Melchor de Jovellanos, mas que desde sua fundação, em meados do século XIX, era conhecida pelo nome de Bemba, um termo que, de acordo com o DRAE, é usado para designar uma boca com lábios grossos e protuberantes, e que em outros dicionários se refere a um idioma falado na Zâmbia, ou a nativos de outra região

africana, etc., mas que em Cuba era usado para se referir depreciativamente à boca de pessoas de ascendência africana, embora seu uso metafórico ou o de seus compostos e derivados tenha posteriormente adquirido outros significados.

Se me detive no que foi dito acima, é porque esse topônimo expressa em que medida a população de Jovellanos – assim como a da cidade vizinha de Cimarrones – estava ligada à produção de açúcar e era formada em grande parte por escravos e seus descendentes; um contexto espacial, o cenário de sua origem, que se expande para as mais diversas dimensões da poesia e de outros textos de Georgina Herrera, que o afirma com orgulho no início de seu poema "Dios de mi casa y de mi sangre: Olofi" ("Deus da minha casa e do meu sangue: Olofi"):

*Família negra na qual não havia
nenhuma mistura:
negros os olhos, a pele, o cabelo duro;
e a alma, pura,
quase selvagem, porque
a origem era a selva.
Falo daqueles que vieram antes de mim.¹*

3

Início minha abordagem dos temas selecionados concentrando-me, para começar, na relação imediata e familiar entre a África e Cuba, presente no trabalho de Georgina Herrera, e parto com um primeiro exemplo extraído de seu livro *Golpeando la memoria*:

Quando se tratava de contar histórias, meu avô era o mestre da palavra, não se podia interrompê-lo, se alguém o fizesse, com um "Shh,

¹ Familia negra en la que no hubo / mezcla alguna: / negros los ojos, la piel, el pelo duro: / y el alma, pura, / casi salvaje, porque / el origen era la selva. / Hablo de los que me antecederon.

cale a boca", lograva um silêncio que parecia não ter fim, e então começava a contar histórias que me mantinham como se estivesse no ar e enigmas que sempre tinham uma intenção moralizante. Quando eu lhe fazia muitas perguntas, ele me dizia: "Puxa, você faz muitas perguntas! Lembro-me de uma adivinha que diz: no meio de um cuco há outro cuco e no meio da aldeia há um chaco, chaco, bulaco. Imagine como seria possível de adivinhar e, quando eu perguntava o que era, ele dizia: "Tesoura, meu filho, tesoura", porque quando tesoura entra em cena faz chaco, chaco, bulaco".

Aqui vemos, em primeiro lugar, algo a que voltarei mais tarde, ou seja, a performatividade da narração oral africana, transferida para Cuba pelos escravos, e o efeito que ela tinha sobre seu pequeno ouvinte, bem como o uso de uma de suas formas características, a adivinhação, embora com um tema, a tesoura, que obviamente já havia sido transculturado. Mas o que me interessa apontar agora é como os aspectos morfológicos, sintáticos e prosódicos da linguagem usada pelo avô nos permitem pensar que ele poderia ser um africano, pois não distingue o gênero gramatical: chama a neta de "menino"; usa palavras: "cuco... cuco", de significado desconhecido; não segue as regras de concordância; não usa conectores nem artigos; confunde fonemas: "bulaco" por buraco, usa onomatopeias... Assim, já nesse texto estaria presente o vínculo ainda inconsciente da autora com a África, terra natal de seu avô, como parece indicar o sujeito lírico de outro texto,

seu poema em homenagem a Agostinho Neto ("Respetos, Presidente Agostinho"), quando cita sua imagem da África:

*Segundo meu avô, a África
era um país lindo e grande como o céu,
de onde todos os dias,
para o inferno ocidental,
vinham reis acorrentados,
santos escuros
deuses tristes.,²*

Por outro lado, tanto no primeiro texto quanto no que acabamos de citar, na figura do avô, fica clara a inapelável autoridade patriarcal (que no poema, em um significativo truque da autora, o líder angolano retificará), à qual Herrera se referirá em outras ocasiões ao falar ou escrever sobre seu pai, cujas leis a levarão a desafiá-lo e a sair de sua aldeia cedo para trabalhar, inicialmente como empregada doméstica, para Havana, onde estudaria à noite, até encontrar empregos melhores, relacionados ao interesse que sentia pela literatura desde criança, baseado justamente nas histórias de seu avô e na escuta de novelas radiofônicas, a cuja escrita se dedicaria profissionalmente ao longo de sua vida.

Voltando ao começo, a essa ligação familiar tão estreita com a África, há outro poema, muito curto, que também constitui um argumento para a autora, uma legitimação para sua atitude corajosa diante da vida: a celebração de um modelo de mulher ao mesmo tempo próxima e distante, dotada da aura da história, da rebeldia, com a qual se identifica e ratifica sua própria indocilidade, sua independência, sua força. Refiro-me a "Retrato oral de la

² Según abuelo, África / era un país bonito y grande como el cielo, / desde el que a diario, / hacia el infierno occidental, / venían reyes encadenados, santos oscuros, / dioses tristes.

Victoria", um título obviamente polis-
sêmico e, em nosso contexto cubano,
tão dado a celebrações épicas, possi-
velmente irônico e até sarcástico:

*Que bisavó minha essa Victoria.
Encurvada em castigos
passou sua vida.
Dizem que sou parecida com ela.*³

Outro poema que liga Cuba à África
e que é encenado, com data precisa, no
mesmo palco, é o intitulado "Fermi-
na Lucumí", dedicado à escrava que
participou das revoltas dos engenhos
de açúcar de Matanzas em 1843, cuja
rebelião não é conhecida e celebra-
da com base em sua preservação pela
memória familiar, desprovida de datas e
dados, mas por algo muito mais im-
portante, porque ela já é uma parte
resgatada e visível da história do país:

*No dia 5 de novembro de
1843, Fermina, quando
todos os castigos foram muito poucos
para derrubar seu ânimo...
Qual amor que colocou
a astúcia em seu cérebro?
A fúria entre as suas mãos?
Que recordação
trazida de sua terra, onde era livre
como a luz e o trovão,
deu força a seu braço?
Válida é a nostalgia que torna poderosa
a mão de uma mulher*

*para decapitar seu inimigo.
Diga-me, Fermina, do que
você sentiu falta?*

*Qual foi a alegria recuperada,
quando voava em vez de correr
pelos abismos verdes das canas,
onde teve lugar sua desventura?*

*Pena
Que não haja
nenhuma foto de seus olhos.
Eles devem ter brilhado tanto.*⁴

Nele a autora retorna à busca,
nessas mulheres fortes, valentes e
capazes de fazer história, para encon-
trar e celebrar uma genealogia para
si mesma. Como Davies escreve:

Nesse poema, mais uma vez, são os
escravos que ocupam a posição de
sujeitos de sua história, que é a da
luta de Cuba por sua liberdade. A
poetisa concentra sua atenção na
fonte interna de energia do escla-
vo e percebe seu valor como uma
estratégia especificamente femini-
na, associada ao amor (que gera
astúcia e raiva) e, acima de tudo,
à memória (que gera poder).

É no contexto desse trânsito físico,
familiar, de sangue a sangue, da Áfri-
ca a Cuba, que Georgina Herrera faz
presente em sua poesia, que adquire
especial significado um texto em que o
sujeito lírico se situa no cenário mais

³ Qué bisabuela mía esa Victoria. / Cimarroneándose y en bocabajos / pasó la vida. / Dicen que me parezco a ella.

⁴ El cinco de noviembre / de 1843, Fermina, cuando / todos los bocabajos fueron pocos / para tumbar su ánimo... / ¿qué amor puso la astucia en su cerebro, / la furia entre sus manos? / ¿Qué recuerdo / traído desde su tierra en que era libre / como la luz y el trueno / dio la fuerza a su brazo? / Válida es la nostalgia que hace poderosa / la mano de una mujer / hasta decapitar a su enemigo. / Diga, Fermina. ¿Entonces / qué echaba usted de menos? / ¿Cuál fue la dicha recuperada, cuando / volaba más que corría por los verdes abismos de las cañas, / dónde tuvo lugar su desventura? / Lástima / que no exista una foto de sus ojos. / Habrán brillado tanto.

violento desse encontro entre lá e cá: o barracão. Um poema sagrado, um diálogo com a memória da dor, com a confiança no poder da resistência, com a certeza da fertilidade da semente:

"A *Senzala*"
(*Em frente às ruínas de Santa Amália*)

*Sobre esses muros
ainda úmidos, nas paredes
que a chuva e o vento de
muito tempo atrás
desgastaram e fizeram,
ao mesmo tempo eternas,
coloco minhas mãos.
Através de meus dedos, ouço
sons, maldições, passos, juramentos
daqueles que, em silêncio
resistiram às presas do chicote na carne.
Tudo me vem do passado, enquanto
se alça o pensamento; peço
aos sobreviventes
da interminável travessia
força e memória (essa
devoção à recordação),
e o amor, muito, todo o amor
com o qual regaram sua
impetuosa semente, perpetuando-a.
É assim que o sinto,
que o recolho e que o lanço
para tudo o que venha com o tempo.⁵*

Por fim, e apesar de sua extensão, cito na íntegra um texto de extraordinária dimensão lírica, afetividade, orgulho e comprometimento; segundo Davies, sem dúvida "o mais comovente

[de seus poemas sobre esse tema], a resposta emocional da poeta à África", todo "um processo de autoexploração e autoafirmação", uma "relação autoperpetuante" entre a autora e sua terra ancestral, em que "cada uma é produto de outra". A África "constitui seu desejo, seus sentimentos maternos e prazeres; é a fonte de sua vida espiritual, sua alegria, seu destino":

"África"

*Sempre que a menciono
ou sempre que for
nomeada em minha presença
será para elogiá-la.
Eu cuido de você.
Ao seu lado permaneço,
como ao pé da maior árvore.
Penso nas águas de seus rios
e meus olhos ficam rasos
d'água. Este rosto, feito
de suas raízes, torna-se
espelho para poder nele
vê-la. Em meu pulso
você é como uma pulseira de ouro
- tanto brilha -;
soa como búzios escolhidos
para que ninguém se
esqueça de que está viva.
Todo lugar para onde me volto
me leva a você.
Minha sede, meus filhos
a frágil onda que me
arrasta para o amor
têm a ver com você.
Essa delícia que o vento sonha*

⁵ "El barracón" (Ante las ruinas del Santa Amalia): Sobre estos muros / húmedos aún, en las paredes / que la lluvia y el viento de hace tiempo / desgastaron e hicieron, / a la vez, eternos, pongo mis manos. / A través de los dedos, oigo / sonidos, maldiciones, pasos, juramentos / de los que en silencio / resistieron los colmillos del látigo en la carne. / Todo me llega del pasado, mientras / se alza el pensamiento; pido / a los sobrevivientes / de la interminable travesía / fuerza, y memoria (esa / devoción para el recuerdo), / y el amor, mucho, todo el amor / con que regaron su impetuosa semilla, perpetuándola. / Así lo siento, lo recojo y lanzo / hacia todo lo que en el tiempo venga.

*ou a chuva cai
ou o relâmpago me abate, igual.
Amo esses deuses
com histórias assim, como a minha:
indo e voltando da guerra
para o amor ou vice-versa.
Você pode fechar
calmamente em repouso
seus olhos, deitar-se
por um momento em paz.
Eu cuido de você.⁶*

4

José de la Luz Caballero, no livro de leitura que escreveu para as crianças de sua escola, *Testo de lectura graduada para ejercitar el método explicativo*, de 1833, inclui dois escritos: "Sobre el roce con los criados" e "Otra advertencia sobre el trato con los criados", que, tanto por serem os únicos que repetem o mesmo tema, quanto pela ênfase no início da declaração do segundo, parecem evidenciar mais do que um interesse pedagógico, uma verdadeira obsessão em extirpar o que ele considerava um sério perigo para os pequenos alunos de sua escola de renome. Poder-se-ia pensar que as objeções que esses títulos sugerem se dessem aos conselhos de Rousseau, tão em voga naqueles anos – desenvolvidos por Domingo Del Monte mais tarde em sua *Memória sobre Educación* –, mas, no caso de Luz, elas se devem, sem dúvida, à especificidade do servo e, em particular, da empregada cubana, a escrava, possuidora de uma "outra" cultura que poderia

"contaminar" os pequenos. Além do "contágio" linguístico, da "contaminação" do castelhano com vozes e vícios de pronúncia africanos, considerações que já apareciam no rascunho do dicionário de vozes cubanas de Peñalver no final do século XVIII, esse "contágio" também poderia implicar a "transmissão" às crianças de todo o imaginário africano: "contos maravilhosos", como Luz os chama, nos quais se diz "que há homens que engolem cobras, que há outros que, de longe, podem, com ervas e outros artifícios sobrenaturais, prejudicar seus semelhantes", o que constitui, até onde sei, a primeira referência em um texto não jurídico ou inquisitorial a manifestações de culturas africanas em Cuba e, em particular, à sua literatura oral.

Além desses, nos textos de costumistas, romancistas e acadêmicos cubanos do século XIX, há outros argumentos relacionados a "contágios" culturais causados por amas de leite e outros escravos domésticos, bem como prevenções e disposições discriminatórias de todos os tipos contra manifestações culturais afro-cubanas, desenvolvidas entre o final daquele século e o início da República e legitimadas, além disso, pelo pensamento positivista então em voga.

Uma perspectiva muito diferente, especialmente com relação à literatura oral, é oferecida por Aurelia Castillo de González, que em 1887, no ano seguinte à abolição, publicou na primeira antologia de histórias cubanas, compilada pela

⁶ "África": Cuando yo te mencione / o siempre que seas nombrada en mi presencia / será para elogiarte. / Yo te cuido. / Junto a ti permanezco, como el pie / del más grande árbol. / Pienso / en las aguas de tus ríos y quedan / mis ojos lavados. Este rostro, hecho / de tus raíces, vuélvese / espejo para que en él te veas. En mi muñeca / vas como pulsa de oro / -tanto brillas-; sueñas / como escogidos cauríes para / que nadie olvide que estás viva. / Todo sitio al que me dirijo / a ti me lleva. / Mi sed, mis hijos, / la tibia oleada que al amor me arrastra / tienen que ver contigo. / Esta delicia de si el viento suena / o cae la lluvia / o me doblegan los relámpagos, igual. / Amo esos dioses / con historias así, como las mías: / yendo y viniendo / de la guerra al amor o lo contrario. / Puedes / cerrar tranquila en el descanso / los ojos, tenderte / un rato en paz. / Te cuido.

revista *La Habana Elegante*, um texto intitulado "Un cuento de Francisca", com um tema patriótico e contemporâneo, no qual essa velha escrava é descrita como uma "notável contadora de histórias" que, se "fosse feita uma aposta com uma jovem que tivesse um livro das *Mil e Uma Noites* sobre qual das duas contaria mais", seria ela, Francisca, que "sem um livro" sairia vencedora. Passo ao largo de alguns exemplos de escritoras cubanas da primeira metade do século XX que se interessaram tangencialmente por esse tema, com uma perspectiva bastante folclórica, para destacar de imediato a importância definitiva do trabalho desenvolvido nas décadas de 1940 e 1950 por Lydia Cabrera, tanto na ficção (*Cuentos negros de Cuba*, 1940) quanto na antropologia (*El monte*, 1954), em que o reconhecimento da agência cultural das mulheres negras na conservação e transmissão da literatura oral, da memória e das tradições atingiu seu nível mais alto.

A oralidade, tanto como traço cultural inalienável e penhor dos afro-descendentes, como legado que carrega toda uma riqueza de manifestações literárias, artísticas e religiosas e as mais diversas formas de conhecimento, e também como deleite para ouvidos atentos, é um tema fundamental na obra de Georgina Herrera, não apenas poética, mas também testemunhal.

No início do novo milênio, e como parte do "Projeto Memórias e Histórias Oraís da Revolução Cubana", Daisy Rubiera Castillo, autora de um dos clássicos da literatura de testemunho cubana: *Reyita*, simplesmente, ofereceu-se a Georgina Herrera para trabalhar lado a lado com ela na organização e edição de suas memórias, servindo como uma contra-figura em um diálogo criativo que dará frutos nesse *unicum* de nossa

literatura que é *Golpeando a memória: Testemunho de uma poeta cubano de ascendência africana*, no qual prosa e verso, história e poemas se entrelaçam, porque sempre viveram juntos, pois, como confessa a escritora, "Toda a minha vida está na minha poesia".

Em "Oriki para las negras viejas", um dos capítulos em que o livro está organizado, Herrera relembra e revaloriza as vozes dessas mulheres idosas, que saíram da escravidão e não são apenas portadoras de tradições ancestrais, de um conteúdo, de um "o quê", mas também artífices das formas de narrar, de um muito singular "como" fazê-lo:

Muitas dessas narrações eram as mesmas que o avô tinha contado, mas as deles não só me suspendiam, mas também me transportavam não sei para onde, e eu ia e voltava no meio do que estava ouvindo, dando-me um prazer que até hoje enche minha memória e meu coração, porque elas tinham outra forma de dizer e com muito mais variedade e uma riqueza sem limites.

Como disse Flora González Mandri, referindo-se em particular aos espaços domésticos humildes e eminentemente femininos nos quais essas mulheres idosas contavam suas histórias, "esse quadro narrativo implica uma troca íntima entre mulheres que contrasta com a narração recebida de seu avô, uma troca que não levou [...] à suspensão da descrença, [mas à sua] tradução para a esfera imaginativa, capaz de criar um gosto estético agora gravado em sua memória e em seu coração".

Assim, as histórias que eles contavam "na cozinha de suas casas, ou à noite, sentados em uma poltrona ou em

um banquinho, ao lado de um berço ou de uma rede ou talvez de um simples colchão de palha", foram os forjadores da criatividade de Herrera, de sua devoção muito precoce às letras: "Escrevi minha primeira história quando ainda estava na escola primária, com base nas histórias que elas contavam e que eu sempre ouvia com muita atenção".

E a essas "velhas negras da família e do bairro" Herrera dedica o poema que abre este capítulo, um poema no qual, com o passar dos anos, tendo se tornado ela mesma uma velha negra, descobre o disparate que significou, em meio a um processo como o da Revolução Cubana, que propunha e oferecia facilidades para o desenvolvimento das capacidades de todos, desprezar e deixar de lado os velhos valores da tradição, os conhecimentos herdados, sem nos darmos conta, alienadas, alienados todos pela novidade, pelo entusiasmo do que estávamos vivendo, de que nosso país tinha que ser refundado com a memória e o conhecimento de todos, com seu resgate, sua recuperação e sua exaltação, para alcançar a igualdade, para exorcizar de uma vez por todas o racismo, para apagar os rastros da escravidão:

"Oriki para as negras velhas de antes".

*Nos velórios
ou na hora em que o sono
era aquele manto
que cobria os olhos*

*elas eram como livros fabulosos abertos
em páginas douradas.
As velhas negras, bicos
de misteriosos pássaros,
contando
como em uma canção, o que antes
havia chegado a seus ouvidos,
éramos, sem saber, donas
de toda a verdade escondida
no mais profundo da terra.
Mas nós, que agora
deveríamos ser elas, fomos
contestadoras,
não soubemos ouvir; tínhamos
cursos de filosofia,
não acreditávamos,
hávamos nascido demasiadamente perto
de outro século. Só
aprendemos a perguntar sobre tudo
e, no final, ficamos sem respostas.
Agora, na cozinha, no pátio,
em qualquer lugar, alguém,
tenho certeza, está esperando
que contemos o que
deveríamos ter aprendido,
Permanecemos silenciosas,
parecemos tristes
papagaios mudos.
Não soubemos
se apoderar da magia de contar
simplesmente
porque nossos ouvidos estavam fechados,
eram teimosamente surdos
ante a graça de ouvir.⁷*

⁷ ““Oriki para las negras viejas de antes”: En los velorios / o a la hora en que el sueño era ese manto / que tapaba los ojos / ellas eran como libros fabulosos abiertos / en doradas páginas. / Las negras viejas, / picos / de misteriosos pájaros, / contando / como en cantos lo que antes / había llegado a sus oídos, / éramos, sin saberlo, dueñas / de toda la verdad oculta / en lo más profundo de la tierra. / Pero nosotras, / las que ahora / debíamos ser ellas, fuimos / contestonas, / no supimos oír; teníamos / cursos de filosofía, / no creímos, / habíamos nacido demasiado cerca / de otro siglo. Solo / aprendimos a preguntarlo todo

Conclusão

No desenvolvimento cronológico da obra de Georgina Herrera, ao mesmo tempo em que se revela sua íntima relação com a África e sua vital continuidade em Cuba, mais política e histórica do que mítica e edênica, podemos ver um enérgico empoderamento feminista, um ousado enfrentamento do racismo e uma reivindicação do conhecimento ancestral e sua importância para o

desenvolvimento harmonioso da cultura e da sociedade cubanas. Tudo isso faz com que seus textos poéticos e testemunhais, bem como seu trabalho como roteirista de programas de rádio e televisão e projetos cinematográficos – uma faceta de seu trabalho não abordada nestas páginas – sejam provas irrefutáveis da luta empreendida nas últimas décadas por escritoras cubanas negras para erradicar os traços da escravidão.

/ y al final, estamos sin respuestas. / Ahora, en la cocina, el patio, / en cualquier sitio, alguien, / estoy segura, espera / que contemos lo que debimos aprender / Permanecemos silenciosas, / parecemos tristes / cotorras mudas. / No supimos / apoderarnos de la magia de contar / sencillamente / porque nuestros oídos se cerraron, / quedaron tercamente sordos / ante la gracia de oír.

Fiando e desfiando a resistência: pactos não-catastróficos entre identidade feminina e poesia

YANETSY PINO¹

No sistema de sexo/gênero, a dominação do masculino sobre o feminino é uma manifestação da hegemonia gerada pelas relações de poder entre homens e mulheres. O francês Pierre Bourdieu estudou a dominação masculina como uma forma de opressão imperceptivelmente incorporada e fundida, entre outros, nos modelos mentais dos indivíduos: "a estrutura mental é o resultado complexo de um conjunto de códigos e distinções que são tudo menos naturais". Assim, os componentes da identidade são vistos não como instâncias psíquicas, provenientes do inconsciente, mas como partes da "exterioridade social", das condições sociais de produção e da posição ocupada na sociedade. Segundo Bourdieu, as estruturas mentais de homens e mulheres, em sua dimensão sexuada, foram criadas "pela dinâmica

social expressa no gênero. Os sujeitos são determinados de várias maneiras, em suas mentes e em seus corpos, por uma ordem simbólica de diferença sexual traduzida em hierarquias sociais".

No cerne da ideologia patriarcal está a conformação e a extensão de um ideal social que pondera o masculino em detrimento do feminino; coesiona grupos, classes, interesses, critérios, ordem; e o legitima ou o torna visível por meio da ostentação do poder. Sem ideal não há ideologia; sem ideologia, não há poder; sem poder, não há dominação; sem dominação, não há resistência. E nessa cadeia de elementos, os extremos se cruzam dialeticamente como uma luta de opostos: sem ideal, também não há resistência.

O ideal, seus modelos legitimadores, assim como a ideologia e o poder, são

¹ Yanetsi Pino Reina (Sancti Spiritus, 1977). Poeta e ensaísta.

indispensáveis para a projeção da resistência, seja ela social, política ou cultural, a ser traduzida posteriormente como uma atitude que implica instrumentos de análise ou o uso de estratégias para legitimar e deslegitimar os ideais e modelos impostos pelas ideologias. A partir de estratégias de resistência, a crítica e suas propostas de mudança são elaboradas; outras identidades são legitimadas; e as relações de poder são reconstruídas. Com o uso de instrumentos ou estratégias, assumem-se ideias que emergem em autores superficialmente comprometidos com o capital simbólico tradicional do patriarcado, interessados em mudanças e arraigados em suas projeções discursivas.

É por isso que dizemos que a resistência constitui uma práxis e implica a rejeição, a desconstrução ou a deslegitimação de modelos, avaliações ou identidades construídas a partir da ordem dominante e de suas consequentes relações de poder. Ao considerar a resistência e suas estratégias de legitimação de identidade, a dominação pode ser definida como um processo dinâmico e incompleto. A resistência está situada em uma perspectiva em que a emancipação se torna seu eixo central. A origem e os significados de um ato de resistência devem ser definidos pelo grau de desenvolvimento do que Herbert Marcuse chamou de "um compromisso com a emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as esferas da subjetividade e da objetividade". Assim, como Henry Giroux observou, "o elemento central na análise de qualquer ato de resistência deve ser a preocupação de descobrir até que ponto ele destaca – implícita ou explicitamente – a necessidade de lutar contra a dominação e a submissão". A resistência de gênero, por exemplo, contém uma crítica

à dominação e, por sua vez, proporciona autorreflexão em prol da emancipação individual e social. Nem todos os atos de oposição se tornam resistência – resistência que pode ser traduzida como resistência silenciosa, desde a submissão ou reprodução do dominado até o questionamento total do rejeitado na forma de contra-discurso. Na medida em que um comportamento de oposição for capaz de anular ou desafiar a lógica da dominação ideológica, ele adquirirá valor como resistência a partir de sua função crítica, que motiva e representa uma formação em favor da liberdade emancipatória e da rejeição das formas de dominação inerentes às relações sociais contra as quais reage.

A noção de resistência implica a necessidade de compreender mais profundamente as formas complexas pelas quais os dominados respondem às relações entre suas experiências e as estruturas de dominação e coerção. Portanto, ela gera poder mesmo em diferentes contextos a partir dos quais são forjadas as relações de interação entre dominação e autonomia – diga-se discurso literário, histórico, oral etc.

O discurso da resistência constitui um tipo de discurso literário no qual se relacionam significados, avaliações sociais e afirmações de gênero, por meio de cuja desconstrução ou reprodução, conforme o caso, se resiste ou transforma a ordem hegemônica do patriarcado e outras identidades preteridas pela tradição são projetadas.

A tradição cultural patriarcal forma uma ordem a partir da qual são construídas oposições binárias, esquemas mentais e outras estruturas ou declarações que influenciam a formação de identidades e a fixação do masculino e do feminino, bem como a legitimação de relações de

poder desiguais. Para dinamizá-lo ou subvertê-lo, o discurso da resistência leva a interpretar afirmações e situá-las em relação a outras, em uma dinâmica complexa de identificação e diferença.

O discurso de resistência implica um contra-discurso, uma contra-lógica, uma formação contra-cultural que motiva a crítica, o desafio à dominação, ao controle hegemônico e à submissão, impostos pelas relações de poder na projeção da ideologia patriarcal na cultura. A esse respeito, a teórica Helen Tiffin afirma que o contra-discurso é a transformação discursiva que confronta e rejeita os paradigmas do cânone tradicional, homogêneo e centralmente hegemônico. Com o contra-discurso, tanto a voz autoral quanto a voz lírica se posicionam no lado oposto da doxa em uma tentativa de chegar a um acordo entre as formas contestadas e contestadoras. O contra-discurso desafia e questiona os discursos de poder; daí sua importância na projeção da resistência.

A longo prazo, o discurso de resistência é capaz de estabelecer, tanto na emissão quanto na recepção literária, um novo conhecimento coletivo baseado em experiências que, por sua vez, construirá na memória um novo modo de projeção social, culturalmente diferente, fundado na articulação de verdadeiras identidades de gênero.

*

O discurso de resistência é direcionado em quatro divisões fundamentais: o discurso do poder, do desejo, da denúncia e da escrita do corpo. Esses, por sua vez, constituem estratégias de deslegitimação, de colocação em crise, em relação às identidades construídas pela Ordem para legitimar outras que foram rejeitadas pela

tradição. Elas também manifestam descentralizações do sujeito/mulher autorizadas pela tradição, pois implicam crises de identidade e a formação de novos modos de representação a partir do discurso.

Contra-discurso da identidade racial

O discurso cultural hegemônico do patriarcado sempre construiu e reconstruiu identidades levando em conta não apenas as diferenciações de gênero, mas também outras diferenciações altamente subjetivas e profundamente enraizadas, como as relacionadas à cor da pele. Isso se explica pelo fato de que o conteúdo da identidade de gênero pode ser diverso, pois se configura sob a impressão de uma multiplicidade de condições e outras identidades inerentes à cor da pele, etnia, idade, religião, classe, filiação política, territorialidade, entre outras.

Por essa razão, e por outras razões que mereceriam um estudo mais aprofundado e diferente, um contra-discurso vem se desenvolvendo na poesia de autoria feminina, no qual a denúncia das relações de poder baseadas no gênero e na cor da pele desempenha um papel de destaque. Esse contra-discurso se opõe ao que historicamente foi formulado sobre as mulheres negras, como explica Inés María Martiatu:

A imagem da mulher negra na sociedade cubana sempre foi construída com base em estereótipos negativos. A violência, o escândalo, a vulgaridade, a desordem e a promiscuidade sexual foram atribuídos a elas. A partir de rumores, de piadas maliciosas, por meio da leitura de certas canções populares, da mídia, foi construído um corpo conceitual que a deprecia e que ela, nos piores casos, aceita e reproduz [...] ela também foi

demonizada como delinquente. Ela também é a protagonista de uma narrativa sexualizada que se concentra em seu corpo e que a tornou propensa a todas as formas de dominação e paternalismo sexual e de classe.

Essas narrativas que vinculam poder, dominação, identidade e diferenciação com base na cor da pele estabelecem a invisibilidade das mulheres negras dentro da invisibilidade geral das mulheres. A experiência histórica da socialização das mulheres negras em Cuba foi prejudicada não apenas pela invisibilidade, mas também pela estereotipagem indefinida de seus papéis, corpos, emoções, comportamentos e experiências. Isso se explica porque, como Zuleica Romay Guerra afirma em *Cepos de la memoria*, "ainda imersos em um longo período de liquidação da escravidão, particularmente de seus impedimentos culturais e psicológicos, nossas estruturas mentais [...] funcionam como prisões de longo prazo". Assim, a denúncia torna-se um instrumento eficaz para motivar a resistência e a luta constante contra paradigmas, concepções maniqueístas e falsas oposições originárias do passado escravocrata, mas enraizadas no presente, que envolvem outras questões relacionadas a gênero, classe, idade ou preferência sexual.

O contra-discurso da identidade racial constitui um importante recurso de denúncia, por meio do qual são legitimados novos significados relacionados aos problemas, não apenas das mulheres negras, mas dos não-brancos em geral. Assim, em alguns textos, as enunciações em torno de questões relacionadas à

cor da pele e à infância são realizadas com base em elementos intertextuais.

No fragmento a seguir do poema "El beso de la patria", de Carmen González, o sujeito lírico feminino é uma menina má, personagem intertextual do poema "Romance de la niña mala", do poeta cubano Raúl Ferrer, que também faz parte dos mitos da identidade feminina, construídos e promovidos social e culturalmente pela ideologia patriarcal:

*Nós, as meninas negras
aprendemos a ser meninas más
lá na última fila
onde os velhos princípios
nos sentavam.
Apesar de tudo, as meninas
más aprenderam a viver
Ocultando seus passos na fila de trás
Nós, as meninas negras nunca
aprenderemos a arrancar
a pele de nossas bochechas.
Ninguém nos beijou.²*

A presença marcante da contestação, da resistência, em termos de denúncia dos modos de ação ou dos modelos de atitude femininos construídos pela tradição em torno da cor da pele, é o principal sucesso desse fragmento. Mais uma vez, a ocultação é a atitude que promove a crise e a contestação da ordem que a marginaliza ("Ninguém nos beijou").

Em outro texto, "(Bobby McFerrin)", de Carmen Hernández Peña, a denúncia se estabelece por outras vias: o desejo inicia a atitude de denúncia, pois, ao começar com um verso encabeçado por uma frase condicional, a voz textual explicita a possibilidade do surgimen-

² "Las niñas negras aprendimos a ser niñas malas / allá en la última fila / donde nos sentaron viejos principios / A pesar de todo, las niñas malas aprendieron a vivir / Ocultando su paso por la última fila / Las niñas negras nunca aprenderemos a arrancarnos / la piel de las mejillas / Nadie nos besó .

to de uma nova Maria. Ela denuncia o culto a uma virgem branca, distante dos problemas femininos comuns ou reais, e em contraste com a virgem negra:

*Se uma nova Maria surgisse
Bobby McFerrin
a cantaria em ritmo de blues
ou em tempo de rap
abençoada és tu, menina, entre todas
as todas as mulheres deste bairro.
- Uma hora ou cinco
Tudo depende do público presente.
Essa Maria com dreads
amante d.j.
Esta Maria, mother sister Marie
comes to me
não estaria entre os ícones de Roma
mas tão aqui perto.
Bem ao lado.
E desde Maria uivando ela salta
para contar a história da
irmã Rose Parks.
Que puta
Eu também não teria me levantado!³*

Essa versão de Maria como uma virgem vinda do desejo torna possível a denúncia, bem como sua identificação com ela, atomizando-a como uma mulher viva e transcendente, louvada não por uma canção de igreja, mas pelas notas da música afro-americana na voz do cantor de jazz e líder de banda americano Bobby McFerrin. O intertexto "abençoada és tu, menina, entre todas as mulheres deste bairro" implica uma resposta à passagem bíblica em que o anjo anuncia a Maria que ela mais tarde se tornará a Mãe de Cristo. Soma-se a isso a descrição de uma Maria diferente, banida da tradição: com

seus irmãos, amante, mãe e irmã, e com quem filho, amante, irmão, todos os fiéis dialogam ("essa Maria mãe irmã Maria/viria a mim"), a ponto de afirmar a possível negação da cúria romana, distante dos necessitados ("ela não estaria entre os ícones de Roma/ mas tão aqui perto"). O contra-discurso é estabelecido a partir da própria concepção de uma Maria diferente – contraposta – da versão católica.

A resistência e a denúncia são projetadas desde o início e cobrem todo o texto; basta analisar o final como uma conclusão pungente e denunciadora ao mesmo tempo: Mary salta de sua máscara de Maria não para rezar, lamentar ou se conformar, mas para contar a história da irmã Rose Parks. Não é coincidência nem puramente imaginário lançar-se para ganhar poder por meio da história de Rose Parks, essa mulher negra singular e extraordinária, chamada na verdade Rose Louise McCailey. A nova versão de Maria é um ato, mais do que de denúncia, de resistência aos padrões da ideologia patriarcal e do racismo. Como afirmado nos dois últimos versos, o contra-discurso da identidade racial possibilita a identificação emocional e simbólica com a ação contestadora da Mãe do Movimento dos Direitos Civis do mundo moderno: uma Maria negra, singular e extraordinária, um paradigma da resistência feminina à construção e articulação de novas identidades distantes da dominação e das relações de poder hegemônicas.

Em outros poemas, como "Elegía", de Nancy Morejón, "La dama de Nigeria" e "Oriki para las negras viejas de antes", ambos de Georgina Herrera, os valores femininos são exaltados – para

³ Si una nueva María apareciera / Bobby McFerrin le cantaría en tiempo / de blues / o en tiempo de rap / bendita tú muchacha entre todas / las mujeres de este barrio. / —Una hora o cinco / todo depende del público presente—. / Esta María con drellos / amante d.j. / Esta Mary mother sister Mary / comes to me /

além das normas e convenções construídas e impostas pela ordem, mas também a beleza de uma pele que foi desenhada com uma história de sofrimento e dominação. É por isso que Nancy Morejón vê a mulher negra, do passado e do presente, como aquela "maga dos fogões apagados./ maga dos fogões acesos./ base de churrasqueiras/ apenas iluminadas pela luz do seu ser" para então torná-la visível a partir da memória afetiva da chegada forçada:

[...]
*suas palavras vêm de
 algum navio remoto,
 ainda remando em frente às costas fixas*
 [...]
*Mulher negra que eu mal
 consigo nomear,
 minha avó de ébano,
 avó nossa e única,
 habanera silente da melancolia...⁴*

A resistência é forjada nos versos com a descrição emotiva da homenagem ("Ninguém a viu chorar/ embora chorasse [...] Negra polida como um diamante puro / do rio Niger") até chegar aos versos finais, nos quais se contestam a subjugação e a dominação racista com uma proposta de mudança, a transformação para uma cor indefinida: "Negra de pele sem par./ há chegado por fim o tempo da iguana". Em poemas como "La dama de Nigeria" e "Oriki para las negras viejas de antes", de Georgina Herrera, a poética da memória está inter-relacionada com a poética da nostalgia e o contra-discurso da denúncia. Essa associação provoca resistência aos mode-

los hegemônicos tradicionais relacionados à cor da pele e ao gênero. Em "La dama de Nigeria", desde a dedicatória, faz-se referência à invisibilidade da mulher negra ao longo dos tempos e das gerações; e é a nostalgia a responsável por motivar a resistência e a contestação:

*Assim a vejo, desde
 essa distância
 intransponível que é o tempo:
 cofia de renda antiga sobre
 seu cabelo duro, encrespado como
 uma guerra, quando
 mais crescido, sem tocar sua orelha
 para que ela ouça e saiba que as coisas
 não estão melhores do que séculos atrás
 - no máximo, distintas.*

[...]
*Tem história – disse –
 embora sem uma data
 de chegada, sem certidão de
 batismo ou nascimento.
 O que fizeram com você?
 Que pessoas ou que fatos
 a tornaram frágil,
 vulnerável, inconstante,
 como se não existisse?
 Com quem você
 discorda se não ouvimos sua voz?*
 [...]
*Por que não grita, por que
 não se afirma? Nada.
 Por ter se esvaído assim, sob a vida,
 parece que ninguém mais
 se recorda de você,
 mas mesmo assim,
 palavra por palavra,
 com quanto amor eu a levanto, viva
 mesmo contra o que, em casos
 como o seu, está estabelecido.*

⁴ tus palabras vienen de algún barco remoto, / bogando todavía frente a las costas fijas [...] Mujer negra que apenas / puedo nombrarte, / abuela mía de ébano, / abuela nuestra y única, / habanera silente de la melancolía...

*Do aparente esquecimento
onde jaz, você e eu.*⁵

Em "Oriki paras las negras viejas de antes", pode-se observar a invisibilidade das mulheres negras, especialmente daquelas que pertencem ao passado e que agora são lembradas como depositárias da memória, da história da família e do grupo. A mulher textual se funde com as do passado e, no contraste entre

o passado e o presente, promove-se um questionamento do ser feminino atual.

São poemas que demonstram que o elogio da memória ancestral africana, do feminino, insistindo na denúncia para marcar e sublinhar a dominação racista, forja um contra-discurso de identidade racial que envolve resistência e coloca em crise a ordem sexista e racista e suas relações hegemônicas de poder.

⁵ Así la miro, desde / esa distancia insalvable que es el tiempo: / cofia / de antiguo encaje sobre / su pelo duro, encrespado como una guerra, cuando / más crecido, sin tocar la oreja / para que oiga y sepa que las cosas / no son mejores que hace siglos / cuando más, distintas. [...] Tienes historia – dice- aunque sin fecha / de llegada ni partida de bautismo ni de nacimiento. / ¿Qué te hicieron? / ¿Qué gente o qué suceso / te volvió frágil, vulnerable, huidiza, como / si no existieras? / ¿Con quién discrepas si no oyes tu voz? [...] ¿Por qué no gritas, no te impones? Nada. / Por deslizarte así, bajo la vida, / al parecer, ya nadie te recuerda, / sin embargo, / palabra a palabra, / con cuánto amor yo te levanto, viva / aún en contra de lo que en casos como el tuyo se establece. / Desde el aparente olvido / donde yaces, tú y yo / pondremos en juego todos los ardides de la memoria.

BRIGGS, Frederico Guilherme. *A market scene. Rio de Janeiro, RJ: Ludwig and Briggs, 1845. 1 grav., litografia, pb, 23 cm.*



A MARKET SCENE.
(Quitandeiras)

POESIA CUBANA
CONTEMPORÂNEA

*Canto a la décima criolla
(Fragmentos)*

Viajera peninsular,
¡cómo te has aplatanado!
¿Qué sinsonte enamorado
te dio cita en el palmar?
Dejaste viña y pomar
soñando caña y café
y tu alma española fue
canción de arado y guataca,
cuando al vaivén de una hamaca
te diste a «El Cucalambé».

(...)

Pero cuando al monte fue
Cuba, en su corcel montada,
y la manigua incendiada
dio un grito y se puso en pie,
abriste surcos de fe
para sembrar patriotismo;
y ya con un espejismo
de libertad y derecho,
te brillaron en el pecho
diez medallas de heroísmo.

Pensaste que ya en tu frente
jamás habría una sombra,
que no tendría tu alfombra
de lirios, un cardo hiriente.
Pero, desdichadamente,
tu alegría pasó en fuga:
en tu ceño hay una arruga
y en tus ojos un desvelo...
¡Todavía eres pañuelo
que un llanto de sal enjuga!

Canto da décima crioula (Fragmentos)

Viajante peninsular,
como está aplainada!
Que ave enamorada
Foi à palma te encontrar?
Deixaste vinha e pomar
sonhando com cana e café
e sua alma espanhola é
o canto de guataca e arado,
quando numa rede balançado
te entregou a "El Cucalambé".

(...)

Mas quando ao monte voltou
Cuba, em seu corcel montado
e o pântano incendiado
deu um grito e se levantou,
abriste sulcos de fé
para semear o patriotismo;
e já com um espelhismo
de liberdade e direito,
brilharam em seu peito
dez medalhas de heroísmo.

Pensaste que já em sua frente
uma sombra jamais haveria,
que o seu tapete
de lírios, um cardo não feriria.
Mas, infelizmente!
tua alegria correu em fuga:
Em sua frente há uma ruga
E uma insônia no seu olhar...
Mas és um pano a enxugar
Um pranto de sal derramado!

Yo desde niño te llevo
del brazo como una esposa,
guajirita lastimosa
con hambre de mundo nuevo.
Incubaste como un huevo
de sinsonte el alma mía,
desde que en la sitiería,
junto al arroyo sonoro,
como una botija de oro
encontré la Poesía.

Eu desde criança tenho carregado
no braço como uma esposa,
uma guajirita lastimosa
faminta por um mundo novo.
Incubaste como um ovo
de pássaro em alma minha,
desde que na cercania,
junto ao riacho sonoro,
como uma garrafa de ouro
encontrei a poesia.

El último caso del inspector

El lugar del crimen
no es aún el lugar del crimen:
es sólo un cuarto en penumbras
donde dos sombras desnudas se besan.

El asesino
no es aún el asesino:
es sólo un hombre cansado
que va llegando a su casa un día antes de lo previsto,
después de un largo viaje.

La víctima
no es aún la víctima:
es sólo una mujer ardiendo
en otros brazos.

El testigo de excepción
no es aún el testigo de excepción:
es sólo un inspector osado
que goza de la mujer del prójimo
sobre el lecho del prójimo.

El arma del crimen
no es aún el arma del crimen:
es sólo una lámpara de bronce apagada,
tranquila, inocente
sobre una mesa de caoba.

O último caso do inspetor

O local do crime
ainda não é o local do crime:
é apenas uma sala escura
onde duas sombras nuas se beijam.

O assassino
ainda não é o assassino:
é apenas um homem cansado
que está a chegar a casa um dia antes do previsto,
depois de uma longa viagem.

A vítima
ainda não é a vítima:
ela é apenas uma mulher em chamas
em outros braços.

A testemunha excepcional
ainda não é a testemunha excepcional:
é apenas um inspetor ousado
que se diverte com a mulher do vizinho
na cama do vizinho.

A arma do crime
ainda não é a arma do crime:
é apenas um candeeiro de bronze apagado,
calmo, inocente
sobre uma mesa de mogno.

Felices los normales

Felices los normales, esos seres extraños,
Los que no tuvieron una madre loca, un padre borracho, un hijo delincuente,
Una casa en ninguna parte, una enfermedad desconocida,
Los que no han sido calcinados por un amor devorante,
Los que vivieron los diecisiete rostros de la sonrisa y un poco más,
Los llenos de zapatos, los arcángeles con sombreros,
Los satisfechos, los gordos, los lindos,
Los ríntintín y sus secuaces, los que cómo no, por aquí,
Los que ganan, los que son queridos hasta la empuñadura,
Los flautistas acompañados por ratones,
Los vendedores y sus compradores,
Los caballeros ligeramente sobrehumanos,
Los hombres vestidos de truenos y las mujeres de relámpagos,
Los delicados, los sensatos, los finos,
Los amables, los dulces, los comestibles y los bebestibles.
Felices las aves, el estiércol, las piedras.

Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños,
Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan
Y nos construyen, los más locos que sus madres, los más borrachos
Que sus padres y más delincuentes que sus hijos
Y más devorados por amores calcinantes.
Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.

Felizes os normais

Felizes os normais, esses seres estranhos,
Os que não tiveram uma mãe louca, um pai bêbado, um filho delinquente,
Uma casa em lado nenhum, uma doença desconhecida,
Os que não foram queimados por um amor devorador,
Os que viveram as dezessete faces do sorriso e um pouco mais,
Os cheios de sapatos, os arcanjos com chapéus,
Os satisfeitos, os gordos, os giros,
Os que não têm nada a ver com a vida,
Os que ganham, os que são amados até ao fim,
Os flautistas acompanhados por ratos,
Os vendedores e os seus compradores,
Os cavaleiros um pouco sobre-humanos,
Os homens vestidos de trovão e as mulheres de relâmpago,
Os delicados, os sensatos, os finos,
Os amáveis, os doces, os comestíveis e os bebíveis.
Felizes os pássaros, o esterco, as pedras.

Mas que dêem lugar àqueles que fazem os mundos e os sonhos,
As ilusões, as sinfonias, as palavras que nos despedaçam
E nos constroem, os mais loucos que suas mães, os mais bêbados
mais delinquentes do que os seus pais e mais delinquentes do que os seus filhos
E mais devorados por amores ardentes.
Que tenham o seu lugar no inferno, e basta.

Divertimento

*como le gustaría a Rafael Alberti
(para guitarra)*

Entre la espada y el clavel
amo las utopías.
Amo los arcoiris y el papalote
y amo el cantar del peregrino.
Amo el romance entre el oso y la iguana.
Amo los pasaportes: ¿cuándo dejarán de existir los pasaportes?
Amo los afanes del día y las tabernas
y la guitarra en el atardecer.
Amo una isla atravesada en la garganta de Goliath
como una palma en el centro del Golfo.
Amo a David.
Amo la libertad que es una siempreviva.

Divertimento

*como gostaria a Rafael Alberti
(para violão)*

Entre a espada e o cravo
amo as utopias.
Amo os arco-íris e a pipa
e amo a canção do peregrino.
Amo o romance entre o urso e a iguana.
Amo os passaportes: quando os passaportes deixarão de existir?
Amo as ocupações do dia e as tabernas
e o violão ao entardecer.
Adoro uma ilha atravessada na garganta de Golias
como uma palmeira no meio do Golfo.
Eu amo Davi.
Amo a liberdade que é uma sempre-viva.

Poema Ofó

No contra el dolor, contra el sufrimiento
no contra la ceguera, contra la rabia
no contra la necesidad, contra el imperio del deseo
no contra el enemigo, contra la enemistad
no contra la pequeñez, contra la disminución
no contra la imaginación, contra el exceso de fantasía
no contra el poder, contra el abuso de poder.

Antes que la defensa, la protección.
*Jamás golpea la muerte a una roca
y jamás corre un río hacia atrás**

18 de junio, 2012

* Líneas en cursivas, de la poesía Yorubá. Rogelio Martínez Furé,
Poesía anónima africana. Instituto Cubano del Libro La Habana, Cuba, 1968.

Poema Ofó

Não contra a dor, contra o sofrimento
não contra a cegueira, contra a raiva
não contra a necessidade, contra o império do desejo
não contra o inimigo, contra a inimizade
não contra a pequenês, contra a diminuição
não contra a imaginação, contra o excesso de fantasia
não contra o poder, contra o abuso de poder.

Antes que a defesa, a proteção.
*Jamais golpeia a morte uma pedra
e jamais corre um rio para trás*

18 de junho, 2012

* Versos da poesia Yorubá. Rogelio Martínez Furé,
Poesía anónima africana. Instituto Cubano del Libro La Habana, Cuba, 1968.

Que és la vida

Me quedé meditando, lo incógnito en el puño:
Qué es la vida? Será una mera contracción zafada?
Será los mil semblantes de una mónada sola?
Será lo accidental que se enrumbó como una esencia?

Fui a ver la piedra para decirle: Qué es la vida?
Me senté al lado del que estaba llorando: Qué es la vida?
Del que comía por primera vez con su novia: Qué es la vida?
De Vernadski, que unía la biomasa en una cifra.
De Kandinsky, que había trazado una rayita blanca.

El que pasó vendiendo ajo puerro me dijo: Deja eso.
El administrador, de pie en la puerta: Qué te pasa?
La joven, balanceando su caderamen: No moleste.
El cirujano, de visita en casa del partero: Es tu invitado?
Yo seguí, proseguí, perseguí. Traía la pregunta
esculpida en la sangre, como el exergo bronco de una moneda.

A veces, reparando cómo se abría el clavelón, la pregunta.
A veces, viendo desfilar los trenes, la pregunta.
O viendo descender del carro al importante forastero.
O mirando las caras harinosas que exhiben los payasos.
Cómo es posible que yo tenga de por vida esta pregunta?
Cómo es posible que no pueda responderme a gusto?
Oh las tazas, las heces, el café, los labios, el sabor.
Oh la justicia, el canto, la abundancia, la paz, el éxito.
Cabello por cabello fui, indagando. Pero siempre,
manto sonoro, la cabellera general cantaba: Qué es la vida?

O que é a vida

Fiquei meditando, o icógnito em meu punho:
O que é a vida? É uma mera contração que se desenrola?
Será as mil faces de uma única mônada?
Será o accidental que se tornou uma essência?

Fui até a pedra para lhe dizer: O que é a vida?
Sentei-me ao lado da pessoa que estava chorando: O que é a vida?
Daquele que comia pela primeira vez com sua namorada: O que é a vida?
De Vernadski, que uniu a biomassa em uma cifra.
De Kandinsky, que desenhou uma pequena linha branca.

O homem que passou vendendo alho-poró me disse: Pare com isso.
O gerente, parado na porta: O que há de errado com você?
A jovem, balançando os quadris: Não me incomode.
O cirurgião, visitando a casa da parteira: Ele é seu convidado?
Eu segui, prossegui, persegui. Trazia a pergunta
esculpida em meu sangue, como o exórdio de bronze de uma moeda.

Às vezes, reparando como se abria o cravo, a pergunta.
Às vezes, vendo desfilar os trens, a pergunta.
Ou observando um importante forasteiro descer do vagão.
Ou observando os rostos melequentos dos palhaços.
Como é possível que eu tenha por toda a vida essa pergunta?
Como é possível que eu não consiga a responder satisfatoriamente?
Oh, as xícaras, as fezes, o café, os lábios, o sabor.
Oh, a justiça, o canto, a abundância, a paz, o êxito.
Cabelo por cabelo fui, indagando. Mas sempre,
manto sonoro, a cabeleira geral cantava: O que é a vida?

Hino

En alguna parte de la vecindad, alguien tocaba el piano...

Hoy ha muerto un piano.
El piano. Mi piano.
Le cayeron a golpes.
Lo asesinaron
porque tenía comején.
Su corazón estaba pudriéndose
como el mío, exactamente igual.
Sus cuerdas estallaron, abajo.
Sin sonidos, sin pasión.
Y no pude ver al bajar,
en qué funda envolvieron los restos,
su teclado amarillo, el alma.

Me fui al mar
Culpable por no haberlo defendido
En su agonía.
Culpable por dejarlo morir dos veces.
La primera, cuando dejé de tocarlo hace años.

Así murieron dos veces mi padre y mi hermano
que compartían conmigo la butaca de caoba tallada
cuando tocábamos a cuatro manos, "Para Elisa"
y el gato Musso se acostaba encima,
en la tardecita
para vernos tocar desde esa perspectiva.

La pared ahora solo puede ser una pared sin música
con una huella indiferente al centro
(otra mancha)
donde pondrán una tabla con flores para sustituirlo.
El cementerio del piano, su tumba.
Siempre tendrá desniveles, aunque pretendan emparejarla.
Ni siquiera habrá un gato rondando por allí su cabeza
Amarilla.

Morrer duas vezes

Em alguma parte da vizinhança, alguém tocava o piano...

Hoje morreu um piano.
O piano. Meu piano.
Caíram-lhe a golpes.
Assassinaram-no
porque tinha cupim.
Seu coração estava apodrecendo
como o meu, exatamente igual.
Suas cordas estalaram, embaixo.
Sem sons, sem paixão.
E não pude ver, ao descer,
em que sacola envolveram os restos,
seu teclado amarelo, a alma.

Fui ao mar
culpável por não tê-lo defendido
em sua agonia.
Culpável por deixá-lo morrer duas vezes.
A primeira, quando deixei de tocá-lo há anos.

Assim morreram duas vezes meu pai e meu irmão
que compartilhavam comigo a cadeira de mogno talhada
quando tocávamos a quatro mãos, “Para Elisa”
e o gato Musso em cima se deitava,
á tardezinha
para nos ver tocar.

A parede agora só pode ser uma parede sem música
com uma pegada indiferente no centro
(outra mancha)
onde colocarão uma tábua com flores para substituí-lo.
O cemitério do piano, seu túmulo.
Sempre terá desníveis, ainda que pretendam aplainá-la.
Nem mesmo haverá um gato rondando por ali sua cabeça
amarela.

II

Tocaba unos acordes en él pequeño piano de juguete
sin imaginarme
que mi piano Boston sería masacrado poco después.
Para ellos, era solo un mueble más con comején,
para mí, la música.
Dolor de eso que llaman cultura
tan exterior a tener o no tener un piano,
un pasado.

Con sus notas enamoré al vecino
cuando él cerraba la ventana.
Con sus bemoles me reconciliaba
ante todo imposible.
Blusa de cuadros negros y dorados
como las teclas de nácar
envejecidas
rígidas.

Siento el olor de la madera
subir desde el basurero donde lo echaron
a reclamarme otro fin.
Siento el vestido congelándose en la espalda
ahuecada
ante el vacío del espacio dejado.
Fascismo de estos jóvenes que no saben
amar el lenguaje.
No saben que el búcaro era de bacarat por su sonido
cuando se balanceaba sobre él con flores
que no eran plásticas.

Angustia de los martinetes apretándose más por sobrevivir
contra tal avalancha: ojitos vigilantes, de niños.
Irreverencia. Horror.

Yo le quería enseñar a mi nieto una octava
(esa escalera abstracta que no subiré más con él
desentonando un do, un sí,
por la arbitraria escalera del piano)
—la que siempre encontrábamos
abierta hasta la casa de Josefita,

II

Tocava uns acordes no pequeno piano de brinquedo
sem imaginar
que meu piano Boston seria massacrado pouco depois.
Para eles, era só mais um móvel com cupim,
Para mim, a música.
Dor disso que chamam cultura
tão exterior a ter ou não ter um piano,
um passado.

Com suas notas conquistei o vizinho
quando ele fechava a janela.
Com seus bemóis me reconciliava
ante todo impossível.
Blusa de quadros negros e dourados
como as teclas de nácar
envelhecidas
rígidas.

Sinto a cheiro da madeira
subindo da lixeira onde o jogaram
a reclamar-me outro fim.
Sinto o vestido congelando-se nas costas
expandidas
ante o vazio do espaço deixado.
Fascismo desses jovens que não sabem
amar a linguagem.
Não sabem que o púcaro era de Baccarat por seu som
quando se balançava sobre ele com flores
que não eran plásticas.

Angustia dos martelos apertando-se mais por sobreviver
Contra tal avalanche: olhinhos vigilantes, de crianças.
Irreverência. Horror.

Eu queria ensinar ao meu neto uma oitava
(essa escada abstrata que não mais subirei con ele
destoando um dó, um si,
pela arbitrária escada do piano)
-a que sempre encontrábamos
aberta até a casa de Josefita,

la maestra de Laguna y San Lázaro—
para que me aconsejara, pero ella tampoco
podía salvarlo ya.

Si mi hermano tenía que volver a morir con la muerte del piano
Sin acordes, a machetazos limpios
Como es todo aquí
¿cómo resistir por dos veces tal sacrilegio
o esperar un milagro?
¿La resurrección del piano, un sonido?

III

Después del llano vino una serenidad espectral
de actores que pierden un maquillaje
que se descorre con la lluvia.
El maquillaje es el dolor, la lluvia va borrándolo,
descorriéndolo
y aparece otro rostro, no más real, sino más lúcido.
“No tenemos piano, tenemos lluvia”.
“No tenemos dinero, tenemos lluvia”, decía él gritando.
Subí para ver las trazas
— polvo de comején en los escalones mojados
blancos, fríos, duros,
de una octava moribunda
recalcitrante
donde pedazos de madera sobreviviente aún
gemían.

Anécdotas que quedarán
sobre la muerte del piano
sin acta de defunción
a mano de vándalos.
Mi frustración es que no supe salvarlo.
No supe conmoverlos, perdonarlos.
Verlo subir por la roldana en pleno precipicio a los ocho años,
verlo morir arrastrado casi cincuenta años después
escaleras abajo.

a maestra da Laguna e San Lázaro-
para que me aconselhasse, mas ela também
já não podia salvá-lo.

Se o meu irmão tinha de tornar a morrer com a morte do piano
sem acordes, a golpes de facão limpios
como é tudo aqui
como resistir por duas vezes a tal sacrilegio
ou esperar um milagre?
A ressurreição do piano, um som?

III

Depois do pranto veio um serenidade espectral
de atores que perdem uma maquiagem
que escorre com a chuva.
A maquiagem é a dor, a chuva vai apagando-a,
Escorrendo-a
E aparece outro rosto, não mais real, mas mais lúcido.
“Não temos piano, temos chuva”.
“Não temos dinheiro, temos chuva”, ele dizia gritando.
Subi para ver os traços
— pó de cupim nos degraus molhados
brancos, frios, duros,
de uma oitava moribunda
recalcitrante
onde pedaços de madeira sobrevivente ainda
gemiam.

Causos que ficaram
sobre a morte do piano
sem atestado de óbito
na mão de vândalos.
Minha frustração é que não soube salvá-lo.
Não soube comovê-los, perdoá-los.
Vê-lo subir pela roldana em pleno princípio aos oito anos,
vê-lo morrer arrastado quase cinquenta anos depois
escada abaixo.

Recé y recé contra el muro del mar
—el agua apenas salpicaba melodías:
ejercicios de Czernic
difíciles de reconstruir
claudicando
ante dramas ordinarios que se irían con la artritis.
Fugas de Bach
desaparecidas entre una ola y otra,
reventadas contra el muro
“salándose”.
“Lago de cómo”, “Habanera tú”,
“Por ahí viene el chino”...
El piano que vivía conmigo ya no está.
como no está marcada la diferencia en la pared
entre tener o no tener un piano.
La diferencia entre oír o no oír una nota,
tener o no tener un destino.

¿Con qué ojos miraba Miles Davis desconcertado
aquel asesinato?
¿Cómo le dejaron presenciar una cosa así?
Ninguna respuesta me podrá consolar.
¿A quién acudir contra esta barbarie que se llama
sociedad?
“Ni locos ni sentimentales
—dice Ford Madox Ford—
solo cuerdos mediocres”
que resisten la ansiedad y no revientan
como cada una de sus cuerdas
sofocadas ayer
en silencio
sin vibrar más.

¿Cómo enterrar un piano, una vergüenza?
Aprecio cada vez más los bárbaros, ellos
no jugaron a la mentida civilización tantas veces.
Ni siquiera habrá un piano.

Rezei e rezei contra o muro do mar
- a água apenas salpicava melodias:
exercícios de Czerny
difíceis de reconstruir
claudicando
ante dramas ordinários que se iriam com a artrite.
Fugas de Bach
desaparecidas entre uma onda e outra,
rebetadas contra o muro
“salgando-se”.
“Lago de cómo”, “Habanera tú”,
“Por ahí viene el chino” ...
O piano que vivía comigo já não está.
Como não está marcada a diferença na parede
entre ter ou não ter um piano.
A diferença entre ouvir ou não ouvir uma nota,
ter ou não ter um destino.

Com que olhos olhava Miles Davis desconcertado
aquele assassinato?
Como o deixaram presenciar uma coisa assim?
Nenhuma resposta poderá me consolar.
A quem acudir contra esta barbárie que se chama
sociedade?
“Nem loucos nem sentimentais
- diz Ford Madox Ford –
só prudentes medíocres”
que resistem à ansiedade e não rebentam
como cada uma de suas cordas
sufocadas ontem
em silêncio
sem vibrar mais.

Como enterrar um piano, uma vergonha?
Aprecio cada vez mais o bárbaros, eles
não brincaram a mentida civilização tantas vezes.
Nem sequer haverá um piano.

Guanajay-Ciénaga-Matanzas

Muchas horas antes de partir, camino con mi padre hasta la estación que vimos renacer, desnuda de rieles todavía, aborto CAME. En el andén quiero agacharme a hincar las manos en el surco de piedras, como quien se dobla sobre el agua desde un bote.

Ya subidos: Caimito-Bauta, estaciones clandestinas, casuchas, torres de iglesia en medio de lo que llamamos La Nada, y al costado la vaina de la tierra, esperando su mallal de perlees. Perros corriendo otra vez tras el bufido del tren (muchos Aquiles para un solo Héctor), con una terquedad que nunca me parece maquina. Alegres. ¿Furibundos?

El conductor coge el dinero de las manos y siento como si manipulara nuestra comida sin guantes. No nos entrega boletos, no agujerea para mí, dejando trazas de recorrido. Sin quererlo viaje de polizón y llego desazonada a La Vana, como quien no hubiera vivido el vaivén del vagón, con su puerta azul abriéndose-y-cerrándose hacia nosotros-hacia el vacío, y sus asientos de pana aún sin sarna. Centrales, carretas y esos coches misteriosamente llamados grillas o arañas.

Trípodes de medidas geodésicas y tablitas con números al borde de la carretera. Signos inentendibles. Agujeros en el largo boleto de los rieles.

La línea de dos puntos Guanajay-Tulipán... se interrumpe de improviso en un vértice ciego. Antes de Ciénaga, mi padre se baja con el tren en marcha. Lo veo insecto en el estrecho callejón. Me bajo y desando entre las casas inclinadas (como arcada de árboles sobre la línea misma); destejo buscando el empuje, el cruce, donde quedé mi padre como un saco de carbón, un lastre suelto sin aviso. Sin esperanzas. Es demasiada esta avalancha para estarse allí, varada aguardando un retorno, dejándose contornear. Me marchó también.

Pasada una hora, por teléfono, logro tocarle la mano. Jadea un poco.

Está bien. No esperó que volviera. No extrañó. Tardó un poco en llegar porque se fue andando por el bosque hasta su casa en Playa.

De tarde, cuando me subo a una guagua con la misma mochila enfilando a la(s) Matanza(s), dejadas en manos de amiga cumpleañera la mitad de las frutas que mi madre me da, regurgito los consejos de mi padre:

Cabecita derecha,
hombros alineados,
mirada arriba y a lo lejos.
Vete a donde debas ir...

Yo, que todavía no sé controlar el ritmo de mi respiración, que no haré hijos, que no quiero sembrarme en una casa (las manos apenas alrededor de un vaso de cualquier cosa caliente, que siempre pruebo antes de tiempo, quemando lengua

Guanajay-Ciénaga-Matanzas

Muitas horas antes de partir, caminho com meu pai até a estação que vimos renascer, ainda desnuda de trilhos, aborto CAME. Na plataforma, quero me agachar para afundar minhas mãos no sulco das pedras, como alguém que se inclina sobre a água de um barco.

Já subidos: Caimito-Bauta, estações clandestinas, barracos, torres de igrejas no meio do que chamamos de La Nada e, ao lado, o casulo da terra, esperando sua madeira de perlees. Cães correndo outra vez após o ronco do trem (muitos Aquiles para apenas um Heitor), com uma teimosia que nunca me parece maquinal. Alegres. Furibundos?

O motorista pega o dinheiro de nossas mãos e sinto como se ele estivesse manuseando nossa comida sem luvas. Ele não nos entrega os bilhetes, não faz furos para mim, deixando traços do trajeto. Sem querer, viajo como clandestina e chego desanimada a La Vana, como se não tivesse experimentado o vaivem do vagão, com sua porta azul abrindo e fechando em nossa direção – para o vazio – e seus assentos de veludo ainda sem sarna.

Centrais, carruagens e aqueles carros misteriosamente chamados de grades ou aranhas. Tripés de medidas geodésicas e pequenas placas com números na beira da estrada. Signos ininteligíveis. Buracos nos longos trilhos das passagens.

A linha de dois pontos Guanajay-Tulipán... subitamente interrompida em um vértice cego. Antes de Ciénaga, meu pai desce com o trem em movimento. Eu o vejo inseto no beco estreito. Eu desço e me desvencilho entre as casas inclinadas (como uma arcada de árvores na própria linha); eu me desvencilho procurando o empate, o cruzamento, onde meu pai é deixado como um saco de carvão, um lastro solto sem aviso. Sem esperança. Essa avalanche é demais para ficar ali, encaçada, esperando por um retorno, deixando-se contornar.

Eu também vou embora.

Uma hora depois, ao telefone, consigo tocar sua mão. Ele suspira um pouco. Ele está bem. Ele não esperava que eu voltasse. Ele não sentiu minha falta. Demorou um pouco para chegar, porque caminhou pela floresta até sua casa em Playa.

À tarde, quando pego um ônibus com a mesma mochila rumo à(s) Matanza(s), com metade das frutas que minha mãe me dá deixadas nas mãos da minha amiga aniversariante, regurgito os conselhos do meu pai:

Cabeça erguida,
ombros alinhados,
olhar para cima e para longe.
Vá para onde você precisa ir...

y paladar). Yo, que todavía pichón escribo diligente en libreticas con mi letra ilegible y escarbo en anaqueles polvorientos, navegando sin prisa en el pasado. Yo, que perdí mi paso-al-frente y solo añoro entrar en viaje indetenible de ciudad en ciudad, para no entrar tan sola en mí..., he obtenido el permiso de mi padre, me han levantado la condena del cuidado final... (Nanadora/ acunadora/ sanadora.) Guardo silencio, pero no hay gorjeo, tableteo en el pecho presuroso. Hace tiempo que viajo solo en círculos. Hace tiempo que partí, aunque no sé a dónde voy...

Eu, que ainda não sei como controlar o ritmo da minha respiração, que não quero ter filhos, que não quero me semear em uma casa (minhas mãos mal se aproximam de um copo de qualquer coisa quente, que sempre provo antes da hora, queimando a língua e o paladar). Eu, que ainda sou pequena, escrevo diligentemente em cadernos com minha caligrafia ilegível e vasculho prateleiras empoeiradas, navegando sem pressa pelo passado. Eu, que perdi meu passo à frente e só anseio por fazer uma viagem incessante de cidade em cidade, para não ficar tão sozinha em mim mesma..., obtive a permissão de meu pai, fui retirada da sentença de cuidados finais... (Nanadora/ berço/ curandeira.)

Fico em silêncio, mas não há gorgolejo ou barulho em meu peito apressado. Há muito tempo estou viajando sozinha em círculos. Já faz muito tempo que parti, embora não saiba para onde estou indo...

De un tajo

Quieres realmente marcharte,
olvidar el ejercicio de alfabetizar las vacas
y aprender a diferenciar a tus iguales por el olor,
por esas huellas que van trazando sobre el estiércol
y las cosas que dicen de la hierba
cuando logran desprenderse de ella.

Para marcharse hay que tener lugar,
quienes no conocieron lo que era poner el hígado sobre el suelo
nada útil podrán decirte,
su garganta tiene la profundidad de un charco,
contiene solo aquello que le han salpicado.
Quienes estuvieron aquí
pero no conocen el sabor de las guasasas sobre la piel curtida
y los pedos de la perra
que olisqueaba todo cuando a su alcance podía curiosearse,
no sabe nada de plátanos
ni hojas
ni frutas podridas a los pies de las yagrumas
bajo el cielo filoso
que parte la juventud de un tajo
y escribe sobre los rostros de los campesinos
las mismas letras que escribe en el surco.

Si quieres realmente marcharte
debes dejar el fango en tu habitación,
cerrar la puerta con la familia dentro
e ignorar las voces de los animales
rumiando sobre tu espalda
las verdades que nunca lograste digerir
pero que pesan más que tu cuerpo hambriento.

Debes cruzar la alambreira,
dejar que el viento empuje tu sombrero
hacia la tumba del antiguo ingenio.
“En este país no quedan ingenios”,
siempre te dijeron

De um golpe

Queres realmente ir embora,
esquecer o exercício de alfabetizar as vacas
e aprender a distinguir seus colegas pelo cheiro,
pelas pegadas que vão traçando no esterco
e pelas coisas que dizem sobre a grama
quando conseguem desprender-se dela.

Para ir embora, precisa ter um lugar,
aqueles que não conheceram o que era colocar o fígado no chão
nada de útil poderá te dizer,
sua garganta é tão profunda quanto uma poça,
contém apenas o que lhe foi salpicado.
Aqueles que estiveram aqui
mas não conhecem o gosto das guasasas na pele bronzeada
e os peidos da cadela
que cheirava tudo quando estava ao seu alcance,
não sabem nada de bananas
nem das folhas
nem de frutas podres aos pés dos yagrumas
sob o céu cortante
que corta a juventude com um golpe
e escreve nos rostos dos camponeses
as mesmas letras que escreve no sulco.

Se queres realmente ir embora
deve deixar a lama em seu quarto,
fechar a porta com a família dentro
e ignorar as vozes dos animais
ruminando em tuas costas
as verdades que nunca lograste digerir
mas que pesam mais que teu corpo faminto.

Deves atravessar a cerca de arame,
deixar o vento empurrar seu chapéu
para o túmulo do velho engenho.
"Não há mais engenho neste país",
sempre diziam a ti

los que nada entendía de la tierra
más allá de masticar las frutas
y olerse los sobacos para ocultar la peste,
porque los hombres que apestan son hombres de verdad,
pero no está permitido ser tanto.

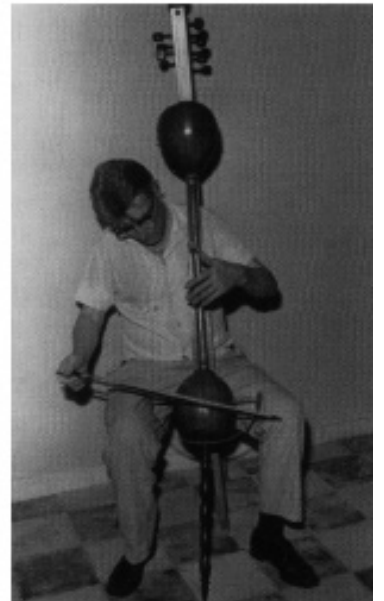
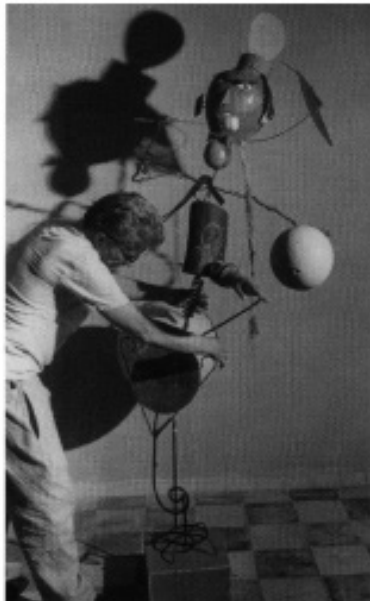
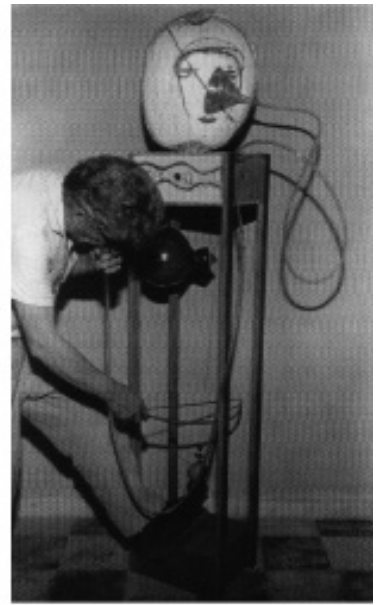
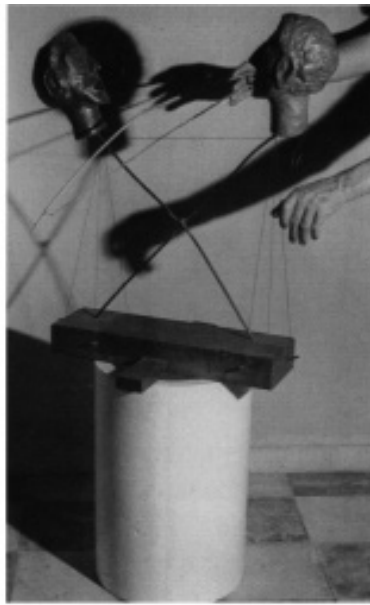
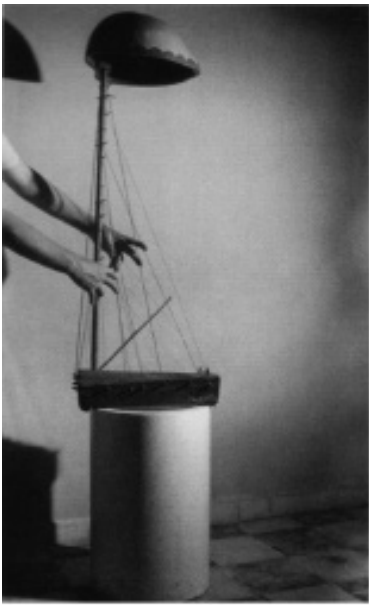
Si vas a arrancarte de raíz
haz que parezca que ni un grano de tierra pudo cubrirte,
o volverán a enterrarte
en la primera oportunidad.

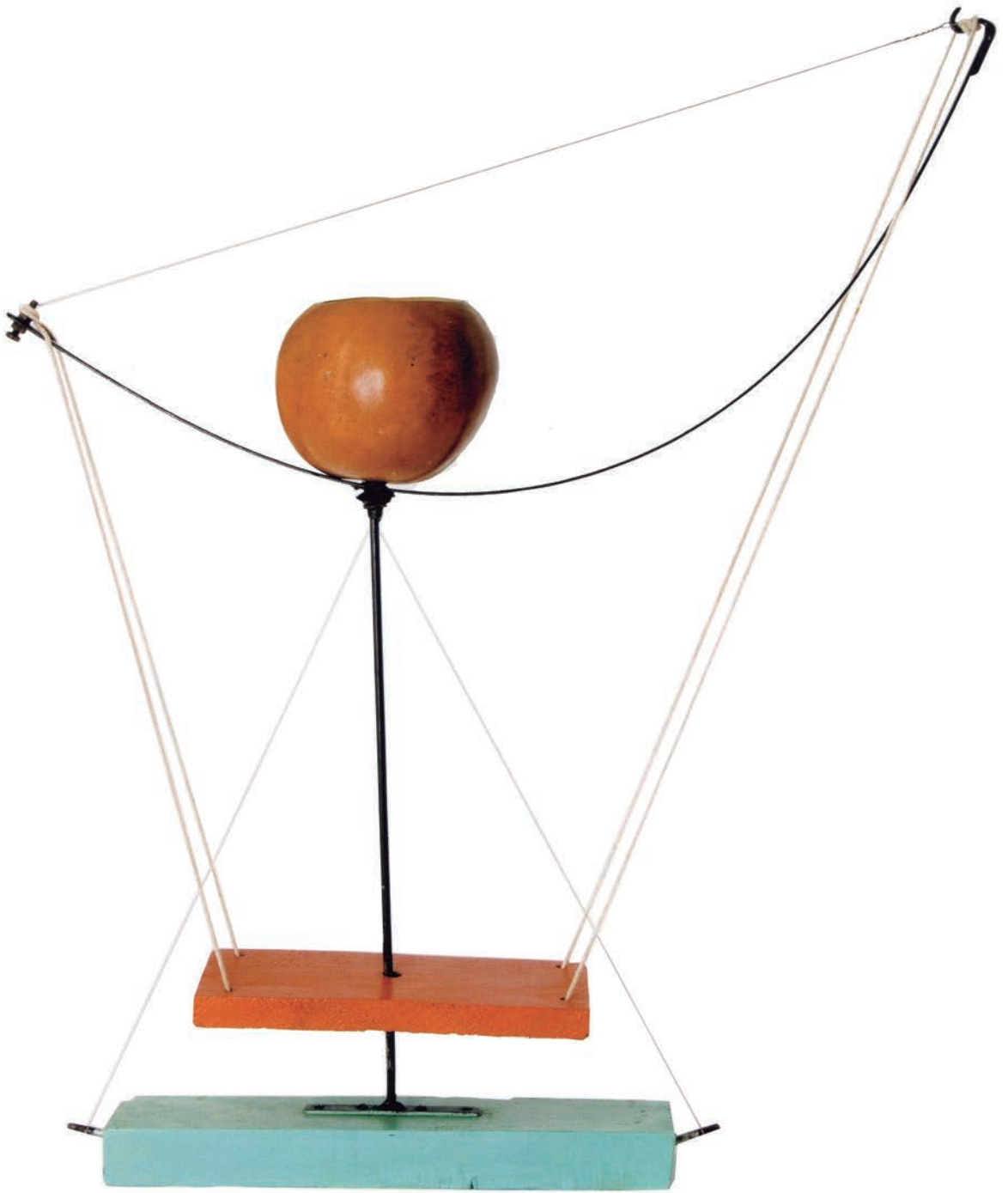
aqueles que não entendiam nada da terra
além de mastigar as frutas
e cheirar as axilas para esconder o mau cheiro,
porque homens que fedem são homens de verdade,
mas não é permitido que seja tanto assim.

Se vai arrancar tua raiz
faça com que pareça que nem um grão de terra pode cobrir-te,
ou o enterrarão novamente
na primeira oportunidade.

HOMENAGEM:
WALTER SMETAK

WALTER SMETAK





Amén, 1969



O Inca, 1971



*Mulher faladora
movida pelo vento, 1974*



Máquina do silêncio, 1971



Vida 123, 1969



*Chori violoncello
e Chori viola, 1968*



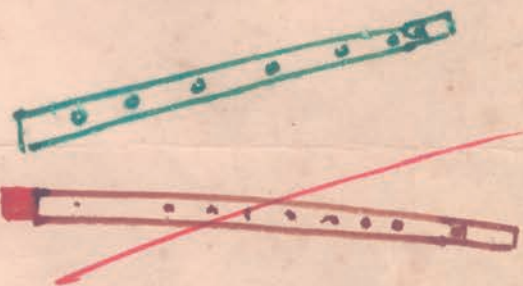
Chori Sol e Lua, 1968



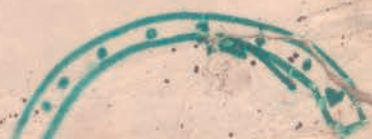
Mister Playback, 1976



Para crianças
grandes
e
adultos
pequenos



CANÇÕES



a maquina de escrever:erika-henrique

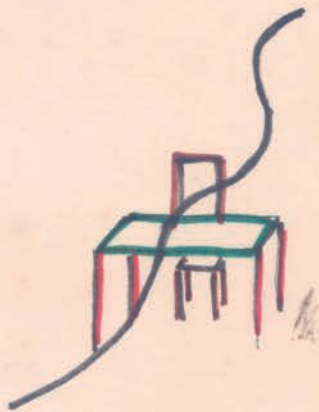
a fita da maquina
era em primeira
preta e vermelha
cores de uma bandeira.

agora está só preta.
então a minha letra
cái no abismo,e deste
eu temo que parir

a palavra na luminosidade
do papel branco e radiante,
a eterna voz da verdade
do espirito santo,

a unica pessoa em mim
morando nas outras duas.
a minha casa não tem portas
nem fechaduras e janelas.

nem telhado,nem porão
nem paredes nem quintão.
só altar e trono,ou seja
cadeira e mesa e uma fita preta.



Enfim veio aquele
que eu não esperava
carregando consigo
a monada.

usando no seu nome
a letra R que significa
homen andando e indo
o mundo de Duate.

Sorri e disse:
sou assim, leve
e não peso nada
se não a falça
que me alimenta
o amor que me sustenta
o mundo que me aguenta
e me perdõe.

Aceita qualquer condição
e tudo esta muito bom.
Deixei de ser macho e femea
afinei os pés nas andanças.

Sou um trovador do anjo azul
da idade media de tres mil
nestes tempos das locuras
contemporaneas. e dorme no chão

usando com travesseiro o meu saco
das 1001 experiencias.
Sou um mas vale por dez.
trago recado da mãe divina

Toca violão e gaita de boca.
não ha nade que eu não troca
tudo que é meu é seu
dou a vida para a minha morte.

já conheci muita gente
e vou sempre pra frente.
Sou frio e quente
some e reaparece.

pagarei todo que me deste
com moedas estranhas
esqueci o meu canto
e não me lembra do velho pranto.

vou para um pais longinco.
desta vez não volta mais,
ficarei devenda a conta sem conta
terminei a temporada. até jamais.

eu por mim só sinto que estou
velho e não posso o acompanhar.
ele esta na minha frente
na estancia das sementes amarelas.

a rigana



R .

criação

trabalhei, suei, sou feliz,
esqueci de mim, parou o tempo.
pouco importa que eu fiz,
importa mais que não foi feito

não importa que importa
mais importa como se deita
de noite no tapete do leito
para dormir aquele sono

de uma tranquila morte
saindo por outra porta
que ninguém vê jamais,
desta que passam todos reis.

a camisa é muito velha
e tem porta e janela
volta cedo pimpinela
na palida madrugada

pelas fendas rasgadas
e tódo volta mais novo
ressentidamente reçussitado
para continuar a OBRA.

de dia vai deixando
de noite vai buscando
em horas vai fazendo
em horas está meditando

em outra está falando
e por outros explicando
está ouvindo que vai dizendo
transformando o acontecendo

coagulando e dissolvendo
cada vez mais acordado
do grande sonho profundo
militante da palavrалogia,

libertando-se da demagogia
e da filosofia da esquina,
plantando uma arvore sadia
entre os trastes do violino.

onde a nota desafina,
e se dá um turbelhino
em cada concerto que repete
que o aplauso tem desfeito.



terra da terra

esta terra
é de ferro
e eu não erro
porque sou terra

esta outra terra
é de cobre
e daí é nobre,
é do pobre

esta terra
é de chumbo
pesado e profundo
como a macumba

este ouro
é da terra
tanto destilado
e derivado

esta terra
de estanho
é da ciganha
subterrânea

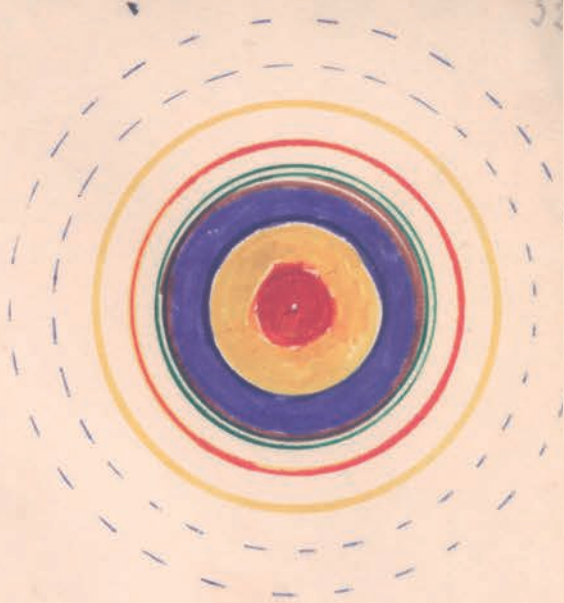
esta terra fôfa
é de prata
já barato
é superado

esta terra
é de oiro-ira
ganhou a fúria
da alquimia

esta terra
é de merda
do urano
sol-fa mi-na

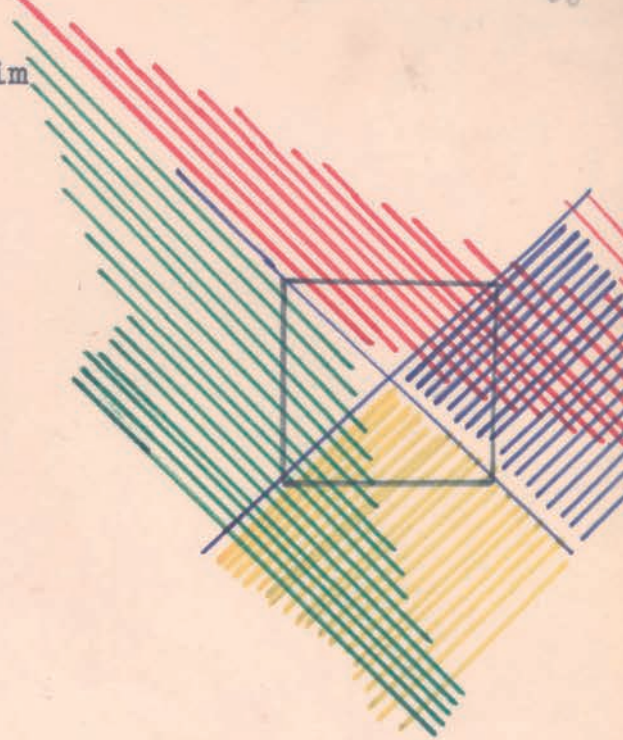
valerá muito
mas enquanto
não vale nada
só depois

de transformada
de paz e guerra
onde dentro dela
jaz uma outra terra.



: tim tim por tim tim

nunca era assim
que a noite me prendia
e me soltava
para que eu não estava
em mim
nunca era assim
que o pássaro falava
e eu me escutava
mas eu não estava
tanto me separava
de ti
nunca era assim
que a música tocava
tão longe de mim
e tú não estava
a onde eu estava
nunca era assim
que a tristeza
me pegava
e a alegria toda
se afastava
e nada restava
de ti e de mim
nunca era assim
que si com deus
eu contava
sem ter ele achado
porque nada disse a mim
nunca era assim
que tudo se vingava
e triunfava
e se burlava
que um fino fio
de um largo rio
entrou em mim
e me sufocava
não era assim
e mais errava
tudo se acertava
e não alterou
a sabedoria
e não a perturbava
em mim
falavam duas bocas
em mim: tim tim por tim tim
nunca era assim.
e nada mais
me castigava
tudo me libertava
nunca era assim
achei a palavra mágica
e rica a fico.
e em ela
eu fico.



transformação-superação-metástese (JHS)

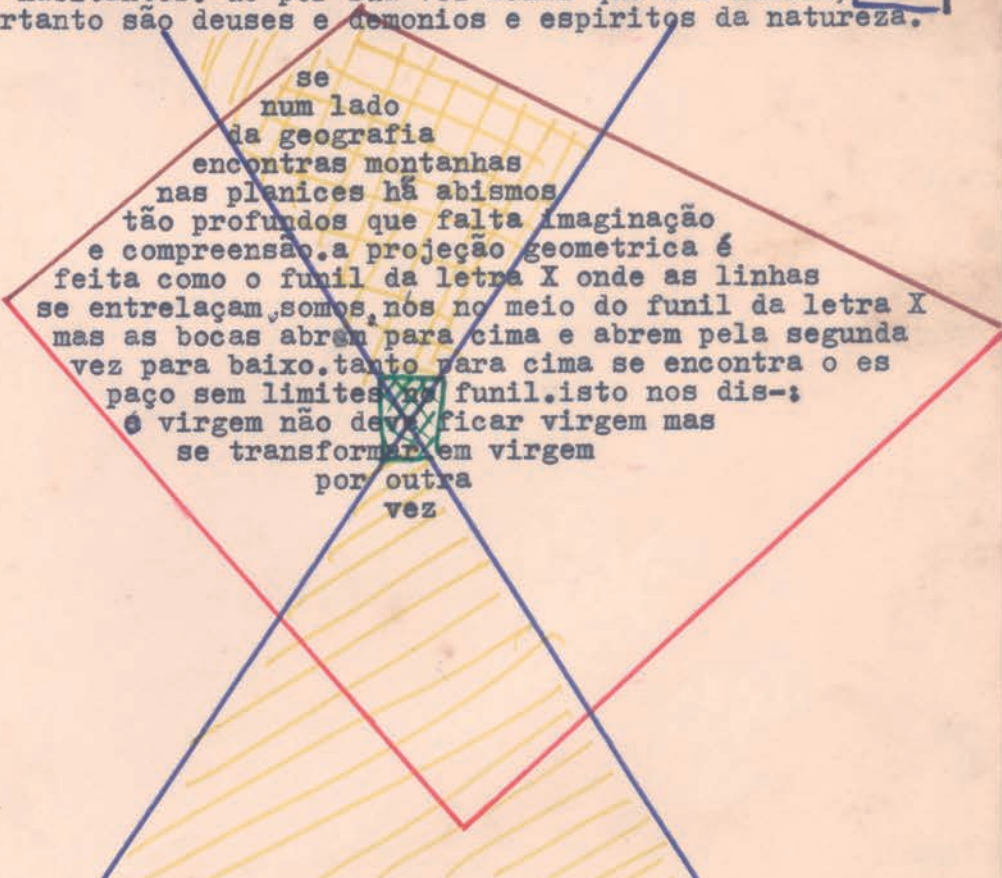
a matematica celeste metafisica
reflete no homem terrestre
como no espelho de mercurio
a imagem está em cima
a consciencia integral
não manifestada
está em baixo, uma
outra parcial, portanto.
creio que o saber universal
deve ser o ponto final das monadas
nos passos evolucionais da espiral itinerante.

anos vêm e anos vão---
o MahãGuru está na escuta
para a terra se tornar
mais leve e os céus
mais pesados.

ensinando sempre e sempre.

pesados já foram
uma vez no passado
a concha da balança
submergiu nas trevas
e as balanças se transformaram
em conchas ôcas contendo
fogos frios e fogos quentes.
a sua visão porem foi retirada.

assim tudo está aqui vindo para baixo
escondido das muralhas incognitas de milhões
de habitantes. Que por sua vez acham que são homens,
portanto são deuses e demonios e espiritos da natureza.



se
num lado
da geografia
encontras montanhas
nas planices há abismos
tão profundos que falta imaginação
e compreensão. a projeção geometrica é
feita como o funil da letra X onde as linhas
se entrelaçam, somos nós no meio do funil da letra X
mas as bocas abrem para cima e abrem pela segunda
vez para baixo, tanto para cima se encontra o es
paço sem limites do funil. isto nos dis-;
é virgem não deve ficar virgem mas
se transformar em virgem
por outra
vez



Walter Smetak nasceu em 12 de fevereiro de 1913, em Zurique, Suíça. Realizou formação musical no conservatório de sua cidade natal e, entre 1931 e 1934, no Morzateum de Salzburgo, na Áustria. Em 1937, emigrou para o Brasil, trabalhando como professor de violoncelo em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Em 1957, a convite do professor Hans-Joachim Koellreutter, foi contratado pela Universidade Federal da Bahia. Durante as décadas seguintes, foi professor de importantes nomes da música brasileira, como Tom Zé e Marco Antonio Gonçalves, que depois formaria o grupo musical UAKTI. Ambos aprenderam com o mestre suíço o gosto pela criação de instrumentos musicais originais, um elemento marcante em suas carreiras.

Para além de professor, violoncelista e compositor, Smetak foi um inventor e um artista visual de grande importância e originalidade. As suas Plásticas Sonoras, que foram expostas em Salvador e Brasília em 1967, fizeram parte da exposição Nova Objetividade Brasileira, ao lado de nomes como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape.

Smetak criou cerca de 100 instrumentos, de cordas com arco, sopros, percussão, cinéticos, trabalhando com vários objetos, como cabaças, arame e isopor. São esses instrumentos-esculturas, marcados pelo encontro entre a cultura erudita europeia e a cultura popular afrobrasileira, que ilustram a primeira parte deste caderno em sua homenagem.

Em 1974, Caetano Veloso co-produziu o primeiro disco de Smetak, que teve projeto gráfico de Rogério Duarte e

participação de diversos músicos, como Gilberto Gil, Tuzé de Abreu, Gereba e Djalma Corrêa. No texto do encarte do disco, Caetano escreveu: "A ideia de produzir um disco de Walter Smetak nasceu em mim no dia em que fiquei conhecendo a série de instrumentos que ele inventou e fabricou. É um conjunto tão extraordinariamente fascinante de objetos compostos com uma variedade de materiais que vai da cabaça ao isopor, é um mundo tão grande de sugestões plásticas e sonoras, que me pareceu absolutamente necessário documentar o trabalho desse homem singular". Sobre a música em si, completou, citando o compositor: "Este novo gênero que surge é uma fusão do oriente e do ocidente e não é erudito nem popular", disse Smetak falando do seu próprio trabalho e me parece sensato espalhar sementes de sonho por aí".

A segunda parte traz outra dimensão ainda pouco conhecida do seu trabalho: a poesia. Smetak deixou cadernos com dezenas de poemas datilografados e ilustrados, onde mostra a sua verve, o seu humor e a paixão pela criação livre. Destes cadernos, selecionamos alguns poemas para a presente edição.

Walter Smetak faleceu em 30 de maio de 1984, há 40 anos. Ele havia se naturalizado brasileiro cerca de 15 anos antes, o que faz justiça ao seu amor por nosso país. Smetak traz em sua obra a admiração pela nossa cultura, a alegria e a capacidade de invenção que são, antes de tudo, a representação do que o nosso país pode oferecer de melhor para o mundo.

Viva Smetak e suas sementes de sonhos!

POESIA BRASILEIRA

BRIGGS, Frederico Guilherme. *Playing the marimba*. Rio de Janeiro, RJ: Ludwig and Briggs, 1845. 1 grav., litografia, pb, 23 cm.



PLAYING THE MARIMBA.
(Dansa de Negros)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.

Exú comeu tarubá

O ar estava duro, gordo, oleoso:
a negra dentro da madorna:
e dentro da madorna – bruxas desenterradas.
No chão uma urupema com os cabelos da moça.
foi então que Exu comeu tarubá
e meteu a fica na mixira de peixe-boi.
Aí na distância sem fim, moças foram roubadas,
e sóror Adelaide veio viajando de rede,
era alva ficou negra, era santa ficou lesa:
Caiu na madorna, o ar duro, gordo, oleioso.
Exu começou a babar a mixira de peixe-boi,
o professor tirou o pincenê: estava traído pelo donatário.
Aí na distância sem-fim, viajando de rede
D. Diogo de Holanda veio parar na madorna, o ar duro, gordo, oleoso.
Exu começou a lambar a mixira de peixe-boi:
Isabel Lopo de Sampaio desvirginou o moleque,
jogou-se no rio, virou ingazeira, pariu três macacos.
Viajando de rede vieram três macacos parar na madorna, o ar duro, gordo, oleoso.
Eis aí três cirurgiões cosendo retrós,
a bela adormecida no século vindouro
que esquecerá por certo a magia
contra tudo que não for loucura
ou poesia.

Benedito Calunga

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence ao papa-fumo,
nem ao quibungo,
nem ao pé de garrafa,
nem ao minhocão.

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence a nenhuma ocaia nem a nenhum tati,
nem mesmo a Iemanjá,
nem mesmo a Iemanjá.

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence ao Senhor
que o lanhou de surra
e o marcou com ferro de gado
e o prendeu com lubambo nos pés.

Benedito Calunga
pertence ao banzo
que o libertou,
pertence ao banzo
que o amuxilou,
que o alforriou,
para sempre
em Xangô.
Hum-Hum.

Rei é Oxalá, Rainha é Yemanjá

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
Eu cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
Porque a vós respeito,
e a vós peço vingança
contra os demais aleguás e capiangos brancos,
Agô!
Que nos escravizam, que nos exploram,
a nós operários africanos,
servos do mundo,
servos dos outros servos.
Oxalá! Iemanjá! Ogum!
Há mais de dois mil anos meu grito nasceu!

Bozó

Bozó, que o vulgo o faz de pipoca e novelo,
De pano de cor preta e de cor encarnada,
Que a gente se amedronta e se apavora ao vê-lo,
Solto ali, para o mal, na paz da encruzilhada;

Bozó, que veio lá da escravizada Costa,
Serve para dar vida e dar ventura, sim,
Para prender o amor de alguém de quem se gosta
Ou dar a quem se odeia o mais horrível fim.

Bozó de pinto preto e de moedas de cobre,
De bonecas de pano, alfinetes e vela,
Que do pobre faz rico e do rico faz pobre,
Que faz esta querida e desprezada aquela;

Bozó, que a todo mundo assusta e atemoriza,
Que surge, muita vez, à soleira das portas,
Não raro dá-se mal quem por cima lhe pisa,
Na sinistra mudez das negras coisas mortas.

Farofa de dendê, pano branco e charuto,
De tudo isso se vê no macabro bozó,
Que vingativo ser, perversamente astuto,
Para danos causar, pusera ali tão só.

Bozó de que a gentalha à volta se aglomera,
Alegre da surpresa, em clamorosa grita,
Entanto, algum receio em cada qual impera
De tocar, por gracejo, a mixórdia esquisita.

Bozó, que mete medo a quem por ele passa,
Que aparece, à manhã, nas esquinas, disperso,
É prenúncio para uns de próxima desgraça,
Outros lhe dão, porém, sentido bem diverso.

Muita gente não crê. Mas, se a cabeça dói,
Se o giro do negócio agora não dá certo,
Ou, se acaso um desgosto o coração lhe rói,
Impressionado corre ao canzuá mais perto.

Iemanjá

Vai dançar Iemanjá, protetora bonita
Deste rico rincão de terra brasileira.
No centro do terreiro, onde o samba se agita,
Em negras ondas solta a basta cabeleira.

É um gosto ali se ver, toda de azul e branco,
A dona do sentir das donzelas formosas,
O corpo meneando em doloroso arranco,
Tendo a boca a sorrir em pétalas de rosas.

Santa dos corações que sofrem por amor,
Deusa do bravo mar, das cristalinas águas.
A um só tempo és estrela e ao mesmo tempo és flor
Que transmuda em prazer as grandes fundas mágoas.

A dança singular de tal modo nos prende
– Dança breve e sutil de airosa dançatriz –
Que dentro em cada qual desejo enorme acende
De cair no bembé para ser mais feliz.

O cântico seduz. Sobre a terra molhada
Pisa altiva e serena a sereia do mar,
Bailando ao marulhar de mareta encrespada,
O ebúrneo corpo quer nas vagas mergulhar.

É uma moça fidalga. O seu olhar fascina.
Tem cabelo cheiroso e lábios carminados.
Como toda galante e lépida menina,
Gosta de pós de arroz, de espelhos e brocados.

Quando às vezes obter se lhe pretende a graça,
Dão-se-lhe macumba os mais lindos presentes,
Pois só mesmo Iemanjá, ditosos dias traça
Aos tristes corações de amores padecentes.

Das ofertas gentis toda a custosa soma,
Dizem que vem buscar, quando a noite vai alta,
Cantando à fola da água, ao vento a negra coma,
Pelas praias sem fim que o luar ameno esmalta.

Candombe

Do acetilénio à luz, no vasto pagodô,
Ágil mulata arisca, em revolutas, dança.
Fuzila o seu olhar, que um brilho estranho lança,
E a roda canta o congo, em preces a Xangô.

Vistosa se lhe enfuna a ampla saia de chita
Nos quebros da coréia, E o seu balangandã
De Zazi e de Omolu, de Oxóssi e de Nanan,
De uma deusa nagô deu-lhe a forma esquisita.

Agressivos e maus, os fortes seios tesos,
Sob a renda a tremer do camisu de linho,
Tentando como loiro e capitoso vinho,
Nos trazem de volúpia os íntimos acesos.

Lindo pano da Costa as ilhargas lhe prende,
No batuque se esfaz em trágicos meneios.
E os negros olhos cruéis a tudo e ao todo alheios,
Dão-lhe agora a expressão de um funâmbulo duende.

Rouco e surdo a roncar, rudo, roufenho e fundo,
Raucíssonno tabaque o burgo acorda e abala.
Dá-nos toda a impressão de uma velha senzala,
Esta cena infernal de coisas do outro mundo.

E rolando se vão, perdidos em falange,
Pela treva da noite, erma, Soturna e treda,
No silêncio morrer de encruzada vereda,
De agogôs e canzás os sons que o vento tange.

De capim de caboclo a incenso me saturo,
Que ardendo ao centro vão deste recinto morno,
Ao passo que ela expõe do corpo o heril contorno,
Sobre os pés nus dançando em áspero chão duro.

Ríspido e barulhento o ca-xi-xi chocalha,
E louca se desmancha e toda se requebra,

Em honras de Xangó, cujo culto celebra,
Certa de seu poder imenso que não falha.

E pula e salta e canta e roda e gira aos pinchos.
E corta e recorta o ar de alucinados gestos,
Desengonçando o tronco em movimentos prestas,
De seu grande orixá desfere agudos guinchos.

Bailado singular, dança de abracadabra,
Ginástica que o colo empina e curva o dorso,
Que a faz baixar e erguer-se em voltas, em contorço,
Ginástica espectral, diabólica e macabra.

Do exótico melenge, o ambiente, exausta, deixa,
Desfeita a coifa, o olhar parado, o corpo lasso,
Depois de a todos dar o regular abraço,
Ao monótono soar da derradeira endecha.

E a meiga e doce aurora o longo e róseo véu
Distende no ar macio, onde o mistério bóia.
É uma pedra a luzir de aberto porta-jóia,
A Estrela do Pastor do escampo azul do céu.

Marimbondo

- “Nêga qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!
- Nêga qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!”

(Cantiga de Batuque – (Motivo))

Rufa o batuque na cadência alucinante
– do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
Cabindas cantando lundus das cubatas.

Patichouli cipó-catinga priprioça,
Baunilha pau-rosa orisa jasmim.
Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
Crioulas mulatas gente pixaim...

- “Nêga qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!
- Nêga qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!”

(Cantiga de Batuque – (Motivo))

Sudorâncias bunduns mesclam-se intoxicantes
no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.
Ventres empinam-se no arrojo da umbigada,
as palmas batem o compasso da toada.

- “Eu tava na minha roça
Maribondo me mordeu!...”

Ó princesa Isabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzébio de Queiroz!
E o batuque batendo e a cantiga cantando
lembram na noite morna a tragédia da raça!

Mãe Preta deu sangue branco a muito “Sinhô moço”...

- “Maribondo no meu corpo!
- Maribondo Sinhá!”

Roupas de renda a lua lava no terreiro,
um cheiro forte de resinas mandingueiras
vem da floresta e entra nos corpos em requebras.

- “Nega qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!
- Maribondo num dêxa
- Nêga trabalhá!...”

E rola e ronda e ginga e tomaba e funga e samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O bатуque rebate rufando banseiros,
as carnes retremem na dança carnal!...

- “Maribondo no meu corpo!
- Maribondo Sinhá!
- É por cima é por baxo!
- É por todo lugá!”

Liamba

Quem descobriu que no teu fumo havia sono?

Na maloca na senzala
na trabalhadeira do eito,
como agora nos guindastes nos porões nas usinas,
quem teria ensinado que o teu fumo faz dormir?

Um cigarro da tua herva chama a "linha" do pajé...

Amoleces o corpo cansado
do negro que deitou moído
e te fuma e sonha longe
beijo mole babando...

O coitado do africano,
da caboclada sujeita,
na entorpecência da tua fumaça
não queriam mais acordar...

Liamba!
Teu fumo foi fuga do cativo,
trazendo atabaques rufando pras danças,
na magia guerreira do reino de Exú.

Liamba!
Na tontura gostosa na quebreira vadia
que sentem os teus "defumados",
estaria toda a "força" dos Santos Pretores
que vieram da outra banda do mar?

Liamba! Liamba!
Dá sempre o teu sonho bom,
embriaga o teu homem pobre,
porque quando ele te fuma
é com vontade de sonhar...

Entre lábios e dentes
a língua dança na boca
como um nome saliente
Um pedaço de coxa
provoca um coro de olhares dos homens
um giro na gira
uma volta na barra da saia
É de babado sim.

Ligo o rádio e abro o jornal
a TV mostra um rolling stone
sem saber pra onde ir
Apago tudo e acendo uma vela
aqui quem rola pedra na pedreira
é Xangô.

Padê do Exu libertador

Ó Exu

ao bruxoleio das velas
vejo-te comer a própria mãe
vertendo o sangue negro
que a teu sangue branco
enegrece
ao sangue vermelho
aquece
nas veias humanas
no corrimento menstrual
à encruzilhada dos
teus três sangues
deposito este ebó
preparado para ti
Tu me ofereces?
não recuso provar do teu mel
cheirando meia-noite de
marafo forte
sangue branco espumante
das delgadas palmeiras
bebo em teu alguidar de prata
onde ainda frescos bóiam
o sêmen a saliva a seiva
sobre o negro sangue que circula
no âmago do ferro
e explode em ilu azul

Ó Exu-Yanguí

príncipe do universo e
último a nascer
receba estas aves e
os bichos de patas que
trouxe para satisfazer
tua voracidade ritual
fume destes charutos
vindos da africana Bahia
esta flauta de Pixinguinha

é para que possas chorar
chorinhos aos nossos ancestrais
espero que estas oferendas
agradem teu coração e
alegrem teu paladar
um coração alegre é
um estômago satisfeito e
no contentamento de ambos
está a melhor predisposição
para o cumprimento das
leis da retribuição
asseguradoras da
harmonia cósmica
Invocando estas leis
imploro-te Exu
plantares na minha boca
o teu axé verbal
restituindo-me a língua
que era minha
e ma roubaram
sobre Exu teu hálito
no fundo da minha garganta
lá onde brota o
botão da voz para
que o botão desabroche
se abrindo na flor do
meu falar antigo
por tua força devolvido
monta-me no axé das palavras
prenhas do teu fundamento dinâmico
e cavalgarei o infinito
sobrenatural do orum
percorrerei as distâncias
do nosso aiyê feito de
terra incerta e perigosa
Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da
tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem
de ironia preventiva
à minha indomável paixão

amadureça-me à tua
desabusada linguagem
escandalizemos os puritanos
desmascaremos os hipócritas
filhos da puta
assim à catarse das
impurezas culturais
exorcizaremos a domesticação
do gesto e outras
impostas a nosso povo negro
Teu punho sou
Exu-Pelindra
quando desdenhando a polícia
defendes os indefesos
vítimas dos crimes do
esquadrão da morte
punhal traiçoeiro da
mão branca
somos assassinados
porque nos julgam órfãos
desrespeitam nossa humanidade
ignorando que somos
os homens negros
as mulheres negras
orgulhosos filhos e filhas do
Senhor do Orum
Olorum
Pai nosso e teu
Exu
de quem és o fruto alado
da comunicação e da mensagem

Ó Exu
uno e onipresente
em todos nós
na tua carne retalhada
espalhada por este mundo e o outro
faça chegar ao Pai a
notícia da nossa devoção
o retrato de nossas mãos calosas
vazias da justa retribuição

transbordantes de lágrimas
diga ao Pai que nunca
no trabalho descansamos
esse contínuo fazer
de proibido lazer
encheu o cofre dos exploradores
à mais valia do nosso suor
recebemos nossa
menos valia humana
na sociedade deles
nossos estômagos roncam de
fome e revolta nas cozinhas alheias
nas prisões
nos prostíbulos
exiba ao Pai
nossos corações
feridos de angústia
nossas costas chicoteadas
ontem
no pelourinho da escravidão
hoje
no pelourinho da discriminação

Exu
tu que és o senhor dos
caminhos da libertação do teu povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama
Cosme Isidoro João Cândido
sabes que em cada coração de negro
há um quilombo pulsando
em cada barraco
outro palmares crepita
os fogos de Xangô iluminando nossa luta
atual e passada

Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra

não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs em
Olorum
nosso Pai
que está
no Orum
Laroiê!

Búfalo, 2 de fevereiro de 1981

Tuque, tuque

Batuque, tuque, tuque!

todo o muque no tambor.

Puxaram o corpo cá prá longe mas a alma espichou,

e as raízes crispavam-se lá

e o caule é este tambor, e a seiva, este som de cratera,

que a gente vai fundo buscar.

Batuque, tuque, tuque!

todo o muque no tambor.

Esses negros loucos batendo, já com a cor de Exú-Bará

nos dedos, couro contra couro.

Mas o couro da Iyà é mais forte, lá vai o seu ronco de trovoada,

e a terra vai rachar em fendas -toque de Xangô.

Batuque, tuque, tuque!

todo o muque no tambor.

Calunga Lungara

Vou pôr em palavras
o que não é possível.
São águas-palavras
que se dissolvem.

É de Calunga que falo.

Pode ser grande ou
pequeno depende
de quem o atravessou.

Seu nome
muda com as línguas.
Em umas mata
em outras é oceano.

Nele está viajando
quem não tem corpo.
Nós somos marujos
em terra de romaria.

Calunga anda a noite
estudando os sonhos.
Acompanha marcas
presas na poeira.

Traz medos de presente
medos de família
O maior não mostra
que até ele morreria.

Eu pus em palavras
o que não era de falar.

O que se diz não é Calunga.

Candombe

Põe o ombro na lua,
Mas levanta forte
que Zambi arrepia o sol.

Os velhos desfiam os dedos
e o tempo se assusta: “Auê,
quem vive tanto é de mistério”.

“Não, que o quê?— respondem.
Põe o ombro aqui, candonga
mas dobra forte
que Zambi engole o sol.

Uê, morde por dentro
cobra dormindo faz a cova.

Uê, quem sabe desses meninos
é Zambi que engole o sol
é Zambi que mata o sol.

Oiá

Repito o que
recita o vento:

que as coisas vem
a seu tempo,

que elas sabem
qual tempo é o delas,

que esse tempo
quase nunca

é o dos viventes mas
que, assim sendo,

força é render-se
à força delas

movendo-se folha
ao vento, rasgacéus,

deusa ciosa das coisas
que lhe ofertem

e de cada corpo quando
dance na festa

em seu nome ao vento
veja-a: resplendente

aqui, já recontando
ali-epa, Oiá-Ó!

Oxum

Oxum é
velha
como a água,
velha
como a brisa.
Ela é a dona
do bronze.
A bela.
Ialodê de pele
muito lisa.
Água que desliza
sobre
o corpo
do doente
e o separa
da doença.
Barulho de ouro,
se ela dança.
Ora iê iê!
Anda devagar,
nada com vigor.
Mulher de Xangô.
Sua mão de mãe.
Seu leve fluir
de água.
Ipondá, mãe
de Logunedé.
Ela torna boa
a cabeça má.
Enfrenta o poderoso.
Oxum Apara. Água clara.
Onde a chamem, Oxum
responde em Ekiti Efon.
No fundo e na beira
do rio.
A que possui as penas

de periquito.
Mãe dos peixes.
Mãe dos pássaros.
Rio que não seca.
Que não seja
para mim
as penas
deste mundo.

Gotas

Mesmo que eu não saiba falar a língua dos anjos e dos homens
a chuva e o vento

purificam a terra

Mesmo que eu não saiba falar a língua dos anjos e dos homens

Orixás iluminam e refletem-me

derramando

gota a gota

iluminadas de Axé no meu Ori

Senhora dos Sois

Sou

chama
lama
magna moldado
endurecido

Sou

naturalidade
vento esfriamento dos tempos

Esquecer

meu rosto
gosto
Não posso!

Sangro

emvermelho
empreto
o choro de todos os dias
a dor

Esquecer?

Não posso!

Sou

o azul infinito
onde o grito Arroboi risca um Arco-Íris
Sois me guiam

Sou luz

aura da incandescência rubra negra

Sou pedra

bruta gema diamante engastada na rocha sólida

Ergui voz, cabeça, espada

A palavra basta ressoou

estourou as paredes divisórias

Osun Janaína

Osun Janaína
Descobri que, para mim,
ser mulher basta.
Para puxar véus,
Levantar saias
Pintar as unhas de vermelho feroz –
mesmo que seja só para depois dizer: para.

Ou ver a dança des-contínua do seu corpo
sobre o meu (o meu oposto)
Pelo espelho que se emancipa
das paredes deste quarto
e desta tarde delicada.

Mas sempre ser mulher basta:
Posto que é inteiro e vão,
onda que bate na pedra e se despedaça
apenas para voltar inteira
– afogada –
num mar de (in)diferenças
onde cada gota solitária e única
forma um discurso descomposto,
cambiante,
plural:
Mesmo quando me atiro sobre esta pedra,
que me rechaça.

Poema-ebó (pelo 20 de Novembro)

Dono das encruzilhadas,
morador das soleiras das portas de minha vida

Falo alto que sombreia o sol:
Exu!

Domine as esquinas que dobram
o corpo negro do meu povo!
Derrama sobre nós seu epô perfumado,
nos banha na sua farofa
sobre o alguidá da vida!

Defuma nossos caminhos
com sua fumaça encantada.
Brinca com nossos inimigos,
impede, confunde, cega
os olhos que mau nos vêem.

Exu!

Menino amado dos Orixás,
dou-te este poema em oferenda.
Ponho no teu assentamento
este ebó de palavras!

Tu que habitas na porteira de minha vida,
seja por mim!
seja pelos meus irmãos negros
filhos de tua pele ébano!
Nós, que carregamos no corpo escuro
os mistérios de nossas divindades,
te vemos espelhado nos nossos cabelos de carapinha,
nos traços fortes de nossas faces,
na nossa alma azeviche!

Mora na porteira de nossa vida,
Exu!

Vai na frente trançando as pernas dos inimigos.
Nos olhe de frente e de costas!

Seja para nós o que Zumbi foi em Palmares:
Nos Liberta, Exu,
Laroiê!

Rédea solta

Odé me dá o arco
o ato
o salto
o mato

esse em que me encolho
que me acolhe
escolhe
entalha
engasga
e engenha

Desde quando
Pedro era uma
simples ideia
ainda amorfa

uma trufa
afogada
na terra a ser
descoberta por
narinas de Odé

verde
verga
gera
ergue

os matizes das copas
incendiando a vista
espreita de invenção

Odé Ofá

inaugura ação
nação
inauguração

auguri

curiosidade de perder o medo

Aréré

Odé Onié

atenção no caminho

cavalo atado

porco espinho

gambá pavão

e recolocar o ninho no galho

bem-te-ví cambaxirra tucano

cachoeira que não cabe em cano

cânone

Ketu

Erinlé

Odé

mó fé o

Sou barro só

É de Nanã

essa

chuva e

esses

dias que se ligam

lá

na frente

no fundo

dos meus dias

nascendo de Nanã

no alto de minha cabeça

minha mãe essa chuva

essa certeza cinzenta

densa

mãe, esse barro do teu ventre

que é pra sempre meu corpo

tão prestes a se entregar

essa dança preta que reza

ergue o chão à testa

me faz criança

e fica pra sempre na lembrança

como coisa mais importante

{É de Nanã meu ar

seu ar seu barro sou eu

sou de Nanã seu barro

choveu no ar olha eu

choveu de Nanã seu barro

eu ar eu ar eu

mãe de Nanã me guarda
em seu barro volto seu

ô a mim mãe maior me acolhe
mãe maior
ô a mim mãe maior me acolhe
mãe maior

meu melhor
foi já molhar
moldar o que se der

ô íyá a hora é
minha cabeça se dá
sua benção me dê}

jongo ojo-bo

o homem do posto tem um olhar que é só meu.
um, dois, três esgueiros mais e, líquida
a cerveja me escorre os lábios.

as noites de julho são mais quentes,
trovejam, por que ele me olha e me quer.

lá, às quintas girando, junto do meu homem, da minha mulher
daquele homem no posto, sou uma promessa
de mim. rarefeita, julina. eles, mares, ilhas.

eu, ellena.

uso o vestido, o colar de contas, a rosa. encarnados.
e não apareço. é outubro e eu danço pra mim.

tambores pra n'zinga

um projétil me alcança as retinas

sob o véu da lombra à razão
sob os dedos da turba à cúpula

- bucólica. melancólica.
- erótica. pornográfica.

uma lança me rasga o ventre

muito embora se me abram
oráculos, pegadas, pedras, trilhos

sou a minha senhora e soberana,
deusa, cataclismo, umbigada
do mediterrâneo à áfrica central, o novo mundo

me entrego, sim: às suas lanças me rasgo
às contrárias e o patriarcado, com seus dedos
arranco dos meus ovários teus rosários

contas pra meus afoxés, tambores.

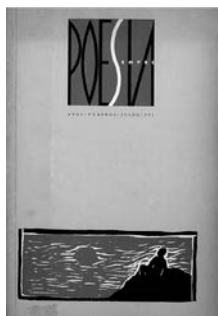
Poesia Sempre

1ª Fase



Nº 1
1993
América Latina
Editor:
Antonio Carlos Sechhin

2ª Fase



Nº 2
1993
Portugal
Editor: Afonso Romano de
Sant'Anna e Márcio Souza



Nº 3
1994
Estados Unidos
Editor: Afonso Romano de
Sant'Anna e Márcio Souza



Nº 4
1994
Alemanha
Editor: Afonso Romano de
Sant'Anna e Márcio Souza



Nº 5
1995
França
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna



Nº 6
1995
Itália
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna



Nº 7
1996
Espanha
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna



Nº 8
1997
Israel
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna

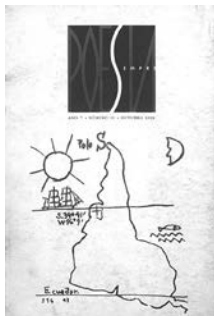


Nº 9
1998
Grã-Bretanha
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna



Nº 10
1999
Rússia
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna

3ª Fase



Nº 11
1999
Dossiê Borges
Editor:
Ivan Junqueira

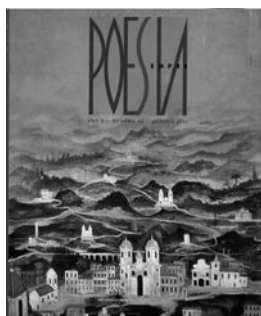


Nº 12
2000
Poesia do descobrimento
Editor:
Ivan Junqueira

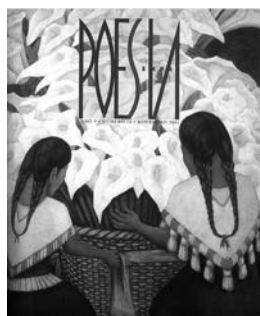


Nº 13
2000
Dossiê Cruz e Souza
Editor: Ivan Junqueira

4ª Fase



Nº 14
2001
Irã
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 15
2001
México
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 16
2002
Dossiê Drummond
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 17
2002
Japão
Editor:
Marco Lucchesi

5ª Fase



Nº 18
2004
Dossiê Ferreira Gullar
Editor:
Luciano Trigo



Nº 19
2004
Dossiê Augusto de Campos
Editor:
Luciano Trigo



Nº 20
2005
Dossiê Adélia Prado
Editor:
Luciano Trigo



Nº 21
2005
Dossiê Manoel de Barros
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 30
2008
Polônia
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 31
2009
Mística e poesia
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 32
2009
Irã
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 33
2010
Hungria
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 34
2010
Poesia hindi
Editor:
Marco Lucchesi

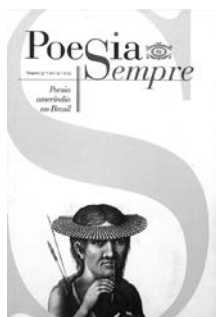


Nº 35
2010
Islândia
Editor:
Marco Lucchesi

7ª Fase



Nº 36
2012
Minas Gerais
Editor: Afonso
Henriques Neto



Nº 37
2013
Poesia ameríndia
Editor: Afonso
Henriques Neto

8ª Fase



Nº 38
2023
**Semana de arte
moderna de 1922**
Editor:
Érico Nogueira



Nº 39
2023
O cânone em pauta
Editor:
Érico Nogueira



Nº 40
2023
**Tradução e tradições
clássicos gregos e latinos**
Editor:
Érico Nogueira

9ª Fase



Nº 41
2024
Cuba
Editor:
Sergio Cohn

Impresso por Tavares & Tavares Ltda.
Uberlândia (MG), verão de 2024
Composição em Bauer Bodoni
Capa em papel cartão Supremo 300 g/m²
Miolo em papel Pólen Soft 80 g/m²

o
imprevisto
é
irmão
da
improvisação
(previsto)
PESQUISA



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

