

NICOLÁS GUILLÉN – POETA DE REBELDIA DIONISIÁCA

Lusiana Bengtsson*

Pode-se afirmar que a poesia de Nicolás Guillén possui musicalidade, raízes africanas e denúncia social, mas, além disso levanta um questionamento: sua poesia é negra ou cubana? Todas essas características têm um eixo comum que fundamenta todo o trabalho de Guillén: a rebeldia dionisiaca. Antes de demonstrar tal rebeldia, é importante lembrar a distinção feita por Nietzsche, na obra *O nascimento da tragédia*¹ (1872), entre os apolíneos e dionisíacos. Esses termos foram usados para classificar as tragédias, porém, hoje são utilizados para definir posições artísticas. Dionísio é o deus das energias ocultas, da noite, da embriaguez, da dança, da música, da força primitiva, do instinto, da orgia, do riso, liga-se a “loucura poética”, de que falava Platão, não uma loucura patológica, mas sim uma “benção”, que coloca o poeta em contato com o transcendente. É a inspiração, o “ingenium”, que busca as origens mais primitivas, os ancestrais, condenando a busca do cânone literário. Já Apolo é o deus da razão, da luz, do equilíbrio, da medida, do repouso, valoriza a técnica, a “ars”. Horácio já postulava em *Arte Poética Epistula ad Pisones*,² que o importante em um trabalho poético é fazer dele a pedra de amolar, ou seja, estudar muito os

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

1 NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril, 1974. (Col. Os Pensadores), p. 15-30.

2 TRIANGALLI, D. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1994. p. 64.

cânones, as técnicas, buscando uma imitação perfeita, “mimesis”; condenando assim Platão e sua loucura poética, que advém só da natureza, da inspiração, do instinto.

A rebeldia dionisíaca de Guillén surge mais forte na primeira fase de sua obra, em que denuncia o comportamento do povo cubano através do humor. Este reside no fato do mulato, às vezes, negar sua origem negra. Observe-se em *Motivos de Son*, o poema “Mulata”:

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

Y fíjate bien que tú
no era nada adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren,
tanto tren con tu boca,
tanto tren,
tanto tren con tu sojo
tanto tren.

Si tu supiera, mulata,
la veddá;
¡qué yo con mi negra tengo,
y no te quiero para na!³

Nota-se que os versos se repetem muitas vezes, com rimas consoantes (*mulata* rima com *cobbata*; *adelantá* com *colorá-veddá-na*; *dise* com *narise*), assim cria-se uma sonoridade agradável, divertida e muito “popular”/ das canções populares. Tais palavras não pertencem ao espanhol culto, e estão pre-

3 GUILLÉN, N. *El libro de los sonos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. p. 54.

sententes nesses poemas justamente para demonstrar a fala popular cubana (dise, cobbata, poque, adelantá, colorá, veddá, na).

A temática gira em torno de um jogo de sedução amorosa, ainda que o personagem desdenhe a mulata, ao mesmo tempo que a deseja. A denúncia faz-se presente, justamente quando o personagem aponta as características da mulata, deixando claro que ela descende de negros, mas age como se fosse superior (adelantá). Esse sentimento de rivalidade que existia entre os negros e mestiços cubanos é desmascarado através de uma atitude irônica do “eu” poético, cujo objetivo é fazer um protesto, pois muitos cubanos possuíam vergonha da cor da sua pele. Sobre tal comportamento do negro e mulato, Guillén declarou em uma reportagem:

...Estas personas han llegado hasta la aristocracia desde la cocina y temblaban cuando veían una ola.”⁴

Por essa declaração, Guillén recebeu muitas críticas, que alegavam que o poeta vinha denegrindo a imagem do negro, porém outras foram em sua defesa, justificando que o poeta só queria que seu povo assumisse sua própria cor e identidade.

Interessante ainda analisar os poemas *Mi chiquita* e *Curujey*, também do ciclo *Motivos de son*, que trazem a beleza da mulher cubana, o desejo aflorado, juntamente com a rebeldia dionisíaca que se manifesta através da linguagem, da sensualidade e da sátira como crítica, desmascarando falsos valores.

Mi chiquita

La chiquita que yo tengo
tan negra como e,
no lo cambio por ninguna
po ninguna outra mujé.

Ella laba, plancha, cose,
y sobre to, caballero,

Curujey

Yo quiero un nobiodotó
de lo que curan,
pa sabé po qué me duele
la sintura.

Si e abogao que no me faje,
poque yo no quiero cuento:

4 GONÇALVES, A. Nicolás Guillén: itinerário de un poeta. *Revista Iberoamericana*, n. 152-153, p. 1174, jul./dic. 1990. “Essas pessoas chegaram até a aristocracia passando pela cozinha e tremiam quando viam uma panela.”

¡cómo cosina!

ay, mamá, ya tube uno
y me salió muerto!

Si la bienen a buca
pa bailá,
pa comé,
ella me tiene que llebá
o traé.

Ella me dise: mi santo,
tú no me puede dejá;
bucamé,
bucamé,
bucamé,
zpa gosá.⁶

Yo quiero un nobio dotó,
curujey, curujey;
pa be si el nobio me cura,
que me diga lo que tengo
curujey, curujey;
que me diga lo que tengo
curujey, curujey;
lo que tengo en la sintura!⁵

Fica evidente em *Mi chiquita*, que a mulher do poema não trabalha somente na cozinha, mas também satisfaz os desejos do patrão, e os seus, uma vez que se entrega espontaneamente. Em *Curujey*, aparece o desejo da mulher de casar-se com alguém de boa formação intelectual, de preferência com um *dotó*, tentando assim ascender socialmente, mas não necessariamente ser feliz, porém, aparentar felicidade ao alcançar o status social. Mais uma vez a máscara é retirada através das palavras do poeta, que contém crítica, mas também a intenção de chamar a atenção do seu povo sobre reais valores.

No próximo poema a ser analisado, *Si tú supiera...*, aparecem inicialmente as palavras *sóngoro cosongo*, chamadas pelos críticos espanhóis de *jitanjáforas*,⁷ espécie de onomatopéias, que acabam por intitular o segundo livro de Guillén de 1932:

Si tu supiera...

¡ Ay, negra!
Si tu supiera!
Anoche te bi pasá
y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí,
que cuando no tube plata

5 GUILLÉN, 1982, op. cit., p. 62.

6 Ibid., p. 59.

7 Ibid, p. 30.

te corrite de bachata,
sin acoddadte de mf.

Sóngoro cosongo, songo be;
Sóngoro cosongo
de mamey;
Sóngoro, la negra
baila bien

Sóngoro de uno
Sóngoro de tre.
Aé,
Benga a be;
aé,
pamo a be;
bengan, sóngoro cosongo,
Sóngoro cosongo de mamey!⁸

Existe uma discordância entre os críticos. Alguns, como Adelto Gonçalves, vêem o retorno às raízes africanas e sua valorização em Cuba nessas onomatopéias,⁹ já outros não acreditam que essas composições tenham algo a ver com os antepassados africanos, como, por exemplo, Ezequiel Martínez Estrada. Porém, o próprio Guillén disse no prólogo de Sóngoro Cosongo:

A injeção africana nesta terra é tão profunda, e se cruzarem
e entrecruzarem nesta bem regada hidrografia social tantas

correntes capilares, que seria trabalho de miniaturista desen-
redar o hieroglífico.¹⁰

As características de Dionísio aparecem no poema *Si tú supiera* de maneira ainda mais evidente: através da dança, da volúpia e da intensidade sonora, que nos lembra o ancestral africano, a busca pelo primitivo, pelas raízes do povo cubano. Um outro bom exemplo dessa volta ao primitivo é o poema *Sensemaya*,

8 GUILLÉN, 1982, op. cit., p. 55.

9 FERREIRA, M. Nicolás Guillén e o surto da moderna poesia africana de língua portuguesa. *EPA*, Campinas, n. 12, jul./dez. 1988.

10 Ibid., p. 49.

que traz uma sonoridade parecida com o som dos instrumentos musicais utilizados pelo povo africano. Vejamos:

Sensemaya

¡mayombe-bombe-mayombé!
¡mayombe-bombe-mayombé!
!mayombe-bombe-mayombé!
La culebra tiene ojos de vidrio;
La culebra viene y se enreda en un palo,
Con sus ojos de vidrio.
La culebra camina sin patas;
La culebra se esconde en la yerba;
Caminando se esconde en la yerba,
Caminando sin patas.
¡mayombe-bombe-mayombe!
¡mayombe-bombe-mayombé!
¡mayombe-bombe-mayombé!
Tú le da con el hacha, y se muere:
¡dale ya!
¡no le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!
Sensemaya, la culebra,
Sensemaya
Sensemaya, con sus ojos,
Sensemaya.
Sensemaya, con su lengua,
Sensemaya.
Sensemaya, con su boca,
Sensemaya...
La culebra muerta no puede comer;
La culebra muerta no puede silbar;
No puede caminar,
No puede correr.
La culebra muerta no puede mirar;
La culebra muerta no puede beber;
No puede respirar,
No puede morder!
¡mayombe-bombe-mayombé!
Sensemaya, la culebra
¡mayombe-bombe-mayombé!

Sensemaya no se muere
 ¡mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemaya, la culebra
 ¡mayombe-bombe-mayombé,
 sensemaya se murió.¹¹

Além dessa lembrança rítmica em Sensemaya, surge um novo elemento muito ligado a hierofania,¹² que é a cobra, sendo possível traçar uma leitura desse arquétipo, como elemento que reafirma a característica dionisíaca do poema.

Importante observar que a palavra *sensemaya* é repetida 13 vezes e *mayombe-bombe-mayombé* 10 vezes. Esses números possuem significados arquetípicos. O número 13 é um arcano que simboliza a morte e o número 10, representa o destino, cujo o desenho é uma roda, que gira sem parar, em um eterno retorno. A repetição das palavras, tanto de *sensemaya* por 13 vezes, como *mayombe-bombe-mayombé* por 10, adiantam o desfecho do poema: o destino, que já estava escrito, se cumpriu com a morte da cobra.

Um comentário faz-se interessante: ao ouvir a leitura desse poema, feita pelo próprio Nicolás Guillén,¹³ fica bastante evidente o ritmo hipnótico produzido pelos sons dos fonemas, que se associa de imediato ao ritmo dos instrumentos africanos, assim como as *jitanjáforas*. A presença constante do fonema /s/, lembra o silvo de uma cascável. Nas culturas africanas, nem sempre a cobra é vista como símbolo do mal, e sim como uma criatura sábia, possuidora de conhecimentos ocultos. Por exemplo, para a tribo dos iorubas,¹⁴ a cobra é uma divindade chamada Dan,¹⁵ que simboliza o duplo alma e libido, e vem representada por um arco-íris, ligando a parte de cima(céu) com a de baixo(terra). Em algumas religiões africanas, tal divindade é também conhecida como Oxumaré, que seis meses é homem ,e os outros seis, mulher. Outra hipótese também viável da interpretação no poema, é que a cobra represente um inimigo dissimulado, po-

11 GUILLÉN, N. *Sóngoro Cosongo y otros temas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

12 "...grande sacerdote que presidia ao culto de Elêusis, na antiga Grécia. Aquele que é o único conhecedor dos mistérios, das ciências ocultas, adivinho". Cf. HOUAISS, A. (Dir.). *Koogan Larousse dicionário*. Rio de Janeiro: Larousse, 1979. p. 437.

13 Já foram escritos alguns ensaios/análises da voz/declamação de Guillén. Entre eles, o de MARTÍNEZ ESTRADA, E. *La poesia afrocubana de Nicolás Guillén*. La Habana: Cuadernos Unión, 1967.

14 ORTIZ, F. *Transculturación*. Ciudad de la Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989. p. 15.

15 CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera Costa e Silva. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999. p. 817.

rém cabe ressaltar que, para os povos africanos, o adversário é respeitado, visto como um guerreiro inteligente, difícil de vencer.

É possível observar certas semelhanças entre o deus Dionísio e a cobra, tais como: a astúcia, o mistério e a jocosidade. Sabe-se que Dionísio costuma tentar as pessoas para retirar-lhes o equilíbrio, transformando-as em seres, que de alguma forma transgridem ordens pré-estabelecidas, sendo assim, liga-se a um demônio tentador. A cobra também está associada a este demônio tentador, não somente no mito bíblico da expulsão de Adão e Eva do paraíso, mas também a outro tipo de tentação, o da “loucura poética”. Dentro dessa idéia cabe lembrar uma parábola da obra de Nietzsche, *Assim falou Zaratrusta*, “Visão e enigma”,¹⁶ em que aparece o demônio dionisíaco: enquanto um pastor dorme, surge uma serpente negra e pesada em sua boca. Zaratrusta, não conseguindo arrancá-la, grita ao pastor que morda a cabeça e cuspa-a para longe depois de decepada. O pastor se levanta metamorfoseado num “ser que ria”.¹⁷ Novamente a força dionisíaca retorna, uma vez que o pastor, possuidor de razão apolínea é transformado em um ser do riso, um ser dionisíaco através de uma serpente. Importante comentar ainda mais uma ligação entre Dionísio e a cobra: Dionísio representa o “eterno retorno”, que anula a oposição entre morte e vida, uma vez que esse deus constitui o centro dessa volta, pois despedaça-se e volta a renascer, assim como a cobra uróboro,¹⁸ representada por uma serpente que morde a própria cauda, (o eterno retorno), já que forma uma roda, assim como o número 10.

Para finalizar, parece importante entender que essa rebeldia dionisíaca que pode levar a certos desordens, desequilíbrios, muitas vezes que se inicia uma pequena – e nova – organização, que pode evoluir para uma melhora chegando a um equilíbrio. Tal idéia parece paradoxal, porém para entendê-la melhor cabe citar o pensamento do poeta francês Paul Claudel (1868-1955) que define a dicotomia dionisíacos-apolíneos, explicando esse “aparente” paradoxo:

...o dionisismo é ao mesmo tempo destruição e equilíbrio (...) porém, equilíbrio aqui não significa estabilidade nem serenidade, ao contrário: o dionisismo é um equilíbrio enquanto contrapeso necessário à moderação do mundo “normal”, à ordem apolínea.¹⁹

16 NIETZSCHE, op. cit., p. 251-253.

17 Ibid., p. 17.

18 CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 816.

19 BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p. 237.

Se olharmos a sociedade cubana como essa “ordem” pré-estabelecida, o mundo “normal”, o apolíneo, reforça-se a denúncia de Guillén como dionisíaca, uma vez que esta produziu desordens no sistema vigente da época, mas também estabeleceu uma luta, com o intuito de equilibrar duas forças opostas da camada social, levando o leitor cubano a assumir que a negritude e a mestiçagem mulata se constituem no cerne da própria cultura cubana. Sendo assim, é coerente a afirmativa de Claudel de “que dionisíaco é contrapeso necessário à ordem apolínea”. Dessa forma, Nicolás Guillén, através de sua chama rebelde dionisíaca contribuiu tanto para o papel social da arte, fazendo as denúncias dos comportamentos do negro e mulato cubanos, quanto para a arte da poesia, valorizando a estética do poema através das *jitanjáforas*, em que mistura os ritmos africanos com o som cubano. Portanto conseguiu conciliar esses dois papéis da arte, trabalhando em favor do coletivo.

RESUMO

O presente resumo pretende expor as características do deus Dionísio na primeira fase da poesia de Nicolás Guillén, a partir das obras “*Motivos de Son*”, 1930 e “*Sóngoro Cosongo*”, 1931.

Palavras-chave: poesia cubana, características dionisíacas, Nicolás Guillén.

RESUMEN

El presente estudio pretende exponer las características del dios Dionisio en la primera fase de la poesía de Nicolás Guillén, partiendo de las obras *Motivos de Son*, 1931 y *Sóngoro Cosongo*, 1930.

Palabras-clave: poesía cubana, características dionisíacas, Nicolás Guillén.

REFERÊNCIAS

- BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p. 237.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.
- FERREIRA, M. Nicolás Guillén e o surto da moderna poesia africana de língua portuguesa. *EPA*, Campinas, n. 12, jul./dez. 1988.
- GONÇALVES, A. Nicolás Guillén: itinerário de un poeta. *Revista Iberoamericana*, n. 152-153, jul./dic. 1990.
- GUILLÉN, N. *El libro de los sonos*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- GUILLÉN, N. *Sóngoro Cosongo y otros temas*. Madrid: Alianza, 1981.
- HOUAISS, A (Dir.). *Koogan Larousse dicionário*. Rio de Janeiro: Larousse, 1979.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*. La Habana: Cuadernos Unión, 1967.
- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974.
- ORTIZ, F. *Transculturación*. Ciudad de la Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989.
- TRINGALLI, D. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1994.