



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Sociais – ICS
Departamento de Estudos Latino-Americanos – ELA
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas

**MULATEZ E TRANSCULTURAÇÃO: Um estudo comparado entre a poesia de
Nicolás Guillén e a antropologia de Fernando Ortiz.**

Aristinete Bernardes Oliveira Neto

Brasília, 2019.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Sociais – ICS
Departamento de Estudos Latino-Americanos - ELA
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas

MULATEZ E TRANSCULTURAÇÃO: Um estudo comparado entre a poesia de Nicolás Guillén e a antropologia de Fernando Ortiz.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - Estudos Comparados sobre as Américas do Departamento de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais, com Área de Concentração em Estudos Comparados sobre as Américas.

Linha de Pesquisa: Etnicidade, raça, classe e gênero nas Américas.

Orientadora: Prof. Dra. Simone Rodrigues Pinto.

Brasília, 2019.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Sociais – ICS
Departamento de Estudos Latino-Americanos - ELA
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Simone Rodrigues Pinto (ELA/UnB)
Presidente

Prof. Dr. Felix Valdés García (Instituto de Filosofia/ Havana-Cuba)
Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Ana Catarina Zema de Resende (CLACSO – Pensamento Crítico / UnB)
Membro Interno

Dra. Elissa Loraine Lister Brugal (ELA/UNB)
Membro Interno

Dra. Rebecca Forattini Altino Machado Lemos Igreja (ELA/UnB)
Membro Suplente

Brasília, 2019.

BOL48m Bernardes Oliveira Neto, Aristinete
MULATEZ E TRANSCULTURAÇÃO: Um estudo comparado entre a
poesia de Nicolás Guillén e a antropologia de Fernando
Ortiz. / Aristinete Bernardes Oliveira Neto; orientador
Simone Rodrigues Pinto. -- Brasília, 2019.
286 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Ciências Sociais) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Transculturação e mulatez. 2. Antropologia e poesia.
3. Etnografias em perspectiva transcultural. 4. Cubanidade.
5. Fernando Ortiz e Nicolás Guillén. I. Rodrigues Pinto,
Simone, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar esta etapa da minha formação acadêmica, recordo com muita gratidão várias pessoas que, generosamente, participaram da minha caminhada, ajudando-me a superar obstáculos que, no momento, pareciam insuperáveis. Em primeiro lugar, agradeço profundamente aos meus queridos pais Wilmar e Marilene, que sempre me motivaram a considerar os estudos como uma via de emancipação. Com a minha mãe aprendi a tecer as primeiras letras e palavras e, sobretudo, a utiliza-las para me reinventar em um mundo onde o sentido da vida, na maioria das vezes, depende de muita ousadia. Também quero manifestar minha gratidão aos meus tios Daniel e Izabel, pela presença constante em minha vida e por terem me acolhido, com afeto maternal, quando cheguei à Brasília na expectativa de realizar o doutorado.

Agradeço à Milene Luiz, irmã, amiga e cúmplice, com quem compartilhei as alegrias e os sabores amargos experimentados ao longo da vida. A sua constante presença, sempre me proporcionou a confortável confiança de contar com o seu valoroso apoio nos momentos de turbulência e de seus autênticos sorrisos nos momentos festivos. Ao meu companheiro, Wildes Andrade, pelo seu apoio incondicional e por ter me dado a experiência ímpar de viver uma relação amorosa. Nos momentos mais sombrios da elaboração desta tese, os seus afagos foram imprescindíveis para que, uma vez confortado, pudesse perseverar na busca de possíveis caminhos.

Além da justa satisfação do dever cumprido, conservo o sentimento de gratidão pela oportunidade do encontro com pessoas grandiosas, com as quais pude não apenas estabelecer um intercâmbio de conhecimento como também profundos vínculos de amizade. Em 2015, conheci o professor Felix Valdés, quando participei do seu seminário *Pensamento Crítico Caribenho* oferecido pela Plataforma CLACSO. Nesta ocasião, além de uma afinidade intelectual, iniciou-se uma prazerosa amizade. Agradeço ao Felix por ter me acompanhado de perto durante os quatro anos do doutorado, oferecendo-me referências bibliográficas, sugerindo temas, lendo os meus textos e por ter me proporcionado recursos para ir duas vezes à Cuba. Nos últimos meses da escrita, contei com a constante generosidade do Felix, com quem conversei sobre a minha pesquisa quase diariamente. Os meus agradecimentos também se estende à toda família Valdés: Yohanka, Camila e Carla, que em Havana, acolheram-me como membro da família. Com vocês, eu tive a primeira e mais importante lição de *cubanía*. Muito obrigado! Em Cuba, também contei com o valioso apoio do pesquisador José Matos Arévalos, com quem pude, entre rum e charutos, manter longas conversas sobre Fernando Ortiz. Também agradeço ao historiador Raúl Pérez Monzón pela sua generosa colaboração, disponibilizando-me importante material bibliográfico.

Agradeço aos professores do Departamento de Estudos Latino-americanos (ELA/UnB), especialmente, à Simone Rodrigues Pinto por ter aceitado orientar esta tese, motivando-me a estudar o mundo caribenho. E ao professor Cristhian Teófilo da Silva, pelas suas extraordinárias aulas, ensinando-me não apenas conteúdos como também o zelo com que se deve tratar a academia. E à Cecília Souza, pela sua total disponibilidade em ajudar com as questões burocráticas.

Finalmente, agradeço aos companheiros André Filgueira, Alex Calheiros, Renata Matos, Diego Marques e Julián Solano.

RESUMO

Esta pesquisa realiza uma genealogia do conceito transculturação do antropólogo cubano Fernando Ortiz, defendendo a seguinte tese: a criação deste conceito contou com significativas influências da poesia mulata de Nicolás Guillén. A partir de um estudo comparado, demonstra como as ideias presentes na estrutura poética foram intuídas pelo antropólogo e transformadas em conceito. O poeta cubano inseriu na poesia espanhola as falas e os ritmos dos afro-cubanos, criando uma estética mulata. Não obstante, em seu ato poético ambas tradições passaram por desajustes e reajustes, em razão da insuficiência do instrumental gráfico espanhol para reproduzir as particularidades dos negros cubanos. Por um lado, a língua espanhola foi alterada pelas falas e ritmos afro-cubanos e, por outro, ocorreu uma perda parcial da expressividade do negro cubano. Deste modo, a estética mulata foi resultado de um ato poético conflitivo para aproximar as distintas particularidades de ser cubano. Na década em que apareceram os poemas mulatos de Guillén, Ortiz elaborou o seu conceito transculturação para explicar os fenômenos culturais provocados pelos contatos culturais, no qual encontram-se as ideias que fazem parte da estrutura poética de Guillén. Segundo Ortiz, transculturação compreende três fases: desculturação (perda parcial das matrizes culturais em contato), aculturação (intercâmbio de elementos culturais entre as partes em contato) e, finalmente, a neoculturação (a criação de novos fenômenos culturais). Uma vez percorrido os caminhos da transculturação, esta tese aborda as etnografias de Ortiz sobre o tabaco e os instrumentos da música afro-cubana (a *clave* e o *bongó*) para demonstrar como o antropólogo instrumentalizou o seu conceito para compreender a formação do povo cubano.

Palavras-chaves: Mulatez, Transculturação, mestiçagem, Afro-cubano, Cubanidade,

RESUMEN

Esta investigación hace una genealogía del concepto transculturación del antropólogo cubano Fernando Ortiz, con el objetivo de defender la siguiente tesis: la creación del concepto tuvo significativas influencias de la poesía mulata de Nicolás Guillén. Por medio de un estudio comparado, demuestra como las ideas estructurales del acto poético fueron intuitas por el antropólogo y transformadas en concepto. Las voces y los ritmos afrocubanos fueron introducidos por el poeta en la poesía española, creando una estética mulata. Sin embargo, en su acto poético ambas tradiciones sufrieron desajustes y reajustes, pues el instrumental gráfico español es insuficiente para reproducir las particularidades de los negros cubanos. Por un lado, la lengua española fue alterada por las voces y ritmos afrocubanos y, por otro, ocurrió una pérdida parcial de la expresividad del negro cubano. De este modo, la estética mulata fue resultado de un acto poético conflictivo para acercar las distintas particularidades de ser cubano. En la década que aparecieron los poemas mulatos de Guillén, Ortiz elaboró su concepto transculturación para explicar los fenómenos culturales provocados por los contactos culturales, en el cual encontramos las ideas que hacen parte de la estructura poética de Guillén. Según Ortiz, transculturación comprende tres fases: desculturación (pérdida parcial de las matrices culturales en contacto), aculturación (intercambio de elementos culturales entre las partes en contacto) y, finalmente, la neoculturación (la creación de nuevos fenómenos culturales). Después de haber conocido los caminos de la transculturación, esta tesis aborda las etnografías de Ortiz sobre el tabaco y los instrumentos de la música afrocubana (la clave y el bongó) para demostrar como el antropólogo instrumentalizó su concepto para comprender la formación del pueblo cubano.

Palabras-claves: Mulatez, Transculturación, Mestizaje, Afrocubano, Cubanidad.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	9
IMAGENS POÉTICAS DA MULATEZ EM NICOLÁS GUILLÉN.....	21
1.1. O movimento literário negro nas Américas e no Caribe.....	21
1.2. Nicolás Guillén: do negrismo à mulatez.....	28
1.3. A linguagem nas obras de Guillén.....	38
1.4. A versificação do <i>son</i> cubano.....	52
1.5. As imagens poéticas de Nicolás Guillén sobre a cubanidade.....	67
O ITINERÁRIO INTELLECTUAL DE FERNANDO ORTIZ.....	77
2.1. Primeira fase: <i>Hampa afrocubana</i> e <i>Entre Cubanos</i>	79
2.2. Segunda fase: o pensamento ortiziano e a vanguarda cubana.....	98
2.2.1. <i>Hay un violento olor de azúcar en el aire</i>	98
2.2.2. A ação cultural e as obras de Fernando Ortiz no terceiro decênio.....	108
2.2.3. A reciprocidade entre Ortiz e a vanguarda.....	130
FERNANDO ORTIZ E A POESIA MULATA.....	136
3.1. A reviravolta cultural no pensamento de Fernando Ortiz.....	137
3.2. As interfaces entre a Literatura e as Ciências Sociais.....	141
3.3. Fernando Ortiz e as suas intuições sobre a poesia mulata.....	147
3.4. O mulato: sujeito duplamente marginalizado.....	170
TRANSCULTURAÇÃO: CONCEITO E MÉTODO ETNOGRÁFICO.....	182
4.1. O <i>ajiáco</i> : uma metáfora da <i>cubanía</i>	186
4.2. As ideias estruturantes do conceito transculturação.....	195
4.3. Os caminhos da transculturação do tabaco.....	206
4.4. O <i>contrapunteo</i> como método ensaístico para compreender a cultura nacional.....	223
A TRANSCULTURAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DA MÚSICA AFRO-CUBANA: A CLAVE E O BONGÓ.....	234
5.1. Etnografias numa perspectiva transcultural.....	235
5.2. A transculturação dos tambores em Cuba.....	239
5.3. A <i>clave</i> e o <i>bongó</i> : instrumentos mulatos.....	248
5.4. <i>Contrapunteo</i> cubano entre a <i>clave</i> e o <i>bongó</i>	263
CONCLUSÃO.....	275
BIBLIOGRAFIA.....	280

INTRODUÇÃO

Esta tese trata de um estudo comparado entre a poesia de Nicolás Guillén e a antropologia de Fernando Ortiz, com o propósito de demonstrar como as imagens poéticas de Guillén influenciaram significativamente o pensamento de Ortiz, contribuindo com a criação de seu conceito transculturação. Apresentaremos um caso emblemático, onde a literatura e as ciências sociais se aproximaram a fim de criar instrumentos para interpretar a realidade social.

Fernando Ortiz foi considerado por Juan Marinello como o “terceiro descobridor” de Cuba, depois de Cristóbal Colón e Alejandro de Humboldt. Este título deve-se à sua extensa obra, com a qual buscou percorrer a formação do povo cubano. Também foi dado a Ortiz o título de *polígrafo*, em razão de suas habilidades em diversos campos do saber, como na etnologia, antropologia, direito, arqueologia, jornalismo, criminologia, linguística, música, folclore, economia, história, geografia e crítica literária. Consideramos apropriado o título atribuído a Ortiz por Marinello pelo fato de que o antropólogo descobriu o “negro cubano”, uma outra dimensão da cubanidade, que se encontrava escamoteada e marginalizada. Em suas obras, o negro cubano foi cada vez mais adquirindo protagonismo, chegando a afirmar que “sem o negro Cuba não seria Cuba”. Nicolás Guillén, pela ocasião do falecimento de Ortiz, escreveu que o grande mérito de Ortiz foi ter rastreado as pegadas de África em Cuba (GUILLÉN, 1976 [1969], p. 338).

Mesmo que as primeiras obras de Ortiz sobre o negro em Cuba (*Los negros brujos* [1906] e *Los negros esclavos* [1916]) tenham sido marcadas pelo determinismo biológico e pelo positivismo social, considerando a mente primitiva do negro como causa da *mala vida* em Cuba, não deixa de ter sido um importante esforço em recuperar uma dimensão do cubano que se encontrava oculta. Nestas obras apareceram os rituais e indumentárias das religiões afro-cubanos, divindades, particularidades linguísticas, músicas, danças e práticas terapêuticas. Ainda que este primeiro exercício etnográfico de Ortiz estivesse orientado a *desafricanização* de Cuba sugerindo uma profilaxia social, devemos levar em consideração que foi um primeiro olhar etnográfico sobre o “outro lado” da cubanidade, denominado por Ortiz de afro-cubano.

A partir de 1920, apareceram os primeiros ventos vanguardistas em Cuba, despertando interesses entre os intelectuais pelo primitivo como matéria para criar uma arte propriamente cubana. Neste contexto, as obras de Ortiz das décadas anteriores foram um importante acervo, por meio do qual artistas, escritores e músicos puderam ter um primeiro acesso às raízes da nação. Mais tarde, Alejo Carpentier comentou que, acompanhado pelo músico Amadeo Roldán,

devoravam os livros de Ortiz (CARPENTIER, 2012c, [1939], p. 614). Segundo Guillén, o antropólogo cubano foi o *animateur* da nova geração vanguardista (GUILLÉN, 1976, [1969], p. 337). Nesta década, Ortiz criou a *Sociedad de Folklore Cubano* com o propósito de copiar, classificar e comparar os elementos populares constituidores da cultura cubana. Também publicou importantes etnografias sobre o folclore cubano, como “Los cabildos afrocubanos” e “La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes”. Deste modo, dava-se uma estreita aproximação entre Ortiz e os ideais vanguardistas.

No entanto, não foi apenas Ortiz que influenciou os intelectuais vanguardistas. Houve uma reciprocidade: por um lado, o antropólogo proporcionou uma “arqueologia cultural” para que artistas e escritores pudessem introduzir o afro-cubano em seus romances, poesias, artes plásticas e músicas; por outro lado, os vanguardistas contribuíram para que Ortiz deslocasse a sua perspectiva analítica do “racial” em direção ao “cultural”. De tal modo que na década seguinte, apareceram textos de Ortiz sobre a poesia afro-cubana – também conhecida como poesia negra ou mulata –, cujo propósito era *encontrar conceptos* para interpretar melhor a contribuição das raças na formação da alma cubana¹. Os estudos de Ortiz sobre a poesia mulata tiveram significativas repercussões em suas obras posteriores, principalmente na criação de seu conceito transculturação.

Enquanto Ortiz havia se destacado como um proeminente antropólogo desde a primeira década do século XX, Guillén só apareceu no cenário nacional com a publicação de sua obra *Motivos de son*, em 1930. Sobre o momento de sua criação poética, comenta Guillén:

Es curioso. Porque he de decir que el nacimiento de tales poemas está ligado a una experiencia onírica, de la que nunca he hablado en público, y la cual me produjo vivísima impresión. Una noche – corría el mes de abril de 1930 – habíame acostado ya, y estaba en esta línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela, tan propicia a trasgos y apariciones, cuando una voz que surgía no sé de dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: *negro bembón*.

¿Qué era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda y misteriosa [...].

Me levanté temprano, y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras

¹ No seguinte fragmento, podemos perceber que o interesse de Ortiz pela poesia afro-cubana era justamente encontrar instrumentos para interpretar a formação do povo cubano: “Ahora pasemos a la disertación que ha sido puesta a nuestro cargo. Su tema es la religión en la poesía mulata. No está hecho el escrito para ser leído. Será sólo una selección de conceptos comprendidos en un estudio que tenemos en la fragua acerca de esta hermosa floración del genio cubano, que se llama la *poesía negra o mulata*, y de los elementos demopsicológicos que en ella se descubren, para poder interpretar mejor, con objetividad documental y sereno análisis, el aporte de las razas al alma de Cuba (ORTIZ, 1991a [1937], p. 142).

servían de subsidio y apoyo al resto de los versos [...] (GUILLÉN, 1982, p. 78).

No mesmo dia, Guillén escreveu os oito poemas que levaram como título *Motivos de son*. O ritmo que rondava a cabeça do poeta em sua experiência onírica era o *son* cubano, um gênero musical criado a partir das tradições espanholas e africanas, que havia se tornado popular em Havana nos anos 20. Era de fato um *hallazgo*, tornando possível integrar a poesia escrita com um ritmo genuinamente cubano. Esta descoberta foi possível em razão das experiências que antecederam o ato poético: após uma tentativa frustrada de se graduar em Direito, Guillén dedicou-se à boemia. Foram anos imersos em bares e festas, que entre ritmos e *ron* pôde experimentar uma dimensão da cubanidade ignorada e marginalizada. Podemos pensar que o poeta mulato pôde-se reencontrar consigo mesmo, reconciliando esta dualidade (africana e espanhola) constituidora de sua cubanidade. Mais tarde, em seu poema “El apellido”, questiona o seu nome recebido pelos seus pais, um nome de treze letras que não abarca toda a sua identidade. A certa altura pergunta: “¿Acaso visitáis mis abismos / mis galerías subterráneas / con grandes piedras húmedas / islas sobresaliendo en negras charcas [...]?” E após mencionar possíveis sobrenomes africanos que combinariam com Guillén, conclui: “¡ay! mi pequeño nombre / de trece letras blancas? / ¿Ni el mandinga, bantú / yoruba , dahomeyano / nombre del triste abuelo ahogado / en la tinta de notario” (GUILLÉN, 1975 [1948], pp. 394-399).

Os devaneios do poeta pelos bares e ruas de Camagüey foram experiências que o levou a encontrar suas “galerias subterráneas” e a conhecer tantos outros sobrenomes marginalizados que adequariam a sua origem *negriblanca*². No final de 1926, Guillén deixou a pacata Camagüey em busca de trabalho na capital cubana. Contando com o apoio dos amigos de seu pai, que havia sido senador pelo Partido Liberal e assassinado em 1917 durante a guerra civil conhecida como “La Chambelona”, conseguiu ocupar um cargo de secretariado no governo. O poeta encontrou em Havana um novo ambiente literário, movido pelo espírito vanguardista. Este contato com a “nova estética” foi fundamental para que os seus *poemas-sones*, publicados a partir de 1930, fossem tecidos a partir da “profunda entranha popular” (GUILLÉN *apud*

² Guillén havia escrito vários poemas antes de *Motivos de son*, mas somente foram publicados pelo seu biógrafo Ángel Augier em suas *Obras completas* (1972). Segundo o próprio poeta, entre 1922 e 1927 não escreveu nenhum verso. Este período de silêncio corresponde à vida boêmia do poeta pelas ruas de sua cidade natal, Camagüey. No entanto, foi um silêncio criativo: “Es un largo espacio de silencio lírico en la vida de Guillén, pero quizá no tan vacío como a primera vista aparece, porque en esos años de vida sin brújula ni timón ha podido conocer a su pueblo, se ha sumergido en sus cosas. [...] se ha mezclado a sus compatriotas, a sus afanes y penas diarias, a su música como a su lenguaje, a sus pequeñas tragedias como el enorme drama que embarga al país y principalmente al negro cubano. El poeta no ha querido sino recobrar su condición humana y también, de paso, ha ahondado su cubanía (AUGIER, 1984, p. 56).

AUGIER, 1984, p. 109). E, seguindo a tendência vanguardista, foi capaz de introduzir na poesia de tradição espanhola a fala e os ritmos dos negros cubanos.

Como Guillén anunciou no prólogo de sua obra *Sóngoro cosongo* [1931], os seus versos são mulatos: incorporou na cultura literária nacional realidades culturais e sociais da classe popular, descortinando a condição marginalizada do negro cubano e denunciando a ideologia do branqueamento, por meio da qual o negro ocultava a sua própria identidade. Quanto ao estilo literário, tratam-se de “versos mulatos”, pois integram o ritmo afro-cubano com a estrutura literária espanhola. Por meio das repetições, onomatopeias, metáforas e da musicalidade, introduz as tradições orais do negro cubano na escrita ocidental.

Além de considerar o conteúdo dos poemas guillenianos, esta tese deu uma especial atenção ao seu estilo literário. Ao transportar para os versos em língua espanhola personagens populares e suas linguagens e ritmos, Guillén instrumentalizou a sua poesia para alcançar a cubanidade. Assim, pode-se dizer que a “poesia mulata” vai além das pretensões de provocar apenas o deleite em seus leitores, adquirindo uma potencialidade reveladora da composição étnica, social e cultural de Cuba. As suas imagens da mulatez contemplam a alteridade, estabelecendo a diferença como fator fundamental para a construção da nação. Como veremos, *mulatez* possui um sentido distinto de mestiçagem, pois a “unidade” cultural se constitui a partir das diferenças. A “cor cubana” anunciada pelo poeta integra as diferenças culturais, distanciando-se de qualquer homogeneização.

Nos anos 1930, Ortiz se aproximou da poesia vanguardista afro-cubana, denominada por ele de “poesia mulata”. Neste período, publicou três importantes artigos sobre o tema: “La poesía mulata” [1934], “Los últimos versos mulatos” [1935] e “Más sobre la poesía mulata” [1936]. Em 2015, apareceram textos inéditos de Ortiz sobre a poesia mulata, escritos também no quarto decênio com o título *Epifania de la mulatez*. Estes textos foram fundamentais para que pudéssemos observar como o antropólogo aproximou-se da poesia de Guillén, deixando-se influenciar significativamente por ela. Ortiz realizou uma análise das obras de Guillén que, seguindo a Antonio Candido, podemos denomina-la de “crítica integradora”. Em seu artigo de 1934, Ortiz enfatiza que para alcançar a *mulatez* dos poemas é necessário considera-los em todos os seus “elementos essenciais”, abarcando conteúdo como também a forma (ritmo e linguagem).

Para Ortiz, o movimento literário conhecido como Renascimento Negro, Negrismo, Poesia Negra, Poesia Afro-americana e Poesia Afro-cubana foi na verdade uma *epifania da mulatez*. Quando os poetas quiseram introduzir os valores negros na poesia escrita, depararam-

se com a insuficiência do instrumental gráfico. Pois, o ritmo, a oralidade e a emoção dos afro-cubanos resistem à escrita. Assim, em vez de uma “estética negra”, os poetas criaram uma “estética mulata”, internalizando no ato poético elementos da tradição espanhola e africana.

Esta foi a principal intuição adquirida por Ortiz a partir de seus estudos do movimento literário da época: com a pretensão de criar “poesia negra”, os poetas fizeram uma estética completamente nova, revelando a formação do povo cubano. No intuito de introduzir na poesia os valores dos negros cubanos ocorreu o seguinte fenômeno: por um lado, as falas, ritmos e emoções dos negros cubanos não puderam ser versificados em sua totalidade e, por outro, a poesia escrita sofreu certas alterações.

No conceito transculturação encontramos estas ideias em sua estrutura. Ortiz apresentou no *Contrapunteo cubano* as seguintes fases da transculturação: primeiro, todas as culturas em contato passam por uma “desculturação”, que consiste numa perda parcial de suas tradições; em seguida, ocorre a “aculturação”, um intercâmbio entre as partes de elementos culturais; finalmente, ocorre a criação de novos fenômenos culturais, cuja fase Ortiz denominou de “neoculturação”. Como podemos observar, as imagens mulatas presentes na poesia de Guillén encontraram-se na estrutura do conceito transculturação, com o qual Ortiz buscou explicar a formação do povo cubano.

Para analisar os poemas de Guillén, apoiamos nas teorias dos seguintes críticos literários: Octavio Paz, Antonio Candido e Theodor Adorno. Octavio Paz inicia a sua obra *El arco y la lira* questionando qual seria a especificidade do “dizer poético”, que o torna irreduzível a outras formas de comunicação. Ao longo de sua obra, defende que a particularidade do poema está em criar imagens. Todos os elementos que compõem o poema – como a linguagem e o ritmo – tem como finalidade transformar-se em imagens. Um verso não representa a realidade social e histórica, mas ao criar uma imagem coloca-a diante do leitor como algo inusitado, que se explica por si mesma. No poema não se encontra uma transmissão conceitual, apenas o convite para participar do ato poético (PAZ, 2000, p 107). O crítico literário Antonio Candido também compartilha esta perspectiva, afirmando que o poema transmite mais do que noções e conceitos, que só se pode apreender no nível da intuição (CANDIDO, 2014, p. 31). Levando em consideração estas proposições, nos aproximamos das obras poéticas de Guillén na expectativa de vivenciar, na medida do possível, a sua criação poética. Em vez de cultivar o desejo de encontrar conceitos na “poesia mulata”, buscamos por meio da experiência poética participar das contingências que levaram o poeta a criar os seus versos.

Para abordar a poesia a partir das ciências sociais, realizamos uma “crítica integradora”, que abarca tanto o conteúdo como a forma. Antonio Candido aponta para o fato de que o dizer poético encontra-se na interioridade dos poemas, onde os fatores externos (histórico-social) são internalizados pelo ato da criação. Deste modo, uma leitura sociológica ou antropológica dos poemas restrita a uma “análise paralela” entre conteúdo dos poemas e fatos históricos não alcançaria a particularidade do dizer poético. Para aproximar-se do ato poético é necessário um esforço para captar como a realidade externa foi inserida pelo poeta na estrutura do poema. Deste modo, uma “dialética integradora” consiste em que os fatores externos e a estrutura se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Não consideraremos os fatores externos como causa nem como instância significativa isolada, mas como elementos que participaram da constituição da estrutura do poema transformando-se em imagens com sentido (CANDIDO, 2014, p. 14).

Em Theodor Adorno também encontramos esta perspectiva apontada por Candido, segundo a qual o estudo social deve partir dos elementos condensados na obra, e não a partir de um paralelismo entre a obra de arte e os elementos externos (sociais). Os poemas oferecem intuições que provocam o pensamento conceitual: “Para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos sempre querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado (ADORNO, 2003b, p. 67). Assim, o filósofo alemão supera a dicotomia entre arte e pensamento, defendendo a possibilidade de alcançar o nível conceitual a partir da intuição poética.

A fim de demonstrar que a poesia mulata de Guillén influenciou significativamente a criação do conceito transculturação, combinamos dois procedimentos metodológicos: a genealogia e a comparação. Para reconstruir os caminhos da transculturação, utilizamos o método genealógico. Mais do que conhecer a origem do conceito, buscamos percorrer os seus movimentos ao longo de sua história, marcados por choques, contradições, ressignificações, rupturas e desvios. Não pretendemos encontrar uma origem absoluta e essencial e nem mesmo uma história linear, mas compreender as complexidades de fatores que participaram da criação do conceito. Com Gilles Deleuze, entendemos que genealogia quer dizer “origem e nascimento”, mas também a diferença ou a distância que o conceito vai adquirindo de sua origem ou origens. Para compreender o conceito, faz-se necessário percorrer vias clandestinas, lançar feixes de luzes sobre espaços epistêmicos marginalizados e distanciar-se, em sua justa medida, do domínio do racionalismo ocidental. Pois, segundo Deleuze: “Genealogia quer dizer

nobreza e baixeza, nobreza e vilania, nobreza e decadência na origem. O nobre e o vil, o alto e o baixo, este é o elemento propriamente genealógico ou crítico” (DELEUZE, 1976, p. 02).

Considerando as reflexões de Michel Foucault (1982) sobre a genealogia em Nietzsche, podemos entender que este procedimento metodológico não busca identificar a evolução linear, mas levar ao nível da compreensão os fragmentos, as contradições, os contratempos, os desejos e frustrações dos personagens que participaram da criação do conceito. Nesta perspectiva foucaultiana, o que vale são os fatos históricos menores, as micropolíticas e os micropoderes. A genealogia enquanto método aproxima-se mais da ideia de *proveniência* e *emergência* que propriamente da ideia de origem, pois esta contém a conotação de essência e fundamento. O que orienta esta pesquisa não é a pretensão de alcançar o “início absoluto”, mas identificar as múltiplas proveniências, estes variados “fragmentos” que em uma rede complexa adquirem significado. Em vez de apresentar as definições do conceito dadas pelo seu criador, buscamos percorrer caminhos fragmentados, as oscilações, os equívocos, as emergências, os desvios e as contradições.

Ao considerar as “emergências” como dimensões interpretativas, desvestimos o conceito de sua nobreza. Uma vez criado, o conceito ostenta a sua dignidade racional e, ignorando a sua historicidade, observa o mundo das experiências a partir do ápice do pensamento. Realizar uma genealogia do conceito baseado em suas emergências consiste em devolver a sua baixeza e contingências. Este exercício genealógico pretende reavivar o conceito transculturação, recordando-o de suas peripécias cubanas.

Desta forma, com o método genealógico fragmentamos o nosso objeto de estudo (transculturação) para reconstruí-lo a partir das emergências cubanas (escravidão, racismo, imperialismo e o desejo de uma nação integradora). A genealogia, no sentido de emergência proposto por Foucault, contempla as forças que provocam a conceituação e o modo em que os criadores do conceito foram capazes de “negociar” inseridos numa relação de poder. Como veremos, as imagens mulatas foram resultados do modo como o poeta se colocou diante de uma sociedade marcada pela discriminação racial e de uma “república frustrada”, que seguia sob o controle dos interesses imperialistas.

O nosso olhar genealógico foi apoiado pelo método comparativo, colocando em diálogo a poesia e a antropologia. Encontramos no antropólogo cubano as ideias norteadoras para a nossa abordagem metodológica. Em sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz utiliza o método *contrapunteo*, inspirado no gênero musical *punto cubano* (ORTIZ, 1983 [1940], p. 2).

Entre as diversas formas de *punto*, encontra-se a *controversia*, quando dois ou mais improvisadores estabelecem um “duelo musical”. Podemos encontrar a *controversia* em diversos gêneros musicais, como na rumba e no *son*. Esta tradição iniciou-se no século XVII com o *punto cubano*, criado a partir das influências de Andaluzia e das Canárias. O “gênero dialogístico”, ao qual se refere Ortiz no início de sua obra, consiste nesta “disputa musical” entre duas ou mais vozes com versos improvisados em *décimas*. Assim, a *controversia* entre dois ou mais *puntos* gera um *contrapunteo*, uma estranha conversa em versos acompanhada de instrumentos e danças.

O *contrapunteo* consiste em abordar uma dualidade que se complementa, apesar dos contrastes. Como no *punto guajiro*, Ortiz realiza uma disputa entre o tabaco e o açúcar como partes de uma mesma peça musical. Enquanto o açúcar promoveu a escravidão, a mão de obra barata, o monopólio estrangeiro e o latifúndio, o tabaco proporcionou a soberania nacional, a liberdade, a arte, a consciência de classe e os espaços de tertúlias literárias e políticas. Ainda que com *puntos* distintos na *controversia*, o açúcar e o tabaco participam de um mesmo ritmo histórico. Ao longo de uma série de contrastes, vai tomando forma a “malevolência” do açúcar e a “benevolência” do tabaco. Contudo, ambos produtos geraram fatores sociais e culturais que explicam a cubanidade, esta peça musical criada pela *controversia*. No final de seu ensaio inicial, comenta Ortiz que apesar de todos os contrastes entre o tabaco e o açúcar jamais tiveram conflitos e inimizades entre si (ORTIZ 1983 [1940], p. 80). Este comentário após uma série de contrastes, leva-nos a pensar que o *contrapunteo* não consiste que uma das partes saia vitoriosa, mas que o exercício interpretativo implica justamente em manter no ritmo da *controversia*.

O *contrapunteo* consiste num método comparativo que a partir das “oposições binárias” busca identificar como cada uma das partes geram fatores sociais, econômicos, políticos e culturais. No âmbito do movimento contrapontístico, Ortiz desentranha, organiza e interpreta a formação da sociedade cubana. O exercício interpretativo não consiste em isolar as vozes participantes da *controversia*, transformando-as em objeto estático e com fronteiras delimitadas. Pelo contrário, a interpretação encontra-se no ritmo, no movimento e na relação entre ambas as partes. No ensaio de Ortiz, a cubanidade é interpretada no *contrapuntear*, ou seja, quando o tabaco e o açúcar assumem as suas distintas posições no decorrer do ensaio.

O método contrapontístico também se encontra na estrutura binária da obra: a primeira parte, é um ensaio que leva como título “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”; a segunda, intitulada “Capítulos adicionales: Transculturación del tabaco e inicios del azúcar y de la esclavitud de negros em América” compreende vinte e cinco capítulos com um rigoroso

estudo histórico e etnográfico sobre o açúcar e o tabaco. O *contrapunteo* na estrutura da obra consiste no seguinte: enquanto que na primeira predomina metáforas, jogos de palavras, humor, ironia, leveza, poesia e fluidez, na segunda parte encontramos um discurso rigoroso, dados históricos, dedução e indução, cronologia e abundância de referências bibliográficas. A segunda parte é o “arquivo”, o “pensamento rigoroso e profundo” que sustenta a primeira parte, a superfície. Dito isto, poderíamos dizer que existe uma inversão das partes: a conclusão (o ensaio inicial) antecede os capítulos que oferecem o suporte científico sobre o açúcar e o tabaco em Cuba. O *contrapunteo* fica mais evidente quando consideramos as diversas sugestões que o autor faz entre parênteses no decorrer do ensaio inicial para que o leitor leve em consideração a segunda parte, manifestando a dualidade complementar entre a “prosa poética” e o discurso científico.

Decidimos realizar um estudo comparado seguindo a estratégia de Ortiz, realizando um *contrapunteo* entre a poesia de Guillén e a antropologia de Ortiz como uma dualidade que se complementa no exercício interpretativo do social e cultural. Este procedimento metodológico parte do pressuposto de que além do deleite estético, a poesia enquanto forma e conteúdo proporciona elementos para pensar e intervir na história. Embora a poesia seja uma criação completamente nova não determinada pela história, está condenada a ser história. Cada poema tem possibilidades de se transformar em um “instante”, reinventando novas compreensões sobre o mundo. Esta particularidade da poesia consideramos fundamental: Guillén ao transformar os elementos externos (o racismo, a fala e os ritmos dos negros cubanos, os estereótipos do negro, a pobreza, a sensualidade, etc.) em ato poético criou um novo instante na história, atribuindo novos significados aos distintos elementos constituidores da cubanidade.

Nas imagens poéticas de Guillén encontram-se o desejo de reinventar a sociedade cubana, a fim de superar o racismo e gerar vínculos de “unidade” nacional. Esta sociedade desejada e imaginada revela-se na estrutura dos poemas de Guillén: nos seus versos encontram-se a fala popular e os ritmos cubanos, elementos culturais gerados a partir das confluências de negros e brancos. Estas imagens da *mulatez* ressoam nas obras de Ortiz publicadas a partir do *Contrapunteo cubano*, passando pela *Africanía del la música Folklórica cubana* até a sua obra *Los instrumentos de la música afro-cubana*, publicada em cinco volumes.

Seguindo os passos de Ortiz, realizamos um *contrapunteo* entre distintas formas de se aproximar da cubanidade, cujo diálogo de “vozes binárias” oferecem valiosos modelos interpretativos.

No primeiro capítulo, apresentaremos alguns poemas de Nicolás Guillén que se encontram nas suas obras *Motivos de son* [1930], *Sóngoro Cosongo* [1931], *West Indies, Ltd.* (1933) e *Son entero* [1943], a fim de demonstrar a sua “estética mulata”. Defenderemos que o poeta não somente foi o principal expoente do negrismo cubano, como também realizou uma renovação do próprio movimento literário. Se o negrismo surgiu como uma *moda* apropriando-se das características externas do negro, com Guillén transformou-se em um *modo* de ver o negro a partir de sua interioridade. Veremos como na estrutura dos poemas de Guillén encontram-se as vozes e os ritmos dos negros cubanos, cujo exercício poético transcendeu para o nível da consciência uma dimensão da cubanidade que se encontrava subjugada. A partir de uma crítica literária integradora, veremos que o negro cubano nos poemas de Guillén encontra-se tanto no conteúdo como na forma. Em seus poemas o negro fala por conta própria, canta, dança, padece, deseja, sente medo e também se envergonha de si mesmo. Nos versos de Guillén, o negro cubano aparece como sujeito histórico, protagonista da formação da cubanidade. A partir de sua obra *Sóngoro Cosongo*, como anuncia em seu prólogo, Guillén dedicou-se a fazer “poesia mulata”: primeiro, adverte que uma poesia crioula não seria possível sem o negro e, em seguida, afirma que os seus versos são mulatos, criados a partir dos elementos participantes da composição étnica de Cuba. Finalizaremos este capítulo apresentando as “imagens da *mulatez*” mais significativas, para que depois possamos perceber como nestas imagens já se encontravam as ideias que, mais tarde, adquiriram forma conceitual com Fernando Ortiz.

No capítulo seguinte, começaremos a apresentar o *itinerário intelectual* de Fernando Ortiz, a fim de demonstrar como o antropólogo chegou ao conceito “transculturação”. Organizamos o pensamento de Ortiz em quatro fases, dedicando este capítulo as duas primeiras fases: a primeira inicia-se com a publicação de sua obra *Los negros Brujos* [1906] e se estende até o final da década seguinte. Neste período, Ortiz dedicava-se à antropologia criminalista, a fim de mapear a *mala vida* cubana e atenuar as influências da psicologia primitiva do negro na alma cubana. Nos textos que compõem a sua obra *Entre cubanos: psicología tropical* [1913] promove a “modernização da nação cubana”, que implica branquear a nação. A segunda fase corresponde aos anos 20, quando assume uma posição crítica em relação à diferença entre “civilização” e “primitivo”. Nesta década, Ortiz aproximou-se das ideias vanguardistas, defendendo que a arte nacional deveria ser criada a partir das tradições cubanas. Em vez de importar a civilização, propõe a necessidade de criar uma arte a partir do primitivo com perspectiva de universalidade. Ortiz realizou um extenso trabalho intelectual, catalogou as particularidades da fala cubana e escreveu importantes etnografias sobre o folclore cubano.

Neste capítulo veremos as primeiras ideias de Ortiz sobre a mestiçagem, que poderemos considerar como importante antecedente da transculturação.

No terceiro capítulo, estudaremos as obras de Ortiz dos anos 30, quando consolida a sua “reviravolta cultural” iniciada nos anos 20. Se na primeira fase a antropologia de Ortiz possuía um viés racial, agora assume uma perspectiva cultural. Nesta terceira fase, Ortiz dedicou-se ao estudo da “poesia mulata”, publicando três importantes artigos e deixando textos inéditos, publicados somente em 2015 com o título *Epifania de la mulatez*. Estes textos foram fundamentais para corroborar a nossa tese, segundo a qual a poesia de Guillén influenciou o pensamento de Ortiz. Devemos considerar que nesta década, enquanto Ortiz se aproximava da poesia de Guillén, gestava a sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicada em 1940, onde aparece pela primeira vez o seu conceito transculturação. No entanto, mais do que estas contingências históricas, veremos que as ideias presentes na estética mulata de Guillén formaram o arcabouço do conceito transculturação. Entendemos que as imagens da *mulatez* contribuíram oferecendo “novos horizontes interpretativos” das pluralidades culturais profundamente conhecidas por Ortiz.

O quarto capítulo corresponde à quarta fase do itinerário intelectual de Ortiz, inaugurada com a sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940] e que abarca outras importantes obras como *Africanía de la música folklórica de Cuba* [1950] e *Los instrumentos de la música afrocubana*, publicada a partir de 1952, em cinco volumes. Este capítulo está dedicado ao conceito transculturação, apresenta as suas ideias estruturantes e a sua etnografia do tabaco em chave transcultural.

No último capítulo, veremos as etnografias de Ortiz sobre o *bongó* e a *clave*, a fim de demonstrar como a transculturação além de conceito também foi um método etnográfico para compreender a formação do povo cubano. Veremos as etnografias sobre os *caminhos da transculturação* que levaram à criação destes dois instrumentos mulatos. Embora a *clave* e o *bongó* sejam propriamente cubanos, cada um deles adquiriu uma afinidade com distintos espaços culturais: enquanto a *clave* foi amada e tocada, especialmente, pelo *guajiro* (camponês branco); nos secos repiques do *bongó* ressoa com mais vivacidade o afro-cubano. As suas histórias transculturais realizam na orquestra cubana um *contrapunteo*, revelando a *mulatez* como fenômeno constituidor do cubano. Finalmente, em um tom conclusivo, comentaremos que o nosso estudo comparativo entre a poesia de Guillén e a antropologia de Ortiz realizou um *contrapunteo*, cujo método dialogístico demonstrou como distintas áreas do conhecimento se complementam no esforço por compreender o histórico-social e cultural. Buscamos superar a

dicotomia ocidental, realizando um *contrapunteo* entre o pensamento profundo, rigoroso, racional, conceitual, discursivo e científico e o pensamento poético, imagético, intuitivo e emocional.

CAPÍTULO 1

IMAGENS POÉTICAS DA *MULATEZ* EM NICOLÁS GUILLÉN.

Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco
que bailan el mismo son
cueripardos y almprietos
más de sangre que de sol.
(GUILLÉN).

O objetivo deste capítulo consiste em demonstrar como Guillén criou “imagens da mulatez”, proporcionando elementos para uma nova compreensão da cubanidade. Para realizar este propósito, abordaremos as seguintes obras: *Motivos de son* [1930], *Sóngoro Cosongo* [1931], *West Indies, Ltd.* (1933) e *Son entero* [1943]. Mais do que “conteúdo”, encontraremos nestas obras uma “estética mulata” criada a partir das diversidades culturais presentes em Cuba. A fim de ampliar a nossa compreensão, faremos o seguinte percurso: primeiro, apresentaremos brevemente o movimento vanguardista denominado *negrismo*, cuja tendência literária exerceu significativas influências em Guillén; segundo, defenderemos a tese que a poesia de Guillén não apenas foi o ápice do *negrismo* como também realizou uma renovação dentro do próprio movimento cubano; terceiro, analisaremos alguns poemas de Guillén para demonstrar como versificou a língua popular e o *son* cubano, cujo gênero musical foi uma criação mulata, resultado do contato das culturas africanas e espanhola; quarto, defenderemos que a obra de Guillén foi um ato de “*cimarronaje*” cultural, introduzindo o negro e o mulato na literatura. Finalmente, apresentaremos as “imagens da *mulatez*” mais significativas, pelo fato de conterem esteticamente as ideias que mais tarde adquiriram forma conceitual com Fernando Ortiz.

1.1. O movimento literário negro nas Américas e no Caribe.

O *negrismo* na América Latina e no Caribe foi, inicialmente, provocado pelos movimentos vanguardistas europeus. Em um período em que a arte europeia estava em decadência, artistas buscaram novas sensibilidades no “continente negro”. O cubismo, por exemplo, realizou uma valorização da arte africana, até então considerada disforme e grotesca. Talvez o principal representante do cubismo seja Pablo Picasso, cuja obra *Les Demoiselles D'avignon* [1907] foi influenciada pelas máscaras africanas. Em 1912, Leo Frobenius empreendeu uma viagem pela África subsaariana, publicando no final da década *El Decamerón negro*, com uma seleção de relatos e lendas africanas. Em 1921, apareceu a *Antologia negra* de

Blaise Cendrars com uma compilação de lendas, mitos, contos e poemas africanos, alcançando grande circulação na época. O negrismo, enquanto tema da vanguarda europeia, foi uma apropriação de elementos considerados exóticos, desvinculados de uma realidade vivenciada.

Esta tendência, por meio dos simbolistas e cubistas, influenciou a poesia hispano-americana, quando esta se encontrava em seu “modernismo tardio”. O interesse europeu pela África negra não passava de uma busca pelo exotismo com a expectativa de uma “arte nova”. Esta tendência chegou às Américas e ao Caribe, impulsionando os movimentos vanguardistas. Inicialmente, afirma Cintio Vitier, apareceu em Cuba um “confuso vanguardismo” como resumo dos *ismos* europeus (VITIER, 1970, 377)³. Mas, por outro lado, este movimento artístico europeu proporcionou condições para o que o negrismo cubano introduzisse o “negro como sujeito histórico” na literatura, na pintura, na escultura e na música.

Como bem pontuou Roberto Fernández Retamar, o que na Europa era *moda*, em Cuba tornou-se um *modo* literário. Enquanto para o europeu o negro era algo distante e exótico, para o cubano era uma realidade cotidiana que, ao invés de pitoresco, encontrava-se visivelmente marcado pelas infâmias da escravidão, pelo racismo e pela exclusão social. Deste modo, o *afro-cubanismo* –ou *negrismo*– literário retratou o negro em sua condição social, despojado do exotismo que caracterizava a estética europeia.

Também para Ángel Augier, enquanto o negrismo surgiu em outras partes como moda, artifício e snobismo, em Cuba encontrou autenticidade e cor própria. Havia uma sensibilidade coletiva semelhante às jazidas de petróleo escondidas sob camadas geológicas, que com a menor perfuração desde o seu exterior se lançou à superfície. Se o negrismo surgiu apenas para atender a curiosidade do branco europeu pelo exótico mundo africano, em Cuba o negrismo adquiriu forças emancipatórias, tornando-se um ato de *cimarronaje* literário. Os expectadores insulares do que ocorria na Europa logo se deram conta de que os elementos de origem africana que provocavam a imaginação dos franceses estavam presentes em Cuba, como uma fonte inesgotável para a criação literária (AUGIER, 1984, pp. 92-93).

Negrismo e negritude foram fenômenos distintos: o primeiro surgiu com os ventos vanguardistas no final dos anos 1920, cuja perspectiva trasladou-se do “estritamente racial” em

³ Segundo Vitier, em Cuba o vanguardismo teve duas tendências na poesia: a pura e a social. Na “poesia pura” os principais representantes foram Mariano Brull, Emilio Ballagas e Florit, cujas obras valorizavam a forma em detrimento da realidade social. Nicolás Guillén encontra-se na segunda vertente, com os seus versos elaborados em forma e conteúdo a partir do social. Para Vitier e Retamar, a “poesia negra”, em seu primeiro momento, esteve mais próxima da “poesia pura”, cujos versos retrataram o pitoresco e o exótico, valorizando as características superficiais do negro. Não obstante, apareceu um segundo tipo de poesia negra como desdobramento da poesia social, abordando o negro em sua totalidade. O “negrismo” de Nicolás Guillén pertence a esta segunda manifestação da “poesia negra”.

direção ao “nacional”. Em Cuba, as primeiras manifestações literárias negristas retrataram o negro de forma pitoresca, reproduzindo os estereótipos criados pela sociedade profundamente racista. Mas, anos depois, a poesia começou a ver “o negro desde dentro”, interpretando os seus dramas de “sujeitos marginalizados”. Antes de criar a sua obra *Motivos de son*, Guillén havia iniciado um importante trabalho como jornalista, publicando artigos na página negra “Ideales de una Raza” do jornal conservador *Diario de la Marina*. Os artigos de Guillén apresentavam com franqueza e sem eufemismos os problemas do negro, denunciando a sua exclusão da cidadania. O negrismo de Guillén esteve sempre orientado a construir uma “síntese nacional”, na qual o negro pudesse ser reconhecido como participante da cubanidade.

O negrismo cubano não foi um movimento literário isolado, mas um desdobramento de vários fatores sociais compartilhados por Cuba com outras partes do mundo. Por volta de 1915, surgiu em Harlem, bairro nova-iorquino, o *Renascimento negro*. A partir de 1930, nas Antilhas francesas e na África encontramos o movimento *Negritude*. No Brasil também houve um “negrismo”, cuja manifestação encontramos, especialmente, na criação de jornais, revistas e sociedades. Ainda que com diferenças contextuais e ideológicas, pode-se dizer que compartilhavam a necessidade de emancipar o negro vítima da colonização.

Segundo René Depestre, apesar de todas as diferenças entre os movimentos negros nas Antilhas francesas, inglesas e espanholas, pode-se dizer que há um elemento em comum: em todas estas regiões existe uma *literatura de identificação*, que consiste em um esforço do negro para dar resposta ao seu problema de identidade⁴. A pergunta existencial pela identidade, que ecoa nas literaturas antilhanas na primeira metade do século XX, trata-se de uma reação à escravidão, que desencadeou o processo de *anti-identidade*. Ocorreu uma negação do negro como “outro”, transformando-o em “combustível” para gerar riquezas para a Metrópole. Em função desta *anti-identidade*, a história do negro nas Antilhas foi marcada pelo naufrágio.

O poeta haitiano leva-nos a pensar que não apenas se empreendeu a negação das identidades negras, mas levou a cabo a formação de uma *pseudoidentidade*. Ao identificar o negro com a sua epiderme, substituíram a “identidade negada” por uma “falsa identidade”: “El sistema colonial hizo todo lo posible para hacer de nosotros, los antillanos, anglosajones de piel negra, latinos de piel negra” (DEPESTRE, 1978, p. 6). Mais adiante, afirma: “Yo es un

⁴ Em seu artigo “Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas”, escreve: “Durante los últimos treinta o cuarenta años, los poetas, novelistas y ensayistas negros de las Antillas han estado obsesionado por el mismo tema: buscar y manifestar nuestra identidad de martiniqueños, jamaquinos, de cubanos, de guadalupanos, de triniteños, de haitianos, de dominicanos, de puertorriqueños, en una palabra, de antillanos (DEPESTRE, 1978, p. 5).

subproducto anglosajón blanco, yo es un subproducto latino blanco” (DEPESTRE, 1978, p. 7). O africano ao chegar nas Américas passava a ser simplesmente “negro”.

Após a escravidão, o negro não foi considerado parte da “síntese” da formação cultural das distintas regiões caribenhas e latino-americanas. O negro permaneceu com a sua história ocultada, como “uma vergonha” que se deveria manter silenciada. Foi negado o “rostro negro” para que se pudesse “idealizar o rosto branco” na cultura, na estética e no social. Deste modo, a busca da identidade que ecoa no negrismo e na negritude é uma resistência a este processo *anti-identitário e pseudoidentitário*. É o reencontro do negro com o seu próprio rosto e que, simultaneamente, questiona a supremacia do rosto branco. Depestre expressa o próprio sentimento de antilhano negado em sua identidade:

Fui forzado a negar una parte decisiva de mi ser social, a renegar mi rostro, de mi color, de las singularidades de mi cultura, de las reacciones específicas de mi sensibilidad ante la vida, el amor, la muerte, el arte. ¡Y todo ello se hizo también para que yo idealizara el color, la historia, la cultura de mis amos blancos! (DEPESTRE, 1978, p. 7).

A pele adquiriu um significado metafísico, estético e moral (DEPESTRE, 1978, p. 7). Em certo sentido, podemos dizer que a “negritude” foi criada pela própria colonização. Na Europa medieval não havia “negro”, o africano era visto como o exótico ou como *mouro*. Porém, com a empresa colonial a “pele” adquiriu um novo significado. Na concepção filosófica grega, como em Aristóteles, o homem é essencialmente razão (*lógos*), para o cristianismo é sobretudo “alma” e nas sociedades coloniais nas Américas e no Caribe passou a ser “epiderme”. A brancura representou o máximo da dignidade humana. Se para Platão o Belo, o Bom e o Verdadeiro se encontravam no mundo inteligível (Razão), para o mundo colonial foram qualidades epidérmicas, presentes na brancura. A mestiçagem, neste contexto, surge como uma possível escala civilizatória de branqueamento, um progresso metafísico, moral e estético.

Segundo Depestre, há uma diferença fundamental entre a negritude e o negrismo: a primeira realizou um intenso esforço literário e político de desconstrução da identidade epidérmica colonial e condenou a condição social marginalizada em que se encontrava o negro antilhano; o negrismo hispano-antilhano não teve a mesma rebeldia e cólera, inclusive chegou a reproduzir na literatura as falsas percepções criadas pelos brancos colonizadores sobre os negros.

Para Depestre, tratam-se de fatos culturais distintos, com diferentes valores sociológicos e estéticos. O negrismo nas letras antilhanas foi sobretudo um movimento de intelectuais brancos que estavam movidos mais pela curiosidade e pelo pitoresco e, ocasionalmente, pela solidariedade aos negros. Não havia um real compromisso político com o necessário processo

revolucionário para a emancipação negra. A literatura negrista incorporou elementos rítmicos, onomatopeias e fatores sensoriais presentes nas tradições afro-antilhanas apenas como fonte de inspiração literária. Neste sentido, foi apenas uma moda literária representando o negro como um valor estético, sem um projeto emancipatório. Por outro lado, segundo Depestre, houve no movimento negritude um maior avanço pelo fato de que seus escritores lançaram um profundo olhar ao passado e ao presente do negro antilhano. Por esta razão, diferencia-se do negrismo ao se propor conscientemente a destruir os mitos e os estereótipos do negro como realidades ontológicas (DEPESTRE, 1978, p. 11)⁵.

Seguindo com a sua análise, Depestre afirma que o negrismo já se encontrava no *Siglo de Oro*, nas obras de Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz e Victor Hugo. E, mais recentemente, em escritores europeus, americanos e caribenhos que apenas acrescentaram uma nova “corda negra” no “arco branco” ocidental. No entanto, reconhece que em alguns poetas brancos como o porto-riquenho Luis Palés Matos e nos cubanos José Zacarias Tallet e Alejo Carpentier, o negrismo foi uma verdadeira valorização da herança africana. Mas, continua Depestre:

[...] el principal reproche que puede hacerse al negrismo es el de haberse limitado a un conocimiento superficial de la herencia africana y no haber conservado más que los aspectos formales y folklóricos de la condición de los negros en América. *En el negrismo no hay rebeldía ni cólera* (DEPESTRE, 1978, p. 7 –grifo nosso.).

Consideramos esta posição parcial, uma vez que o negrismo cubano possui distintos matizes. Embora estejam presentes em alguns autores do negrismo os estereótipos negros, outros chegaram a constituir um referencial social de protesto contra a exploração do trabalho do negro e a discriminação racial. Aqui parece existir uma divergência enquanto ao que se entende por negrismo. Se considerarmos Regino Pedroso com o seu poema “Hermano Negro” e Guillén com a sua obra *Motivos de son* como parte do negrismo, sem dúvidas este movimento literário foi além do que considera Depestre. Parece que Depestre entende que estes poetas foram mais preocupados com a emancipação do proletariado e com questões voltadas ao nacionalismo cubano, em vez de se dedicarem ao tema propriamente “racial”. Mas, neste caso, há uma concepção reducionista do próprio movimento, como se não pudesse integrar as reivindicações raciais com outras pautas.

⁵ Segundo Jorge Schwartz, o negrismo enquanto manifestação especificamente literária tem pouco a ver com a negritude, pois, enquanto o primeiro tratava-se de um repertório importado e desvinculado de uma realidade vivenciada, a segunda, surgida nos anos 30, possuía um caráter reivindicatório dos direitos negros. Em outras palavras, na negritude há uma “ideologia de fundo liberacionista”, que não se encontra no negrismo (SCHWARTZ, 2008, p. 655).

A negritude foi configurada a partir de fatores distintos daqueles que influenciaram o movimento hispano-caribenho. Enquanto em Cuba, Porto Rico e República Dominicana predominavam a preocupação pela “nação subjugada”, no Caribe francófono houve uma concepção mais “racial” da emancipação do negro⁶. Provavelmente, o principal fator que contribuiu com o surgimento da negritude foi a maior proximidade das colônias francesas nas Américas e na África com a Metrópole. Desde o século XIX, os filhos das elites deixavam as colônias para estudar na França, onde começaram a confrontar suas opiniões sobre a discriminação racial. Cuba, por exemplo, sempre teve uma organização colonial administrativa mais autônoma em relação à Espanha, fato que contribuiu com a formação das ideias nacionalistas. Enquanto os negros do Caribe francófono estabeleciam contato com negros africanos na França, em Cuba a África foi tornando-se cada vez mais distante. Por isso, a obra do martinicano Aimé Césaire, *Um retorno ao país natal*, referindo-se à África, não faria nenhum sentido para o negro cubano, pois apesar de sua marginalização considerava-se cubano. Em outras palavras, o sentimento nacionalista cubano deu cor ao negrismo, enquanto para a negritude a África permanecia como uma realidade muito mais viva, como norte de suas ações culturais e políticas⁷.

Em *Motivos de son*, como mostraremos mais adiante, há uma renovação do negrismo. Compartilhamos a perspectiva de Mónica Mansour ao considerar que esta obra de Guillén foi o ápice do negrismo cubano, transformando o “racial” em uma questão indispensável para pensar a nação. A diferença entre o negrismo literário hispano-americano e o movimento negritude está na maneira em que ambos abordam a questão racial:

Si bien los movimientos literarios de la “negritud” y del “negrismo” tienen el mismo fundamento –la raza negra en el mundo occidental-, sus causas e intenciones, así como su desarrollo, son muy distintos. La diferencia principal está en la actitud: mientras que la negritud hace hincapié casi exclusivamente en el problema racial, y lucha por una unidad racial, el negrismo se ocupa de

⁶ Segundo Mónica Mansour “[...] mientras en la América francesa e inglesa el asunto poético es completamente racial, en Iberoamérica es socioeconómico y nacionalista; mientras en Estados Unidos es producto de un grupo marginado y discriminado de la sociedad, en las Antillas francesas e inglesas representa el intento de independizarse del modelo cultural de sus antiguos colonizadores; mientras los antillanos franceses se identifican con los africanos contemporáneos, los iberoamericanos intentan recuperar una tradición muy antigua y mítica de África, y los norteamericanos –hasta muy recientemente– no intentaban revalidar más que su propia cultura creada sin relación con lo africano. Estas diferencias se reflejan muy claramente en la poesía de los años de 1920 a 1940, tanto en los temas como en el estilo –aparte de las diferencias personales– y en los recursos literarios (MANSOUR, 2005, p. 19).

⁷ Apesar das diferenças, existem elementos em comum entre o Harlem Renaissance (Estados Unidos), a Negritude (Antilhas francesas) e o negrismo (Ibero-américa). Em todas as regiões buscou-se uma conscientização da presença negra e da discriminação racial, tendo como via o estético enquanto revalidação dos elementos culturais dos negros.

definir la identidad nacional y de plantear los problemas sociales (MANSOUR, 1973, p. 145).

O negrismo literário hispano-americano deve ser visto na perspectiva política em que se encontrava Cuba na terceira década do século XX: diante das constantes intervenções estrangeiras nos assuntos internos do país e de uma sociedade profundamente racista, os poetas abordaram a questão racial como parte de um projeto nacionalista de criar vínculos e consolidar a nação. Por exemplo, o poeta cubano Regino Pedroso, descendente de chinês e africano, em sua obra *Nosotros* [1933] levanta a sua voz poética contra as opressões que atingem a todos os proletários e, desta forma, denuncia não só as injustiças raciais, mas também as sociais. Em seu poema “Hermano negro” não deixa de dizer ao negro que são mais irmãos pela fome e ânsia que pela cor⁸. Com estes versos de Pedroso, podemos perceber que a poesia negrista cubana se abre para outras questões urgentes, instrumentalizando os seus versos para a defesa dos ideias nacionalistas⁹.

Quando Guillén em *Motivos de son* versifica as características do negro cubano, não apresenta imagens caricaturescas, mas a “condição social” em que se encontrava o negro em razão da discriminação racial. Sobre a sua obra, escreve Guillén:

Posiblemente, *la moda trajo el modo*, aunque más de una voz de las que en los primeros instantes cantaron lo negro como “prueba”, o como distracción momentánea, pero sin ninguna responsabilidad artística, reclamen ahora la supremacía de un triunfo que sólo corresponde, aun en el tiempo, a quienes fueron hacia lo negro seriamente, viendo allí la cantera central de la obra, no un sitio de reposo y de entretenimiento (GUILLÉN, 1987, p. 65 – grifo nosso).

O negrismo representou entre os anos 1920 e 1940 a maior expressão do vanguardismo cubano, rompendo com os paradigmas da literatura crioula branca. No primeiro grupo de negristas cubanos encontramos Ramón Guirao e José Zacarías Tallet. Eram poetas brancos que representavam o negro cubano por meio de onomatopeias, ritmos, vocabulários e gestos. Tratava-se de uma visão externa do negro, transformado poeticamente em uma vitrine de exibição do pitoresco. Aqui ainda encontramos o negrismo como moda literária, no entanto, podemos considerar esse período inicial como sintoma de uma época (AUGIER, 1984, p. 93). Ainda nesta primeira fase, sem falar do negro desde dentro, Guillén em seu poema “Pequeña oda a Kid Chocolate” [1929] faz alusões à necessidade de “[...] hablar en negro de verdad”. No

⁸ Vejamos os seguintes versos: “¡Negro, hermano negro! / ¡Negro más por el hambre que por la raza! / Negro, hermano negro / más hermano en el ansia que en la raza”.

⁹ Como afirma Mansour: “El movimiento de poesía negrista es relativamente breve y se integra a las poesías nacionales. Las razones para esto son claras: la poesía negrista no fue sino un elemento en la búsqueda del carácter nacional de muchos países hispanoamericanos, dentro de una protesta contra la injusticia social y la explotación extranjera. Esta poesía sólo tuvo un momento racial en la corriente nacional, latinoamericana y social” (MANSOUR, 1973, p. 142).

dia 26 de janeiro de 1930, poucos meses antes da publicação de sua obra *Motivos de son*, Guillén em uma entrevista a Rosendo Ruiz comenta seus interesses vanguardistas e a condição do negro cubano:

[...] rechazamos lo vernáculo con una ingenuidad conmovedora. Nada que no haya venido de París, o por lo menos de Nueva York, de donde, desdichadamente, nos viene todo, desde los zapatos hasta el frío, tiene para nosotros interés. Nuestros artículos de consumo, tanto espiritual como material, han de ofrecernos la breve dificultad de una etiqueta extraña para que despierte nuestra voluntad (GUILLÉN *apud* AUGIER, 1984, p. 95).

Sobre a condição do negro cubano afirma:

El negro cubano –para constreñir más nuestro pensamiento– vive al margen de su propia belleza. Siempre que tenga quien lo oiga, abomina del son, que hoy tanto tiene de negro; denigra la rumba, en cuyo ritmo cálido bosteza el mediodía africano, y cierra los ojos, como para que no le descubran un destello de comprensión, frente al profundo requerimiento del bongó, con su voz grave de abuelo. Parece que existe el miedo de ser negro (GUILLÉN *apud* AUGIER, 1984, p. 95).

Esta entrevista tem um valor significativo, pois traz as ideias que ocupavam a mente do poeta antes de sua primeira grande obra com o tema negro. São ideias que buscam um novo estilo literário a fim de despertar a consciência do negro para que reconhecesse a sua “própria beleza”, sem ter medo de ser negro. Este espírito vanguardista e o desejo de emancipação do negro transformaram-se em ato poético com as obras *Motivos de son* [1930] e, posteriormente, *Sóngoro Cosongo* [1931] e *West Indies, Ltd.* [1933].

1.2. Nicolás Guillén: do negrismo à mulatez.

Os críticos literários organizam as primeiras obras de Guillén dos anos 30 em três fases: “poesia negra” que corresponde à obra *Motivos de son*, “poesia mulata” com *Sóngoro cosongo* e “poesia social” em *West Indies, Ltd.*¹⁰ Embora esta classificação ajude a identificar o tema central de cada obra poética, devemos ter o cuidado para não excluir a *mulatez* e a questão social da primeira obra. Neste tópico, queremos demonstrar que em *Motivos de son* há uma renovação do negrismo, distanciando-se do pitoresco e alcançando o negro a partir de sua interioridade, contemplando a sua condição “racial” e “social”. Embora predomine o tema negro, veremos que já se encontra na estrutura do poema a *mulatez*, anunciada no ano seguinte no prólogo de *Sóngoro cosongo*.

¹⁰ Esta classificação podemos encontrar em: RETAMAR, Roberto Fernández. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.

Jorge Schwartz contribui com o nosso esforço de pensar o lugar que ocupa Guillén em relação ao negrismo. Começa afirmando que o negrismo, enquanto manifestação especificamente literária, tem pouco a ver com a negritude, pois, enquanto o primeiro tratava-se de um repertório importado e desvinculado de uma realidade vivenciada, o segundo possuía um caráter reivindicatório dos direitos negros. Em outras palavras, na negritude há uma “ideologia de fundo liberacionista”, que não se encontra no negrismo. Porém, mais adiante, ao comentar sobre o negrismo em Guillén, escreve:

Mas é o segundo livro, Sóngoro Cosongo (1931), que vai dar fama a Guillén. Nele, o poeta cubano abandona parcialmente as formas oralizantes, optando por uma linguagem mais castelhana. Guillén faz da temática mestiça e do sincretismo religioso (cristão/ioruba) um projeto estético e ideológico para a poesia. [...] Sua proposta aparece claramente descrita no prólogo do livro aqui reproduzido, um dos raros documentos, senão o único, em defesa da poesia mestiça. Guillén reconhece estar escrevendo uma poesia do povo cubano, denominando-a de “versos mulatos, uma vez que “o espírito de Cuba é mestiço”. *O poeta consegue manter-se distante do aspecto turístico do negrismo e acaba atribuindo a este coerência histórica.* Poucos escritores são tão conscientes em sua produção e no projeto de uma literatura mestiça: um poeta mulato, uma poesia mulata, um país mulato (1995, pp. 659-660 – grifo nosso.).

Schwartz considera que o negrismo europeu e latino-americano não possuíram um caráter político como a negritude, movimento de conscientização e de reivindicação dos direitos dos negros. Porém, ao se referir a Guillén enfatiza que o poeta cubano se distanciou do aspecto turístico do negrismo e deu à sua poesia uma coerência histórica. Compartilhamos com esta colocação de Schwartz no sentido de que a poesia mulata é uma nova expressão lírica, distanciando-se em grande medida do negrismo. Não obstante, não estamos de acordo com o crítico literário ao deixar em suspenso que *Motivos de son* faz parte de um negrismo turístico e apolítico. Se bem que, em um primeiro momento, o negrismo encontra-se embriagado pela renovação estética e o negro é visto apenas como um elemento exótico, em Cuba o movimento amadureceu a tal ponto que o negro passou a ser visto por dentro, a partir de sua condição histórica.

Para compreendermos o caráter político da “poesia negra” de Guillén, devemos levar em consideração as atividades jornalísticas do poeta no período em que publicou *Motivos de son*. Em 1929, na página “Ideales de una raza” do suplemento dominical *Diario de la Marina*, Guillén denunciava a exclusão do negro:

¿Cuáles son los problemas de la raza de color, hoy, en la República de Cuba? ¿Es que después de dos grandes revoluciones contra España y después de la instauración de una patria libre, en cuya Constitución la igualdad entre todos los ciudadanos es dogma primordial, puede haber una cantidad de cubanos, por pequeña que ella sea, que se sienta diferenciada de la otra? La

respuesta es grave y, sin embargo, debe darse. *Sí, señores, todavía tiene problemas la raza de color en Cuba y todavía necesita luchar mucho para resolverlos.* Todavía la igualdad no alcanza a todos los sectores de la vida republicana, y aún hay mucha trinchera prematuramente abandonada, donde es preciso seguir combatiendo contra prejuicios innumerables (GUILLÉN, 1975, [1929], p. 6 –grifo nosso).

Ainda que a Constituição de 1901 entendia que todos os cubanos eram iguais perante a lei, a vida republicana surgiu profundamente marcada pela discriminação racial que se manifestava desde a ausência do negro nos altos cargos da nação até o desprezo pelas suas religiosidades, músicas e danças. Havia uma total intolerância em relação à cultura negra. Até mesmo Ortiz, em suas primeiras obras marcadas pela criminalística do italiano Cesare Lombroso, entendia que existe nos negros cubanos uma disposição à *mala vida*, em razão de sua condição atrasada e primitiva. Na obra *Los negros brujos*, publicada em 1906, há uma concepção de inferioridade do afro-cubano, relacionando suas características psicossociais com a delinquência.

É significativo que o primeiro volume da obra *Prosa de Prisa 1929-1972* de Guillén se inicie com o artigo que leva como título “El camino de Harlem”, publicado no dia 21 de abril de 1929. Aqui o poeta enfatiza que ainda existem problemas raciais em Cuba, impedindo que todos participem da vida republicana. Recorda as práticas discriminatórias nas barbearias e academias de danças, levando os negros a criarem os seus próprios espaços. Assim, para Guillén Cuba seguia o caminho de Harlem, fazendo alusão ao bairro nova-iorquino marcado pela segregação racial. Este artigo que antecede a sua obra *Motivos de son* [1930] já manifestava as preocupações do poeta:

Insensiblemente, nos vamos separando en muchos sectores donde debiéramos estar unidos; y a medida que el tiempo transcurra, esa división será ya tan profunda que no habrá campo para el abrazo final. Este será el día en que cada población cubana –a todo se llega– tenga su “barrio negro”, como nuestros vecinos del Norte. Y ese es el camino que todos, tanto los que son del color de Martí como los que tenemos la misma piel que Maceo, debemos evitar. Ese, es el camino de Harlem (GUILLÉN, 1975, p. 6).

Este fragmento leva-nos a pensar sobre a *função poética* em Guillén: seus versos combatem as exclusões raciais a fim de criar condições para o “abraço final” entres aqueles que são da cor de José Martí e de Antonio Maceo, símbolo da participação negra na Guerra da Independência. Desta forma, a poesia de Guillén possui uma intencionalidade poético-política que visa construir uma sociedade na qual negros e brancos compartilhem os mesmos espaços. Em *Motivos de son* [1930] recupera a voz do negro para que, no ano seguinte, pudesse anunciar em seu “Prólogo” a *Sóngoro cosongo* que os seus versos são *mulatos*, elaborados a partir dos

distintos elementos étnicos que compõem a “cor cubana”. De maneira introdutória, podemos dizer que a *mulatez* presente nas obras de Guillén tem como primeira intenção trazer à tona a “cultura mestiça” cubana, forjada a partir da contribuição *negriblanca*¹¹. Para que pudesse chegar aos versos mulatos, primeiro o poeta recuperou liricamente o negro em sua interioridade.

No dia 20 abril de 1930, apareceram na página “Ideales de una raza” do jornal *Diario de la Marina*, dirigida por Gustavo Urrutia, oito poemas que deram forma a obra *Motivos de Son*. Estes poemas provocaram um estardalhaço na capital cubana basicamente por duas razões: primeiro, eram poemas que retratavam a vida popular havaneira e, segundo, foram *esteticamente* criados a partir de elementos sociais e culturais dos *solares*¹². Quanto ao estético, sobressaía a fala e o ritmo do *son*¹³, elementos extraídos dos setores mais marginalizados, ocupados por negros descendentes de escravos que ainda permaneciam subalternizados nas primeiras décadas da república.

A pergunta que nos orienta neste tópico pode ser formulada da seguinte maneira: *como Guillén transcendeu para o âmbito da estética o negro cubano?* De forma introdutória, podemos dizer que em Guillén há uma criação de recursos estéticos por meio dos quais deu visibilidade ao negro em sua dimensão cultural e social. Em *Motivos de son*, a “poesia negra” adquire uma nova expressividade tanto pela sua forma como pelo seu conteúdo: o negro que antes era visto apenas em sua “exterioridade”, agora despojado de todo exotismo passa a ser percebido como sujeito histórico. Esta historicidade alcança a criação poética permitindo que o negro fosse revelado em suas particularidades linguísticas, musicais e também em seus dramas sociais. Em Guillén há uma estética reveladora do negro e, conseqüentemente, da cubanidade. José Juan Arrom, referindo-se especificamente à poesia afro-cubana, afirmou:

[...] los poetas afrocubanos pudieron cavar hondo y encontrar al negro real y verdadero, y verlo *por dentro*, sentirlo en toda su complejidad, no como muñecones cómicos pintados de hollín, no como pieza de museo con raros ornamentos de curiosos diseños, sino como hombres: hombres de piel prieta y labios gruesos, pero desbordante de vida y emoción (ARROM, 1942, p. 393).

¹¹ Esta expressão “*negriblanca*” representa a intenção integradora presente na poesia de Guillén, tornando-o o “poeta das sínteses” das diversidades culturais cubanas (ALFRED, 1973, pp. 25-61).

¹² Ángel Augier comenta a convulsão social causada pelos oito poemas de Guillén: “En momento algún de la evolución literaria nacional – hay que repetirlo – se había producido tan honda sacudida como la que en aquellos días agitó las hojas de las publicaciones cubanas” (AUGIER, 1984, p. 102).

¹³ Veremos, mais adiante, como o poeta levou para o campo literário o *son* cubano, música mestiça configurada nos setores populares a partir das confluências entre brancos e negros. Segundo Fernando Ortiz, o *son* é uma *música mulata* forjada a partir do encontro das cordas da viola espanhola com o tambor africano (ORTIZ, 1965 [1950], pp. 2-3). E, no último tópico deste capítulo, veremos como a estética guilleniana (linguagem e ritmo) criaram imagens que nos levam a pensar nas manifestações da identidade cubana.

A linguagem recriada em *Motivos de son* vai além do caricaturesco, gerando possibilidades para que, em primeiro lugar, o negro pudesse reconhecer a si mesmo em suas particularidades. Este exercício poético depara-se diretamente com o fato de que o negro havia internalizado a “ideologia do branqueamento” enquanto valor, beleza e civilização¹⁴. Segundo Roberto González Echevarría, Guillén denunciou o processo de autorrepresentação da cultura afro-cubana realizada mediante a projeção dos preconceitos raciais (ECHEVARRÍA, 2008, p. 185). Desse modo, a descolonização empreendida pelos versos de Guillén passa sobretudo pela sua estética, forjada a partir dos elementos culturais negros (linguagem e ritmo).

A prosódia negra trouxe para o primeiro plano da obra a *africanidade* em Cuba. Melhor dizendo, recuperou as influências africanas que já haviam se tornado mulatas. Portanto, Guillén não realizou uma *distorção* da língua espanhola de forma artificial, mas recuperou a fala dos negros que foram construídas a partir do encontro das variedades linguísticas que chegaram à ilha. Esta presença da “fala negra” com o *son* cubano provocou na época uma comoção entre os brancos e negros. Pois, Guillén introduzia na língua culta as “coisas de negros”, estas mazelas que deveriam ser escondidas e, na medida do possível, superadas. Emblemático foi o artigo de Ramón Vasconcelos, publicado no dia 6 de junho de 1930 no jornal havaneiro *El país*:

He leído –mejor diría he cantado– los *Motivos de son* de Nicolás Guillén. Están bien, porque hay en ellos sabor folklórico, criollo, afrocubano, del patio; sabor a guanábana, a mamey, a mojo agrio, a ron. Están bien porque son el producto espontáneo de la tierra natal, todo atavismo, sensualidad y sol a plomo. Pero Guillén, poeta de numen bien enfrenado, no como los caballos de circo, sino como el *pur sang* de carrera, capaz de esfuerzos serios, no debe darle el brazo a la musa callejera, fácil, vulgar y descoyuntada.

De eso nada quedará, salvo el pretexto para que se dicten veredictos de ineptitud. Yo sé: el poeta joven tiene muchas cosas íntimas que decir; confidencias amargas, fiebres redentistas, admoniciones catapúlticas, y se escapapor la tangente con el sonoro repiqueteo de onomatopeyas sobre el parche del tambor.

Hay motivos para son, pero no hay motivo para tanto, ni para tan poco (VASCONCELOS, 1974, p. 243).

As reações provocadas por *Motivos de son* evidenciaram o clima social da época: sociedade fortemente marcada pelo preconceito racial e pela ideia de que a nação deveria ser fundada sobre os valores civilizatórios provenientes da cultura branca e europeia. Em consequência de séculos de exploração do negro e de sua inferiorização racial, os próprios

¹⁴ Esta ideologia do branqueamento encontra-se questionada poeticamente em “Mulata”, segundo poema de *Motivos de son*. O eu lírico, depois de ter sido ofendido pela mulata em razão de sua cor, afirma: “Y fíjate bien que tú / no ere tan adelantá / poqqe tu boca e bien grande / y tu pasa, colorá” (GUILLÉN, 1972a [1930], p. 104). A palavra “adelantá” (*adelantada*), que reproduz a fala popular cubana, representa a ideia presente no imaginário social, segundo a qual o mulato encontra-se racialmente “adiantado” em relação ao negro, em um processo de branqueamento. Para desconstruir esta ideologia, no poema predomina o orgulho de ser negro cubano.

negros haviam internalizado esta ideologia, tornando-se estranhos a si mesmos. E, por este motivo, os poemas de Guillén trouxeram à superfície uma realidade que deveria ser esquecida na expectativa de que com o tempo pudesse ser superada. Como comentou Guillén naqueles dias, o “negro vivia às margens de sua beleza com medo de ser negro” (GUILLÉN, 1975 [1930], p. 12). O poema “Ayé me dijeron negro”, eliminado posteriormente por Guillén de sua obra, enfatizava precisamente esta atitude do negro com medo e envergonhado de si mesmo, que insiste em esconder suas origens para que não “descubram” o evidente, a sua ascendência africana. O eu lírico representa o negro ofendido por ter sido chamado de negro por alguém que também possuía a mesma origem racial. E na sua injúria provoca o agressor por esconder a sua avó negra:

*Ayé me dijeron negro
pa que me fajara yo;
pero é que me lo desía
era negro como yo*

*Tan blanco como te bé,
y tu abuela sé quien é.*

*Sácala de la cosina,
sácala de la cosina:
Mamá Iné.*

*Mamá Iné, tú bien lo sabe,
Mamá Iné, yo bien lo sé;
Mamá Iné te llama nieto,
Mamá Iné.*

(GUILLÉN *apud* AUGIER, 1984, p. 106).

A estética guilleniana ao dar voz aos esquecidos rompeu em um só golpe o véu adormecedor das consciências. Colocou à vista os subúrbios de Havana como espaços culturais e constituidores da cubanidade. O jeito negro de se comunicar, dançar, cantar, celebrar a alegria e a dor foram transformados em arte poética, gerando um conflito que remonta ao dualismo cultura e barbárie. Como poderiam as idiosincrasias negras diretamente conectadas com os barracões da escravidão serem utilizadas como elementos da literatura nacional? Este foi o escândalo provocado pelo poeta nas letras cubanas e por este motivo podemos considera-lo um *transgressor* na literatura.

Não podemos desconsiderar que apesar de ter sido um fenômeno ocorrido em outros períodos da literatura cubana e hispano-americana, a composição dos versos na língua popular

representou um ato de transgressão literária¹⁵. Ezequiel Estrada entende que, neste aspecto, Guillén foi um iconoclasta, um destruidor de idolatrias:

La obra de Guillén no sólo es revolucionaria sino iconoclasta, a pesar de su mansedumbre y resignada protesta. Su originalidad verdadera consiste en que introduce en la poesía de fábrica o de escuela elementos destructores más que reconstituyentes y reformativos: liquida la poesía de cultivo de arriba abajo, desde los temas y el lenguaje, el sentido o acepción gramatical de la palabra y la sintaxis hasta el ritmo, la métrica, todos los convencionalismos del oficio poético juntos, y, de paso, la gramática y la estética literarias. Es un hereje tanto como un revolucionario, que es lo que indica la palabra iconoclasta, destructor de ídolos; mejor dicho de idolatrías (ESTRADA, 1966, pp. 6-7).

Guillén realiza o projeto vanguardista iniciado pela vanguarda cubana: gera rupturas na literatura, introduzindo uma nova linguagem e ritmo. Ao invés de seguir os cânones da métrica espanhola tradicional, tece os seus versos a partir da estrutura do *son* cubano (música mulata) e da linguagem popular¹⁶. Nesse sentido, distancia-se do fazer poético elitizado e do culto à pureza do idioma. O Guillén iconoclasta e hereje, como vimos com Estrada, aparece quando transforma o cubano dos *solares* em imagens poéticas, gerando espaços na literatura para que o negro pudesse falar por si mesmo¹⁷.

A crítica literária tem afirmado que em *Motivos de son* encontra-se um “espanhol deformado”, com uma apresentação exteriorizada e cômica do negro. Pelo contrário, entendemos que esta obra não apenas fala sobre o negro como também a partir da interioridade negra que se manifesta em sua peculiar expressividade (linguística e rítmica). Referindo-se a esta fase poética de Guillén, comenta Ezequiel Estrada:

¹⁵ A imitação da fala dos negros também encontramos entre os poetas do *Siglo del Oro*, no entanto, tratava-se de um uso superficial, cômico e, até mesmo ridicularizador. Como foi apontado por José Arrom (1942, p. 383) não possuía raízes na alma do povo, diferentemente, do que encontramos na poesia de Guillén. Segundo Ortiz (2015, p. 87), este fenômeno literário também ocorreu em Cuba no século XIX, dando como exemplo o texto *Diálogos entre los negros bozales Francisco y Bortolo*. Eram obras de brancos que imitam o negro boçal com um sentido grotesco e burlesco.

¹⁶ Tanto Ezequiel Estrada como Fernando Ortiz entendem que a poesia de Guillén é “popular” pelo fato de ter incorporado elementos da cultura popular, como a linguagem e o ritmo. E não porque seja uma poesia criada pelo povo. Sobre isso, vejamos o seguinte fragmento de Ezequiel Estrada: “La poesía de Guillén tampoco es popular, como entendemos el calificativo cuando nos referimos a la que el pueblo compone, a la espontánea pero de una cronología muchísimo más reciente. Como el mismo Guillén, su poesía es más bien aristocrática. Racial y telúrica, únicamente es popular porque está escrita en el habla del pueblo, y porque, aunque no toca los temas específicos de la poesía popular ni vernácula, refleja la complicada y sencilla psicología del pueblo” (ESTRADA, 1966, p. 63).

¹⁷ Por esse motivo, Ezequiel Estrada afirma que Guillén trouxe à literatura um “apocalipse”, um “ciclone”: “Lo que Guillén trae de nuevo a la poesía hispanoamericana, y por extensión a la castellana, no es una métrica ni un nuevo lenguaje traslaticio, ni una rítmica, una cadencia, una musicalidad, una sonoridad, una rima, una temática, sino mucho más: un apocalipsis. Ataca el corazón de la palabra-concepto, de la palabra-signo-definición, de la sensibilidad educada, del pensamiento lógico, del orden y la arquitectura; trae el ciclón, el amor, la semilla, la imprecisión del embrión, el miedo, lo inefable, lo terrible oculto, lo risueño ingenuo, lo súbito, lo inesperado, lo nostálgico, lo sin-sentido, la forma incorrecta, lo glandular, la ‘hénide’” (ESTRADA, 1966, p. 12).

Los temas de las primeras composiciones de Guillén ocupan un barrio suburbano de su poesía. El poeta no se propone ninguno de los grandes objetivos mundiales de la poética, como por ejemplo la belleza, el amor, los ideales, los pesares. *Pertenecen al arte de reproducir la realidad*, al verismo simple e ingenuo, a la estética de lo feo. Podemos usar la palabra “fealdad” como uno de los elementos constitucionales de la poesía antonomástica de Guillén. Feas son las figuras, los ambientes, las formas de convivir, de hablar, de querer y sufrir; es una vida fea, y con ello va dicho que hay un deliberado propósito de eliminar lo hermoso y, para usar la palabra cabal, lo bonito (ESTRADA, 1966, pp. 82-83 –grifo nosso.).

A “estética do feio”, apontada por Estrada, leva-nos a pensar que gerou na poesia cubana e hispano-americana uma inversão do paradigma de beleza tanto no campo literário como no racial e cultural. Se a poesia de Guillén houvesse abordado o negro africano distante e exótico, certamente, não teria provocado tanto incômodo entre os guardiões da língua culta e entre os negros que almejavam alcançar o paradigma de beleza ocidental. Mas, os negros nos quadros poéticos de Guillén são cubanos que circulavam pelos subúrbios, que trabalhavam nas fábricas, que gastavam os seus míseros salários nas tabernas e que cantavam e dançavam os “desprezíveis” ritmos do *son*. Deste modo, *Motivos de son* ao trazer estas imagens realizou uma “estética do feio”, corrompendo as letras e desestabilizando o imaginário social constituído sobre os valores culturais ocidentais. Sobre isso, afirma Estrada: “Pero creo poder afirmar que nadie ha ido tan a fondo como él [Guillén] en el ataque a la poética castellana y a otras muchas variadas formas de dominación espiritual y social” (ESTRADA, 1966, p. 19).

Foi bem observado por Martínez Estrada que na poesia de Guillén o uso dos substantivos supera o uso dos adjetivos e das metáforas. Predomina um certo realismo, consequência de um desejo em nomear diretamente as coisas. Evita as comparações e o figurativo. Até mesmo quando aparecem adjetivos, eles são tão próprios daquilo a que se referem que acaba prevalecendo a *imediatez*. Não é uma poesia anedótica, discursiva, descritiva e nem narrativa (ESTRADA, 1966, p. 89). De acordo com Estrada, em Guillén as palavras estão organizadas de tal maneira que nos colocam imediatamente diante de imagens:

El tema es, regularmente, una visión. Se abre inesperadamente en un cielo oscurísimo, luce como en un relámpago algo que no terminamos de comprender qué forma concreta tiene, y queda resonando en calidad de imagen óptica exactamente como la imagen acústica queda hasta desvanecer gradualmente en la vibración de la campana después de teñida. Muchas de sus composiciones son fosfenos. El tema es un pretexto para expresar algo que no está, positivamente, contenido en él sino que lo suscita [...] (ESTRADA, 1966, p. 89).

Podemos afirmar que com *Motivos de son* apareceram imagens subversivas, desestabilizadoras não apenas do estilo literário cultivado pelos homens das letras como

também da ordem racial, social e cultural¹⁸. Em uma conferência dada no *Lyceum* de Havana no dia 20 de fevereiro de 1932, Guillén enfatizava que com a sua poesia teve a intenção de interpretar o caráter popular e o conflito étnico cubano. Mais que uma simples busca de inovação literária, o poeta estava diretamente envolvido, sobretudo, com as questões raciais e sociais concretas presentes na paisagem urbana da capital cubana. Segundo Augier, os personagens desses poemas eram pessoas reais que moravam nos *solares* da capital cubana. Para que tenhamos uma ideia sobre os *solares* cubanos, similares aos cortiços brasileiros, vejamos a seguinte descrição feita por Augier:

La impecunia crónica lo [negro] condenaba a ese tipo de vivienda de desoladora promiscuidad, en que el trabajador superexplotado coexistía con el hampón profesional o aficionado, o con el vago forzado o voluntario. Un medio ambiente creado por la miseria y en que la extrema pobreza suele devorar a dentelladas la dignidad y el decoro y lanzar a sus víctimas a luchar por la existencia –por la subsistencia– con todas las armas, por innobles que sean y del modo más natural, sin conciencia del bien ni del mal ni del tipo alguno de solidaridad, ni siqueira de la desgracia (AUGIER, 1984, p. 104).

Antonio Benítez Rojo em sua obra *La isla que se repite* leva-nos a pensar que a estética guilleniana encontra-se estreitamente vinculada com o sistema colonial da Plantação. A versificação mediante a linguagem dos subjogados radicaliza o tom poético a tal ponto que engendra uma transgressão na contradição histórica cubana: a relação latifundiário-escravo transcendida racialmente pela relação branco-negro. Se com Agustín Acosta em *La zafra* a crítica à Plantação se deu a partir de uma linguagem culta e direcionada a um público restrito, com Guillén os seus versos em *Motivos de son* não só trazem os personagens subjogados pela lógica colonial como também se dirigem, em primeiro lugar, a eles por meio de suas próprias falas. Só a voz daqueles que se encontravam nas mais extremas condições de dominação poderia adquirir uma radical força de resistência diante do próprio sistema da Plantação¹⁹. Nesse sentido, entendemos que a estética de *Motivos de son* possui uma profunda percepção histórica do cubano, mas, ao mesmo tempo, impregnada por um forte *desejo* de reinventar a cubanidade. Como afirma Rojo:

Para mí lo verdaderamente crucial que hay en los poemas de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) es la voz del negro, la cual se dirige a todos los estratos de la Plantación con la intención de investirlos con su

¹⁸ Ángel Augier comenta no seguinte fragmento como *Motivos de son* trouxe novas imagens para romper com as relações raciais estabelecidas: “Eran cuadros vibrantes de la vida popular de la capital cubana, presentados escueta, ágil, vigorosamente y con un sentido definido de afirmación racial: se establecía el orgullo de ser negro frente a la postura vergonzante o deprimente de “saber darse su lugar” y de tener a menos el color y el origen como una especie de estigma” (AUGIER, 1984, pp. 103-104).

¹⁹ Quando Guillén publicou a sua obra *Motivos de son*, Cuba encontrava-se sob as intervenções estadunidenses que possuía a maior parte dos engenhos da ilha. De tal modo que, os engenhos seguiam a todo vapor produzindo riquezas para a metrópole neocolonial e, em contrapartida, mantendo internamente a exploração do trabalho.

deseo y su resistencia. Quiero decir que Guillén no sólo revela la reclusión del negro del cañaveral, sino que se propone a impregnar a la sociedad cubana con la libido de éste –su propia libido– transgrediendo los mecanismos de censura sexual impuestos a la raza por la Plantación. Así, en estos poemas vemos erigirse una representación de la belleza neoafricana que desafía y desacraliza los cánones de la belleza clásica, exaltados aún entonces por los poetas modernistas, incluyendo a Acosta (ROJO, 1998, pp. 153-154).

O que para Ramón Vasconcelos era apenas dar o braço à “musa *callejera*”, para Antonio Rojo foi um ato poético de resistência diante do contexto social cubano. O poeta não apenas colocou em marcha a descolonização da literatura como também do imaginário cubano, o qual estava constituído a partir da supremacia cultural e socioeconômica do branco em relação ao negro. A descolonização passa pelo poético em vista da reinvenção da realidade cubana. Continuando com Antonio Rojo, podemos dizer que o desejo que se encontra ao longo dos versos de Guillén está direcionado a dismantelar as antigas estruturas da Plantação ainda vigentes e construir um espaço de coexistência racial, social e cultural. Nas palavras do ensaísta cubano:

Así, el deseo de Guillén, el amplio deseo del negro caribeño inscrito en una realidad restringida por el racismo, se disemina junto con el ritmo popular del son y se convierte, a través de la economía política del ritual, en el deseo de todos, el deseo de una nacionalidad sin conflicto racial, de una patria grande donde el flujo de los ríos del mundo recorte la figura de saurio telúrico con que se representa la isla. Y no es que las duras realidades del negro en la Plantación sean escamoteadas en estos versos. Ahí están, por ejemplo, “Hay que tené boluntá”, “Caña”, “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”; sólo que el mensaje de estos textos no se queda en la queja del negro, sino que ésta es transcendida por un decidido canto de afirmación nacionalista (ROJO, 1998, p. 155).

Com o dito acima, podemos afirmar que os versos de Guillén não são “pacifistas”, promovendo uma “unidade” sobre as injustiças históricas. Seus versos são carregados de denúncia à estrutura social em que se encontrava. O desejo pela nação unificada não se sobrepõe ao desejo da emancipação dos grupos sociais marginalizados. O primeiro só se alcança na medida em que o segundo seja realizado.

Entre a “poesia pura” vanguardista e a poesia de Guillén existe uma diferença fundamental: enquanto para a primeira a forma é o fim em si mesma, para Guillén a estética encontra-se estreitamente relacionada com a sua perspectiva ideológica. Também, convém ressaltar uma vez mais que entre a primeira onda negrista e Guillén há uma considerável ruptura: a poesia negra guilleniana inaugura uma estética que traz em seu arranjo os elementos mais autênticos da sociedade cubana. A forma poética de Guillén não é o fim em si mesma, pois, embora seja considerada como uma grande descoberta poética, vai além do formal, uma vez que proporciona imagens para o despertar da consciência coletiva sobre a exclusão do negro

e sua presença na *síntese* cubana. Deste modo, ao abordar a forma poética de Guillén não se pode desconectar o estético do ideológico: a primeira só faz sentido na medida em que se contempla a segunda²⁰.

Com o que foi dito anteriormente, podemos fazer alguns reparos na análise de Jorge Schwartz, com a qual iniciamos esta seção. Nas “formas oralizantes” de *Motivos de son* não se encontra uma manifestação do “aspecto turístico do negrismo”, mas um exercício poético transgressor para que o negro pudesse falar por conta própria. Nos próximos tópicos, demonstraremos que a linguagem e o ritmo nos versos que compõem a obra *Motivos de son* já se encontra a *mulatez*, ainda que o negro cubano seja o tema. Em outras palavras, a *mulatez* que Schwartz identifica somente a partir de *Sóngoro cosongo* [1931], já se encontrava na estrutura da obra anterior.

1.3. A linguagem nas obras de Guillén.

Na estética guilleniana, o negro cubano se manifesta pela linguagem e pelo ritmo. No nível da linguagem ocorreu uma manipulação da escrita para que pudesse sobressair a fala popular cubana, constituída historicamente a partir das contribuições dos negros e brancos. Guillén conseguiu submeter a escrita à oralidade, introduzindo em seus versos a “africanidade” presente na fala cubana. Ao prevalecer a fala popular sobre a escrita, o poeta revela em seus versos uma realidade cultural e social que havia sido silenciada por séculos. Guillén não fala em nome do subalternizado, mas deixa que o negro se transforme em sujeito lírico e fale por conta própria. Guillén encontra nos subúrbios de Havana as possibilidades de resistência que remonta aos tempos dos barracões, cuja fala subalternizada carregava as potencialidades necessárias para a sua transgressão poética.

Nos versos de Guillén a *fala* triunfa sobre a escrita. Entendemos que este exercício poético contribuiu para que pudesse ocorrer a manifestação das dimensões da cubanidade silenciadas. A linguagem que habitamos toma forma a partir das nossas experiências com o mundo. Os sons emitidos pela voz levam consigo as particularidades existenciais de um determinado grupo social. Em Cuba, como adverte Ortiz, não se fala o mesmo espanhol que se

²⁰ O sentido que atribuímos a palavra “ideológico” se distancia daquele dado pelos críticos (Luis Gottberg e Aline Helg) ao exercício poético de Guillén. Para estes, a poesia de Guillén “soluciona” as diferenças ao propor uma ideia de *síntese* enquanto substrato da nacionalidade. Neste caso, ideologia é a ocultação das diferenças étnicas e sociais da sociedade cubana visando uma convivência pacificadora. Nós entendemos ideologia como a intencionalidade política que participa do próprio “ato poético”. Em Guillén a ideologia tem duas dimensões: primeiro, como desmascaramento do mito da mentalidade do branqueamento e da unidade cubana parcializada ainda em vigência em sua época e, segundo, como foi dito, da intenção política de levar o negro a reencontrar com si mesmo e integra-lo à cidadania.

fala na Espanha ou em outras partes da América Latina. E, ainda mais, o espanhol falado não corresponde ao espanhol escrito. Deste modo, Guillén ao introduzir a oralidade em seus poemas revela particularidades linguísticas do cubano e, conseqüentemente, particularidades identitárias.

Segundo Luis Iñigo-Madrigal, embora a poesia de Guillén seja escrita, ela está construída com os recursos da poesia oral. O poeta altera a língua espanhola para se expressar por meio da fala cubana. Realizou um ato de “violência” contra o idioma, como assinala Ezequiel Estrada:

[...] refiriéndome a la forma personal de expresarse Guillén, no podría emplear la palabra y el concepto de lenguaje, sino de *habla*, porque no se vale de un instrumento universal que se utiliza mecánicamente, tomándolo y dejándolo tal como está hecho, sino que ese lenguaje que todos usamos sufre en su manipulación por él una alteración, diré una *violencia ilegal*, que juzga indispensable para que sirva a lo que él tiene que decir y no a lo que dicen todos. El habla de Guillén, pues, y no el lenguaje, considerada como región del más vasto territorio del idioma (ESTRADA, 1966, p. 49 –grifo nosso.).

Esta posição de Ezequiel Estrada, que se repete em diversos momentos de sua obra *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, exige certos reparos: afirma insistentemente que o poeta deu a própria voz a sua obra (ESTRADA, 1966, p. 44). Não se trata da “fala de Guillén”, mas de uma fala coletiva, presente em determinados setores da vida havaneira. Diríamos que Guillén não fala por conta própria, pelo contrário, gerou espaços na literatura para que os silenciados pudessem falar, tornando-se sujeitos de fala.

Uma vez dito isto, vejamos os recursos utilizados por Guillén para introduzir a oralidade em seus versos. Para que a escrita pudesse dar espaço à fala popular teve que sofrer uma violência em sua própria estrutura: no nível da fonética, da semântica e da sintaxe. Esta manipulação foi necessária para que outros espaços culturais vencidos pudessem assumir um protagonismo na literatura. Por isso, concordamos com Ezequiel Estrada ao afirmar que Guillén escreve como aqueles que não sabem escrever, não porque sejam analfabetos, mas porque são ágrafos e suas expressões culturais se manifestam às margens da escrita. E na medida em que os seus poemas se constituem por meio da fala, adquirem capacidade de manifestar a identidade do povo cubano²¹.

O primeiro que se destaca nos poemas de Guillén encontra-se no nível da fonética: as palavras espanholas são “desfiguradas” para reproduzir uma outra sonoridade. Para Ezequiel

²¹ Segundo Estrada (1966, p. 63), a poesia de Guillén ao ser elaborada a partir da “fala do povo” acabou refletindo em seus versos a “psicologia do povo cubano”. Entendemos que o autor se refere ao fato de que não só a linguagem popular adquiriu forma poética como também as subjetividades.

Estrada, esta técnica provocou uma “reminiscência da africanidade”. Esta perspectiva foi compartilhada por Desiderio Navarro ao sustentar que o poeta selecionou determinados fonemas da língua espanhola aproximando a tessitura verbal de seus poemas às línguas africanas (NAVARRO, 1988, pp. 157-164). Ortiz, por sua vez, tem uma posição diferente: entende que a poesia de Guillén imita a linguagem popular cubana (ORTIZ, 2015, pp. 73-120). Como em Cuba se fala popularmente uma língua mulata (mestiça) logo os poemas foram enriquecidos no nível linguístico por uma expressão autenticamente cubana. Nas seguintes páginas, apresentaremos estas distintas posições para que possamos ampliar nossa interpretação da obra guilleniana.

Ezequiel Estrada ressalta que a escrita espanhola é insuficiente para transcrever a fala afro-cubana. E, por isso, foi necessário que Guillén realizasse um ato de violência contra a linguagem, flexibilizando-a a tal ponto que pudesse reproduzir a fala dos vencidos:

[...] esta poesía mestiza, que llamamos mulata, tiene un pathos afrocubano que no puede expresarse con el lenguaje culto, con el lenguaje de los vencedores, que es el que escribimos (¡Justamente el de Castilla!); [...] tiene el castellano un vocabulario y una sintaxis que es preciso quebrar, flexibilizar, humanizar, adecuar a lo que quiere expresarse, acudiendo a un recurso psicoanalítico: la desfiguración de la palabra, la extracción del sentido semántico de dentro del sentido gramatical; la reducción del vocablo a fonema; [...] (ESTRADA, 1966, p. 68).

Em primeiro lugar, pretendemos avaliar se com a flexibilização da língua espanhola o poeta foi capaz de reproduzir as características linguísticas da *fala popular* cubana do início do século XX. Para Desiderio Navarro, na poesia de Guillén encontra-se uma “estilização sonora”, revestindo os poemas com uma sonoridade das línguas africanas (ioruba, efik e kikongo)²². Isto foi possível por duas razões: primeiro, o poeta selecionou e combinou determinadas palavras espanholas gerando uma “textura fônica” africanizada e, segundo, criou novos vocábulos ou transformou vocábulos já existentes para imitar as características fônicas das línguas africanas mencionadas²³.

²² O texto “Sonido y sentido en Nicolás Guillén: Contribuciones fonostilísticas” de Desiderio Navarro tem sido fundamental para compreender tanto a linguagem como o ritmo nos poemas de Guillén. A primeira parte do texto analisa como o poeta orquestrou os seus versos para reproduzir o som dos tambores, cuja análise veremos no próximo tópico. Aqui nos interessa a segunda parte do texto de Desiderio, onde defende que em Guillén houve um arranjo fonético que se aproxima das línguas africanas.

²³ Alfred Melon já havia apontado que nas obras de Guillén há uma abundância das letras *m* e *b*, recriando foneticamente as influências ioruba e abakuá: “Sóngoro Cosongo, más que Motivos de son, valoriza lo africano en Cuba: las supersticiones y leyendas negras en “Balada de güije”, valor encantatorio, magia, plasticidad y música intrínseca de fonemas y onomatopeyas de sonoridad africana, que saca de la predominancia de la *m* y de la *b* recursos poéticos infinitos. [...] Descubrimiento del primor y de la riqueza fónica que trajeron al habla cubana las influencias yorubas o abakuás. Descubrimiento de los recursos infinitos del lenguaje para imitar los sonidos del tambor, medio de expresión y de comunicación, profano y religioso, tan hondamente consubstancial al sentir y vivir africano” (MELON, 1973, pp. 34-35).

Segundo Navarro, em *Motivos de son*, além dos fonemas *m* e *b* apontados por Alfred Melon também estão presentes os fonemas *p*, *o* e *u* com uma frequência superior a encontrada no espanhol regular como em jornais ou conversas cotidianas. Se no espanhol regular a porcentagem dos fonemas labiais (*m*, *b*, *p*, *o* e *u*) oscilam entre 15 a 20%, em *Motivos de son* a porcentagem alcança os 30,5%, aproximando-se das línguas ioruba, efik e kikongo, cuja proporção gira em torno dos 30%. E acrescenta Navarro: “Guillén le ha conferido al idioma español una textura fónica característica de esas lenguas negro-africanas. Diríase que en ellos [poemas], al hablar en español, el poeta está hablando también en una lengua negro-africana” (NAVARRO, 1988, p. 158)²⁴.

Esses fonemas também podem aparecer juntos em distintas formas como *mb*, *mp*, *bo* e *mbo*: “¿**Po** qué te **pone** tan bravo / cuando te disen negro **bembón** / si tiene la boca santa / negro **bembón**” (GUILLÉN, 1972a [1930], p. 103). Segundo a análise fonoestilística de Navarro, estes fonemas geram uma sonoridade próxima das línguas negro-africanas. Porém, o fato que corrobora a sua tese é que ao analisar a totalidade do texto percebe-se que a presença destes fonemas supera a língua espanhola, percentualmente aproximando-se do ioruba, efik e kikongo. Vejamos o poema “Búcate plata” que ao ser analisado por Navarro revelou a maior porcentagem dos fonemas mencionados (30,5%):

Búcate plata,
búcate plata,
poqqe no doy un paso má:
etoy a arró con galleta,
na má.
Yo bien sé cómo está to,
pero viejo, hay que comé:
búcate plata,
búcate plata,
poqqe me boy a corré.

Depué dirán que soy mala,
y no me quedarán tratá,
pero amó con hambre, viejo,
¡qué ba!
Con tanto sapato nuevo,
¡qué ba!
Con tanto reló, compadre,
¡qué ba!
Con tanto lujo, mi negro,
¡qué ba!

(GUILLÉN, 1972a, [1030], pp. 107-108).

²⁴ Confrontaremos essa posição com Ortiz, quem defende que na poesia negra e em Guillén encontra-se uma *língua mulata*, forjada em Cuba a partir da mestiçagem linguística.

Navarro está de acordo com Alfred Melon no sentido de que *Motivos de son* não se trata de uma reprodução da fala popular cubana, pois, segundo eles, não se pode defender uma unidade no espanhol popular cubano. Porém, distancia-se de Alfred Melon ao sugerir que as alterações fonéticas em *Motivos de son* vai além do esforço em reproduzir as influências das línguas africanas em Cuba. Defende insistentemente que nas obras de Guillén há uma estilização sonora das línguas negro-africanas²⁵. Por exemplo, as combinações *mb*, *mp*, *çg* e *nd* realizam nos versos de Guillén uma “estilização sonora” que imita os tambores (como veremos no próximo tópico) e também a fonética da língua kikongo como nos seguintes vocábulos criados pelo poeta: “Sóngoro cosongo”, e “mamatomba serembe cuserembá”.

A partir de uma perspicaz análise do poema “Son número 6” que compõe a obra *El son enterro* [1943], Navarro enfatiza a africanidade em Guillén: o eu lírico inicia o poema dizendo que chora em ioruba e em lukumí e a tessitura do poema revela a presença dos fonemas já mencionados das línguas ioruba, fik e kikongo com o acréscimo da reiteração do fonema *y/ll* frequentes na língua ioruba. Deste modo, o poeta de fato chora foneticamente nas línguas africanas, como podemos observar nos seguintes versos: “**Y**oruba soy, **ll**oro en **y**oruba / lucumí / Como soy un **y**oruba de Cuba / quiero que hasta Cuba suba mi **ll**anto **y**oruba²⁶”. Em *Sóngoro cosongo*, o poema “Canto Negro” possui a maior porcentagem dos fonemas *m*, *b*, *p*, *o* e *u* e da combinação *çg* (41,8%). Para Navarro, a africanidade deste poema não se deve apenas a criação de vocábulos que fazem alusão à língua africana, mas se trata foneticamente de um canto negro. Em todos os versos, o poeta manipula os fonemas da língua espanhola para que o seu canto pudesse ser na fala dos vencidos, fazendo com que a oralidade prevalecesse sobre a escrita. Por considerar importante esta análise de Navarro, vejamos o poema de Guillén na íntegra:

!Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.
Mamatomba,

²⁵ A sua tese encontra-se no seguinte fragmento: “Nosotros iríamos más lejos que Melon y situaríamos el origen último de esas alteraciones del castellano popular de Cuba más allá del castellano hablado por la población negra cubana: en las lenguas africanas más habladas y conservadas entre los esclavos negros y sus descendientes. Ocurre que una regularidad fonológica fundamental de la lengua yoruba es la siguiente: toda sílaba termina en vocal o en nasal *n*; y una regularidad análoga de la lengua kikongo es que toda sílaba termina en vocal y sólo pueden ir juntas las consonantes que se combinan con la siguiente vocal para formar una sílaba: las nasales *m* y *n* antes de ciertas consonantes (así, palabras como “tampoco” o “tanto” también son fonológicamente posibles en kikongo, solo que la división en sílabas se produce de otra manera: ta-mpoco, ta-nto)” (NAVARRO, 1988, p. 160).

²⁶ A crítica literária tem assinalado que os poemas de Guillén reproduzem o *yeísmo* presente tanto na fala popular cubana como em outras regiões latino-americanas. Trata-se da pronúncia do *ll* por *y* como podemos observar no poema “Sigue...” que pertence a obra *Motivos de son*: “Camina, negra, y no **y**ore / be p’ayá / camina, y no **y**ore, negra / bem p’acá / camina, negra, camina / !que hay que tené boluntá!”.

serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó,
aé;
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!

(GUILLÉN, 1972b, [1931] pp. 122-123).

Ainda que todo o poema esteja escrito na língua espanhola, o poeta criou uma *acústica africanizada*. Nesta criação poética também encontramos a *jítánfora*, um recurso literário que apareceu na “poesia pura” com o poeta cubano Mariano Brull e foi observado e comentado pelo mexicano Alfonso Reyes. Trata-se de uma técnica com a qual o poeta aproxima a linguagem de seus versos à fonética africana. São invenções de novas palavras cujo significado encontra-se apenas em sua sonoridade. Segundo Ortiz, na *jítánfora* há uma predominância do ritmo sobre o conteúdo²⁷. No poema citado acima, as palavras *yambambó*, *yambambé*, *mamatomba*, *serembe* e *cuserembá* são exemplos das *jítánforas* criadas por Guillén, cuja sonoridade remete o leitor às heranças africanas em Cuba. Também encontramos no poema “Si tú supiera...” as palavras *sóngoro* e *cosongo*.

Estes vocábulos não pertencem a nenhuma língua, nem mesmo às línguas africanas. Trata-se de uma invenção estilística cujos fonemas escolhidos trazem a reminiscência sonora das falas negras africanas que chegaram à ilha com o tráfico negreiro. Elena Godoy entende que esse fenômeno linguístico constrói uma textura fônica cuja base léxico-sintática é o espanhol, porém, mais que aproximar de uma língua africana específica, reproduz uma imagem “*arquiafricana*”, integrada por diversos elementos fonéticos de variadas línguas africanas (GODOY, 2002, p. 141). Esta *arquiafricanía* permite ao poeta cubano reconstruir esteticamente a imagem da cubanidade, integrando a fala do negro cubano que se encontrava socialmente marginalizada.

²⁷ Comentando as *jítánforas*, afirma Ortiz: “Es indudable que el arte de la sonoridad oral, aunque invocabulada, puede dar expresiones inefables, que el lenguaje humano es incapaz de decir. El efecto estético de esa expresión, *oral pero verbal*, es el que los poetas modernos tratan de producir por medio de palabras cuyo valor fónico predomina sobre el semántico. El gran crítico Alfonso Reyes, tomando una palabra de ese género inventada por el poeta cubano Mariano Brull, lo ha denominado jitanjáfora” (ORTIZ, 1965 [1950], p. 223 – grifo nosso.).

Para que tenhamos uma ideia sobre o efeito produzido pela sonoridade dessas *jitánforas*, vejamos a seguinte anedota contada por Ángel Augier, biógrafo de Guillén:

[...] *sóngoro cosongo* es un simple recurso fonético y, por tanto, no tiene traducción posible, aunque años antes de la Revolución de 1959 al propietario de una cadena de restaurantes turísticos de La Habana se le ocurrió incluirlo en la Carta o Menú junto con las voces Buenos Días y Good Morning. Ya nacionalizados esos establecimientos por el Instituto Nacional de la Industria Turística (INIT) persistía esa antigua Carta y una vez llevamos a Guillén a que viera aquello. El poeta preguntó al camarero qué significaba escrito allí *Sóngoro cosongo* y el interrogado respondió muy serio: “Quiere decir Buenos días en africano...” (AUGIER, 1984, p. 118).

Esta anedota leva-nos a pensar que de fato as *jitánforas* guillenianas despertou a sensibilidade e a consciência dos cubanos para a presença do africano como participante da *mulatez* em Cuba. A intenção do poeta não era criar imagens do africano distante e exótico, mas reconhecer a histórica participação do negro na cultura cubana. Segundo Ortiz, a *jitánfora* ainda que ocorra no âmbito da escrita é anterior à palavra, consiste em “uma arte de pensar com sons e sem conceitos” capaz de provocar sutilezas mentais que escapam da linguagem e das cristalizações das ideias (ORTIZ, 1965 [1950], p. 223). Deste modo, as *jitánforas* na poesia de Guillén permitiram superar a palavra e o conceito, criando sensibilidades e sutilezas mentais por meio de imagens dos elementos culturais cubanos até então marginalizados.

No âmbito linguístico, podemos afirmar que em Guillén ocorreu um processo de descolonização: introduziu nos versos da alta poesia a fala do negro cubano²⁸. Segundo Ezequiel Martínez Estrada, os versos de Guillén trazem a língua dos vencidos, uma vez que entre os vencedores e os vencidos existem diferenças em relação à linguagem: “Los pueblos vencedores tienen un lenguaje y otro los pueblos vencidos. Los primeros usan la escritura, la corrección formal, el casticismo y hasta el purismo; los segundos son ágrafos, incorrectos y neológicos” (ESTRADA, 1966, p. 75). Contudo, em Cuba não houve o bilinguismo, a diglossia que encontramos em outras partes do Caribe como o *creole* em Martinica e Guadalupe e o *papiamento* em Curaçao. Não obstante, afirma Fernando Ortiz que se deu uma *transculturação linguística*:

Tocante al lenguaje no se produjo una dualidad de lenguas sino una babélica mezcolanza. No fue el injerto de una lengua invasora sobre otra invadida; sino multitud de afluencias idiomáticas acumuladas en un mismo

²⁸ Neste tópico, pretendemos demonstrar como o poeta teceu os seus versos com a linguagem falada nos espaços populares havaneiros. Para isso, apoiamos os estudos sobre a “técnica formal” levada a cabo por Eloína Miyares (2008, pp. 318-333) e Desiderio Navarro (1988, pp. 151-165), a fim de compreender em que medida as características linguísticas da fala popular reproduzida por Guillén de fato correspondem à linguagem mulata dos cubanos. Ao percorrer este exercício poético realizado por Guillén, perceberemos que seus versos representam um ato de “*cimarronaje*” diante da literatura considerada culta e indiferente aos componentes culturais provenientes das camadas populares.

fondo receptor. Además, la heterogénea invasión fue lenta y constante por más de tres siglos, manteniendo por tan largo tiempo una *fermentación del habla*. Esta circunstancia y la de que la entrada de los lenguajes fuese por las capas ínfimas de la sociedad y no por las superiores, hicieron en que una misma época se pudieran advertir *grados distintos en la formación del habla del país*, a medida que las poblaciones exógenas y heterogéneas del subsuelo se iban infundiendo y elevando sus culturas hacia la captación de la superior. *No era un idioma que bajaba sobre otro idioma anterior e inferior*, oprimiendo sus elementos indígenas; sino un aluvión de lenguajes exóticos que infiltrados en el ambiente americano se disolvían y precipitaban rápidamente en el fondo social, enviando al idioma dominante en lo alto, un burbujeo de voces nuevas para el léxico, un borbor de acentos suaves para la prosodia y ondas de sensualidad para la expresión (ORTIZ, 2015, p. 80 – grifo nosso.)²⁹.

Como podemos observar, na mestiçagem (*mulatez*) em Cuba deu-se a fermentação linguística sem perder a sua unidade, como nas demais regiões de colonização espanhola. Não foi o caso, por exemplo, das ilhas caribenhas de colonização francesa e holandesa onde havia a língua dos brancos e a dos negros, ou melhor, dos dominadores (francês e holandês) e dos dominados (*creole* e *papiamento*). No entanto, segundo a descrição de Ortiz, esse processo de *fermentação da fala* cubana ocorreu de forma assimétrica. A língua dos dominadores manteve a sua superioridade como instrumento civilizatório, resistindo às influências “bárbaras”. Porém, a dinâmica da formação linguística gerou brechas nos instrumentos de controle, permitindo que as pluralidades linguísticas (inferiores) invadissem o idioma espanhol *por baixo*. Ou seja, o antropólogo nos mostra que não se deu uma imposição linguística *unilateral* (ainda que o esforço tenha existido), mas que a própria língua colonizadora acabou sendo invadida por vozes exógenas com suas peculiaridades lexicais e fonéticas inferiorizadas.

Mesmo considerando a complexidade do fenômeno linguístico, Ortiz propõe algumas causas explicativas para a ausência da diglossia nas regiões de colonização espanhola: primeiro deve-se à proximidade fonética entre o espanhol e os idiomas da África ocidental, que com o predomínio das vogais favoreceu que os africanos absorvessem a fala espanhola. No entanto, a ausência da diglossia se deve sobretudo ao *fator social*, no sentido de que os negros e brancos estiveram mais em contato que nas outras regiões com similar regime de Plantação (ORTIZ, 2015, pp. 81-82). Em razão da presença negra ter sido menor que a dos brancos e organizada em núcleos menos densos e mais difusos facilitou que o castelhano, contando com a vantagem de ser a língua geral oficial e dominadora, pudesse absorver as diversas línguas negras. E este processo ocorreu “[...] amulutando su canto, como hijos mulaticos, nacidos al azar de las

²⁹ Estamos apenas começando o nosso estudo genealógico do conceito *transculturação*. Por isso, preferimos não defini-lo aqui, mas reconstruir o seu significado pouco a pouco. Por enquanto, podemos pensar vagamente *transculturação* como mestiçagem.

intimidades birraciales” (ORTIZ, 2015, p. 82). Em terceiro lugar, a unidade idiomática em Cuba se explica também pela *variedad lingüística* dos negros provenientes da África:

El negro afroamericano acudió al lenguaje de los blancos, como a una lengua franca, no solo para comunicarse con la gente dominadora sino con sus propios compañeros de esclavitud. Un mandinga y un carabalí, un arará y un congo, un yolofe y un angola tuvieron que hablarse entre sí en una lengua bozalona que aprendían de sus mayores blancos. Y cada negro de nación fue blanqueando su lenguaje, aproximándose al español desde la profundidad de su nativo idioma, a través de su vocabulario sin escritura, sus fonismos exóticos y sus tan apartadas prosodias y sintaxis, amén de sus ideaciones poco fusibles en los moldes idiomáticos castellanos (ORTIZ, 2015, p. 84).

Podemos dizer que durante o processo de *mulatez da linguagem* ocorreu um fenômeno de mão dupla: ao mesmo tempo em que ocorreu um branqueamento das linguagens dos negros procedentes da África também se deu um enegrecimento da língua espanhola. Como em todas as regiões americanas, não houve uma cultura africana simplesmente trasladada e nem um idioma que a expressasse. Todos os grupos humanos africanos que aqui chegaram, afirma Ortiz, foram com as suas culturas e línguas triturados no mesmo trapiche onde foram escravizados, reduzindo-se socialmente ao bagaço que adubou o campo para novas germinações culturais e linguísticas (ORTIZ, 2015, p. 85).

Portanto, se não houve uma diglossia em Cuba, como pôde Ezequiel Estrada afirmar que Guillén transcendeu para o campo da poesia culta a língua dos vencidos? Esta pergunta nos leva diretamente à *linguagem popular* cubana. Mesmo sem a formação de um dialeto afro-cubano, os negros e mulatos introduziram na fala popular suas particularidades, amulando a língua dominante como bem assinalou Ortiz. Contudo, as particularidades linguísticas de origem africana foram consideradas imperfeições, influências bárbaras do mundo negro que insistiam em permanecer. Por isso, afirmamos anteriormente, que a mestiçagem se deu *por baixo*, fermentando a linguagem popular.

Para compreender como as particularidades idiomáticas dos negros impregnaram a fala popular cubana do século XX, convém percorrer, ainda que brevemente, os principais momentos da “mestiçagem” da língua cubana. Ortiz propõe as seguintes fases: a linguagem negreira, a boçal, a ladina ou *criolla* e, finalmente, a popular. A primeira composição linguística, a *negreira*, surgiu a partir do comércio de escravos, proporcionando uma mínima comunicação nos navios negreiros e nos barracões cubanos. Eram poucos vocábulos formados com vozes africanas, apoiados pela duplicação enfática e pela mímica (ORTIZ, 2015, p. 89).

À medida que a colonização vai tomando forma ocorreu a imposição da língua do dominador como principal meio civilizatório. Esta imposição gerou no próprio negro o desejo de romper com as suas linguagens próprias e assimilar com a maior perfeição possível a língua

“branca”. Como produto deste esforço, apareceu entre os negros a linguagem *boçal*: tratava-se de um espanhol maltratado em razão da insipiência do escravo e da distância sintática entre as suas línguas nativas e a espanhola (ORTIZ, 2015, p. 90). Com o tempo, a etapa boçal foi dando lugar à língua *ladina*, aproximando-se cada vez mais do espanhol. Aqui não cabe um estudo aprofundado destas etapas da história da linguagem em Cuba, mas explicar como certas peculiaridades da fala “negra” se incorporaram ao espanhol. Se Ortiz entende que a África deixou impresso suas marcas na fala espanhola em Cuba –no vocabulário, na prosódia, na sintaxe e, especialmente, na sonoridade– como se deu este processo de mestiçagem sem perder a unidade linguística?

Segundo o antropólogo cubano, os negros não assimilaram totalmente a língua espanhola. Quando ocorreu a transformação do *ladino* para o espanhol vulgar, os negros enriqueceram ou “deformaram” a língua espanhola a partir de suas preferências. Revisaram a linguagem colonizadora acomodando-a aos seus “gostos” sem impedir que estas revisões fossem aceitas pelos brancos. Entre as diversas influências negras no espanhol cubano, Ortiz menciona as onomatopeias, os diminutivos intensificados, as redundâncias descritivas, a repetição de verbos para expressar uma só ação intensificada, a intenção expressada por ideias de movimento e ação, a tendência a aglutinação e as variedades de formas duplicativas³⁰. Contudo, a maior influência africana encontra-se na musicalidade da fala popular cubana, a tal ponto que suprimem letras e até mesmo a última sílaba dos vocábulos como “dado” por “*dao*” e “comer” por “*comé*”. Também, como demonstra Ortiz, ocorre o intercâmbio discricionário do *l* e do *r* –amor por *amol* e comer por *comel*– como também abundância de fonemas explosivos-labiais (*mb*) e nasais-velares (*ng*).

Por meio da linguagem e do ritmo, Guillén introduz novos recursos na literatura espanhola, com a expectativa de representar poeticamente a mestiçagem que caracteriza a formação cultural da cubanidade e que, ideologicamente, foi ocultada pela literatura dominante. São recursos literários que transformaram em imagens os conteúdos étnicos, culturais e sociais. Pois, segundo Ortiz:

³⁰ Vejamos como Ortiz exemplifica estas influências: a linguagem cubana popular utiliza em abundância as onomatopeias: por exemplo, para reproduzir o som de um estalo empregam-se o vocábulo *chas*; para “paulada” (*garrotazo*) utilizam *fuácata*; para uma risada *cuá-cuá*; a expressão *pum* para expressar a instantaneidade de uma ação. Os poetas negristas e Guillén reproduziram à exaustão esta particularidade da linguagem popular cubana, para “africanizar” os seus versos”. Os diminutivos intensificados são reproduzidos em uma sequência para expressar uma ideia diminuta que seria impossível pela língua padrão: “chico-chiquito-chiquitico-chiquirritico-rechiquirritico-requechiquirritico-requerrechiquirritico-requeterrechiquirritico...” (ORTIZ, 2015, pp. 100-101). As repetições de verbos para expressar somente uma ação intensificada acontece nos casos como “un corre-corre, un pasa-pasa, un arre-arre, un jala-jala, un díseme-díseme”. A intenção expressada por ideias de movimento e ação ocorre quando substituem, por exemplo, expressões como “yo iré” e “yo veré” por “yo voy a ir” e “yo voy a ver”.

[...] *toda palabra ya es una síntesis de valores substantivos y formales*, igual ocurre con menos claridad, con el ritmo y con la idea. Con el ritmo, que en poesía no es solamente una expresión estética sino un factor de íntima emocionalidad e ideación; y con la idea, que en poesía no es un concepto cualquiera sino un concebido en forma susceptible de plasmarse con los demás elementos generadores de la impresión estética (ORTIZ, 2015, p. 74 –grifo nosso).

Ortiz, diferentemente de Navarro, entende que a linguagem em alguns versos de Guillén consiste na reprodução da fala popular cubana. E, por este motivo, não se trata de poesia negra, mas sim mulata. Ao afirmar que em Cuba não há poesia negra, considera o seguinte fato histórico: as diversas etnias africanas escravizadas não possuíam a grafia; de tal forma que para dominar as letras espanholas tiveram que, primeiramente, ter acesso ao pensamento “branco”. Desta maneira, os negros só chegaram a ser escritores uma vez ocorrida a mestiçagem em pensamento e linguagem entre negros e brancos. Para serem poetas primeiro tiveram que se tornar “mulatos”³¹. E com a poesia amulatada pela linguagem, Guillén manifestou valores substantivos da identidade cultural cubana.

Eloína Miyares também afirma que as características linguísticas da obra *Motivos de son* correspondem a fala popular cubana³². Para “falar em negro de verdade” e a partir do negro, o poeta introduziu na língua espanhola as falas negras que haviam dado um matiz próprio à linguagem popular. Segundo Mónica Mansour, ver o negro “desde dentro” e sem a intermediação da visão do branco, explica o fato dos poetas negristas e Guillén terem tecidos os seus versos com a fala do negro, com a sua maneira peculiar de pronunciar o espanhol (MANSOUR, 1973, p. 170),

As pesquisas de Eloína Miyares indicam que *Motivos de son*, principalmente no nível fônico, imita a linguagem coloquial dos setores mais humildes da capital cubana³³. Para isso, o

³¹ Importante salientar que Fernando Ortiz se refere à poesia negra como poesia mulata, pois, segundo ele, em nenhum poeta cubano se deu uma genuína poesia negra ou africana. No entanto, alguns elementos dos poemas são negros e outros brancos. Em nenhum caso, há poesia negra enquanto a forma, linguagem, autor e tema. Segundo o antropólogo cubano: “Lo que ahora suele llamarse con impropiedad poesía negra es esencial e intrínsecamente poesía mulata” (ORTIZ, 2015, p. 73). E, mais adiante comenta: “Los lenguajes de los negros no nos dejaron poesía literaria alguna. El negro en América cuando quiso y pudo hacer literatura, tuvo que hacerla con lenguaje blanco. De donde resulta que ni en Cuba ni en el resto de las Indias tintadas de África tenemos poesía negra y que lo que ahora suele llamarse con impropiedad poesía negra, es esencial e intrínsecamente poesía mulata, con más o menos densidad en la negrura ideológica o lingüística, pero nunca una pura lírica negra” (ORTIZ, 2015, p. 79).

³² Comenta a pesquisadora: “La imitación del habla popular que hace Guillén en estos poemas nos ha permitido comparar los fenómenos antes apuntados con los resultados obtenidos en investigaciones fonéticas realizadas en el país –que en ocasiones se han apoyado en análisis espectrográficos– lo que demuestra que en el habla popular aún están presentes la mayoría de los fenómenos señalados tan acuciosamente por el poeta (MIYARES, 2008, p. 324).

³³ Neste fragmento podemos observar a tese defendida por Eloína Miyares: “Llama la atención cuando leemos los versos de *Motivos...*; la escritura fonética, donde Guillén al remedar el habla de los personajes que dialogan en ellos hace un valioso aporte a los investigadores de la ciencia lingüística, pues cuando analizamos los poemas nos

poeta realizou as seguintes alterações na língua espanhola: primeiro, encontramos a substituição da letra *r* pelas letras *q*, *b*, *p* e *l*: “cómprate un paquete’ vela/ po**q**que a la noche no hay lu”, “que yo tengo la narise / como nudo de **cobbata**”, “Si tú supiera, mulata / la **veddá**”. Segundo Miyares consiste em “assimilações em contato regressivas” por meio das combinações do som vibrante em posição implosiva (*r* ou *rr*) com alguns sons oclusivos em posição explosiva (*d*, *b*, *k* e *p*), fenômeno que se encontra principalmente nas províncias ocidentais como Pinar del Río, Ciudad Habana e Matanzas.

É frequente a omissão do “som fricativo surdo *s* na posição implosiva” dos versos, geralmente, na segunda pessoa do singular e também nos substantivos e advérbios: “Bito Manué, tú no **sabe inglés** / tú no **sabe inglés** / tú no **sabe inglés**” e “**etoy a arró** com galleta / na má”. De acordo com Miyares, trata-se de uma característica da fala popular em Cuba. Também ocorre a omissão da letra *l* e *r* no final das palavras: “Empeña la plancha eléctrica / pa podé sacá mi flú / buca un **reá** / buca un **reá**” e “Si la bienen a **bucá** / pa **bailá** / pa **comé** / ella me tiene que **llebá** / o trae”. Encontramos omissões de consoantes implosivas e explosivas tanto no interior como no final das palavras: “¡Hay que **tené boluntá** / que la salasión no **e** / pa **toa** la vida!” “Con tanto **reló[j]**, compadre / ¡qué ba!”. E também aparece com bastante frequência as *apócopies*: tanto por *tan*, *todo* por *to*, *nada* por *na*, *adelantada* por *adelantá*, *para* por *pa*, como podemos observar nos seguintes versos: cuando pongo un ojo así / e que no hay **na** / pero si lo pongo así / tampoco hay **na**”, “Bembón así como ere / tiene de **to**”.

Deste modo, Guillén introduziu na escrita a oralidade procedente da África e que recebeu novos matizes na formação linguística em Cuba. Os seus versos foram enriquecidos da sonoridade das “falas negras” que passaram ao espanhol coloquial. No entanto, deve-se considerar a distância que existe entre a língua falada em Cuba e a grafia espanhola. E esse foi o desafio do poeta, manipular a escrita espanhola a tal ponto que pudesse recordar as falas que se podia ouvir nos *solares*, nas ruas, nas fábricas, nos mercados públicos e também, apesar da resistência, uma vez ou outra nas casas aristocráticas.

Esta façanha poética em *Motivos de son* foi possível em razão da sensibilidade do poeta com o universo linguístico. Além de ter sido um profundo conhecedor da língua espanhola considerada culta, também soube apreciar com entusiasmo as manifestações linguísticas populares. Em seu artigo “Pregones”, publicado na revista *Orbe* no dia 28 de agosto de 1931, podemos constatar esta sensibilidade do poeta com a fala popular. Conta que entre os

acercamos –sin necesidad de contar con alguna grabación– al habla popular hace cincuenta y tres años” (MIYARES, 2008, p. 320).

pregoneros (vendedores ambulantes) cubanos existem uma busca incessante para encontrar o *pregón* (anúncio) com a melhor rima possível. E, finaliza seu artigo, apresentando a sua experiência com um vendedor que anunciava *mantecao de aguacate*:

Un día hallé un vendedor añoso, de mirada honda y espíritu ligero. Iba empujando un carrito de helados, mientras parecía dormirar reclinado en un canto luminoso:

¡Casera!

Llevo crema e chocolate
para que duerma la niña;
helao de mamey y piña,
y mantecao de aguacate!

¡Mantecao de aguacate! Sin duda, se trataba de algo nuevo, disparatado y genial. Llamé a mi hombre, no era cosa de permitir que se me fuera sin probar yo aquel invento. Tímidamente le alargué un níquel:

— Déme un medio de... mantecado de aguacate.

Pero él me miró sonriente, y exclamó por entre una pequeña nube de asombro:

— ¿Mantecado de aguacate? ¡Pero si no puede ser, compadre! Yo no llevo se eso...

— ¿Y cómo lo pregona, entonces?

— ¡Pues mire a ver! Porque me hace falta para el canto. ¿No comprende que tengo que buscar algo que *pegue* con chocolate?

Positivamente, aquel vendedor era un artista. (GUILLÉN, 1975, pp. 25-26)³⁴.

Este episódio nos mostra o quanto Guillén tinha os ouvidos postos na cotidianidade do povo cubano. Foi esta sensibilidade que o permitiu captar a fala popular da capital cubana, transformando-a em tessitura poética. *Motivos de son* não traz um “empobrecimento” linguístico para ridicularizar o negro, pelo contrário, consiste em trazer a linguagem e a música como principais manifestações populares³⁵. Não é uma linguagem vazia, pelo contrário, está carregada de sentido e de vivências concretas.

Como Guillén levou para o âmbito da escrita a fala popular cubana? Ortiz comenta que entre a língua falada e a escrita em Cuba existe uma distância insuperável. As heranças africanas na língua vulgar resistem à grafia espanhola e, desde modo, o poeta ao se propor a transcender para os versos a oralidade se encontrou diante de um desafio intransponível. Sempre poderá alcançar uma aproximação ou, como enfatiza Ortiz, uma insinuação da linguagem coloquial, cabendo ao leitor completar esse ato poético mediante a recitação.

³⁴ Mantecado consiste em um doce feito à base de farinha e manteiga. No entanto, não existe esta espécie de doce de abacate. Como em diversas partes da América Latina e do Caribe, abacate não se utiliza em sua forma adocicada. Por isso, a curiosidade do poeta diante do anúncio de um produto exótico. E, para a sua surpresa, “*mantecao de aguacate*” apenas exercia a função no anúncio, para rimar com “chocolate”.

³⁵ Entre os poetas do Siglo del Oro e Guillén existe uma diferença fundamental: enquanto nos primeiros há uma imitação do boçal de forma caricaturesca, em Guillén encontramos a língua popular configurada a partir da transculturação entre a língua do dominador e as línguas dos vencidos.

As insinuações realizadas por Guillén foram possíveis em razão de determinados recursos literários. Desiderio Navarro entende que o poeta escolheu fonemas específicos para gerar uma reminiscência da língua africana e, deste modo, aproximou-se da língua mulata cubana. Neste sentido, os versos de Guillén alcançaram a *mulatez* também no seu aspecto estético, na medida em que integrou a oralidade à escrita. Porém, como vimos anteriormente, ao contrário de uma criação artificial, o poeta construiu os seus versos a partir de uma linguagem real, concreta, vivenciada.

A versificação da fala popular cubana contribuiu para a criação de uma *imagem poética* em que o negro cubano e a sua ancestralidade africana participam como sujeitos históricos da formação do povo cubano. Nos poemas que compõem a obra *Motivos de son* mais do que um arranjo verbal popular, encontramos *sujeitos de falas* que historicamente foram ignorados e silenciados. A estética guilleniana criou um espaço de fala, dando ao negro o seu devido protagonismo. Não se trata de um “espanhol deformado”, mas um autêntico modo de fala historicamente configurado a partir das influências negras no contexto social cubano. Este exercício poético corresponde ao último verso do poema “Pequeña oda a Kid Chocolate”, publicado em 1929: “[...] hablar en negro de verdad”. É este o movimento que encontramos em seus *poemas-sones* publicados no ano seguinte: fala a partir do negro, em negro e também para o negro.

Deste modo, a obra constituiu um espelho pelo qual o negro pôde adquirir uma percepção de si mesmo, rompendo com a alienação produzida pela supervalorização da “branquitude”. Antonio Rojo salienta que por meio da prosódia negra e do ritmo do *son*, o poeta quis provocar nos negros marginalizados o *desejo* de emancipação e de afirmação racial frente ao racismo (ROJO, 1998, p. 153). A voz poética de Guillén representa a voz da resistência do negro subjugado que ainda se encontrava dentro das relações de poder estabelecidas pela Plantação:

Así, con Guillén, irrumpe en la poesía cubana una voz que, si bien ya presente en el discurso de resistencia, llena ahora un espacio decisivo y novedoso que contribuye a radicalizar dicho discurso. Esa voz revolucionaria, como sabemos pertenece a los descendientes de los africanos que fueron desgajados de su suelo natal para servir como esclavos en las plantaciones de Cuba. [...] Queda claro entonces que la voz de éstos, voz sujeta a las condiciones más extremas de subyugación, representaba la posición más radical dentro del discurso de resistencia propio de la Plantación colonial (ROJO, 1998, p. 151).

O negrismo em Guillén, como apontamos nas páginas anteriores, supera o esteticismo pitoresco a favor de uma ação emancipatória. O negro de seus versos não é uma peça exótica para a contemplação, mas são imagens poéticas com pretensões de intervir na ordem social

excludente. Enquanto Desiderio Navarro defende que os recursos literários de Guillén promoveram uma reminiscência do africano, Ortiz e Eloína Miyares entendem que se trata de uma aproximação da fala popular cubana, enegrecida pelas influências das vozes africanas. Não obstante, ambas leituras têm em comum a ideia de que em vez de ridicularizar o negro por suas “falas deformadas”, o poeta realizou um ato de descolonização da literatura espanhola transformando os negros em personagens como autênticos “sujeitos de fala”.

1.4. A versificação do *son* cubano.

Em seu artigo “Sones y soneros”, Guillén comenta que a sua intenção em *Motivos de son* foi introduzir na poesia o *ritmo popular* cubano³⁶. O poeta se referia ao *son*, gênero musical popular proveniente da região oriental da ilha (Santiago de Cuba, Baracoa, Guantánamo e Manzanillo) que chegou à Havana na primeira década do século XX, passando por novas transformações na segunda década e alcançando o seu apogeu entre 1920 e 1930. Tratava-se de um ritmo popular, com a presença predominante dos instrumentos de percussão. Inicialmente, foi marginalizado e censurado por ter sido considerado uma degeneração da cultura cubana³⁷, mas com a sua popularização nos anos 20 chegou a ser símbolo da nação. O ensaísta Antonio Rojo chegou a dizer que a Cuba moderna não nasceu em 1902 ao ser hasteada a bandeira dos Estados Unidos nos edifícios oficiais, mas duas décadas depois, quando o *son* percorrendo a ilha do oriente ao ocidente apoderou-se num sobressalto da capital e, com as vitrolas e os aparelhos de rádio, chegou a todo o canto do país (ROJO, 1998, p. 375).

Nos anos 20, o *son* invadiu cada vez mais as ruas de Havana. Conta Ángel Augier que em cada esquina encontravam-se pessoas cantando, cantarolando ou assoviando letras de *sones* ou ouvindo os grupos de *son* (*soneros*) mais famosos da época como Trío Matamoros e o

³⁶ “Sones y soneros” apareceu no *Diario de la marina* em 15 de junho de 1930, quase dois meses após a publicação de *Motivos de son*. Tratava-se de uma resposta ao artigo “Motivos de son” de Ramón Vasconcelos, onde foi duramente criticado por ter dado o braço à musa *callejera*, fácil, vulgar e desconjuntada. Sobre *Motivos de son*, comentava Guillén: “[...] creo que los ‘poemas de son’, desde el punto de vista literario, y por la significación que en el mundo tiene hoy lo popular, constituyen un modo de estar en la ‘avanzada’, como quiere el gran periodista cubano. Entre nosotros, donde a menudo no pensamos más que con cabeza de importación, precisa cierto heroísmo para aparecerse con unos versos primarios, escritos en la forma en que todavía hablan –piensan– muchos de nuestros negros (y no pocos blancos también) y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a nuestro lado. [...] Y yo sí quería hacer algo verdaderamente sencillo, verdaderamente fácil, verdaderamente popular” (GUILLÉN, 1975, pp. 20-21).

³⁷ O *son* era visto como uma música transgressora, em razão de seus ritmos frenéticos acompanhados pela dança sensualizada. Por isso, antes de se tornar o símbolo da nação foi fortemente censurado. Em 1913, foram proibidos o uso de instrumentos afro-cubanos como tambores, *güiros* e maracas no carnaval em Havana (Ortiz, 1946b, p. 19) e um juiz condenou a um grupo de pessoas, que dançavam o *son*, a uma multa por praticar baile imoral com instrumentos africanos (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 133). Em 1922 foram proibidas as festas e bailes cerimoniais das crenças afro-cubanas em toda a ilha (ROJO, 1998, p. 376).

Sexteto Habanero (AUGIER, 1984, p. 97). Sobre estes dois grupos, comenta Guillén, em uma entrevista a Nancy Morejón, que foi influenciado por eles em sua juventude:

Después, siendo yo más grande, oía sones sin cesar en los bailes de la sociedad de Victoria. Sin embargo, el son -o los sones- que influyeron en mí fueron los del Sexteto Habanero, como ya dije, en mi juventud, hacia fines de los años 20 y siguientes, y los de Matamoros (GUILLÉN *apud* MOREJÓN, 1974, p. 31).

Em 1925, Amadeo Roldán em sua *Obertura sobre temas cubanos* incluiu pela primeira vez os instrumentos afro-cubanos em uma orquestra sinfônica. Para Alejo Carpentier, o valor desta obra deve-se ao fato de que pela primeira vez o negro havia sido incorporado em uma partitura de música sinfônica (CARPENTIER, 1972, [1946], p. 310). Chega a comentar que foi uma verdadeira obra nacionalista, uma data capital para a história da música cubana. Outro importante compositor da época, Alejandro García Caturla, também dedicou-se a produzir música negra (ou mulata) para orquestra. Entre as suas obras, encontram-se as composições feitas em 1927: *Son en do menor*, *Tres danzas cubanas* e *Rumba*. O negrismo vanguardista esteve primeiro presente na música e só no final dos anos 20 que alcançou expressividade na literatura. Neste terceiro decênio, as atividades acadêmicas e artísticas buscaram nos elementos da cultura negra possibilidades de expressar a cubanidade e, conseqüentemente, pensar a nacionalidade³⁸.

Para que tenhamos uma ideia do que foi o *son* cubano, não poderíamos deixar de percorrer a obra de Alejo Carpentier, pois além de ter sido um notável novelista também se destacou pelos seus significativos estudos sobre a música cubana. Em 1946, Carpentier publicou *La música en Cuba*, apresentando os principais momentos da história do gênero musical cubano e as suas particularidades³⁹. No capítulo em que aborda a música cubana no século XVI, retoma o *Son de La Má Teodora* como precedente do *son*, enfatizando que se tratava do início de um *processo de transculturação* destinado a amalgamar metros, melodias e instrumentos hispânicos com lembranças das antigas tradições orais africanas (CARPENTIER, 1972 [1946], p. 49). Também para Fernando Ortiz, o *son* e a rumba são produtos de uma transculturação *negriblanca*:

³⁸ Sobre isso, comenta Ana Cairo: “Los compositores aplaudieron las tesis de Ortiz en ‘Cuentos afrocubanos’ y se apropiaron con rapidez del material que se iba acopiando. Por ejemplo, Eliseo Grenet (1893-1950) compuso *Mamá Inés* a partir de un antiguo canto de cabildo y Moisés Simons se fascinó con el modo de pregonar de un vendedor ambulante, a cuyo profesional rindió homenaje en *El manisero* (CAIRO, 2004, p. 183). Podemos afirmar que tanto o *Grupo Minorista* com o seu ideal de inovação e Ortiz com os seus estudos afro-cubanos foram o ponto de apoio para que músicos e poetas pudessem ter acesso a um acervo histórico ocultado pelo colonialismo e pelo racismo.

³⁹ Consideramos que esta obra oferece importantes elementos para que, posteriormente, possamos compreender a arquitetura dos versos guillenianos. A partir das descrições da estrutura do *son* apresentadas por Carpentier, veremos como esse ritmo musical foi versificado por Guillén.

Amores de la vihuela española con el tambor africano. Cosquillas a la blanca guitarra, rasgueando sus tripas sobre la entraña abierta entre sus caderas; caricia al negro tambor y manoseo de su piel caliente. Engendro mestizo, es decir, música mulata (ORTIZ, 1965, [1950], p. 3).

Segundo o musicólogo cubano, nos séculos XVI e XVII a palavra *son* era utilizada para designar todas as formas imprecisas de música popular para a dança na região oriental de Cuba. Nesse período, o *son* mais que um gênero musical era uma “atmosfera” que abarcava todos os ritmos. No século XVIII, o *son* foi tomando forma e, na primeira década do século XX, chegou à capital cubana com particularidades definidas. Desde o início, o *son* esteve presente em ambientes essencialmente populares, cujo soar de vozes e instrumentos estavam destinados a dança. Enquanto a *contradanza* foi um baile de salão executado pela orquestra, o *son* foi absolutamente popular e acompanhado pela percussão. Segundo Carpentier:

El son tiene los mismos elementos constitutivos del *danzón*. Pero ambos llegaron a diferenciarse totalmente por una cuestión de trayectoria: la *contradanza* era baile de salón; el *son* era baile absolutamente popular. La *contradanza* se ejecutaba con orquesta. El *son* fue acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad. Gracias al *son*, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal. Porque –y esto no se debe olvidarse– las orquestas de baile sólo conocieron, antes de 1920, en cuanto a instrumentos de batería, los timbales (no el *timbal* cubano, que es cosa muy distinta), el güiro o calabazo y las *claves* –de origen habanero–. Las *maracas* se usaban mucho menos. Y todo un arsenal de elementos productores de ritmos permanecía en la sombra (CARPENTIER, 1972 [1946], pp. 244-245).

Com a popularização do *son* deu-se uma manifestação do afro-cubano, tanto de seus instrumentos musicais de percussão como também de sua espiritualidade e corporeidade por meio das coreografias que acompanhavam os seus frenéticos tambores e cantos. De tal modo que com a música o negro cubano deu significativos passos em direção a sua emancipação⁴⁰. Esta dimensão popular do *son* desempenhou uma extraordinária função na poesia de Guillén, permitindo que o poeta introduzisse na poesia culta e escrita autênticos elementos da cultura popular e negra que se encontravam ignorados pelo imaginário social cubano. Ao introduzir o ritmo do *son* em seus poemas, Guillén alcançou potencialidades para expressar em sua estética a cubanidade. Numa conferência pronunciada na sociedade Club Atenas, no dia 24 de agosto de 1930, Guillén ressaltava que os seus *poemas-sones* encarnam o popular:

⁴⁰ Antonio Rojo apresenta o auge do *son* como um fator social de integração entre negros e brancos. As qualidades musicais dos negros e mulatos despertaram curiosidades e aos poucos conquistaram todos os setores da sociedade. Nas palavras do ensaísta cubano: “Gracias a su música y a los nuevos adelantos, el negro encontró un espacio de convivencia junto al blanco; un espacio donde en lugar de marginarse, se le reconocía y se le aplaudía, se le buscaba y pagaba para tocar en las fiestas privadas, teatros, salones de baile y cabarets; más aún, se lo contrataba como artista para que fuera a grabar a París o a Nueva York” (ROJO, 1998, p. 376).

Fue, pues, respondiendo a esta idea que yo quise hurgar un tanto en las cosas del pueblo cubano, para captar lo que hubiera en ellas de inconfundible y vigoroso. Para nadie es cosa de mucho asombro saber que en una tarea de esta índole, a poco que se raje es suelo en busca de nuestra entraña caliente, lo primero que salta en Cuba a nuestros ojos es el negro. El negro, que le da color y personalidad a la población cubana. Al artista le sucede entonces como a ciertos arqueólogos entregados a la devastación científica de la tierra en busca de ciudades olvidadas: que hallan a muchos metros hacia abajo las raíces frescas de cuanto está brillando arriba. En los *Motivos de son* no pinto yo nuestros defectos, babeando de placer. No presento tampoco ciertos rasgos resaltándolos como virtudes. Me limito a fijar determinadas características. [...] *Insisto en afirmar que los personajes a que me estoy refiriendo circulan a nuestro lado. [...] Y en lo que respecta a su distribución rítmica, persigue siempre cierta semejanza con el compás que el son tiene, tan arraigado entre nosotros* y que por modo tan completo aterroriza a muchas personas cultas (GUILLÉN *apud* AUGIER, 1984, pp. 113-116 –grifo nosso)⁴¹.

O *son* contribuiu para que o poeta pudesse como os arqueólogos ter acesso às “cidades esquecidas”, aos homens e mulheres que ainda não haviam ocupado os seus devidos espaços na literatura. No dia 6 de maio de 1930, no jornal *La Semana*, Guillén explicava aos seus leitores que os seus *poemas-sones* podem ser musicalizados, mas o seu verdadeiro propósito foi apresentar como vivem, falam e pensam o povo cubano. Segundo o poeta, foi uma busca da entranha popular, interpretando suas alegrias e dores (GUILLÉN *Apud* AUGIER, 1984, pp. 108-109)⁴².

Sendo assim, vejamos como o *son* foi versificado pelo poeta cubano e, conseqüentemente, como a expressão musical com forte presença negra e mulata ocupou protagonismo na literatura cubana no início do quarto decênio do século XX.

⁴¹Guillén em sua autobiografia *Páginas Vueltas* comenta que esta conferência foi conservada apenas no original sem a última página pelo seu amigo Félix Nápoles, quem a entregou para Angel Augier, biógrafo do poeta cubano (GUILLÉN, 1982, p. 80). Guillén deu o título *Motivos literarios* a esta conferência que, segundo Gustavo Urrutia em seu artigo publicado no dia seguinte, poderia muito bem ter sido “*Motivos de son*” se não fosse a resistência da sociedade Club de Atenas ao tema negro na literatura. Os *poemas-sones* provocaram um incômodo não apenas entre os brancos da sociedade cubana como também entre os negros. Club de Atenas era considerado uma associação da aristocracia negra e, desde o aparecimento da obra *Motivos de son* manifestaram os seus descontentamentos. Igualmente, ocorreu com os membros da Unión Fraternal, formada por negros e mulatos com menos possibilidades de ascensão social. Sobre o artigo de Gustavo Urrutia comentando a conferência dada por Guillén na noite anterior no Club Atenas, vale a pena observar o seguinte fragmento: “Ni ‘*Motivos de son*’, ni ‘*Yambambó*’ hubieran sido nombres simpáticos, eufónicos, para nuestra ‘buena sociedad’ que ha proscrito de sus salones el verdadero son de bongó, maracas y voces, y que odia, por precepto reglamentario, a ese hijo monstruoso de sus propias entrañas. El negro fino que quiere aliviar sus penas bailando sabroso, tiene que buscar la música afrocubana en los ‘bajos fondos’, y no se atreve a tanto traerá el ‘sexteto’ a su casa o lo encontrará en la de algún amigo, pero en el Club Atenas, en la Unión Fraternal y tal vez en alguna otra de nuestras mejores sociedades no lo verá jamás. ¡Primero muerto!” (URUTTIA *apud* GUILLÉN, 1982, p. 81).

⁴² Ainda que não tenha sido a intenção do poeta, os seus poemas foram imediatamente musicalizados tanto para a música popular como para orquestra sinfônica: Amadeo Roldán Musicalizou “*Curujey*” (1931), Alejandro Cartula “*Bito Manué*”, entre outras.

Segundo Carpentier, o *montuno* presente nos *sones* que chegaram à Havana no início do século XX já se encontrava no século XVI como no *Son de La Má Teodora*⁴³. Consiste em um estribilho com uma repetição final indefinida, dependendo do entusiasmo da dança. E possui uma forma responsorial que, segundo Fernando Ortiz, deve-se às influências africanas⁴⁴. Referindo-se ao *son* em sua fase madura, Carpentier nos diz que possuía uma forma indefinida, combinada pelo *longo* e *montuno*. O *longo* era um recitativo inicial pausado e realizado pelo solista, onde era apresentado o “motivo” do canto e da dança. Em seguida, continuava o *son* com uma frenética reação dos instrumentos dando início ao *montuno*, que consistia em alternar as vozes em coro e solo. Mirta Aguirre (1982, p. 113) e Ángel Augier (2008, p. 72) afirmam que o *son* guilleniano recebeu esta estrutura do *montuno*. É ilustrativo o *son Papá Montero*:

Señores,
 los familiares del difunto
 me han confiado
 para que despida el duelo,
 del que en vida fue
 Papá Montero

Coro: A llorar a Papá Montero
 ¡Zumba”
 canalla rumbero.

Solo: Lo llevaron al agujero.

Coro: ¡Zumba!
 Canalla rumbero.

Solo: Nunca más se pondrá sombrero.

Coro: ¡Zumba!
 Canalla rumbero

(CARPENTIER, 1972 [1946], p. 248).

Na primeira estrofe vemos o *longo*, cantado pausadamente pelo solista, anunciando o “motivo” que será freneticamente cantado e dançado na segunda estrofe, onde se encontra o *montuno* intercalado em solo e coro. Agora, *como essa estrutura do son foi introduzida por Guillén em seus poemas?* Em Mirta Aguirre, encontramos a seguinte análise: primeiro, os poemas se iniciam com o “motivo”, a exposição do tema que será desenvolvido nos demais versos; segundo, o desenvolvimento da ideia-base apresentada anteriormente; e, terceiro, o poema alcança o seu ápice com o estribilho (*montuno*) integrado por um gênero indeterminado de versos. Vejamos como se deu essa estrutura tripartida nos poemas “Mulata”, analisado por

⁴³ Vejamos a forma pergunta-resposta do *montuno* (estribilho) do *Son de la Má Teodora*: “¿Dónde está la Má Teodora? / Rajando la leña está / ¿Con su palo y su bandola? / Rajando la leña está / ¿Dónde está que no la veo? / Rajando la leña está / Rajando la leña está / Rajando la leña está ...” (CARPENTIER, 1972 [1946], p. 47).

⁴⁴ Para Ortiz, o *montuno* na música afro-cubana se explica em razão do dialogismo presente nas músicas africanas (Ortiz, 1993 [1951], pp. 58-59).

Aguirre. O poeta inicia apresentando os “motivos” de seus *poemas-sones* que, segundo Aguirre, trata-se de colocar sobre a mesa o problema, a temática.⁴⁵

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

(Guillén, 1972a [1930], p. 104).

“Mulata” traz como “motivo” os conflitos raciais entre negros e mulatos. Numa sociedade marcada pela discriminação racial e tendo como arquétipo racial o branco, a mulata se considera mais “adiantada” (mais embranquecida) que o negro. O poema começa com o eu lírico representando o negro ofendido com o desprezo da mulata, por tê-lo considerado inferior em razão de seus fenótipos negros acentuados, com o nariz parecido ao nó de gravata. Na segunda fase ocorre o desenvolvimento do “motivo”:⁴⁶

Y fíjate bien que tú
No ere tan adelantá,
Poqqe tu boca e bien grande,
Y tu pasa, colorá.

O negro ofendido recorda a negra que ambos compartilham os traços provenientes dos negros africanos. A mulata não é tão “adiantada” como imagina, pois tem a boca bem grande e passa *colorá*. O desenvolvimento do motivo leva a intensificar o conflito racial, manifestando a internalização dos próprios negros e mulatos da ideologia do branqueamento. E na terceira fase do poema, encontramos o estribilho seguindo a estrutura do *montuno* cubano.⁴⁷

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

⁴⁵ Esta mesma estrutura tripartida também encontramos no poema “Negro Bombón”, na seguinte estrofe encontramos a exposição: “¿Po qué te pone tan brabo / cuando te disen negro bombón / si tiene la boca santa / negro bombón?” (GUILLÉN, 1972a [1930], p. 103). O tema apresentado se refere ao negro irritado por ter sido chamado de negro beijudo, uma ofensa construída a partir do preconceito racial que se encontrava na sociedade cubana. Mas, no terceiro verso, o eu lírico enfatiza que não há porque se enfurecer já que tem a “boca santa”. Esta expressão irá alcançar força na segunda fase do poema, relacionando a “boca santa” com a maneira do negro viver dependendo da mulher

⁴⁶ Em “Negro bombón” temos a seguinte estrofe como desenvolvimento da ideia-base: “Bombón así como ere / tiene de to / Caridá te mantiene / te lo da to”. O negro bombón em razão de sua “boca santa” tem a facilidade de conseguir da mulher os recursos financeiros para viver sem trabalhar, dando-se ao luxo e ao ócio. O poeta traz como motivo uma agressão racial (Negro Bombón) e ao decorrer do poema acrescentando uma questão social (boca santa). Não se trata de anular a questão racial, mas recriar a imagem do estilo de vida do negro dos solares, consequências da histórica marginalização do negro

⁴⁷ Vejamos o *montuno* do poema “Negro bombón”: Te queja todavía / negro bombón / sin pega y con harina / negro bombón / majagua de dri blanco / negro bombón / sapato de do tono / negro bombón...”.

E, finalmente, aparece a estrofe encerrando os *poemas-sones*:

Si tu supiera, mulata,
La veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!

(Guillén, 1972a [1930], p. 104).

Agora, vejamos como Guillén versifica a ritmicidade nos seus *poemas-sones*. Com Carpentier, vimos que o *son* chega à Havana formando um impressionante *conjunto de instrumentos musicais*. O musicólogo cubano comenta que a sua geração contemplou com estupor a chegada dos instrumentos musicais provenientes da região oriental, como a *marímbula*, a *quijada*, o *jaw boné*, o *bongó*, os timbales crioulos, os *econes*, a *botijuela* e o *diente de arado*. Eram instrumentos cubanos que até as primeiras décadas do século XX eram desconhecidos em Havana. E com este conjunto de instrumentos musicais também chegou a *polirritmia do son*:

La gran revolución operada en las nociones por la batería del *son* consistió en darnos *el sentido de la polirritmia sometida a una unidad de tiempo*. Se había dicho, hasta entonces, *el ritmo de la contradanza*, *el ritmo de la guaracha*, *los ritmos del danzón* (admitiéndose la pluralidad dentro de la sucesión). El *son*, en cambio, instauraba categorías nuevas. Dentro de un *tempo* general, cada elemento percutido llevaba una vida autónoma. Si la función de la *botijuela* y del *diente de arado* era de tipo escansional, los *timbales* debían entregarse a la variación rítmica. Si la *marímbula* trabajaba sobre tres o cuatro notas, marcando las armonías con insistencia de bajo continuo, el *tres* podía tener una función cadencial. El *bongó* actuaba más libremente, usando de la percusión directa o del *glissando* sobre el parche. Los demás elementos de esa percusión se manifestaban de manera ajustada a sus registros y posibilidades admitiendo la fantasía del ejecutante, siempre y cuando el canto – todos los músicos cantaban– fuese sostenido en cada momento por el aparato de la batería (CARPENTIER, 1972 [1946], pp. 247-248).

Esta particularidade do *son* exigiu de Guillén aguçada criatividade em seu fazer poético. E aqui devemos pensar na seguinte pergunta: como Guillén versificou a polirritmia do *son* cubano? Pois, como vimos em Carpentier, o essencial do *son* é a sua polirritmia, que se dá pelo fato de que em um único tempo musical cada instrumento de percussão possui sua autonomia rítmica, sem perder a unidade do tempo. Para começar, vejamos o seguinte comentário do poeta:

Era preciso que la estructura de un son no tenga un valor estrófico independiente, como lo tiene, pongamos por caso, un soneto, un serventesio, una décima. Se trata de un problema de ritmo, el cual se resuelve rítmicamente, aunque ello parezca redundante. En algunos casos puede el poeta servirse de recursos tan variados como imprevistos, por ejemplo, la repetición de ciertas palabras, tengan o no sentido; otras desfigurándolas, otras, en fin, inventándolas a base de fonemas africanos; claro que esto, en

definitiva, depende de cada caso del ímpetu creador y la necesidad de que el mismo se subordine al carácter popular del género (GUILLÉN, 1982, p. 87).

Como podemos observar, o poeta tinha presente a necessidade de criar “recursos técnicos” para introduzir em seus poemas a *polirritmia* do *son*. Para isso, utiliza como recursos a repetição, a desfiguração das palavras e a *jítánforas*. Sobre a repetição, a pesquisadora brasileira Elena Godoy (2002, p. 140) afirma que se dá em vários níveis: nas reiteraões de léxicos (“Tamba, tamba, tamba, tamba”) de construções sintáticas (“El negro canta y se ajuma / el negro se ajuma y canta”) e no interior das palavras (“Y**amb**bambó, y**amb**bambé / ser**em**bemba”) formando uma complexa construção rítmica. Se na música a polirritmia ocorre na autonomia dos instrumentos musicais em um único tempo, nos versos a pluralidade rítmica ocorre em diferentes níveis linguísticos. Este fenômeno, segundo Luis Álvarez gera uma comunicação entre o poema e a musicalidade.

Nancy Morejón (2005, p. 164) e Luis Álvares (1997, p. 38) entendem que esse fenômeno literário realizado por Guillén representou o seu momento vanguardista: rompeu com o rigoroso cânone da literatura espanhola no que se diz respeito a construção do ritmo, da rima e da métrica, reinventando uma nova versificação. Em outras palavras, podemos considerar que o vanguardismo guilleniano consistiu em uma reformulação rítmica do verso a partir do *son* cubano, colocando em diálogo a poesia e a música. Os *poemas-sones* são resultados da criatividade do poeta em trasladar a estrutura rítmica do *son* à estrutura poética, introduzindo o popular e o negro na poesia considerada culta. Nesta tese, interessa sobretudo entender como o *son* influenciou a *configuração estilística* dos poemas de Guillén. Em outras palavras, compreender como o poeta transferiu para os seus versos o ritmo do *son* cubano⁴⁸.

As pesquisas de Desiderio Navarro são relevantes para compreender como Guillén arquitetou os seus *poemas-sones*: a partir da fonoestilística, demonstrou como o ritmo afro-cubano foram versificados com o apoio da fonética da língua espanhola. Guillén realizou uma instrumentação da língua de Cervantes, selecionando fonemas específicos para imitar os sons extralinguísticos como dos tambores. Navarro entende que esse fenômeno literário consiste em uma “onomatopeia no sentido amplo”, pois não se trata de “palavras que imitam o som das coisas que significa” (sentido restrito). A estética guilleniana imita os sons dos instrumentos de

⁴⁸ Sobre a versificação do *son*, comenta Augier: “Lo primero que se advierte y admira en los *Motivos* es su captación del fenómeno artístico del son para incorporarlo al complejo de la poesía castellana como esquema rítmico más que como forma métrica o estrófica. O sea, que con asombrosa intuición musical, Guillén percibió las posibilidades esenciales y potenciales de *trasladar la estructura rítmica del son a una estructura poética*, a una forma retórica de expresión lírica. Tarea nada fácil, si se tiene en cuenta que este género musical no obedece a un molde fijo, regular, sino que por su carácter polirrítmico ha generado numerosas variantes (AUGIER, 2008, p. 86 –grifo nosso).

percussão a partir de determinados fonemas em distintas palavras, criando um sentido mais amplo que, segundo a nossa compreensão, está direcionado a *amulatar* os seus versos.

Alfred Melon, como assinala Navarro, já havia percebido que os poemas de Guillén possuem fonemas e onomatopeias sonoras das línguas africanas que, com o apoio das letras *m* e *b*, imitam os sons dos tambores. Este recurso literário podemos observar no poema “Canto negro” (!**Yambambó**, **yambambé**) e em “Sensemayá” (¡**Mayombe-bombe-mayombé!**). Segundo Melon, esta técnica tinha como propósito reconhecer os valores culturais dos negros para revelar a africanidade em Cuba e, deste modo, realizar a síntese do cubano⁴⁹.

Para Navarro, nos fonemas aparecem de forma direta e explícita o acústico dos *poemas-sones*, trazendo para o primeiro plano o significado da obra. Considerando que o poeta escreve na língua espanhola, Navarro buscou decifrar quais fonemas são mais apropriados para reproduzir a percussão dos tambores do *son* e da rumba. Afirma que para imitar os sons das *tumbadoras*, os fonemas devem ser “consoantes não-vocálicas” que provocam uma excitação periódica de baixa frequência (*m, b, g, n, d e ç*) e que aparecem com muita frequência nos versos de Guillén. Para exemplificar o uso dos fonemas *n* e *d*, apresenta o seguinte poema de Guillén, “Cuando yo vine a este mundo”:

Cu**ando** yo vine a este mundo,
nadie me estaba esper**ando**;
así mi dolor prof**undo**
se me alivia camin**ando**,
pues cu**ando** vine a este mundo,
te digo,
nadie estaba esper**ando**.

(GUILLÉN, 1972d [1943] pp. 234-235).

Os mesmos efeitos provocados pelos fonemas *n* e *g* encontramos no poema “Si tú supiera...”, como podemos observar nos seguintes versos:

S**ón**goro cos**ong**o
sogo be;
s**ón**goro cos**ong**o
de mamey;
s**ong**oro, la negra
baila bien;

⁴⁹ Alfred Melon entende que as técnicas utilizadas pelo poeta estiveram comprometidas com a realização da síntese da cubanidade. E na medida em que recupera formalmente os sons africanos traz à consciência a presença do negro historicamente marginalizada. E, assim, alcançou o poeta a maior expressão da cubanidade: “En un tercer tiempo, que es el verdaderamente sintético, muestra que estas raíces africanas no son sólo de la idiosincrasia negra, sino de la idiosincrasia *cubana*. Es decir que asume el mestizaje cultural y repite que Cuba es africana y española, reparando en esto un olvido demasiado frecuente, haciendo inadecuadas las expresiones harto difundidas de afro-cubano o afro-cubanía: lo afro-cubano mantendría siempre como un componente marginal, yuxtapuesto, al elemento africano en Cuba. Cuba es afro-española, el son el afro-español, el negro cubano es afro-español, el blanco es afro-español (o hispano-africano, como se quiera). No se trata ni se debe tratar de yuxtaposición de civilizaciones sino mezcla de civilizaciones (MELON, 1973, p. 37).

sóngoro de uno
sóngoro de tre.
Aé,
bengan a be;
aé,
bamo pa be;
bengan, sóngoro cosongo
sóngoro cosongo de mamey!

(GUILLÉN, 1972a [1930], p. 105).

Pois bem, *como estes fonemas provocam o efeito dos tambores?* Segundo Navarro, ocorre ao repetir o segundo fonema, fazendo com que a característica distintiva da sonoridade deste sobreponha o som nasal do fonema anterior. Enquanto o fonema anterior é nasal e continuado, o segundo é explosivo sem ressonâncias de nasalidade (NAVARRO, 1988, p. 154). O primeiro fonema constitui um fundo sonoro nasal seguido pelo segundo fonema oral e explosivo. Juntos reproduzem a sonoridade dos tambores ao serem golpeados no centro e nas bordas. Esta é a sonoridade reproduzida em “¡Mayombe-bombe-mayombé!” e “Sóngoro cosongo”.

Nos poemas de Guillén não apenas estão reproduzidos os sons dos tambores como também do *bongó*, do *cajón* e das *claves*. A sonoridade destes instrumentos são recriadas pelas consoantes não-vocálicas (*p*, *t*, *k* e *r*) que produzem uma transição brusca entre som e silêncio, com uma excitação periódica de baixa frequência (NAVARRO, 1998, p. 154). O próprio poeta, como argumenta Navarro, dá indícios de sua intenção em reproduzir foneticamente os sons dos instrumentos de percussão. Vejamos o poema “Secuestro de la mujer de Antonio”:

Desamárrate, Gabriela.
Muerde
la cáscara verde,
pero no apagues la vela;
tranca
la pájara blanca,
y vengan de dos en dos,
que el bongó
se calentó...
.....
repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
¡po!

(GUILLÉN, 1972b, [1931], p. 130).

Navarro chama atenção para o fato de que além da análise dos fonemas, há indícios textuais que corroboram a tese de que o poeta instrumentou determinados fonemas para reproduzir o som do *bongó*. No final da primeira estrofe citada, o poeta afirma que o *bongó* se

aqueceu para na estrofe seguinte trazer uma repetição de palavras que recordam o som do instrumento. Assim, o próprio poeta deixa a ideia de que as repetições na sequência têm a intenção de imitar o som do *bongó*⁵⁰. “**Repique, pique, repique**” intercalado por vogais expressam tempo sonoro e de silêncio, que recordam as batidas no *bongó*. Por isso, afirma Navarro, são explosivas surdas descontínuas, diferentemente dos fonemas escolhidos pelo poeta para reproduzir o som das tumbadoras.

Finalmente, Desiderio considera que a sua análise fonoestilística não determina por si só o valor semântico da obra de Guillén. Não se trata de um apriorismo, de uma análise estritamente formal que pretenda dar conta de todo o valor semântico da obra. Os fonemas analisados podem aparecer com a mesma frequência em outras obras sem representar os sons dos instrumentos. O que corrobora a análise é o “contexto estilístico”, a totalidade dos *poemas-sones*. Nas palavras do crítico literário:

En el caso de los Motivos de son, por ejemplo, el efecto onomatopéyico de percusión de tambor no depende sólo de la organización fónica del texto, sino también del contexto estilístico, como anuncia el título general, cada uno de los “motivos” es una estilización según las letras de sones, o, como aclaró en su tiempo el propio Guillén, un “poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile”, y el son se caracteriza por el papel fundamental que desempeña en él la percusión [...] (NAVARRO, 1998, p. 156).

Esta análise fonoestilística realizada por Navarro permite que mais adiante possamos reconstruir as *imágenes poéticas* de Guillén. Até aqui, podemos assinalar algumas valiosas percepções: o *son* foi uma criação mulata, a partir das influências espanholas e africanas. Mas, a intensa presença do negro cubano no ritmo fez com que com o *son* fosse considerado grotesco e imoral, levando-o à marginalização. Ao recuperar o *son*, Guillén também recupera com o ritmo o negro, transformando-o em imagens poéticas para que, posteriormente, pudesse ser reconhecido como sujeito histórico e cultural. Os poemas de Guillén puderam expressar a *mulatez* em grande medida em razão do *son*, como afirmou Ortiz, resultado do amor entre as cordas e o tambor. A presença branca era uma realidade considerada inquestionável e, este fato, explica a ênfase dada pelo poeta ao negro. Sem o negro não haveria *mulatez* e, conseqüentemente, cubanidade. Recuperar por meio dos fonemas os sons dos tambores foi um

⁵⁰No poema “La canción del bongó”, podemos aplicar a análise fonoestilística de Navarro, onde também contamos com indícios textuais. O título e o primeiro verso do poema menciona que se trata de uma “música do *bongó*” e, mais adiante, encontramos os seguintes versos: “**Pero mi repique bronco / pero mi profunda voz, convoca al negro y al blanco [...]**” (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 117). Parece convincente a análise realizada por Navarro, pois nos dois poemas vimos que o poeta (interpretação intertextual) anuncia o *bongó* para depois apresentar uma sequência de fonemas que reproduzem os sons do instrumento.

exercício poético com o qual se propôs a reconhecer o negro como sujeito histórico participante da cubanidade.

O crítico Cintio Vitier manteve certo distanciamento da posição que acabamos de mencionar. Sua leitura das obras de Guillén tem uma significativa importância no sentido de que, por um lado, elabora contundentes críticas ao “negrismo guilleniano” e, por outro, recupera o *son* versificado como uma singular expressividade do autenticamente cubano. Para Vitier, o tema negro ofuscou o cubano, pois a sua *teluricidade* e tropicalismo diz muito mais sobre o negro africano que sobre o negro cubano. E afirma que a cubanidade não reside no negro, nem no branco e nem no mestiço, mas em um outro *plano não racial*.

Em sua obra *Lo cubano en la poesía*, Vitier reconhece a singular criatividade de Guillén no tocante à versificação mediante o *son*, similar ao que Langston Hughes havia feito com o jazz nos Estados Unidos. Para expressar a criatividade do poeta, Vitier utiliza a expressão “hallazgo del son”, dando a entender que foi uma descoberta no campo poético de um ritmo, de uma expressividade autenticamente cubana. No entanto, no que se refere à temática negra, afirma Vitier, em Guillén predomina o telúrico e o trópico africano, distanciando-se da cubanidade. Sobre os poemas “Llegada” e “Palabras en el trópico”, comenta Vitier:

Si el trópico de Florit está visto como a través de un prisma mediterráneo, el de Guillén se desliza ostensiblemente hacia los paisajes y la luz del África. Ya esos hombres de *Llegada* no son cubanos sino africanos puros. Ya ese paisaje de *Palabras en el trópico* (a pesar de sus mangos, cañas y caimitos), es el trópico telúrico de la canoa por los ríos inmensos, del oído en la tierra, la flecha y el tigre. La misma estatura, desnudez y musculosidad del verso nos sitúan muy lejos de la sensibilidad de la isla. Es el trópico africano gravitando sobre el nuestro (1970, p. 422).

Sobre “La canción del bongó” e “Balada de los dos abuelos”, que a nosso juízo representam o ápice da lírica mulata, Vitier considera que apenas há uma alusão à sensibilidade africana e espanhola, com um certo tom demagógico que se não fosse pelo *son* não diria nada sobre o cubano. Distanciamos desta posição de Vitier, entendendo que, nos poemas mencionados, Guillén buscou realizar a *síntese* cubana entre o negro e o branco. Parecem mais acertadas as posições de Alfred Melon, Antonio Rojo, Nancy Morejón, Ángel Augier e Fernando Ortiz ao afirmarem que são poemas mulatos, cujas imagens apresentam a “síntese” da cubanidade. Podemos observar esse desejo pela síntese nos seguintes versos do poema “La canción del Bongó”:

Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almprietos

más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.
Aquí el más fino que sea,
Responde, si llamo yo.

(GUILLÉN, 1972b [1931], p. 117).

As escolhas pelos fonemas *c*, *p*, *q* e *r* nos primeiros versos permitiu o poeta alcançar uma estilização própria, reproduzindo o som dos tambores mulatos. Como vimos em Navarro, a orquestração poética dos sons extralinguísticos deu aos versos a sonoridade da música do negro cubano. Não se trata de sons africanos, mas criados em Cuba a partir dos elementos culturais que chegaram da África e da Europa. No caso do poema “La canción del bongó”, o poeta por meio dos fonemas mencionados traz o *son* do *bongó* para os seus versos, que movido por seus repiques convoca o negro e o branco para dançar o mesmo *son* como partes do mesmo coquetel cultural cubano. Não é a África que paira sobre o cubano como afirmou Vitier. Pelo contrário, os poemas-*sones* de Guillén foram tecidos a partir do negro cubano.

Continuando nossa análise, vejamos que o título do poema faz referência ao *bongó*, uma espécie de instrumento musical composto por dois tambores pequenos. Simbolicamente, a dualidade dos tambores que formam um só instrumento faz alusão às duas tradições (o negro africano e o branco europeu) que pela *mulatez* tornaram-se cubanos. No terceiro verso, o poeta convoca o branco e o negro para, no seguinte verso, enfatizar a síntese cultural: “*que bailan el mismo son*”. Entendemos que o poeta convoca ambos personagens para tomar consciência de que participam juntos de uma mesma realidade cultural, representada pela dança do *son*. Mesmo se opondo, o cubano participa dessa simbiose cultural: são “*cueripardos y almiprietos*”. Desse modo, tanto em conteúdo com em sua forma, os poemas ultrapassam as interpretações dadas por Vitier, mais que demagogia encontramos uma requintada criação poética que traduz em versos a formação histórica do cubano e o desejo coletivo de integração nacional.

Vitier colabora com a nossa problematização a respeito do negrismo em Guillén. Na perspectiva do poeta e crítico literário cubano, em Guillén há uma ausência da cubanidade, pois em seus versos o telúrico e o tropical africano se sobrepõe ao cubano. Sobre o poema “Llegada” com o qual se inicia a obra *Sóngoro cosongo* [1931], afirma Cintier que os homens mencionados pelo eu lírico não são cubanos, mas africanos puros e que a estatura, desnudez e musculosidade dos versos estão longe da sensibilidade cubana (VITIER, 1970, p. 422). E, mais adiante, aponta que os poemas trazem uma africanização da paisagem. A crítica de Vitier aponta para uma suposta preponderância dada pelo poeta ao negro, acabando por se desembocar numa africanidade em detrimento da cubanidade. À medida que Vitier vai tecendo a sua crítica à obra

de Guillén chega ao seu ápice ao dizer que em “Balada de los dos abuelos” só existe o “avô negro”, reelaborando um “outro racismo”: “Frente a un racismo, otro. Guillén no ha querido conservar el bello equilibrio de la *Balada*” (VITIER, 1970, p. 424). De acordo com essa interpretação, em Guillén não há *mulatez*, pelo contrário, há uma sobreposição do “avô negro” sobre o “avô branco”. No entanto, basta considerar os dois primeiros versos para perceber que o poeta atribuiu significativa importância aos dois avôs: “Sombras que sólo yo veo / me escoltan mis dos abuelos” (GUILLÉN, 1972c [1934], p. 137).

O poema segue nas demais estrofes reconhecendo o protagonismo dos seus dois avôs (o negro e o branco) na formação da cubanidade. Ao avô branco atribui a lança com ponta de osso, o tambor de couro e madeira, os pés desnudos e o torso pétreo; ao avô branco colarinho no pescoço largo, a cinzenta armadura guerreira e pupilas de vidro antártico. No entanto, não se trata de uma visão romântica da formação cultural cubana, já que em seguida o poeta menciona o sofrimento originário da cubanidade.

!Qué de barcos, qué de barcos!
¡Qué de negros, qué de negros!
¡Qué largo fulgor de cañas!
¡Qué látigo el del negrero!
Piedra de llanto y de sangre,
venas y ojos entreabiertos,
y madrugadas vacías,
y atardeceres de ingenio,
y una gran voz, fuerte voz,
despedazando el silencio.
¡Qué de barcos, qué de barcos,
qué de negros!

(GUILLÉN, 1972c [1934], pp. 138-139).

Apesar da histórica subjugação do negro, o eu lírico mulato se apresenta como a voz que une as sombras de seus dois avôs que o escoltam. A expressão “sombra” pode levar, em um primeiro momento, a pensar que se trata de uma memória, de um passado que, com o tempo, foi se tornando pálido. Mas, no verso seguinte, “sombras” se completa com “me escoltam” dando a ideia de algo que insiste em permanecer como realidade integrante do sujeito lírico. E, de fato, esta ideia alcança maior força na penúltima estrofe, quando o eu lírico aparece como realidade existencial que integra as sombras de seus dois avôs, representando, assim, a *mulatez*:

Don Federico me grita
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto.

(GUILLÉN, 1970, p. 139 –grifo nosso.).

Não se trata, como apontou Vitier, de uma referência ao espanhol e ao africano separadamente, pelo contrário, realiza-se uma “balada” entre duas realidades culturais que, sem perder as suas diferenças, integraram a “cor cubana”. Esta concepção da realidade cultural cubana, já havia sido declarada pelo poeta em seu prólogo a *Sóngoro cosongo*:

Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, es espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá e, color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”. Estos poemas quieren adelantar ese día (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 114).

Sobressai na crítica de Vitier um incômodo com a temática negra e mulata nos poemas guillenianos. Considera que entre os variados aspectos da poesia negra de Guillén (o pitoresco, a plasticidade, o drama social, o supersticioso e o problema da mestiçagem), foi o *son* que superou o telúrico e o tropical africano. E, desse modo, afirma que o melhor da poesia de Guillén não foi o negro ou o mulato, mas o *son* que trouxe o especificamente cubano (VITIER, 1970, pp. 432-433). Justifica a sua posição afirmando que o fator de unidade do cubano não é a “raça”, pois um negro cubano parece muito mais ao cubano branco que ao negro africano. E, em seguida, confronta diretamente a “mestiçagem” proposta por Guillén:

Así comprendemos que el blanco hijo de españoles gravitantes y tozudos se reúna en la misma ingravidez con el negro hijo de africanos tribales y telúricos. El medio común no es el mestizaje, porque me refiero a especímenes puros, como en nuestra poesía, por ejemplo, Juan Francisco Manzano y Juan Clemente Zenea; o a la comparación de un mestizo, sea Plácido, como un poeta no mestizo, sea el propio Zenea o Luisa Pérez. No estoy negando la influencia obvia del mestizaje en nuestro carácter, sino señalando que hay *otro plan*, ni blanco ni negro ni mestizo, donde el blanco, el negro y el mestizo *verifican su cubanidad*. Esa zona no racial, aunque sí profundamente popular, es la que toca Guillén, no obstante sus convicciones racistas (o antirracistas, da lo mismo), en los momentos más altos de su poesía. Entonces no es el poeta negro o mulato, sino el poeta cubano tocando una cuerda que nos hace vibrar a todos. Esa cuerda es el *son* liberado de sus amarras ancestrales y telúricas, el suave *son* por donde cruza, como él mismo dice, “la paloma del vuelo popular” (VITIER, 1970, p. 433).

Qual seria para Vitier esse “outro plano não-racial” onde se verifica a cubanidade? Em seu texto, deixa-nos a ideia de que o cubano emerge de um processo de *desafricanização* até alcançar a suavidade, a leveza (*ingravitación*) e a liberdade. A perspectiva cultural de Vitier não pôde se desvencilhar de um dualismo excludente: enquanto a africanidade é negra, telúrica, tropical e pesada (*gravidez*), a cubanidade se dá em uma zona não-racial, suave, leve (*ingravidez*) e livre. De fato, o texto de Vitier parece que compreende equivocadamente a ideia

de *mulatez*, desconsiderando que Guillén transcende o “racial” uma vez que a “cor cubana” encontra-se na dimensão cultural.

Entre Vitier e Ortiz há um distanciamento no que se refere ao negrismo de Guillén. Para o primeiro, sobressai a africanidade em detrimento da cubanidade: nos versos do poeta cubano o trópico africano gravita sobre o cubano. Já para Ortiz, o fenômeno literário que conhecemos por “poesia negra”, “poesia afro-cubana” ou “negrismo” deveria ser denominado “poesia mulata”, pois em Cuba não se deu poesia completamente negra que abarcasse todos os seus elementos essenciais, como a linguagem, o ritmo e a ideia (ORTIZ, 2015, p. 88). Discordamos de Vitier quando afirma que, em *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo* e até mesmo em *West Indies Ltd*, predomina a africanidade sobre o cubano e também da tese de Ortiz segundo a qual não existe negrismo em Guillén, mas apenas *mulatez*. Obviamente, estamos mais próximos de Ortiz do que de Vitier em relação a esta questão, no entanto, enfatizamos que se entendemos por negrismo a poesia que se propõe a revelar o negro enquanto participante da realidade cubana não haveria maiores problemas conceituais em seguir defendendo que, pelo menos, em *Motivos de son* existe uma poesia negra. Quando Ortiz se opõe ao termo “poesia negra” está dizendo que “negro” é equivalente à africanidade e, por esse motivo, a manifestação poética e cultural negra cubana se adequa melhor ao termo “mulato”. No entanto, preferimos referir ao Guillén de “Motivos de son” como um poeta negrista que se propõe a integrar o negro poeticamente para, posteriormente, conduzir a sua obra poética rumo à *mulatez*.

1.5. As imagens poéticas de Nicolás Guillén sobre a cubanidade.

Para finalizar este capítulo, apresentaremos as imagens mulatas que consideramos mais significativas, nas quais encontraremos um projeto estético-político para pensar a cubanidade e reinventar a nação. Nos próximos capítulos, veremos como as ideias presentes na estrutura dos poemas mulatos foram intuídas por Ortiz e reelaboradas conceitualmente⁵¹.

Consideramos oportuno iniciar esta seção com a seguinte pergunta: *as imagens poéticas de Guillén foram capazes de integrar as diferenças e contradições sem cair na armadilha da*

⁵¹ Nancy Morejón levou em consideração esta sintonia entre as imagens poéticas criadas por Guillén e o conceitual em Ortiz: “Volviendo a la explicación del concepto transculturación –según el genio de Fernando Ortiz y la aprobación de Bronislaw Malinowski– a la obra íntegra de Nicolás Guillén, habría que llegar a la conclusión de que el poeta avizó nociones –aplicándolas a su propio pensamiento por imágenes– que el científico confirmara luego de experiencias y pruebas muy concretas. Es decir que, en Guillén, transculturación es imagen y deseo; sugerencia y propósito, antes de ser una conclusión que determinara una nomenclatura. Está claro que cuando Ortiz, felizmente, da con su término, pudo haber usado como muestra, toda la obra poética y la periodística que ya había escrito el afamado autor de *Motivos de son*. Aquí podríamos asegurar los avatares y correspondencias que suponen el pensamiento lógico y el pensamiento por imágenes. Naturalmente que uno y otro corresponden, por antonomasia, a las vastas obras de Guillén y Ortiz (MOREJÓN, 2005, p. 32).

unidade ontológica? Para Luis Duno Gottberg, a “cor cubana” proclamada pelo poeta esteve ideologicamente direcionada à construção de uma identidade nacional que anulou as diferenças: “Guillén concibe imágenes que remiten a la reducción de lo plural a una síntesis, como la del ‘cóctel’” (GOTTBERG, 2003, p. 96). Referindo-se ao poema “Balada de los dos abuelos”, afirma que o poeta suprimiu os antagonismos entre brancos e negros, anulando os conflitos históricos para atender a necessidade de uma nacionalidade pacificada.

O espírito mestiço cubano que emana dos versos de Guillén, segundo esta perspectiva, possui uma intenção política de mascarar ideologicamente as contradições históricas por meio de uma imagem que dissolve e “padroniza” as heterogeneidades étnicas e sociais. Elimina-se poeticamente a violência gerada pelo conflito racial sem eliminar o racismo e a marginalização do negro. Neste caso, a literatura atende os interesses de uma “cidade letrada”, da qual não participa o negro marginalizado. Sobre essa instrumentalização da literatura, comenta o crítico literário venezuelano:

Guillén percibe la necesidad de una futura fase integrativa de la nacionalidad que vendrá “del espíritu hacia la piel” y dará origen a un “color definitivo” que trasciende lo negro, lo blanco y aun lo mestizo. *Ansía eliminar toda referencia a la raza*, mediante la celebración de la identidad nacional plena, abarcante y acaso sosegante. Ese impulso integrador se pronuncia por la voz de los poetas que como él mismo, funden la pluralidad étnica en la unidad nacional del “color cubano”, tal como lo hace en “La balada de los dos abuelos”. La literatura adquiere aquí la función de catalizador de la nacionalidad. Hay de proveer las imágenes y las formas que sustentan la “comunidad imaginada” (Anderson) –o deberíamos decir la *comunidad blanqueada y reconciliada* (GOTTBERG, 2003, p. 98 –grifo nosso).

De acordo com esta análise, as imagens da *mulatez* possuem um efeito silenciador do negro e, conseqüentemente, uma invenção da identidade branqueada. Mais adiante, pergunta Gottberg: diante desta celebração da identidade mestiça como ouviremos a voz do “africano”? A própria pergunta já tergiversa o propósito do poeta: em Guillén, como vimos em Ezequiel Martínez Estrada, o africano não é uma presença, mas sim uma reminiscência. Com isso não se pretende negar a presença das heranças africanas em Cuba, mas ressaltar que em razão da *mulatez* o negro já não é mais africano e sim cubano. Não nega o negro, pelo contrário, ressalta o seu protagonismo na formação da cubanidade. As colocações de Gotteberg são importantes porque nos coloca diante do dilema da nacionalidade que oscila entre “unidade” e “diferença”: como pensar a identidade nacional sem condenar a heterogeneidade a uma renúncia de suas próprias diferenças? E, vale enfatizar, que as diferenças se encontram numa relação de poder, cabendo a renúncia àquelas que historicamente foram subalternizadas.

Vejamos como as imagens criadas pelo texto poético de Guillén nos oferecem elementos para pensar a identidade cubana. Preliminarmente, aproveitamos para colocar em pauta que as imagens poéticas fazem constantemente alusão à *mulatez* como dimensão da cubanidade, colocando-nos diretamente em diálogo com o conceito de mestiçagem. Deste modo, buscaremos mensurar a crítica de Gottberg apresentada anteriormente e apontar as possibilidades de resignificação do conceito de mestiçagem a partir da poesia guilleniana.

No poema “Llegada”, com o qual abre a sua obra *Sóngoro cosongo: poemas mulatos*, Guillén retoma a perspectiva ideo-estética que moldou a sua obra anterior *Motivos de son*. Com a pluralização da voz lírica, cria imagens do negro como uma presença étnica, cultural e social participante da cubanidade:

¡Aquí estamos!
.....
Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.
.....
¡Eh, compañero, aquí estamos!
Bajo el sol
nuestra piel sudorosa reflejará los rastros húmedos de los vencidos,
y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras llamas,
nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.
(GUILLÉN, 1972b [1931], pp. 115-116).

Em *Motivos de son*, o negro foi versificado em sua condição racial, social e cultural. No ano seguinte, o poeta iniciou a sua obra *Sóngoro cosongo* reafirmando o negro como sujeito histórico participante da identidade étnica e cultural cubana para, em seguida, anunciar a *mulatez* como dimensão da cubanidade. Neste poema, o combate ao racismo presente em *Motivos de son* cede espaço para uma afirmação do protagonismo do negro, que trouxe as suas particularidades para compor o “perfil definitivo de Cuba”⁵². Enquanto para Denia Ronda em “Llegada” predomina a afirmação do negro enquanto protagonista da cubanidade sem aludir às injustiças do tráfico negreiro, Nancy Morejón chama atenção para a metáfora do navio nos seguintes versos: “Sabemos dónde nacen las aguas / y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo los cielos rojos” (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 115). O “mar” e a “canao” nos oferecem elementos para recriar a imagem do movimento gerador da cubanidade.

⁵² A respeito deste poema, comenta Denia García Ronda: “El primer verso “¡Aquí estamos!” tiene una carga semántica más allá de su inmediato significado. Es una declaración de su justa presencia, sin complejos ni segregaciones. No se menciona, por ejemplo, las causas y medios de esa “llegada”, porque el objetivo del plural sujeto lírico no es, en este caso, denunciar la injusticia de la trata de esclavos, ni las terribles consecuencias materiales y espirituales que ellos y sus descendientes sufrieron, sino afirmar el componente negro de nuestra identidad étnica y cultural, su visibilidad, no desde una visión deprimida, sino digna y orgullosa (RONDA, 2004, p. 202).

Com o primeiro verso “¡Aquí estamos!”, o eu lírico recuperou a historicidade dos negros-cubanos não apenas referindo-se ao espaço e tempo presente, mas também às “águas que empurraram as suas canoas”. A “canoa” remete à origem do povo negro em Cuba: o tráfico negreiro. Supera a maneira do negrismo de abordar o negro como figura pitoresca, considerando-o em sua historicidade. Para ampliar esta “imagem fundadora” da presença negra em Cuba, convém que façamos uma análise intertextual. No poema “Un son para niños antillanos” que compõe a obra *El son enterro* [1943], Guillén faz referência ao barco e ao mar, criando poeticamente a imagem do tráfico negreiro:

Por el Mar de las Antillas
anda un barco de papel;
anda y anda el barco barco,
sin timonel.

.....
Una negra va en la popa,
va en la proa un español:
anda y anda el barco barco,
con ellos dos.

.....
Allá va la negra negra
junto junto al español;
anda y anda el barco barco
con ellos dos.

(GUILLÉN, 1972d [1943], pp. 250-251).

Neste poema, encontramos o “mar” e o “barco” como espaços por onde chegaram as diversidades étnicas e culturais. Os personagens ocupam lugares assimétricos no barco: enquanto o homem europeu e branco ocupa a “proa”, a mulher negra e africana se encontra na “popa”. No entanto, apesar da histórica assimetria entre os lugares ocupados pelo branco e pela negra, o poeta deixa a ideia de que ambos seguem o mesmo destino: “Allá va la negra / junto junto al español”. Trata-se de um destino com conflitos e injustiças, mas, finalmente, o casal branco e negra navega na mesma embarcação e sobre as mesmas águas. A imagem da mestiçagem (*mulatez*) que encontramos nesse poema enfatiza a condição do negro subjugado na popa e que mais tarde ocupou outros espaços de dominação no sistema de Plantação⁵³.

A mestiçagem tem sido criticada por aniquilar as diferenças, transformando-as em uma realidade homogênea. De acordo com as nossas leituras, o conceito de mestiçagem que podemos elaborar a partir das imagens da *mulatez* parece superar a ideia de homogeneização. Nos versos, o negro não perde a sua particularidade social e cultural em uma amalgama

⁵³ A canoa como movimento criador de uma nova realidade cultural também aparece como questão central em Paul Gilroy ao entender que a imagem de navios em movimento faz pensar em um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento (GILROY, 2012, p. 38). Importante salientar que a chave de interpretação utilizada por Gilroy para compreender a diáspora e a modernidade já se encontrava em Guillén em 1931.

indiferenciada. Pelo contrário, as imagens da *mulatez* não só preservam o negro como também enfatizam o seu protagonismo na história: a popa, o canavial, os barracões são espaços e tempos de dominação que não anula o “sujeito histórico”. Vimos que destes espaços vieram os instrumentos e ritmos que, ao longo da história, chegaram a conformar a mais autêntica expressão musical cubana.

A identidade do negro ultrajada pelos antigos e novos espaços de dominação perpassa por toda a obra poética de Guillén. Vimos em *Motivos de son* o negro vítima da discriminação, renegado aos espaços subumanos e envergonhado de si mesmo. Em obras posteriores, volta a retomar os novos espaços de marginalização nas primeiras décadas da República sob o neocolonialismo. Em “Caña” temos a seguinte imagem:

El negro
junto al cañaveral.

El yanqui
sobre el cañaveral.

La tierra
bajo el cañaveral

¡Sangre
que se nos va!

(GUILLÉN, 1972b [1931], p. 129).

Vejamos que a assimetria entre os espaços “proa” e “popa” volta a aparecer articulada pelas preposições “junto” e “sobre”. O negro continua subjugado *junto ao* canavial enquanto o branco imperialista se encontra *sobre o* canavial. Este poema surge em pleno regime do ditador Gerardo Machado, marcado pela repressão, tortura e exploração do trabalho para atender os interesses hegemônicos dos Estados Unidos. Em Cuba, entre os proletários, o negro tinha as piores condições. Além da exploração do trabalho sofria os estigmas do racismo. Em “Balada de Simón Caraballo”, parte de sua obra *West Indies Ltd.* [1934], encontramos o personagem negro Simón Caraballo em completa miséria a ponto de perder a consciência de sua própria identidade. Devido as impactantes imagens que encontramos neste poema, citaremos integralmente:

Canta Simón:
_ ¡Hay, yo tuve una casita
y una mujer!

Yo,
negro Simón Caraballo,
y hoy no tengo qué comer.
La mujer murió de parto,
la casa se m’enredó:

yo,
negro Simón Caraballo,
ni toco, ni bebo, ni bailo,
ni casi sé quien soy.
Yo,
negro Simón Caraballo,
ahora duermo en un portal;
mi almohada está en un ladrillo,
mi cama en el suelo está.
La sarna me come en vida,
el reuma me amarra el pie;
luna fría por la noche,
madrugada sin café.
¡No sé qué hacer con mis brazos,
pero encontraré que hacer:
Yo,
negro Simón Caraballo,
tengo los puños cerrados,
tengo los puños cerrados,
¡y necesito comer!

_ ¡Simón, que allá viene el guardia
con su caballo de espadas!

(Simón se queda callado.)

_ ¡Simón, que allá viene el guardia
con sus espuelas de lata!

(Simón se queda callado.)

_ ¡Simón, que allá viene el guardia
con su palo y su revólver,

y con el odio en la cara,

porque ya te oyó cantar

y te va a dar por la espalda,

cantador de sones viejos,

marido de tu guitarra...!

(Simón se queda callado.)

Llega un guarda de bigotes,

serio y grande, grande y serio,

jinete en un penco al trote.

_ ¡Simón Caraballo, preso!

(Pero Simón no responde,

Porque Simón está muerto.).

(GUILLÉN, 1972c [1934], pp. 153-155).

Este poema apresenta a imagem do negro cubano em um cenário de miséria e de repressão. Em sua completa marginalização, o personagem intercala o seu sofrimento com os versos “Yo / negro Simón Caraballo”. Estes versos, repetidos quatro vezes, reafirma a identidade do personagem do poema: eu sou negro e sou Simón Caraballo. O personagem se identifica como negro, com nome e sobrenome. Esta luta existencial para não perder a sua identidade diante do abandono intensifica-se nos seguintes versos: “ni toco, ni bebo, ni bailo /

ni casi sé quien soy”. O eu lírico, em primeira pessoa, manifesta a perda do sentido da vida. Para o cubano negro, a música faz parte da vida cotidiana, dos momentos de alegria e tristeza. No entanto, Simón Caraballo nem sequer pode cantar, beber e dançar, naufragado em uma completa desolação. A imagem que o poema traz é a luta histórica do negro em preservar a sua identidade diante dos projetos coloniais e neocoloniais que relegaram o negro ao abismo do “não-ser”. Com o verso “ni casi sé quien soy”, mostra o drama do negro em lutar contra a perda da consciência de sua própria identidade.

No artigo “Cuba, Negros, Poesía” publicado em 1937 na revista *Hora de España*, Guillén menciona a resistência daqueles que se consideravam “espíritos seletos” à inserção do popular na poesia. Os poetas negros até o início do século XX só puderam fazer “poesia branca”, sem transcender as suas subjetividades para os seus versos. O negrismo, como vimos, foi a *moda* literária que em Cuba transformou-se em um *modo* de incorporar o negro enquanto realidade histórica no âmbito da poesia. Referindo-se ao negrismo, escreve o poeta:

De manera que al llegar hasta la Isla aquella onda exótica, no fue una novedad sorprendente: antes bien, abrió de un solo golpe el camino propio, permitiendo comprender que por la expresión de lo negro era posible llegar a la expresión de lo cubano; de lo cubano ya sin matiz epidérmico, ni negro ni blanco, pero integrado por la atracción simpática de esas dos fuerzas fundamentales en la composición social isleña. [...] No el guajiro de Vélez Herrera, cuya dimensión social es limitada; ni el indio de Fornaris, cuya vida es un fantasma, iban a dar contenido a una poesía de proyección nacional, sino el negro en carne viva, desollado por el látigo; el negro fundido con el blanco; el autóctono sustituto del indio, y el hombre que lo esclavizó. Drama afroespañol: toda la imborrable mulatez de la isla (GUILLÉN, 1975, p. 100 –grifo nosso.).

A expressão “fundido” utilizada pelo poeta deixa-nos em alerta quanto à possibilidade de que a sua ideia de *mulatez* esteja revestida pela ideologia de uma identidade homogeneizada que desconsidera as particularidades raciais e sociais. De fato, estamos diante de um termo delicado e que exige maiores considerações. A que *fusão* o poeta se refere? Mais adiante, finaliza o seu artigo dizendo que

Cuando surja ya la mano paciente que alcance a forjar la forma definitiva, definida, de lo que ahora es un amasijo bicéfalo que pugna por alcanzar duro y duradero perfil, habrá surgido al mismo tiempo la más honda vertebración lírica cubana, crepuscular entre dos luces, *mestiza de dos voces, única voz de dos gargantas* (GUILLÉN, 1975, p. 101).

A mestiçagem aparece com uma nova resignificação. Se no imaginário social a mestiçagem implicava uma possibilidade de *branqueamento*, como superação de uma suposta inferioridade racial, em Guillén há uma revalorização dos traços físicos e dos elementos culturais negros presentes na formação da cubanidade. Assim, o orgulho racial presente em

Motivos de son não evoca apenas o negro em sua epiderme ou estreitamente vinculado à sua ancestralidade africana, como também recupera-o como parte da *mulatez*. Em *Motivos de son* [1930], no poema “Mulata”, o poeta denunciou a ideologia do branqueamento:

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 ere tan adelantá,
Poqqe tu boca e bien grande,
Y tu pasa, colorá.

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

Si tu supiera, mulata,
La veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!

(GUILLÉN, 1972a [1930], p. 104).

Este poema não se trata de uma denúncia à *mulatez*, mas à ideia de que o mulato ou a mulata estivesse em uma escala acima do negro, mais avançados em seu processo de civilização. Em “Tanto tren con tu cuerpo”, que se repete nos demais cinco versos da terceira estrofe, o eu lírico visibiliza a presunção da mulata em sua suposta superioridade em relação ao negro. Esta estrofe gera um contraste com a anterior, onde a mulata é advertida no verso “No ere tan adelantá” (não eres tão clarinha como pensas). A ressignificação da *mulatez* consiste em abandonar a sua concepção racial a favor do cultural, como podemos ver em *Sóngoro Cosongo*:

[...]
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almiprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.
Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

En esa tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,

del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.

(GUILLÉN, 1972b [1931] p. 117).

Neste poema, podemos observar como o poeta anuncia a *mulatez* a partir do negro, revelando-o como parte da formação da cubanidade⁵⁴. Com as palavras “cueripardos y almprieto” entende que o cubano ainda que seja branco já se encontra culturalmente enegrecido. O título do poema faz referência ao instrumento musical *bongó*, composto de dois pequenos tambores. A *mulatez*, neste caso, aparece metaforicamente como o movimento de percussão entre os dois tambores, entre o negro e o branco, entre o avô negro e o avô branco:

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Pie desnudo, torso pétreo
los de mi negro;
pupilas de vidrio antártico
las de mi blanco!
[...]

(GUILLÉN, 1972c [1934], p. 137).

Guillén apoia nesta “origem dupla” do cubano, na expectativa de que ao radicalizar este contraste⁵⁵ possa despertar a consciência para a “cor cubana”, como salienta no “Prólogo” de sua obra *Sóngoro Cosongo* (1931):

Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco nísperos. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.

⁵⁴ Ángel Augier, o biógrafo de Guillén, comenta o poema “La canción de Bongó” com as seguintes palavras: “Así, en tono burlón, al mostrar esa unánime asistencia a la convocatoria del bongó –la percusión del tambor que evoca al ancestro o que impone la sutil ley de la transculturación– el poeta probaba que no había razones profundas para el prejuicio racial en un país de tantas mezclas y entremezclas y en el que la influencia negra no sólo penetra por las arterias sino por el espíritu” (AUGIER, 1984, p. 139).

⁵⁵ Podemos afirmar que há uma aproximação entre Guillén e Ortiz enquanto a forma de evidenciar a cubanidade. Na primeira parte de sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Ortiz apresenta de forma ensaística como os contrastes existentes entre o tabaco e o açúcar permitem entender o cubano. Igualmente, Guillén em seu poema “Balada de los dos abuelos” evidencia o contraste entre os seus avôs branco e negro para revelar a *mulatez*, alcançando o seu ápice a última estrofe “-Don Federico me grita / y Taita Facundo calla / los dos en la noche sueñan / y andan, andan / Yo los junto” (GUILLÉN, 1972c [1934], p. 139).

Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con el olvido del negro. El negro –a mi juicio– aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”.

Estos poemas quieren adelantar ese día (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 114).

Sóngoro Cosongo é a única obra do poeta que traz um prólogo. E tal evento não parece gratuito, mas que atende a uma *intencionalidade*: evidenciar as diferenças entre esta obra e *Motivos de son*, publicada um ano antes. Se a obra anterior pretendia libertar o negro de sua própria alienação e denunciar a discriminação racial, agora os seus versos são “mulatos”, que trazem o “espírito mestiço”, a cor cubana. Certamente, o “Prólogo” alerta o leitor de que se trata de um novo momento poético, contudo, sem se esquecer das fundamentais contribuições do negro ao “coquetel” cubano.

Baseado nos estudos de Zilá Bernd (1987, p. 80) sobre a poesia negra no Brasil, podemos dizer que no prefácio citado acima de Guillén existe uma “produção metatextual”. Bernd demonstra que todas as antologias ou obras individuais publicadas no Brasil sobre poesia negra trazem um prefácio onde os autores analisam teoricamente a produção e interpretação de suas obras. Esse fato, para a autora, indica a necessidade do poeta assumir uma identidade não apenas nos poemas como também através do depoimento, gerando, nesse caso, uma dupla mensagem. Assim, importante observar essa produção metatextual em *Sóngoro Cosongo*: a novidade do prólogo de Guillén indica que os seus poemas trazem uma nova compreensão da cubanidade, cuja relevância exigiu uma dupla mensagem.

Motivos de son foi o início de um processo de reabilitação dos valores negros, para nas obras seguintes cantar a *mulatez* como constituidora da cubanidade. Como vimos, predomina nas imagens mulatas de Guillén uma dualidade recíproca constituidora do cubano. As diferenças não são devoradas por uma “síntese”, mas permanecem como um “crepuscular entre duas luzes”, como um “mestiço de duas vozes” e “uma única voz com duas gargantas”.

CAPÍTULO 2

O ITINERÁRIO INTELECTUAL DE FERNANDO ORTIZ.

Vimos no capítulo anterior as imagens da *mulatez* na poesia de Nicolás Guillén. Neste segundo capítulo, enfatizaremos a relevância deste movimento literário para o pensamento de Fernando Ortiz, defendendo a tese de que aquelas imagens mulatas contribuíram com a criação do conceito transculturação. Este é o principal objetivo desta tese: demonstrar, a partir da comparação, as influências exercidas por Guillén no “pensamento tardio” de Ortiz. Esta questão foi levantada pelo historiador cubano José Matos Arévalos no seu prólogo à *Epifanía de la mulatez: Historia y poesía* (2015), cuja obra contém os ensaios de Ortiz, até então inéditos, sobre a poesia negra⁵⁶. Sem desenvolver as suas intuições, comenta Arévalos:

La investigación y la definición de *mulatez* (crisis de transición) a la cual arriba Ortiz desde el caudal poético cubano, lo inspirará para definir con posterioridad en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), el concepto de transculturación. La poesía, su lenguaje, la forma y el ritmo había expresado, con mayor claridad que otras artes, los intersticios, la aportación y afirmación del negro en Cuba. El discurso poético se convirtió para Ortiz en un campo de estudio eficaz de experimentación e interpretación antropológica “...donde la aportación africana ha sido más libre y por tanto más prolifera y personal...” En esta compilación Ortiz sugiere que la lírica mulata no es más que la cara oculta del alma cubana, lo popular del arte del pueblo en pasos de transición hacia una identidad integradora (ARÉVALOS, 2015, p. 23).

Deste modo, aqui veremos as primeiras fases do pensamento de Ortiz para que, no próximo capítulo, possamos analisar os textos de Ortiz dos anos 30, a fim de desenvolver esta questão levantada por José Arévalos. Além da *Epifanía de la mulatez*, contamos com outros artigos de Ortiz sobre a poesia afro-cubana, publicados nos anos 30: “La poesía mulata” [1934], “Los últimos versos mulatos” [1935] e “Más sobre la poesía mulata” [1936]⁵⁷. De tal modo que temos um material suficiente que nos permitirá defender as influências das imagens da *mulatez* na gestação do conceito transculturação.

Segundo Arévalo (2015, p. 12), a maior parte dos ensaios que compõem a obra *Epifanía de la mulatez* já estavam elaborados em 1937. Esta informação, permite-nos pensar que nos anos em que Ortiz gestava a sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], e

⁵⁶ *Epifanía de la mulatez: Historia y poesía* é o resultado das pesquisas realizadas por José Arévalos nos arquivos de Fernando Ortiz, que se encontra no Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor em Havana.

⁵⁷ Este movimento vanguardista recebeu diferentes denominações: *negrismo* (poesia negrista ou poesia negra) e *afro-cubanismo* (poesia afro-cubana). Tanto Emilio Ballagas como Guillén e Ortiz preferiram denomina-lo de *poesia mulata*.

portanto, o seu conceito transculturação, a poesia mulata fazia parte de sua atividade intelectual. Assim, consideramos viável afirmar que as *imagens poéticas da mulatez* proporcionaram ao antropólogo cubano intuições de seu conceito transculturação.

A fim de que possamos evidenciar a importância dos anos 30 no pensamento de Ortiz, década de gestação de seu conceito transculturação, iniciaremos este capítulo apresentando o *itinerário intelectual* de Ortiz desde sua obra *Los negros brujos* [1906] até os anos 1920, quando o antropólogo se aproxima do movimento vanguardista. Enfatizaremos o seu progressivo deslocamento do enfoque “racial” para o “cultural”, amenizando o seu positivismo e abandonando as ideias evolucionistas e o determinismo biológico que haviam predominado em sua obra *Los negros brujos*.

Basicamente, seguiremos a organização que a crítica (LE RIVEREND, 1973b; FERRER, 1998; SANTÍ, 2002; GOTTBORG, 2003) tem dado ao pensamento de Ortiz, com algumas ressalvas. Há uma unanimidade quanto à organização do pensamento ortiziano em três fases: a primeira inicia-se com a publicação de sua obra *Los negros Brujos* [1906] que junto com outras duas obras *Los negros esclavos* [1916] e *Los Negros Curros* (obra póstuma) compõe a trilogia *Hampa afrocubana*. Nesta fase, também contamos com algumas conferências pronunciadas entre 1908 e 1911 promovendo a “modernização da nação cubana”, cujos textos foram publicados posteriormente sob o título *Entre cubanos: psicología tropical* [1913]. A segunda fase corresponde a terceira década do século XX, quando assume uma posição crítica em relação a diferença entre “civilização” e “primitivo”, reconhecendo as tradições afro-cubanas como participantes da cubanidade. Neste período, Ortiz realizou intensas pesquisas sobre as influências africanas na língua falada em Cuba, publicando *Nuevo catauro de cubanismos* [1923] e *Glosario de afronegrismos* [1924]. Também promoveu várias ações culturais, como a criação de sociedades e revistas. A crítica considera a última fase como o período da maturidade intelectual, com as obras *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], *La africanía de la música folclórica de Cuba* [1950], *Los bailes y el teatro de los negros em el folklore de Cuba* [1951] e *Los instrumentos de la música afrocubana* em cinco volumes, publicados entre 1952-1955.

Consideramos válida esta estrutura do pensamento ortiziano em três fases. Contudo, tendo em vista os interesses desta pesquisa, preferimos dividir a segunda fase em dois momentos distintos. Assim, na segunda fase estudaremos apenas as obras de Ortiz dos anos 20 e as suas ações culturais, enfatizando as suas relações com o movimento vanguardista cubano. Na terceira fase, analisaremos os ensaios de Ortiz sobre a poesia mulata. Entendemos que no

quarto decênio, Ortiz completou o que denominaremos a sua “reviravolta cultural”, iniciada nos anos 20. Com o movimento negrista iniciado em 1928 e, sobretudo, com as obras de Guillén publicadas a partir de 1930, despertou-se em Ortiz o interesse pela *mulatez* como um modo de compreender o processo histórico-cultural forjador da identidade cubana. Esta terceira fase estudaremos no próximo capítulo. À última fase serão dedicados os dois últimos capítulos, onde analisaremos o seu conceito transculturação a partir da obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940] e a instrumentalização deste conceito em seus estudos sobre os instrumentos da música afro-cubana: a *clave* e o *bongó*.

2.1. Primeira fase: *Hampa afrocubana e Entre Cubanos*.

Antes de indagar sobre as possíveis relações entre Ortiz e o movimento *negrista*, consideramos necessário percorrer, ainda que brevemente, os principais momentos do itinerário intelectual de Ortiz. O pensamento do “jovem Ortiz” constituiu-se nas duas primeiras décadas do século XX, momento em que predominava entre os intelectuais cubanos o desafio de consolidar a nação que havia conquistado a sua emancipação na Guerra de 1895-1898. O jovem Ortiz foi contemporâneo da “primeira geração republicana”, que estava imbuída pelos ideais de modernizar a sociedade cubana, projeto intelectual e político que passava necessariamente pela questão racial. Pois, mesmo com a abolição da escravidão (1886) e a “irmandade” entre soldados negros e brancos na Guerra da Independência, as relações inter-raciais na incipiente república eram conflituosas e demandavam novas medidas políticas a fim de que garantissem a “integração” da nação. A diversidade racial e os seus conflitos sociais eram interpretados pelos intelectuais como um obstáculo à unidade nacional.

A primeira geração republicana foi herdeira de grandes transformações sociais e políticas ocorridas na virada do século XIX para o XX: fim da escravidão, Guerra da Independência, instauração da república e as primeiras frustrações devido às intervenções neocoloniais por parte dos Estados Unidos. Diante deste cenário, os intelectuais encontravam-se com o desafio de fortalecer a nação e forjar no imaginário social a ideia de uma identidade cubana. No entanto, as construções identitárias não consideraram as tradições afro-cubanas.

Com o fim da escravidão em 1886, intensificaram a discriminação racial colocando o negro em uma posição de inferioridade. A guerra da independência havia criado uma momentânea “irmandade” entre negros e brancos, entre os descendentes de José Martí e Antonio Maceo, que lutaram juntos na Guerra Grande por uma Cuba livre. Mesmo com a implantação da república permaneceu o racismo, relegando o afro-cubano às margens da sociedade e combatendo os seus costumes e tradições religiosas. Em contrapartida, os

intelectuais da primeira geração republicana buscaram nos indígenas (*siboney*), que haviam sido dizimados no primeiro século da colonização, e no *guajiro* (camponês branco) elementos para pensar a identidade cubana. Na primeira década do século XX, ainda era fresca a memória do “nacionalismo branco” que havia sido promovido pela elite crioula dominante no século anterior (MOORE, 2002, p. 170). Neste contexto, tiveram grande força os movimentos *crioulismo* e *costumbrismo*, nos quais os negros não tiveram nenhuma representação cultural e literária. Mais tarde, Ortiz comentou como o *areíto* foi considerado equivocadamente um estilo musical de origem indígena e transformado em expressão cultural nacional. Não obstante, tratava-se de um gênero musical africanizado⁵⁸.

Conta Aline Helg que, neste ambiente de conflito inter-racial, exumaram o esqueleto do mulato Antonio Maceo que havia sido general do exército independentista (*mambí*) na Guerra dos Dez Anos e na guerra que levou Cuba a se emancipar da Espanha. O propósito da exumação foi submeter o esqueleto de Maceo a uma análise antropométrica, cujo resultado decidiu que embora seus ossos tinham uma relação com a raça negra, as dimensões de seu crânio e o provável peso de seu cérebro eram iguais a de um branco e, assim, faziam sentido os seus êxitos como estrategista militar (HELG, 2014, pp. 35-36). Este episódio proporciona uma ideia do nível de racismo das primeiras décadas da república, com um ferrenho desprezo e combate aos negros cubanos.

Predominava nos primeiros anos da república um descontentamento dos afro-cubanos em relação as novas políticas. O primeiro governo republicano de Tomás Estrada Palma não incluiu os veteranos negros da Guerra da Independência em sua gestão, não promoveu nenhuma política social e nem agrária que favorecessem os negros. Inclusive, chegou a subsidiar a imigração de milhares de espanhóis com o propósito de branquear a população cubana (HELG, 2014, p. 35). Em nome da civilização branca combateu sem tréguas as religiões afro-cubanas consideradas como barbárie africana.

Os veteranos negros começaram a manifestar as suas frustrações com os caminhos tomados pela jovem república, reivindicando uma justa participação no destino do país. Denunciaram o fato de que os imigrantes brancos que sequer haviam participado da guerra possuíam cargos públicos, minas e terras férteis, enquanto os negros eram excluídos e perseguidos. Diante deste cenário, decidiram criar um partido político para que, pela via

⁵⁸ Nas palavras de Ortiz: “Todo al afrocubano le fue negado. Cuando nos daba ese tesoro inefable de su música que desde el siglo XVI ha enlazado tres continentes desde el vértice de la Habana, la Servilla de las Indias, la musicografía presuntosa le negaba africanidad hasta a las típicas e indómitas sincopaciones de sus propias danzas. Y se le atribuían al indígena ciboney cadencias y melodías que jamás tuvo, y se calificaban como *areítos* indios de libertad, simples cantos africanoides de esclavitud (ORTIZ, 1998b, [1934], p. 135).

democrática, pudessem integrar-se à vida nacional. Em 1908, fundaram o *Partido Independiente de Color* que, segundo Helg, foi o primeiro partido organizado pelos negros nas Américas e com um jornal próprio (*Provisión*), no qual difundiam a igualdade racial defendida por Martí e recuperavam a memória da crueldade da escravidão (HELG, 2014, p. 37).

Em 1910, o *Partido Independiente de Color* contava com comissões em todo o país e afirmavam ter 60 mil membros, sendo 15 mil de negros veteranos. Aproximando-se as eleições para o congresso, as intensas atividades do partido incomodou conservadores e liberais, pois já não podiam contar com os votos de uma significativa parcela dos negros. Assim, tomaram medidas drásticas contra o *Partido Independiente de Color*, acusando os seus membros de conspiração com o fim de derrocar o governo da época e desencadear um massacre contra os brancos. Difundiram que o partido tinha evidente propósito de transformar Cuba em um outro Haiti. Por outro lado, segundo Helg, o *Partido Independiente de Color* contribuiu com os ataques dos liberais e conservadores, dando motivos para que pudessem ter um pretexto, publicando um artigo em que respaldava a autodefesa do negro contra o racismo. Neste artigo, afirmava: “O PIC só deixará de existir no dia em que um negro punir, matar como um cão, um desses que vieram para Cuba para humilhar os irmãos de Maceo [...]” (HELG, 2014, p. 39).

O congresso aproveitou esta mensagem como pretexto para criar e aprovar o que ficou conhecido como a *Lei de Morúa*, que proibía qualquer organização partidária sob a ideia de raça. E, assim, consideraram o *Partido Independiente de Color* como um ataque à igualdade entre todos os cubanos garantida pela Constituição. Esta lei desatou uma guerra das raças: em 1910, foram presos centenas de afro-cubanos e muitos julgados por conspiração contra a república. Em 1912, antes das eleições gerais, membros do partido organizaram um protesto armado para pressionar o governo, que naquela época vivia sob a constante ameaça de invasão estadunidense, a ceder e assim evitar uma convulsão interna. O presidente José Miguel Gomez, em vez de negociar, enviou o exército para massacrar os manifestantes em nome da civilização e contra a barbárie. As forças armadas de Gómez provocaram uma carnificina, massacrando não só os membros do partido como também muitas pessoas que haviam cometido o simples crime de terem a pele negra. Após 45 dias de conflito, foram assassinados dois mil afro-cubanos segundo o exército e seis mil de acordo com o observador estadunidense.

Modernizar a nação implicava a sua *desafricanização*, eliminando por completo as heranças negras consideradas barbárie, atraso social e moral. Deste modo, vemos que mesmo com a abolição da escravidão e a difundida “irmandade” entre negros e brancos na guerra contra Espanha, os afro-cubanos permaneciam condicionados a uma organização social excludente. O

argumento que fortalecia a *desafricanização* de Cuba era basicamente a proposição segundo a qual os elementos africanos eram a causa da degeneração da vida social e moral. Assim, para que a modernização de Cuba fosse possível era imprescindível a erradicação destes elementos provenientes da África.

Este argumento contou com o apoio das ideias evolucionistas provenientes da Europa, que no início do século XX encontravam-se em plena vigência⁵⁹. Internamente, os intelectuais da primeira geração republicana entenderam que a diversidade racial era um elemento desintegrador da nacionalidade e promoviam um discurso em prol da construção de uma identidade nacional homogênea, ocultando os conflitos sociais e raciais presentes em Cuba. Os intelectuais da primeira geração tiveram que lidar com o seguinte dilema: por um lado, assimilar o positivismo e o determinismo biológico em voga na Europa e, por outro, lidar com heterogeneidade racial interna e com as heranças africanas consideradas como “primitivismo” que impediam o progresso africano.

Interessante observar que nestas primeiras décadas foi um desafio recuperar a memória de José Martí e levar adiante o projeto de modernização da nação⁶⁰. Martí havia pregado a favor da nação mestiça. No entanto, intelectuais e políticos dos primeiros anos da república, influenciados pelo positivismo europeu, promoveram a ideia de que a presença negra implicava atraso, barbárie e, portanto, uma ameaça ao progresso. Recuperar a imagem de Martí no início da vida republicana implicava um problema que só com o tempo pode ser reconciliado.

Diante da necessidade de estabelecer uma identidade única e homogeneizadora, os intelectuais e artistas encontraram no *guajiro*, homem branco do campo, a representação simbólica da cubanidade. E devido à forte presença de negros e mulatos em Cuba, surgiram

⁵⁹ Estas ideias evolucionistas também chegaram ao Brasil no início do século XX, tendo como um dos principais difusores o baiano e médico legista Nina Rodrigues. Sobre isso, contamos com o importante trabalho da antropóloga e historiadora brasileira Lilia Schwarcz (1993). Tanto em Nina Rodrigues como no primeiro Ortiz encontramos ideias parecidas sobre a mestiçagem: entendiam que a *degeneração* da pátria se dava em razão da fusão inter-racial, por meio da qual se expandia a “mala vida” própria dos negros atávicos oriundos da África. Ou seja, por meio da mistura racial se expandia o “sangue negro” causador da inferioridade do povo brasileiro e cubano. E esta aproximação teórica não se deve a uma eventualidade, pois encontramos em *Los negros brujos* frequentes referências a Nina Rodrigues. O próprio autor confessa ter sido influenciado por Nina Rodrigues: “Como dice un autor brasileño, *que he de citar numerosas veces*, el doctor Nina Rodrigues, los negros tienen gran interés en conservar sus prácticas en secreto por la importancia y crédito que les da el misterio; su revelación acarrearía la pérdida del prestigio de lo desconocido (ORTIZ, 1995, [1906], p. 67 –grifo nosso).

⁶⁰ Em 1891, José Martí com o seu clássico texto *Nuestra América* ressignificou positivamente a mestiçagem, definindo América Latina como mestiça, em oposição ao desprezo pelo mestiço que havia entre as elites do Novo mundo como também entre os pensadores europeus que, a partir do darwinismo social, atribuíam a causa da desestabilidade política e econômica da região à mistura de raças. Para Martí, enquanto os norte-americanos praticaram o genocídio e isolaram os negros em guetos, os latino-americanos absorveram o outro em seu sangue. Os problemas sociais e políticos na América Latina, segundo o autor cubano, não decorrem da mestiçagem em seu aspecto racial, mas pela condição social desfavorável do mestiço.

ideias e projetos políticos de controlar o porvir racial de cuba: primeiro, combateram ardentemente as expressões culturais e religiosas afro-cubanas e, segundo, incentivaram a imigração de jovens espanhóis para o trabalho. Assim, davam início ao *branqueamento* tanto racial como cultural da sociedade cubana.

No âmbito artístico foi contumaz o combate às expressões negras. Um caso emblemático encontramos no compositor Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944): considerou que as influências negras representavam uma ameaça à música cubana, em razão de seus grotescos ruídos e completa ausência de melodia. Fuentes buscou no índio elementos para criar uma estética nacionalista, como foi o caso de sua ópera nacional *Yumurí*. Em sua obra *El folklore en la música de Cuba* excluiu os gêneros musicais como a rumba, o *guaguancó*, a conga e o *son* porque considerava que seus ritmos bárbaros levariam a estrangeirização da música cubana (CAIRO, 2004, pp. 180-181). Para Alejo Carpentier (1972 [1946], p. 279) era uma injustificada estima pelo aborígene, pois era o único setor do cubano que não podia oferecer materiais em estado puro, nem mesmo por meio de trabalhos arqueológicos. Em *Yumurí*, afirma Carpentier, revelou-se um músico dotado de sentido cênico e de generosa inspiração, porém equivocado em relação a sua ideia de nacionalismo. Mais adiante, escreve Carpentier:

La repugnancia de Sánchez de Fuentes a admitir la presencia de los ritmos negroides en la música cubana, se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado en los primeros años de la República. Hacía tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos. Sin embargo, en país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro –es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro– era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable (CARPENTIER, 1972 [1946], p. 286).

Sánchez de Fuentes foi o que poderíamos chamar de antítese da vanguarda *negrista* dos anos 20. Predominou nas primeiras duas décadas da república a ideia de nacionalismo segundo a qual Cuba deveria assemelhar-se aos povos considerados com maior grau de civilização. Este processo modernizador da nação tinha como ponto de partida o “centro” em direção a “periferia”, do “internacional” ao “local”. A lógica vigente era a “importação” da civilização e, assim, elevar a sociedade cubana aos patamares da cultura branca e europeia. No campo cultural, houve um ardente combate ao negro: em 1913, proibiram as *comparsas* tradicionais e interditaram as festas religiosas dos negros. Para “civilizar” Cuba era necessário desaffricanizá-la.

Nas seguintes páginas, queremos compreender o lugar que ocupou Ortiz como intelectual desta primeira geração republicana. Apoiaremos em sua primeira importante obra *Los negros brujos* [1906], elaborada sob as influências da criminalística moderna, tendo como

objetivo mapear a *mala* vida em Cuba. Também recuperaremos o seu projeto intelectual de nação presente em *Entre cubanos: psicología tropical* [1913].

Em 1989, após realizar os seus estudos em Direito na *Universidad de La Habana*, Ortiz foi para a Espanha continuar a sua formação em Ciências Sociais no *Instituto Sociológico de Madrid* dirigido por Manuel Sales y Ferré, que se destacava por aproximar a sociologia do biologicismo (LE RIVEREND, 1973b, p. 14). Em 1939, Ortiz recordara que a ideia de escrever sobre a *mala vida* em Cuba surgiu em 1901. Conhecido na época pela sua afinidade com a criminalística, foi convidado por um grupo de colegas para comentar o livro *La mala vida en Madrid* de Constancio Bernaldo de Queirós, com o intuito de que estabeleceria relações com a *mala vida* em Havana. Sobre este episódio comentou Ortiz:

Yo me vi muy apurado porque hartó poco sabía del escabroso asunto; pero salí airoso hablando de algo allí tan exótico como los *ñáñigos*, de los cuales yo entonces no sabía más que lo publicado por Trujillo Monagas en su obra *Los criminales de Cuba* y lo que yo había visto en el madrileño museo de Ultramar, donde se guardaban algunos vestidos de *diablitos*, instrumentos y demás adminículos de esa asociación que tan tétrica fama tuvo durante la Colonia (ORTIZ 1998c, [1939], p. 176).

A partir deste episódio, Ortiz se propôs a estudar com mais afinco os *ñáñigos* e a elaborar um livro que levaria como título *La mala vida en La Habana*. Retornando à Cuba, percebeu que a sua pesquisa não se realizaria em poucos meses, pois, segundo Ortiz, a *mala vida* em Havana possuía problemas particulares em razão de sua história e da conglomeração cultural de brancos, negros e amarelos. Este livro idealizado em Madrid nunca chegou a ser escrito. Em 1903, Ortiz regressou à Europa como promotor cultural da embaixada cubana na Itália com as informações coletadas sobre os *ñáñigos*, que foram utilizadas na redação da obra *Los negros brujos*.

A primeira edição de *Los negros brujos* apareceu com uma “Carta-prólogo” do italiano Cesare Lombroso, com quem Ortiz havia mantido contato em Génova. Lombroso elogia o autor pelo seu conceito sobre o “atavismo da bruxaria dos negros”, reconhecendo como acertada a análise de Ortiz ao estabelecer vínculos entre religiões afro-cubanas e condutas delinquentes. Finalmente, sugere a Ortiz que nos seus futuros estudos de etnografia criminal realize coleta de dados sobre anomalias cranianas, fisionômicas e da sensibilidade tátil em um determinado número de delinquentes e bruxos e em um número igual de negros normais.

Lombroso, criador da antropologia criminal, por meio de uma comparação entre crânios de homens medievais e delinquentes de sua época chegou à conclusão que as condutas criminosas surgem da persistência dos elementos atávicos na mente do delinquente. Ortiz, sob as influências da criminalística de Lombroso, entendeu que os fatores étnicos (atavismo

africano) incidem na *mala vida* do negro em Cuba. Em suas “Advertencias preliminares” da primeira edição de *Los negros brujos*, enfatiza que esta obra se trata de um estudo metódico e positivista da *poliétnica* delinquência cubana (ORTIZ, 1995 [1906], p. 3). Em outras palavras, trata-se de uma etnografia criminal, cuja tese consiste em estabelecer vínculos entre o *étnico* e a *mala vida* cubana. Dilucidando sobre o propósito de sua obra, Ortiz afirma que se trata de descer: “[...]a la observación del legamoso fondo salvaje de nuestro subsuelo social [...]” (ORTIZ, 1995 [1906]. p. 4). Este fundo lamoso era formado pelas práticas religiosas afro-cubanas.

Para compreender esta relação estabelecida por Ortiz entre raça, psique e degeneração social, devemos observar suas análises da formação da “psicologia do cubano”. Foram três raças, afirma Ortiz, que depositaram seus caracteres psicológicos em Cuba: a branca, a negra e a amarela. Com a raça branca chegou o temperamento impulsivo, o grau de cultura, os costumes e vícios dos habitantes provenientes de diversas partes da Espanha. A impulsividade veio com o branco que habitava o sul da Espanha, adquirida nas suas inumeráveis guerras contra os árabes e judeus. Do norte, vieram os nobres, que dedicavam-se ao trabalho sedentário e eram menos belicosos. Tanto os andaluzes como os nobres nortistas contribuíram com os seus costumes gentis e a *hidalguía* (nobreza) castelhana para a estratificação básica do caráter das antigas famílias cubanas.

Os negros também trouxeram diversos traços psíquicos, variados de acordo com as suas regiões de procedência: alguns agrícolas, pacíficos e com “algo” de civilizados; enquanto outros eram guerreiros, indomáveis e selvagens. No século XIX, chegou em Cuba a “raça amarela”, em sua maioria, de Shangai e Cantão. Estes asiáticos vieram para o trabalho, submetidos a uma condição próxima aos negros escravizados. No entanto, comenta Ortiz que esta última foi a raça que menos influenciou a psicologia cubana (ORTIZ, 1905 [1906], p. 9-10).

A raça branca também participou da formação do *hampa* afro-cubano. Trouxe os seus vícios europeus, modificados e agravados pelo ambiente colonial. Contudo, foi a raça negra a maior responsável pela degeneração da vida cubana, comunicando as suas superstições, organizações, linguagens, danças, etc. Categoricamente, escreve Ortiz referindo-se a raça negra: “En Cuba, toda una raza entró en la mala vida” (ORTIZ, 1995 [1996], p. 15). E, deste modo, há uma diferença crucial entre os *hampones* da raça branca e da negra: embora a primeira raça possua seus delinquentes por fatores antropológicos, éticos e sociais, está composta em sua maioria por indivíduos honrados. E, assim, prevalece a civilização e a possibilidade da regeneração. De maneira oposta, a raça negra encontra-se completamente subjugada à sua

psique primitiva e, portanto, são incapazes racialmente de se elevar. Inclusive, os delinquentes negros encontram-se moralmente muito abaixo dos *hampones* da raça branca⁶¹. Enquanto alguns indivíduos brancos “podem cair” na delinquência, os negros, por sua vez, são originariamente condicionados à sua psique selvagem.

Antecipando uma eventual crítica de que sua obra seja racista, ressalta que sua análise é objetiva, com as suas convicções sociológicas fundamentadas em dados ordenados da realidade cubana. Segundo Ortiz, consiste em um estudo real e positivo do estado em que se encontra a raça negra em Cuba com o objetivo de apressar a sua “redenção social” (ORTIZ, 1995 [1906], p. 5). Ortiz exalta a crucial importância dos estudos de Lombroso e Ferri pelo fato de terem tornado viável a teoria *correcionalista*, socavando as inúteis prisões e abrindo uma era tutelar de tratamento para os criminosos. Seguindo estas pegadas, considera o estudo da *mala vida* em Cuba como uma via imprescindível para regenerar a nação. Deste modo, o conhecimento científico do *hampa* afro-cubano trata-se de uma colaboração para

[...] a la higienización de sus antros, a la regeneración de sus parásitos, al progreso moral de nuestra sociedad y al advenimiento de esos no siempre bien definidos, pero no por esto menos nobles ideales, que incuba toda mente honrada y objetiva, polarizados hacia una corrección de la doliente humanidad, para que los egoísmos se refrenen y canalicen y los altruismos se aviven, y para que libres de prejuicios étnicos y de aberrantes factores artificiales de selección, la evolución superorgánica siga su curso determinado por las fuerzas de la naturaleza, encauzadas por sentimientos de amor y cooperación universal, que no son todavía tan humanos como nos lo hace creer el orgullo de nuestra especie, demasiado adormecida por las ideas antropocéntricas que la han mecido durante tantos siglos (ORTIZ, 1995 [1906], p. 6).

Vemos que esta obra busca realizar uma “profilaxia social”, ação necessária para o progresso moral e cultural da sociedade cubana. A fim de evidenciar o estágio em que se encontrava a *mala vida* em Cuba, Ortiz inicia a sua obra *Los negros brujos* percorrendo a formação da “psicologia cubana”. Pois, entende que a degeneração moral, social e cultural deve-se às influências da psique primitiva do africano na formação da psicologia cubana. Assim, identificando o estágio da *mala vida* poderia encontrar o remédio adequado para que o cubano pudesse trilhar o caminho rumo a sua civilização.

⁶¹ Referindo-se aos delinquentes afro-cubanos, escreve: “En sus amores eran los negros sumamente lascivos, sus matrimonios llegaban hasta la poligamia, la prostitución no merecía su repugnancia, sus familias carecían de cohesión, su religión los llevaba a los sacrificios humanos, a la violación de sepulturas, a la antropofagia y a las más brutales supersticiones; la vida del ser humano les inspiraba escaso respecto y escaso era también el que de ellos obtenía la propiedad ajena, etcétera... Para aumentar la separación estaban el lenguaje, el vestido, la esclavitud, la música, etcétera... (ORTIZ, 1995 [1906], pp. 16-17).

De acordo com os pressupostos científicos utilizados por Ortiz, há uma relação causal entre a “psique” e a “degeneração social”. E a psique, por sua vez, tem como base estruturante os fatores raciais. Ainda que o negro tenha sido escravizado, para Ortiz foi apenas um fator agravante de sua mente infantil. A razão de seu primitivismo está em sua condição racial. O negro africano arrastou por séculos esta condição, alheio à civilização.

Para o antropólogo cubano, os fatores étnicos que chegaram a Cuba encontraram um ambiente completamente distinto de suas origens e, deste modo, ao fator antropológico foi acrescentado “fatores sociais” no tocante à formação da vida cubana (ORTIZ, 1995 [1906], p. 11). Ainda que considere os fatores sociais como a escravidão, salienta que predominaram os fatores raciais⁶². Após comentar as particularidades ambientais do contexto cubano colonial, escreve:

Todos estos factores peculiares de la sociedad cubana son los que en el poliedro de la mala vida señalan las aristas más salientes. Pero entre todos ellos, *el factor étnico es el fundamental*; y no solamente produjo hampones especiales de cada raza, sino que al aportar cada una de éstas a la mala vida sus propios vicios, se fue formando un estrato común a todas por la *fusión de sus diversas psicologías*, estrato que constituía y constituye el núcleo de la mala vida. Para llegar a esto fue preciso que algunos estratos sociales resultaran accesibles a la vez a blancos y negros especialmente, en que ambas razas, desde varios puntos de vista, *vivieran en un ambiente común favorable a la fusión*, o lo que es lo mismo, que la psiquis del blanco y del negro en ciertas capas sociales tuvieron unas mismas exigencias intelectuales, emotivas, etc., que fueran, en fin, homogéneas (ORTIZ, 1995 [1906], p. 14 – grifo nosso).

Nesta fusão de diversas psicologias ocorria o “contágio” da psique primitiva, prevalecendo sempre a ameaça de sucumbir a raça branca ao “lamoso fundo selvagem do subsolo social”. O branco crioulo endinheirado não encontrou em seu ambiente condições para criar constantes e cultos passatempos e, por isso, às vezes chegava a cair no lodo da *mala vida*. Mais grave ainda foi o caso do branco proletário, porque estava completamente desprotegido e exposto ao contágio da degeneração moral. Ortiz nos leva a entender que quanto mais próximo o branco estivesse do negro, mais vulnerável seria ao contágio. O foco do contágio encontra-se no primitivismo da raça negra e, portanto, é necessário combatê-lo. A respeito do branco

⁶² Podemos observar esta preponderância do “racial” em relação ao “social” na análise de Ortiz sobre os casos de suicídio entre os negros escravos. Para Ortiz não se tratava de uma alternativa diante do sofrimento causado pela escravidão; era um “ato de vingança” do escravo contra o seu amo. Ou seja, o alto índice de suicídios se explica pela condição racial e não pelos fatores sociais; o ato de vingança é uma manifestação da mente infantil do negro escravo. Sobre isso, escreve o antropólogo cubano: “Merece observarse que la tendencia al suicidio fue en Cuba una característica de los esclavos procedentes de determinadas regiones africanas; Pichardo la nota así especialmente entre los lucumíes. Una observación semejante se ha hecho también en el extranjero. Ello viene a comprobar una vez más la verdad lombrosiana de la influencia étnica en la criminalidad (ORTIZ, 1995 [1906], pp. 35-36).

proletário, comenta Ortiz: “[...] el cubano proletario estaba al descubierto contra todo factor degenerativo que pudiera contagiarlo, y en contacto forzoso y constante con las otras razas, que insensiblemente iban influyendo en su psicología” (ORTIZ, 1995 [1906], p. 12).

O espaço social contribuiu com a proliferação da *mala vida*. Segundo Ortiz, foram nas classes mais baixas onde se deu de forma acentuada a transfusão física e psíquica entre todas as raças. Entretanto, adverte que por classes ínfimas não entende exclusivamente o econômico, mas o ambiente onde a psicologia primitiva possui maiores vibrações. Isto é, não são as condições sociais e históricas as causas originárias da delinquência, pelo contrário, é o primitivismo racial que impede um determinado grupo de alcançar melhores condições econômicas e o progresso moral.

Em *Los negros cubanos* encontramos as primeiras referências de Ortiz à mestiçagem. Utiliza expressões como “fusão de diversas psicologias” e “transfusão física e psíquica”. Ainda que brevemente, comenta que a formação do *hampa* cubano deve-se não só a formação da psicologia cubana, como também a união fisiológica entre brancos e negros (ORTIZ, 1995 [1906], p. 15). No entanto, nesta primeira fase do pensamento ortiziano, a mestiçagem aparece com o sentido de “contágio”, amálgama física e psicológica por meio da qual prolifera o primitivismo e a delinquência. De modo sutil, encontramos uma certa indecisão do autor quanto aos efeitos do cruzamento inter-racial: por um lado, considera que com estas uniões inter-raciais a raça branca se africaniza, assimilando os impulsos primitivos dos negros; por outro lado, entende que com a aproximação racial os negros puderam despertar-se de sua secular “sonolência” e sair do lamoso subsolo social. Esta sutileza e brevidade de Ortiz parece que se deve a sua insegurança em estabelecer os efeitos da mestiçagem. Encontra-se diante de um fenômeno complexo, entre as possibilidades do branqueamento racial e também de uma regressão no processo civilizatório. Sobre isso, consideramos oportuno o seguinte fragmento em *Los negros brujos*:

Todos sabemos cuán frecuentes eran hace cincuenta años las uniones duraderas de blancos y negras. Aun hoy día, la voluptuosa mulata es la sacerdotisa más fervorosa de la deidad que trajo al mundo, el amor libre. Por el influjo recíproco de ambas razas, la negra fue adquiriendo un impulso de progreso, cada vez más desarrollado, que la hizo despertar de su secular somnolencia y salir en parte del subsuelo social en que la retenía su falta de cultura, y la raza blanca africanizó su clase ínfima aceptando aquellas formas que traducían, de un modo orgánico completo y exacto, sus impulsos primitivos, aún no aplastados por el peso de superiores estratos de cultura (ORTIZ, 1995 [1906], p. 14).

Segundo Ortiz, a formação da psicologia cubana constituiu um “campo *gris*”, um cenário social cinzento constituído a partir da mistura de caracteres psíquicos negros e brancos.

Em todo caso, a “mestiçagem de sangue e mentes” é o fenômeno forjador da psicologia cubana. Mais adiante, Ortiz retoma a ideia de “contágio”, enfatizando que em razão da fusão racial constituiu-se um fundo lamoso, a *mala* vida cubana:

En este campo gris, para expresarlo gráficamente, vegetan con preferencia los parásitos de la vida cubana. La prostitución vergonzosa, la mendicidad abyecta, la criminalidad habitual y la organizada, la superstición absurda, la ignorancia crasa, la impulsividad salvaje, se barajan como las razas en este subsuelo de Cuba. A este fondo legamoso fueron y vienen a parar todos los elementos nocivos de la sociedad sin distinción de colores (ORTIZ, 1995 [1906], p. 15).

Nesta ideia de contágio, identificamos uma primeira percepção do antropólogo sobre a mestiçagem. Contudo, o autor deixa sobressair em suas páginas dúvidas a respeito do porvir deste “fenômeno racial”. Será uma via de branqueamento ou africanização? A questão sobre a mestiçagem fica aberta, até que em seu artigo “Sin púas”, que compõe a sua obra *Entre cubanos: psicología tropical*, publicada em 1913, retoma esta questão. Inicia o artigo comentando a façanha do botânico Lutero Burbank em seus estudos sobre a *seleção artificial* das plantas, chegando a descobrir uma espécie de cactos sem espinhos e rico em suco. Com este descobrimento, o cacto adquiriu um novo valor econômico. Agregado a sua vantagem de crescer em qualquer clima e terreno, agora poderá ser utilizado para o alimento do gado sem o alto custo do processo da extração dos seus espinhos. E, em seguida, estabelece Ortiz uma estreita relação entre a biologia e as ciências sociais: “Las obras prácticas de experimentación seleccionista del sabio americano vienen a confirmar principios y leyes biológicas que poco tiempo ha revolucionaron las ciencias y llegaron a influir decisivamente en las sociológicas” (ORTIZ, 1987 [1913], p. 54).

Em seguida, Ortiz se posiciona a respeito do porvir nacional cubano, salientando que se trata de uma “seleção étnica”. O desafio se encontra em eliminar da “psique crioula” os espinhos herdados pelo cruzamento com raças de “escasso suco” e “abundantes espinhos”. Em outras palavras, o trabalho sociológico consiste em “controlar o cruzamento inter-racial” a fim de que sejam eliminados os espinhos, isto é, o primitivismo do negro afro-cubano. Considerando a relevância desta analogia feita por Ortiz entre cacto e a psique cubana, vejamos o seguinte fragmento:

Acaso nuestro porvenir nacional no sea en el fondo más que un complicado problema de *selección étnica –fisiológica y psíquica*. Quizás no se trate sino de conseguir que el espinoso cactus de nuestra psiquis criolla (*desgraciadamente cruzado con especies de escaso jugo y de muchas púas*) vaya por escogidos cruzamientos con cactus jugosos y sin espinas, perdiendo estos obstáculos a su utilización en la *obra civilizadora de los pueblos*, y *adquirir los jugos morales y mentales* de que carece para poder servir de sustanciosa alimentación social (ORTIZ, 1987 [1913], p. 54 –grifo nosso.).

Conclui o seu artigo perguntando se Cuba encontrará um Burbank que selecione as suas espécies para que seja possível a “espécie regenerada” sonhada por todos. Considerando as ações higienizadoras propostas por Ortiz em *Los negros brujos*, podemos afirmar que, em sua primeira fase, teve a pretensão de ser o Burbank de Cuba, propondo uma seleção étnica a fim de eliminar os espinhos e o escasso suco da psicologia cubana.

O artigo “Sin púas” traz uma posição tomada pelo autor diante das duas vias possíveis no processo de mestiçagem: civilização ou barbárie. A mestiçagem pode ser veículo de contágio, porém com o apoio da ciência existe a possibilidade do controle, manipulando o fenômeno para que sejam alcançados os efeitos desejados. Assim, a mestiçagem pôde contribuir com o despertar da “secular sonolência” da raça negra e redirecionar o porvir cubano pelo caminho da civilização.

O estudo da presença negra em Cuba é imprescindível para que seja possível identificar as suas influências na “psique crioula”. Ainda que os negros em Cuba tenham as suas diferenças enquanto aos costumes, religiões, danças, linguagens, etc., por serem oriundos de distintas partes da África, deve-se considerar o fato de que compartilham a mesma *psicologia primitiva* (ORTIZ, 1995 [1906], p. 26). Para Ortiz, identificar as particularidades raciais dos negros em Cuba consiste em um estudo complexo pois, desde o início da escravidão, deu-se uma “amalgama dos povos negros”. A facilidade com que os negros se mesclaram foi devido a sua comum condição de “povos primitivos”. A comunicação psicológica foi mais rápida, gerando um lamoso subsolo social. Entretanto, as diferenças que havia entre os negros foram, paulatinamente, tornando-se “pálidas” devido à influência da civilização superior: “[...] todas las originarias diferencias entre unos negros y otros van palideciendo más y más por el disolvente influjo de la civilización superior que los envuelve, los absorbe y va limando todas las aristas de su poliédrica psiquis (ORTIZ, 1995 [1906], p. 27).

Ortiz entende que no contato inter-racial prevalece aquela com maior grau de civilização: a raça branca foi desgastando as asperezas da psique africana. Porém, não é necessário que esta seleção racial ocorra de forma espontânea; o estudo positivo e objetivo dos rastros do primitivismo africano agiliza o processo civilizatório. *Los negros brujos* finaliza com algumas recomendações para a “higienização social”, eliminando as heranças africanas na ilha: “[...] el progreso exige que se barran estos restos de selvajismo africano que infecta nuestro país [...]” (1987 [1913], p. 193). Sugere uma luta definitiva contra a religiosidade afro-cubana, uma

“profilaxia social”: reclusão dos bruxos, repressão das danças, festas e ritos selvagens, demolição dos templos afro-cubanos e a desafricanização das mentes supersticiosas⁶³.

Ortiz não poupa a tinta para descrever o flagelo da escravidão. Os negros eram tratados como bestas, açoitados para que pudessem cumprir a jornada laboral de dezesseis horas e confinados nos fétidos barracões. No entanto, não deixa de mencionar que foi o primeiro contato do negro com a civilização: “La servidumbre fue para los hijos de África un forzoso noviciado de civilización” (ORTIZ, 1995 [1906], p. 28). Em outro momento, chega a frisar que a escravidão conteve os impulsos primitivos dos negros:

Los negros esclavos dieron una proporción escasa de delincuentes, llegando en alguna época a ser siete veces menor que la de los individuos libres de su misma raza; lo que obedeció a varias razones de ambiente y no étnicas. Por una parte, la tutela constante del amo era un poderoso sustituto penal que evitaba la explosión de la impulsividad africana; por otra esta misma tutela impedía que el negro, apenas salido de África, cayera sin freno alguno, libre, en el ambiente corrompido de la sociedad de entonces [...] (ORTIZ, 1995 [1906], p. 62).

Nos diversos episódios da história do negro em Cuba, Ortiz não deixa de mencionar os efeitos de sua psicologia primitiva. Quando era escravo e ao fugir para as selvas e montanhas (*cimarrones*) realizaram atos de pilhagem e comprometeram a segurança das pessoas e suas propriedades. Nos seus atos de insurreições, os negros foram protagonistas de “excessos deploráveis” como assassinatos e incêndios de fábricas. E quando foram livres não souberam lidar com o salário, em razão de sua psicologia primitiva. Não possuíam as virtudes que o branco já havia alcançado como a prevenção, a economia e a cooperação. Referindo-se aos *cabildos*, organização social dos negros no período colonial, questiona os estudos de Pichardo y Arbolea e de Meza, pois segundo eles os fins desta associação dos negros eram promover os bailes, socorrer os doentes, pagar os gastos com os enterros e libertar os escravos anciãos. Para Ortiz, este caráter benéfico dos *cabildos* só puderam ser adquiridos tempos depois do surgimento desta associação, pois estes fins “revela un altruismo que no compagina, por lo general, con los rasgos psicológicos de los negros apenas arrancados del suelo africano (ORTIZ, 1995 [1906], p. 48)⁶⁴.

⁶³ Contempla a expulsão dos bruxos do território nacional, porém adverte que teria pouca eficácia já que existem uma considerável quantidade de bruxos crioulos (ORTIZ, 1987 [1913], p. 193).

⁶⁴ No ensaio “Los cabildos afrocubanos”, publicado em 1921, Ortiz volta a insistir que os negros recém chegados da África eram, em razão de sua psicologia primitiva, incapazes de atitudes altruístas.

A psicologia primitiva da raça negra se manifesta em suas aberrações fetichistas, nas relações sexuais extramatrimoniais, na poligamia e em seus bailes lascivos⁶⁵. Em relação aos cantos e bailes, comenta Ortiz que se restringiam a repetições rítmicas desesperadoras para os ouvidos mais cultos. Devido a transfusão de psicologias, estes bailes primitivos contagiaram a raça branca.

Los bailes han pasado algo a buena parte de la raza blanca por esa especie de endósmosis étnica ya expuesta. Hoy al que quiera ver bailes lascivos con todos los refinamientos del sensualismo africano, no le será difícil conseguir su deseo, pues las ocasiones abundan. Además, si acude a cierto teatro habanero, donde se explota la pornografía diluida en zarzuelitas de costumbres del hampa cubana, por lo común, podrá reconocer en los bailes y hasta en muchas de las escenas que allí se representan la levadura africana (ORTIZ, 1995 [1906], p. 46).

As práticas religiosas afro-cubanas são vistas como “atraso intelectual”. Referindo-se ao lugar do culto, comenta que nas cidades são destinados como templo um quarto qualquer na casa do bruxo, oculto aos transeuntes. Porém, nos povoados rurais e nos campos, onde o atraso intelectual é maior e a ação do poder social é mais débil, os bruxos identificam com sinais visíveis as portas dos templos (ORTIZ, 1995, [1906], p. 84)⁶⁶. Para Ortiz, as práticas religiosas dos negros cubanos são resultados de seu atavismo, inferioridade moral e intelectual, que encontrava-se influenciando a psicologia do povo cubano. Afirma que as classes mais baixas dos brancos cubanos já se encontravam em sua maioria permeadas pelas superstições dos negros.

Essa obra contém, de certo modo, as questões intelectuais às quais Ortiz dedicou-se posteriormente. Por exemplo, predomina-se em *Los negros brujos* uma análise do afro-cubano quase exclusivamente em sua dimensão racial. O negro cubano, devido a sua raça, esteve inclinado a *mala* vida, a diversos tipos de delinquência. O modelo de civilização a ser seguido, num momento de crucial importância para Cuba, era a branca e europeia. E, deste modo, a sobrevivência das heranças africanas na ilha representava um risco para o progresso social.

⁶⁵ Referindo-se aos negros, afirma: “Todo el negro nace bailador. Su arte espontáneo no lo capacita para conducir a su compañera en las vueltas de un vals ni para seguir en compás de los tranquilos pasos de un rigodón; su arte es primitivo como el instrumento que lo acompaña” (ORTIZ, 1995 [1906], p. 43).

⁶⁶ Ortiz apresenta algumas descrições dos símbolos que os bruxos utilizavam para identificar os seus templos: “Unas mazorcas de maíz, con los granos al descubierto, colgadas por su propia panoja del techo de la habitación o del dintel de la puerta, es símbolo de brujería. A veces no solamente el sacerdote brujo señala su casa de este modo, sino también sus fieles más devotos, los *hijos de santo*. El bohío del brujo Bocú, del cual tanto se habló en Cuba no ha mucho, se distinguía también de todos los demás inmediatos, no sólo por estar todo él blanqueado (lo cual pudiera relacionarse con el color sagrado del supremo orisha Obatalá), sino también por una gruesa cadena de hierro, que a manera de baranda, estaba atada de un horcón a otro del colgadizo del bohío. Dicha cadena de hierro –colocada tan extrañamente– era probablemente un símbolo fetiche de Eleguá; o sea, del orisha maligno, a manera de barrera o *guardiero* contra la *cosa mala* (ORTIZ, 1995, [1906], pp. 84-85).

Ortiz não reconhece que os negros possam ter cultura, em razão de seu atavismo proveniente do continente africano. Veja que, ao negar que os negros eram portadores de culturas, o antropólogo levanta uma questão inquietante, principalmente, devido à massiva presença negra em Cuba. Considerando as suas obras posteriores, podemos afirmar que esta sentença dada em *Los negros brujos* permaneceu em Ortiz como um mal-estar que exigiam novas reflexões. E não tardou para que o antropólogo revisasse a sua sentença condenatória dos negros cubanos, buscando repará-la com volumosas obras como *Los instrumentos de la música afrocubana*, em cinco volumes.

Los negros brujos tem como fator positivo o início de uma pesquisa sobre a africanidade na ilha, que Ortiz denominou de *afrocubanismo*⁶⁷. Com este vocábulo, pretendia expressar com exatidão a “dualidade originária” dos fenômenos sociais que se propôs a estudar (ORTIZ, 1998d [1942], p. 293). Salienta que não se trata de uma “pura” África em Cuba, mas de elementos africanos em processo de *desculturação* e *aculturação*. Vimos anteriormente, que a complexidade de estudar o afro-cubano consistia em que, desde o tráfico negreiro, os negros iniciaram uma “fusão de mentes”, manifestada tanto na religiosidade como na linguagem e na música. O vocábulo “afro-cubano” para se referir aos negros em Cuba tem significativa importância na medida que reconhece, ainda que marcado pelo racismo da época, os negros como participantes da formação da cubanidade. Não são “negros africanos”, mas “afro-cubanos”.

Este olhar para os fenômenos sociais em sua “dualidade originária”, podemos encontrar em sua descrição sobre o *embó*. Para propiciar a má-sorte (*salación*), os negros bruxos preparavam os *embós*, compostos com os malefícios que desejavam provocar na pessoa a quem era destinado⁶⁸. O fato importante evidenciado por Ortiz foi o uso da pólvora em sua composição, pois, tratava-se de um elemento proveniente da Europa. Na África utilizavam pó simbólico como cinzas de plantas, de animais e até de seres humanos nos rituais religiosos.

⁶⁷ Em seu artigo publicado em 1942, “Por la integración cubana de blancos y negros”, Ortiz comenta que o vocábulo afro-cubano foi utilizado em Cuba em 1847 por Antonio de Veitia, mas só veio a fazer parte da linguagem cubana a partir de sua obra *Los negros brujos*. Sem desconsiderar o protagonismo de Ortiz na pesquisa sobre a africanidade em Cuba, devemos ter em conta que o vanguardismo cubano contribuiu significativamente com a difusão do vocábulo afro-cubano.

⁶⁸ “En los barrios pobres de La Habana no era raro ver, especialmente en otros tiempos, y todavía se ve a menudo, tirados en las aceras de las calles o en los umbrales de las casas, sobre todo por la mañana, envoltorios de trapo, conteniendo embós, en los que algunos ignorantes depositaron toda la malignidad de sus dañinas intenciones. Las materias que entran en la composición de los embós son incontables: cabellos, cenizas, dientes, uñas, huesos y excrementos humanos, maíz, *ecó*, diversas semillas, cáscaras de frutas, botones, trapos y demás objetos pertenecientes a la persona que se deseaba embrujar; yerbas y hojas, ciertas plumas, patas y crestas de gallo y de otras aves, trozos de cuerno y de cirios, alacranes, sapos, caracoles, anzuelos, clavos, pólvora, monedas, manteca de corajo, almagre, etcétera” (ORTIZ 1995 [1906], pp. 101-102).

Segundo Ortiz, o fato dos negros terem utilizado cinzas na África e o assombro que tiveram diante dos efeitos “mágicos” provocados pela pólvora trazida pelos brancos, explica-se a rápida adaptação da pólvora na composição dos *embós*. Assim, podemos afirmar que, nesta primeira fase, as interpretações de Ortiz dos fenômenos sociais passavam pela ótica da mestiçagem.

Consideramos apropriado uma dupla leitura da obra *Los negros brujos*: por um lado, enfatizar os problemas relacionados à antropologia criminal, pois tratavam-se de questões compartilhadas com a primeira geração republicana, onde o negro era visto como atraso social e moral que impedia a consolidação de uma nação moderna; por outro lado, devemos ter presente que esta obra de Ortiz foi uma primeira etnografia sobre o negro cubano, lida com entusiasmo pela segunda geração republicana dos anos 20. Ou seja, apesar do positivismo e determinismo biológico esta obra foi capaz de descortinar um universo cultural até então ocultado e reprimido. Esta dupla leitura da obra *Los negros brujos* encontramos em Enrico Mario Santí:

Como indica el título, critica la “brujería” –supersticiones que, según Ortiz, condicen al crimen– pero al hacerlo también destaca la importancia y complejidad de las culturas africanas en la isla. Lo que empieza como crítica se vuelve un esclarecimiento científico. Por eso, a pesar de la ambivalencia con que el libro trata la cultura “afro-cubana” –adjetivo que el ensayo de Ortiz acuña– el gesto no podía ser sino de ruptura. Lo “negro” era tabú en la sociedad habanera de la época, heredera del racismo peninsular y criollo que cundía en la sociedad esclavista que Cuba había sido durante casi tres siglos. El libro formaba parte, además, de un estudio, con documentación y sobre bases científicas, del tema de “la mala vida”, entonces de moda en la Península (SANTÍ, 2002, p. 26).

Los negros brujos foi um texto que apresentou pela primeira vez aos jovens intelectuais da vanguarda cubana o mundo afro-cubano. Carpentier comenta que com Amadeo Roldán devorava os textos de Ortiz e quando sabiam de alguma prática religiosa dos *ñáñigos* nas proximidades de Havana deixavam tudo o que estavam fazendo para assistir o evento (CARPENTIER, 2012c, [1939], p. 614). Ortiz apresentou um mundo cultural e social que até então era censurado e ignorado.

Entre cubanos: psicología tropical, publicada em 1913, foi considerada pela crítica como uma obra menor por ser uma recopilação de artigos escritos, em sua maioria, entre os anos 1906 e 1908. No entanto, consideramos que esses artigos permitem entender o projeto intelectual de Ortiz das duas primeiras décadas voltado para a *modernização da nação*. De acordo com Julio Le Riverend: “Entre cubanos constituye un intento de descubrir cuáles eran los obstáculos a la ‘modernización’ de Cuba” (RIVEREND, 1987, p. IX). Em um momento

marcado pelas frustrações de uma “república amputada”⁶⁹, Ortiz lançou seu olhar para as características psicossociais do povo cubano, buscando alternativas para viabilizar a consolidação da nação. Convém ter presente que esta obra, como pontuou Riverend, trata-se de uma “ideologia de transição” no pensamento ortiziano, alcançando nas próximas décadas uma análise mais profunda e enriquecida por uma perspectiva histórica e cultural.

Nos artigos publicados com o título *Entre cubanos* encontramos duas ideias principais: Cuba encontra-se distante da civilização moderna e as suas diferenças raciais impedem a formação de uma unidade nacional. O pensamento de Ortiz esteve profundamente marcado pelo binômio civilização-barbárie, propondo um projeto político-intelectual que visava eliminar ou amenizar o primitivismo racial e promover o progresso civilizatório. Em outras palavras, a civilização da sociedade cubana passaria necessariamente pelo controle das manifestações das mentes primitivas na vida social e pelo fomento das velhas civilizações na vida nacional. Esta obra inicia-se com uma mensagem para os “sonolentos filhos dos trópicos”:

No al que contempla de cerca los destellos de la vida civilizada en los países de menos luz de sol y de más luz humana, no al que despierto y avisado observa atento la crepuscular vida de Hispano-América, conoce sus tonos apagados y se entristece por la falta de color vivo; sino a ti, soñoliento hijo de los trópicos, a ti van mis palabras (ORTIZ, 1987 [1913], p. 1).

Enquanto os cubanos vivem sob a intensa luz dos trópicos e carentes de civilização, Europa é considerada uma região de pouca luz solar e alta iluminação cultural. Assim, podemos observar, que o artigo inaugural “Al dormido Lector” introduz o binômio ao qual referíamos, oscilando entre a periferia atrasada (Cuba) e o centro (Europa) como modelo de civilização moderna. Para despertar Cuba de sua sonolência, Ortiz propõe uma tarefa regeneradora, lançando na árida terra cubana sementes de culturas ultramarinas (ORTIZ, 1987, [1913], pp. 2-3). Ortiz finaliza este texto colocando-se no lugar do intelectual como semeador de cultura, que com o barulho de seu trabalho desperta os adormecidos para a vida moderna.

Para Ortiz, a insignificância de Cuba se revela por ser completamente desconhecida no exterior. Um caso emblemático foi a ópera *Habanera* de Raúl Laparra apresentada em Paris, que não tinha nada de Cuba a não ser o título. Na ópera não apareceu nenhum cubano e tampouco foi desenvolvida em Cuba, mas na Espanha. De tal modo que na mente culta dos europeus *habanera* se equivale a algo como andaluza ou aragonesa. Outro fato que, segundo Ortiz, demonstra a insignificância de Cuba foi o equívoco do italiano Lombroso ao fazer em

⁶⁹ Esta expressão foi utilizada por Julio Le Riverend (1983, p. V) para se referir ao nascimento da república cubana sob as intervenções estadunidenses.

sua obra *El antisemitismo* referências à revolução de Toussaint L'Ouverture como ocorrida “em Cuba”:

Nadie dudará de la cultura de Lombroso, ni de la que brilla en los pueblos de Europa... por eso entristece ver cómo somos desconocidos por personas sabias y pueblos civilizados. Entonces comprendemos nuestra insignificancia y la oceánica distancia que nos separa de ellos, así en lo geográfico como en lo intelectual (ORTIZ, 1987 [1913], p. 30)

Em “Cultura de ultramar”, afirma Ortiz: “¡Cultura! Ésa es la importación de que más necesitamos estamos” (ORTIZ, 1987 [1913], p. 43). Faz alusão aos europeus como povos que bastam por si mesmos, que levantam as suas tochas do progresso por cima das multidões de nacionalidades ignorantes. Por serem sábios e fortes, continua Ortiz, podem arrastar com a carruagem de suas vitórias os povos débeis e submete-los. Vemos a defesa da importação da modernidade, das sementes da civilização, como via de construção da nacionalidade. Com a chegada de artistas italianos em Cuba que, nos períodos de inverno na Europa, dedicavam-se a levar sua arte para as terras tropicais, Ortiz comenta que são como refegas que beijam as cabeças sonolentas dos trópicos, provocando seus sentidos e pensamento (ORTIZ, 1987 [1913], pp. 37-38). Não obstante, devemos ter presente que, ao propor a importação da cultura ultramar, não pretende que seja uma apropriação mimética dos modelos estrangeiros⁷⁰. O projeto intelectual-político de Ortiz consiste em lançar mão dos instrumentos das civilizações estrangeiras, adaptando-os ao contexto cubano. Como podemos ver em seu artigo “Alma cubana” ao se referir a José Antonio Saco, ao poeta Plácido e Cecília Valdés por ter sido “[...] siempre nuevos, pero siendo siempre ellos mismos” (ORTIZ, 1987 [1913], p. 81).

Em *Entre cubanos* persiste a ideia de que o atraso da sociedade cubana deve-se às “raças inferiores”⁷¹. No artigo “Supervivencias africanas” denuncia a fragilidade das autoridades cubanas, permitindo a permanência do *ñañiguismo*. Provenientes da África, cresceram em Cuba como os fungos que se propagam em lugares úmidos e solitários, naufragando a vida social nas “negruras da ignorância mais espantosa”. Continua Ortiz advertindo que ainda permanecem “escuros antros” em Cuba, onde poderão crescer estes germens parasitas. E conclui enfatizando a importância de uma obra de higienização, propondo as mesmas recomendações que vimos em *Los negros brujos* (ORTIZ, 1987 [1913], p. 72),

⁷⁰ “Cuando la cultura iberoamericana sea compacta y tenga un heraldo serio y valioso, se podrá llegar mentalmente a los centros ultramarinos sin necesidad de canjear su noble caracterización americana por una europeización formal y a menudo ridícula” (ORTIZ, 1987 [1913], p. 18).

⁷¹ Como podemos ler a seguir: “Innegable es que nuestra civilización no es la más avanzada, que llevamos en nuestra marcha progresiva una inmensa impedimenta de razas inferiores, importadas y autóctonas, que los factores telúricos y económicos influyen despiadadamente en la anemia de nuestra mentalidad [...]” (1987 [1913], p.17 –grifo nosso).

A regeneração da sociedade cubana depende do trabalho dos cientistas em aprofundar no conhecimento da patologia social⁷². Para Ortiz, os intelectuais haviam se interessado pelo negro apenas do ponto de vista econômico e literário. No entanto, salienta Ortiz, é necessário uma “etnologia do negro” que considere o seguinte método: primeiro, observar as sobrevivências africanas para identificar como foram assimiladas pela “alma cubana”, ou seja, como influenciaram o caráter nacional; em seguida, iniciar uma observação ascendente destes elementos africanos, isolando-os de outras distintas raças e especificar as suas manifestações nos seus ambientes originário (ORTIZ, 1987 [1913], p. 88)⁷³. Este estudo etnológico, segundo Ortiz, é complexo pelo fato de que a raça negra tem perdido a sua cor típica, tornando-se cada vez mais “cinza” pelo contato permanente com a raça branca. Podemos observar uma vez mais, que Ortiz em sua primeira fase tem presente a questão da mestiçagem como fenômeno histórico constituidor da alma cubana.

Este estudo etnológico deve oferecer ao sociólogo um museu com dados materiais sobre a sobrevivência africana em Cuba, para que assim seja possível “[...] definir sociologicamente lo que somos, lo que hemos sido y ayudar a dirigirnos con fundamentos positivos *hacia lo que debemos ser*” (ORTIZ, 1987 [1913], p. 89 –grifo nosso). Por meio da ciência, pretende realizar um controle do porvir da sociedade cubana que atenda as expectativas de sua modernização.

Para concluir esta primeira fase do pensamento ortiziano, consideramos relevante o seu discurso proferido na cerimônia de entrega de prêmios aos estudantes dos cursos escolares de 1910-1911, organizada pela *Asociación de Dependientes del Comercio de La Habana*. Entre outras coisas, enfatiza a superioridade do espanhol em civilização e a sua significativa importância na formação do povo cubano. Descreve os povos nativos como raça decadente, vencidos pela raça branca superior em inteligência e virtudes cívicas (ORTIZ, 1987 [1913], p. 119). Após mencionar a heterogeneidade racial em Cuba, afirma que a “fusão das raças” é indispensável para a unidade nacional:

Pero todavía no se han fundido las razas en Cuba. Pueden las razas, y así sucede en efecto, unirse, solidarizar sus energías para determinados movimientos patrióticos, intelectuales o sociales, pero todavía en el suelo de mi patria no hay una fusión de todas las razas, todavía no hay una integración perfecta de todas sus fuerzas, porque la Historia no lo ha querido así, y esto,

⁷² “Indudablemente, una de las primeras labores de los estudios de la nueva generación que avanza, debe ser el análisis preciso, objetivo, sin apasionamientos ni prejuicios, minucioso y documentado de los múltiples elementos que a nuestras costumbres y a nuestro carácter nacional ha traído cada raza y de la evolución de cada elemento en particular, relacionado con los demás “(1987 [1913], p. 87).

⁷³ Este método foi utilizado por Ortiz em sua fase madura, em seus estudos *Los instrumentos de la música afrocubana*. A partir da observação dos instrumentos afro-cubanos, realiza um estudo ascendente até especificar as origens dos instrumentos tanto na África como na Europa. Porém, nesta última fase, valoriza a contribuição africana e as mestiçagens que foram capazes de dar a Cuba novos instrumentos e ritmos.

señores, es un motivo de honda y de fuerte desintegración de las fuerzas sociales que deben integrar nuestra patria y nuestra nacionalidad (ORTIZ, 1987 [1913], p. 120 grifo nosso).

A partir de uma análise intertextual desta primeira fase, não devemos considerar esta referência à “fusão das raças” como integração. Se neste momento modernizar e civilizar implicava regeneração, uma profilaxia da psicologia primitiva do negro, parece que fusão remete a ideia de branqueamento, cujo projeto político-intelectual passa necessariamente pela erradicação das tradições afro-cubanas.

2.2. Segunda fase: o pensamento ortiziano e a vanguarda cubana.

Nesta seção, analisaremos as atividades intelectuais de Ortiz nos anos 20, década em que surgiu e se consolidou a vanguarda cubana. Importante levar em consideração o vanguardismo pelo fato de ter sido um fenômeno constituidor da nova geração de intelectuais, com a qual Ortiz teve importantes relações. Com a *Protesta de los trece* (1923), o aparecimento do *Grupo Minorista* e da *Revista de avance* (1927) e, mais tarde, o *afrocubanismo* configurou-se um novo cenário intelectual, com temáticas e percepções estéticas distintas daquelas que encontramos na primeira geração do século XX. A incipiente aproximação entre Ortiz e os intelectuais vanguardistas intensificou-se nos anos 30 em torno da “poesia mulata”. Deste modo, deu-se uma cooperação entre antropologia e o estético em busca da cubanidade. Segundo Duanel Díaz (2005, p. 85) neste período surgiu a figura do “etnólogo artista”⁷⁴.

2.2.1. Hay un violento olor de azúcar en el aire...

Os intelectuais da segunda geração viveram em um momento crucial da vida republicana, identificado por Juan Marinello como a “década crítica” (1920-1933). Na década anterior, houve uma intensificação da dominação econômica estadunidense em Cuba, com investimento em diversos setores de produção (mineração, ferrovia, indústria manufatureira, etc.), sobretudo, na indústria açucareira. Com a alta demanda do açúcar provocado pela Primeira Guerra Mundial, Cuba recebeu um exorbitante investimento por parte dos Estados Unidos a fim de que pudesse modernizar suas centrais açucareiras e competir no novo contexto do mercado internacional. Os Estados Unidos criou novas políticas econômicas para suas relações comerciais com Cuba, levando a ilha a uma posição de total dependência. A porta de entrada da intervenção estadunidense na produção açucareira cubana havia sido a sua

⁷⁴ Um caso paradigmático de “etnólogo artista” foi Alejo Carpentier. Em sua novela *Ecué-Yamba-Ó*, publicada em 1933, realizou uma estetização da religiosidade afro-cubana, valorizando-a como participante da civilização cubana. Também a etnografia foi fundamental para as atividades de Carpentier no tocante a música cubana.

capacidade tecnológica para o refinamento, tendo como contrapartida uma inesgotável fonte de matéria-prima barata.

Esta política econômica baseada no princípio da “reciprocidade” provocou o estrangulamento do desenvolvimento econômico cubano (LE RIVEREND, 1973a, p. 150). A economia cubana ficou dependente da exportação de uma única matéria-prima (açúcar) para os Estados Unidos. Além das intervenções estadunidenses na política nacional cubana, garantida pela Emenda *Platt*, a soberania cubana também foi abalada por estas políticas econômicas impostas pelos Estados Unidos. Com os ventos favoráveis para o comércio do açúcar, quase a metade dos engenhos cubanos passaram a ser propriedades de latifundiários estadunidenses, atingindo 70 % da safra produzida em 1918 (LE RIVEREND, 1973a, p. 152). Deste modo, uma porcentagem significativa da terra cultivável cubana pertencia ao latifúndio estrangeiro como também o lucro das produções. A sociedade cubana ficou refém da estrutura econômica baseada na monoprodução e do pacto celebrado entre latifúndios açucareiros estrangeiros, a pseudoburguesia interna e os políticos atendidos em seus interesses particulares.

A Primeira Guerra Mundial desestabilizou a indústria açucareira europeia, criando um espaço favorável para o comércio estadunidense. Como Cuba havia sido durante todo o período colonial a “ilha dos engenhos”, a águia neocolonial não tardou em se apropriar da jovem república para aumentar as suas vantagens no comércio internacional. Deste modo, intensificou os seus investimentos na economia açucareira cubana, adquirindo dezenas de importantes engenhos e terras férteis. Também apareceram grandes corporações formadas por indústrias e bancos estadunidenses, financiando os produtores cubanos.

Além do domínio estrangeiro das terras e das centrais açucareiras cubanas, chegou o *National City Bank of New York* dedicando-se aos negócios açucareiros que, com a crise de 1920, foi o principal beneficiário (LE RIVEREND, 1973a, p. 158). Os bancos nacionais foram rapidamente sufocados pelo sistema bancário estrangeiro, devido a sua política de crédito bem mais atrativa. Com o *boom* dos preços do açúcar no período das vacas gordas, os produtores cubanos se endividaram com os bancos estrangeiros e, com a crise de 1920, perderam os seus negócios para pagar os financiamentos:

Fue muy liberal en el momento del alza y por esta razón cuando en 1920 el precio del azúcar pasó en unos seis meses de \$0,20 a \$0,3 por libra, la generalidad de los empresarios no pudieron pagar los préstamos aceptados sobre la base de los más altos precios y tuvieron que entregar sus negocios a los bancos o perderlos por procedimientos judiciales (LE RIVEREND, 1973a, p. 159).

Em 1917, pode sentir ainda mais a pressão das intervenções estrangeiras em Cuba. O governo estadunidense anunciou a sua pretensão de comprar toda a safra cubana. Os produtores cubanos e hispano-cubanos puseram o preço de 5.50 a libra e o governo cubano estabeleceu 4.75. Os produtores estadunidenses em Cuba propuseram 4.60, pois possuíam os mais poderosos engenhos e um custo de produção bem menor que os demais engenhos (LE RIVEREND, 1973a, p. 160). Cuba era dependente da exportação do açúcar e da importação de víveres. Diante da resistência dos produtores cubanos e hispano-cubanos, os Estados Unidos e o Canadá suspenderam o abastecimento de mantimentos e artigos primordiais para Cuba, até que aceitassem vender o açúcar por 4.60 a libra, gerando um conflito interno entre trabalhadores e os donos das fazendas produtoras. Esta estratégia voltou a repetir em 1918, evidenciando a completa dependência de Cuba da política econômica estadunidense.

Com o fim das operações militares da Primeira Guerra Mundial, ocorreu o fenômeno da *Danza de los millones*: Cuba foi liberada para o comércio internacional, gerando uma forte especulação em relação aos preços do açúcar. Os produtores cubanos, movidos pela expectativa da continuidade do alto preço do açúcar no período da guerra, endividaram-se com gastos exorbitantes. Sem o controle estadunidense, esperava-se que os lucros pudessem ser ainda maiores que nos anos anteriores. Não obstante, a partir de 1920, o preço do açúcar começou a cair levando os produtores cubanos a uma intensa crise:

Pronto terminó la fiesta; el precio del azúcar empezó a bajar y lo que en mayo se pagaba 22 centavos, en junio se pagó a 18, en agosto a 11, en octubre a 7 y en diciembre a 3 centavos. Se arruinaron los colonos y los hacendados, se les confiscaron las tierras y hubo desalojo de campesinos; quebraron los bancos cubanos y españoles y cuando la crisis terminó, el sesenta por ciento de la industria azucarera y quinta parte del territorio nacional pertenecían al monopolio norteamericanos (MANZONI, 2000, p. 43).

Com a crise de 1920, a sociedade cubana sentiu drasticamente as consequências das intervenções estadunidense na economia nacional: latifúndio estrangeiro, incapacidade para a diversificação de produtos para exportação, precarização do trabalho, quebra dos bancos nacionais, fragilidade do governo interno para reagir contra a crise e ausência dos serviços públicos. Alfredo Zayas Alfonso assume a presidência do país no dia 20 de maio de 1921, cujo governo foi marcado profundamente pela corrupção política e pelo descontentamento popular.

O governo de Zayas iniciou-se com uma intervenção dos Estados Unidos. O Partido Liberal havia denunciado o seu antecessor, presidente Menocal, por fraude nas eleições. O general estadunidense Enoch Crowder foi enviado a Cuba sob o pretexto de restaurar a moralidade e defender os valores democráticos e nacionais. Porém, como salienta Le Riverend,

Estados Unidos havia apoiado o governo de Menocal, pois este atendia os seus interesses comerciais. O verdadeiro motivo da intervenção foi assegurar que Cuba pagasse os empréstimos feitos por transações privadas. Antes que Zayas tomasse posse da presidência, Crowder apresentou um programa que deveria ser cumprido pelo novo governo a fim de garantir a:

[...] solución de la crisis económica por medio de un préstamo concertado en los Estados Unidos, con las consabidas condiciones de fiscalización y vigilancia directa de la actividad estatal cubana por parte de los norteamericanos, todo lo cual indica que ahí no había solución alguna; y moralización administrativa al objeto de que el Estado cubano pudiera afrontar sus compromisos (LE RIVEREND, 1973a, p. 189).

O governo de Zayas iniciou fragilizado e continuou sob constantes intervenções estadunidenses. Internamente, o governo foi marcado por vários casos de corrupção. Um deles foi o que deu origem a *Protesta de los Trece*. Em 1923, o presidente Alfredo Zayas havia anunciado a compra do Convento de Santa Clara por 2. 350, 000 pesos, que havia sido vendido recentemente pela Ordem religiosa a *Compañía Urbanizadora Santa Clara Sociedad Anónima* por menos da metade do valor comprado pelo governo de Zayas. Segundo Ana Cairo, era inconstitucional pelas seguintes razões: deveria ser votado no Congresso, o decreto tinha que ser discutido previamente no Conselho de secretários e incumbia ao Secretário da Fazenda a assinatura do decreto e não ao Presidente e ao Secretário de Justiça (Erasmus Regüieiferos).

Desde 1920, vários intelectuais (Rubén Martínez Villena, Enrique Núñez Olano, Juan Marinello Vidaurreta, José Zacarias Tallet e Jorge Mañach, entre outros.) reuniam-se frequentemente no *Café do Teatro José Martí* para compartilhar as suas opiniões sobre a literatura cubana, sobre as últimas tendências literárias na Europa e na América-Latina como também a situação política do país.

No domingo, 18 de março de 1923, estes jovens intelectuais encontravam-se reunidos para um almoço em homenagem a Guillermo Martínez Márquez, a Andrés Nuñez e ao músico mexicano Joaquín Torres pelo êxito da estreia de uma revista musical. No final do almoço dispersaram todos, ficando apenas quinze que, diante da notícia de que nesta mesma tarde Erasmus Regüieiferos (Secretário de Justiça) pronunciaria um discurso no *Club Feminino de La Habana*, decidiram participar do ato e manifestar o seu repúdio. No dia seguinte, publicaram um manifesto que ficou conhecido como *Protesta de los trece*, consolidando a segunda geração republicana de intelectuais, que logo se identificariam como “Grupo Minorista”.

A vanguarda cubana surgiu neste contexto, com significativas repercussões na política e na arte dos anos 20 e 30. Ana Cairo, provavelmente a principal pesquisadora sobre o

vanguardismo cubano, identifica o surgimento da vanguarda com a *Protesta de los Trece*, decorrência das parcerias intelectuais que haviam sido construídas desde o início da década nas tertúlias literárias ocorridas no café do *Teatro José Martí* (CAIRO, 1978, p. 31). Os participantes das tertúlias e da *Protesta de los Trece* identificaram-se, posteriormente, como *minoristas* e vanguardistas.

Em relação à política nacional, o estado de ânimo era de frustração e desencanto com os rumos que o país havia tomado. Assim, a vanguarda literária surgiu estreitamente comprometida com o político. Jorge Mañach expressou da seguinte forma este estado de ânimo dos anos 20:

Aquella rebeldía contra la retórica, contra la oratoria, contra la vulgaridad, contra la cursilería, contra las mayúsculas y a veces contra la sintaxis, era el primer ademán de una sensibilidad nueva, que ya se movilizaba para todas las insurgencias [...] Nos emperrábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política (MAÑACH *apud* MANZONI 2000, pp. 141-142).

As frustrações com os caminhos que a jovem república havia tomado contribuíram para que surgisse uma nova geração de intelectuais movida pela rebeldia e insurgência contra a modorra artística como também contra a política da época. Para Celina Manzoni (2000, p. 148), a confluência entre o estético e o político em busca de sentido nacional foi a originalidade do vanguardismo cubano, alcançando repercussão nas décadas seguintes. Um exemplo, encontramos tanto na poética guilleniana como nas obras de Ortiz: prevalece um entrelaçamento entre o estético e o político como ação intelectual com o propósito de reconstruir a nação. Movidos pelos ideais de uma nação moderna, apropriam-se das tradições culturais, transformando-as em expressão da nacionalidade. Deste modo, a ação estético-política da vanguarda cubana alcançou as seguintes décadas, inclusive o pensamento tardio de Ortiz. Em seus cinco volumes da obra *Los instrumentos de la música afrocubana*, publicados a partir de 1952, encontramos ecos do espírito vanguardista, no sentido de que realiza uma etnografia voltada para recuperar a criação, o uso e os sons dos instrumentos afro-cubanos como manifestação estética da cubanidade.

Para Robin Moore, os anos 20 foram um período singular da história cubana, no qual constituiu uma geração de intelectuais preocupados simultaneamente por transformações culturais e políticas (MOORE, 2002, p. 243). Além de promover uma nova arte vernácula assumiram claras posições anti-imperialistas, contra a corrupção política, contra o *entreguismo*, etc. Embora os interesses de Ortiz estiveram voltados sobretudo para as ciências sociais, não deixou de se envolver com os impulsos vanguardistas: a partir da terceira década, as suas obras

começaram a valorizar as realidades culturais cubanas como a argamassa com a qual deveria construir a nação desejada.

A *Protesta de los Trece* foi um ato político com importante transcendência para a história de Cuba dos anos 20-30. O que antes se restringia às tertúlias no *Café do Teatro José Martí*, adquiriu visibilidade e integrou uma nova geração em torno de ideais como a renovação na arte e na política. Tinham como denominador comum a oposição radical contra a corrupção do governo de Zayas e a política neocolonial. Esta ação política teve importantes repercussões na década seguinte, quando a nova geração assumiu um protagonismo no que ficou conhecido como a *Revolução dos 30*. Com o golpe ditatorial de 1927, Gerardo Machado prorrogou os poderes executivos e legislativos até 1935. Com os levantes populares, Machado assumiu uma ferrenha repressão marcada pela tortura e assassinatos. Rubén Martínez Villena, que havia participado das tertúlias e do protesto, filiou-se ao Partido Comunista em 1927, chegando a liderar a grande greve de 1930, tendo como consequência o seu exílio. Podemos dizer que a vanguarda cubana se caracterizou pela arte engajada, promovendo uma consciência política na nova geração.

No dia 19 de março de 1923, os treze que haviam participado do protesto na *Academia de Ciencias* publicaram o *Manifiesto de la Protesta de los Trece*, declarando que o propósito era manifestar a inconformidade da juventude com os governantes saqueadores e imorais e expressar o repúdio contra Erasmos Regüeiferos pelo decreto imoral com o qual adquiriu o convento de Santa Clara. Além disso, o manifesto também afirmava a continuidade dos protestos em todo ato público que estivessem personalidades políticas com falta de patriotismo e decoro cidadão e, finalmente, convocava a todos os indignados contra aqueles que maltratam a república para aderir a uma vigorosa reação contra os governantes delinquentes (*apud* CAIRO, 1978, pp. 309-310).

Este desencanto com a vida do país também foi manifestada por Fernando Ortiz. No dia 2 de abril de 1923, sob sua liderança, a *Junta de Renovación Nacional Cívica* publicou um manifesto similar a *Protesta de los Trece*, apontando os males que padecia a nação, principalmente, a corrupção imperante na pseudorepública. No ano seguinte, Ortiz publicou o seu artigo “La decadencia cubana”, em sintonia com as últimas ações cívicas a favor da pátria. Salientava que o país padecia de um profundo atraso cultural, a ponto de cair no abismo da barbárie. As últimas organizações sociais surgidas em resposta a crise cubana, comentava Ortiz, chegaram ao convencimento que Cuba encontrava-se em uma crescente decadência. Ainda mais grave, as causas da crise política, moral e econômica permaneciam arrastando o país para o

abismo e distanciando-o do fulgor da civilização. Segundo o autor, a sociedade civil encontrava-se numa completa calma, como aquela que antecipa a chegada dos ciclones. Deste modo, provocou os seus leitores para assumir um protagonismo, pois somente as forças sociais em uma renovação patriótica poderia evitar o catastrófico destino da república. Para isso, os cubanos deveriam retomar o programa revolucionário do final do século XIX, já esquecido naquele momento, pois os seus ideais eram cultura, moral pública e privada e robustez econômica.

Ortiz tem como paradigma a civilização moderna: enquanto a cultura cubana está tão debilitada a ponto de colocar em risco a capacidade para o auto governo, o mundo encontra-se em um processo de expansão civilizatória. Como podemos observar, civilização e cultura consistem em modernização: “[...] difusión creciente de la prensa y de las ideas y al mayor dominio de las fuerzas de la naturaleza por la ciencia, cuando la humanidad se está desgarrando para engendro de nuevas civilizaciones, es peligro eminente permanecer en estado de semicultura [...]” (ORTIZ, 1973 [1924], p. 73). Aqui podemos começar a pontuar as relações entre Ortiz e a vanguarda: o combate a barbárie implica criar condições econômicas e políticas para que o país possa escalar as trilhas da modernidade. Mais adiante, veremos como Ortiz e a vanguarda propuseram no campo da estética a integração entre o “primitivo” e a civilização moderna. Pois, esta foi concebida como destino tanto no âmbito político como também cultural. A reconstrução da nação implicava autonomia econômica e política como também a criação de uma arte capaz de expressar o próprio com projeção universal.

“La decadencia cubana” continua apresentando um quadro da situação do país: retrocesso na educação popular e na cultura, ausência de tecnologia e de uma aristocracia mental e dominação estrangeira na economia do país. Recupera os dados sobre a presença estrangeira na economia nacional: dois terços da indústria açucareira cubana são americanas, ficando o resto para cubanos e espanhóis. Da safra de 1919, somente 27,4% foram das centrais cubanas, sendo que 13,9% foram das centrais espanholas, 2,6% das companhias cubano-americanas e 56,1% de outros estrangeiros. Em 1920, 69,9% do total da safra corresponderam aos engenhos controlados pelos americanos e, além do mais, possuíam os engenhos com maior capacidade técnica e com as melhores terras (ORTIZ, 1973 [1924], pp. 76-77). Engenhos, terras, minas, ferrovias, telefones, trens e bancos encontram-se sob domínio estrangeiro. Diante deste fato, pergunta Ortiz: “¿No son éstas, amargas bien ciertas, que no pueden ser endulzadas por las cataratas del guarapo de los trapiches cañeros de Cuba?” (ORTIZ, 1973 [1924], p. 79).

Finaliza enfatizando que Cuba carece dos elementos de uma *sociedade moderna*: o capital não possuía uma força social integradora e prevalecia a falta de vibração e solidariedade patriótica.

Os ideais dos intelectuais vanguardistas que, desde 1920, reuniam-se no *Café José Martí*, eram similares aos difundidos pela *Junta de Renovación Nacional Cívica* e pelo artigo “La decadência cubana” de Ortiz. Esta semelhança poderemos conferir na *Declaración del Grupo Minorista* (1927). Vejamos alguns eventos precedentes: Alberto Lamar Schweyer, que havia participado das tertúlias, dos almoços sabáticos, da *Protesta de los Trece* e da *Falange de Acción Cubana*, havia se transformado em um fervoroso defensor do governo de Machado. Ana Cairo (1978, p. 62) comenta que em maio de 1927 a revista *Social* publicou um capítulo de seu livro *Biología de la democracia*, onde apresentava alguns argumentos sociológicos a favor da gestão machadista. E, nesta ocasião, a direção da *Social* liderada por Emilio Roig publicou uma nota manifestando aos leitores as divergências entre Lamar Schweyer e a revista. No dia 4 de maio, foi publicada uma carta de Lamar Schweyer na edição *El País* dirigida a Ramón Vasconcelos, afirmando que:

[...] yo no soy “minorista”. Creo en las “minorías” de selección pero no en las sabáticas. Ya el minorismo no existe. Es un nombre y nada más. Hubo un tiempo hace dos años, un año todavía –que eso del minorismo era una actitud. Una actitud interesante porque era destructiva. Después los minoristas se convencieron de que había que construir. Pero no era posible eso en aquellas reuniones arbitrarias. Por eso cada cual tomó su camino y dejamos a otro la bandera. Martínez Villena, Fernández de Castro, Tallet, Mañach, Serpa, igual que yo no se consideran ya “minoristas” Quiénes quedan?... Bien queda Emilito (el costumbrista). Pero eso no es nada. [...] Ahora es un cenáculo de maledicencias vulgares –yo cultivo otro género de maledicencias– que Emilito aúna a su antojo y necesidad. [...] Marx decía “yo no soy un marxista”. Yo, como él grito “no soy minorista” (SCHWEYER *apud* CAIRO, 1978, pp. 63-64).

O Grupo Minorista já estava estruturado desde 1924, sem nenhuma declaração sobre a sua existência. Foi com as provocações de Lamar Schweyer que os minoristas sentiram a necessidade de se auto afirmarem enquanto grupo e publicaram no dia 7 de maio de 1927 a *Declaración del Grupo Minorista*⁷⁵. O documento assume uma posição antimachadista, nacionalista e vanguardista. Para compararmos com a ação cultural realizada por Ortiz nesta década, vejamos alguns parágrafos:

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.

⁷⁵ A *Declaración del Grupo Minorista* inicia-se aludindo à carta de Lamar Schweyer, na qual afirmava a inexistência do grupo: “Con motivo de cierta afirmación lanzada por un periodista y ensayista local, el señor Lamar Schweyer, asegurando la no existencia del Grupo Minorista, los abajo firmantes, que se consideren componentes de dicho grupo, estiman necesario aclarar de una vez y definitivamente, el error de apreciación que, juntamente con el señor Lamar, sufren algunos equivocados (*apud* Cairo, 1978, p. 64).

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas. Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición de las cátedras. Por la autonomía universitaria.

Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América, en Cuba.

Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.

En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero de Cuba.

Por la cordialidad y la unión latinoamericana (*apud* CAIRO, 1978, pp. 67-68).

Podemos observar que os minoristas além de reivindicar uma “arte nova” assumem uma clara oposição ao neocolonialismo e a favor da independência econômica de Cuba. Ortiz e os minoristas compartilhavam da mesma leitura sobre os problemas da república, ainda que na declaração citada encontramos maior comprometimento com o proletariado. De modo geral, a aproximação entre Ortiz e o minorismo deu-se em torno do nacionalismo político, econômico e cultural.

Em torno da safra, Cuba havia experimentado consecutivos ataques contra a sua soberania. No período colonial, as *cores baratas* (para utilizar os versos guillenianos) foram trituradas no trapiche junto com as canas para enriquecer a metrópole colonizadora⁷⁶. No período republicano, com novas matizes, permaneceram os engenhos como espaços de exploração e dominação. Poderíamos afirmar que a história de Cuba encontra-se nos seus engenhos. Nos anos 20, o sentimento de desencanto da nova geração e de Ortiz com a nação subjugada foi versificado pelos poetas.

Agustín Acosta, ainda que suas primeiras obras foram escritas antes do início da vanguarda, foi considerado pelos “novos” como uma promessa de renovação. Em 1926, Acosta publicou a sua obra poética *La Zafra*: poemas de combate entrelaçando o estético e o político-social. “Hay un violento olor de azúcar en el aire...” foi um de seus versos em que assinalou esteticamente o contexto político e econômico da época. Acosta sentiu no perturbador aroma, que impregnava os campos durante a moagem, a “polarização sensual do drama da ilha” (VITIER, 1970, p. 352). “Sem açúcar não há Cuba” poderia ser considerado o lema de todos os tempos da história cubana. Mas, com o açúcar puderam experimentar doçuras e amarguras, esperanças e ameaças, latifúndio e miséria, neocolonialismo e perda da soberania nacional.

⁷⁶ “Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos / Desde luego, se trata de colores baratos / pues a través de tratos y contratos / se han corrido los tintes y no hay un tono estable / (El que piense otra cosa que avance un paso y hable)” (GUILLÉN, 1972c [1934], p. 159).

La Zafra traz imagens importantes para pensar os anos 20 em Cuba. Todo os conflitos da época giram em torno da safra: dominação estrangeira, latifúndio, corrupção, *entreguismo*, precarização do trabalho, concentração de riquezas e marginalização. Foi este contexto que deu origem aos ideais vanguardistas e orientou o fazer intelectual de Ortiz nos anos 20. No prólogo de sua obra, escreve o poeta: “mi verso es un aire incendiado que lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios” (ACOSTA, 1926, p. 5). E de fato os seus versos possuem faíscas ao evidenciar o drama social, político e econômico causado pelos engenhos. Se considerarmos os incêndios dos canaviais provocados pelos *mambises* na Guerra da Independência contra Espanha, podemos entender os poemas de Acosta como um ato de insurreição (poemas de combate), como faíscas que colocam a ordem estabelecida pelos engenhos sob ameaças.

Em Antonio Benítez Rojo encontramos uma valiosa leitura da obra de Acosta. Demonstra como os poemas apresentam imagens da safra como um processo histórico, a partir do qual se configurou a sociedade cubana. Em seus versos, desaparecem as fronteiras entre Cuba colonial e republicana, pois se antes estava submetida à Espanha, agora aos Estados Unidos. Vai tecendo imagens de resistência ao açúcar, sem pretender aniquilá-lo. Coloca em discussão os limites que devem ser impostos à produção açucareira, para evitar o latifúndio, a destruição das florestas, o trabalho escravo e os privilégios. Benítez Rojo (1998, p. 146) ressalta que os versos de Acosta apontam para a preservação de outras fontes de poder competitivo como o tabaco, a agropecuária, a pesca, a mineração e a madeira. Assim, vemos transcender para a poesia vanguardista as questões que ocupavam os intelectuais da tertúlia do Café José Martí e de Ortiz⁷⁷.

José Zacarías Tallet, membro do Grupo Minorista, em seu poema “El esfuerzo” fez alusões ao desencanto e a esterilidade da vida cotidiana. “Y esta perenne abulia; esta inercia del alma / que no siente: ni espera ni rememora nada / ni una ansiedad siquiera para el futuro: calma / calma: ni una nostalgia de la vida pasada (TALLET *apud* VITIER, 1970, p. 367). Estes versos trazem a imagem do estado de ânimo descrito por Ortiz em “Decadencia cubana” (1924). No entanto, ao invés de um pessimismo, encontramos neste período uma intensa ação intelectual e política a favor de uma *reconstrucción* da nação.

Martínez Villena, protagonista da *Protesta de los Trece*, expressou poeticamente o seu desencanto com a república frustrada em seu poema “El gigante”:

¿Y qué hago yo donde no hay nada

⁷⁷ Sobre o vanguardismo em Acosta comenta Benítez Rojo: “Es interesante observar la subversión del lenguaje modernista que emprende Acosta en *La zafra*, sin salirse propiamente de la poesía modernista. Para ello se vale de la multiplicidad de metros y ritmos características de esta corriente, unida a un prosaísmo y a una voluntad de experimentación que ya preludian la vanguardia” (ROJO, 1998, p. 150).

grande que hacer? ¿Nací tan sólo para
esperar, para esperar lo días
los meses y los años?
¿Para esperar quién sabe
Qué cosa que no llega, que no puede
Llegar jamás, que ni siquiera existe?
¿Qué es lo que aguardo Dios? ¡Dios! ¿Qué es lo que aguardo?

Hay una fuerza
concentrada, colérica, expectante
en el fondo sereno
de mi organismo; hay algo,
hay algo que reclama
una función oscura y formidable.

(VILLENNA *apud* VITIER, 1970, p. 369).

Em seus versos, Villena não fica apenas no estéril da vida cotidiana (não há nada grande para fazer e nem para esperar), pelo contrário, a sua colérica força encontra-se concentrada na expectativa de realizar uma ação transformadora. Inclusive, o autor propôs após a *Protesta de los trece* realizar um bombardeio aéreo no palácio presidencial. Mais tarde, diferente de outros minoristas, afiliou-se ao Partido Comunista e liderou a greve geral em Havana, provocando a queda do ditador Gerardo Machado.

2.2.2. A ação cultural e as obras de Fernando Ortiz no terceiro decênio.

Em que sentido podemos pensar em uma afinidade entre Fernando Ortiz e os intelectuais vanguardistas? Para dilucidar esta questão, percorreremos comparativamente a ação cultural e as obras de Ortiz e o movimento vanguardista no terceiro decênio. Veremos que os pontos de encontro deram-se tanto no político como no cultural. Além de uma posição reformista da política cubana, valorizaram o popular como substrato do que deveria ser a nação moderna. Em outras palavras, realizaram uma simbiose entre o primitivo e o moderno, em vista de uma expressão cultural nacional com projeção universal⁷⁸.

No dia 6 de janeiro de 1923, período de gestação das ideias vanguardistas, Ortiz fundou com outros intelectuais a *Sociedad de Folklore Cubano* (doravante SFC), com o propósito de copiar, classificar e comparar os elementos populares constituidores da cultura cubana. Este exercício de *arqueologia cultural* pretendia recuperar as raízes cubanas sobre as quais

⁷⁸ A reconstrução do cenário intelectual dos anos 20 ampliará as nossas possibilidades interpretativas das imagens poéticas da *mulatez* criadas por Guillén na década seguinte e, conseqüentemente, o caminho percorrido por Ortiz da *mulatez* à transculturação. Ana Cairo insere a obra guilleniana nesta renovação vanguardista iniciada nos anos 20, levando-nos a pensar que a *mulatez* atendeu demandas intelectuais surgidas nos anos 20: “En el prólogo a *Sóngoro cosongo* (1931), Guillén afirma ‘son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la combinación étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero’. Así, participa en una de las polémicas más trascendentes de la renovación vanguardista cubana, ocurrida entre 1920 y 1940” (CAIRO, 2004, p. 175).

pudessem refundar a república, que se encontrava em crise nos seus primeiros anos de vida⁷⁹. No ano seguinte, criou a revista *Archivos del Folklore cubano* (1924-1930), principal meio difusor dos trabalhos realizados pelos membros da SFC. Tinha como propósito tornar conhecida a “alma cubana”⁸⁰, de modo especial, as tradições africanas que ainda naqueles anos eram renegadas a um plano inferior, como se tratassem de rastros de barbárie. Esta revista proporcionou aos letrados cubanos, especialmente aos poetas do negrismo vanguardista, material etnográfico sobre o afro-cubano. Enquanto o negrismo europeu teve que buscar na África elementos que pudessem saciar a sua sede de exotismo e atender a sua necessidade de novas inspirações em uma época de decadência, a vanguarda cubana tinha o negro em sua própria casa, porém, em razão do histórico preconceito racial, encontrava-se soterrado. Neste sentido, a ação cultural realizada por Ortiz teve como mérito dirigir o olhar dos intelectuais para uma realidade presente, realizando um “arquivo” do afro-cubano⁸¹.

Archivos del Folklore Cubano realizou um importante papel de difusão da cultura popular, reorientando a concepção de nacionalismo nos anos 20. Os vanguardistas não apenas leram os textos publicados pela revista em busca de inspirações para as suas criações literárias, musicais e artísticas como também participaram assiduamente com as suas publicações. Encontramos em seus volumes artigos dos membros do Grupo Minorista, entre eles, Juan Marinello e Emilio Roig de Leuchsenring.

Na Ata da fundação da SFC, publicada no primeiro volume da revista *Archivos del Folklore Cubano*, podemos identificar os intelectuais que participaram da fundação desta sociedade, entre eles vários membros do Grupo Minorista: Juan Marinello, Rubén Martínez Villena, Enrique Serpa, Alberto Lamar Schweyer, Emilio Roig de Leuchsenring e José Fernández de Castro⁸². Nesta primeira reunião, os participantes estabeleceram os objetivos da

⁷⁹ A ação cultural de Ortiz estava em completa sintonia com as suas atividades políticas como membro da Câmara dos Representantes. Neste período, liderou um grupo de políticos que se denominavam de “esquerda liberal” sob o lema “Hay que republicanizar a Cuba” (CAIRO, 2004, p. 177).

⁸⁰ No primeiro Ortiz, o propósito era conhecer a “psicologia crioula” a fim de eliminar as influências do primitivismo africano. Nesta segunda fase, o antropólogo cubano reconhece o afro-cubano como portador de culturas e civilizações, que participou ativamente na formação do povo cubano. Abandonando teses de sua antropologia criminalista, assume uma nova perspectiva: ao invés de eliminar a “psicologia primitiva do negro em Cuba”, considera-a determinante na configuração da nação moderna.

⁸¹ Segundo José Arévalos: “A partir de la década de 1920 el sabio cubano mantuvo una posición crítica contra las ideas evolucionistas que establecían una marcada diferencia entre el mundo ‘civilizado’ y el ‘primitivo’, entre las ‘sociedades modernas’ de pensamiento lógico, y aquellas de mentalidades atávicas y prelógicas. Desde las páginas de la revista *Archivos del Folklore Cubano* (1924-1930), verdadero vehículo cultural de indagación en la vida popular cubana, divulgó los cuentos; el vocabulario y la cocina afrocubanas; indagó sobre la organización social de los cabildos; el Día de Reyes; la génesis de las comparsas carnales, y otros elementos de la vida cotidiana del negro en Cuba” (ARÉVALOS, 2015, pp. 13-14).

⁸² Além de Ortiz, encontravam-se outros participantes da Primeira geração republicana como Enrique José Varona e José María Chacón y Calvo. Mariano Brull, que já havia publicado importantes trabalhos nas primeiras décadas

sociedade, enfatizando uma estreita relação entre o estudo do folclore cubano e a “reconstrução da nação”⁸³. Vejamos os seus objetivos:

La Sociedad del Folklore Cubano tiene por objeto acopiar, clasificar y comparar los elementos tradicionales de nuestra vida popular. Así son materias propias de esta Sociedad la recopilación y estudio de los cuentos, las consejas, las leyendas conservadas por la tradición oral de nuestro pueblo; los romances, las décimas, los cantares, los boleros y otras manifestaciones típicas de nuestra poesía y nuestra música populares; las locuciones, los giros típicos, los trabalenguas, los cubanismos y tantas otras formas de la filología popular; los refranes, proverbios, adivinanzas y otros modos de expresión característicos del ingenio de los pueblos; los conocimientos populares, conservados por la tradición, referentes a los distintos ramos de la ciencia (geografía, botánica, medicina, agricultura), las creencias fantásticas y sobrenaturales, las supersticiones en que expresa nuestro pueblo su sentido de lo maravilloso; la descripción y estudio, asimismo, de las costumbres locales; las fiestas y ceremonias populares, los juegos infantiles, los bailes, y por último, el estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas, como los actos de brujería u ñañiguismo, en que, en forma tan expresiva, se manifiesta la baja vida popular (ACTAS..., 1924, pp. 77-78 –grifo nosso).

Em vários momentos, esta ata enfatiza que o estudo do folclore tem como fim a “reconstrução da nação”. Os temas dos artigos de Ortiz, publicados nos cinco volumes desta revista, foram basicamente sobre a festa afro-cubana do Dia de Reis, a linguagem falada em Cuba e sobre os negros *curros*. São etnografias das tradições populares, cujo propósito era recuperar as raízes cubanas sobre as quais pudessem imaginar a nação.

O primeiro número da revista *Archivos del Folklore Cubano* inicia com o artigo “Esta revista cubana” assinado pelos membros da SFC, onde determinam a natureza, os objetivos e o método da revista. Segundo este texto inaugural, a revista pretende estimular o estudo do folclore cubano para realizar uma arqueologia do passado e, assim, “saborear os frutos do saber popular” e recuperar o que tem de mais próprio e tradicional na alma do povo cubano (SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO, 1924, p. 5). Curiosamente, este texto refere-se ao “acervo psicológico” formado pelas heranças das gerações passadas. No entanto, ainda que permaneça o termo “psicológico” para se referir as particularidades do cubano, possuem outras conotações: não se entende a psicologia como formada puramente pelo racial como na primeira fase do pensamento ortiziano, mas destacam a dimensão cultural como forjadora da psicologia

do século XX, também foi membro assíduo da SFC e destacou-se como vanguardista nos anos 20 e 30 com a vertente que ficou conhecida como “poesia pura”.

⁸³ “Pasó después a explicar detalladamente el objeto y propósitos de la Sociedad y los procedimientos que para alcanzarlos deben seguir, señalando que un fin nacionalista de amplia reconstrucción nacional ha de presidir siempre los trabajos de los folkloristas cubanos” (ACTAS..., p. 77).

cubana. Menciona as linguagens, orações, blasfêmias, bailes, canções, medicinas e leis como manifestações da cubanidade⁸⁴.

O texto também evidencia o objetivo principal da revista: escavar as camadas ocultas da cultura cubana, interpretando e classificando-as a fim de que se possa distinguir a civilização nacional. Trata-se de uma ação cultural voltada para atender as demandas da época de *imaginar a nação*. Uma vez superada a radical dicotomia entre civilização-barbárie, os intelectuais que engajaram com Ortiz no estudo do folclore reconheciam as diversidades culturais como portadoras de civilizações. Não obstante, ainda permanece a concepção de “alta” e “baixa” civilização. Os membros da SFC afirmam estar conscientes de que não encontrarão uma “grande fortaleza” de civilização suntuosa, provavelmente será uma humilde “cabana” (*bohío*), contudo, trata-se do refúgio da alma cubana.

Un grupo de cubanos nos disponemos a iniciar hoy el esfuerzo formando estos ARCHIVOS DEL FOLKLORE CUBANO, no pensando que han de ser altivo alcázar de una civilización suntuosa, si no humilde bohío criollo, acaso pobre bajareque de vara en tierra; pero refugio del alma cubana a cuyo abrigo podamos guarecernos de los huracanes que ruján afuera, juntar candela con las cosas del pasado, caldear en ella nuestro ánimo aterido por el miedo al presente, mientras no amaine la borrasca y brille de nuevo nuestra estrella en un sereno porvenir (SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO, 1924, p. 8).

Ainda que seja um humilde *bohío criollo* –um casebre cubano– distante das grandes fortalezas de civilizações suntuosas, é o refúgio da *alma cubana*. Aqui presenciamos uma clara manifestação da estratégia de imaginar a nação a partir do próprio, a fim de que se possa fortalecer contra as ameaças dos “furacões”. Neste contexto de “República frustrada”⁸⁵ pelas constantes ameaças neocoloniais estadunidenses, pela significativa perda do território nacional e com uma política interna subserviente aos interesses estrangeiros, imaginar a unidade nacional foi uma via imprescindível para a reconstrução de uma nação sólida e autônoma.

Podemos identificar os seguintes pontos de conexão entre a vanguarda e os membros da SFC: promover o estudo e a difusão do folclore cubano para que, “escavando o passado” e “saboreando os frutos do saber popular”, adquiram conhecimentos da alma do povo cubano no que tem de mais próprio e tradicional (SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO, 1924, p. 5).

⁸⁴ Mais adiante, encontramos referências às diversas tradições que participaram da formação da psicologia cubana: “Y aun pudiera decirse, sin pecar de osadía, que en Cuba a poco que se escarbe en la superficie mental de nuestro pueblo, podrán descubrirse ricos veneros de tradiciones ancestrales, pues en el subsuelo popular cubano yacen ignorados depósitos de muy disímiles civilizaciones, ya que a nuestra demopsicología nacional han contribuído razas de todos los continentes, en intensidad diversa pero indudable (SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO, 1924, pp. 5-6).

⁸⁵ Expressão utilizada por Juan Marinello na sua Carta-prólogo à obra *El Grupo Minorista y su tiempo* de Ana Cairo.

Deste modo, começa-se a valorizar as pluralidades étnicas e culturais na formação da “*demopsicología* nacional”. Podemos observar que o olhar para os “ricos mananciais das tradições ancestrais” –o subsolo popular–, visa atender a necessidade de reconstruir a nação a partir de elementos próprios, porém sem perder de vista as ideias de uma civilização moderna. Esta nova atitude cultural e política teve como desfecho o afro-cubanismo, ápice da realização dos valores vanguardistas, quando o popular transformou-se em expressão estética da nacionalidade.

No artigo “Esta revista cubana”, encontramos uma ideia sobre o papel do intelectual em relação à cultura popular. Aparece o vocábulo “*légamo*” (lodo, barro...) para se referir às tradições africanas, frequentemente utilizado para se referir à *mala* vida afro-cubana em *Los negros brujos*⁸⁶. Na segunda fase do pensamento de Ortiz encontramos rastros das obras anteriores, no entanto com novos matizes. Mesmo que o africano em Cuba tenha provocado um “*légamo* étnico-social”, a SFC propõe que a missão da revista *Archivos del Folklore Cubano* consiste em realizar uma simbiose entre o primitivo e o moderno, ou seja, construir a identidade nacional a partir de seu “subsolo popular” com a expectativa de alcançar os patamares das civilizações modernas. Sobre isto, vejamos o seguinte fragmento: “Todo un tesoro yace oculto bajo las modernas capas de culturas, esperando a los cubanos estudiosos que lo descubran, interpreten, clasifiquen y fijen para la civilización nacional” (SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO, 1924, p. 7). Enfim, o papel do intelectual consiste em polir o primitivo, outorgando-lhe valores estéticos que correspondam aos ditames da civilização moderna.

Mareia Quintero-Rivera, em sua obra *A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*, entende que nos movimentos vanguardistas latino-americanos predominaram duas tendências que surgiram na Europa após a Primeira Guerra Mundial: o interesse pelos elementos considerados primitivos e a nacionalização da expressão estética (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 23). A simbiose entre o primitivo e uma estética nacional moderna também encontramos no pensamento de Ortiz, como foi demonstrado nos parágrafos anteriores. O seu projeto de reconstrução da nação adquiriu novos matizes: o primitivo deixa de ser uma ameaça, transformando-se em material sobre o qual deve ser imaginada a nacionalidade.

⁸⁶ “Los torrentes de la trata esclavista depositaron el légamo de casi todas las razas negras africanas, desde las septentrionales hausas y mandingas hasta los bantúes del sur del Congo y de Angola, desde los occidentales calabaríes y lucumíes hasta los macuás de Mozambique; y sus religiones, leyendas, bailes y lenguajes todavía son halitos de la vida diaria de nuestro pueblo” (SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO, 1924, p. 6).

A *reestruturação da nação* já havia sido uma questão levantada por Ortiz nas décadas anteriores, como vimos em seus artigos publicados em sua obra *Entre cubanos*. Neste aspecto, podemos observar que o pensamento de Ortiz estabeleceu pontos de conexão entre a primeira e a segunda geração republicana. No entanto, a concepção de nação e as estratégias para consolidá-la tiveram significativas transformações. Enquanto a primeira geração republicana ainda permanecia apegada aos valores civilizatórios europeus, a vanguarda literária e Ortiz valorizaram os elementos étnicos e culturais presentes no subsolo da sociedade cubana. Ocorreu um deslocamento da ideia de “importar a civilização” para a construção da nação a partir de suas particularidades históricas e culturais. Deste modo, o desejo de uma nação consolidada presente em *Entre Cubanos* permaneceu no pensamento de Ortiz nos anos 20, adquirindo novos matizes.

Movido pelo desejo de realizar uma arqueologia das tradições culturais cubanas, Ortiz escreveu, durante a terceira década, dois importantes ensaios etnográficos: “Los cabildos afrocubanos” e “La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes”. Foram estudos etnográficos sintonizados com os objetivos da SFC e lidos com entusiasmo pela geração vanguardista.

Em “La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes”⁸⁷, Ortiz realizou uma etnografia da festa celebrada pelos negros na colônia no dia 6 de janeiro, enquanto o calendário católico festejava a Epifania. Suspendia-se a tirania da escravidão e a África negra se trasladava para as ruas de Havana com suas vestimentas, músicas, disfarces, linguagens, cantos, danças, cerimônias, religiões e instituições políticas (ORTIZ, 1984b [1920], p. 41). Antes de que saíssem os primeiros raios do sol, os negros deixavam as fazendas para se integrarem aos seus respectivos *cabildos*, ocupando as ruas e praças. O cortejo era formado por distintos *cabildos* – com os seus reis, rainhas, bandeiras e tambores – que percorrendo as ruas de *Mercaderes*, *Obispo* e *O’Reilly* chegavam a *Plaza de Armas* para se apresentarem no *Palacio de Gobierno*, onde o governador realizava a entrega de *aguinaldos* (presentes)⁸⁸. As varandas e calçadas ficavam repletas de espectadores: alguns encantados com as diversidades de cores, vestimentas e danças; enquanto outros assombrados com tamanha selvageria.

Para Ortiz, os negros reviveram em Cuba as suas tradições africanas, reelaborando-as em um novo contexto. O seu olhar etnográfico aponta para uma festa forjada a partir das

⁸⁷ Apareceu pela primeira vez na *Revista Bimestre Cubana* (1920) e, posteriormente, em *Archivos del Folklore Cubano*, fragmentado em diversos volumes entre 1924 e 1925.

⁸⁸ “Y mientras abajo extremaban sus habilidades los bailadores, el *capitán* de cada *cabildo*, sombrero d épicos bajo el brazo y banda terciada sobre el pecho; el *abanderado*, pendón al hombro, y el *cajero* cargado con su alcancía de hojalata, subían las escaleras del Palacio en medio de mayor orden, y haciendo las más vivas demostraciones de adhesión, recibían, por lo menos, media onza de oro de aguinaldo (ORTIZ, 1984b [1920], p. 43).

confluências culturais: primeiro, tratava-se de uma fusão de diversas culturas africanas e, segundo, configuradas historicamente a partir de “sugestões culturais da Espanha”⁸⁹.

Considerando o fato de que esta festa afro-cubana arraigou-se no período colonial, Ortiz interroga sobre os motivos que levaram as autoridades a tolerá-las, pois além da suspensão de um dia da escravidão, permitiam que os negros manifestassem publicamente as suas tradições. Ortiz encontra a sua resposta na própria origem da festa: Bachiller y Morales havia escrito que desde tempo imemoráveis, na ocasião da festa do Dia de Reis, rendiam tributos aos vice-reis e chefes nas colônias espanholas. Nesta ocasião, os escravos do rei apresentavam-se para pedir *aguinaldos*. Para Ortiz, este costume explica a origem da festa afro-cubana do Dia de Reis, entendendo que foi transformado em festa popular e aproveitado pelos governadores para ganhar a simpatia dos escravos (ORTIZ, 1984b [1920], p. 54). A partir de diversos autores, Ortiz demonstra que na África houve festas análogas –com danças, máscaras, música, gritaria e embriaguez–, não obstante, salienta que esta festa afro-cubana foi uma fusão de variadas tradições africanas sob algumas sugestões folclóricas espanholas, como o costume da entrega anual de *aguinaldos*.

As amálgamas das tradições africanas refundidas em Cuba sob as sugestões folclóricas espanholas encontram-se também no vocábulo *diablitos*, com o qual denominavam a Festa Afro-cubana do Dia de Reis. *Diablitos* ou *diabillos* provêm dos atavios e máscaras utilizados pelos negros provenientes da África. Os *ñáñigos*⁹⁰, por exemplo, possuíam trajes pitorescos (*amirifimo*). Em suas liturgias, além de sacerdotes, feiticeiros, acólitos e coros tinham os *diablitos*. Em seu artigo “La tragédia de los ñáñigos”, publicado em 1950, Ortiz descreve os *diablitos* com maiores detalhes: era uma figura diabólica, coberto com telas de saco (vestidura com tecido grosso e áspero) ou com tecido vistoso com diversas cores e caprichosos desenhos, geralmente geométricos. Na cabeça portava um capuz pontiagudo, onde apareceriam a imagem de um ou mais olhos e com plumas sobre o capuz. Atrás da cabeça, levavam desenhos emblemáticos de alto rango, na cintura uma faixa de tecido em forma de sudário que simboliza

⁸⁹ Podemos identificar aqui um olhar para a cultura cubana pelo viés da mestiçagem, que será aprimorado nas próximas décadas. O próprio autor, encerra o seu ensaio etnográfico enfatizando a festa afro-cubana como uma amálgama de tradições: “No es pueril afirmar, pues, que los afrocubanos, al *matar la culebra*, realizan inconscientemente un rito ancestral, arraigadísimo en casi todos los pueblos y continentes. Únase a todos estos caracteres el de ser extremadamente ruidoso, como lo son ritualmente los carnavales primitivos para espantar los espíritus de las cosas muertas, y véase como el **Día de Reyes afrocubano no fue sino una amalgama y refundición en Cuba de multitud de escenas y ritos africanos**, universales pudiéramos decir, de significación casi desconocida y olvidada, que hoy trata de explicar la sociología contemporánea (ORTIZ 1984b [1920], p. 72 –grifo nosso).

⁹⁰ Trata-se de uma sociedade secreta fundada em Cuba pelos negros escravos provenientes do sul da Nigéria, por volta de 1830. Para Ortiz, foi uma transplantação de uma sociedade africana, com os mesmos rituais, crenças, linguagens, cantos, instrumentos, música e propósito de coesão social. (ORTIZ, 1991c [1950], p. 123)

o morto desenterrado. No pescoço, na cintura, nos punhos, no tornozelo e, as vezes, nos joelhos possuíam várias cordas desfiadas⁹¹. Na cintura e no tornozelo também portavam pequenos sinos que soavam ao andar e dançar, produzindo espanto. Nas mão levavam um cetro e uma rama (*ifán*), geralmente de plantas amargas. Alguns *diablitos* usavam uma vestimenta de couro de carneiro com o pelo virado para fora que, segundo Ortiz, leva a pensar que representavam algum animal selvagem ou o sacrifício (ORTIZ 1991c [1950], p. 125).

Os *lucumís* ou iorubas mantiveram em Cuba o culto a *Egugun* que, por meio dos *diablitos* mascarados e cobertos dos pés à cabeça, personificavam os espíritos dos mortos. Estes *diablitos* dos iorubas participavam das festas anuais, bailando de forma extravagante entre a multidão e também apresentavam-se para receber os *aguinaldos* do governador. O culto *lucumí* também possuía um *diablito* como personificação da divindade *Ologboiejeun*, disfarçado de máscaras e portando uma espada (ORTIZ, 1984b [1920], p. 63).

Também havia o *diablito* “*La culona*”. Os cubanos deram este nome porque o personagem portava um arco na cintura, do qual se pendurava uma vestimenta feita com fibras vegetais. Assim, *culona* referia-se ao volumoso traseiro do *diablito*. No entanto, segundo Ortiz, nas línguas *malinké* e mandinga *Kulona* ou *lonna* significa “sábio”, utilizado em Cuba para designar os sacerdotes afro-cubanos. Porém, os cubanos ao ouvirem *culona*, relacionaram com a morfologia do *diablito*. Também os chifres eram usados com frequências, proveniente da Angola e de outras regiões do antigo Congo.

Segundo Ortiz, estas vestimentas, disfarces e máscaras foram nomeados pelos brancos como *diablitos*⁹². Primeiro, devido a extravagância das cores e imagens e, possivelmente, pelo conexão da religião africana com o diabólico. Não obstante, Ortiz acrescenta um outro fato histórico, que levaram os brancos cubanos a empregar o vocábulo *diablito*: na Espanha dava-se o nome *diablito* aos personagens disfarçados que abriam entre a multidão espaço para a procissão de *Corpus Christi*. Na obra *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas*, organizada por Emilio Cotarelo, Ortiz encontra a figura dos *diablitos* na tradição espanhola: “El principio de la fiesta / es la procesión, y luego / van corriendo los diablillos /

⁹¹ Ortiz descreve com as seguintes palavras: “[...] al cuello, cintura, bocamangas, bocapiernas y a veces en las rodillas, *sendos festones de sogas de pita deshilachada*” (ORTIZ, 1991c [1950], p. 125 –grifo nosso). A partir do quadro *El ñáñigo* (1881) de Víctor Patricio de Landaluze imaginamos que se trata de corda, palhas ou qualquer tela vegetal desfiadas.

⁹² Escreve Ortiz: “¿Por qué a esta fiesta [do Dia de Reis] se la llamó de *diablitos*? Seguramente porque al tener que darle nombre los blancos, encontraron en los disfraces abigarrados de los africanos, en sus saltos y cabriolas, en sus cuernos y caretas cierta analogía con los diablitos, o máscaras que simulan diablos. Y que antiguamente solían acompañar las procesiones católicas del *Corpus Christi* en Cuba, como en España y otros países (ORTIZ, 1984b [1920], p. 60).

para desocupar el puesto / sacudiendo de esta suerte / a los que está de por medio” (*Apud* ORTIZ 1984b [1920], p. 60). Durante a procissão de Corpus Christi, os *diablitos* abriam caminho pela multidão que, em razão de suas figuras extravagantes e ridículas, provocavam graça na multidão e as ordenavam. Era uma espécie de *mojiganga*, uma pequena peça teatral cômica que, neste caso, tinha a função de organizar a multidão. Ortiz ressalta que embora as cenas das festas do Dia de Reis foram de pura africanidade, deve-se considerar que no imaginário social cubano estavam presente as conexões entre os *diablitos* afro-cubanos com aqueles da metrópole, provavelmente gerando uma maior capacidade de tolerância por parte das autoridades⁹³.

Na festa afro-cubana do Dia de Reis também foi muito popular a dança de *matar la culebra*: uma *comparsa* de negros levava pelas ruas de Havana uma enorme cobra artificial de vários metros, parando-se em frente das casas para cantar, dançar e receber os *aguinaldos*. Ortiz recupera alguns versos cantados pela *comparsa*: “Y mírale los ojos, parecen candela / Y mírale los dientes, parecen filé”; após alguém realizar a pantomima de matar a cobra, seguem cantando e dançando o seguinte refrão: “Que la culebra se murió... / Calabasón, son, son...” (ORTIZ, 1984b [1920], p. 71). Para o antropólogo, trata-se de uma sobrevivência dos ritos ancestrais de purificação coletiva por meio da expulsão dos espíritos malignos. Nos anos 50, em sua obra *Los bailes y el teatro de los negros em el folklóre de Cuba*, retoma estas representações pantomímicas como importantes manifestações do folclore cubano e lamenta pelos infelizes preconceitos que levaram aos seus desaparecimentos:

Algunas representaciones pantomímicas de esos géneros las reprodujeron los negros en Cuba, como parecen demostrarlo los tradicionales bailes de “matar la culebra” u otro bicho dañino como el alacrán, el gavilán o el caimán, que fueron usuales en las fiestas callejeras del Día de Reyes y en las carnavalescas comparsas afrocubanas que en parte sustituyeron aquella saturnal africana y que se van desvaneciendo por el desprecio que suele merecer en Cuba lo raigalmente folklórico, a causa de malhadados prejuicios (ORTIZ, 1993 [1951], p. 201).

Em Nicolás Guillén, encontramos esta pantomima da festa afro-cubana do Dia de Reis e das *comparsas* em seu poema “Sensemayá: canto para matar una culebra”. Este poema trata-se de um ritual simbólico onde, acompanhado de fortes ritmos, trava-se uma luta entre os dançantes e a cobra (objeto totêmico), alcançando nos últimos versos a morte do réptil e, assim,

⁹³ Consideramos necessário fazer um parêntese para mencionar uma questão que abordaremos com maior afinco no próximo capítulo. A crítica geralmente vincula Ortiz com a mestiçagem a partir de sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940]. No entanto, podemos observar que desde as suas primeiras obras aparece uma interpretação da realidade cultural cubana pelo viés da mestiçagem cultural. Em outras palavras, podemos observar em “La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes” uma leitura transcultural: além das confluências culturais africanas nas ruas e praças de Havana, houve uma sugestão hispânica para a configuração e consolidação desta festa afro-cubana. Certamente, transculturação não se deve a uma descoberta conceitual repentina, mas resultado de décadas de estudos etnográficos da cultura cubana.

a expulsão do mal: “¡Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, se murió” (GUILLÉN, 1972c, [1934], p. 149). Importante observar que nos anos 30, Guillén criou imagens poéticas das tradições populares recuperadas pelas etnografias de Ortiz na década anterior.

“Los cabildos afrocubanos” [1921] recupera a memória dos antigos *cabildos* do período colonial. Eram organizações sociais formadas tanto por negros livres como escravos. Possuíam uma hierarquia definida (rei, rainha, porta-bandeiras e súditos.) e contavam com uma certa tolerância por parte das autoridades civis. Os fins desta associação eram promover a mútua cooperação, financiar o enterro dos negros, comprar a liberdade dos anciãos escravizados e organizar festas (danças ao som dos tambores). A autoridade do rei (ou capataz) do *cabildo* era reconhecida pelas autoridades civis, inclusive promulgaram decretos em que penalizavam o *Cabildo* em caso de descumprimentos de algumas normas, como, por exemplo, os cortejos dos velórios acompanhando de muita festa, tambores e aguardente. Assim, os *cabildos* possuíam um reconhecimento institucional e seus reis mantinham vínculos com os brancos.

Na ocasião das festas do Dia de Reis, os *cabildos* saíam pelas ruas de Havana: os seus reis e rainhas portavam vestimentas extravagantes acompanhados por seus súditos, que também portavam trajes específicos, estandartes, insígnias e disfarces, com muita música e dança. Era o único dia do ano em que se atenuava a tirania da escravidão, permitindo aos escravos gozarem da liberdade. Os *cabildos*, formados por negros de uma mesma nação (etnia) africana, integravam-se a este festejo que, segundo Ortiz, eram as cenas mais pitorescas do período colonial, momentos em que África se trasladava para as ruas de Havana.

Com a abolição da escravidão, as autoridades começaram a dismantelar os *cabildos*, pois entendiam que se tratavam de resquícios da escravidão e de atraso cultural. Também podemos considerar outros fatores determinante para o desaparecimento dos *cabildos*: para os próprios negros representavam um estigma social, acreditando que era necessário abandonar seus grêmios sob as bandeiras das nações africanas para se aproximarem do estilo de vida do branco. Com o fim da imigração africana, predominaram os negros crioulos (nascidos em Cuba) que já não sentiam a necessidade dos *cabildos* (ORTIZ, 1984a [1921], p. 28).

Ortiz assume uma posição crítica diante das limitações governamentais para compreender os *cabildos* em sua essência, considerando apenas a sua exterioridade: os ruidosos tambores e danças. Desconsideraram o fator social, como o socorro mútuo, a conservação das tradições e a sua importância como espaços para que o negro pudesse atender seus impulsos naturais e espirituais. Para Ortiz, foi uma grande perda para a vida econômica e para o bem-estar das camadas mais humildes da sociedade cubana. Teria sido melhor civiliza-los

(adaptando-os ao mundo moderno) e, assim, teria avançado na cooperação social cubana (ORTIZ 1984a [1921], pp. 28-29).

A importância desta etnografia está em sua intenção de recuperar a supervivência africana em Cuba. Como também podemos observar em sua análise sobre as *comparsas*: festas carnavalescas derivadas das antigas festas afro-cubanas *diablitos* e *cabildos*. Nas noites de carnaval, as *comparsas* saíam pelas ruas de Havana com suas tochas, variedades de cores, máscaras, tambores e alegorias. Participavam as “camadas inferiores” da sociedade cubana, caracterizada pela diversidade étnica africana. Enquanto os *cabildos* eram formados a partir de uma única etnia africana, nas *comparsas* as diversidades étnicas africanas se misturavam. Em 1913, foram proibidas pelas autoridades de saírem pelas ruas com qualquer instrumento que reproduzisse o seco som dos tambores africanos e também mover o corpo ao som da música. Ortiz denunciou estas proibições, alegando que o tambor africano não pode ser um perigo para a ordem pública, nem para a moral e nem para a civilização. E comenta a contradição das autoridades: proibem os tambores, mas permitem o *cornetín* (instrumento utilizado pelos brancos) igualmente ruidoso, ignorando que a Constituição ampara ambos instrumentos. O ensaio etnográfico “Los cabildos afrocubanos” termina com uma posição em relação às *comparsas*, que consideramos de valiosa importância para o tema que nos ocupa nestas páginas:

Y, además, también en esas comparsas de evidente primitividad, encontramos *su algo de arte*, como dijo es exquisito Jesús Castellanos. Y ¿por qué hemos de perderlo cuando podemos transformarlo, mejorarlo, e incorporarlo, purificándolo, a nuestro folklore nacional? ¿Acaso no conservamos otras costumbres tan salvaje, impuras e impurificables, de transcendentalismo corruptor y antisocial, como la lotería y los gallos? (ORTIZ 1984a [1921], p. 34 –grifo nosso).

Devemos considerar dois aspectos desta posição de Ortiz: primeiro, relativiza a *mala vida*; não somente as tradições afro-cubanas tem costumes primitivos como também os brancos. Segundo, reconhece algo de arte nas *comparsas*, podendo ser aperfeiçoada e incorporada ao folclore nacional. Mais adiante, demonstraremos que Ortiz e os vanguardistas tiveram uma atitude similar diante das tradições afro-cubanas: aperfeiçoaram o primitivo a fim de alcançar uma estética nacional, com tonalidades locais e alcance universal.

No dia 30 de janeiro de 1937, o prefeito municipal de Havana, Antonio Beruff Mendiata, escreveu uma carta a Ortiz que, na época era presidente da *Sociedad de Estudios Afrocubanos*, solicitando a posição desta sociedade sobre a saída nas ruas das *comparsas* afro-cubanas nas festas carnavalescas. A Comissão Assessora do Turismo Municipal havia recomendado ao prefeito que deveria autoriza-las nas próximas festas carnavalescas, pois possuíam valores históricos e artísticos e, deste modo, promoveriam o turismo. A resistência da prefeitura em

autorizar as *comparsas*, segundo a Carta de Ortiz, parece que se fundamentava em três pontos: primeiro, poderia parecer ridículo aos olhos do turista uma expressão popular tão rudimentar influenciada pelas tradições afro-cubanas; segundo, provocaria conflitos raciais; e terceiro, ameaçaria a ordem pública.

A resposta de Ortiz, aprovada pela *Junta Directiva da Sociedad de Estudios Afrocubanos*, foi um longo ensaio valorizando as *comparsas* como parte do folclore cubano. Salienta que não apenas devem ser autorizadas como estimuladas e financiadas. As *comparsas habaneras*, afirma Ortiz, possuem estimáveis valores estéticos. Sociedades com alta expressão cultural conservam as suas tradições estéticas, musicais, indumentárias e pictóricas, opondo-se energicamente contra as tradições caducas que conservam privilégios e injustiças. Para Ortiz, os argumentos contrários as *comparsas* (distúrbio da ordem pública, conflito nacional e costumes primitivos) não se sustentam, apenas evidenciam o preconceito racial⁹⁴. Por um lado, enfatiza a importância de conservar os velhos costumes folclóricos e, por outro, adverte que deve ser apurado o seu valor estético:

Parece inverosímil que en una época, como la presente, de creciente cultura general, y cuando en todos los países civilizados se trata por los gobiernos y entidades científicas y artísticas de conservar las viejas costumbres folklóricas que hacen las delicias del pueblo, *depurado su valor estético, mejorando más y más sus manifestaciones externas, alejándolas de la vulgaridad, afinando sus gustos, y encauzando sus expresiones emocionales dentro del cuadro nacional* se opine todavía que tales efusiones populares no deben ser auxiliadas y hasta que deben ser totalmente suprimidas (ORTIZ, 2014 [1937], p. 276 –grifo nosso.).

Mais uma vez encontramos em Ortiz uma direta alusão a necessidade de apurar as manifestações culturais populares para que possam fazer parte do “quadro nacional”. O artista realiza um papel fundamental: uma vez tendo acesso às raízes cubanas, tem a tarefa de aperfeiçoá-las, transformando-as em arte nacional com projeção universal.

Neste período, Ortiz também publicou duas importantes obras sobre as *vozes cubanas*: *Catauro de cubanismos* [1923] e *Glosario de afronegrismos* [1924]. Estas obras atenderam os objetivos da SFC, principalmente, no tocante a recopilação dos *cubanisms*, ou seja, das particularidades da fala espanhola em Cuba. *Catauro de cubanismos* foi o resultado de anotações lexicográficas publicadas entre os anos 1921 e 1922 na *Revista Bimestre Cubana*,

⁹⁴ Como podemos ver a seguir: “Este sentimiento íntimo de etnofobia a veces llega a ser inconsciente y suele ser inconfeso, al menos en público; pero no puede ser negado en cuestiones como la presente, planteada por esa Alcaldía. [...] si evita el prejuicio racista y supera el prejuicio de inferioridad, que es una amplificación de aquel, no queda contra las *comparsas habaneras* ninguna razón de fondo [...]” (ORTIZ, 2014 [1937], p. 281).

cujo primeiro propósito era oferecer maiores informações ao leitor sobre os vocábulos cubanos popularmente utilizados em Cuba. Sobre a origem desta obra, escreve:

Nació la idea de recopilar en un *Cataurito* cubanismos y apuntes lingüísticas al leer un valioso *Vocabulario cubano*, y analizarlo para las notas bibliográficas de aquella revista [Revista Bimestre Cubana]; y en *él pusimos algunos frutos de la tierra, que habíamos recogido cruzando la selva del lenguaje criollo en busca paciente de raíces y flores traídas y arrojadas al azar por los esclavos africanos*, mientras tumbaban monte en nuestra isla para siembra de cañas y cafetos; y otros de muy diverso aporte con que tropezamos en nuestras correrías por campos y playas de Cuba (ORTIZ, 1985 [1923], p. 15 –grifo nosso.).

Ortiz se refere aos *cubanisms*⁹⁵ como “frutos da terra”. Com esta metáfora, deixa evidente o seu entendimento de que a linguagem foi constituída no solo cubano, como um patrimônio nacional. Mais adiante, comenta que estes *cubanisms* foram encontrados quando abria trilhas na selva da *linguagem crioula* em busca das raízes e flores trazidas pelos escravos africanos. Assim, não apenas reconhece a língua como construção cubana, mas também enfatiza a contribuição dos negros africanos. Enquanto em *Los negros brujos* [1906] havia uma proposta de higienização da sociedade com a erradicação das manifestações religiosas e culturais dos negros, em *Catauro de cubanismos* há um reconhecimento de que o negro é uma presença inegável, valorizando as suas falas.

Ortiz ao mencionar que os *cubanisms* foram encontrados em sua travessia pela linguagem crioula, referia-se a *Los negros esclavos* [1916], segundo tomo da sua trilogia *Hampa afro cubana*, onde apresenta a *jerga* dos boçais e ladinos. Permanece a sua concepção da *mala vida*, entretanto, elabora um apurado estudo da condição de escravidão em que foram submetidos os negros africanos. Não apenas considera o negro propenso ao crime em razão de sua raça, mas acrescenta a escravidão como agravante. Para Julio Le Riverend (1973b, p. 21), nesta obra encontramos a primeira transformação no pensamento de Ortiz em relação aos problemas étnicos de Cuba, assumindo uma perspectiva mais histórica.

Também podemos observar que Ortiz defende uma linguagem própria dos cubanos, ainda que se tenha como base a língua espanhola. Não há em Ortiz, como poderíamos esperar devido ao tom dado nas suas obras anteriores, uma defesa da “língua culta” e da necessidade em preservar a língua castelhana da ameaça dos “bárbaros balbucios” africanóides⁹⁶. Em

⁹⁵ Entende-se por *cubanisms* as particularidades da língua espanhola falada em Cuba.

⁹⁶ Os estudos de Ortiz sobre a linguagem cubana não se restringem apenas a estas obras. Em *Epifania de la mulatez*, publicada em 2015, apareceram textos dos arquivos de Ortiz até então desconhecidos. Entre os diversos temas abordados, podemos encontrar dezenas de páginas em defesa de uma linguagem propriamente cubana constituída a partir dos primeiros anos da colonização. Recupera os principais momentos da fala cubana, desde a linguagem boçal até o espanhol popularmente falado no início do século XX. Isto nos leva a pensar que, por meio da “mistura de falas”, Ortiz pôde compreender o cubano como resultado de uma simbiose cultural.

Catauro de cubanismos, deu-se início a uma percepção da realidade cubana a partir de sua “mistura de falas”. Octavio di Leo (2001, p. 59) afirma que esta obra foi o primeiro dicionário afro-cubano que considerou as convergências linguísticas na história da ilha.

No prólogo de sua obra *Catauro de cubanismos* [1923] critica o *Nuevo diccionario de cubanismos* [1920] de Constantino Suárez pela sua omissão das influências africanas na língua falada em Cuba:

El nuevo diccionario olvida, como todos los otros trabajos análogos, muchas de las etimologías africanas, que pueden inducirse de varias palabras usuales en Cuba, como si la gran población africana que vino a nuestro país no hubiere importado junto con sus cuerpos doblados por la servidumbre, su alma, su cultura, su religión, sus lenguajes. Es ciertamente difícilísimo hoy día tratar de desentrañar la ascendencia africana de algunas de nuestras voces usuales, pero, indudablemente, en varias es evidente (ORTIZ, 1985 [1923], p. 21 –grifo nosso.)⁹⁷.

Podemos observar neste fragmento uma sutil transformação no tocante ao modo de abordar a presença africana em Cuba, reconhecendo que a fala cubana possui inegáveis contribuições dos afro-cubanos. Com o seu corpo submetido à escravidão, o negro trouxe sua “alma, cultura, religião e linguagens”. Consideramos esta declaração uma importante reorientação do pensamento ortiziano, propiciando novos horizontes nas décadas seguintes. Se antes defendia que com o negro chegou o primitivo, a mente pueril, agora considera-o como portador de cultura.

Encontramos em Ortiz uma instrumentalização da linguística para interpretar a formação da cultura cubana. Ao evidenciar a participação dos negros cubanos nas variações do espanhol em Cuba, revela o protagonismo do negro na formação da cubanidade. Embora há em Ortiz a erudição que o pudesse definir como impecável linguista, não devemos desconsiderar que se trata de um cruzamento entre o campo linguístico e o antropológico. O espanhol falado em Cuba havia sido “corrompido” pelas vozes negras e, deste modo, Ortiz entendeu que pela linguagem poderia compreender as contribuições culturais dos negros. A linguagem tornou-se um meio para desvelar, compreender e anunciar o transfundo cultural até então ignorado. Neste sentido, podemos dizer que Ortiz considerou a linguagem cubana a partir de uma perspectiva fenomenológica, entendendo-a como manifestação da cubanidade historicamente constituída. Em outras palavras, as falas negras trazem expressões culturais como parte integrante de um complexo cultural maior, a cubanidade. Ainda que a *mulatez* apareceu como representação da

⁹⁷ Aqui utilizaremos a edição póstuma, com o título *Nuevo catauro de cubanismos* (1985). Segundo os editores, Ortiz antes de sua morte, quase meio século depois de publicado *Catauro de cubanismos* (1923), retomou a obra e realizou significativas mudanças.

identidade cubana nos anos 30, em *Catauro de cubanismos* já encontramos um estudo lexicográfico que considera a linguagem cubana historicamente elaborada a partir da fusão entre as pluralidades étnicas e culturais.

Em seus estudos no campo da linguística encontramos um exercício interpretativo pelo prisma da “mestiçagem” que, mais tarde, foi aperfeiçoado pelos vocábulos “*mulatez*” e “*transculturação*”. O antropólogo rastreou a origem de cada vocábulo, evidenciando a heterogeneidade étnica na fala cubana. Pois, cada vocábulo representa fragmentos culturais dentro da língua popularmente falada. Considerando as obras posteriores, podemos afirmar que estas “anotações lexicográficas” foram cruciais para que Ortiz pudesse nomear –ou apenas anunciar– determinadas realidades culturais em suas etnografias. No entanto, na lexicografia realizada por Ortiz, os vocábulos deixam de ser uma peça puramente linguística e passam a ser instrumentalizadas para descrever e explicar fenômenos culturais. Enquanto o linguista descreve em função do vocábulo, Ortiz tem o léxico como ponto de partida para explicar determinados fragmentos da realidade que extrapolam o âmbito do vocábulo, pois são realidades culturais em movimento, abertas e dinâmicas. Para o linguista, o vocábulo determina o nomeado. Para Ortiz somente anuncia algo mais complexo que escapa do próprio vocábulo. Por isso, a linguística foi para Ortiz apenas um ponto de partida para o exercício compreensivo da realidade⁹⁸ que se complementa com a etnografia⁹⁸.

Podemos evidenciar o que viemos afirmando, com o vocábulo *cocoricamo*: mais que registrar definitivamente uma realidade cultural, recupera o vocábulo presente na fala vulgar, cujo valor anuncia uma dimensão cultural. Originariamente, em Cuba utilizou-se *cocoricamo* para se referir aos *diablitos* mascarados dos carnavais afro-cubanos, cujo adjetivo possuía o sentido de mistério e inexplicável. Na linguagem vernácula, este vocábulo adquiriu a conotação de “no-sé-qué de ciertas cosas”, ou seja, para se referir a algo ou alguém portador de um certo mistério, sem condições de ser explicado. Por exemplo, diante dos atrativos de uma mulher e das proezas de um herói, para se referir ao estado grave de um doente, a intensidade do frio, a velocidade do automóvel ou ao furor de um furacão utiliza-se “*tiene cocoricamo*”. Com esta

⁹⁸ Sobre a lexicografia realizada por Ortiz como ponto de partida, em resposta a ausência de uma taxonomia das diversidades culturais cubanas, convém considerar a seguinte avaliação dos editores em “Al lector” na edição de 1984 do *Nuevo catauro de cubanismos*: “Además, como todo punto de partida para desentrañar una cultura (la nacional en este caso) requiere una catalogación, una nomenclatura, Ortiz tropezó de entrada con un vacío respaldado por nuestro carácter colonial. Las civilizaciones “madres” habían pasado por siglos de cristalización a través de los cuales sus valores pudieron ser definidos de alguna manera, en tanto que la nuestra apenas comenzaba a balbucear. Había que empezar por deslindar los caracteres específicos, los rasgos pertinentes de lo nuestro, trazar una caracterología que nos reflejara; pero todo método, por muy eclético que sea, necesita de una taxonomía, una actividad descriptiva que a su vez necesita nuevos nombres para nuevas realidades “(LOS EDITORES, 1985, p. 9).

expressão designa o extraordinário, misterioso, sobrenatural e inexplicável. De acordo com Ortiz, o significado da palavra também se estende a uma realidade maior que se equivale ao *mana*: conceito vago, confuso e misterioso para denominar a *sacripotencia*. Apoiando-se em Lévy Bruhl, Ortiz afirma que se trata de um vocábulo para se referir a uma realidade sobrenatural mais sentida que pensada, que se recusa ser definida por um conceito (ORTIZ, 1985 [1923], pp. 147-148).

O uso dado a palavra *cocoricamo* conserva rastros da religiosidade primitiva –fase de uma nebulosidade pré-teológica–, anterior a conceptualização do sagrado. Etimologicamente, provém do vocábulo *koko* das línguas *bantus*, cujo substantivo se equivale a um ser misterioso e temível, utilizado com frequência para se referir aos fantasmas, duendes e demônios. Também se estende ao temível, às bestas ferozes, aos bichos extraordinários como também aos fantasmas criados pela imaginação. Assim, vemos como Ortiz identifica vozes afro-cubanas utilizadas popularmente, cujo significado anuncia uma dimensão cultural muito maior que o próprio uso corriqueiro da palavra. E, finalmente, recupera a partir de rastros homofônicos as influências africanas.

Ortiz valoriza a obra de Constantino Suárez por não ter caído no *siboneyismo*, ou seja, na tendência de classificar como “vozes indígenas” as palavras de origem duvidosa. O *siboneyismo* encontramos também na literatura, que desconsiderando as tradições negras na ilha propuseram o índio siboney como as bases sobre a qual pudesse representar a cubanidade. Esta observação de Ortiz assinala a sua convicção de que não se pode entender a formação do povo cubano sem levar em consideração o negro.

Com os estudos lexicográficos, o antropólogo cubano aproximou-se do espírito vanguardista dos anos 20. O fato de ter evidenciado as variações do espanhol falado em Cuba levou-o a tomar uma posição contrária ao monolinguismo imposto pela Real Academia da Língua Espanhola. Como os vanguardistas, recuperou a heterogeneidade étnica e cultural como a argamassa com a qual se propôs a criar a síntese nacional. Ortiz e os intelectuais vanguardistas questionaram o *racionalismo* positivista das décadas anteriores, propondo a construção de uma identidade nacional incluindo as tradições subalternizadas. Não foi um caso isolado a recopilação das pluralidades étnicas na lexicografia cubana. Recordemos que foi um projeto institucionalizado pela SFC que, entre os seu objetivos, previa a pesquisa das variedades locais da língua. Segundo Graciela Salto:

“[...] la búsqueda de étimos africanos contrasta con las políticas etimológicas de la época. El procedimiento más visible en este repertorio sería la negación o la subversión de las referencias que, en el

Diccionario de la Real Academia de la Lengua, vinculaban los usos cubanos con los españoles. En su lugar, Ortiz postula autonomía idiomática basada en antecedentes africanos o indígenas mediante un procedimiento comparativo propio de la filología de los siglos anteriores. Establece relaciones homofónicas entre vocablos africanos antiguos y voces usadas en la actualidad en Cuba y los compara, sin llegar a identificar cómo podría haberse producido la derivación etnolingüística del lexema (SALTO, 2016, p. 35).

Com uma atitude subversiva, Ortiz questionou o estatuto monolíngue dos vocábulos usados em Cuba e recuperou as pluralidades de vozes participantes da cubanidade. Para isso, procedeu da seguinte maneira: contestou os vínculos estabelecidos pelo *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* entre as vozes cubanas e o espanhol. Em seguida, estabeleceu a homofonia entre vocábulos africanos antigos e vozes usadas na atualidade em Cuba, localizando as origens africanas dos léxicos cubanos (SALTO 2016, p. 35). Este exercício realizado por Ortiz aproximou-se dos ideais vanguardistas: provocou ruptura na hierarquia e na legitimidade dos dicionários, valorizando a linguagem popular como recurso para expressar a nacionalidade de acordo com os paradigmas modernos. Roberto González Echevarría enfatiza esta estreita relação de Ortiz com a vanguarda em relação a sua valorização da fala cubana:

Durante los años veinte los estudios de Ortiz empiezan abordar temas menos solemnes y desprovistos de la ominosa aura punitiva de la criminología, aliada a la piadosa preservación del orden social. Empiezan por ese entonces sus estudios sobre la música, los bailes, los juegos, las fiestas, y sobretodo sobre el habla cubana, desde los trabalenguas hasta, por supuesto, análisis filológicos detallados acerca del origen africano de muchos vocablos. Estos últimos trabajos desembocarán en *Un catauro de cubanismos*, de 1923, que desde su mismo título despliega un humorismo e irreverencia nuevos. [...] Un estudio de esos trabajos de Ortiz que los cotejara punto por punto con los inicios de la vanguardia, y sobre todo del afrocubanismo, revelará como el autor de *Los negros brujos* se fue impregnando del espíritu de ésta, que estaba radicalmente opuesto al estudio del crimen, al conformismo y a la preservación de la integridad social y la estabilidad política. Es a partir de esta nueva postura que Ortiz va a llegar al *Contrapunteo* (1940), texto en que Ortiz, en vez de ciencia, hará literatura (ECHEVARRÍA, 1997, pp. 155-156).

Graciela Salto chama atenção para a estrutura do *Catauro de cubanismos* em sua primeira edição. Os léxicos não se encontravam em ordem alfabética. Este fato, segundo Salto, tratava-se de uma estratégia para evidenciar os usos populares e crioulos da língua: misturados, confusos e *desierarquizados* (SALTO, 2016, p. 38). Em outras palavras, a falta de uma ordem alfabética teve como valor simbólico a “mestiçagem” (mulatez/transculturação) das vozes provenientes de diferentes regiões. O próprio vocábulo “*catauro*”, parte do título da obra de 1923, refere-se a uma cesta de fibras muito utilizada nas Antilhas para transportar frutas, carnes e outras variedades de coisas. Assim, *Catauro de cubanismos* mais que uma fria recopilação

das palavras usadas em Cuba, enfatiza as confusas compenetrações de vocábulos provenientes de diversas regiões, transformando-se, nas palavras de Ortiz, em *cubicherías*⁹⁹. Ou seja, recuperam as vozes cubanas constituídas espontaneamente no devir histórico dos intercâmbios étnicos e culturais e às margens do formalismo da língua pura.

Consideramos esclarecedora a descrição de Reynaldo González de seu encontro com Ortiz nos anos 1960: em uma visita à casa de Ortiz, recebeu do anfitrião um antigo exemplar do *Catauro de cubanismos*, edição de 1923. Enquanto conversavam folheou a obra e diante da surpresa da desorganização dos vocábulos disse a Ortiz: este é o primeiro dicionário que vejo sem ordem alfabética. Diante de sua surpresa, perguntou o antropólogo: você sabe o que é *catauro*? Pela entonação da pergunta parecia que se tratava de uma bronca, comenta González. O jovem visitante, sem hesitar, comentou que em sua casa havia *catauritos* para os alhos e cebolas. E complementou Ortiz: em um *catauro* cheio tudo se mistura, não há ordem alfabética e, encerrou o assunto com um sorriso (GONZÁLEZ, 2009).

A forma da obra estava em consonância com as percepções do autor da fala cubana: configurada pela confluência de vários léxicos provenientes de distintas culturas que, como em um *catauro*, foram misturadas de forma desordenada. Podemos pontuar que a perspectiva de Ortiz sobre a cultura e a linguagem foi muito à frente de seu tempo, fato que o coloca em uma posição vanguardista como os intelectuais da segunda geração.

Ao evidenciar as particularidades das vozes cubanas, reivindicou tanto a autonomia literária quanto política. Na década anterior, Ortiz havia tomado posição em relação ao *hispanismo*¹⁰⁰. Diante do neocolonialismo estadunidense, a intelectualidade cubana começou a promover a ideia de um estreito vínculo entre Cuba e Espanha no tocante à raça, língua e religião. Tratava-se de estabelecer por meio da hispanidade uma tradição cultural forte em posição as influências estadunidenses no político, econômico e cultural. Neste debate, também apareceram defensores do *pan-americanismo*: entendiam que Cuba encontrava-se com agudos obstáculos para se tornar uma nação moderna e, desta maneira, aproximar-se do vizinho do norte era um caminho viável para o seu progresso econômico, científico e tecnológico. Podemos afirmar que a intelectualidade cubana encontrava-se entre *dois impérios*: alguns propuseram um estreitamento com a antiga metrópole como ação de resistência ao neocolonialismo, enquanto outros entendiam que uma aproximação aos Estados Unidos era a via para a

⁹⁹ “CUBICHERÍA. Condición o cosa propia de los *cubiches*, apelativo despectivo, y no sólo festivamente, como dice Suárez, que nos damos los cubanos. Atribuyéndonos la característica de despreocupación e informalidad, a un acto informal y poco serio le decimos *cubichería*” (ORTIZ 1985 [1923], p. 179).

¹⁰⁰ Sobre o hispanismo ver DÍAZ-QUIÑONES (2016, pp. 108-187).

construção de uma nação moderna. Segundo Mely Aróstegui, o debate restringia as seguintes interrogantes: “¿hasta dónde debemos assimilar el espíritu norteamericano? ¿hasta dónde debemos mantener la hispanidad?” (ARÓSTEGUI, 2003, p. 5).

Sobre este debate, queremos recuperar a posição de Ortiz em relação ao hispanismo, considerando-a como abertura para novas concepções no tocante a raça e a língua que se desdobrou a partir dos anos 20. De modo geral, Ortiz reivindicou a “cubanização” da nação no âmbito da cultura, da raça, da religiosidade, da economia e também da língua¹⁰¹, entendendo o pan-hispanismo como uma nova onda imperialista, cuja narrativa a favor de uma conquista espiritual (raça, língua e religião) ocultava a pretensão de uma expansão econômica¹⁰². O título da obra que recopilou os 45 artigos de Ortiz voltados, em grande parte, para este debate já anunciava a posição do antropólogo cubano *La Reconquista de América: Reflexiones sobre el Panhispanismo* [1911]. O hispanismo era uma nova investida da ex-metrópole (um neoimperialismo manso), buscando recuperar o seus espaços perdidos na América Latina.

Não obstante, em sua obra *La reconquista de América* predomina o crioulo branco como a nervura da cubanidade. Pois, segundo Ortiz, os brancos devem constituir o nervo da nacionalidade, para manter a vida republicana independente dos processos hispanizantes ou africanizantes (ORTIZ, 1911, p. 45). Na década seguinte, encontramos um deslocamento desta nervura da nacionalidade, começando a entende-la como espaço de confluências étnicas e culturais. Assim, entendemos que, na oposição de Ortiz ao hispanismo, já continha os gérmenes para que, posteriormente, pudesse reconhecer as vozes afro-cubanas. Pois, a partir de sua convicção da necessidade de um projeto político-intelectual voltado para a *cubanización*, não tardou em perceber que sem o negro Cuba não seria Cuba¹⁰³. Ou seja, os estudos etnográficos de Ortiz foi pouco a pouco revelando que a *cubanización* passa necessariamente pelas tradições afro-cubanas. E, neste sentido, as etnografias de Ortiz dialogaram com o projeto vanguardista

¹⁰¹ Para Mely Aróstegui, Ortiz foi quem deu uma melhor resposta a este debate: “La obra de Fernando Ortiz en este ámbito nos proporciona respuestas concretas a todas las aristas de la polémica. Siguiendo el espíritu de José Martí, fue Ortiz quien mejor articuló una respuesta cubana al panhispanismo, que abarcaba “la defensa y expansión de todos los intereses morales y materiales de España a los otros pueblos de lengua española, influencia moral e intelectual, conservación del idioma, proteccionismo aduanero, privilegios económicos, etc.” (ARÓSTEGUI, 2003, p. 9).

¹⁰² “El “panhispanismo” abarca, pues, la defensa y expansión de todos los intereses morales y materiales de España en los otros pueblos de lengua española: influencia intelectual y moral, conservación del idioma, proteccionismo aduanero, privilegios económicos, legislación obrera para sus emigrantes, etc. Más no quisiera el pueblo de mayor sentimiento imperialista, salvo la directa acción política que no es lo principal ni lo necesario, como en Cuba podemos testimoniar en relación con el imperialismo norte-americano. Así pues, aunque el panhispanismo sea por ahora intelectual y económico, no deja de ser un imperialismo” (ORTIZ, 1911, p. 9).

¹⁰³ No dia 12 de dezembro de 1942, pela ocasião do recebimento do título sócio honorário da sociedade da raça negra *Club Atenas*, Ortiz pronunciou o discurso *Sin el negro Cuba no sería Cuba*, publicado pela *Revista Bimestre Cubana* (Vol. LI, no. 2, 1943) com o título “Por la integración cubana de blancos y negros”.

de imaginar a nação a partir das raízes cubanas. Recuperando a memória de suas atividades intelectuais desta época, comenta Ortiz:

Entonces ya comprendieron algunos, así blancos como de color, que mi faena de etnografía no era un simple pasatiempo o distracción, como una afición de caza o pesquería, sino que era base para poder fundamentar mejor los criterios firmes de una mayor integración nacional (ORTIZ, 1998d [1942], p. 295).

Evidenciar as particularidades da fala cubana atendia o projeto vanguardista de criar uma civilização própria nos moldes da modernidade. Diante do debate entre posições *estrangeirizantes* e regionalistas, tanto Ortiz como a vanguarda propuseram um *nacionalismo universalista*. Ou seja, uma nação edificada sobre as raízes cubanas dentro do paradigma da modernidade. Quintero-Rivera defende que neste período predominou um ideário estético nacional-universalista¹⁰⁴. No âmbito da estética, a universalidade consistia em alcançar uma expressão nacional que fosse reconhecida mundialmente como representação da cubanidade. Tratava-se da configuração de uma identidade nacional que correspondesse aos imperativos da civilização moderna. Quintero-Rivera recupera o projeto de Alejo Carpentier e Fernando Ortiz como criação de uma civilização própria com projeção universal.

Carpentier, desde o seu exílio em Paris (1928-1939), enviou vários artigos para as revistas vanguardistas cubanas *Social* e *Carteles* propondo a fusão entre o primitivo e o progresso. Em “La música cubana en París”, publicado pela revista *Carteles* no dia 23 de setembro de 1928, escreveu:

Ya los franceses van aprendiendo nuevas cosas; entre otras, que Cuba además de producir azúcar y tabaco, es también un formidable almacén de ritmos vírgenes, capaces de sorprender a los músicos del Viejo Continente, por su originalidad. [...] Ya os puedo anticipar noticias, que equivalen a un verdadero triunfo para nuestros dos mejores compositores jóvenes: Amadeo Roldán y Alejandro García Cartula. [...] Sus propósitos tienen una generosidad que los enaltece. *Ambos están al día, en lo que se refiere a una estética moderna* (CARPENTIER, 2012a [1928], p. 424 –grifo nosso)¹⁰⁵.

Esta atitude de conciliar o primitivo e a modernidade marcou profundamente a vanguarda caribenha e latino-americana. Carpentier em seu artigo “Las nuevas ofensivas del cubanismo” deixa transbordar o seu entusiasmo pelos ritmos virgens cubanos como seiva de

¹⁰⁴ Segundo a pesquisadora porto-riquenha: “As expressões de renovação e ruptura das vanguardas latino-americanas dos anos 1920 e 1930 se articularam em torno de um projeto construtivo: a cristalização de uma civilização própria. Nessa tentativa, os intelectuais vanguardistas aproveitaram o acervo de tradições inexploradas, sem negar-se totalmente às inovações da hora e aos procedimentos artísticos dos movimentos europeus. [...] A apropriação desses diversos materiais se deu através de um processo de deglutição antropofágica guiado pela vocação de um *universalismo-universal*” (QUINTERO-RIVERA, 2000, pp. 30-31 –grifo nosso).

¹⁰⁵ Sobre o *son* cubano, comenta Carpentier em “Las nuevas ofensivas del cubanismo”: “¿Quién sabe si dentro de algunos años el son no será una fuerza moderna, como lo es ahora el jazz?” (Carpentier, 2012b [1929], p. 429).

uma expressão estética capaz de impressionar a alta cultura parisiense. Recorda que, frequentemente, interrogava a si mesmo se o *son* chegaria a ser uma *força moderna* como o *jazz*. Até que foi surpreendido pela total invasão do *son* em Paris: “El son se ha impuesto definitivamente en el famoso cabaret Palermo, de la *rue Fontaine*” (CARPENTIER, 2012b [1929], 429). Nesta crônica, encontramos um Carpentier entusiasmado e eufórico para compartilhar com os seus as últimas novidades da música cubana em Paris. Entre vários episódios, comenta que na última revista do *Concert Mayol* aparece a dançarina Rhana animando um quadro do crioulismo com a Mamá Inés, intitulado *Bajo el cielo de Cuba*; o poeta Robert Desnos em seu artigo “La admirable música cubana”, publicado na *Le Soir*, disse que a música cubana era digna, pelas suas extraordinárias qualidades, de se tornar famosa no mundo inteiro; e, invadido de satisfação, menciona Carpentier que nossos ritmos puramente cubanos são ouvidos e dançados com frequência nas ruas, bares e anfiteatros: “Cada noche hay gran estruendo de maracas, güiros, timbales, claves, cornetín y cencerros, en la *rue Fontaine*” (CARPENTIER, 2012b [1929], p. 430). Na sequência, questiona o injustificado medo do primitivo:

Estoy de acuerdo que en ciertas costumbres primitivas, ciertos hábitos populacheros, surgidos en la ciudad o en el campo, resulta un peligro para la civilización de un país, cuando este país se encuentra todavía viviendo su medioevo, sin carreteras transitables, sin tranvías y bebiendo de aljibe. Pero cuando se posee una de las más bellas capitales del mundo, cuando se cuenta con ferrocarriles y automóviles en número increíble, cuando se tienen repartos, clubes e hipódromos que causan la admiración de los forasteros, una nación como Cuba debe enorgullecerse de conservar todavía unas pocas notas de color local. [...] ¡Amemos el son, el solar bullanguero, el güiro, la décima, la litografía de caja de puros, el *toque* de santo, el pregón pintoresco, la mulata con sus anillas de oro, la chancleta ligera del rumbero, la bronca barrioter, el boniatillo y la alegría de coco! ¡Bendita sea la estirpe de Papá Montero y María de la O!... ¡Cuando se ven las cosas desde el extranjero, se comprende más que nunca el valor de este tesoro popular!... (CARPENTIER, 2012b [1929], p. 432).

Em Carpentier, encontramos o esforço conciliador entre o primitivo e o moderno. Não se deve desdenhar o *son*, o *solar bullanguero*¹⁰⁶, os tambores africanos, etc., pois, são compatíveis com os paradigmas da civilização moderna. Ainda mais, são as seivas da cubanidade que podem dar novas cores à estética cubana como expressão nacional e, desta forma, oferecer contribuições autênticas à cultura universal. A vanguarda cubana logo se deu conta da importância de superar as imagens exóticas (negros, selvas virgens, tambores, rituais,

¹⁰⁶ *Solares* refere-se às casas aristocráticas antigas e habitadas por várias famílias sem que, necessariamente, tenha algum parentesco. Similar aos cortiços brasileiros. E por *bullanguero* entende-se excessivo ruído e movimento. Assim, *solares bullangueros* são espaços populares com intensa manifestação dos ritmos e danças afro-cubanos.

comparsas, diablitos, mulata, etc.) que impressionava o público europeu, distanciando-se dos estereótipos e propondo o popular como o autêntico. Para Quintero-Rivera (2000, p. 40), o interesse pelo popular como elemento renovador da cultura realizou um duplo movimento: uma retomada e quebra da tradição de estudos etnológicos da virada do século (Nina Rodrigues, Sílvio Romero, Fernando Ortiz, etc.) no tocante ao atavismo e assumiram o discurso em prol do progresso. A ruptura da vanguarda em relação a geração da virada do século ocorreu na medida em que atribuíram novas significações culturais aos negros, índios e mestiços. No entanto, permaneceram o imperativo do progresso pela busca da consolidação das nações caribenhas e latino-americanas segundo os ditames da modernidade.

Esta transformação levada a cabo pelo vanguardismo também ocorreu no pensamento de Ortiz. Distanciou-se do racial que havia sido o eixo central de sua *Hampa afrocubana*, dando novos significados as pluralidades étnicas e culturais em Cuba. A partir dos anos 20, as etnografias, artigos e ensaios de Ortiz sobre os *outros* cubanos (negros e mulatos) buscaram erradicar a discriminação racial e proporcionar a formação da identidade nacional, em vista da fundação de uma tradição moderna.

Com os seus ensaios etnográficos dos anos 20, Ortiz combateu a intensa discriminação racial como problema social, político e econômico (CAIRO, 2004, p. 179), que inviabilizava a integração nacional. Enfatizar o protagonismo das culturas afro-cubanas visava criar uma consciência de unidade nacional em sintonia com a dimensão pluriétnica da sociedade cubana. Tratava-se de um projeto político direcionado a integrar e, de modo algum, eliminar as diferenças étnicas e culturais como alguns críticos insistem em defender.

Quando *Motivos de son* apareceu nas páginas “Ideales de una raza”, importantes intelectuais reagiram negativamente, apontando dois pressupostos equívocos do poeta: ridicularizar o negro e introduzir elementos vulgares na poesia. Meses depois da obra publicada, Ortiz interveio no debate aplaudindo o poeta mulato pelo seu êxito em versificar o popular:

Los versos de Guillén no son folklóricos en el sentido de su originalidad, pero lo son en cuanto traducen perfectamente el espíritu, el ritmo, la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas. Pronto estos versos pasarán al repertorio popular y se olvidará quizás quién sea su autor. Y acaso este sea el mérito mayor de su obra: ¡apoderarse del alma popular como nacida de ella misma! (ORTIZ, 1930, p. 222).

Os *poemas-sones* de Guillén, na perspectiva de Ortiz, tiveram como mérito traduzir o ritmo cubano do *son* que havia invadido Havana nas primeiras décadas do século XX, transformando-se em expressão nacional com projeção universal. O *son* e a rumba prometiam tornar-se um “tesouro universal”, como havia ocorrido com a *habanera* e o *jazz* estadunidense.

Deste modo, Guillén conseguiu estabelecer uma sintonia entre o local e o universal, atendendo às expectativas dos vanguardistas e de Ortiz.

Guillén atendeu às expectativas da segunda geração de intelectuais, segundo a qual era necessário alcançar os patamares da modernidade a partir das raízes cubanas. Comentando *Motivos de son*, escreve Ortiz: “Nuestros hombres de artes y de letras van cada vez comprendiendo más y más que es necesario bajar al pueblo y beber las linfas puras que fluyen de su espíritu” (ORTIZ, 1930, p. 222). E, mais adiante, lança uma crítica àqueles resistentes a expressão do popular na arte:

Todavía no escasean los que hasta se ufanan de su desdén por lo más substancioso del alma cubana, crisol ardido al rojo, porque no juega con sus insipientes petulancias. [...] ¡Cuántos, de espíritu enteco y desmazelado, creen hallar la quintaesencia del nacionalismo en la dulce soñera de un tradicionalismo perezoso! Queriendo alardear patriotismos, no saben vestirse sino con los ropajes del prejuicio del pasado [...]” (ORTIZ, 1930, p. 222).

Neste mesmo artigo, Ortiz publicou a crítica que Ramón Vasconcelos havia feito aos *poemas-sones*; entre várias coisas, Vasconcelos advertia que um poeta de tanto talento (como cavalos de *pure sang*) ao invés de dar o braço à musa *callejera*, buscando nos *solares* diversões com ao som do *bongó*, deveria universalizar seus versos e suas ideias. Ortiz e Vasconcelos representam a cisão na concepção de nacionalidade predominante na primeira metade do século. Por um lado, Ortiz, Alejo Carpentier, Amadeo Roldán, Ramón Guirao, Juan Marinello, Guillén, entre outros, entendiam que a nacionalidade passava necessariamente pela incorporação do afro-cubano na estética. As raízes da cubanidade, em suas manifestações populares, eram o que dariam vitalidade à poesia cubana para que alcançasse uma *nacionalidade universal*. Por outro lado, pensadores como Sánchez de Fuentes, Ramón Vasconcelos e, até mesmo, membros do grupo minorista como Jorge Mañach defenderam que a poesia deveria se abster do racial e do popular, alcançando expressões mais transcendentais.

2.2.3. A reciprocidade entre Ortiz e a vanguarda.

Ortiz e os intelectuais vanguardistas aproximaram-se na medida em que buscaram no popular elementos para pensar a nação. A vanguarda cubana e, de modo geral, a latino-americana tem como eixo central a criação de uma estética nacional, tendo como base os elementos culturais considerados “primitivos” (indígenas e negros). Deste modo, no caso cubano, a produção intelectual de Ortiz sobre os afro-cubanos foi um acervo fundamental por meio do qual artistas, escritores e músicos puderam ter um primeiro acesso às raízes da nação. No final dos anos 30, Alejo Carpentier comentara que acompanhado de Amadeo Roldán

devoravam os livros de Ortiz¹⁰⁷. Podemos imaginar que os textos ortizianos que inspiraram os escritores e músicos do vanguardismo afro-cubano foram *Los negros brujos*, *Los negros esclavos*, “La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes”, “Los cabildos afrocubanos” e os seus estudos sobre os *cubanismos* e *afrocubanismos*.

Seguindo as observações de Enrico Santí (2002, p. 30) sobre esta fase do pensamento ortiziano, podemos afirmar que o encontro do antropólogo com os ideais vanguardistas se deu no que poderemos denominar de “nacionalismo cultural”: predominava a expectativa de que ao inventariar as tradições culturais poderia gerar um sentimento de pertença, proporcionando a integração dos cubanos em torno de uma identidade nacional. Assim, a busca da sensibilidade de uma arte nova também foi uma ação política, uma estética engajada com a construção da nação.

Como vimos, as ações culturais realizadas por Ortiz (fundação de sociedades e revistas) e os seus ensaios etnográficos proporcionaram aos vanguardistas um material sobre as tradições afro-cubanas, até então desconhecidas em Cuba. Segundo Santí, Ortiz influenciou significativamente a vanguarda e na criação do movimento afro-cubano, principalmente os poetas Nicolás Guillén, José Zacarías Tallet e Ramón Guirao. E podemos acrescentar Alejo Carpentier, pois, como vimos, era um assíduo leitor de Ortiz.

Ana Cairo identifica que tanto as obras como as sociedades criadas por Ortiz foram decisivas para a criação literária do vanguardismo cubano: “Los escritores vanguardistas, (por la intencionalidad programática de renovación), asistieron curiosos a la consolidación de la Sociedad de Folklore, que los incitaba a la búsqueda de nuevos derroteros creativos (CAIRO, 2004, p. 184). A presença de Ortiz já era frequente nos primeiros anos da vanguarda, participando ativamente nos almoços e tertúlias organizados pelos minoristas. Havia uma afinidade no aspecto político, cultural e estético (CAIRO, 1978, p. 22).

As etnografias ortizianas das tradições afro-cubanas direcionaram os interesses dos vanguardistas, contribuindo com o surgimento do afro-cubanismo (ou negrismo). Encontraram

¹⁰⁷ Escreve Carpentier: “Roldán y yo, acompañados de unos pocos hombres que opinaban como nosotros, conocimos por aquel entonces un período de “enfermedad infantil” del afrocubanismo. Devorábamos los libros de Fernando Ortiz. Cazábamos ritmos a punta de lápiz, Papá Montero y María la O se hacían seres vivos y provocaban en nosotros una admiración análoga a la que Sigfredo y Brunilda provocaron en la mente de Catulle Mendès y Élie Mir Bourges. Yo soñaba con la creación de un museo del folklore en que se exhibieran objetos tan humildes como las alegrías de coco que se ofrecen en las vidrieras de bodegas pueblerinas. ¡Abajo la lira, viva el bongó!... Apenas sabíamos que un juramento ñáñigo iba a tener lugar en las cercanías de la Habana, abandonábamos cualquier compromiso, cualquier obligación, para asistir a él...” (CARPENTIER, 2012c, [1939], p. 614 –grifo nosso).

em Ortiz elementos que atendiam as suas expectativas pela arte nova, criada a partir de uma jazida cultural ainda inexplorada. Segundo Enrico Mario Santí:

La creciente labor antropológica de Ortiz tiene, además, un impacto inesperado: influye en la vanguardia artística de la época, sobre todo en la creación de un movimiento literario afronegrista, y en las obras de Nicolás Guillén, José Zacarías Tallet y Ramón Guirao, entre otros, todos poetas y lectores de Ortiz. Lo que se destaca en esta etapa de la trayectoria intelectual de Ortiz, además del nacionalismo cultural, es ese interés paralelo en la crítica política y la gestión cultural (SANTÍ, 2002, p. 30).

Podemos corroborar esta afirmação de Enrico Santí com o testemunho de Alejo Carpentier, quem vivenciou intensamente o desejo vanguardista de novas sensibilidades:

Fernando Ortiz, a pesar de la diferencia de edades, *se mezclaba fraternalmente con la muchachada. Se leyeron sus libros. Se exaltaron los valores folklóricos*. Súbitamente, el negro se hizo el eje de todas las miradas. Por lo mismo que con ello se disgustaba a los intelectuales de viejo cuño, se iba con unción a los juramentos ñáñigos, haciéndose el elogio de la danza del diablito. Así nació la tendencia afrocubanista, que durante más de diez años alimentaría poemas, novelas, estudios folklóricos y sociológicos. Tendencia que, en muchos casos, sólo llegó a lo superficial y periférico, al “negro bajo palmeras ebrias de sol”, pero que constituía un paso necesario para comprender mejor ciertos factores poéticos, musicales, étnicos y sociales, que habían contribuido a dar una fisionomía propia a lo criollo (CARPENTIER, 1972, [1946], p. 306-307 –grifo nosso).

De acordo com o fragmento acima, entendemos que as etnografias de Ortiz descortinaram as culturas afro-cubanas, que apesar de tão arraigadas eram completamente ignoradas: as danças, os rituais, as indumentárias, as *comparsas*, os *diablitos*, as crenças, as divindades, as organizações políticas (os *cabildos*) e as vozes afro-cubanas inspiraram tanto a “estética nova” como também um novo sentimento de cubanidade. Para o alemão Janheinz Jahn, em sua obra *Las literaturas neoafricanas*, Ortiz foi o grande impulsor do negrismo cubano, sobretudo os seus estudos sobre as influências africanas no vocabulário popular, contribuindo com os poetas para que pudessem tecer seus versos com acentuadas notas africanizadas¹⁰⁸.

Desde a fundação da SFC, Ortiz havia promovido a colaboração entre etnologia e literatura. Entre os objetivos desta sociedade, como vimos anteriormente, previa a recopilação de todas as expressões do *ingenio del pueblo*, como os contos, lendas, romances, décimas,

¹⁰⁸ “Pero el gran impulsor del movimiento en Cuba no era, como Price Mars, político y educador; Fernando Ortiz, tiempo en el trasfondo del fenómeno cultural afrocubano (*Hampa afrocubana*). En 1906 publicó una obra sobre Los negros brujos y, en 1916, sobre *Los negros esclavos*. Más importante para la literatura fue su *Glosario de afronegrismos* de 1923. Coulthard la describe como ‘una colección de palabras africanas o africanosonantes, propias del vocabulario popular cubano, y de palabras de origen español con nuevas significaciones cubanas. Muchas de tales palabras que tienen ritmo y sonido típicamente africanos reaparecerán más tarde en las obras de los autores afrocubanos’ (JANHEINZ, 1971, p. 268).

refrãos e provérbios. Deste projeto intelectual, surgiu o “etnólogo artista”, tendo como importantes representantes Lydia Cabrera com *Cuentos negros de Cuba* e Alejo Carpentier com o seu romance *Ecué-Yamba-Ó*. De tal modo que, nos anos em que o vanguardismo cubano encontrava-se em gestação, Ortiz já havia avançado motivando uma arte nacional a partir das tradições orais afro-cubanas (DÍAZ, 2005, p. 85).

Duanel Díaz realiza uma interessante análise comparativa entre Emilio Ballagas e Ortiz: enquanto o primeiro preferiu preservar a poesia das contingências históricas e sociais; Ortiz, por sua vez, aproximou-se da poesia negra –denominando-a de poesia mulata– como etnógrafo e sociólogo (DÍAZ, 2005, pp. 84-85). O antropólogo não apenas havia contribuído em chamar atenção dos vanguardistas para as tradições afro-cubanas como também, posteriormente, aplaudiu a “poesia mulata” como uma nova expressão da cubanidade, utilizando-a para interpretar a sociedade cubana. Deste modo, as relações entre Ortiz e a vanguarda iniciaram-se nos anos 20, estreitando-se ainda mais nos anos 30, quando apareceram os poemas mulatos de Nicolás Guillén.

Díaz comenta que as relações entre Ortiz e o movimento literário afro-cubano ainda estão por ser estudadas com profundidade. Retoma algumas observações feitas por Roberto Echevarría em *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, onde afirma que nos textos de Ortiz sobre os negros predomina uma ideologia liberal-burguesa em vista da neutralização da cultura africana em Cuba. Em contrapartida, afirma Echevarría: o *afro-cubanismo* provocou uma ruptura radical, um novo começo em relação a Ortiz, reconhecendo o negro em sua diversidade étnica e cultural. Deste modo, estabelece uma distância entre Ortiz e os vanguardistas afro-cubanos. Sobre essa posição de Echevarría, comenta Duanel Díaz:

A diferencia de Kutzinski, González Echevarría considera que la impronta vanguardista del afrocubanismo lo distanciaba de la ideología burguesa desde la cual letrados como Ortiz y Guerra habían ofrecido los primeros acercamientos significativos a la cultura y la historia de los negros cubanos. Sin embargo, los escritos de Ortiz sobre la poesía negrista, que González Echevarría desconoce en su libro, evidencian que el sabio cubano se identificó plenamente en los años treinta con los literatos afrocubanos, lo que hace pensar que no había entre estos y aquel una diferencia ideológica sustancial, o por lo menos tan marcada como estima González Echevarría (DÍAZ, 2005, p. 86).

Vemos defendendo uma estreita relação entre Ortiz e os vanguardistas, apoiando-nos em importantes autoridades sobre o tema: Alejo Carpentier, Ana Cairo, Janheinz Jahn, Enrico Santí e Duanel Díaz. Para complementar esta lista, apresentaremos algumas observações feitas por Nicolás Guillén. Pela ocasião do falecimento de Ortiz, Guillén publicou o artigo “Don

Fernando” na revista *Juventude Rebelde*, enfatizando a significativa importância do antropólogo como inspirador e motivador da nova geração:

Era aquélla una inteligencia en ebullición permanente, el espectáculo de cuya grandeza impresionaba por su potencia y variedad. [...] Se explica así que gran parte de los jóvenes creadores de aquel entonces le agradecieran, andando el tiempo, no poco de lo que llegaron a ser. Frene a la inercia (e inepcia) oficial, determinada por una total incomprensión de la cultura como hecho público, la presencia y eficacia de aquel alegre sabio, que administraba su ciencia con una sonrisa o una chirigota de buena ley, daba fuerzas para seguir. Al decir esto, recuerdo mi propio caso, y también el de Ballagas y Florit, y el de Roldán y Caturla, o el de Guirao, o el de Pedroso... (GUILLÉN, 1976, [1969], p. 337).

Mais adiante, Guillén refere-se a Ortiz como o *animateur* da nova geração, ou seja, dos membros da vanguarda afro-cubana. Enfatiza o protagonismo de Ortiz em percorrer as pegadas da África em Cuba, similar aos grandes intelectuais latino-americanos como Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Arthur Ramos e Edson Carneiro. Ainda que muitas das teses de Ortiz sejam superadas, afirma Guillén, é impossível ignorar a sua obra como o primeiro esforço em Cuba por recuperar a presença multinacional e multicultural africana que, junto com a espanhola, contribuiu com a formação da cultura nacional. Sobre a produção intelectual de Ortiz a partir dos anos 30, comenta Guillén em outro artigo publicado pela *Casa de las Américas* no dia 7 de agosto de 1969:

Ortiz hizo familiar, cotidiana, la *noción de mestizaje nacional*, y fijó para siempre el carácter de nuestra cultura, partiendo de un punto de vista estrictamente científico. Bien pudiera, pues, el sabio cubano, libre ya de la materia que envolvió su más íntima condición, comparecer ante el grande y sabio Olorún, y decir con serena humildad: Poderoso señor, misión cumplida. Sólo que Don Fernando, volcado ansioso sobre la magia negra que tan profundamente llegó a conocer, nunca creyó del todo lo que veía... (GUILLÉN, 1976, [1969], p. 340 –grifo nosso.).

Nestes fragmentos, Guillén aponta para uma relação entre Ortiz e a vanguarda em dois momentos cruciais: primeiro, motivando o estudo das tradições populares afro-cubanas e oferecendo dados etnográficos na terceira década e, segundo, em torno das imagens poéticas da *mulatez* nos anos 30, interpretando a cubanidade pelo viés da “mestiçagem cultural”. Com a fundação da *Sociedad de Estudios Afrocubanos* em 1936, deu-se uma parceria entre Ortiz e Guillén: o primeiro assume a presidência da sociedade e o segundo a vice-presidência. Este fato concretiza de certo modo o que já vinha ocorrendo no âmbito das ideias, uma aproximação que se transformou em práxis cultural e política. A proposta desta associação era basicamente prosseguir com a recuperação da cultura popular que havia começado com a SFC, fundada em 1923. Sobre a *Sociedad de Estudios Afrocubanos*, comenta Ana Cairo:

La declaración programática asumía como premisa la mulatez, el mestizaje y la conveniencia del análisis de los problemas racistas, que atentaban contra la integración nacional. Ortiz sumaba a Guillén a su nuevo proyecto cultural y sabía que operaba con valores simbólicos, porque la obra de este poeta ya se identificaba como una de las formas de lo cubano, representativa del mestizaje, como matriz del ecumenismo cultural (CAIRO, 2004, pp. 199-200).

No momento em que surge a *Sociedad de Estudios Afrocubanos*, Guillén já havia publicado os seus poemas mulatos: *Motivos de son*, *Sóngoro Cosongo* e *West Indies Ltd*. Ortiz já havia publicado seus três artigos sobre a poesia mulata, que serão analisados no próximo capítulo. Ambos dedicavam-se a compreender o cubano pelo viés da *mulatez* (mestiçagem cultural) como antídoto contra o racismo e em busca da integração nacional. Podemos afirmar que os anos 30, houve uma reciprocidade entre antropologia e poesia no esforço de pensar a identidade cubana e a nação.

Carpentier, Janheinz, Cairo e Santí propõem uma relação unilateral entre Ortiz e o negrismo, ou seja, consideram apenas que Ortiz influenciou os intelectuais vanguardistas. No entanto, entendemos que ocorreu uma reciprocidade: Ortiz proporcionou aos poetas vanguardistas saberes sobre os negros cubanos e os poetas (sobretudo Guillén) proporcionaram ao antropólogo imagens (intuições) para que pudesse criar o seu neologismo transculturação. No próximo capítulo, estudaremos a terceira fase do pensamento ortiziano, período de gestação de sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) e de seu conceito transculturação. Defenderemos a seguinte proposição: os versos de Guillén foram fundamentais para que Ortiz pudesse organizar os seus estudos etnográficos das décadas anteriores a partir das *imagenes poéticas da mulatez* (mestiçagem cultural), exercício concomitante a criação de seu conceito transculturação.

CAPÍTULO 3

FERNANDO ORTIZ E A POESIA MULATA.

No creo que esta reciente fluencia poética que mana de lo hondo de nuestro pueblo sea negra, sino sencillamente mulata, hija de un abrazo inextricable de África y Castilla en la emoción, en el ritmo, en el vocablo, en la prosodia, en la sintaxis, en la idea, en la tendencia... **F. Ortiz.**

Como o antropólogo cubano chegou ao conceito transculturação? Esboçar uma genealogia do conceito é uma tarefa complexa e que, na maioria das vezes, escapa-nos diversos fatores e arranjos importantes. No entanto, realizar este processo genealógico é imprescindível para captar o sentido e o uso dado ao conceito pelo seu criador, ainda que a genealogia seja sempre inacabada e insuficiente. E, além disso, permite-nos entender os desafios epistemológicos que provocaram a criatividade do antropólogo para forjar o conceito. Transculturação surge de uma necessidade epistêmica para lançar feixes de luz sobre realidades que permaneciam no subsolo da cultura cubana ainda não compreendidas. Porém, não se trata apenas de descobrir uma realidade que já estava à espera de ser descoberta: entendemos que tanto *mulatez* como *transculturação* tratam-se de uma reinvenção da própria cubanidade, sem prescindir do histórico-social¹⁰⁹.

Neste tópico, buscaremos demonstrar como *as imagens poéticas criadas pelo movimento literário negrista –especialmente, por Guillén– ofereceram elementos para que Ortiz pudesse forjar o seu conceito transculturação*. Contudo, enfatizamos que a “poesia mulata” não foi o único fator determinante deste conceito, pois, o antropólogo, desde a sua primeira fase, havia realizado uma apurada etnografia sobre diversidades étnicas presentes em Cuba. Em *Los negros brujos* [1906] e *Entre cubanos* [1913] encontramos alusões à mestiçagem. Na década seguinte, utilizou a imagem do *catauro* para se referir ao fenômeno linguístico em Cuba, esta cesta antilhana feita de fibras vegetais onde tudo se mistura. Entendemos que as imagens da *mulatez* contribuíram oferecendo “novos horizontes interpretativos” das pluralidades culturais profundamente conhecidas por Ortiz.

¹⁰⁹ Distanciamos da perspectiva de Luis Gottberg e Robin Moore, segundo a qual a *mulatez* (mestiçagem cultural) foi uma construção ideológica que dissimulou as diferenças culturais. Quando afirmamos que Guillén e Ortiz, de certo modo, reinventaram a cubanidade, estamos nos referindo a um novo estado de consciência diante de uma realidade historicamente negada. A *mulatez*, enquanto imagem poética da cubanidade, foi um modo de contemplar as diversidades culturais constituidoras do cubano.

3.1. A reviravolta cultural no pensamento de Fernando Ortiz.

A *poesia negrista* provavelmente tenha sido o ápice do encontro entre vanguardismo e nacionalismo. Como vimos nas páginas anteriores, a vanguarda cubana surgiu como um projeto estético-político, cujo principal propósito era revigorar a nação. No entanto, foi apenas com o movimento afro-cubano que de fato alcançou uma “estética nova” integrando as diversidades étnico-culturais do povo cubano¹¹⁰.

No final dos anos 20, a intelectualidade cubana não tinha consenso enquanto aos elementos culturais sobre os quais pudesse construir uma unidade nacional. O hispanismo, fortemente difundido na primeira década, ainda permanecia como via de construção da cubanidade. Deste modo, surgiu uma polêmica em torno da própria denominação deste fenômeno literário como *poesia afro-cubana*. Para os intelectuais mais afinados ao hispanismo, poesia negra ou poesia afro-cubana não deveria ser considerada como literatura nacional, pois não abarcava as diversidades raciais cubanas, desconsiderando o valor da tradição espanhola. Sobre este fato, comenta Celina Manzoni:

Una atención puesta en el contexto cultural y en la conjunción de incitaciones vanguardistas con reivindicaciones nacionales, propondría denominarla “poesía afrocubana”. Algunos críticos cubanos a veces piensan que el término es inexacto, quizá por la dificultad de aceptar el carácter de mezcla, de mestizaje, que conlleva. Un rechazo del término “afrocubano” o de su extensión en hondura “afroantillano” estaría expresando las políticas hispanistas o del hispanismo que minimizan o directamente excluyen el aporte africano a la cultura caribeña (MANZONI, 2001, p. 238).

Trazer para o âmbito das letras o negro não atendia à expectativa de uma “alta cultura”. Em detrimento da presença africana, consideravam que a verdadeira seiva cultural cubana emanava de seu estreito vínculo com a Espanha.

Com a perda de suas colônias nas Américas, surgiu na Espanha a ideologia do hispanismo, a fim de realizar o que Ortiz denominou de uma *reconquista* das Américas. Segundo esta ideologia, as ex-colônias espanholas possuíam um estreito vínculo com a Espanha, tendo uma língua, religião e aspirações em comum. Apoiado nos conceitos que dividiam o mundo em germânico, anglo-saxônico e latino, promoveram a ideia do *pan-hispanismo*. Em outras palavras, as ex-colônias espanholas ao invés de serem consideradas latinas deveriam ser hispânicas. Em 1911, Ortiz reuniu diversos artigos que havia escrito sobre

¹¹⁰ Segundo Duanel Díaz: “El negrismo surgía en el marco del ‘arte nuevo’ que preconizaban los ‘minoristas’, intelectuales liberales que, asumiendo la renovación artística parejamente a la gestión por el cambio político y social, vieron en la República dependiente y corrompida presidida primero por el doctor Alfredo Zayas y después por el general Gerardo Machado el fracaso de la generación de ‘los hombres de 95’” (DÍAZ, 2005, pp. 69-70).

esta temática em sua obra *La reconquista de las Américas*. Foi uma ofensiva contra a aspiração hegemônica espanhola e em defesa da autonomia das nações latino-americanas.

Nos anos 20, diante dos impasses políticos e econômicos que impossibilitavam uma nação cubana fortalecida, muitos intelectuais contemplaram a possibilidade de uma reaproximação tanto econômica como cultural com a antiga metrópole. Entendiam que recuperar as raízes espanholas poderia criar a unidade racial e cultural considerada indispensável para a construção da nação. Em contrapartida, surgia com os ventos vanguardistas uma onda afro-cubana, reivindicando as heranças negras que participaram da formação do povo cubano. As divergências entre hispanistas e o afro-cubanos deixavam em evidência os conflitos raciais como obstáculo para a construção da unidade nacional.

Diante deste cenário, Ortiz realiza uma intensa atividade política e intelectual a favor da autonomia e da integração nacional. Em 1920, na *Sociedad Economica de los Amigos de país*, proferiu o seu discurso “Ni racismo ni xenofobia”: iniciou com uma crítica aos conceitos que, segundo o autor, obstaculizavam uma relação espiritual fecunda entre todos os povos hispânicos. Entre eles, encontrava-se o *hispanismo* que, para Ortiz, foi uma atitude política de propagandas hispânicas que buscavam ver seus reflexos por todas partes, desconsiderando as particularidades das distintas nações. Assim, Ortiz denunciava as aspirações hegemônicas que, segundo ele, feriam as susceptibilidades patrióticas das nações latino-americanas. Também, propôs que substituísse o conceito de raça por cultura: enquanto raça tem sido um fator histórico dissociador da sociedade cubana, cultura faz alusões a uma *comunidad espiritual*, que se mantêm próximas independentemente das diferenças religiosas e raciais.

Se por um lado o hispanismo tinha aspirações hegemônicas, um “racismo negro” também seria equivocado, negando as demais tradições em Cuba. Assim, veremos que a insistência de Ortiz em definir o que foi denominado de *Renascimento negro* (Estados Unidos) e *Negrismo* (nos países de fala espanhola) como *epifania da mulatez* tem como fim superar o racial em direção ao cultural. Enquanto o vocábulo raça fragmenta e estabelece fronteiras, a *mulatez* representa esta amálgama espiritual, formada a partir das confluências culturais em Cuba.

Como podemos observar, o antropólogo cubano não nega o importante acervo hispânico em Cuba. Recordemos que o próprio Ortiz havia fundado o *Instituto Hispano-cubano de Cultura*, em 1926. A sua crítica está direcionada à pretensão de estabelecer uma hegemonia hispânica, ignorando as particularidades das regiões nas Américas. Atento ao debate interno sobre raça e nação, enfatiza que as ideias racistas são ineficazes para pensar a nação, pois ao

invés de integrar têm um efeito dissociador. Ainda mais, raça é um falso conceito. Não existe uma raça hispânica, nem mesmo espanhola. Sendo assim, um racismo hispânico seria tão prejudicial como um racismo negro ou índio. Importante salientar que Ortiz encontrava-se diante do conceito de raça em relação aos desafios específicos de consolidar a jovem nação. Em outras palavras, dava-se conta da impossibilidade da integração nacional com a ideia de raça¹¹¹.

Sendo assim, Ortiz propõe que o “conceito de cultura” tem uma maior eficácia que o conceito de raça. Mais que um hispanismo homogeneizador, há uma mesma cultura hispânica que pertence a todos, ainda que com variados matizes. Deste modo, o vínculo entre os países hispano-americanos e Espanha deve-se dar por meio da cultura, independentemente das perspectivas políticas, religiosas e de raças. Ortiz comenta que o vocábulo raça foi utilizado pela falta de um outro mais apropriado para expressar a *comunidad espiritual* que integra as diferenças. E ao se perguntar: “¿No es preferible el vocablo “cultura”?” responde:

La raza es un concepto estático; la cultura, lo es dinámico.
La raza es un hecho; la cultura es, además, una fuerza. La raza es fría; la cultura es cálida. Por la raza sólo pueden animarse los sentimientos; por la cultura los sentimientos y las ideas. La raza hispánica es una ficción, generosa, si se quiere; pero la cultura hispánica es una realidad positiva, que no puede ser negada ni suprimida en la fluencia de la vida universal. La cultura une a todos; la raza solo a los elegidos o a los malditos (ORTIZ, 1998a [1929], p. 128).

Podemos afirmar que no final dos anos 20, Ortiz iniciou uma “reviravolta cultural”, considerando que as diversidades étnicas em Cuba só podem alcançar a sua integração no âmbito da cultura¹¹². Compreende a cultura como espaço vivo, dinâmico e, portanto, capaz de gerar vínculos e integrar as diversidades. Com esta convicção, Ortiz se aproximou nos anos 30 da poesia negrista. Em *Sóngoro cosongo* [1931], Guillén apresentou imagens *negriblancas*, com intuições poéticas de que Cuba só poderia ser uma nação reconhecendo a sua *mulatez*. Importante enfatizar que com as imagens poéticas da *mulatez*, Guillén deu um salto do racial ao cultural, exercício que posteriormente foi retomado e valorizado por Ortiz.

Convém ter presente que a concepção de Guillén e Ortiz de poesia mulata está estreitamente relacionada com os anseios de uma nação integrada e autônoma. Quando Guillén em seu prólogo a *Sóngoro Cosongo* enfatiza que seus versos anunciam o porvir de um “color

¹¹¹ Sobre isso, escreve Ortiz: “El racismo divide y es dissociador, no sólo desde un punto de vista universal, que ahora no interesa tanto, sino también desde una mira estrictamente nacional, allá donde, como en nuestras repúblicas, la nacionalidad necesita robustecerse por la creciente integración patriótica de todos sus complejíssimos factores sociales” (ORTIZ, 1998a [1929], p. 128).

¹¹² Jorge Schwartz considera que este discurso possui uma grande importância conceitual no pensamento de Ortiz, deslocando-se do “racial” para o “cultural” (SCHWARTZ, 2008, p. 665).

cubano”, entendemos que o poeta transgride os esquemas mentais vigentes na época, para pensar o cubano a partir de uma “mestiçagem cultural”. A ideia de raça não oferecia vínculos e, portanto, atravancava a construção da unidade necessária para pensar a nação.

Tendo presente este contexto do final dos anos 20, podemos entender o significativo valor que teve a poética de Guillén como possibilidade de uma nação plausível. Como no primeiro capítulo aprofundamos no fazer poético de Guillén, agora faremos o exercício de compreender como Ortiz instrumentalizou a estética guilleniana para reelaborar sua compreensão da cubanidade. Ortiz já tinha claro no final do anos 20 que para alcançar a integração da nação cubana deveria abandonar a ideia de raça e apropriar-se do conceito de cultura. No entanto, *salientamos que foi a poesia de Guillén que ofereceu a Ortiz um novo arranjo hermenêutico para levar a cabo o seu projeto intelectual e político nos anos 30*¹¹³.

Foi emblemático a apresentação da recitadora Eusebia Cosme realizada por Ortiz no *Lyceum de La Habana*, no dia 23 de julho de 1934. Ortiz utiliza as seguintes palavras para descreve-la: “mulata nascida de um instante de síntese pacífica na complicada dialética das raças”; “simpática” (enfatizando que simpatia é uma fusão de sentimentos em uma síntese nova); “artista de dizer verdadeiro e belo, que sente e faz a sua arte de recitar versos e poesias da alma, de ritmos e melodias mulatas, cuja espontaneidade e ingênua segurança, inclusive nos ambientes mais apáticos, aponta um novo momento na história das expressões estéticas do povo cubano” (1998b [1934], pp. 133-134). Na concepção de Ortiz, em Eusebia Cosme se deu a plena manifestação da identidade cubana, integrando em sua arte as diversidades étnicas e culturais. A sua presença no *Lyceum de La Habana* realizou uma função estético-política de despertar as consciências para este novo momento da história cubana, reconhecendo seus “esquecidos *amestiçamentos*”¹¹⁴.

¹¹³ Vale recordar que nos anos 20, Ortiz realizou vários projetos para coletar as diversidades culturais em Cuba, no entanto, o seu olhar da realidade cubana pela ótica da mestiçagem cultural só ocorreu nos anos 30, a partir de seu contato com a poesia mulata, especialmente, com a poética guilleniana.

¹¹⁴ Vejamos como Ortiz provoca os assistentes para que se deem conta deste novo momento da história cubana: “Hasta estos tiempos que corren, un acto como éste habría sido imposible: una mulatica sandunguera ante una sociedad cultísima y femenina, recitando con arte versos mulatos que dicen las cosas que pasan y emocionan en las capas amalgamadas de la sociedad cubana. Hasta hace pocos años, ni los mulatos tenían aún versos suyos, apesar de la genialidad con que habían ya creado poesía blanca; ni los blancos creían que aquí pudiera haber otras formas literarias interpretativas de la emoción honda o de la idea entrañable que toda humanidad lleva dentro, que aquellas formas creadas y consagradas por ellos mismos, y tras un labor centenaria en el bronce fundido por milenios de amestizamientos olvidados. *Esa actitud ha cambiado ya, al menos en la parte más comprensiva de la mentalidad crioulla*. La capacidad estética, tan desdeñosa entonces para el arte vernáculo, que no veía en las fluencias africanas de nuestro espíritu colectivo sino la gracia risible de una mueca extraña o la vileza de una inferioridad despreciable, *ha comenzado a ver con ojos de inteligencia y de patria la encarnadura de lo engendrado en esta tierra tan removida como asoleada* (ORTIZ, 1998b [1934], p. 134).

3.2. As interfaces entre a Literatura e as Ciências Sociais.

Em Ortiz, encontramos uma valorização da literatura, da música e das artes plásticas como importantes recursos para pensar a sociedade. Embora o seu pensamento tenha sido marcado profundamente pelo positivismo, soube amenizar a cisão ocidental entre razão e imaginação¹¹⁵. Nos textos de Ortiz sobre a poesia mulata destaca-se um reconhecimento da validade do dizer poético sobre a sociedade em que se encontra.

O ato poético se dá a partir das experiências particulares, de uma vivência imediata do poeta com o seu mundo. Este fato, leva-nos a questionar a poesia como objeto de estudo nas Ciências Sociais, pois, a princípio, parece inapropriado estudar um contexto social e cultural a partir das percepções do poeta, deste sujeito que perambula por sendeiros estreitos sem a pretensão de alcançar o conhecimento objetivo e universal da realidade. Sendo assim, convém indagar se é possível que o poeta ao falar sobre si mesmo também esteja falando sobre realidades compartilhadas, sobre determinados elementos que se encontram na sociedade. Quando Nicolás Guillén canta em seus versos a *mulatez*, insistimos que seu canto vai além de uma experiência individual, representando uma realidade que compartilhava com os demais cubanos. Assim, ainda que as imagens da *mulatez* tenham tomado forma a partir da *embriaguez dionisíaca* não devemos desconsiderar uma certa universalidade. Guillén foi capaz de superar as contingências de uma existência meramente isolada, envolvendo outros em sua própria embriaguez. O cubano ao ouvir *Sóngoro Cosongo* participou da embriaguez do poeta mulato, reencontrando a si mesmo. Estamos diante de um ato poético que foi capaz de desvelar ao cubano a sua própria identidade.

Para Theodor Adorno, o poeta se torna um artista justamente quando seus poemas superam a simples expressão de emoções e experiências individuais e conquista a sua participação no universal: “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal” (ADORNO, 2003b, pp. 66-67)¹¹⁶. E esta universalidade, afirma

¹¹⁵ Segundo Maria Zambrano, a partir da Grécia antiga deu-se uma cisão entre a poesia e o pensamento, encontrando-se no segundo a possibilidade de emancipação. Enquanto a poesia é delírio e embriaguez, a razão surgiu como possibilidade do homem alcançar a verdade e, portanto, conquistar a si mesmo. E, deste modo, a poesia foi relegada por Platão ao “mundo das sombras” e a razão (*logos*) estabelecida como o âmbito da Verdade. Podemos dizer que a história do ocidente foi a história do império da razão (ZAMBRANO, 2016, pp. 15-16).

¹¹⁶ Adorno desmistifica a lírica como pura individualidade: “Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração

Adorno, é essencialmente social. O poeta para ser escutado e compreendido tem que falar de uma realidade socialmente compartilhada: ao “falar de si mesmo” é necessário que fale de “outros”. Só assim os seus versos adquirem sentido. No seguinte fragmento, Adorno nos autoriza a trazer o poeta cubano para o campo das ciências sociais:

Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. O material próprio dessa configuração, os conceitos, não se esgota na mera intuição. *Para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos sempre querem ser também pensados*, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado (ADORNO, 2003b, p. 67 –grifo nosso).

Considerando esta perspectiva de Adorno, entendemos que na estética guilleniana há uma intuição do conceito *mulatez*. Esta intuição, como vimos, provoca o pensamento conceitual, pois “ao serem intuídos também querem ser pensados”. Em Ortiz veremos uma aproximação entre poesia e pensamento, transformando as imagens em pensamento.

A interpretação social da lírica, afirma Adorno, não deve partir do exterior da obra e nem deslocar a sua referência social para fora da obra de arte. A interpretação social deve ocorrer dentro da lírica, de forma imanente: “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003b, p. 67). No crítico literário Antonio Candido também encontramos a mesma perspectiva analítica: o estudo social deve partir dos elementos condensados na obra, e não a partir de um paralelismo entre a obra de arte e os elementos externos (sociais). O pensamento conceitual, neste caso, deve partir da intuição poética que se encontra na interioridade da obra. Embora Guillén cante em seus versos uma realidade externa, o valor de sua lírica reside no ato poético, ou seja, na forma em que o poeta internalizou esteticamente as suas percepções da realidade externa¹¹⁷.

lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis” (ADORNO, 2003b, pp. 68-69).

¹¹⁷ Adorno adverte sobre a importância de observar na obra de arte a questão ideológica, como escamoteio da realidade. Neste caso, seria um problema construir um estudo social a partir da obra de arte, pois a ideologia é inverdade, falsa consciência. Caso seja ideológica a poesia de Guillén, deveríamos dar razão à crítica que sustenta a tese que com *mulatez* o poeta cria ideologicamente uma identidade cubana para aplacar os conflitos raciais, inventando uma identidade homogeneizadora. Na medida em que avançarmos em nossa pesquisa, deveremos questionar sobre a possibilidade de que *mulatez* e transculturação sejam um escamoteio da realidade social e cultural cubana. E, se assim for, a poética guilleniana perderia a sua grandeza, pois, como afirma Adorno: “Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência” (ADORNO, 2003b, p. 68).

No entanto, não se trata de uma perspectiva documentária da literatura, senão em compreender como a história, os contextos sociais e outros elementos não-literários são internalizados pela obra durante o processo de estetização. É na medida em que se dá a internalização dos fatores externos que a literatura adquire a sua peculiaridade enquanto produção de saberes sobre o mundo. Candido elabora um método para a crítica que supere o hiato entre o esteticismo e a investigação histórica. A sua análise busca interpretar como elementos externos (história, vida social, dados biográficos, etc.) participam da fatura do poema como campos de força da criação literária, aparecendo reorganizados na obra pelos ritmos, rimas, pontuação e imagens que trazem uma interpretação própria da realidade externa.

À guisa de esclarecimento, vejamos algumas noções centrais utilizadas por Candido em sua crítica: primeiro, a análise dos elementos materiais que integram a estrutura do poema permite estabelecer um fundamento objetivo para a análise semântica; em outras palavras, a estrutura do poema revela o seu significado, indo muito além do seu sentido ostensivo. Segundo, decorrente do anterior, a análise não se deve limitar às intuições mas devem ser confirmadas com os elementos que compõem a estrutura do poema. Neste caso, no método crítico proposto por Candido, a estrutura tem precedência como elemento de compreensão do poema. E, terceiro, deve-se lançar mão dos elementos externos à obra como a contraprova dos resultados obtidos. Nas palavras do crítico literário: “[...] para uma conclusão objetiva sobre o significado do poema (inclusive a fim de confirmar intuições eventuais), convém partir de verificações elementares, que permite demonstrar a estrutura” (CANDIDO, 2014, p. 78). De tal modo que a sua crítica propõe a desvelar a fórmula utilizada para a construção do texto.

Este método proposto por Candido abre novos horizontes interpretativos para a nossa leitura de Guillén, pois, como veremos, a *mulatez* não só está anunciada ostensivamente nos versos do poeta cubano, mas é a estrutura de seus poemas que trazem o significado da *mulatez*. O sentido do poema se manifesta nos elementos estruturais, como no ritmo e na estrutura gramatical. Desta forma, um estudo sociológico da poesia em busca de representações apenas no plano do enunciado pode cair no equívoco de dar por certo compreensões parciais da obra literária.

Com a sua análise integradora da estética, Candido se propõe a superar uma falsa incompatibilidade entre o estético e o histórico, a forma e o conteúdo, a objetividade e o gosto, que tem levado os estudos das obras literárias a posições estancadas: por um lado, um historicismo que tem reduzido a literatura ao estudo sobre a sociedade, considerando as obras como sintomas da realidade social e, por outro lado, um formalismo-estético que estuda a obra

como universo autônomo e suficiente, desconsiderando o histórico-social no processo interpretativo. Candido, por sua vez, entende que para superar essas compreensões fragmentárias deve-se considerar simultaneamente as três ordens da realidade: fatores externos (social), o fator individual (autor) e o texto. Porém, salienta que o texto transcende tanto os fatores externos como o individual, tornando-se uma outra realidade. Nas palavras de Candido:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz.[...] Com efeito ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o entendimento dos fatores é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica (CANDIDO, 2000, pp. 33-34).

Este fragmento é fundamental por duas razões: primeiro, considera a obra como realidade própria, independente dos elementos não-literários a partir dos quais se deu o ato criador. Segundo que, para compreender a obra em sua integridade, se faz necessário considerar a exterioridade da obra, pois ela ao transcender os seus elementos não-literários não os anula. De tal modo que a autonomia da obra não justifica a falsa incompatibilidade entre estética e história. A partir destes apontamentos, pode-se dizer que uma leitura das obras de Guillén sendo considerada apenas como um acervo de dados sobre a realidade histórico-social cubana levaria a uma compreensão parcial, fragmentada. E, ainda mais: a leitura de Guillén se depararia com uma trivialidade, já que os fatos não-literários aludidos pelo poeta se encontram melhor registrados pela história. Considerar a literatura apenas como fonte de dados históricos implica não alcançar o resultado do próprio ator criado, que não se esgota em uma representação da realidade. Então, não se trata de ver refletido na obra os seus fatores externos, senão ponderar a intensidade de sua interferência na elaboração estrutural da obra. Como afirma Candido: “Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito” (CANDIDO, 2000, p. 34). A poesia de Guillén não foi abordada por Ortiz apenas em seu valor indicativo, ou seja, como o seu conteúdo reproduz diretamente a realidade cubana. Mas, como os elementos internos foram transformadas na interioridade da obra, criando novas ideias e sentimentos. Para Candido ao lidar com o texto não se deve considerar os elementos não-literários em sua condição inicial, como matéria-prima, mas, sobretudo, em sua redefinição pelo ato criador.

Candido em sua obra *Literatura e sociedade* mostra que o estudo de uma obra literária se enriquece à medida que supera o simples paralelismo, o qual pretende apenas demonstrar como a obra representa a realidade social. Neste caso, o estudo ficaria apenas em um “sociologismo” sem uma visão integral do que a obra oferece. Assim, dá o passo da crítica sociológica para o que denomina apenas de “crítica”, considerando a obra não só naquilo que ela traz de externo mas a própria interioridade da obra. Em uma abordagem dialética, Candido assinala os dogmatismos: tanto por parte da sociologia que espera encontrar nas obras literárias apenas representações do mundo real como por parte dos críticos literários, que apegados à forma negam a exterioridade. A integralidade proposta por Candido consiste em que só podemos entender a obra

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2014, p. 14).

Para Candido, o social deve ser considerado não como causa ou instância significativa, mas como um dos demais elementos que participam da constituição da estrutura da obra literária, tornando-se, assim, interno. Nesse sentido, a crítica não deve restringir o histórico-social presente na obra como uma simples representação, um enquadramento contextual, mas como parte constitutiva da estrutura, da própria construção artística. Assim, a interpretação da obra deve levar em conta que o social foi assimilado pela interioridade da obra, criando uma nova realidade significativa. A realidade social, nesse caso, não apenas proporciona a matéria como também chega a transmutar-se em estrutura da obra literária, convertendo-se em um valor estético de fundamental importância para a crítica.

Deste modo, Candido demonstra como a crítica sociológica pode ocorrer em uma interpretação superficial da obra ao ficar em um simples paralelismo: assinalar os aspectos sociais da época e suas influências nas obras literárias. Este tipo de análise desvirtua a própria natureza da obra, pois não se trata de um inventário do histórico-social mas de uma reinvenção da própria realidade sem desconsiderá-la. Os estudos paralelísticos não reconhecem o valor cognitivo da forma literária, considerando apenas os elementos sociais como representação poética. E, assim, o estudo não traz novas interpretações, pois, apenas identificam na obra realidades já conhecidas pelos estudos sociais e historiográficos. Enfim, não reconhecem o

exercício literário como produção de conhecimentos e, desta forma, não alcançando uma integral interpretação da obra literária.

No “Prefácio” de sua obra *O discurso e a cidade*, Candido nomeia a sua crítica integradora com o termo “redução estrutural”: trata-se justamente do processo pelo qual os elementos exteriores passam a formar parte da interioridade do texto como resultado do próprio ato criador. Candido define a sua ideia de redução estrutural como “[...] o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se tornam componentes de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 1993, p. 9). Os elementos não-literários (a sociedade, o indivíduo e a história) fazem parte do ponto de partida de criação literária e, portanto, uma análise apenas dos fatos sociais ficaria apenas em trivialidades, sem percorrer o processo de criação cujo resultado se encontra no texto.

Como veremos, esta perspectiva analítica de Theodor Adorno e Antonio Candido já se encontrava em Ortiz. O antropólogo inicia os seus textos sobre a poesia, afirmando que a *mulatez* encontra-se nos “elementos essenciais” que formam a estrutura dos poemas. Observar o antropólogo como leitor da poesia mulata tem como propósito enfatizar as suas intuições poéticas e, posteriormente, compreender como estas intuições foram decisivas para a criação de seu conceito transculturação. Na próxima seção, veremos como Ortiz alcançou nos poemas de Guillén aquilo que Adorno denomina de *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, que consiste nos sedimentos da relação histórica do sujeito com o mundo externo (ADORNO, 2003b, p. 72).

Para Adorno, a relação entre lírica e sociedade se dá no interior da obra. Justamente, o suposto “não-social” no poema torna-se o “elemento-social”. Ao invés de estudar o poema em sua relação com a realidade social externa, o filósofo alemão entende que a objetividade se alcança no interior da obra, mesmo sendo constituída a partir da subjetividade do poeta. Isso ocorre em razão da linguagem:

O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia de conformação linguística na lírica, da qual provem o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade (ADORNO, 2003b, p. 74).

No ritmo e na linguagem dos versos mulatos encontra-se o vínculo entre a lírica e a sociedade. São as “correntes subterrâneas coletivas” compartilhadas pelo poeta com a sua comunidade (ADORNO, 2003b, p. 77). Segundo Adorno, o histórico-social deve ser

interpretado no conteúdo e na forma poética, ou seja, na totalidade da versificação. Veremos nas próximas páginas, como Ortiz foi capaz de alcançar a totalidade dos poemas de Guillén, captando a particularidade do *dizer poético*.

3.3. Fernando Ortiz e as suas intuições sobre a poesia mulata.

Neste tópico, abordaremos os textos de Ortiz sobre a “poesia mulata” elaborados nos anos 30, década de gestação de sua obra *Contrapunteo cubano*, na qual apareceu pela primeira vez o seu conceito transculturação. Viemos defendendo que as imagens poéticas da *mulatez* criadas por Guillén proporcionaram intuições para que, mais tarde, Ortiz pudesse criar o seu conceito transculturação. Por isso, consideramos este momento do itinerário intelectual de Ortiz fundamental para sustentar a nossa hipótese. Nas próximas páginas, buscaremos dilucidar a seguinte questão: *Quais foram as ideias presentes na poesia de Guillén que deram forma ao conceito de Ortiz?*

A partir das nossas leituras sobre o que poderíamos denominar “crítica literária” de Ortiz, identificamos que a principal intuição alcançada pelo antropólogo consiste em que a poesia de Guillén foi um “novo fenômeno literário”, *entreciado* a partir do contato cultural entre negros e brancos. Não se trata de poesia negra e tampouco branca, mas de uma nova criação poética nomeada por Ortiz de “poesia mulata”:

No creo que esta reciente fluencia poética que mana de lo hondo de nuestro pueblo sea negra, son sencillamente mulata, hijo de un abrazo inextricable de África y Castilla en *la emoción, en el ritmo, en el vocablo, en la prosodia, en la sintaxis, en la idea, en la tendencia...* (ORTIZ, 1998b [1934], pp. 136-137 –grifo nosso).

Para Ortiz, ao denominar o fenômeno literário e artístico como *Renascimento Negro* ou *Negrismo* dificultou a sua compreensão, pois foi uma manifestação da *mulatez*. Nas Américas já não existem negros, mas sim mulatos (ORTIZ, 2015, p. 41). Desde os primeiros contatos, negros e brancos foram amulatando-se no biológico, psíquico e cultural. E, portanto, enfatiza Ortiz: “[...] el sustancialmente fenómeno de este llamado *Renacimiento negro* consiste en el advenimiento de la mulatez (ORTIZ, 2015, p. 40)¹¹⁸.

O *Renascimento Negro* foi uma nova “atitude” das “gentes de cor” depois de um prologando letargo produzido pela escravidão. Uma vez que o negro adquiriu uma certa

¹¹⁸ Mais adiante, afirma Ortiz: “Si por la reciente salida del personaje negro al proscenio mundial se puede hablar de *Renacimiento negro*, espectáculo de la épica es la tragicomedia de la mulatez. En este *Renacimiento negro* más que algo negro que resurge y revive, se da la manifestación de algo que acaba de nacer, o sea, la mulatez. No es una resurrección sino una epifanía. La de la mulatez ya en plenitud de su consciencia asertiva que trae una promesa de redención (ORTIZ, 2015, p. 43).

liberdade, pôde transcender para o âmbito da cultura nacional as suas particularidades. Este fenômeno literário, artístico, social e político permitiu que o negro “adquirisse consciência de si mesmo e reafirmasse sua personalidade na sociedade cubana” (ORTIZ, 2015, p. 38). Porém, o negro já era culturalmente mulato. Como na poesia de Guillén, a *mulatez* não consiste na extinção dos elementos culturais “negros” e “brancos”, como se tratasse de uma nova realidade cultural homogênea e uniforme.

Mulatez e transculturação são imagens e conceito que se aproximam do que poderíamos chamar de “pensamento mestiço”, no sentido de que buscam compreender as diversidades culturais em sua constante interação¹¹⁹. Podemos afirmar que, no quarto decênio, Ortiz adquiriu o seu “pensamento mestiço”, reelaborando seus instrumentos conceituais para pensar a formação do povo cubano. Este novo modo de compreender o cubano deve-se, em grande medida, ao seu contato com a estética mulata, por meio da qual pôde alcançar novas sensibilidades.

Embora Ortiz conhecesse profundamente as diversidades raciais e suas respectivas culturas na sociedade cubana, foi somente a partir dos anos 30 que assumiu o discurso da mestiçagem (*mulatez*) enquanto realidade constituidora do povo cubano. O que antes deveria ser *controlado* a fim de evitar a africanização de Cuba, passou a ser considerado como fenômeno histórico sem o qual não se pode compreender o povo cubano. Segundo Ortiz: “Todas las razas, como lavas incontenibles salidas de sus cráteres, se van unas sobre otras, compenetrándose y fundiéndose para producir una nueva sedimentación social” (ORTIZ, 2015, p. 30).

A poesia de Guillén foi uma estética completamente nova, resultado dos conflitos na interioridade do ato poético. As emoções, a oralidade, os ritmos e o *sandungueo* afro-cubanos resistem à palavra escrita, fazendo com que o poeta pudesse com os seus recursos literários criar apenas uma “incitação poética”. Esta “incompatibilidade” entre as particularidades dos negros cubanos e a grafia espanhola fez com que o poeta criasse versos mulatos. Esta tentativa de introduzir o negro na tradição literária espanhola manifestou a formação histórica do povo cubano, marcada pelos constantes ajustes e reajustes das diferenças étnicas e culturais. O cubano não se encontra no negro africano e nem no branco espanhol, mas noutra dimensão

¹¹⁹ O historiador Serge Gruzinski, em sua obra *El pensamiento mestizo* (2007), enfatiza a importância de considerar esquemas mentais mestiços capazes de analisar as interações culturais em processo, sem condensá-las em blocos homogêneos. Consideramos que este foi o trabalho epistemológico realizado por Ortiz, criando a partir dos anos 30 novos instrumentais para compreender a formação do povo cubano em processo de intercâmbios culturais. Este exercício também encontramos no martinicano Édouard Glissant, ao propor uma poética da relação para compreender a identidade antilhana como um rizoma, constituída a partir do encontro de diversas raízes (GLISSANT, 2011).

revelada pela poesia: a *mulatez*. Não devemos entender a *mulatez* como aglomeração ou superposição das diversidades, mas uma nova realidade originada pelos constantes conflitos.

Os versos de Guillén são mulatos porque ambas tradições foram alteradas: por um lado a escrita espanhola foi invadida pela fala, ritmos e emoções dos negros cubanos; por outro, as tradições afro-cubanas também sofreram perdas, uma vez que não puderam ser completamente trasladadas para a tessitura poética. Assim, o fazer poético de Guillén revela a cubanidade, que não se encontra no negro e nem no branco, mas numa nova realidade cultural criada a partir do contato cultural.

Deve se ter presente que a *mulatez* não se encontra apenas no conteúdo poético, mas, sobretudo, em sua forma. No capítulo primeiro, apresentamos os poemas-*sones* de Guillén, criados a partir das falas populares e da polirritmia do *son* cubano. Para realizar esta façanha, o poeta criou recursos literários próprios, sobre os quais já comentamos suficientemente. No entanto, retomaremos nas seguintes páginas as análises de Ortiz. Em outras palavras, este capítulo se diferencia do primeiro no sentido de que agora olharemos para a poesia de Guillén a partir de Ortiz, identificando as suas intuições que, no final da década, foram transformadas em conceito.

A poesia integralmente negra, afirma Ortiz, não existiu em Cuba com exceção dos hinos da *santería* e do *ñáñiguismo*. Por mais que o poeta conheça a “mentalidade negra”, a escrita sempre será insuficiente para reproduzir integralmente os ritmos dos tambores, a dança, o *sandungueo* e as emoções dos afro-cubanos. Por isso, os poetas negristas fizeram poesia mulata, pois, alteraram a língua espanhola sem chegar a transcender para os seus versos toda a expressividade do negro.

A *mulatez* na poesia ocorre quando no ato poético houver convergências de elementos brancos e negros. Porém, estes elementos não dependem necessariamente da origem étnica do autor. José Zacarías Tallet, mesmo sendo branco, foi capaz de tecer versos mulatos. Em contrapartida, poetas mulatos como Plácido e Manzano fizeram poesia branca. O que torna os versos mulatos é a *consciência mestiça* do poeta, constituída a partir de uma vivência das diversidades étnico-culturais cubanas.

Para identificar a *mulatez* poética deve-se considerar uma confluência de fatores, que abarca tanto o conteúdo quanto a forma: autor, tema, linguagem, ritmo e pensamento. Enfatizamos que a “crítica literária” realizada por Ortiz tem como ponto de partida a

confluência destes fatores, pois nenhum destes elementos intrínsecos da poesia é capaz solitariamente de proporcionar a *mulatez* aos poemas¹²⁰.

Esta é a chave de interpretação que Ortiz utiliza para compreender a *mulatez* nos poemas do negrismo. Próximo do que, mais tarde, Antonio Candido denominou de “crítica integradora”. Ortiz não apenas buscou “conteúdo mulato” na poesia com a expectativa de que pudesse encontrar nela representações da sociedade, mas considerou a sua dimensão estética, ou seja, os elementos internos da obra. Mais que “representações sociais”, o antropólogo captou a internalização da exterioridade (social e cultural) no ato poético.

Em seus textos sobre a poesia mulata, Ortiz analisa alguns poemas do movimento literário negrista questionando como os elementos internos das obras permitiram expressar a *mulatez*. Atendendo os propósitos desta pesquisa, daremos especial atenção as suas análises sobre poemas de Guillén. Considerando as questões levantadas por Theodor Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”, indagaremos como estes poemas mulatos proporcionaram “intuições” para Ortiz criar o seu conceito “transculturação”.

A estética mulata deve-se em primeiro lugar a uma “*mulatez de pensamento*”, que consiste na ideação que integra as expressões das mentalidades de negros e brancos em um processo de fusão (ORTIZ, 2015, p. 50). A estética não prescinde da história, pelo contrário, as interações dos códigos sociais e culturais constituem o pano de fundo a partir do qual se torna possível o ato criador¹²¹. A poesia mulata só foi possível na medida em que se configurou historicamente o “pensamento mestiço”:

El que es blanco de mentalidad no puede improvisar esos ritmos innumerables y complicados. [...] En esa riqueza de ritmos y en el inexpresable valor de sus repercusiones sobre él ánimo, está uno de los secretos de la poesía mulata, *que nadie puede recoger si antes no da a su mente el claroscuro del pensamiento mestizo* (ORTIZ, 2010b [1936], p. 568 grifo nosso).

¹²⁰ Segundo Ortiz: “En rigor, ninguno de estos aludidos caracteres basta por si solo para asegurar la mulatez del verso, como ningún carácter somático puede definir suficientemente la antropológica. Y habrá de acudir a la formación de un complejo de factores concurrentes, en cada paso, para clasificar una composición literaria como típicamente mulata” (ORTIZ, 2010b [1936], p. 569). Aquí podemos observar o que Antonio Candido denominou de *dialética integradora* ou *redução estrutural*.

¹²¹ O filósofo greco-francês Cornelius Castoriadis refere-se a sedimentação histórico-cultural como “magma”, “caos” e “sem-fundo”. Ou seja, todas as vivências históricas coletivas permanecem como uma realidade indeterminada que permite a criação absoluta “ex nihilo” por parte da imaginação criadora. Entendendo a poesia como uma das possibilidades da criação, devemos considerar que as experiências históricas sustentam a criação poética, porém sem determina-la. Por isso, analisar a poesia a partir dos seus elementos internos é necessário para preservar a liberdade do ato poético. A poesia sempre tem algo a dizer do seu contexto originário, porém, não é determinada por ele. E, neste sentido, entendemos a história como o “pano de fundo” ou, segundo Castoriadis, o “sem-fundo” indeterminado que permite a poesia criar novas realidades (CASTORIADIS, 1987, p. 225-243). Insistimos em preservar esta leitura, pelo fato de que entendemos que tanto Guillén e Ortiz não apenas representam a realidade cubana mas, em certo sentido, também reinventam maneiras de ser cubano.

Os poetas só foram capazes de tecer versos com tema, linguagem e ritmos amulataados quando adquiriram a consciência das amálgamas culturais forjadoras da cubanidade. Se outrora, em razão do intenso racismo, os mulatos tiveram que compor “versos brancos” desprovidos de suas próprias subjetividades, com o surgimento do *afro-cubanismo*, puderam introduzir na literatura as suas falas, sentimentos, ideias, ritmos e protestos sem renunciar a si mesmos. Porém, ao introduzir o “negro” na poesia, criaram poesia mulata. Nos versos integraram elementos provenientes tanto da cultura afro-cubana como da tradição espanhola. Deste modo, a estética manifestou a *mulatez* própria da cubanidade. Sobre isso, comenta Ortiz:

Ya no es el blanco quien dice lo negro. Cada día ocurre menos, como bien piensa Marinello “que lo blanco dice lo negro, traduciendo al verso de España el alarido del tambor. *Ya el mulato habla y da exteriorización a su belleza conceptual como ésta es sentida allá en lo adentro*, y tal como puede expresarla con toda genuinidad confundible, si deformaciones producidas por cultismos, fáciles o rebuscados, y *con esa poderosa sensibilidad emocional de los espíritus donde bullen en hervor de refundición las linfas de dos magnas razas, dando a las tonalidades de su ética una rica polivalencia, como suelen tener siempre las amalgamas en un crisol al fuego* (ORTIZ, 2015 [1936], p. 136 –grifo nosso).

Deste modo, afirma Ortiz, as poesias de Emilio Ballagas e Nicolás Guillén penetraram no mistério da alma até então impenetrada, instrumentalizando as suas próprias falas para dizer coisas íntimas. No entanto, ainda que possamos identificar separadamente elementos estéticos negros e brancos em seus versos, trata-se de uma mistura de “valores singulares” que criaram um outro “valor estético”. Assim, a totalidade dos elementos intrínseco da poesia realiza esteticamente o que ocorreu historicamente em Cuba: as diversidades étnicas e culturais em conflitos forjaram uma “nova realidade”, que Guillén e Ortiz denominaram de *mulatez*. O tema, a ideia, a linguagem e o ritmo criam por meio do ato poético imagens carregadas de sentido histórico.

Os estudos de Ortiz dos anos 30 sobre a poesia mulata inauguraram uma aproximação entre antropologia e estética, permanecendo em sua obra tardia. Em *Africanía de la música folklórica de Cuba*, faz do ritmo o seu objeto de estudo, entendendo-o como portador de vicissitudes históricas. Chega a afirmar que a história de Cuba encontra-se nos seus tambores. Esta valorização do estético podemos observar no seguinte fragmento:

Cada conmoción social de Cuba tiene su repercusión en la música, en la que suena y resuena, y en la que se escapa y penas se oye. Estudiar la música afrocubana es investigar toda la etnografía y la historia social de Cuba y la posición en ella de los negros y de los blancos. La formación y la trayectoria históricas del pueblo cubano están expresadas en su música; pudiera decirse que la vida de Cuba ha vibrado siempre en sus *guayos* y *tambores*, se ha movido siempre en sus danzas y se ha traducido en sus canciones (ORTIZ, 1965, [1950, p. 116).

Podemos considerar os textos de Ortiz sobre a poesia mulata como um precedente do que, posteriormente, encontramos em sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], *La africanía de la música folclórica de Cuba* [1950] e *Los instrumentos de la música afrocubana* em cinco volumes, publicados a partir de 1952. O fio condutor desta última fase do pensamento de Ortiz –iniciado nos anos 30- consiste em analisar a formação do povo cubano a partir das suas criações culturais: poesia, tabaco, música, teatro e os diversos instrumentos musicais criados a partir do abraço transcultural entre brancos e negros. A análise da tessitura poética foi o primeiro exercício do antropólogo em busca da compreensão da cooperação entre tradições distintas na criação de novas realidades culturais. E, deste modo, a poesia foi como exercício que inaugurou não apenas uma nova fase do pensamento ortiziano como também um método que permitiu uma leitura da sociedade cubana na perspectiva transcultural¹²².

Na introdução de sua obra *Africanía de la música folclórica de Cuba*, aborda a música afro-cubana como um “fato social”, considerando o ambiente em que se formou e os diversos elementos culturais refundidos por ela. E, mais adiante, recorda que em torno do movimento literário negrista houve dificuldades para entender as conexões entre a poesia e os seus fatores étnicos e sociais:

En cuanto a la poesía aflorada en Cuba hace sólo un par de décadas, conocida por “afrocubana”, “negra”, “negroide”, “blanquinegra”, “mulata” y aun por otros apelativos más o menos pigmentosos, la ignorancia o el olvido de los básicos factores étnicos y sociales de su formación hizo que aquella fuera considerada no como una peripecia de sentido histórico, sino como una novelaría pasajera, sin raíz de pretérito no de presente; como desenfadada travesura de poetas jóvenes en busca de nombradía (ORTIZ, 1965, [1950], pp. XVII-XVIII –grifo nosso.)¹²³.

Esta recordação feita por Ortiz quase duas décadas depois do auge do movimento negrista deixa evidente a *perspectiva histórica* de sua leitura da poesia mulata. Em *Epifania de la mulatez*, antes de dar início a sua análise dos elementos essenciais da poesia mulata, faz uma advertência que a sua ênfase na linguagem tem como propósito valorizar as *vicissitudes históricas* que se encontram na estética mulata (ORTIZ, 2015, p. 74). Em outras palavras, há uma expectativa de alcançar “algo” da cubanidade por meio da fala com que foi versificado a lírica afro-cubana. Na medida em que se propõe avaliar os elementos essenciais que tornam

¹²² Comentaremos sobre o “método” de Ortiz no próximo capítulo, ao abordar o *contrapunteo* e a transculturação.

¹²³ Também encontramos este exercício de buscar na estética possibilidades interpretativas do histórico-social em *Los instrumentos de la música afrocubana*: “Como toda voz en el lenguaje, todo instrumento en la música, además de sus vibraciones sonoras, de efecto acústico por su volumen, su timbre, sus tonos, sus ritmos, sus melodías, etc., tiene también vibraciones sociales, de efecto cultural por sus condiciones étnicas, históricas, etc. y todas esas sonancias y resonancias se juntan en la mente humana que les interpreta su definitivo sentido” (ORTIZ, 1952, p. 5 –grifo nosso).

uma poesia mulata, traz para o espaço hermenêutico elementos internos da obra como também seus elementos externos (histórico-social). A poesia alcança a *mulatez* quando seus elementos estruturais (tema, pensamento, ritmo e linguagem) são constituídos pelas influências africanas e europeias (negros e brancos). As diversidades culturais cubanas se organizam esteticamente no ato poético revelando a *mulatez* que caracteriza a formação do povo cubano.

Em *Motivos de son* sobressai a empatia de Guillén em relação a “mulatez cultural”. Por um lado, há uma estima pela tradição literária espanhola e, por outro, uma capacidade de transformar em expressão poética a emoção do negro cubano. A presença racial na poesia mulata –especialmente, nos poemas de Guillén- deu-se sobretudo pela *linguagem* e pela emoção recriada pelo *ritmo* (ORTIZ, 2015, p. 36). Por meio destes dois elementos essenciais, os poemas montados sobre a métrica espanhola foram enegrecidos. Os versos guillenianos foram tecidos a partir de um “realismo fonético”, corrompendo a prosódia castelhana. Ortiz salienta que em alguns versos mulatos de Guillén predomina a “anatomia étnica da fala dos negros cubanos”, que faz do fonema *ng* uma característica negroide no castelhano vulgar. Os fonemas explosivos labiais ressoam nos versos como tambores; os fonemas oclusivos escurecem as vogais ao saírem por um tubo de “lábios grossos”; os sons dentais, por sua vez, fazem alusões ao sensualismo do negro e mulato.

Embora Ortiz tenha dito que a *mulatez* poética não é um “segredo de sangue”, assume a condição anatômica como um importante fator no que se diz respeito a linguagem¹²⁴. Os recursos literários utilizados por Guillén foram capazes de expressar a verbosidade desbordada e barulhenta saída de uma *caverna bocal ampla*, repleta de vibrações poderosas, emitida a todo pulmão de uma *opulência torácica e ventilada por um nariz* feito pela natureza para neutralizar a magnitude atmosférica do clima tórrido da África (ORTIZ, 2015, p. 56). Como veremos mais adiante, a recitação também exige tanto características anatômicas como também a *sandunga*¹²⁵. Segundo Ortiz, a mulata Eusebia Cosme soube dar aos versos mulatos uma exata

¹²⁴ Para Ortiz, a origem negra joga um papel importante apenas no tocante a linguagem, não aplicando aos demais elementos da poesia: “Pero si vemos el etnos negro en las conformaciones exteriores del lenguaje, no parece tan evidente, al menos tan necesario en los demás elementos, tanto que no pueda en estos darse la mulatez sin una base de negrosidad congénita. Sin embargo, como es imposible negar, una oriundez étnica habrá de facilitar, cuando no de hacer inevitable, tanto por lo que tenga de social como por lo que puede significar por predisposición hereditaria, la aparición y mantenimiento de los demás caracteres imputables de africanidad, sobre todo en cuanto a la emoción, el ritmo y demás rasgos de la morfología poética” (ORTIZ, 2015, p. 57).

¹²⁵ *Sandunga* trata-se de um *cubanismo* proveniente do Congo, onde a palavra “ndunga” significa “pimenta”. Assim, em Cuba a expressão “sa-ndunga” literalmente seria “sal e pimenta”. O sentido popularmente dado a esta palavra corresponde a “graciosidade, aos movimentos do corpo, a maneira particular de ser do negro e do mulato (ORTIZ, 1985, p. 444). Em português, “sandungueo” aproxima-se de “gingado”.

expressão. No entanto, tem dúvidas a respeito dos comentários a favor da prodigiosa recitação feita por Miguel Unamuno de *Sóngoro cosongo*:

En esta expresión fonética de los versos imitativos del habla afrocubana sí está la raza en lo carnal de sus curvas. Por esto nos permitimos tener íntimas reservas acerca del éxito que, al decir de un gran poeta nuevo español, tuvo un día el eminente Miguel de Unamuno leyendo en el Ateneo de Madrid el *Sóngoro cosongo* de Guillén. Aceptamos, como se le oyó referir Rafael Suárez Solís a Amado Blanco, que por maravilla, por “milagro de la razón de ser de la poesía”, a don Miguel, para decir los poemas del mulato, “le salió una voz y un acento de la garganta castellana cie la calidad vegetal y rítmica que se explica en las Antillas”. Dicen que los genios hacen milagros; pero aún dudamos de que la admirable taumaturgia de Unamuno haya hecho el prodigio (ORTIZ, 2010b [1936], p. 564).

Para Ortiz, o poeta e o recitador só podem atingir a *mulatez* uma vez que tenham adquirido o “pensamento mestiço”. A mentalidade branca é incapaz de improvisar a complexidade dos ritmos, reproduzir a emoção e toda a plasticidade dos negros cubanos. Ainda que os brancos sejam capazes de criar poesia mulata, Ortiz salienta que a sua intensidade depende de um estreito vínculo com o afro-cubano. Para o poema ser “substancialmente mulato” é necessário que poetas e recitadores sejam capazes de perceber e sentir os impulsos que agitam as almas marcadas pela africanidade, como também levar em consideração que os ritmos são formas de “conceituações sentimentais”, que se encontram além da palavra. Mais que uma diversão esporádica, o ritmo integra emotividade e conceito, com “funções sociais específicas” (ORTIZ, 2010b [1936], pp. 568-569).

Ortiz entente que nos poemas há diversas intensidades de *mulatez*¹²⁶. Alguns poemas podem amular-se ligeiramente, enquanto outros são “substancialmente mulatos”. Porém, neste caso, deparamos com a mesma complexidade da *mulatez* biológica: como identificar os variados matizes da *mulatez* nos versos? Ortiz consciente deste fato, nega qualquer possibilidade de uma *mulatez* aritmética. Só é possível alcançar uma aproximação interpretativa por meio dos elementos essenciais dos poemas. Enquanto uns poemas são enegrecidos apenas pelo tema e autor, outros recuperam substancialmente o afro-cubano por meio da linguagem, do ritmo e da emoção.

Estas distintas intensidades da *mulatez* encontramos nos poemas de Guillén. O seu poema “Chévere” é mulato somente pelo autor e tema. O enegrecimento do poema embranquecido pela sua linguagem, ritmo e ideia deu-se apenas com o título “Chévere” e a

¹²⁶ Sobre a intensidade da *mulatez* nos poemas, contamos com o seguinte comentário de Ortiz: “Después, sólo hace unas décadas, en Cuba Libre, cuando el mulato se ha sentido más liberto de mente y de prejuicios, es cuando se ha dado la floración de la poesía blanquinegra, mixtura de África e España, con *innegables e intensos o leves matices de mulatez*, que son muy ostensibles en las formas, los ritmos, los temas, etc.” (ORTIZ, 1965 [1950, p. 118 –grifo nosso).

palavra “negra” utilizada duas vezes no poema. Sem estas palavras, o poema seria completamente branco. O poema “Canción del Bongó” já apresenta uma maior intensidade em sua *mulatez*, pois além do tema e autor também é amulatado em pensamento. Porém, a linguagem e o ritmo são brancos, com exceção de seus afronegrismos onomásticos. Este poema foi comentado no primeiro capítulo, aqui apenas queremos ressaltar mais uma vez a importância deste poema enquanto as suas imagens poéticas, como por exemplo: “Esta es la canción del bongó”, “convoca al negro y al blanco / que bailan el mismo son”, “cueripardos y almiprietos / más de sangre que de sol”, “porque venimos de lejos / y andamos de dos en dos” (GUILLÉN, 1972b [1931], pp. 116-117). Estes versos trazem a imagem do cubano como historicamente constituído a partir das confluências culturais. A própria imagem do *bongó* –instrumento composto por dois pequenos tambores atados- faz alusão à mestiçagem cultural. Sobre o *bongó*, escreve Ortiz:

El *bongó* es un instrumento mulato, creado por el genio cubano. No es de África, pero tiene muy cercana la africanidad. Ni es tampoco blanco; por eso no apareció hasta que el alma negra comenzó a sentirse libre en Cuba y la *mulatez* dejó de ser pecaminosa evocación, como una sombra de heterodoxia social nacida “detrás de la iglesia”. El *bongó* es creación de Cuba Libre, libre dentro de los convencionalismos de la historia retoricada, y surge la música mulata, engendro de su madre África y de su padre peninsular, puede ya alternar sin esquivar, reclamar derechos y exhibir sus valores. Es en Cuba republicana cuando se ha impuesto el *bongó*, que no era tañido en los cabildos “de nación”, ni aún hoy día se repica en las santerías de la paganidad afrocubana donde Pan baila sus devociones, ni en los *plantes* secretos de los *ñáñigos* donde los *ecobios* canturrean sus liturgias resurreccionales. El *bongó* es el órgano musical de Cuba Libre, como estremecimiento de *mulatez* social, hora y gozosa (ORTIZ, 2010b [1936], p. 577)¹²⁷.

A *mulatez* do poema “Rumba” encontra-se em seu tema, pensamento, autor e ritmo. No entanto, afirma Ortiz, este poema não é mulato em sua linguagem, contando apenas com um admirável ajuste prosódico e sintático dos vocábulos castelhanos ao ritmo popular de um *son* afro-cubano (ORTIZ, 2015, p. 52). Ortiz chama atenção para o fato de que o poema de Guillén reproduz o ritmo cubano com forte presença africana. O ritmo transportado para a escrita espanhola faz com que o poema em sua totalidade seja mulato, resultado da confluência entre o ritmo afro-cubano e escrita espanhola.

Ortiz concede um especial valor aos poemas que compõem a obra *Motivos de son*. Enquanto alguns críticos entenderam que as distorções linguísticas ridicularizavam o negro,

¹²⁷ Já em 1936, Ortiz tinha em mente o *bongó* como um exemplo da *mulatez/transculturación* ocorrida em Cuba. Mais tarde, no quarto volume de sua obra *Los instrumentos de la música afro-cubana*, publicado em 1954, apresenta um estudo etnográfico sobre o *bongó*, que em seus repiques também encontram-se ressonâncias sociais da *mulatez*. Abordaremos este texto de Ortiz no último capítulo.

Ortiz entendeu que se tratava de versos tecidos com a fala *entrecriada* na conjunção de duas raças (ORTIZ, 2010b [1936], p. 565). Deste modo, os versos mulatos de Guillén recupera a mestiçagem linguística cubana, forjada a partir da fala boçal passando pelo *crioulo* e chegando a formar a linguagem mulata popularmente falada em Cuba nas primeiras décadas do século XX¹²⁸. Em alguns poemas de Guillén e Ballagas aparece o popular autêntico dos negros havaneiros, cujo realismo fonético apresentou poeticamente o negro cubano “desde dentro” e “em negro”. Para Ortiz esse realismo fonético provavelmente seja o mais racial na poesia mulata, pois:

[...] los influjos anatómicamente étnicos de la conformación prognática del órgano negro de la expresión hablada, en esas gangosidades de narices y gargantas que han hecho del fonema “ng” una característica negroide entrometida en el castellano vulgar; en esas explosividades labiales que dan al lenguaje antillano rimbombancias de tambor encuerado y oclusiones que oscurecen las vocales al salir por un tubo de bezos; y en esas morbideces que luden las aristas incisivas de los sonidos dentales...(ORTIZ, 2010b [1936], p. 564).

A mestiçagem linguística ocorrida em Cuba transportada para a arte poética foi fundamental para que pudesse alcançar a *mulatez*. Assim, enquanto a linguagem, encontramos na poesia mulata tanto versos brancos e negros como também vocábulos pardos e *giros*¹²⁹ amulutados. Para que um poema seja mulato não é indispensável que a sua linguagem seja mestiça. Vários poemas de Guillén são mulatos com linguagem branca: “Canción del bongó”, “Chévere”, “Velório de Papa Montero”, etc. No entanto, leva-nos a pensar que a linguagem proporciona uma maior intensidade no tocante a *mulatez*, transformando em imagens poéticas a expressividade do cubano. Sobre “Negro bembón”, comenta:

Sus palabras son mulatas *beddá*, *blanconazas* tiernas, con la blandicia de la tierra.

Este lenguaje mulato del día es un avance en el proceso histórico de fusión o mestizaje lingüístico entre el idioma castellano tal como se ha hablado en Cuba y los numerosos lenguajes africanos traídos por los esclavos. Representa una fase evolutiva más allá de aquel lenguaje de los negros bozalones que en el siglo pasado también fue recogido por la versificación popular (ORTIZ, 2010b, [1936], p. 566).

Em sua análise dos versos mulatos, Ortiz aponta uma questão que, posteriormente, adquiriu significativa importância no seu pensamento tardio: os instrumentais gráfico da língua espanhola são insuficientes para reproduzir tanto a fala popular cubana como os seus ritmos

¹²⁸ Sobre a história da mestiçagem linguística em Ortiz, vimos no primeiro capítulo (1.3. A linguagem nas obras de Guillén.).

¹²⁹ Ortiz utiliza “giro” para se referir à maneira que as palavras se organizam numa frase para expressar um conceito, um pensamento. Segundo a Real Academia Española: “Tratándose del lenguaje o estilo, estructura especial de la frase, o manera de estar ordenadas las palabras para expresar un concepto”.

(ORTIZ, 2010b [1936], p. 556). Os negros introduziram na língua espanhola falada em Cuba novos vocábulos e sonoridades. Assim, quando os poetas negristas se propuseram a tecer os seus versos com a fala popular depararam-se com o desafio de superar a distância entre a oralidade e a escrita. Também na música ocorreu um fenômeno similar, pois os ritmos afro-cubanos não se ajustavam no pentagrama.

Como veremos no próximo capítulo, este fato observado por Ortiz na estética encontra-se no âmago de seu conceito transculturação: ao invés de uma *assimilação unidirecional* (a cultura “inferior” assimila a “superior”), nos fenômenos provocados pelos contatos culturais ocorre um conflitivo exercício de ajustes e reajustes. Por um lado, as diversidades culturais resistem em permanecer, por outro, perdem parcialmente elementos de suas tradições, gerando a partir de “mútuas interpenetrações” um *tertium quid*¹³⁰. Não obstante, não se trata de uma nova realidade pacificada e estática, pelo contrário, consiste em um constante processo de desintegração e reintegração. Deste modo, os conflitos no âmbito da estética manifestaram um conflito cultural, constante “negociações” entre códigos culturais antagônicos.

A insuficiência da escrita deve-se às particularidades da poesia negra. Na *Africanía de la música folklórica de Cuba* [1950], o antropólogo dedicou um extenso capítulo sobre a poesia entre os negros africanos. Consideramos importante ressaltar algumas ideias para que possamos compreender a impossibilidade de uma poesia negra escrita. O canto, a poesia e a música entre os africanos surgiram juntas como práticas religiosas, acompanhadas por intensas emoções. Em vez de longas descrições, a poesia encontra-se em breves locuções parecidas a uma *holofrase*, integrando emoções e ideias.

En la poesía africana, como en toda verdadera poesía plena de emoción, ésta se expresa “sin ser descrita” en palabras y locuciones breves, exclamativas, persuasivas como los golpes de un tambor, que hieren la mente y en ellas evocan ideas. Las emociones vívidas son por su naturaleza tan pasajeras como intensas y buscan las expresiones condensadas (ORTIZ, 1965 [1950], p. 193).

A ideia de um verso negro não se encontra somente na palavra, mas no tom, na inflexão, na cadência e no ritmo. Estas *holofrases*, como orações encapsuladas, são “palavras crípticas”, utilizadas nos ritos operantes para consagração ou “feitiços”. Segundo Ortiz, ainda que o ritmo esteja presente nas diversas formas de linguagem, encontra-se de forma mais ostensiva nos versos. E na poesia africana encontram-se reunidos o ritmo da sonoridade e o ritmo da

¹³⁰ Mais tarde, na introdução de sua obra *Africanía de la música folklórica de Cuba*, Ortiz estabelece vínculos entre mulatez e transculturação. Referindo-se a música afro-cubana, comenta “O se le dirá ‘mulata’ sin error, ni encomio ni menosprecio, porque la mulatez o mestizaje no es hibridismo insustancial ni eclecticismo, ni descoloración, sino simplemente un *tertium quid*, realidad vital y fecunda, fruto generado por cópula de pigmentaciones y culturas, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de transculturación” (ORTIZ, 1965 [1950], p. 4).

conceituação. Os rituais afro-cubanos são realizados a partir de expressões curtas, que ao serem repetidas várias vezes geram ritmos de sons, de palavras, de ideias, de gestos e de movimentos.

Cuando, ya fuera de África y en cambio de mulatez y transculturación, la música negroide llega a disociarse totalmente de los ritos sacromágicos y hasta del canto, todavía ella conserva la tendencia a esas reiteraciones rítmicas de los ancestrales conjuros y plegarias. Y lo mismo acontece con la poesía de inspiración afroide; la cual, aún cuando ya escrita y apartada de la expresión musical, todavía con frecuencia insiste en los martilleos de las fórmulas imprecatorias y deprecatorias, como añorando al *tata* brujo, al sacerdote, al paso ritual, al canto litúrgico y a los acentos del tambor. Sin conocer esta profunda raíz mágica, no se explicarían esas características expresiones mulatas en la música y la poesía del pueblo cubano (ORTIZ, 1965 [1950], pp. 203-204).

Nas religiões afro-cubanas –principalmente, entre os iorubas– existem os “ritmos semânticos”, que sem a intervenção da palavra expressam certas ideias e emoções como de guerra, serenidade, sexualidade, maternidade, cura, agricultura, doenças, inquietude, etc. Por exemplo, nos rituais iorubas, o tambor *iyá* executa ritmos com um valor semântico ofensivo para manifestar desagrado contra alguém ou contra um deus que não tenha atendido os pedidos de seus fiéis. Neste caso, somente o tambor que fala, expressando em seus ritmos ideias específicas.

O “sacerdote-poeta” afro-cubano, por mais forte que sejam as suas palavras, agrega intensidade rítmica e sonora com inflexões sugestivas de súplica, ira, erotismo e desprezo. Articula as suas palavras em melopeia, acompanhadas de variados gestos e ações de sentido simbólico. A palavra sempre é insuficiente para expressar as suas emoções e ideias, por isso são revestidas de ritmos e pantomimas. No entanto, deve-se ter presente que não se trata apenas de uma “decoração estética”, mas de recursos em busca do sentido que não se pode expressar simplesmente com a palavra. Ortiz entente esta particularidade dos versos negros como um meio para dar mais “poder” à palavra (ORTIZ, 1965 [1950], pp. 214-215).

Se para os versos negros a oralidade é insuficiente, com maior razão será a escrita, pois nem mesmo a mais perfeita ortografia fonética é capaz de reproduzir os valores fônicos no poema. Todo poeta, independente da tradição cultural, realiza um dramático esforço para aproximar os seus versos dos ritmos, inflexões tonais, timbres e emoções presentes no ato da criação. Não obstante, afirma Ortiz, a grafia não faz outra coisa que instigar o leitor a se aproximar do ato criador, para reviver o momento da criação poética.

El poeta no puede hacer más que sugerir la entonación de sus versos, pero ésta queda siempre al gusto del recitante. La poesía negra, aún más que la blanca, requiere la recitación. La poesía mulata de Cuba no llegó a su plenitud sino cuando encontró una recitadora, también mulata y genialmente

emotiva, como Eusebia Cosme, a quien tuvimos el honor de apadrinar, presentándola al público en 1934 (ORTIZ, 1965 [1950], p. 218).

Acontece com a poesia negra o mesmo com a música: ambas resistem a escrita. Os ritmos negros não podem ser escritos em pentagramas por falta de um sistema adequado. Pois, os negros se distinguem não pelo que cantam, mas, sobretudo *como* cantam.

A partir de seus estudos sobre as liturgias afro-cubanas, o antropólogo cubano identificou a presença de certos vocábulos sem significado nos idiomas. No entanto, estas palavras com sons inarticulados, em forma de canto e poesia, não são carentes de significação. As palavras são como o couro do tambor, apenas instrumento para reproduzir um “ritmo com significação” que se encontra além do próprio instrumento. As palavras, afirma Ortiz, são apenas adornos de uma realidade que se encontra muito além delas mesmas. Por isso, nos rituais utilizam-se palavras crípticas, cuja intraduzibilidade expressa o mistério. E nem mesmo o sacerdote se importa em saber o significado das palavras, preocupa-se em seguir o ritmo e conservar a melodia. Nas palavras ou nas locuções dos cantos litúrgicos afro-cubanos, encontram-se integrados o valor fonético e o conteúdo semântico. Ou melhor, no próprio valor fonético encontra-se o sentido¹³¹. A estética afro-cubana vai muito além da palavra, inclusive da oral: abarca as inflexões da voz e os movimentos dos corpos. Segundo Ortiz, os poetas do movimento negrista buscaram em sua poesia reproduzir esta particularidade do canto e da poesia negra:

Es indudable que el arte de la sonoridad oral, aunque invocabulada, puede dar expresiones inefables, que el lenguaje humano es incapaz de decir. El efecto estético de esa expresión, oral pero verbal, es el que los poetas modernos tratan de reproducir por medio de palabras cuyo valor fónico predomina sobre el semántico (ORTIZ, 1965 [1950], p. 223).

Diante da insuficiência da grafia, os poetas criaram recursos literários para introduzir na escrita a oralidade e os ritmos afro-cubanos, criando assim uma plasticidade amulata. A incompatibilidade entre linguagem/ritmo e a grafia castelhana no ato poético revela que a *mulatez* trata-se de um movimento histórico conflitivo entre as distintas tradições culturais. Deste modo, o poeta e o músico ao trasladar o negro em linguagem e ritmo para a escrita revive no âmbito da estética o drama da *mulatez*, pois, como podemos observar no fragmento a seguir, a escrita é um meio imperfeito:

¹³¹ “Entre los negros los ritmos frecuentemente tienen por sí un valor propio, fisiológico, psíquico y estético, aparte del meramente fónico o semántico de la frase poética o melódica, que ni el músico ni el poeta pueden despreciar. El vigoroso ritmismo del negro africano hace que para él los motivos rítmicos sean significativos por sí, pues cada uno encierra cierto contenido emotivo e ideológico, fuera de las palabras que sirven para modularlos; aun cuando sean articulados solamente con sonidos orales indeterminados y carentes de significación idiomática. Los ritmos tienen por sí un pathos y un ethos particulares para los negros” (ORTIZ, 1965 [1950], p. 257).

Ocorre a veces con la música como con la poesía, la cual con frecuencia ha sido desnaturalizada en su esencia por el predominio de sus formalistas expresiones gráficas. A menudo se olvida que la música es algo más que solfa en el pentagrama y la poesía más que locuciones bien metrificadas según modelo y alienadas en el papel. Una y otra son esencialmente arte sonoras y la grafía no puede pasar en ellas de ser sólo un medio imperfecto para fijarlas; no obstante, a veces los escritores de melodías y de versos se envanecen del mérito estructural de sus artificios formalistas y quieren sobreponerlos al de las esencias fónicas y emotivas de la verdadera estética (ORTIZ, 1965 [1950], pp. 127-128).

Este fato identificado por Ortiz no âmbito da estética corresponde ao fenômeno cultural e social da *mulatez*. Ao invés de um pacífico ecletismo, consiste num constante drama de ajuste de códigos culturais distintos. Por um lato, encontra-se a verbosidade, a extravagância dos movimentos corporais, a polirritmia, a emotividade, etc., e do outro, a escrita, as métricas, o pentagrama, o domínio da racionalidade. A *mulatez*, enquanto realidade histórica constituidora da cubanidade, não foi o extermínio destas diferenças, mas a permanente interação e adaptação. A poesia mulata realizou este exercício esteticamente, buscando ajustes entre ambas tradições. E, neste caso, a *jitánfora* foi um importante recurso literário utilizado pelo poeta mulato para lidar com o seu “duplo pensamento” (negro e branco), sobre o qual falaremos mais adiante.

Com intensa emotividade, a poesia africana expressa-se em palavras e locuções breves como se fossem orações encapsuladas, como golpes de tambores que atingem a mente e evocam ideias. São *holofrases* que provocam concomitantemente emoções e ideias a partir das vibrações sonoras (ORTIZ, 1965 [1950], p. 354). Porém, a palavra tende a desaparecer em função do ritmo. Por isso, afirma o antropólogo cubano: “No está el secreto de la poesía sólo en las palabras del verso, sino en el tono, la inflexión, la cadencia, el ritmo y ese ‘no sé qué’ de la manera de decirlo” (ORTIZ, 1965 [1950], p. 193). Mais adiante, afirma que em um verso africano podem reunir o “ritmo da sonoridade” com o “ritmo conceitual”; cada unidade rítmica possui também uma unidade ideológica. Por meio da repetição incessante de uma palavra ou locução curta, o ritmo e a cadência criam uma dimensão onde se integram pensamentos e emoções. Esta característica da poesia africana encontra-se entre os afro-cubanos. Em suas religiões, cada toque dos tambores dialoga com as divindades sem a necessidade das palavras. Cada toque expressa distintos sentimentos e pensamentos: agrado, desagrado, súplica, louvores, etc.

Entre los negros los ritmos frecuentemente tienen por sí valor propio, fisiológico, psíquico y estético, aparte del meramente fónico o semántico de la frase poética o melódica, que ni el músico ni el poeta puede despreciar. El vigoroso ritmismo del negro africano hace que para él los motivos rítmicos sean significativos por sí, pues cada uno encierra cierto contenido emotivo e

ideológico, fuera de las palabras que sirven para modularlos; aun cuando sean articulados solamente con sonidos orales indeterminados y carentes de significación idiomática. Los ritmos tienen por sí un *pathos* y un *ethos* particulares para los negros (ORTIZ 1965 [1950], p. 257).

Em seus textos sobre a poesia de Guillén, Ortiz enfatiza que o poeta conseguiu nos seus poemas “Canto negro”, “Sóngoro cosongo” e “Sensemayá” valorizar o ritmo como dimensão semântica. Em primeiro lugar, afirma que estes três poemas são casos exemplares de poemas mulatos, abarcando todos os seus elementos integrantes: autor, tema, pensamento, linguagem e o ritmo. Quanto à linguagem, são os poemas que mais se aproximam da africanidade. Quanto ao ritmo, predominam as repercussões dos tambores que trazem as particularidades do cubano herdadas da tradição africana. Nestes poemas de Guillén, o negro é mais que tema e conteúdo; encontra-se presente em todas os elementos essenciais que compõem a estrutura dos poemas.

Tanto na *Epifanía de la mulatez* como na *Africanía de la música folklórica de Cuba* prevalece a ideia de que a *mulatez* consiste na permanência das características mais próprias do negro, como a imaginação desbordante, a verbosidade, a ritmicidade e a emoção. O poeta branco, por meio da “mestiçagem cultural”, pôde imbuir-se destes valores enegrecendo-se culturalmente, tornando-se capaz de tecer versos mulatos. Ortiz parece preservar a ideia da necessidade de um estreitíssimo vínculo com os negros cubanos, principalmente, para que os versos sejam mulatos enquanto a linguagem e ao ritmo. Com o ritmo, os versos mulatos se enriquecem com as emoções, sensualidade e com a expressão corporal herdada dos negros provenientes da África. Segundo Ortiz: “La poesía mulata más la distingue el calor de su emoción que el color de sus autores y temas” (ORTIZ, 2015, p. 57).

A africanidade nos poemas de Guillén e de outros poetas do negrismo encontra-se também na ausência de temas filosóficos, de épicas narrativas, de paisagens, de melancolia e de amor romântico. Os versos são desprovidos de qualquer referência a realidades transcendentais e abstratas. Para Ortiz, predominam paixão, sexo, naturalidade, angústia, sátira, orgulho, rebeldia, imediatismo, etc. A poesia mulata reproduz em sua ritmicidade a *sandunga* do negro e do mulato, prevalecendo o corporal em relação ao espiritual¹³². Neste sentido, Ortiz considera o poema “La rumba” de José Zacarías Tallet como a inauguração de uma nova lírica cubana com “motivos negroides”: este poema é sinfônico, cujas onomatopeias reproduzem os

¹³² Ainda que Ortiz entenda que a *mulatez* na poesia consiste na confluência cultural, os seus textos praticamente fazem alusão aos elementos negros na poesia, desconsiderando a tradição hispânica e asiática. No entanto, consideramos que tal preferência deva-se a necessidade de inculcar a importância do negro na formação do povo cubano, pois a presença espanhola não chegou a ser questionada.

sons dos tambores, das maracas, do *cornetín* e do *bongó*¹³³. Além de suas onomatopeias musicais e variada polirritmia, “La rumba” também possui carnalidade realista, plástica mórbida e sensualidade (ORTIZ, 2010b [1936], p. 562). O poema cria a imagem dos intensos movimentos dos corpos característicos da rumba, tendo como coroamento a niña Tomasa e José Encarnación contorcendo-se no chão com o santo na cabeça¹³⁴. Deste modo, vemos que até mesmo a religiosidade está conectada com o corpo e com a dança.

No capítulo anterior, classificamos os vocábulos “Mayombe-bombe-mayombé” como *jitánforas*: são palavras cujo significado encontra-se em sua sonoridade¹³⁵. Segundo Ortiz, possuem uma *ultraideación* derivada dos seus valores eufônicos, líricos ou musicais. Considerando que o âmbito dos sons é mais extenso que o das ideias, a *jitánfora* consiste num recurso por meio do qual espera alcançar estados mentais que “ninguém pode determina-los ou explica-los”. E levando em consideração que o sentimento e a emoção precede o pensamento e a ideia, Ortiz infere que o valor fônico é anterior ao valor “ideativo”¹³⁶. Como a música é anterior a palavra, assim a *jitánfora* consiste em uma linguagem pré-verbal. Em outras palavras, Ortiz entende que este recurso literário procura trazer para a poesia escrita um “modo de pensar” que prescinde da palavra e da lógica racional, pois a *jitánfora* é “[...] un arte de pensar con sonidos y sin conceptos [...] un lenguaje ultraverbal para llegar a sutilezas mentales que se escapan a los lenguajes y a las cristalizaciones de las ideas” (ORTIZ, 1965 [1950], p. 223).

Octavio di Leo acrescenta que estes vocábulos (*sensemaya*, *sóngoro cosongo*, *mayombe*, etc.) são “*ideófonos*”, ou seja, portadores de ideias em sua sonoridade. Influenciado pelos estudos de Josaphat Kubayanda, Leo assinala que houve entre os críticos literários uma insistência equivocada ao identificar estes vocábulos da poesia de Guillén como *jitánforas*, como se tratasse de uma técnica criada pela vanguarda cubana. Nas línguas africanas existem os *ideófonos*, que se trata da representação vívida de uma ideia em sons. Deste modo, o recurso literário denominado *jitánfora* já existe na fonética africana, por meio da qual a palavra adquire sentido na sua dimensão rítmica (LEO, 2001, p. 93). Como vimos, Ortiz também tinha clareza

¹³³ Os sons dos tambores encontramos reproduzidos nos seguintes versos: “! Zamba, mamá, la rumba y tambó / Mabimba, mabomba, mabomba y bombó!”; as maracas: “! Chaquí, chaquí, chaquí, charaqui!”; e o *bongó*: “! Pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca! / ! Pam! !Pam! !Pam!”.

¹³⁴ “Al suelo se viene la niña Tomasa / al suelo se viene José Encarnación / y allí se revuelcan con mil contorsiones / se les sube el santo, se rompió el bongó / se acabó la rumba, con-con-co-mabó!”.

¹³⁵ Sobre estes vocábulos do poema “Sensemaya”, comenta Angel Augier: “En el canto creado por Guillén se inicia con la repetición por tres veces de un verso a cuyas palabras no da un significado determinado sino valores puramente eufónicos: ‘!Mayombe-bombe-mayombé!’ (AUGIER, 1984, p. 173).

¹³⁶ Devemos entender por “valor ideativo” o pensamento elaborado por uma sequência de palavras organizadas. Pois, como vimos, o antropólogo considera que as *jitánforas* reproduzem os ritmos semânticos africanos, nos quais já existem uma particularidade de pensamento.

que este recurso poético buscava reproduzir os “ritmos semânticos” presentes nas tradições africanas.

Alfonso Reyes identificou este recurso poético a partir de sua leitura de um poema de Mariano Brull, entendendo-o como um fenômeno em que a linguagem se esvazia de seu espírito tornando-se *jitánfora* e, assim, perdendo o seu valor semântico¹³⁷. Esta concepção, afirma Leo, dá ao poema um sentido simplório, pois perde o vigor de seus tons e remove o drama das vozes (LEO, 2001, p. 94). Em Ortiz encontramos uma redefinição do neologismo catalogado por Alfonso Reyes, assinalando que, em vez de um esvaziamento semântico, a significação encontra-se no ritmo. Para Ortiz é “uma arte de pensar sem conceitos”, referindo-se a um pensamento não determinado pela linguagem e por ideias cristalizadas. É uma violência contra a palavra, porém sem deixar de ser linguagem. E, deste modo, a *jitánfora* não consiste em um esvaziamento do significado, mas uma construção do sentido na sonoridade. Para Kubayanda, *sensemayá* não se trata de uma *jitánfora* com sentido lúdico, mas a condensação do conceito “*Sensa*” (providência) e “*Yemanjá*” –orixá das águas sincretizado em Cuba na Virgem de Regla (LEO, 2001, p. 96) E, segundo Leo, o vocábulo *sensemayá* com alusões a divindade ioruba interage no verso guilleniano com *mayombé*, vocativo congo da religião *pelera* cubana. E a conclusão de Leo aproxima-se da análise fonostilística de Desiderio Navarro apresentada no capítulo anterior (**1.3. A linguagem nas obras de Guillén.**) onde vimos que os recursos poéticos de Guillén levaram a uma africanização de seus versos. Vejamos o seguinte fragmento do crítico argentino:

Llegamos a la conclusión, por lo tanto, de que la poesía de Guillen no sólo es diglótica porque incorpora voces africanas al español, sino porque dentro de esas voces reconoce y compone las diferentes lenguas de África, una tarea que prefigura la de los antropólogos con sus diccionarios (LEO, 2011, p. 96).

Não consideramos incompatíveis as interpretações dadas por Ortiz, Kubayanda e Octavio di Leo. Certamente, Guillén buscou tecer os seus versos com “vozes africanas” participantes da “mestiçagem cultural” em Cuba. Mas, consideramos valiosa as interpretações de Ortiz uma vez que recupera uma outra dimensão africana presente em Cuba: a interação entre o pensamento e as emoções no ritmo. Para Ortiz, mais do que recuperar vozes africanas, Guillén recuperou um modo de ser do afro-cubano.

¹³⁷ Segundo Alfonso Reyes: “En cuanto el lenguaje se vacía de espíritu, se vuelve *jitánfora*, y su conjunto –despedado de la conversión semántica, de la forma interior y de todas esas hondas ataduras que la nueva filología persigue hasta el tejido más íntimo– obra caprichosamente, como un resorte descompuesto, por inesperado choque auditivo” (REYES *apud* LEO, 2001, pp. 92-93).

O poema “Sensemayá”, que compõe a obra *West Indies Ltd.* [1934], é um canto para matar cobras, recuperando as tradições religiosas africanas. Para Ortiz, trata-se do poema que mais se aproxima da religiosidade primitiva, realizando um encantamento (rito mágico). Inicia o poema com vocábulos mágicos sobre o temível réptil: “!Mayombe-bombe-mayombé!”. A cobra representa um mal que deve ser sucumbido pelo conjuro com estas palavras. O poema prossegue com o desejo de que a magia operante se transforme em realidade:

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.

Na última estrofe aparece o nome da serpente (*Sensemayá*), intensificando o ritmo do conjuro e, finalmente, com a morte da serpente vence o mal representado por ela:

!Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra
!Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, no se mueve
!Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra
!Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, se murió...

(GUILLÉN, 1972c [1934], pp. 147-149).

“Sensemayá” recupera o poder taumaturgico da palavra para os povos africanos: “!Mayombe-bombe-mayombé!” são palavras carregadas de sentido sacro e criador, com a potencialidade mágica de dissipar o mal. Para Ortiz, neste poema encontra-se a religião em sua fase *teoplásmica*, onde se interpreta o mistério como *mana*. Nas religiões afro-cubanas, para reforçar uma oração ou encantamento, o sacerdote utiliza palavras ininteligíveis para o profano e, às vezes, com seu sentido esquecido pelo próprio sacerdote, somente compreendida pelos deuses. Estas palavras não poderiam ser utilizadas a não ser nos cultos, para que não perdessem o seu mistério. Estas *jitánforas* do poema de Guillén são como *holofrases*, que consistem em palavras breves que condensam a expressão de toda uma frase, como orações encapsuladas (ORTIZ, 1965 [1950], p. 192). Nos ritos mágicos as *holofrases* permitem que sejam condensadas as emoções que buscam por meio de instantes explosivos a maior intensidade de poder.

Ortiz em seu ensaio “La religión en la poesía mulata”, publicado em 1937, apresenta um importante estudo sobre a religiosidade na poesia mulata. Nos versos mulatos estão presente

todas as fases evolutivas da religiosidade, desde a fase mais primitiva (pré-teológica e *teoplásmica*) passando pelos dogmas e superstições até o agnosticismo e ateísmo. Em “Sensemayá” encontra-se a fase mais primitiva, identificada por Ortiz com o conceito *mana* (ORTIZ, 1991a [1937], p. 56). Este conceito não pode ser concebido como uma simples fórmula intelectual sem uma realidade substantiva. Embora seja um conceito vago e indeterminado para expressar o mistério, para os africanos consiste em uma vivíssima realidade. Mesmo sendo resistente às representações, o *mana* é sentido na vida cotidiana. É algo imaterial e sobrenatural, que se manifesta fisicamente.

Esta fase *teoplásmica* não foi eliminada com a “evolução” da religiosidade. Em Cuba, o conceito *mana* encontra-se na expressão popular cubana *cocoricamo*. Segundo Ortiz:

El coco es pues un vocablo que a través de los lenguajes bantúes se extiende a lo temible, a las bestias feroces, a las aves voladoras, a los bichos ultrapotentes o extraordinarios, al brazo pensil, a la mano que agarra, al fantasma que la imaginación crea. El miedo al coco es miedo a lo “sobrenatural”, el *sacro temor*. He de terminar situando en la valoración antropológica contemporánea este concepto de *cocoricamo* que, expresado con multitud de vocablos concordantes, hemos descubierto en Cuba. El *cocoricamo* no es sino el *mana* que hoy día dicen los etnógrafos (ORTIZ, 1929, pp. 307-308).

Na linguagem cubana a expressão “*tiene cocoricamo*” se utiliza em referência a algo extraordinário, sobre-humano e inexplicável, tanto para fatos concretos como também a todo mistério sobrenatural. Quando querem enaltecer os atrativos de uma mulher ou o valor de um herói, enfatizar a intensidade do frio ou a velocidade de um automóvel e a força de um furacão se diz “*tiene cocoricamo*” (ORTIZ, 1985, p. 148). Este vocábulo também se utiliza como substantivo para se referir a um ser feio, monstruoso e terrível: “*parece um cocoricamo*”.

Em “Sensemayá”, Guillén evidencia a presença africana em Cuba: suas *jitánforas* são palavras criptográficas, conjurações mágicas, orações ritualísticas, cujo valor rítmico tem ressonância ancestral. Nas palavras de Ortiz: “El rito mágico de sensemayá es un conjunto individual de hechicería africana que revive estéticamente en el verso de Guillén” (ORTIZ, 1991a [1937], p. 160). No entanto, como foi dito, o instrumento gráfico da língua espanhola é insuficiente para reproduzir toda a plasticidade afro-cubana. É necessário a colaboração de um recitador “amulatado” para a completa realização estética do poema.

A *jitánfora* consiste num recurso para superar o distanciamento entre escrita e a oralidade e, ao mesmo tempo, apresenta imagens das interpenetrações das tradições africanas e espanholas em Cuba. Entretanto, os versos fazem alusões à elementos étnico-culturais que nem sempre estão presentes nos poemas. A estética amulatada por meio de seu ritmo e linguagem anuncia a complexa amálgama constituidora do cubano, sem revela-la em sua totalidade. Este

fato, leva-nos a pensar que foram justamente os “conflitos internos” da poesia mulata que propiciaram ao antropólogo intuições para dilucidar a cubanidade a partir do seu conceito e método transculturação. Os “conflitos internos” provocados pelo entrecchoque do fazer poético espanhol e das tradições culturais afro-cubanas reproduzem na estética a realidade histórico-social. A impossibilidade de transpor para a escrita espanhola o ritmo e a emotividade das culturas afro-cubanas encontra-se em sintonia com o fato de que historicamente as diferenças culturais foram conflitantes.

No entanto, os poetas puderam criar poemas mulatos, reinventando recursos literários para aproximar a escrita da oralidade. Ambas tradições literárias foram corrompidas e deformadas para que algo novo pudesse surgir. Esteticamente, a *mulatez* oscila sem assumir uma posição intermédia: ora, sobressaem elementos brancos, ora negros. Isto nos leva a pensar que *mulatez* não consiste em uma mestiçagem entendida como uma nova “cor uniforme”, homogênea. *Mulatez*, distancia-se da mestiçagem justamente por manter as diversidades em um movimento criador, sem perder suas particularidades. Em alguns aspectos, o negro se embranquece e o branco se enegrece, mas tanto as culturas “brancas” e “negras” permanecem neste vaivém da *mulatez*. Por isso, cabe bem a expressão utilizada por Guillén e Ortiz para se referir ao cubano: *blanquinegro*.

O poema “Sensemayá” trata-se de um “encantamento”, estimulando ritmos, danças, pantomimas¹³⁸ e emoções presentes nas culturas negras que chegaram à Cuba. De acordo com Angel Augier (1984, p. 174), este poema possui uma “força sugestiva” com um vínculo direto com as tradições crioulas de procedência africana. Trasladar a cultura afro-cubana para a escrita poética representa enormes dificuldades: o instrumental gráfico é insuficiente para representar a oralidade, a imprevisibilidade, os ritmos e as emoções típicas dos negros cubanos. E, por isso, Augier considera que o poema possui uma “força sugestiva”: sugere uma realidade cultural que não pode ser completamente dita por meio da lírica espanhola, no entanto, os recursos poéticos utilizados por Guillén e os demais poetas do negrismo foram capazes de anunciar, ainda que de forma limitada, as culturas dos negros em Cuba.

Os estudos de Ortiz sobre a poesia mulata apresentam uma análise sobre os limites e alcances deste exercício poético em relação à cubanidade. Este movimento poético realizou um importante esforço para revelar a identidade cultural cubana, contudo, a poesia escrita

¹³⁸ Ver o capítulo de Ortiz “La pantomima entre los negros”, em sua obra *Los Bailes y el teatro de los negros em el folklore de Cuba* (1993).

permanece incompleta sem a recitação¹³⁹. Os poetas diante dos obstáculos para reproduzir as idiossincrasias do negro cubano, elaboraram uma lírica mulata com potencialidades para o “incitamento estético”, estimulando a percepção dos leitores para uma realidade “não-dita” nos poemas. Em razão da complexidade em transferir a cultura afro-cubana forjada na oralidade e na polirritmia para a escrita espanhola, o poeta nem sempre foi exitoso em submeter a escrita à oralidade¹⁴⁰. Segundo Ortiz, a escrita castelhana impede que aos versos sejam transportados a sonoridade, o ritmo e a plasticidade afro-cubana:

Casi como la grafía del vocablo castellano es incapaz de traducir la realidad fonética de la palabra afrocubana, también la clásica grafía poética española era insuficiente para expresar el verso, la estrofa, el ritmo, la sonoridad, la plasticidad de la inspiración mulata en la libérrima espontaneidad que exigía (ORTIZ, 215, p. 116).

O poeta mulato teve como desafio a modulação de seus versos para que pudesse prevalecer a oralidade e a espontaneidade, preparando sua poesia para uma “integração plástica”. No entanto, para que seja alcançada esta plasticidade é indispensável a recitação. O poema “Sensemayá” contém todas as condições necessárias para alcançar esta plasticidade, como ocorreu ao ser recitado pela artista cubana Eusebia Cosme:

Tómese como ejemplo el poema *Sensemayá*, de Nicolás Guillén. Sin una exacta interpretación o complemento de genuina oralidad criolla y plástica africanoide, esa poesía mulata carecerá de sentido.

Pero *Sensemayá* está compuesto sin esfuerzo para la pronunciación y para el recitado. Hasta para la música. Es un canto, un encantamiento que necesita la magia de las palabras, de los ritmos, de la melodía, de los gestos y del ademán litúrgico para que se cumpla el prodigio. Eusebia Cosme recita *Sensemayá* con los apropiados tonos, voces, ritmos, melodías, gesticulaciones, ademanes y meneos apropiados para el poema hechicero. Pero ese canto de Guillén está compuesto aún para más, para el baile; un día *Sensemayá* será poesía que una mulata recitante, al cantar su melopeya, danzará con los pasos rituales para la virtud del conjuro.

Sensemayá es un poema de poesía integral, necesita la sonorización oral y mélica, así como el ritmo, el tambor, la danza, la máscara y el mimodrama, requiere el actor, el histrión, el *griot* que produzca el hechizo (ORTIZ, 2005, p. 117).

Para que o poema alcance a sua integralidade não basta o “pensamento mulato” no momento de sua criação, mas também ao ser recitado. O poeta não pode fazer mais do que sugerir o ritmo afro-cubano, que deve ser interpretado por alguém que seja mulato como

¹³⁹ Toda poesia está para ser recitada e ouvida. No entanto, Ortiz enfatiza que a “recitação mulata” consiste na possibilidade de superar as distâncias culturais entre a ritmicidade africana e a escrita espanhola, recuperando a fala e os ritmos cubanos amulutados.

¹⁴⁰ Em seu artigo “Los últimos versos mulatos”, Ortiz salienta que os componentes fônicos como a *jitánfora*, as onomatopeias e a fala popular cubana deixam em evidencia a insuficiência do instrumental gráfico castelhana (ORTIZ, 2010a [1935], p. 556).

Eusebia Cosme. E neste sentido, tanto o poeta como o recitador participam do ato poético: o primeiro “incita” e o segundo completa com inflexões e pantomimas. Vejamos o comentário do crítico porto-riquenho Ramón Lavandero sobre Eusebia Cosme interpretando “Sensemayá”:

Canta Eusebia el estribillo y sus notas graves tienen una sonoridad misteriosa, agorera, mágica, críptica. Su ademán, trémulas las manos, es de conjuro totémico y sus movimientos son reptantes, sinuosos, cautelosos, de danza zoofóbica. Repite la bárbara onomatopeya aborígen –*Mayombe, bombe, mayombé*– y sus pupilas se dilatan con un terror viejo, heredado, milenario, ante la serpiente que, elástica y contráctil, se enrosca en una rama formando un caduceo y, con la cabeza fálica erecta, silba, seca su lengua bífida y mira fija con sus ojillos de cuentas verdes. Los espectadores se agarran a los asientos sobrecogidos de temor y alucinación – ¡*Sensemayá, la culebra!* – tal es la intensa emoción que provocan las simples palabras del poema de Guillén y la entonación con que las pronuncia Eusebia, acompañadas con la vibración eléctrica de los músculos de todo su cuerpo. Termina el recitado en un compás lento, uniforme, repitiendo el conjuro ante el reptil inmóvil, muerto al placer. Y hay entonces un grito salvaje de malicia, sensualidad, de burla, de ferocidad triunfante – ¡*Sensemayá se murió!* – y un erguirse del cuerpo con la testa en alto, al abandonar Eusebia es escenario, caminando solemne, majestuosa como el gato con la presa en la boca (LAVANDERO, 1936, pp. 43-44).

Podemos perceber como o poema “Sensemayá”, mesmo enriquecido pelas tradições afro-cubanas, constituiu-se como poema mulato. Os recursos utilizados pelo poeta não ultrapassa os limites impostos pela escrita: apenas aponta para uma dimensão da cubanidade que se encontra além da tessitura poética. Esta é a complexidade da *mulatez* que, mais tarde, Ortiz dedicou-se a perscruta-la a partir de sua etnografia transcultural.

Este poema, em razão de sua intensa africanidade, pode ser considerado como uma ação poética que transgrede os valores culturais impostos pela “racionalidade ocidental colonizadora”. Como afirma Jorge Ruffinelli, há uma reminiscência do “irracional”, do mágico e do fantástico. E esta reminiscência não visa apenas o deleite por elementos de uma tradição cultural subjugada pela colonização, mas consiste num exercício poético-político descolonizador (RUFFINELLI, 1985, pp. 47-48). Nos versos da poesia mulata, o ritmo se sobrepõe sem anular a linguagem. A palavra escrita é necessária, porém em alguns casos permanece como vozes cifradas, envolvidas no mistério. Podemos dizer que a poesia mulata devolve a linguagem o seu mistério, que a tradição ocidental tem fustigado a si mesma no esforço de decifrá-la com a luz da razão.

No ritmo, o negro convive com o pensamento e o mistério, ou melhor, insiste que este permaneça como fonte inesgotável de sentido. O mistério não é e ausência de sentido, mas a sua origem. As *jitánforas* são organizações fonéticas a partir da grafia espanhola que permanece indecifrável. E, ao invés de traduzi-las, o leitor deve se colocar em seu movimento sonoro, onde integram emoções e ideias. Não é na grafia de “Sóngoro Cosongo” que

encontraremos o sentido, mas em sua musicalidade. Esta é uma manipulação da língua escrita, transformando-a em um meio para recuperar a expressão rítmica do negro africano que influenciou a cubanidade. Assim, formou-se o “pensamento mulato”: *entrecriado* a partir da escrita espanhola e os ritmos afro-cubanos.

Este fazer poético em versificar a partir dos ritmos afro-cubanos não consiste apenas em umas pinceladas de verniz negroide sobre os versos castelhanos, mas em uma intervenção nos elementos essenciais da poesia (linguagem e ritmo). Podemos dizer que sem desconectar com a tradição literária espanhola, Guillén realizou mudanças na estrutura da poesia para criar imagens da *mulatez*.

Historicamente, a *mulatez* foi mais do que uma assimilação da cultura dominante por parte dos subalternizados. Os negros cubanos foram introduzindo suas tradições nos novos arranjos culturais da sociedade cubana. Não obstante, tanto dominadores como dominados passaram por uma “*desculturação*”, ou seja, perderam parte de suas tradições ao longo dos contatos interétnicos. Digamos que o processo implicou *desculturação* e *aculturação*, gerando a *mulatez*. Mais que justaposição ou imposição de culturas, ocorreu uma *decomposição* e *recomposição*, criando uma nova realidade cultural.

Esta *mulatez* histórica encontra-se na estética estudada por Ortiz. Importantes músicos havia percebido a impossibilidade de traduzir os ritmos afro-cubanos para o pentagrama. Mesmo criando técnicas musicais para alcançar uma aproximação a fim de guiar a orquestra, cubano sempre acabava por tocar outra coisa. Os rebeldes ritmos escapavam da disciplina da grafia. Esta impossibilidade de transcrever os ritmos afro-cubanos manifestou o processo histórico dos choques culturais em Cuba. Mais que uma apropriação cultural, ocorreu uma conflitiva negociação. Os ritmos afro-cubanos no início do século XX já não eram as mesmas percussões africanas e nem mesmo aquelas soadas nos rituais dos negros em Cuba. Eram ritmos profanos, adaptados pelas novas circunstâncias e sem perder as suas vivacidades étnicas. Ritmos mulatos, nem negros e nem brancos.

A cubanidade foi forjada nesta “simpática incompatibilidade”. Distintos códigos, a princípio incompatíveis, passaram por uma decomposição e uma conseqüente recomposição. Amadeo Roldan, importante músico do afro-cubanismo, criou uma nova forma para incorporar em suas orquestras a polirritmia e a pantomima dos negros cubanos. Assim, vemos que a música mulata realizou o que havia historicamente ocorrido em cuba: criou novas técnicas que sintetizaram as tradições em uma nova expressão musical. No entanto, em um certo momento

de suas composições, Roldán deixava os tamboreiros livres de sua batuta para que executassem por conta própria os seus complicadíssimos ritmos (ORTIZ, 1965 [1950], p. 120).

Nos textos de Ortiz, salta à superfície a sua insistência em se desvestir da racionalidade ocidental a fim de vivenciar uma outra lógica participante das confluências culturais ocorridos em Cuba¹⁴¹. Para Ortiz, a compreensão da realidade cultural cubana não passa apenas pelo pensamento como também pelas emoções. Esta foi a experiência que o antropólogo adquiriu em sua aproximação à poesia cubana iniciada no final dos anos 20: superou o maniqueísmo entre pensamento-emoção, chegando a afirmar que entre os negros cubanos a ideia se constitui no ritmo, integrada à corporeidade. Os tambores não apenas provocam os movimentos corporais como também o pensamento.

3.4. O mulato: sujeito duplamente marginalizado.

Segundo Ortiz, a poesia de Guillén, Jose Tallet, Ramón Guirao, entre outros, realizaram a *epifania do pensamento mulato*. Com o abrandamento da opressão racial, os negros e mulatos não apenas foram reconhecidos como protagonistas da cubanidade como também puderam ter acesso aos meios de produção cultural. Assim, puderam instrumentalizar a escrita para expressar suas particularidades que, até então, eram reprimidas como barbárie.

Em seu texto “La categoría de los mestizos”, Ortiz apresenta a “posição social” do mulato na sociedade colonial. De antemão, acreditamos que a produção deste texto foi motivado não apenas por uma curiosidade histórica do autor, mas, sobretudo, pelo propósito de dar maior solidez a ideia de que a cubanidade pode ser explicada a partir da *mulatez*. Assim, as intuições adquiridas pela poesia começavam a tomar forma com as suas investigações históricas e etnográficas. Ou seja, Ortiz buscou no mulato enquanto sujeito histórico elementos para desenvolver a sua intuição provocada pelas imagens poéticas da *mulatez*. As intuições adquiridas pela estética foram complementadas com a história. Em 1934, em seu artigo “La poesía mulata” já apresentava o drama do mulato:

En la gran tragedia histórica de todas las razas subyugadas [...] uno de los sufrimientos más crueles ha tenido que ser el de tener con frecuencia que negarse a sí mismo para poder pasar y sobrevivir, el de esconder el alma en lo más recóndito de una caverna de conducta hecha de forzadas hipocresías, de defensivos mimetismos, de dolorosísimas renunciaciones. En Cuba, los negros tuvieron que abstenerse, aceptando, a la vez de grado y de fuerza, la posición distinta que el sojuzgamiento les señaló en la estratificación social que los explota. *Pero el mestizo sufrió más, sufrió la presión centrifuga de dos*

¹⁴¹ Ao invés de adotar métodos e teorias previamente elaborados pela ciência, realiza uma imersão no cultural para, posteriormente, criar conceito que atenda as particularidades da realidade cubana. Vale ressaltar, que a teoria é quase escassa na obra ortiziana: somente em sua obra *Contrapunteo cubano* encontramos um pequeno capítulo, entre os 25 que compõe a obra, dedicado a teorizar sobre o seu conceito transculturação.

mundos, del futuro que aún no lo aceptaba y del pasado que ya no lo reconocía. Y el alma mulata padeció la vida de lo inadaptado. O tenía que manifestarse ante el mundo como un negro, sin serlo; o como un blanco, sin serlo tampoco. En cualquiera de las dos posiciones, su expresión emocional hallaba obstáculos (ORTIZ, 1934, pp. 206-207 –grifo nosso.).

Enquanto Ortiz se debruçava sobre o fenômeno literário afro-cubano percebeu que se tratava de uma estética mulata reveladora de uma realidade histórico-social e cultural forjada pela “pressão centrífuga de dois mundos”. Se para o poeta foi necessário um “pensamento mulato”, agora veremos como foi historicamente constituído este pensamento pelo mulato enquanto sujeito histórico. A sua condição de “intermediário racial e cultural” foi uma experiência marcada pelo sentimento de não ser branco e nem negro, adquirindo dramaticamente o pensamento mulato¹⁴². Tanto negros como brancos não saíram ilesos do processo de *mulatez*, no entanto, foi o mulato que o viveu de forma mais dramática: ao não se sentir branco e nem negro, também sentiu-se ninguém.

Esta nova leitura da formação do povo cubano, distinta do que havia predominado na sua primeira fase, levou Ortiz a se desvencilhar das teorias biológicas e evolucionistas que colocavam as tradições afro-cubanas num status de inferioridade, inclusive considerando-as como focos de propagação da *mala vida*¹⁴³. Neste período, se propôs a desconstruir o que denominou de “Mito racial”, as ideias pseudocientíficas de que existem “raças puras” e “raças impuras”. A mestiçagem, neste caso, era compreendida como uma degeneração racial. A prole das pressupostas raças puras não herdavam as virtudes de seus genitores, mas os seus vícios. Recordemos que o próprio Ortiz, em sua primeira fase, propôs o controle da mestiçagem a fim de que pudesse evitar a propagação da psicologia primitiva do negro. A partir dos anos 30, vemos em Ortiz uma ressignificação da mestiçagem, compreendendo-a como provocadora de uma “heterose transcultural”, da qual provém novos florescimentos culturais. Se antes

¹⁴² Nas páginas anteriores, vimos que para Ortiz o principal elemento constituidor da poesia mulata foi o pensamento. Aqui, veremos como o pensamento mulato foi adquirido em um contexto de limbo social, dupla marginalização. A estética mulata foi o resultado deste dramático processo histórico.

¹⁴³ Nos anos 30, Ortiz reformulou o seu conceito de “mala vida” que havia sido o eixo estrutural de sua obra *Los negros brujo*s (1906). Agora, a condição do negro já não se deve a sua natureza primitiva e atávica, mas a sua exclusão e inferiorização racial impostas pelos dominadores. Curiosamente, esta nova percepção consolidou-se no período em que o antropólogo cubano dedicava-se aos estudos da poesia, como podemos observar em seu artigo “Más acerca de la poesía mulata: Escorzos pra su estudio”: “El blanco y el negro chocaron; sus lenguajes, sus artes, sus morales, sus religiones, sus familias, sus costumbres, sus ideas, sus trabajos y sus economías eran, dentro de la esencial humanidad común, radicalmente distintos. Uno dominó al otro por el histórico avance evolutivo de sus posiciones y técnicas y *clavó al otro en una concepción de ‘mala vida’*. La religión del dominado se tuvo por ridícula y diabólica; su lenguaje era ‘un ruido, no una voz’; su arte, risible; su moral, abominable; su familia, desvinculada; su costumbre, sin derecho; su ideación absurda; su trabajo, brutal; su economía, ineficaz (ORTIZ, 2010b [1936], p. 579 –grifo nosso.).

mestiçagem representava uma ameaça para o processo civilizatório do povo cubano, agora passa a ser entendida como “vigor” cultural.

Por que a *mulatez* (mestiçagem) considerada historicamente como “degeneração racial”, “sem-raça” e “sem identidade” tornou-se no século XX em Guillén e Ortiz representação da identidade cubana? A expressão “mulato” foi instrumentalizada nas sociedades coloniais para estigmatizar e gerar exclusivismos. Dado ao seu uso infame, surge a seguinte questão: por quais razões Guillén elegeu justamente “*mulatez*” para expressar a cor cubana, a cubanidade? Uma palavra tão carregada de preconceito e com um histórico de injustiças não deveria ser excluída do *jogo de linguagem* a partir do qual se pretende construir a identidade cubana? Por enquanto, vale a pena o seguinte comentário: o mulato, enquanto sujeito histórico, adquiriu uma dramática capacidade em lidar com dois mundos culturais antagônicos. Para utilizar a clássica concepção de William Edward Du Bois, o mulato teve que adquirir uma “dupla consciência”, oscilando entre os dois espaços originários de sua *mulatez*. Neste limbo social e cultural, sobressaiu a sua criatividade em se reinventar enquanto produto de uma possibilidade interdita.

Em “La categoria de los mestizos”, Ortiz apresenta de forma concisa as suas reflexões sobre a mestiçagem, abandonando a perspectiva apenas racial e assumindo os “convencionalismos sociais” como fatores determinantes da categoria do mestiço e do mulato. Ou seja, Ortiz não utiliza mestiçagem como um conceito explicativo de forma abrangente, mas busca na história as compreensões sobre o mestiço e mulato e a posição social ocupada por ele. Este processo em Ortiz é fundamental para que, posteriormente, possamos compreender porque a *mulatez* foi elevada a representação da identidade cubana¹⁴⁴.

Segundo Ortiz, deve-se considerar a *mulatez* como categoria sociológica. Ou seja, ter como ponto de partida as representações sociais do mulato nas sociedades coloniais. O mulato foi tratado como um espúrio, ao invés de gerado por duas raças era visto como a degeneração de ambas. A condição da *mulatez* era natural e socialmente inferior. Para evidenciá-la, Ortiz retoma o *Sínodo Diocesano de La Habana*, ocorrido em 1814, que proibia a ordenação de sacerdotes mulatos, considerados “*mala raza*”. Inclusive os mulatos eram sepultados distantes dos brancos (ORTIZ, 2015, pp. 189-190). O que nos interessa enfatizar é a nova compreensão de Ortiz no tocante à questão racial. A suposta ou real inferioridade do mulato, afirma Ortiz, não se deve a sua condição racial mas aos fatores ambientais, sociais e históricos. Em outras

¹⁴⁴ Nicolás Guillén e Fernando Ortiz encontraram na *mulatez* possibilidades hermenêuticas para compreender a identidade cubana. Curiosamente, ao longo da história cubana e de outras regiões nas américas, o mulato foi considerado uma degeneração racial. Segundo o mito racial colonial, os descendentes de negros e brancos não herdavam de seus genitores as suas virtudes, mas os seus vícios. O mulato era “sem identidade”, relegado ao limbo social. Em diversos contextos, eram excluídos tanto pelos brancos como pelos negros.

palavras, por meio de seu estudo da *mulatez* enquanto categoria social entende que as qualidades atribuídas ao mestiço não se fundamentam biologicamente, mas sim por fatores sociais e históricos aos quais o mulato foi submetido.

Carmen Bernand também dedicou-se ao estudo da mestiçagem como “categoria social”¹⁴⁵. Tanto Ortiz como Bernand recuperaram o *contexto social* em que se deu a mestiçagem nas sociedades hispano-americanas, recuperando os sentidos dados aos vocábulos “mestiço” e “mulato”. Assim, puderam identificar a posição social do mestiço e do mulato como também as suas *reações* diante da pressão centrífuga de dois mundos.

Ortiz entende que o conceito mestiçagem é demasiado abrangente, vago e indeterminado (ORTIZ, 2015, p. 45). Não obstante, como os cruzamentos raciais e culturais são fenômenos fundantes das sociedades latino-americanas e caribenhas não se deve ignorá-lo, mesmo com a insuficiência conceitual. Para evitar os riscos de cair num vazio conceitual, o antropólogo cubano considera o mulato enquanto sujeito histórico¹⁴⁶, em sua “concreta mulatez”. Deste modo, a categoria de mulato depende da época e contexto:

La definición del mulato y la apreciación de su posición en la estructura demográfica y social de un pueblo es tan importante que sin ellos es realmente imposible conocer plenamente sus manifestaciones genuinas. Pero es lamentable reconocer que no siempre el mulato ha tenido en la consideración social y en las estadísticas demográficas un concepto ni una posición propia o inequívoca. En ciertos países y épocas los mulatos forman una categoría especial; en otros se confunden con los negros; en otros parece que se esfuman y los unen a los blancos o a los negros, según deciden el capricho o los criterios más convencionales (ORTIZ, 2015, p. 181).

Vemos que a característica própria da *mulatez* foi a oscilação entre distintos espaços sociais. Em algumas regiões e épocas, o mulato era confundido com o negro. Temos o caso dos Estados Unidos, onde uma simples gota de sangue negra era suficiente para que o mulato fosse classificado como *Negro* (ORTIZ, 2015, p. 182). Em outras regiões e épocas, os mulatos chegaram a fazer parte da categoria de brancos, como em Cuba e no Brasil. Alguns mulatos chegaram a branquear-se em razão de diversos fatores sociais: as influências do pai branco, ao

¹⁴⁵ “Sin embargo, nuestro propósito no es tanto el estudio del mestizaje –sino el del mestizo, como categoría social, que abarca concretamente a los hijos de españoles y de indígenas: generalmente, el padre es español y la madre natural. El ‘mestizo’ pertenece a un universo híbrido que comparte con el ‘mulato’: hijo de español y negra; el caso contrario es menos frecuente; el ‘criollo’: español nacido en el Nuevo Mundo, o el ‘zambahigo’: hijo de negro e india, unión más frecuente que la inversa” (BERNAND, 2001, p. 106).

¹⁴⁶ Carmen Bernand também chama atenção para a importância de levar em consideração o mestiço histórico: “Para que la noción [de mestizaje] sea operacional es necesario partir de la persona misma del mestizo, como híbrido de dos ‘razas’ o ‘naciones’, que se conciben como entidades intrínsecamente distintas, y sustentador de una visión del mundo y de una práctica susceptibles de ser interpretadas desde dos puntos de vista, necesariamente antagónicos, puesto que derivan de una situación de dominación. A su vez, esta definición se basa en elementos como ‘raza’ o ‘nación’, nociones cuyo sentido varía según las épocas” (BERNAND, 2001, p. 106).

receber uma significativa herança, ao se casar ou por suas habilidades militares e artísticas. No entanto, a ascensão social do mulato sempre foi uma conquista individual, tendo que lidar com as estruturas sociais baseadas nas diferenças raciais¹⁴⁷. Finalmente, em algumas regiões e épocas, os mulatos conseguiram, ainda que temporariamente, constituir uma categoria social própria, como *bisagra social*, articulando e mantendo unidas a dominante minoria branca e a dominada maioria negra ORTIZ, 2015, p. 214)¹⁴⁸.

Quando o mulato chegava a ser confundido com brancos ou negros não perdia a sua condição de estar entre dois mundos antagônicos. Em razão de sua ambivalência, o mulato era visto com desconfiança tanto pelos negros como pelos brancos. Pois, não se sabia a qual grupo possuía maiores vínculos¹⁴⁹. Para Carmen Bernand, a ambiguidade do mestiço consistia em sua capacidade de lidar com códigos sociais diferentes e, assim, capaz de atravessar fronteiras políticas, geográficas e culturais. Esta característica também pode ser aplicada ao mulato, pois devido a sua constante “oscilação” conhecia os códigos sociais tanto do seu mundo materno como paterno. Não obstante, conhecer estes códigos não tornava a vida mais fácil, pois rechaçava o seu lar materno e era desprezado pelos brancos. Diferentemente do mestiço, como salienta Bernand (2001, p. 123), o mulato não contava com a possibilidade de se identificar com o seu lugar de nascimento, com o grupo materno. Mesmo sendo livre, o mulato carregava em sua mentalidade o estigma da escravidão, a sua origem negra subjugada.

Em seu olhar para o mulato enquanto sujeito histórico, Ortiz entendeu que apesar de sua psicose, de sua dupla marginalização, ocupou o espaço “*entre culturas*”, os interstícios da sociedade cubana. E assim adquiriu o seu pensamento mulato, ou seja, a sua identidade. Com a desagregação de sua tradição cultural (*deculturação*) recebida de sua mãe negra, o mulato vivenciou mais que o negro o imperativo da assimilação cultural, desejando aproximar-se de seu pai branco. No entanto, mesmo que o mulato fosse epidermicamente clareado e com um

¹⁴⁷ Segundo Bernand: “[...] el mestizo plantea la cuestión de la emergencia del individualismo, en este caso por la imposibilidad misma de fundirse en un grupo determinado (BERNAND, 2001, p. 123).

¹⁴⁸ Ortiz considera que em Haiti e Jamaica os mulatos chegaram a constituir uma categoria social própria. Sobre Jamaica, tem como apoio a obra *White Capital and Coloured Labour*, de Sydney Oliver: “Sir Oliver dice, al menos en relación con Jamaica de cuya isla fue gobernador, que una colonia compuesta de blancos, mulatos y negros ofrece una eficiencia organiza mucho mayor que una solo de blancos y negros. En este caso se perpetuaría una colonia de amos y siervos con una gran burocracia para mantener el orden; en cambio el mestizaje crea una conexión intermedia que articula mejor los diferentes grupos de la población” (ORTIZ, 2015, p. 214).

¹⁴⁹ Referindo se especificamente ao mestiço (aos descendentes do branco e da índia), escreve Bernand: “En América, los mestizos por lo general era considerados como ‘desnaturados’, puesto que la lealtad hacia el rey de España o su señor natural es dudosa. Estos individuos no inspiran confianza, son desleales porque sirven a dos señores naturales: al rey de España y al señor indígena, y pueden también manejar dos códigos sociales diferentes. De ahí que los mestizos estén siempre vinculados con la posibilidad de atravesar fronteras –políticas, geográficas o culturales–, como lo demuestran numerosísimos ejemplos, tanto en España –los renegados de Argel o de Constantinopla– como en América (BERNAND, 2001, p. 122 –grifo nosso.).

restrito acesso ao mundo “cultural branco”, frequentemente dava-se conta de suas diferenças. Era indelével a sua “mancha originária”, impedindo-o de ser plenamente reconhecido como parte da estirpe de seu pai branco. Este fato histórico apontado por Ortiz leva-nos a recordar os versos de Guillén em seu poema “Ayé me dijeron negro”¹⁵⁰: traz a imagem do mulato que ofende alguém pelo simples fato de ser negro, mas que esconde a sua avó materna –a sua origem africana–, obstáculo para o seu branqueamento social.

Para compreender a intensidade da transculturação vivida pelo mulato, antecipamos algumas ideias de Ortiz sobre o seu conceito transculturação:

La *transculturación*, o tránsito de una cultura a otra, es un fenómeno complejo. No consiste solamente en la *aculturación* o reajuste a una cultura extraña y desconocida, sino también en una *deculturación*, o sea la pérdida de una cultura propia y ancestral, y en la formación de un *tertium quid*, como dijera Malinowski, a manera de una mixtificación cultural, de la que resulta una cultura nueva. La *transculturación* no es la *transposición* de una cultura a otro ambiente, tampoco es *yuxtaposición* de dos culturas; ni la *imposición* de una cultura sobre la otra; ni la *interposición* de una en otra; ni siquiera una *composición* entre ambas. Es una *descomposición*, total o parcial, de cada una de ellas en el ámbito donde ocurre el contacto y una *recomposición* sintética ulterior, equivalente a una nueva *posición* cultural (ORTIZ, 2015, p. 232)¹⁵¹.

O conceito transculturação forjado por Ortiz foi originalmente destinado a interpretar a amálgama provocada pelos contatos culturais. Em sua obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* encontramos uma breve teoria sobre este conceito e, de forma exaustiva, a sua instrumentalização. Enquanto a teoria se restringe a um pequeno capítulo, na maior parte da obra encontramos estudos etnológicos e históricos que buscam percorrer a transculturação cubana a partir da chegada dos brancos europeus, dos negros africanos e, em menor medida, dos amarelos asiáticos. Em Ortiz, mais que uma teoria da transculturação, há uma leitura da história cubana em sua perspectiva transculturalizadora. Podemos afirmar que este conceito criado por Ortiz atende uma necessidade “epistemológica” e “estratégica” para entender a formação do povo cubano a partir das confluências das diversidades culturais. Em todas as obras de Ortiz há uma escassez teórica e uma ausência de filiação a uma escola antropológica. No entanto, sobressai em seus textos a “realidade cubana” sob a luz de uma interpretação própria.

¹⁵⁰ “Ayé me dijeron negro / pa que me fajara yo. Pero é que me lo desía / era un negro como yo./ Tan Blanco como te bé / y tu abuela sé quién é. / Sácala de la cosina, / sácala de la cosina / Mamá Iné. Mamá Iné, tu bién lo sabe / Mamá Iné, yo bién lo sé. / Mamá Iné, te llama nieto / Mamá Iné. (GUILLÉN, 1975, p.95).

¹⁵¹ Aqui já antecipamos o conceito transculturação que será aprofundado no seguinte capítulo, a partir dos estudos de Ortiz sobre o tabaco, o açúcar e os instrumentos musicais afro-cubanos (o bongô e a *clave*). Antecipamos para demonstrar a aproximação do conceito com o mulato enquanto sujeito histórico, cuja posição social evidencia de forma dramática o processo de *decomposição* e *composição* de uma nova realidade cultural.

Agora bem, vejamos como o mulato vivenciou a transculturação. Primeiramente, devemos ter presente que brancos, negros e mulatos ocuparam espaços diferenciados no processo de transculturação. Os brancos, ainda que tiveram que lidar com a sua crise de transição à vida americana, usufruíram de suas posições vantajosas de dominadores e rapidamente puderam se readaptar. Os negros foram arrancados de suas culturas e submetidos ao abismo social da escravidão. Nas primeiras fases de sua transculturação, afirma Ortiz, não puderam sequer de forma embrionária reconstruir seus vínculos sociais, pois chegando nas Américas foram separados de seus conterrâneos, tendo que conviver com outros africanos de línguas, religiões e culturas distintas. Os negros não podiam se entender entre si e muito menos reviver as suas estruturas sociais¹⁵². Assim, tiveram que se reorganizar socialmente, com novas linguagens, mitos, éticas, etc. E todo este processo foi forçado: “No es verosímil que otras masas humanas hayan sufrido en la historia un choque social, psíquico y hasta corporal, más rudo ni quebrantador” (ORTIZ, 2015, p. 234). Os brancos só não puderam aniquilar aquilo que os negros levavam no mais profundo de seu âmago. No entanto, salienta Ortiz, foram toleradas algumas atividades como a música e o baile como ação de segurança, evitando assim maiores incidências de fugas e suicídios.

Ainda que o negro escravizado estivesse sob o látigo dos engenhos, contava com a sua memória e, portanto, havia uma certa consciência da própria identidade. Obviamente, que todo o processo de dominação se propôs a gerar uma inferioridade nos negros à medida que se construía uma identidade epidérmica, fundada na hierarquia de raças na qual a pigmentação jogava um rol fundamental. No entanto, os negros tiveram condições de resistir a tal processo de aniquilamento de suas identidades. O mulato, por sua vez, carregava o drama da máxima expressão de uma ausência da percepção de si mesmo. Nasce de um ato ilegítimo, considerado “sangue impuro”, produto de uma união interdita. Não era negro e nem branco, supostamente uma nova raça sobre a qual caíam as piores infâmias. Assim, o mulato teve que lidar com a sua *posição intermediária* entre dois mundos:

El mulato, que generalmente no nacía en el hogar del padre blanco sino en el barracón o en el cartucho de la madre negra, participó en los tiempos esclavistas de esas mismas desventajas, aun cuando algo atenuadas ya por la posesión de ciertos medios defensivos, como el lenguaje común del país, que aprendía desde su infancia, la ocasional camaradería con los blanquitos y su más hacedera aproximación a los blancos adultos. Pero con frecuencia su

¹⁵² Segundo Ortiz: “Las masas negras esclavas fueron hechas ‘picadillo’, hasta reducir las a la más ínfima expresión de la individualidad, aislada e indefensa con un *maximum* de desocialización. Todo el nexo social les fue negado, fuera del representado por la esclavitud que aspiraba a deshumanizarlos” (ORTIZ, 2015, p. 234).

situación se agravaba en parte por las dificultades de su *posición intermedia* entre dos grupos raciales que en economía, religión, idiomas, costumbres, tradiciones, intereses, artes y posiciones familiares y sociales no solo eran distintas sino profundamente antagónicas (ORTIZ, 2015, p. 235 –grifo nosso.).

Segundo Ortiz, a posição intermediária ocupada pelo mulato fez com que a sua existência em processo de transculturação fosse muito mais trágica que o negro. Além do estigma de sua origem negra e escrava, carregou também a da impureza racial. Foi um “sem-raça”, enquanto o negro possuía uma categoria biológica e socialmente inequívoca. Não era questionada a sua pureza racial, embora fosse inferiorizada. O mulato, por sua vez, dissipava-se em variados matizes não apenas em sua cor como também socialmente. O mulato não contava com uma posição estável, ainda que representasse o *lócus* onde as raças negra e branca se encontravam. Não obstante, mais que encontro, era um desencontro, lugar de incompreensões e marginalizações.

O mulato, enquanto sujeito histórico, viveu na própria pele a máxima realização do processo da transculturação. Não vivenciou apenas a *mulatez* biológica como também a cultural e social. Era sem raça, sem lugar social definido e, portanto, teve que lidar com a sua duplicidade, ou seja, como produto histórico de dois mundos em conflitos. Se por um lado, a situação em que o mulato se encontrava era dramática, por outro, devemos ressaltar a sua adaptação diante da imprevisibilidade do contato cultural.

Este “limbo social” fez com que o negro oscilasse entre os diversos códigos culturais, ainda que dificilmente se identificara com algum deles. Esta falta de identificação –não se considerava negro e nem branco– foi a principal característica do mulato. Darcy Ribeiro, comentando o caso brasileiro, também fez alusão ao fato de que o mulato encontrava-se entre dois mundos conflitantes, tendo que se humanizar no drama de ser dois e ninguém¹⁵³. Ainda que no mulato deu-se uma confluência de culturas, vale ressaltar a sua impossibilidade de identificação. Sofreu, segundo Ortiz, uma dupla marginalização, tanto do branco como do negro.

¹⁵³ “O mulato, participando biológica e socialmente do mundo branco, pode acercar-se melhor de sua cultura erudita e nos deu algumas das figuras mais dignas e cultas que tivemos nas letras, nas artes e na política. Entre eles, o artista aleijadinho; o escritor Machado de Assis; o jurista Rui Barbosa; o compositor José Maurício; o poeta Cruz e Souza; o tribuno Luís Gama; como políticos, os irmãos Mangabeira e Nelson Carneiro; e, como intelectuais, Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos. Teve, também, por sua vivacidade e pela extraordinária beleza de muitos deles – sobretudo das mulatas –, resultantes do vigor híbrido, maiores chances de ascensão social, ainda que só progredisse na medida em que negava a sua negritude. *Posto entre os dois mundos conflitantes – o do negro, que ele rechaça, e o do branco, que o rejeita –, o mulato se humaniza no drama de ser dois, que é o de ser ninguém*” (RIBEIRO, 1995, p. 223. Grifo nosso.).

Frequentemente, dava-se uma marginalização socialmente sobreposta, tangenciando os espaços sociais brancos e dos negros. Em sua dupla marginalização roçava as diferenças culturais, permitindo que adquirisse uma “dupla consciência”. Não era branco, negro e nem possuía uma categoria própria e distintiva. A sua posição social era confusa e indeterminada, onde os negros e brancos estavam sobrepostos sem formar uma categoria intermediária e estavelmente definida (ORTIZ, 2015, p. 237). Enquanto o negro contava com uma raça inequívoca, a *mulatez* se dissipava por diversos matizes causando um condição confusa e indeterminada. O mulato não era reconhecido pelos negros e brancos como o lugar de “encontros” das distintas culturas, pelo contrário, predominava a resistência de ambas as tradições diante do processo de transculturação. Sobre isso, comenta o autor da *Epifania de la mulatez*:

La marginalidad de la mulatería no era siempre, pues, mera tangencialidad o yuxtaposición; porque ambas razas eran intersecantes en un sector común donde se imbricaban sus amores, sus descendencias, sus posiciones sociales, sus intereses y sus culturas; pero donde no siempre era reconocida con valor propio esta mixtura, que, originada por transformación de dos al fin devenía, aun dentro de su vaguedad tipológica, una tercera categoría biológica y social. Así pues, dicha “marginalidad” no era siempre estable y representativa de un estado y de una función social determinada, sino insegura y constantemente oscilante; por lo cual esa marginalidad somática, psíquica, y social, constituyó la característica más típica de la mulatez (ORTIZ, 2015, p. 237).

Segundo Ortiz, esta marginalização oscilante entre dois mundos deu-se de forma acentuada na vida psíquica do mulato. Foi forçado a constantes exercícios de ajustes e reajustes para sobreviver nas sociedades coloniais. Por ter sido menosprezado e rechaçado por brancos e negros, o mulato, além de compartilhar as mesmas desventuras que o negro, teve o agravante de sua instabilidade racial. Por este motivo, afirma Ortiz, o mulato viveu uma profunda e permanente psicose de frustração por sua inadaptação, sem raízes e apoio social. Era um drama interno por não ser branco e nem negro e, segundo Ribeiro, de ser ninguém.

A mulatez foi forjada a partir desta marginalização somática, psíquica e social. Ou melhor, em uma “dupla marginalização”. Era marginalizado tanto pelo negro como pelo branco. Na poesia de Guillén, encontramos este histórico drama do mulato em sua busca por uma identidade. Em seu poema “El apellido” encontramos o poeta indagando sobre as suas origens e, assim, qual sobrenome deveria levar:

¿Seré Yelofe?
¿Nicolás Yelofe, acaso?
¿O Nicolás Bakongo?
¿Tal vez Guillén Banguila?
¿O Kumbá?

¿Quizá Guillén Kumbá?
¿O Kongué?
¿Pudiera ser Guillén Kongué?
¡Oh, quien lo sabe!
¡Qué enigma entre las aguas!

(GUILLÉN, 1972, p. 397).

No entanto, a partir desta *dupla marginalização* o negro adquiriu a sua *dupla consciência*. Segundo Ortiz, no mulato ocorreu uma “heterose transcultural adaptativa” (2015, p. 230), ou seja, um vigor criativo em reação a sua condição oscilante e indeterminada. Concretamente, o mulato chegou a ser hábil nas atividades manuais, no trabalho remunerado. Como também, alguns chegaram a se destacar nas artes. No entanto, esta heterose tem uma dimensão mais profunda: a capacidade do mulato de dominar distintos códigos culturais e utiliza-los a favor de si mesmo. Como salientou Carmen Bernand, o mulato e o mestiço adquiriram a capacidade de atravessar fronteiras culturais. Ortiz entende que esta heterose transcultural se deve a consciência mais viva de si mesmo, a sua sensibilidade social aguçada, diferente de alguém não-mestiço que tendo uma posição social determinada e unívoca, aceita-a sem discuti-la. Este ímpeto por reagir à sua dupla marginalização constituiu o seu “pensamento mulato”, a sua “dupla consciência”¹⁵⁴. E, deste modo, a *mulatez* é considerada por Ortiz como expressão da cubanidade, desta consciência da transculturação forjadora do povo cubano. No Brasil, Gilberto Freyre também entende o mulato como elemento dinâmico na formação social brasileira:

Entre esses duros antagonismos é que agiu sempre de maneira poderosa no sentido de amolecê-los, o elemento socialmente mais plástico e em certo sentido mais dinâmico, da nossa formação: o mulato. Principalmente o mulato valorizado pela cultura intelectual ou técnica (FREYRE, 2004, p. 30)¹⁵⁵.

Esta dupla consciência (pensamento mulato) encontramos em vários poemas de Guillén. Para mencionar alguns, vejamos “La canción del bongó”, “La balada de los dos abuelos” e “Son número 6”. Em “La canción del Bongó”, encontramos a dualidade constituidora do mulato nos

¹⁵⁴ Ortiz lança mão do conceito de W. E. B. Du Bois de “dupla consciência”, retomando os seguintes fragmentos de sua obra *Souls of Black Folk*: “Es una sensación peculiar esta *doble conciencia*, ese sentido de verse siempre a uno mismo con los ojos de los demás, de medir su propia alma por el cartabón de un mundo que a uno lo mira a la vez con humor, desconfianza y piedad. [...] Uno siempre siente su dualismo (*twoness*): ser un Americano y ser un Negro; dos almas, dos pensamientos, dos irreconciliables empeños, dos ideales antagónicos en un cuerpo oscuro que si no se desgarrar es tan solo por la tenacidad de su propia fuerza” (DU BOIS *apud* ORTIZ, 2015, p 239).

¹⁵⁵ Freyre também considerou o mulato como meio de intercomunicação entre dois códigos culturais distintos: “Mesmo, porém, a essa fase de maior diferenciação social entre sobrados e mucambos, corresponde à maior desintegração do sistema patriarcal entre nós, não têm faltado elementos ou meios de intercomunicação entre os extremos sociais ou de cultura. De modo que os antagonismos que não foram nunca absolutos, não se tornaram absolutos depois daquela desintegração. E um dos elementos mais poderosos de intercomunicação, pelo seu dinamismo de raça e, principalmente, de cultura, tem sido, nessa fase difícil, o mulato” (FREYRE, 2004, p. 808).

seguintes versos: “porque venimos de lejos / y andamos de dos en dos” (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 117). As imagens da dualidade já encontramos no próprio título do poema, pois o *bongó* consiste em um “instrumento duplo”, que em seu ritmo repercute tanto o negro como o branco, dualidade forjadora da *mulatez*. O poema “La balada de los dos abuelos” inicia-se com o eu lírico mulato referindo-se às suas “duas sombras” que constituem a sua posição social oscilante e indeterminada: “Sombras que sólo yo veo / me escoltan mis dos abuelos” (GUILLÉN, 1972c [1934], p. 137). Segue o poema com uma série de oposições entre o avô africano (Taita Facundo) e o avô europeu (Don Federico) e, finalmente, o eu lírico se reconhece como o espaço em que se integram as diferenças culturais de seus dois avôs: “Don Federico me grita / y Taita Facundo calla / los dos en la noche sueñan / Yo los junto” (GUILLÉN, 1972c [1934], p. 139)¹⁵⁶. No poema “Son número 6” encontramos a epifania do pensamento mulato, do eu lírico reconhecendo a identidade cubana como resultado das confluências culturais e sociais do branco e do negro: “Estamos juntos desde muy lejos / jóvenes, viejos / negros y blancos, todo mezclado / un mandando y otro mandado / todo mezclado” (GUILLÉN, 1972c [1934], p. 232).

Construímos este capítulo em duas partes: na primeira, vimos as intuições de Ortiz sobre a poesia mulata de Guillén como um ato poético conflitivo, provocado pela aproximação de tradições poéticas distintas. No segundo capítulo, apresentamos os estudos de Ortiz sobre o mulato enquanto sujeito histórico, cuja condição de “dupla consciência” explica a formação da cubanidade. A partir destes dois temas presentes em Ortiz nos anos 30, podemos concluir que o antropólogo encontrou no estético novos esquemas para compreender a história cubana. A *mulatez* presente no ato poético de Guillén foi uma epifania da formação do povo cubano, onde o africano e o espanhol passaram por uma *desculturação* –ou seja, por uma perda parcial de suas tradições– gerando uma nova realidade cultural. As intuições adquiridas por Ortiz na poética de Guillén proporcionou um novo olhar para a história da formação do povo cubano,

¹⁵⁶ Luis Duno Gottberg (2003, p. 97) afirma que o verso “Yo los junto” anulou as confrontações apresentadas ao longo do poema entre Don Federico e Taita Facundo. Gottberg prefere entender deste modo os versos de Guillén em razão de sua necessidade de defender a tese de que o poeta recupera o africano para reinseri-lo em um *conceito homogeneizador de nacionalidade*. No entanto, cabe salientar que “juntar” não consiste necessariamente em “anular”. O Eu lírico apenas anuncia que sua condição humana se constitui numa dualidade de culturas, adquirindo um “pensamento mulato”. Para que tenhamos uma ideia da compreensão de Gottberg sobre o fazer poético de Guillén –como ideologia ocultadora dos conflitos– vejamos o seguinte fragmento: “La unión de los viejos antagonistas se torna absoluta. Trasciende el abrazo donde se igualan sus figuras y sus fuerzas. La estructura del poema consagra esa unión al confluír Facundo y Federico en una sola voz coral que canta, luego de callar el dolor (gritos y llantos) del negro y del blanco. Igualar estas figuras y aplacar sus resquemores es sin duda el acto simbólico más importante en la constitución de un sujeto nacional no conflictivo. En ‘Palabras en el Trópico’ es poeta podrá constatar entonces: ‘Cuba ya sabe que es mulata’” (GOTTBERG, 2003, p. 98).

que marcou profundamente o seu pensamento tardio. Como veremos nos próximos capítulos, as imagens da mulatez de Guillén continuaram ressoando nas obras mais importantes de Ortiz.

CAPÍTULO 4

TRANSCULTURAÇÃO: CONCEITO E MÉTODO ETNOGRÁFICO.

Antes de avançarmos com a última fase do pensamento de Ortiz, convém apresentar algumas sínteses e conexões sobre os temas que abordamos até o momento. Viemos percorrendo a história do conceito transculturação, cujos principais rastros encontram-se no âmbito da poesia afro-cubana. Com o que foi denominado poesia negra, afro-cubana e mulata inaugurou-se um novo modo de compreender a nacionalidade cubana. No século XIX, por exemplo, a nação cubana foi imaginada a partir da memória dos povos indígenas (*siboneysmo*), do camponês brancos (*crioulismo*) e também das paisagens tropicais, da fauna e da flora. No entanto, como pontuou Ángel Augier (1984, p 82), “faltava nesta sinfonia a nota negra”. Em todos os movimentos poéticos do século XIX e nas primeiras décadas da república, o negro foi desconsiderado pela poesia como parte da nação cubana. Assim, retratava apenas uma aparente unidade nacional.

Com o afro-cubanismo, o negro foi incorporado como parte da cubanidade. Inicialmente, este movimento literário abordou o negro em sua exterioridade, apenas para atender suas expectativas de exotismo. Não obstante, esta moda proveniente da Europa pós-guerra transformou-se em Cuba num modo de conceber a formação do povo cubano a partir das confluências de distintas etnias e culturas. Este exercício literário, provocado pelos impulsos do vanguardismo, contribuiu significativamente com o processo de descolonização cultural, rompendo com a ideologia do branqueamento. Às margens das Ciências Sociais, ocorria uma tomada de consciência da ideologia dominante, segundo a qual em nome da civilização deveria assimilar a cultura branca e europeia. O próprio Ortiz, que nas primeiras décadas do século XX havia se tornado o principal expoente da antropologia cubana, encontrava-se apegado aos mitos racistas em voga na virada do século XIX para o XX. A literatura foi pioneira na percepção de que sem o negro não haveria possibilidades de pensar a cubanidade e, conseqüentemente, a nação cubana.

A poética guilleniana expressou, tanto em forma como em conteúdo, a *mulatez* constituidora do povo cubano. Ao invés de se limitar a versificação do negro cubano, abarcou as diversidades culturais que chegaram à Cuba e participaram da formação da cubanidade. No entanto, em razão da histórica marginalização do negro, encontramos em Guillén uma especial atenção a condição do negro cubano, tendo como projeto poético-político a sua descolonização, permitindo-o que pudesse ver a si mesmo a partir de seus próprios olhos e não da perspectiva

do colonizador branco e europeu. Assim, em Guillén encontramos o exercício descolonizador que, mais tarde, Frantz Fanon se propôs a realizar em *Pele negra, máscaras brancas*. Como colunista da página “Ideales de una raza” do Jornal *Diario de la marina*, Guillén apontava enfaticamente que o negro tinha vergonha de si mesmo, de suas tradições, de suas danças, ritos, tambores, etc. Assim, o processo descolonizador envolvia diretamente o negro, passando necessariamente pelo auto reconhecimento de si mesmo.

Em *Sóngoro cosongo* encontramos de modo mais explícito as ideias que, mais tarde, fizeram parte do conceito ortiziano. Esta obra apareceu com o seguinte subtítulo: *poemas mulatos*. E também foi a única obra do poeta com um prólogo, no qual estabelece diretamente vínculos entre a sua estética e os elementos étnicos participantes do *coquetel* cubano: “Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco nísperos” (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 114). Como bem pontuou Ángel Augier, neste prólogo, o poeta reiterava conceitualmente as suas imagens poéticas (AUGIER, 1984, p. 136). Com versos mulatos, pretendia representar imagetivamente a mestiçagem cubana, este coquetel formado pelo contato cultural.

O conceito transculturação, apresentado na segunda parte da obra *Contrapunteo cubano*, foi utilizado como *chave de interpretação* da cultura cubana nas demais obras que compõem o pensamento tardio de Ortiz. Como veremos, transculturação não foi apenas conceito como também método etnográfico. Viemos demonstrando que este conceito-método tem uma estreita relação com a *mulatez* proclamada por Guillén, cuja criação poética esteve estreitamente relacionada com a “crise de transição”, período marcado pela urgência de uma identidade nacional. Sendo assim, neste capítulo veremos as principais ideias estruturantes da transculturação para que, posteriormente, possamos compreender como este conceito foi instrumentalizado por Ortiz para interpretar a formação cultural e, simultaneamente, pensar a cubanidade.

No segundo capítulo, demonstramos como Ortiz e a vanguarda cubana tiveram em comum um discurso em prol da construção da nação a partir das manifestações culturais populares. Este projeto político-cultural visava transformar o popular em expressão do nacional e universal, atendendo o paradigma da modernidade. Nas obras tardias de Ortiz ressoa este projeto que havia sido iniciado nos anos 20, consolidado e institucionalizado com a SFC. Para Rafael Rojas (2004, pp. 3-4), nas obras do Ortiz maduro predomina a tensão entre o discurso antropológico da identidade e a prática cultural da diferença, de tal modo que a metáfora do *ajiaco* e o conceito transculturação –e acrescentamos as imagens da *mulatez*– resistem aos

postulados de um *sujeito nacional hegemônico*. Esta tensão sobressai de modo especial em suas etnografias em perspectiva transcultural, cujo esforço intelectual busca compreender o cubano sem eliminar as diversidades culturais.

Em Ortiz prevalece a heterogeneidade cultural em detrimento das pretensões homogeneizadoras. Ainda que o antropólogo utilize não poucas vezes a palavra “síntese” para se referir a formação cultural cubana, não devemos entendê-la como resultado uniforme dos encontros culturais. A identidade nacional pensada por Ortiz e versificada por Guillén consiste num processo de convivência cultural em que as diversidades étnicas não permanecem intocáveis e, por outro lado, também não assimilam totalmente o outro. A metáfora do *ajiaco*, que veremos a seguir, evidencia esta concepção da formação do povo cubano: trata-se de um constante processo de “cozimento” da cultura nacional em que os diversos elementos não chegam a se dissolver completamente em uma identidade uniforme, homogênea e abstrata.

Podemos afirmar que a leitura de Ortiz da cubanidade superou satisfatoriamente a problemática da identidade que oscila entre a “singularidade desconectada” e uma “unidade universal e aniquiladora das diferenças”. Isto é, com as imagens da *mulatez*, a metáfora do *ajiaco* e o conceito transculturação, Ortiz pode dilatar as fronteiras étnicas e culturais que davam ao crioulo branco uma primazia, como representação autêntica da identidade cubana. À medida que questiona as pressupostas distâncias entre as tradições africanas e espanholas em Cuba, gera um *entre lugares*, um espaço de interação cultural forjador da cubanidade. Assim, a etnografia de Ortiz recupera os dilatamentos ocorridos entre as fronteiras étnicas e culturais como espaços da formação do povo cubano. Vale enfatizar, que o antropólogo não ignora e nem elimina as fronteiras, reconhece as diversidades e a alteridade dentro da identidade. Homi Bhabha (2014, p. 19) recupera a ideia heideggeriana segundo a qual a fronteira não é o ponto onde algo termina, mas o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente. As fronteiras históricas geradas pelos entrecosques culturais são as diferenças forjadoras da identidade cubana, e transculturação não as eliminam, pelo contrário, reconhece-as em suas particularidades.

O antropólogo cubano tem sido com frequência enquadrado como teórico da *mestiçagem cultural*, com a qual se propôs estabelecer os fundamentos da nacionalidade cubana segundo os paradigmas da modernidade. Com a mestiçagem inventava a “unidade”, fator indispensável para a construção da nação. Não obstante, as nossas leituras das obras ortizianas levaram-nos a discordar desta posição, entendendo que antes de uma mitologia (ou ideologia) da mestiçagem, em seu pensamento tardio predomina um *nacionalismo transcultural*. Neste

sentido, abordaremos os textos da fase madura de Ortiz a fim de demonstrar seus esforços em se desvencilhar de um meta-relato da identidade-síntese-homogênea¹⁵⁷.

No *Contrapunteo cubano*, Ortiz afirma que a transculturação é o principal fenômeno histórico a partir do qual se configurou a sociedade cubana: “La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones” (ORTIZ, 1983, [1940], p. 86). Vemos que a perspectiva racial que havia predominado em sua antropologia criminal cede espaço para a ideia de cultura como perspectiva de interpretação da configuração da sociedade cubana. Em *Ni racismos ni xenofobias* [1929], havia evidenciado sua preferência pelo conceito cultura em detrimento da ideia de raça: enquanto raça é um conceito estático, cultura é dinâmica, capaz de animar os sentimentos e as ideias. Já havia a concepção de que a cultura enquanto viés analítico permite ampliar o esquema interpretativo, em razão de sua capacidade de percorrer as reciprocidades criativas que ocorrem nos contatos culturais. Certamente, esta ideia que já era latente em Ortiz no final dos anos 20 foi desenvolvida na década seguinte com a sua aproximação à poesia mulata. Em “Los factores humanos de la cubanidad” [1939], defende que a cubanidade não se trata de uma questão racial, pois não existe uma raça cubana. Seria uma condição de cultura, uma relação de pertencimento à Cuba, que passa pelos sentimentos, ideias e atitudes¹⁵⁸.

Nos anos 20, como vimos no capítulo anterior, os estudos de Ortiz sobre a linguagem cubana possuíam uma leitura que poderíamos denomina-la de transculturalizada. Quase duas décadas antes de que forjasse o seu conceito, o antropólogo já entendia a formação da fala cubana como uma nova realidade cultural forjada pelo contato dos negros provenientes de distintas partes da África com os brancos espanhóis. Nos anos 30, ao se referir a poesia de Guillén, enfatizava que o poeta teceu os seus versos com a linguagem mulata, oralmente configurada a partir de um intrincado processo de confluências étnicas e culturais.

Neste capítulo, abordaremos o pensamento ortiziano tardio, a fim de que possamos dar continuidade ao nosso estudo genealógico do seu conceito transculturação. Nos capítulos

¹⁵⁷ Rafael Rojas defende que ao invés de uma síntese étnica ou cultural, que poderíamos identificar com uma leitura superficial da narrativa ortiziana a favor da *mulatez*, predomina uma concepção de Cuba como um lugar em que as diversidades são fronteiras permeáveis, e que sem anular os limites étnicos e culturais propõe uma *homogeneidade cívica* (ROJAS, 1998, pp. 146-147). Deste modo, a síntese proposta por Ortiz não se trata de uma homogeneização das diferenças, mas um exercício de imaginar a nação e a identidade cubana como espaço de consciência da permeabilidade das fronteiras étnicas e culturais.

¹⁵⁸ Escreve Ortiz: “La cubanidad no la da el engendro; no hay una raza cubana. Y raza pura no hay ninguna. La raza, al fin, no es sino un estado civil firmado por autoridades antropológicas; pero este estado racial suele ser tan convencional y arbitrario, y a veces tan cambiadizo, como lo es el estado civil que adscribe los hombres a tal o cual nacionalidad. (...) La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba” (ORTIZ, 1991b [1939], p. 13). Em 1946, Ortiz publicou a sua obra *El engaño de las razas*, demonstrando em uma perspectiva científica a inexistência das raças e propondo o conceito de cultura.

anteriores percorremos o que poderíamos denominar de “caminhos da transculturação”, as contingências históricas que levaram Ortiz paulatinamente a criação conceitual. Agora, pretendemos demonstrar como apareceu o conceito e, em seguida, como foi instrumentalizado pelo antropólogo como “chave de interpretação” da formação da sociedade cubana. Como veremos, transculturação oferece não apenas recursos para compreender o povo cubano como resultado dos contatos culturais como também possui potencialidades descolonizadoras, na medida em que recupera os negros como sujeitos históricos e culturais.

4.1. O *ajiáco*: uma metáfora da *cubanía*.

No final dos anos 30, ficou cada vez mais evidente a transformação do pensamento de Ortiz: desaparece a perspectiva da antropologia criminal, com a qual relacionava as tradições africanas com a *mala vida* e reconhece a significativa importância dos negros na formação da cultura cubana. No terceiro capítulo, vimos como a “poesia mulata” de Guillén foi importante para que o antropólogo apurasse o seu olhar interpretativo do cubano pelo viés da “mestiçagem cultural”¹⁵⁹. A *mulatez*, proclamada por Guillén no prólogo de *Sóngoro cosongo*, foi o desdobramento de sua obra anterior *Motivos de son*, onde apresentou as imagens do negro cubano com suas falas, ritmos, penúrias, preconceitos internalizados e, sobretudo, como sujeitos subalternizados e incapazes de alcançar a consciência de si mesmos, de suas identidades. Só depois de ter versificado o negro desde dentro –distanciando-se do exotismo presente em outros poemas do negrismo–, que o poeta foi capaz de tecer versos mulatos e anunciar o espírito mestiço de Cuba (Guillén, 1972b [1931], p. 114). Não obstante, mestiçagem não implica aniquilação do negro, mas sim o reconhecimento da africanidade na cultura cubana¹⁶⁰. Em “Cuba, negros, poesía”, o poeta voltou a enfatizar que somente por meio do negro seria possível compreender o cubano. Assim, uma poesia verdadeiramente nacional e crioula deve ser *negriblanca*, um crepuscular entre duas luzes, mestiça de duas vozes e única voz de duas gargantas (GUILLÉN, 1975 [1937], pp. 100-101).

Estamos convencidos de que estas imagens poéticas da *mulatez* foram decisivas para que o antropólogo redirecionasse o seu itinerário intelectual, resignificando o conceito de

¹⁵⁹ A expressão “mestiçagem cultural” vai adquirindo um sentido particular nas obras de Ortiz. Em seus textos sobre a poesia mulata aparece com frequência, substituída mais tarde por transculturação. Ao longo deste capítulo e do próximo veremos como a mestiçagem em Ortiz adquire um sentido próprio, distanciando das conotações raciais e culturais no sentido de uma realidade homogênea.

¹⁶⁰ Recordemos o seguinte fragmento do prólogo de *Sóngoro cosongo*: “En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico” (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 114).

mestiçagem que havia predominado em sua primeira fase (seleção étnica) e o papel do negro, reconhecendo-o como protagonista na formação cultural do povo cubano. Os textos ortizianos sobre a “poesia mulata” de Guillén foram elaborados nos anos 30, período de gestação da fase madura do pensamento de Ortiz que alcança o seu ápice com o *Contrapunteo cubano* [1940]. Assim, estamos convencidos da significativa importância da poesia como propiciadora de intuições para a criação do conceito transculturação.

Antes de abordarmos o conceito de Ortiz, amplamente difundido e comentado na segunda metade do século XX, consideramos oportuno algumas reflexões sobre a sua conferência “Los factores humanos de la cubanidade” [1939], onde apresenta a sua metáfora do *ajiaco* para explicar a formação da identidade cubana. Cronologicamente, esta metáfora apareceu posterior aos artigos sobre a poesia mulata e poucos meses antes de tornar público o seu conceito transculturação.

Luis Duno Gottberg identifica a metáfora do *ajiaco* como parte de um discurso ideológico a favor da unidade nacional homogênea, solucionando o problema das diversidades étnicas e culturais. Nesta perspectiva, a ideia da mestiçagem neutraliza o negro em suas particularidades e demandas políticas. Consideramos esta conclusão apressurada e equivocada. Em *Solventando las diferencias*, Gottberg analisa os artigos de Ortiz “Sin púas” e “La solidaridad patriótica”, publicados em *Entre Cubanos* [1913], onde o antropólogo apresentava a mestiçagem como seleção étnica em vista do branqueamento da sociedade cubana. Pois, para o antropólogo, o negro era a principal causa da degeneração da nação. O segundo artigo mencionado, considera o problema étnico como fator determinante da desintegração nacional e menciona a fusão das raças a fim de que seja possível a integração.

A partir destas premissas, Gottberg entende que a ideia da unidade nacional passa necessariamente por uma ideologia da mestiçagem que oculta as diversidades étnicas e culturais dos negros, considerando a tradição espanhola como a nervura da cubanidade. Até aqui consideramos acertada a análise de Gottberg sobre a primeira fase do pensamento ortiziano. Não obstante, comete um equívoco ao dar um salto dos textos de Ortiz do início da segunda década para a metáfora do *ajiaco*, publicada em 1939, e para o conceito transculturação, publicado em 1940. O crítico venezuelano desconsidera o trajeto percorrido por Ortiz nos anos 20 e 30, fato que o permite afirmar que a metáfora e o conceito ortizianos assimilam as diversidades cubanas em um todo homogêneo e pacificado (GOTTBERG, 2003, pp. 137-141).

Vejamos agora as principais ideias defendidas por Ortiz em sua conferência “Los factores humanos de la cubanidad”¹⁶¹. Ortiz inicia levantando a seguinte questão: “¿Qué es la cubanidad?” Uma primeira possível resposta padece de insuficiência por ser abstrata: “Cubanidad es la calidad de lo cubano, o sea su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universal” (ORTIZ, 1991b [1939], p. 11). E convida os seus interlocutores para realizar uma “compreensão concreta” que atenda as classificações sociológicas, psicológicas e etnográficas do cubano e da cubanidade.

Há uma distinção entre cubanidade e cubanismo. Este refere-se ao modo de falar próprio dos cubanos. Por exemplo, recorda Ortiz de ter ouvido um cubano pedir “*frutabomba*” em um restaurante de Nova Iorque. Também *cubanismo* se estende a todo o caráter próprio do cubano: “Aparecer en Washington, como yo he visto, llevando un cocomacaco en la diestra es un cubanismo tan genuino como imperdonable” (ORTIZ, 1991b [1939], p. 12). Não obstante, o *cubanismo* pode ser imitado por alguém que não seja cubano.

Da mesma forma que *cubanismo* não é garantia de cubanidade, também não é as contingências do nascimento, residência ou nacionalidade. Por exemplo, não são pouco os casos de pessoas que nasceram na ilha e se dispersaram a outras regiões, adquirindo outros costumes. Neste caso, o que tem de cubano não é nada mais do que ter visto o primeiro sol em Cuba. Por outro lado, existem pessoas que nasceram fora da ilha e formaram as suas personalidades como parte do povo cubano, tornando-se “*aplatanados*”¹⁶². A cubanidade também não pode ser identificada pelo fato de que alguém tenha nascido ou adquirido o caráter cubano, pois o povo cubano compartilha suas mais profundas características com povos de ancestralidades análogas, com parecidas fermentações sociais. Sendo assim, a cubanidade deve ser definida “vagamente” como uma relação de pertencimento à Cuba:

La cubanidad no la da el engendro; no hay una raza cubana. Y raza pura no hay ninguna. La raza, al fin, no es sino un estado civil firmado por autoridades antropológicas; pero ese estado racial suele ser tan convencional y arbitrario, y a veces tan cambiadizo, como lo es el estado civil que adscribe los hombres a tal o cual nacionalidad. La cubanidad para el individuo no está en la sangre, ni en el papel ni en la habitación. *La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba*. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes (ORTIZ, 1991b [1939], p. 13 –grifo nosso.).

Avançando em sua argumentação, propõe o antropólogo cubano que a “cubanidade plena” encontra-se além do nascimento, da convivência e até mesmo da cultura, somente

¹⁶¹ Esta conferência foi proferida na Universidade de Havana no dia 28 de novembro de 1939. Em 1940 saiu sua versão completa na *Revista Bimestre Cubana* com o título “Los factores humanos de la cubanidad”.

¹⁶² Trata-se de um *cubanismo* para se referir a alguém que já se adaptou aos costumes cubanos.

alcançada pela *consciência* e pela vontade de querer ser cubano. Para expressar este modo pleno de ser cubano, criou o neologismo *cubanía*, inspirando-se no vocábulo *hispanía* criado por Miguel Unamuno para diferenciar de *hispanidad*.

Pienso que para nosotros los cubanos nos habría de convenir la distinción de la *cubanidad*, condición genérica de cubano, y la *cubanía*, cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes –dichas teologales–, de fe, esperanza y amor. Hemos dicho que la cubanidad en lo humano es, sobre todo, una **condición de cultura**. La cubanidad es la pertenencia a la cultura de cuba (ORTIZ, 1991b [1939], p. 14 –grifo nosso.).

Este fragmento chama-nos atenção para a substituição de raça por cultura. Podemos afirmar que no final dos anos 30 encontra-se mais consolidado a reviravolta cultural iniciada no início dos anos 20. Em “Ni racismos ni xenofobia” já encontrávamos Ortiz apontando as vantagens da ideia de cultura em detrimento da de raça. Se antes o estudo da cubanidade passava necessariamente pelo racial, Ortiz foi aos poucos se convencendo de que se trata de uma “condição de cultura”. Contudo, a plena cubanidade –denominada por Ortiz de *cubanía*– implica a consciência e o reconhecimento das diversidades culturais participantes do coquetel cubano. Podemos afirmar que o conceito transculturação visa interpretar a cubanidade para alcançar a *cubanía*.

Para Ortiz toda cultura é essencialmente um fato social, que se configura na história. Enquanto a “mitologia racial” se coloca além do social e do histórico, cultura compreende um fenômeno dinâmico, em constante transformação: “Toda cultura es creadora, dinámica y social” (ORTIZ, 1991b [1939], p. 14). Para conhecer a *cubanía*, adverte Ortiz, não se deve apenas considerar a transplantação das diversas culturas em Cuba, mas sobretudo, as transformações locais. Para isso, é necessário colocar em primeiro plano a dinâmica criadora provocada pelas confluências culturais, fluxo constante, espaço em que as experiências de muitos elementos humanos foram co-determinando a cultura cubana. Ortiz deixa evidente que não há nada mais distante da cultura que a ideia de uma realidade sintética e formada.

Para expressar esta confluência de culturas que forjaram a *cubanía*, Ortiz utiliza um *cubanismo* metafórico: “Cuba es un *ajiaco*”. Vejamos textualmente:

Se ha dicho repetidamente que Cuba es un crisol de elementos humanos. Tal comparación se aplica a nuestra patria como a las demás naciones de América. Pero acaso pueda presentarse otra metáfora más precisa, más comprensiva y más apropiada para un auditorio cubano, ya que en Cuba no hay fundiciones en crisoles, fuera de las modestísimas de algunos artesanos. Hagamos mejor un símil cubano, un *cubanismo* metafórico, y nos entenderemos mejor, más pronto y con más detalles: *Cuba es un ajiaco*” (ORTIZ, 1991b [1939], p. 14).

O *ajiaco* é um guisado feito a partir de variadas espécies de legumes –chamados em Cuba de *viandas*– e de pedaços de diversas carnes, cujo cozimento produz um caldo espesso e suculento, temperado com o *ají* (pimenta) que dá o nome a esta iguaria tipicamente cubana. O *ajiaco* foi um guisado dos *taínos*, quando passaram da economia extrativista e nômade à sedentária e agrícola. Guisados semelhantes encontram-se em todos os povos com suas variantes: *olla podrida*, *pot-pourri*, *cocido*, *potaje*, *sancocho*, etc. Os *taínos* mantinham constantemente uma *cazuela* (caçarola ou caldeirão) fervendo no lar, na qual depositavam hortaliças, ervas, raízes cultivadas pelas mulheres e diversidades de carnes que conseguiam nas montanhas e nas regiões próximas ao mar. As sobras da comida sempre permaneciam para a próxima refeição. No dia seguinte, o *ajiaco* se despertava para um novo cozimento acrescentando-lhe mais água e o que havia de carnes, legumes e hortaliças. “Y así, día tras día, la cazuela sin limpiar, con su fondo lleno de sustancias desechas en caldo pulposo y espeso, en una salsa análoga a esa que constituye lo más típico, sabroso y suculento de nuestro ajiaco, ahora con más limpieza, mejor aderezo y menos ají” (ORTIZ 1991b [1939], p. 15).

Com esta imagem do *ajiaco* crioulo, o antropólogo antecipa o seu conceito transculturação, explicando a formação do povo cubano. Cuba é uma *cazuela* aberta no ardente fogo dos trópicos, na qual diversas etnias colocaram as suas contribuições. Os índios depositaram o milho, a batata, a *malanga*, o *boniato*, a mandioca, a pimenta e variedades de carnes (*jutías*, iguanas, crocodilos, *majás*, tartarugas, etc.). Os espanhóis descartaram as carnes apreciadas pelos indígenas, depositaram abóboras e nabos, carnes bovinas, os *tasajos*, as *cecinas* e o *lacón*. Os africanos deram bananas, inhames e sua técnica gastronômica. E, de acordo com as peripécias da história, formou-se o nacional *ajiaco* cubano.

A metáfora do *ajiaco*, um símile cubano para a imagem do crisol, permite compreender a formação do povo cubano a partir de um aglomerado heterogêneo de diversas raças e culturas. No fundo da *cazuela* formou-se uma “nova massa repousada”, criada pelos elementos que se “desintegraram” na fervura da história. Esta sedimentação no fundo da *cazuela* representa uma “nova realidade cultural” (ORTIZ, 1991b [1939], p. 16). A cultura cubana não é apenas a soma das diversidades culturais (carnes, legumes, hortaliças e condimentos) mas um novo e espesso caldo criado pela *cazuela* aberta no fogo dos trópicos. Assim, entendemos que a *cubanía* é: “Mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas. Caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe...” (ORTIZ, 1991b, [1939], p. 16).

Os ingredientes colocados na *cazuela* não permanecem intactos, mas se “desintegram” para criar o novo caldo espesso e suculento. As culturas que chegaram em Cuba também

passaram por uma desintegração, perdendo parte de suas tradições e assimilando outras. Ortiz distancia-se de sua antiga ideia sobre a mestiçagem, quando entendia que deveria ser extirpadas as influências africanas para resguardar o processo civilizatório. Agora, reconhece os afro-cubanos como parte do *ajiaco* em um constante processo de desintegração e reintegração, como parte da dinâmica cultural de ajustes e reajustes. Também podemos observar uma importante percepção do antropólogo sobre o contato cultural: não é apenas a cultura subalternizada e supostamente de “menor civilização” que assimila a cultura dominante e supostamente de “maior civilização”. Ambas culturas passam pelo processo de desintegração neste *ajiaco*, formando uma nova cultura mulata. Esta metáfora também evidencia que a cubanidade não se encontra apenas no resultado –na sedimentação–, mas no processo de cozimento:

Acaso se piense que la cubanidad haya que buscarla en esa salsa de nueva y sintética suculencia formada por la fusión de los linajes humanos desleídos en Cuba; pero no, la cubanidad no está solamente en el resultado sino también en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso.

Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo, siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas, un incesante borbotear de heterogéneas sustancias. De ahí que su composición cambie y la cubanidad tenga sabor y consistencia distintos según sea catado en lo profundo, en la panza de la olla, o en su boca, donde las viandas aún están crudas y burbujea el caldo claro (ORTIZ, 1991b [1939], p. 16).

Vemos em Ortiz a compreensão da identidade como constante processo, forjada pelo dinamismo cultural e de acordo com as vicissitudes históricas. Não há uma identidade cubana definida e acabada. Pelo contrário, a imagem da *cazuela* sempre aberta no fogo dos trópicos evidencia o seu inacabado processo. O sabor do caldo que se encontra na barriga da *cazuela* altera constantemente de acordo com as novas viandas que são depositadas. Deste modo, para compreender a cubanidade é necessário percorrer os “fatores humanos” (etnias, o histórico-social, as tradições culturais, a religiosidade, etc.) que foram se conjugando de acordo com as suas necessidades, aspirações, ideias e trabalhos, gerando uma “mestiçagem criadora”.

Este complexo ensopado permite uma analogia com o fenômeno da mestiçagem: diversos povos que chegaram a Cuba estabeleceram uma reciprocidade, gerando uma nova realidade cultural. As variedades de carne e legumes dão origem a um suculento e espesso caldo, mas permanecem participando em suas diversidades do *ajiaco*. Para Ortiz, ainda que os elementos culturais procedentes das culturas europeias e africanas sejam os elementos básicos no caldeirão dos trópicos, eles não desapareceram na nova realidade cultural fundadora da *cubanía*, mas permanecem em suas diversidades. Há uma “solidariedade cultural” ao invés de

uma “homogeneização das diferenças”. A mestiçagem ou a *mulatez*, como preferem Ortiz e Nicolás Guillén, é o fenômeno histórico-social por meio do qual foi tecida a identidade cubana, a partir de vários elementos humanos provenientes de outras partes que chegaram para dar as suas cores e sabores ao espesso caldo cubano.

A partir de seus estudos etnográficos sobre a religiosidade, as *comparsas*, a linguagem (*cubanismo*), o folclore e a poesia mulata, Ortiz foi adquirindo cada vez mais a convicção de que a identidade se configura a partir das diferenças em contato¹⁶³. O movimento literário – denominado por Ortiz como poesia mulata – contribuiu na medida em que transformou em estética o fenômeno cultural e social historicamente escamoteado, que negava a participação dos negros com seus importantes elementos culturais na “*cazuela*” em constante cozimento da *cubanidade*¹⁶⁴.

Podemos dizer que a etnografia ortiziana introduziu no palco da vida nacional o negro para que pudesse se expressar por conta própria em sua variação idiomática, em seus sons, emoções e ritmos. Toda a sua ação cultural, política e científica teve como fim último desvelar os “fatores humanos negros” participantes do *ajiaco*. Esta metáfora além de proporcionar uma compreensão da formação do povo cubano possui um viés político, no sentido de que se propõe a construir o que Ortiz denominou de quinta fase da transculturação: a integrativa, onde ocorre a *cubanía*, ou seja, a tomada de consciência das diferenças participantes da *mulatez*.

Em sua conferência “Por la integración cubana de blancos y negros”, pronunciada em 1942 pela ocasião de sua nomeação como sócio honorável da sociedade *Club Atenas*, Ortiz apresentou um breve percorrido de seus quarenta anos dedicados a etnografia sobre os negros em Cuba, salientando que se tratava de compreender as fases da recíproca transculturação ocorridas pelos impactos de duas raças ou culturas. Nesta ocasião, evidencia a intenção de seu trabalho intelectual: fundamentar melhor os critérios para uma maior integração nacional (ORTIZ 1998d [1942], p. 295). E esta integração dependia necessariamente do reconhecimento do negro como protagonista da transculturação. Por este motivo, iniciou esta conferência declarando que “Sin el negro Cuba no sería Cuba”.

¹⁶³ Sobre o valor da consciência das diferenças como forjadoras da identidade, comenta Tzvetan Todorov: “La identidad nace de la (toma de conciencia de la) diferencia; además una cultura no evoluciona sino a través de los contacto; lo intercultural es constitutivo de lo cultural” (TODOROV, 1988, p. 22).

¹⁶⁴ Ortiz, no prólogo da obra *El sistema religioso de los afrocubanos* do fotógrafo-etnográfico Rómulo Lachatañeré, escreve: Falta aún el teatro cubano de los dilemas blanquinegro, en el cual la personificación oscura no sea sólo la del blanco cómico con careta de negrito paluchero y truhanero, quizás la última supervivencia de aquella literatura apicarada con que se salozaron las musas hispánicas; sino la escena en la cual el negro diga lo suyo, ‘lo que le salga de adentro’ y lo diga en su lengua, en sus modales, en sus tonos, en sus emociones, hasta en las más dolientes” (ORTIZ *Apud* MOORE, 2002, p. 74).

Ortiz organiza o processo de transculturação em quatro fases e anuncia a necessidade de que seja alcançada uma quinta, a *integrativa*. A primeira fase foi a *hostil*: o branco ataca o negro, arrancando-o de sua terra e submetendo-o a escravidão. O negro se rebela na medida de suas possibilidades, fugindo como *cimarrón* ou até mesmo suicidando-se. Ainda que o negro tenha sido vencido, de modo algum se resignou. E esta fase prolongou-se em Cuba até o século XIX. A segunda fase foi a *transigente*: o branco explora o negro escravo ou livre e, em contrapartida, o negro se defende com astúcia, adotando com desconfiança hábeis atitudes de acomodação. Nesta fase o amor sensual une as raças com a mestiçagem. Enquanto o branco vai cedendo com os seus amorenados filhos, o negro que havia perdido sua pátria, família e a consciência de seu passado histórico, vai reajustando-se à uma nova vida. Não obstante, há uma mútua desconfiança entre dominadores e dominados. Com a segunda geração crioula surgiu a terceira fase, a *adaptativa*: o negro e o mulato buscam superar-se imitando o branco, renegando a si mesmo. Para Ortiz é a fase mais difícil, pois ainda que o mestiço pudesse eventualmente tornar-se branco pela lei, dinheiro ou linhagem, a sua vida foi marcada por profundas frustrações, agravada pelo incessante dissimulo. A avó ou a mãe negra passa a vida escondida para que sua presença não prejudique no espaço público os seus descendentes. “El blanco dominador les tolera los convencionales blanqueamientos, les acepta ciertas cooperaciones ventajosas, hasta los matrimonios convenientes, y va tratando más de cerca al dominado de color, pero siempre que éste ‘se dé su lugar’. Así ocurrió hasta ayer mismo y aún ocurre todavía donde se vive con el ritmo pasado” (ORTIZ 1998d [1942], p. 297).

A quarta fase é a *reivindicadora*, identificada por Ortiz como o movimento que havia iniciado no terceiro decênio do século XX. O negro começa a recuperar as suas tradições, já não renega a sua raça e suas matizes culturais, valorizando as suas sobreviventes culturas ancestrais. Já não se vê com os olhos do dominador, adquirindo consciência de si mesmo. No entanto, permanece a discriminação racial. Faz parte desta fase o movimento literário e artístico afro-cubano e a poesia de Guillén.

Finalmente, Ortiz assinala que ainda falta alcançar uma quinta fase, a *integrativa*. É a fase do amanhã, que já começa a alvorecer. O antropólogo entende que será o momento em todas as culturas serão fundidas e os conflitos inter-raciais serão cessados, dando lugar a um *tertium quid*, a uma terceira entidade e cultura, uma comunidade nova e culturalmente integrada. Alcançar esta fase significa tomar consciência da formação histórica do povo cubano, fazendo com que o meramente racial deixe de ser um fator dissociador. Esta fase anunciada por Ortiz nos recorda do prólogo de *Sóngoro cosongo*: “Por lo pronto, el espíritu de Cuba es

mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: ‘color cubano’. Estos poemas quieren adelantar ese día” (GUILLÉN, 1972b [1931], p. 114). Para Guillén também falta alcançar esta última fase definitiva, na qual deverá desaparecer a concepção das diferenças étnicas e culturais como fator dissociador e que apenas exista a “cor cubana”.

Do mesmo modo que Guillén por meio do poético se propôs a contribuir com a construção da “cor cubana definitiva”¹⁶⁵, Ortiz enfatizava em “La integración cubana de blancos y negros” que as suas etnografias foi um esforço para construir a quinta fase do processo de transculturação. Entendemos que esta última fase consiste em despertar a consciência do povo cubano para a sua *mulatez cultural*. A transculturação, neste caso, trata-se de uma chave de interpretação da formação do povo cubano, que tem como objetivo despertar a consciência nacional para a sua pluralidade étnica e cultural. A nova cultura (o *tertium quid*) não consiste num radical distanciamento das diversidades forjadoras do cubano em prol de uma sociedade homogeneizada, mas do reconhecimento de sua histórica osmose cultural. Alcançar a fase integrativa –a cor cubana proclamada por Guillén– ocorre sobretudo no nível da consciência histórica, superando a hostilidade, a desconfiança e a ideologia do branqueamento das fases anteriores¹⁶⁶.

Para Ángel Augier, podemos identificar estas fases da transculturação descritas por Ortiz na obra poética de Guillén¹⁶⁷. Em seus primeiros poemas afro-cubanos encontramos imagens carregadas de pugnacidade contra a histórica opressão racial, de combate à atitude mimética do negro em relação ao branco e também imagens que reivindicam a participação do negro na vida social cubana. Augier (1984, p. 257) considera que a obra guilleniana *El son entero*, publicada em 1943, corresponde a quinta fase da transculturação (a integrativa), onde os fatores meramente raciais deixam de ser dissociadores. Porém, não se trata de eliminar as diferenças étnicas e culturais. No poema “Son número 6”, por exemplo, encontramos os

¹⁶⁵ Aqui não devemos entender por “cor cubana definitiva” o desaparecimento das diversidades, mas a consciência da *mulatez* e da transculturação.

¹⁶⁶ Já referimos excessivamente ao poema “Balada de los dos abuelos” que compõe a obra *West Indies, Ltd*. No entanto, em razão de sua riqueza de imagens, consideramos oportuno recordar alguns versos. Após recuperar os históricos conflitos raciais em Cuba por meio de seus dois avôs Don Federico (español) e Taita Facundo (africano), o eu lírico aparece como o histórico personagem mulato, cujo corpo e espírito une as diferenças conflitante: “Don Federico me grita / y Taita facundo calla / los dos en la noche sueñan / y andan, andan / Yo los junto” (1972c [1934], p. 139). Quando o sujeito lírico proclama “Yo los junto”, entendemos com Ángel Augier (1984, p. 169) que o poético consegue transmitir o desejo de integração nacional a partir da fusão de culturas beligerantes. Tanto Guillén como Ortiz se propuseram a expressar as suas experiências como cubanos e o desejo de alcançar a integração, a consciência da história transculturalizada forjadora da cubanidade.

¹⁶⁷ Escreve o crítico literário cubano: “Recordamos a Don Fernando Ortiz y su teoría de las distintas etapas del desarrollo de transculturación de las dos razas o culturas que forman nuestra nacionalidad y que pueden advertirse en las sucesivas fases de la poesía de Guillén” (AUGIER, 1984, p. 257).

seguintes versos: “[...] soy congo, mandinda, carabalí [...] toda la sangre formando un río” (GUILLÉN, 1972d, [1943], p. 231). Também é importante ter presente que a fase integrativa não consiste em negar a própria história em prol de uma sociedade sem conflitos. Pelo contrário, consiste sobretudo na consciência das injustiças históricas e da inegável participação do negro na formação da cubanidade, como podemos observar nos seguintes versos: “Estamos juntos desde muy lejos / jóvenes, viejos / negros y blancos, todo mezclado / uno mandando y otro mandado [...]” (GUILLÉN, 1972d, [1943], p. 232). Em uma só imagem encontramos a consciência da *mulatez* e da histórica dominação do branco em relação ao negro.

4.2. As ideias estruturantes do conceito transculturação.

Em 1940, Ortiz publicou o *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*¹⁶⁸, onde apareceu pela primeira vez o seu conceito transculturação para se referir ao complexo fenômeno das “recíprocas influências” provocadas pelos contatos culturais. Inicia o seu breve capítulo teórico “Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba” propondo que o seu conceito substitua, pelo menos em grande parte, o vocábulo “aculturação”, que havia conquistado a literatura antropológica estadunidense nas últimas décadas (ORTIZ, 1983 [1940], p. 86). Para o antropólogo cubano, a voz “aculturação” não contemplava a totalidade do fenômeno que ocorre com o contato cultural, indicando a rigor somente a assimilação cultural. Os diversos povos desgarrados de suas terras chegaram à Cuba e sofreram um “duplo trânsito” de desajuste e reajuste, que Ortiz denomina de *desculturação* ou *exculturação* e *aculturação* ou *enculturação* como fases da transculturação, desembocando-se numa síntese cultural (ORTIZ, 1983 [1940], p. 87). Para Ortiz, o seu neologismo explica melhor a formação do povo cubano, dando conta dos fluxos, tensões e sínteses entre os variados componentes endógenos e exógenos participantes do movimento provocado pelo contato cultural. Ao invés de expressar a ideia de uma relação unilateral assimiladora, transculturação contempla os intercâmbios culturais como fenômeno criador de novas realidades.

Ortiz havia apontado sua parcial discordância com o vocábulo aculturação com muita sutileza, sem afrontar diretamente a escola antropológica estadunidense. Em 1939, recebeu a visita do antropólogo polonês Bronislaw Malinowski e, desde então, iniciaram uma parceria mantida nos anos seguinte por correspondências e eventuais encontros. Naquela ocasião, Ortiz comentou que em sua próxima obra introduziria o vocábulo transculturação e solicitou ao

¹⁶⁸ A primeira edição apareceu com o subtítulo “Advertencia de sus contrastes agrarios, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación”.

eminente antropólogo funcionalista que escrevera o prólogo de sua obra *Contrapunteo cubano*. O texto escrito por Malinowski foi publicado como introdução e, assim, com maior destaque. Tudo indica que Malinowski aproveitou a ocasião a seu favor, enfatizando uma vez mais as suas divergências com a antropologia cultural estadunidense. Enquanto Ortiz propôs uma “parcial substituição”, Malinowski assumiu uma oposição mais radical, referindo-se ao vocábulo aculturação como “imperfeitamente expressivo”, “etnocêntrico” e com uma “significação moral”. Em seu texto publicado como introdução do *Contrapunteo cubano*, afirma Malinowski.

Consideremos, por ejemplo, la palabra *acculturation*, que no hace mucho comenzó a correr y que amenaza con apoderarse del campo, especialmente en los escritos sociológicos y antropológicos, de los autores norteamericanos. A parte de su ingrata fonética (suena como si arrancara de un hipo combinado con un regüeldo), la voz *acculturation* contiene todo un conjunto de determinadas e inconvenientes implicaciones etimológicas. **Es un vocablo etnocéntrico con una significación moral.** El inmigrante tiene que “aculturarse” (*to acculturate*); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del “beneficio” de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental (MALINOWSKI, 1983 [1940], p. XXXII – grifo nosso).

Tanto Ortiz como Malinowski entendiam que transculturação era mais completo que aculturação, pois nos contatos culturais não ocorre uma assimilação unidirecional, mas ambos grupos em contato sofrem “desintegrações” e “reintegrações” formando uma nova, diferente e sintetizada cultura. Por esta razão, o historiador cubano Julio Le Riverend entendeu que: “El vocablo se enmarca en un esfuerzo tendiente a descolonizar las ciencias sociales” (RIVEREND, 1973b, p. 37). Não obstante, foi Malinowski que deu um tom político ao neologismo de Ortiz, contrapondo-o ao termo “aculturação”, ao qual atribuiu um sentido colonizador. Certamente, Ortiz compartilhava a ideia de que este vocábulo deixava a entender que apenas a cultura dominante e com “maior civilização” era assimilada pela cultura dominada e “menos civilizada”. No entanto, foi Malinowski que levou a obra de Ortiz para o conflito já existente entre a antropologia cultural estadunidense e os funcionalistas britânicos. Para acirrar ainda mais a polêmica, Malinowski referiu-se a Ortiz como um “verdadeiro funcionalista” (MALINOWSKI, 1983 [1940], pp. XXXV-XXXVI).

Ainda que Ortiz estivesse ciente do debate sobre os contatos culturais envolvendo a escola estadunidense e a funcionalista britânica, devemos ter claro que foram as suas experiências etnográficas sobre as diversidades culturais cubanas que o levaram a conceber o conceito transculturação. Com isso, queremos enfatizar que o conceito ortiziano não surgiu de um debate teórico com as perspectivas antropológicas vigentes, mas foi um desdobramento de

um longo itinerário intelectual realizado a partir de uma experiência imediata do povo cubano. Podemos corroborar esta afirmação com a genealogia do conceito que viemos realizando nos capítulos anteriores. Transculturização surgiu de uma necessidade de organizar conceitual e metodologicamente o que o antropólogo havia acumulado ao longo de sua trajetória. E este fato evidencia a originalidade de Ortiz e sua condição como intelectual periférico sem nenhuma filiação às grandes escolas vigentes da época.

Deste modo, parece que as intenções de Ortiz e Malinowski em relação ao neologismo transculturização eram distintas. Enquanto o primeiro propôs complementar aculturação, o segundo enfatizou uma mudança conceitual. Para Ortiz, aculturação contempla apenas uma fase da transculturização: a transição de uma cultura a outra e suas repercussões sociais (ORTIZ, 1983 [1940], p. 86). Deste modo, aculturação era incompleta por não expressar a integralidade do processo desencadeado pelo contato cultural. Pois, além da aquisição de novos elementos culturais (aculturação) ocorre também a perda ou desapego de uma cultura (uma parcial *desculturização*) e, finalmente, realiza-se a “síntese” criadora de novos fenômenos culturais (*neoculturização*). Segundo Ortiz:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente **creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación***. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cúpula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (ORTIZ, 1983 [1949], p. 90 –grifo nosso).

A novidade apontada por Ortiz consiste em que todas as culturas em contato passam por desajustes (*desculturização*), participando da criação de novos fenômenos culturais. Em 1938, Malinowski havia alcançado as mesmas conclusões que Ortiz, a partir de seus estudos sobre os contatos entre europeus e africanos. Na sua introdução ao *Contrapunteo cubano* recupera o que havia publicado em *Methods of study of culture contact in Africa* [1938] para enfatizar a sua convergência com Ortiz em torno da transculturização:

En varias ocasiones he insistido en que el contacto, choque y transformación de las culturas no puede concebirse como la completa aceptación de una cultura dada por cierto grupo humano “aculturado”. Escribiendo de los contactos entre europeos y africanos en el Continente Negro, he tratado de señalar cómo las dos razas “se sostienen con elementos tomados así de Europa como de África (...) de ambos acervos de cultura. Al hacerlo así, *ambas razas*

transforman los elementos que reciben prestados y los incorporan a una realidad cultural enteramente nueva e independiente (MALINOWSKI, 1983 [1940], p. XXXIV –grifo nosso).

Para Malinowski, a voz anglo-americana *acculturation* não apenas contém um conjunto de determinadas e inconvenientes implicações terminológicas como também é um vocábulo “etnocêntrico” com uma significação moral. Segunda esta perspectiva, aculturação carrega uma conotação segundo a qual o imigrante, o indígena, os pagãos, os bárbaros e os selvagens assimilam a cultura ocidental dominante. A preposição “ad” indica abandonar a própria tradição cultural e absorver a exógena, geralmente, considerada a “superior”. Em contrapartida, Ortiz y Malinowski entendem que o complexo fenómeno que se desencadeia com o contato cultural não se trata de uma adaptação unilateral a uma cultura superior, fixa e definida. Mas, em todo contato cultural ocorre um “dar e receber” em diversos âmbitos (música, religião, gastronomia, costumes, linguagens, superstições, etc.). Por isso, escreve Malinowski:

Todo cambio de cultural, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda *transculturación*, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente (MALINOWSKI, 1983, p. XXXIII).

Assim, para Malinowski, o vocábulo *trans-culturaçã*o expressa melhor o fenómeno, uma vez que contempla a transição entre duas culturas ativas a uma nova realidade, cujo “dar e receber” gera um “*tertium quid*”. Trata-se de um processo de mão-dupla. Este fenómeno cultural escapa de qualquer determinação ou previsão, pois no encontro cultural sempre está em jogo uma variedade de fatores histórico-sociais, étnicos, econômicos, religiosos, etc. A força criadora não depende apenas dos ingredientes em contato, pois ela emana daqueles fatores no processo de transculturação. Assim, este conceito apenas apontam para a complexidade, enfatizando que no encontro de duas ou mais culturas não ocorre uma assimilação unidirecional ou até mesmo uma aglomeração de culturas. Sempre há um trânsito das culturas em contato em direção a um novo ente cultural determinados por variados fatores. Veremos mais adiante, como Ortiz demonstra a transculturação do tabaco: assim que os espanhóis encontraram esta planta nicociana em Cuba e na América Central, apropriaram-se dela atribuindo novos significados. O tabaco perdeu o seu originário sentido mágico-religioso, transformando-se em um símbolo de distinção. Poderíamos dizer que a etnografia de Ortiz sobre o tabaco apresenta uma transculturação ao inverso. No lugar de abordar como um elemento cultural proveniente de outras regiões transculturaliza-se em Cuba, demonstra como um elemento originariamente

cubano adquire novos significados pelo mundo afora. Este exercício tem um valor epistêmico e metodológico, pois demonstra como um componente cultural em uma região salta as fronteiras, adquirindo ressignificações em outras regiões. Enquanto o tabaco saiu de Cuba conquistando o mundo afora, outros elementos culturais de outras partes (como os instrumentos musicais) chegaram à Cuba adquirindo novos usos e significados¹⁶⁹.

Malinowski assinalou que aculturação possui um conjunto de determinadas e inconvenientes implicações etimológicas, pois a sua preposição latina “ad” implica o conceito de um *terminus ad quem*, ou seja, o “inculto” deve receber os benefícios da “nossa cultura” para se transformar em “um de nós”. Em 1957, o antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán tomou posição a favor do vocábulo aculturação, considerando-o etimológico e conceitualmente mais apropriado que transculturação. Na primeira parte do sexto tomo de sua obra antropológica, intitulado *El proceso de aculturación: y el cambio socio-cultural en México*, argumenta que a transcrição para o espanhol do termo inglês *acculturation* gerou confusões. Em contraposição a Malinowski, afirma que tanto no inglês como no espanhol a partícula “ad” indica cercania, união e contato. De tal modo que aculturação quer apenas dizer “contato cultural” e não um “*terminus ad quem*”. Ao invés de “assimilação”, *acculturation/aculturación* são sinônimos de contato cultural (BELTRÁN, 1992 [1957], pp. 9-10).

Para Beltrán, as confusões foram restritas a “partícula formativa preposicional”. Alguns transformaram aculturação em um “híbrido greco-latino”, ou seja, consideraram a partícula “a” proveniente do grego, cujo alfa privativo denota negação. Assim, o vocábulo significaria “sem cultura”, deixando a entender que o fenômeno ao qual se refere consiste em “fornecer cultura a indivíduos que não a possuem”. Neste caso, aculturação teria um significado etnocêntrico: “culturas superiores” –geralmente, a ocidental– são assimiladas pelas “culturas inferiores”. Uma segunda confusão foi a compreensão de que a partícula formativa procede da preposição ablativa “ab”, denotando separação e, assim, aproximando-se do prefixo privativo grego “a” (BELTRÁN, 1992 [1957], p. 10). A confusão de Malinowski, afirma Beltrán, parece ter sido em supor que aculturação possui a denotação popular da partícula latina “ad” no sentido mágico

¹⁶⁹ Por esta razão, uma etnografia transcultural deve considerar ambos os lados do contato cultural. Mais adiante, veremos na etnografia sobre a *clave* –instrumento da música afro-cubana– que a transculturação envolve as tradições de ambas as culturas, como também as resistências e capacidades de se reinventarem em um novo ambiente social. Ortiz demonstra ao longo de seus textos, que compõem as suas obras tardias, que se deve considerar o fenômeno em sua totalidade, levando em conta distintos fatores determinantes. Pois, transculturação não se trata de mestiçagem compreendida como um mosaico de culturas, mas relações conflituosa de ajustes e reajustes que levam a formação de uma terceira realidade cultural, um completamente “outro”.

de “assemelhar-se”, como ocorre com a palavra “*acochinar*”, isto é, transformar uma pessoa semelhante a um “*cochino*”, matá-la como um animal (BELTRÁN 1992 [1957], p. 185).

Para esclarecer a precisão etimológica do termo aculturação, o antropólogo mexicano analisa em conjunto as partículas formativas “ad”, “ab” e “trans”: *ad-culturación* indica união ou contato de culturas; *ab-culturación* é o movimento oposto, denota separação de culturas; *trans-culturación* significa a passagem de uma cultura a outra, como ocorre com o prefixo *trans* mais a raiz latina *duc* (trans-ducción), originando a palavra *traducción* (passagem de uma língua a outra). Conclui Beltrán que aculturação quer dizer apenas contato de culturas, etimologicamente correto, enquanto transculturação a passagem de uma cultura a outra, sem necessariamente expressar “reciprocidade” (BELTRÁN, 1992 [1957], p. 11). A partir de sua análise etimológica, Beltrán afirma que Ortiz y Malinowski criaram “inconveniências imaginárias” a respeito do vocábulo aculturação:

Para obviar las inconveniencias imaginarias, se propuso la adopción de la voz *transculturación*, como equivalente a *aculturación*, considerando que la partícula formativa *trans* expresaba, mejor que *ad*, el tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones. Se partió del falso supuesto de que *aculturación* indicaba, *en rigor*, la adquisición de una distinta cultura. Hemos visto que *aculturación* significa, sencillamente, *contacto de culturas*. En consecuencia, la introducción de la nueva voz no aclaró el concepto, sino que, por el contrario, condujo a una mayor confusión. **La partícula *trans* no expresa la idea, como quieren algunos, de interacción o acción recíproca; denota, exclusivamente, paso de un lugar a otro** (BELTRÁN, 1992 [1957], pp. 10-11 –grifo nosso).

Como podemos observar, segundo Beltrán, aculturação é o termo adequado porque “ad” indica a ideia de união e contato. Em contrapartida, argumenta que a transculturação provoca confusões e não expressa a ideia de uma “ação recíproca”, somente a “passagem de uma cultura a outra”. Neste caso, o neologismo de Ortiz não alcançaria expressar a totalidade do fenômeno que se desdobra do contato cultural. Porém, poderíamos responder a Beltrán que aculturação tampouco expressa a “ação recíproca”, denotando apenas aproximação de culturas. Deste modo, parece que ambos vocábulos não designam a complexidade do fenômeno ao qual se refere. Necessitam de uma “definição” para completar o que etimologicamente não é capaz de se expressar.

Concordamos com Enrico Santí (2002, p. 69) quando afirma que o neologismo ortiziano foi mais feliz que a tradução de *acculturation* para o espanhol¹⁷⁰. Entendemos que o valor

¹⁷⁰ Enrico Santí está de acordo com a seguinte leitura de Diana Iznaga: “En efecto, desde el punto de vista estrictamente semántico, la castellanización del vocablo inglés *acculturation* ofrecía dificultades de significación. En inglés, la palabra está formada por *culturalización* (*culturation*) con la adición del prefijo *ad*, cuyo sentido es *a, hacia*; es decir, la *acculturation* sería un tender hacia la *culturalización* o hacia una cultura (IZNAGA, 1989, pp. 54-55). Iznaga está de acuerdo com Malinowski, entendendo aculturação como um vocábulo imperfeitamente

semântico de *trans-culturación* deve-se a sua capacidade de indicar dinamismo, movimento, passagem de um lugar a outro. Enquanto *aculturação*, como demonstrou Beltrán, denota apenas união de culturas, transculturação enfatiza o movimento criador que se dá a partir dos contatos culturais. Independentemente do debate em torno do melhor vocábulo possível para expressar o conceito, devemos considerar as *ideias que apoiam o termo transculturação*. Ortiz, em momento algum, realizou um debate teórico vazio, desprovido de conteúdo. Pelo contrário, raramente dedicou-se exclusivamente a teoria. Em sua vasta obra sobressai o histórico e o etnográfico em busca do cubano. Certamente, como vimos com Gonzalo Beltrán, o termo transculturação não alcança dizer tudo o que se pretende. No entanto, aponta para o mais importante: o dinamismo da formação cultural, em constante trânsito. Segundo Gonzalo Beltrán, “trans” apenas indica a passagem de um lugar a outro, sem expressar necessariamente a reciprocidade. No entanto, devemos considerar que a insuficiência do termo são compensadas com as descrições feita por Ortiz de suas fases (desculturação, aculturação e neoculturação) e, sobretudo, com o seu trabalho etnográfico realizado numa perspectiva transcultural¹⁷¹. Em suma, o conceito é indicado pela etimologia, que se complementa com a experiência etnográfica.

Para Santí, Malinowski ao se referir ao vocábulo aculturação como etnocêntrico, desconsiderou as revisões conceituais realizadas pelos antropólogos da escola estadunidense. O termo aculturação (*acculturation*) apareceu pela primeira vez em 1880, adquirindo ao longo do tempo distintos significados. Diante das controvérsias sobre o que este vocábulo pretendia dizer, o *Social Reserch Council* criou um comitê formado pelos antropólogos Melville Herskovits, Robert Redfield e Ralph Linton com o propósito de especificar o vocábulo aculturação e explorar novos caminhos para futuras pesquisas voltadas aos contatos culturais¹⁷². Em 1936, os antropólogos publicaram o *Memorandum for the study of acculturation*, no qual especificavam o conceito e estabeleciam técnicas de pesquisa para os estudos sobre os fenômenos da aculturação. Segundo estes antropólogos, aculturação compreende aqueles fenômenos produzidos quando grupos de indivíduos com culturas diferentes entram em contato contínuo e direto, com mudanças subsequentes nos padrões culturais originais de um ou de

expressivo e etnocêntrico. Para Gonzalo Beltrán, como foi dito antes, trata-se de um equívoco etimológico, pois “ad” não indica converter-se a uma outra cultura, mas apenas *contato cultural*.

¹⁷¹ Como vimos nas páginas anteriores, o conceito ortiziano foi explicado pela metáfora do *ajiaco*, cujo cozimento no “caldeirão” do trópico compreende as fases da parcial desintegração dos ingredientes (*desculturação*) e a criação no fundo da caçarola de um novo sedimento, de um espesso e saboroso caldo (*neoculturação*).

¹⁷² O fato de que os antropólogos estadunidenses tenham dado ao trabalho de especificar o conceito aculturação apenas quatro anos antes da publicação do *Contrapunteo cubano* leva-nos a pensar que não se tratava de um conceito tão unívoco como defende Gonzalo Beltrán.

ambos grupos¹⁷³. Até aqui há uma diferença entre aculturação e transculturação, pois este entende que as mudanças subsequentes ocorrem sempre em todas as partes em contato. Enquanto, os antropólogos estadunidenses ainda consideravam que as mudanças poderiam ocorrer em apenas um dos grupos em contato.

Também ressaltavam que aculturação deve ser distinguida de “mudança cultural”, “assimilação” e “difusão”, pois estes são seus aspectos¹⁷⁴. Difusão traz a ideia de uma transmissão cultural finita de natureza estática e orientada, considerando apenas fragmentos isolados das culturas. A assimilação, para Herskovits, era apenas um aspecto do fenômeno desencadeado pelo contato, portanto não deveria ser considerada como significado de aculturação. Assim, a escola antropológica estadunidense já havia esclarecido que aculturação não era equivalente de assimilação unidirecional, contemplando a possibilidade de mudanças em ambas culturas em contato.

Mais tarde, em sua obra *Acculturation: the study of culture contact* [1938], Herskovits continuou o seu trabalho de especificar o conceito *acculturation*, enfatizando que não se trata de educação (*endoculturação*), aprendizado de costumes, assimilação e difusão. De modo geral, entendia por aculturação “contato de culturas” e os variados fenômenos decorrentes. Para entender estes fenômenos, Herskovits propõe definir os padrões de cada cultura para, em seguida, observar os seus desvios provocados pelo contato e compreender como se deu a “aceitação”, a “adaptação” ou a “reação”. Assim, diferentemente de Ortiz, o fenômeno provocado pelo contato cultural, apesar das mudanças, mantém os padrões (as matrizes) culturais.

Poucos meses depois de publicada a sua obra *Contrapunteo cubano*, Ortiz enviou um exemplar a Herskovits. No dia 29 de outubro de 1940, Herskovits escreveu a Ortiz agradecendo e reconhecendo *provocadora* a sua sugestão de substituir o vocábulo aculturação por transculturação:

Me interesa en especial su sugerencia que la palabra “aculturación” debe ser reemplazada por “transculturación”. Es una propuesta provocadora, aunque me pregunto si el término aculturación no estará ya tan firmemente establecido, y su sentido tan bien comprendido, que resultará un poco difícil

¹⁷³ “Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups” (REDFIELD; LINTON; HERSKOVITS, 1936, pp. 149)

¹⁷⁴ “(NOTE: Under this definition, acculturation is to be distinguished from culture-change, of which it is but one aspect, and assimilation, which is at times a phase of acculturation. It is also to be differentiated from diffusion, which, while occurring in all instances of acculturation, is not only a phenomenon which frequently takes place without the occurrence of the type of contact between peoples specified in the definition given above, but also constitutes only one aspect of the process of acculturation.)” (REDFIELD; LINTON; HERSKOVITS, 1936, p.150).

substituirlo por el término que Ud. propone (HERSKOVITS, 2002 [1940], p. 262).

Interessante observar que Herskovits considere inconveniente abandonar o vocábulo *aculturação*, alegando que seu sentido já estava bem compreendido. Pois, poucos anos antes, o Conselho de Pesquisas em Ciências Sociais estadunidense havia criado um comitê para definir o conceito devido aos distintos significados e usos que havia adquirido. Assim, parece que não havia consenso em relação a univocidade do termo. Nesta mesma carta, Herskovits manifesta o seu desagrado com os comentários de Malinowski:

Por cierto que tengo que discrepar fuertemente con las implicaciones del término “aculturación” que Malinowski propone en las páginas XVI-XVII. Me parece significativo que él no documenta este pasaje; ciertamente en nuestro uso del término en este país no se sugiere condescendencia de una civilización superior a un pueblo “salvaje”. Tal y como usamos el término en nuestro trabajo científico, es enteramente incoloro, y en mi libro hice hincapié en la necesidad de hacer estudios en este campo que involucra el contacto entre dos pueblos primitivos. [...] Si alguien ha sido culpable de discutir el contacto cultural en términos de “inculcación” para usar la propia palabra de Malinowski han sido sus propios discípulos que escriben sobre “contacto cultural”, en vez de nosotros en este país a quienes nos preocupan los problemas científicos de la aculturación (HERSKOVITS, 2002 [1940], pp. 262-263).

Segundo Enrico Santí, as oposições de Ortiz e Malinowski ao termo *aculturação* tiveram intenções distintas (SANTÍ, 2002, p. 70). Enquanto para Ortiz era uma questão de imprecisão conceitual¹⁷⁵, para Malinowski foi a oportunidade de retomar uma conhecida contenda entre as escolas antropológicas estadunidense e britânica. Os antropólogos estadunidenses atacavam a metodologia funcionalista da antropologia britânica por desconsiderarem a história nos estudos sobre os povos primitivos. Herskovits, em seu discurso “Applied Anthropology and the American Anthropologists” [1936], denunciou Malinowski e os seus estudantes por cumplicidade com a política colonial britânica. Para Santí (2002, p. 72) a disputa entre as duas escolas consistia na seguinte questão: “qual das duas escolas defendem melhor a integridade e os direitos dos nativos?” Isto explica o fato de que Malinowski tenha aproveitado o conceito de Ortiz para criticar a escola estadunidense, atribuindo ao termo *aculturação* uma conotação etnocêntrica, cuja preposição “ad” indica que somente os povos “primitivos” sofrem mudanças, assimilando a cultura superior.

A necessidade de Ortiz de substituir *aculturação* por *transculturação* explica-se pela sua necessidade de pensar antropologicamente a formação da nação cubana e enfatizar a

¹⁷⁵ Enrico Santí observa que a objeção de Ortiz foi mais lexicográfica, quando afirma que “[transculturación] no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation* [...]” (ORTIZ, 1983, [1940], p. 90).

participação ativa do negro. Ainda que os antropólogos da escola estadunidense tenham reelaborado o conceito nos anos 30, deve-se ter presente que permaneceu a ideia dualista: permanência e alteração. Isto é, as mudanças provocadas pelo contato não alteram as matrizes culturais em sua totalidade. Em contrapartida, Ortiz em sua busca para dilucidar a cubanidade entendia que as matrizes em contato passaram por uma *desculturação*: em Cuba não existe o branco espanhol, tampouco o negro africano. Ambas matrizes passaram por uma desintegração e ativamente participaram da criação de uma nova realidade cultural: a cubanidade. Para Ortiz, ocorre uma desculturação (perda das matrizes) geradora de uma nova cultura. Deste modo, o povo cubano já não é branco europeu e nem negro africano, mas um outro ente. Assim, temos uma mudança na perspectiva de análise: enquanto a escola estadunidense permanece apegada as matrizes culturais, identificando a permanência e a alteração, Ortiz parte do cubano como uma nova cultura, resultado da fusão criativa das matrizes espanhola e africana. O olhar etnográfico ortiziano encontra-se muito próximo do exercício poético guilleniano: formalmente, Guillén não criou versos africanos e nem espanhóis, mas, como já foi dito, versos mulatos.

Do dito anteriormente, podemos apontar os seguintes aspectos do conceito transculturação que não se encontram em aculturação: as matrizes culturais em contato se desintegram para formar uma nova cultura. Enquanto as reformulações do vocábulo aculturação apenas apontam para mudanças em um ou em ambos grupos, Ortiz enfatiza que transculturação implica o trânsito de uma cultura a outra.

Apresentadas as ideias principais que formam parte do conceito transculturação, podemos observar como os textos de Ortiz sobre a poesia mulata –a sua crítica literária– já possuíam o que poderíamos chamar de elementos estruturantes do seu conceito. Apenas para sintetizar o que exploramos no capítulo anterior e, assim, dar sentido ao nosso estudo genealógico, recordemos as ideias da *mulatez* poética que, mais tarde, formaram parte da transculturação. O antropólogo argumenta que o fenômeno literário conhecido como poesia negra ou negrismo trata-se na verdade de uma “mulatez”, cuja expressão estética se deu a partir das confluências dos elementos “brancos” e “negros”. A poesia mulata foi um “novo fenômeno cultural”, gerado a partir de desajustes e tensões em ambas tradições culturais: por um lado, perdeu-se a poesia integralmente negra e, por outro, foi “corrompida” a poesia escrita espanhola¹⁷⁶. As fases de desajustes e reajustes (*desculturação* e aculturação) ocorreram

¹⁷⁶ Sobre a poesia negra, escreve Ortiz: “La poesía integralmente negra por el tema, por la ideación, por el ritmo y por el lenguaje no existe en Cuba, fuera de los no escritos himnarios de la santería y del ñañiguismo” ORTIZ, 2015, p. 95). Em outro lugar, afirma Ortiz que a poesia negra em Cuba foram os versos recitados de memória, como

esteticamente nos “elementos essenciais” da poesia: linguagem, ritmo e ideia (ORTIZ, 2015, p. 73). A poesia mulata como um novo fenômeno cultural deixou em evidência a formação histórica da cubanidade, novos arranjos criados a partir das tensões dos contatos culturais.

No segundo capítulo apresentamos o itinerário intelectual de Ortiz. Vimos que em sua obra *Los negros brujos* entendia que a *mala vida* e, conseqüentemente, o atraso civilizatório da nação cubana devia-se ao fator racial. Era a raça “negra” que ao proliferar sua psicologia primitiva condicionava o futuro da nação à *mala vida*. A partir do segundo decênio, Ortiz distancia-se do propriamente racial para o campo das ideias: o atraso civilizatório deve-se a ausência de ideias, pois predomina uma arraigada modorra que impede os filhos dos trópicos de alcançar os patamares civilizatórios das grandes nações. Neste contexto, o projeto ortiziano implicava importar a civilização europeia, a fim de que Cuba pudesse despertar-se de sua sonolência tropical¹⁷⁷. Com os novos rumos tomados por Ortiz, a importação civilizatória foi substituída por uma “civilização autônoma” forjada nos espaços culturais populares. Deste modo, a reviravolta cultural no pensamento ortiziano alcança a sua máxima expressão a partir do *Contrapunteo cubano*, inaugurando o seu pensamento tardio. Em sua etnografia transcultural evidencia que os setores sociais subalternizados são também *lócus* de criatividade cultural e civilizatório como prática de resistência diante da ordem dominadora do capitalismo, em Cuba representado pelo açúcar¹⁷⁸.

orações em línguas africanas. E a lírica mulata não pode trasladar para a escrita os versos de amor a *Eleguá*, estes colóquios poéticos com os seres ultra potentes do mistério sobre-humano. A seguir, podemos observar a *desculturação* da poesia negra ao se transformar em poesia mulata: “Se ha perdido para el poeta negro de América todo el tesoro temático de las teogonías africanas, toda la dramaticidad de la mitología cósmica, toda la ética legendaria; pudiera decirse que la estética afroamericana ha perdido todo el pasado de una raza transida de poesía” (ORTIZ, 2015, pp. 166-167). Não obstante, como vimos nos capítulos anteriores, a *desculturação* foi parcial: pois, para a poesia mulata alcançar a sua completa expressividade é indispensável que o recitador tenha algo do *sandungueo* afro-cubano, como a mulata Eusebia Cosme que deu aos versos sonoridade e pantomima enriquecida de africanidade.

¹⁷⁷ Sobre este deslocamento do racial à importação das ideias, comenta Fernando Coronil: “Distanciándose del esencialismo biológico, planteaba que todas las personas eran físicamente iguales; lo que los cubanos necesitaban, era ‘no cerebro que llene el cráneo, sino ideas que lo inunden y limpien su modorra... Sólo nos falta una cosa: civilización’. Sin embargo, la ‘civilización’ que necesitaban los cubanos era europea. En efecto, Ortiz transcodificaba los signos biológicos en signos culturales, con lo que en esa época adoptaba una evaluación racialmente marcada del progreso civilizador” (CORONIL, 2010, p. 373).

¹⁷⁸ Fernando Coronil levanta a hipótese de que a obra *A decadência do Ocidente* de Oswald Spengler, lida com afinco pelos intelectuais latino-americanos daquela época, tenha influenciado Ortiz no que se refere à compreensão das civilizações em suas posições singulares em um esquema histórico distinto. Ao invés de continuar pensando a história universal tendo Europa como centro fixo, começam a considerá-la como uma cultura entre outras. Neste contexto, o Caribe e a América Latina passa a ser considerados como regiões portadoras de culturas próprias sem uma relação filial com a Europa. Segue Coronil: “A la luz de esa influencia se puede comprender mejor el cambio de Ortiz en la evaluación de la población afrocubana y su preocupación por sentar las bases de la nacionalidad cubana (CORONIL, 2010, p. 375).

4.3. Os caminhos da transculturação do tabaco.

Nas páginas anteriores, vimos que para Ortiz o conceito aculturação não explica integralmente o fenômeno que ocorre com o contato cultural, pois apenas expressa a aquisição de uma nova cultura. Por isso, entende que transculturação é um vocábulo mais apropriado para explicar os variados fenômenos que se originaram em Cuba com as complexas “transmutações de culturas” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 86). Enquanto aculturação contempla apenas a “transição de uma cultura a outra”, o neologismo ortiziano pretende abarcar as transmutações de culturas, ou seja, como as matrizes culturais em um duplo processo de desajuste e reajuste geram novas culturas.

No capítulo “De la transculturación del tabaco”, que compõe a segunda parte da obra *Contrapunteo cubano*, Ortiz demonstra como as culturas dominantes e consideradas mais “civilizadas” são também afetadas pelas culturas dominadas. A erva nicotiana das Américas foi difundida pelos centros metropolitanos adquirindo novos significados e usos, alterando modos de vida: “De todos modos no tardaron mucho los blancos conquistadores de los indios en ser a su vez conquistados por el tabaco. Con razón éste ha sido calificado como la ‘yerba conquistadora’” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 229). Ao percorrer os caminhos da transculturação do tabaco, o antropólogo descreve como as culturas dominadoras também são influenciadas pelas subjugadas, passando também por uma *desculturação*. Contudo, não sucede uma apropriação do tabaco em seu significado e funções originários, mas transformando-o em um novo elemento cultural. O hábito *indoantilhano* de fumar tabaco conquistou o mundo com novos usos e significados, modificando hábitos, costumes e valores.

Nas páginas seguintes, à medida em que apresentaremos os principais momentos da etnografia de Ortiz sobre tabaco, pretendemos evidenciar como a transculturação enquanto método permite interpretar os fenômenos culturais desencadeados pelo contato. O olhar etnográfico de Ortiz busca percorrer as reciprocidades entre matrizes culturais, explicando como elementos culturais são apropriados e ressignificados. Ao passar para a cultura espanhola, o tabaco foi perdendo o seu originário sentido mágico-religioso e adquirindo outros significados. Deste modo, a partir do contato entre *indoantilhanos* e europeus, o tabaco foi apropriado pela cultura dominante e, com o tempo, transformou-se em um novo “elemento cultural”. Esta é a questão principal defendida por Ortiz: a cultura dominante também passa por perdas em sua matriz, assimilando e ressignificando elementos das culturas dominadas. Ao percorrer as fases da transculturação do tabaco, veremos como o antropólogo cubano organiza o seu “objeto de estudo” e o seu procedimento metodológico.

Antes de apresentar a etnografia de Ortiz sobre o tabaco em chave transcultural, consideramos importante algumas reflexões preliminares sobre o modo em que o antropólogo reconstrói o seu objeto de estudo. Em primeiro lugar, devemos ter presente que se trata de um “objeto cultural”¹⁷⁹, por meio do qual se propôs a entender a composição histórico-cultural cubana. Em seu artigo “Ni racismos ni xenofobias”, publicado em 1929, havia sugerido a substituição do conceito de “raça” por “cultura”, pois enquanto este é dinâmico aquele é estático. Este deslocamento do racial para o cultural amplia as possibilidades de compreensão do cubano, considerando que a sua formação ocorreu a partir de uma confluência de variadas culturas. No *Contrapunteo cubano*, Ortiz retoma de forma mais acabada esta característica constituidora do cubano, afirmando que sua história é uma intensíssima, complexíssima e incessante transculturação de várias massas humanas, todas elas em transição (ORTIZ, 1983 [1940], p. 90). Partindo do fato de que o povo cubano foi constituído a partir do contato de várias culturas, Ortiz elabora um olhar epistemológico a partir do viés cultural, a fim de compreender o seu dinamismo e as suas constantes transições.

Mais tarde, em sua Introdução ao primeiro volume da obra *Los instrumentos de la música afrocubana*, Ortiz nos deixa importantes observações sobre o seu modo de se aproximar da realidade. Referindo-se aos instrumentos, comenta que além de suas vibrações sonoras também possuem vibrações sociais e culturais, devido as suas condições étnicas e históricas. Assim, continua Ortiz, todas essas sonâncias e ressonâncias (vibrações sonoras, sociais e culturais) se unem na mente humana que busca interpretar o seu sentido (ORTIZ, 1952, p. 5). Aqui podemos observar como os instrumentos da música afro-cubana transformam-se em “objetos culturais”, permitindo alcançar os seus contextos históricos e sociais. No seguinte fragmento, podemos ver como os instrumentos (objetos culturais) permitem entender a formação do cubano em seu processo de transição:

De esas incontables posibilidades instrumentales que tienen los negros para su música, cada etnia africana fue creando y estableciendo socialmente ciertos tipos de instrumentos peculiares por su materia, su morfología, su sonoridad y su función. Muchos de esos instrumentos fueron traídos a Cuba y se usaron y aun se usan en la música folklórica, y sus valores estructurales y musicales han inspirado aquí la creación de nuevos instrumentos, hoy incorporados a su arte. Si los africanos tuvieron en Cuba hijos de sus carnes, morenos y pardos, también los tuvieron de sus espíritus, instrumentos musicales negros y mulatos (ORTIZ, 1952, p. 9).

¹⁷⁹ Podemos mencionar vários “objetos culturais” que ocuparam as páginas das obras de Ortiz: a linguagem cubana, a Festa afro-cubana do Dia de Reis, os *cabildos*, a poesia mulata, o tabaco, o açúcar, o teatro, as danças e os instrumentos da música afro-cubana. Um estudo sobre a construção do objeto etnográfico em Ortiz, encontramos em ARREDOONDO, David. La transculturación y el método en el Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. *Cuadernos americanos*, México, n.º. 158, 2016, pp. 15-26.

Os instrumentos encontram-se em um constante movimento criador de ajustes e reajustes enquanto a sua matéria, morfologia, sonoridades e usos. Deste modo, considera-los como “objetos culturais” atende a expectativa de compreender os seus fatores humanos (sociais, culturais, religiosos, econômicos, ecológicos, etc.) determinantes. Na citação acima, Ortiz anuncia uma particularidade de instrumentos que surgem da confluência do negro e do branco, denominados mulatos. No próximo capítulo dedicaremos a este tema. No entanto, consideramos importante algumas ideias preliminares para que compreendamos como Ortiz reconstruiu os seus objetos. Os instrumentos mulatos (*clave, bongó, congas*, etc.) trazem em suas estruturas e sons a capacidade dos negros de se reinventarem em contextos sociais marcados profundamente pelo preconceito racial. São instrumentos que apesar de reproduzirem a percussão africana, são morfologicamente branqueados para que pudessem atender as exigências racistas dos brancos. Para o imaginário social cubano, os tambores *congas* e o *bongó* eram instrumentos apenas cubanos, sem vínculos com a África, com os escravos e com os barracões. Assim, podemos entender como nos instrumentos também se encontram vibrações sociais com efeitos culturais. Também, como objetos culturais permitem percorrer as intensas, complexas e incessantes *transições* que caracterizam a cubanidade.

Ortiz salienta que por mais escasso que seja o valor sonoro de um instrumento não deixa de ser “expressão de uma cultura”. Por isso, o seu trabalho etnográfico estuda cada instrumento levando em conta a sua organografia, origem, significado, funcionamento, a sua criação por confluências culturais, as peripécias de sua vida e sua posição social. E continua Ortiz: as vicissitudes históricas de cada instrumentos deve-se não apenas ao estético como também às motivações religiosas, econômicas e de ajustes sociais (ORTIZ, 1952, p. 11)¹⁸⁰. Ortiz adverte ao leitor nas primeiras páginas de sua obra de cinco extensos tomos que as expressões estéticas dos instrumentos trazem componentes étnicos e culturais, permitindo compreender as suas configurações sociais e as suas vicissitudes históricas. O seguinte fragmento de Ortiz apresenta os seus três principais objetos culturais –tabaco, açúcar e os instrumentos da música afro-cubana–, aos quais dedicaremos este e o próximo capítulo.

La historia de Cuba está en el humo de su tabaco y en el dulzor de su azúcar, pero también está en el sandungueo de su música. Y en el tabaco, el azúcar y la música están juntos blancos y negros en el mismo ajeteo de creación, desde el siglo XVI a los tiempos de ahora. Blanco, azúcar y *guitarra*;

¹⁸⁰ Na página seguinte, comenta Ortiz: “Los instrumentos musicales, como la música misma, no pueden ser históricamente conocidos sino en relación con todos los demás elementos de la específica cultura humana de que aquéllos forman parte: la religión, la magia, la literatura, la escuela, la moral, la esclavitud, el feudalismo, la corte, la iglesia, la guerra, la agricultura, la industria, el comercio, el lujo, el salario, la miseria, la prostitución, el crimen. Todas las vibraciones sociales aportan su sonoridad a la gran sinfonía musical de cada pueblo y tienen sus peculiares instrumentos” (ORTIZ, 1952, p. 12).

negro, tabaco y *tambor*. Hoy día, sincretismo mulato, café con leche y *bongó*. Estudiar la música afrocubana es investigar toda la etnografía y la historia social de Cuba y la posición en ella de los negros y de los blancos. La formación y la trayectoria histórica del pueblo cubano están expresados en su música; pudiera decirse que la vida de Cuba ha vibrado siempre en sus *guayos* y *tambores*, se ha movido siempre en sus danzas y se ha traducido en sus canciones (ORTIZ, 1952, pp. 14-15).

Como vimos, o olhar etnográfico de Ortiz considera os seus objetos de conhecimento como culturais, portadores de variados fatores humanos. Agora, convém especificar o modo em que Ortiz descreve e interpreta estes objetos. Uma vez que a formação da cubanidade –este caldeirão aberto no fogo dos trópicos– se deu a partir do contato de diversas gentes desgarradas em um ambiente social completamente novo, entende Ortiz que a evolução do povo cubano consiste em “complexísimas transmutações de culturas” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 86). Deste modo, para compreender o objeto etnográfico –as novas realidades culturais– não se deve considera-lo como estático e com significados unívocos. Por isso, com o método transculturação pretende alcançar, na medida do possível, os variados movimentos criadores do objeto e os seus fatores determinantes.

Em suas etnografias sobre o tabaco e os instrumentos da música afro-cubana, Ortiz utiliza a transculturação como abordagem metodológica, cujo olhar etnográfico transcultural permite pensar o intrincadíssimo processo de transmutação cultural a partir do contato. Todas as tradições culturais presentes em Cuba são *agentes* na formação da cubanidade, porém, neste processo transcultural cada cultura “ganha” e “perde” elementos culturais; trata-se de um dar e receber, de um “toma y daca” como disse Malinowski. A seguir, vejamos por que a transculturação como método etnográfico atende as necessidades epistêmicas de Ortiz:

En la música, como en otro aspecto cualquiera de la vida social cubana, conocer los intrincados contactos, enlaces y mixturas de las diversas culturas negras, que llegaron a Cuba desgarradas pero conservando mucha de su ancestral complejidad plurinuclear, con las varias culturas blancas, también desgajadas de sus troncos europeos y movidas por distintas orientaciones de intereses, es tarea tan trabajosa y difícil como la de extricar todas las matizaciones de la mulatez en los cruces de los pigmentos; pero es indispensable para apreciar el valor de sus instrumentos como órganos de expresión y de resonancia social (ORTIZ, 1952, pp. 12-13).

Seguindo com as suas reflexões, salienta Ortiz que os fatores humanos da cubanidade não são simplesmente a junção dos negros provenientes da África com os brancos da Espanha refundidos num crisol fervente na fogueira do trópico. Muito mais que isso: ambos passaram pelo desarraigo, pela perda de suas tradições culturais (*desculturação*) e, em um novo ambiente social, foram sujeitos históricos da criação de novas expressões culturais. Deste modo, o método transcultural permite entender as transformações do tabaco e dos instrumentos musicais

(objetos culturais) ao passarem de uma cultura a outra. Segundo Ortiz, não apenas os seres humanos são transculturados, mas também as instituições e tudo o que se refere à vida social. E, mais de uma década depois, retoma Ortiz o que havia defendido no *Contrapunteo cubano* em sua crítica a imperfeição do vocábulo aculturação:

Y la transculturación, en el sentido en que usamos y debe usarse este vocablo, no comprende sólo los traspasos culturales que se observan en los pueblos de inferior cultura, *como alguien ha dicho sin razón*; también las transculturaciones se dan entre los más adelantados. [...] Se transcultura un negro africano en tierra de América, tal como un blanco europeo en las entrañas del Congo; pero también se transcultura una mitología, así como se transculturam un arma, una melodía, un ritmo y un tambor (ORTIZ, 1952, pp. 15-16 –grifo nosso).

Para que o seu método transcultural seja capaz de interpretar as complexas transmutações de seus objetos etnográficos no tocante às suas significações, formas e funções sociais, Ortiz considera que todo fenômeno cultural é condicionado por quatro dimensões: espacialidade, temporalidade, ambientalidade e individualidade (ORTIZ, 1952, pp. 1-2). São estas dimensões que permitem compreender, por exemplo, como o tabaco ao ser difundido pelo mundo adquire novas ressignificações em sua individualidade, alterando costumes (ambientalidade). Como veremos mais adiante, individualidade e ambiente social realizam uma ação recíproca, alterando-se mutuamente e gerando novos modos de vida ao passar do tempo¹⁸¹.

Lino Novás Calvo descreve o que ouviu do próprio Ortiz:

Un día tomó en la mano un ícono africano que tiene sobre la mesa y me dijo: “Este muñeco tiene, primero, su individualidad, luego tiene su temporalidad, su espacialidad y su ambientalidad. No podemos comprender este muñeco sin comprender esas dimensiones. No basta estudiar una de sus medidas; hay que estudiarlas todas. Y al fin, y esto es muy interesante, habrá que ver cómo esas medidas actúan unas sobre otras, cómo se interrelacionan y cuál es el resultado” (CALVO *apud* VIÑALET, 2001, p. 29).

Embora o pensamento de Ortiz tenha iniciado um deslocamento do racial para o cultural a partir dos anos 20, não devemos desconsiderar que uma significativa parte de seu procedimento metodológico transcultural já se encontrava em suas primeiras obras. Em 1905, apareceu na revista *Cuba y América* o artigo de Ortiz intitulado “Supervivencias africanas em Cuba”, com algumas sugestões metodológicas: primeiro, isolar distintos elementos de origem europeia, africana ou indígena que se encontram na sociedade cubana e, em seguida, estudar

¹⁸¹ Aqui Ortiz parece ser redundante ao se referir a *espacialidade* e *ambientalidade* como dimensões dos fenômenos culturais. Não obstante, outros textos do antropólogo nos permite compreender que se tratam de dimensões distintas. Em suas etnografias sobre os instrumentos, Ortiz utiliza o vocábulo “ambiente social” como fator determinante na criação da *clave* e do *bongó*. Assim, parece que com espacialidade e temporalidade se refere às coordenadas que indicam momentos históricos distintos, enquanto com *ambientalidade* pretende reforçar as *diversas ações humanas* que intervêm nas mudanças culturais.

separadamente a evolução de cada um deles. Dando continuidade ao procedimento metodológico, deve-se analisar as relações de cada um dos elementos isolados com os demais presentes em Cuba e, posteriormente, ascender comparativamente até a matriz cultural originária¹⁸².

Neste artigo, encontramos a ideia de mestiçagem em uma perspectiva racial: por um lado, a “alma negra” estava assimilando a “cultura superior”, perdendo a sua cor típica e tornando-se cada vez mais gris; por outro, havia um risco a civilização cubana de que a psicologia do negro penetrasse a raça branca, atrasando o processo civilizatório. No final de seu artigo, conclui Ortiz que este exercício metodológico permitirá oferecer ao sociólogo material sobre a participação da raça negra na evolução da sociedade cubana e, assim, definir o que somos, o que fomos e dirigir a sociedade cubana, com fundamentos positivos, ao que se *deve ser*. Como vimos no segundo capítulo ao abordar a primeira fase do pensamento ortiziano, este procedimento metodológico está estreitamente relacionado com o seu projeto intelectual e político de “profilaxia social”, com o propósito de eliminar ou amenizar o atavismo africano responsável pela *mala vida* e, assim, avançar no processo civilizatório.

O método transcultural consiste em um aperfeiçoamento metodológico que se deu a partir de um longo trabalho etnográfico. A principal novidade em relação ao método proposto em “Supervivencias africanas em Cuba” foi a compreensão de que a “alma cubana” não pode ser cientificamente controlada, mas que se trata de um fenômeno social e cultural imprevisível. Se antes a “raça branca” era tida como o tronco da alma cubana, agora é compreendida como “cultura” que também se encontra vulnerável à *desculturação*. A transculturação, enquanto método, parte do pressuposto de que com o contato cultural ao invés da cultura superior se impor como “estrutura”, participa de uma interpenetração cultural com perdas e ganhos, gerando uma outra cultura autônoma.

Uma vez apresentado as principais ideias que permeiam a transculturação enquanto conceito e método, vejamos agora como Ortiz realiza uma *etnografia transcultural* do tabaco.

¹⁸² Sobre o seu procedimento metodológico para desentranhar o atavismo africano e compreender a psicologia da sociedade cubana, escreve Ortiz: Indudablemente, una de las primeras labores de los estudios de la nueva generación que se avanza, debe ser el análisis preciso, objetivo, sin apasionamientos ni prejuicios, *minucioso y documentado de los múltiples elementos que a nuestros costumbres y a nuestro carácter nacional ha traído cada raza y de la evolución de cada elemento en particular, relacionado con los demás*. [...] El estudio positivo del factor negro (como de los demás factores étnicos) en la demopsicología cubana, debe partir de la observación de las supervivencias africanas, que asimiladas en diverso grado pueden descubrirse todavía, o han desaparecido ya bajo los últimos estratos de nuestra civilización. Y de estas supervivencias iniciar la *observación ascendente* de sus elementos determinantes, *aislar genuinamente los africanos de otros de distintas razas*, y remontar al estudio hasta precisar la localización ultramarina de aquellos y *sus manifestaciones en el ambiente originario*” (ORTIZ, 1987 [1913], pp. 87-88 –grifo nosso).

Nosso propósito é demonstrar como o tabaco ao ser trasladado a outros espaços e tempos perdem o seu sentido originário mágico-religioso e, com novos significados e funções sociais, gera um novo ambiente social. Na medida em que avançarmos, esperamos dilucidar o método ortiziano.

Na segunda seção do *Contrapunteo cubano* encontramos dois capítulos fundamentais para compreender os caminhos da transculturação do tabaco: “Del tabaco entre los indoantillanos” e “De la transculturación del tabaco”. No primeiro capítulo mencionado, Ortiz realiza a partir dos textos de cronistas e historiadores das índias uma longa narrativa a fim de compreender o sentido, os modos de uso e as funções sociais do tabaco entre os *indoantilhanos* (*taínos* e *aruacas*). O tabaco em suas diversas formas (pó, fumaça, folha, massa e líquido) eram empregados com fins terapêuticos e religiosos. Quando se entregavam as folhas do tabaco a alguém, realizava a função simbólica de amizade e de comunhão. Também era utilizada como amuleto para espantar os maus espíritos e em forma de emplastro sobre o corpo do doente. O tabaco consumido em fumaça destinava-se como incenso aos deuses e para espantar o mal. Ao inalar a fumaça, buscava-se diversos favores das propriedades fisioquímicas do tabaco: um simples prazer gustativo, uma estimulação nervosa, uma intoxicação delirante, uma ação emética, um purgante, etc., mas sempre revestido de propósitos medicinais, mágicos ou religiosos (ORTIZ, 1983 [1940], p. 115). Em alguns casos, o tabaco era exclusivamente destinado ao uso dos sacerdotes (*behíques*), principalmente, quando produzia o êxtase para falar com um ser sobre-humano ou a possessão de espíritos e demônios. Usava-se também o tabaco em fumaça, mascado e em pó para os ritos de fecundação da mulher, da terra e dos animais.

A partir dos relatos do Frei Ramón Pané e do Frei Bartolomé de las Casas, Ortiz recupera o modo ritualístico de usar o tabaco em pó (*cohoba*). O *behíque*, em sua função de médico, fazia a mesma dieta do seu paciente e se apresentava com uma expressão facial similar ao enfermo. Em seguida, purgava-se com a *cohoba*, aspirando-a pelo nariz até se embriagar e, assim, estabelecia comunicação com os *cemíes* (seres sobrenaturais) em busca de benefícios para o seu paciente. Para aspirar a *cohoba*, utilizava-se algo parecido a talos de plantas ocas. Segundo Bartolomé de las Casas, era similar a uma flauta¹⁸³. Como podemos ver, o uso medicinal encontrava estreitamente relacionado com o religioso. O *behíque* também utilizava a *cohoba* num sentido especificamente mágico-religioso, cujo ritual visava consultar os *cemíes* sobre questões importantes para a coletividade. Em uma casa destinada ao ritual, os homens

¹⁸³ Segundo Ortiz, estes pequenos tubos utilizados pelos indígenas para inalar o tabaco em pó ou em fumaça foi a ideia originária para que, posteriormente, na África e na Europa fossem fabricados os mais elegantes cachimbos.

considerados mais importantes, acompanhados pelo *behíque*, colocavam-se diante de algumas estatuetas de pedra ou madeira (denominadas *cemíes*), que se encontravam sobre um pequeno prato de madeira cuidadosamente lavrado e com *cohoba*. O *behíque*, agora em sua função de feiticeiro e agoureiro, aproximava-se dos *cemíes* e inalava a *cohoba*, entrando em êxtase e profetizando sobre as questões de interesse da coletividade.

No século XVI, o historiador espanhol Francisco López de Gómara descreve estes rituais dizendo que o *behíque* para adivinhar comia uma erva chamada *cohoba*. Esta fonte leva Ortiz a concluir que além de inalar o tabaco em pó e fumaça também acostumavam-se a mascar-lo. O tabaco para mascar era preparado pelos índios da seguinte forma: as folhas secas eram umedecidas com a água do mar e enroladas em forma de corda. Este fato leva Ortiz ao início da transculturação, quando os europeus começaram a preparar as folhas do tabaco na forma de rolos, similar aos índios. Os europeus denominaram o tabaco em rolo de *andullo*, vocábulo proveniente do jargão dos marinheiros que significava rolo de tecido para atenuar a fricção entre os cabos e as roldanas das embarcações (ORTIZ, 1983 [1940], p. 126).

No capítulo “De la transculturación del tabaco”, Ortiz percorre etnograficamente a rápida difusão do tabaco pelo mundo, demonstrando como esta erva das Américas venceu os seus opositores e chegou a conquistar o beneplácito de clérigos, papas e monarcas. Porém, ao se trasladar das Antilhas para o Velho Mundo passou por uma radical transformação em sua “significação social”, alterando também os costumes, os valores e o ordenamento socioeconômico de várias regiões. Ortiz inicia o seu texto etnográfico com a seguinte pergunta norteadora: “¿A qué factores se debieron esos curiosísimos fenómenos de difusión de la planta nicotiana?” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 211). De antemão, podemos dizer que se deve a fatores naturais e sociais intimamente entrelaçados: às propriedades fisioquímicas do tabaco e aos seus efeitos fisiológicos no organismo humano devemos acrescentar os fatores sociais que contribuíram com a propagação do tabaco pelo mundo.

Os fatores naturais do tabaco provocam diversos efeitos que, segundo Ortiz, pode-se reduzir a dois: o prazer sensual e a proteção terapêutica. Não obstante, dependendo da ocasião, estes fatores naturais foram revestidos de complexos e diversos fatores sociais. Os índios americanos, por meio das misteriosas potências da planta, estabelecia relação com o sobrenatural e com o coletivo. Mesmo quando o tabaco era utilizado com fins terapêuticos, estabelecia-se relação com os seres sobrenaturais em benefício da coletividade.

Para los indios, cualesquiera que fuesen las ventajas egoístas que esperaban de los usos del tabaco, éstos no eran sino fenómenos de relación, con su tribu y con las misteriosas potencias que la planta contenía. El tabaco provocaba al indio a actuar sobre éstas, y el grupo social, sabedor de su

trascendencia tan benéfica como temible, gobernaba su uso para el interés colectivo. El tabaco era para el indio algo más que un placer; en alguna modalidad de su uso aquél nada tendría de placentero y sí de repulsivo (ORTIZ, 1983 [1940], p. 212).

O tabaco entre os índios era sempre mais que um prazer individual, pois o seu principal sentido visava o cuidado da coletividade (dos seres humanos e sobrenaturais). Ortiz afirma que era socialmente institucional, cuja principal função era garantir a organização política da tribo. O tabaco era o centro dos rituais sacrossociais, com os quais intervinham na fertilidade das mulheres e da terra, garantindo as futuras gerações e a agricultura; também acompanhavam diversas ações como a pesca, a caça, a confecção de redes e canoas, as guerras e todas as questões relevantes para o funcionamento da coletividade. As preocupações que afetavam à comunidade eram apresentadas pelos *behíques* aos *cemíes* por meio da inalação ritualística da *cohoba*. Ortiz chama atenção para o fato de que embora o tabaco fizesse parte da economia, não era um fenômeno substancialmente econômico (ORTIZ, 1983 [1940], p. 213). Predominava a sua função mágico-religiosa para o cuidado dos seres sobrenaturais, para afugentar os maus espíritos e para o bem do coletivo.

A sacralidade do tabaco entre os índios das Américas foi o primeiro fator social que gerou obstáculos para a sua difusão entre os europeus e, ao mesmo tempo, propiciou condições para que se iniciasse o processo de transculturação. Os primeiros espanhóis cristãos que chegaram às Antilhas perceberam que o tabaco realizava uma função central nos rituais dos *behíques*, a tal ponto que, de acordo com os cronistas, entenderam que se tratava de uma erva diabólica para cultuar ídolos e demônios. Esta percepção foi criada por analogia com a missa católica: se com o pão e o vinho consumidos na missa estabelecem comunhão entre o verdadeiro Deus e os homens, o *behíque* ao inalar ou mastigar o tabaco em seus ritos só poderia entrar em contato com o demônio.

Consequentemente, os conquistadores também entenderam que as práticas ritualísticas do tabaco tratavam-se de um sacrilégio, resultado da façanha do demônio em introduzir nos selvagens uma imitação grosseira do sacramento católico. O demônio havia antecipado a chegada dos cristãos, introduzindo com astúcia o tabaco como elemento sacramental para desvirtuar os índios do verdadeiro Deus. Porém, a convicção dos conquistadores de que se tratava de uma planta criada pelo mesmíssimo demônio não impediu o início da transculturação do tabaco. Certamente foi um grande obstáculo, mas rapidamente superado. Mesmo com toda a condenação ao uso ritualístico do “diabólico tabaco”, muitos brancos não resistiram à tentação

de consultar os *behíques* seja por curiosidade, por pecaminoso sensualismo ou para alcançar o alívio de suas dores (ORTIZ, 1983 [1940], pp. 215-216)¹⁸⁴.

Importante enfatizar que o início da transculturação foi provocado pela percepção do colonizador do caráter religioso do tabaco. Vejamos sinteticamente o desdobramento das ideias de Ortiz: a primeira atração dos europeus pelo tabaco ocorreu justamente devido ao seu aspecto sagrado, como parte essencial de uma prática religiosa. Por um lado, desprezava como diabólico os rituais indígenas, mas, por outro, foi movido por curiosidade e expectativa de alcançar algum consolo, bens materiais ou alívio de alguma doença. Assim, os brancos começaram a consultar os *behíques* clandestinamente, de uma forma parecida as visitas que faziam aos feiticeiros na metrópole. E, por esta via, foram experimentando os efeitos provocados pelas propriedades fisioquímicas do tabaco. Mesmo teologicamente advertidos de sua origem diabólica, os europeus cristãos foram, pouco a pouco, conquistados pelos seus benefícios imaginários ou reais. Vejamos como Ortiz apresenta a sua hipótese sobre a apropriação do tabaco por parte dos brancos:

Los europeos irían a “consultarse” con los *behíques* en sus dolencias y desazones como todavía en estos tiempos van a la gitana a que les “diga la buenaventura”, o al brujo africano para que les proporcione un *embó* mágico o el sortilegio de caracoles de *Ifá*. Irían a escondidas a encontrar los *behíques*, a que les dieran de su *cohoba* o de su tabaco; acaso rezarían antes unos padrenuestros para que “su dios verdadero” no los castigara por el pecado que ellos iban a realizar, comunicándose con los dioses falsos...; pero iban. [...] Los blancos se acercaría por primera vez al tabaco por anhelo supersticioso, pero después de la iniciación se quedarían “encantados” con él por el motivo sensual, por el placer gustativo y fisiológico, a la vez estímulo y sedante, que ellos derivaban del tabaco, especialmente del fumar (ORTIZ, 1983, [1940], p. 230).

Este primeiro momento da transculturação foi superado rapidamente, na medida em que os prazeres sensuais foram se sobrepondo ao originário caráter sagrado do tabaco. As primeiras motivações que levaram os europeus na colônia a usarem o tabaco logo desapareceram, permanecendo como fator determinante os efeitos produzidos pela nicotina¹⁸⁵. Esta perda das qualidades sagradas do tabaco joga um papel fundamental no processo transcultural, dando origem a criação de novas significações. O tabaco só alcançou a sua extraordinária difusão entre os europeus devido a outros fatores, que justificaram e autorizaram o seu uso. Estes fatores

¹⁸⁴ Mais adiante, escreve Ortiz: “Los europeos comenzaron a usar tabaco, a ‘beber’ sus humos, a inhalar sus polvos, a ‘encantarse’ con sus sahumeros y hasta a tragar sus cocimientos y vomitivos, *a consciencia de que en ello había una práctica pecaminosa, una diversión de la ortodoxia, una herejía de las costumbres tradicionales, un atrevimiento responsable; en fin, la caída de una tentación satánica*” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 217).

¹⁸⁵ João Simões, em sua tese de doutorado, ressalta que as etnografias em perspectiva transcultural permitiu Ortiz demonstrar que nos povos considerados mais simples ou “primitivo” podem existir fenômenos culturais mais complexos que nas culturas consideradas mais civilizadas (SIMÕES, 2017, p. 147).

foram o estético, o medicinal, o econômico, o comercial e o tributário. O que Ortiz salienta é que a propagação do tabaco não se deve apenas às suas propriedades naturais, mas aos fatores sociais que, dependendo da ocasião, surgiram para justificar e legitimar o seu uso¹⁸⁶. A princípio, o tabaco era visto como uma erva diabólica que afrouxava a vontade e levava as almas a pecarem. Em razão desta fama, foi necessário outros fatores para reconstruir a sua boa imagem. Ao atribuir a esta planta valores medicinais e paisagísticos conseguiram dissimular a sua origem infernal e o desejo meramente hedonista. Mas, somente quando o tabaco foi convertido em dinheiro, gerando lucro para comerciantes e tributos para os monarcas que, definitivamente, encontrou liberdade.

Na Europa teria sido impossível justificar o uso do tabaco a partir do seu originário sentido *indoantilhano*, incompatível com a moral cristã. Foi necessário que os aficionados pelos seus efeitos fisiológicos buscassem novos “fatores sociais” para revestir (disfarçar) o uso por motivos hedonistas. Inicialmente, o tabaco chegou à Europa por contrabando, considerado pelos moralistas e conservadores como erva satânica que perturbava o juízo e levava os homens a pecarem. Para vencer os seus opositores, foi necessário que o tabaco adquirisse novos fatores que justificassem a sua importância. E, neste contexto, os seus apologistas atribuíram ao tabaco valores paisagísticos e medicinais:

El paso del tabaco de las Indias a Europa fue un radicalísimo fenómeno de transculturación. El tabaco entre los blancos aún no era nada; había que trasplantarlo a sus conciencias antes que a su suelo y a sus costumbres. Si el tabaco fue aceptado por los blancos con cierta clandestinidad, pronto trataron de razonabilizar su uso, no por sus verdaderos motivos, que trascendían al diabolismo y embrujamiento en aquella excitadísima época de luchas e intolerancias religiosas que fue el siglo XVI, sino por razones justificables en los moralismos y en las corrientes del Renacimiento. El tabaco fue allí presentado como una planta de belleza decorativa y de sorprendentes virtudes medicinales (ORTIZ, 1983 [1940]).

O tabaco transformou-se na Europa em uma verdadeira panaceia, com incontáveis finalidades terapêuticas. Deste modo, disfarçava-se o uso hedonista sob uma intensa propaganda que não correspondiam às reais propriedades da erva nicotiana. Não obstante, o

¹⁸⁶ “El tabaco que, sobre su naturaleza físico-química y sus efectos fisiológicos individuales, tuvo entre los indoamericanos una original armazón social de carácter puramente religioso, adquirió entre los euroamericanos y luego en el resto de los pueblos una estructura de carácter principalmente económico, por muy curioso, rápido y total fenómeno de transculturación” (ORTIZ, 1983 [1940], pp. 218-219). Ortiz realiza uma “abordagem multidimensional” do tabaco (ARREDONDO, 2016, pp. 17-18) considerando as suas características naturais (individualidades) em relação com as circunstâncias sociais. Por exemplo, a rápida difusão do tabaco foi possível em razão de sua propriedade físico-química como também de suas diminutas sementes, permitindo que fossem levadas pelos marinheiros pra outras regiões. Cada planta produzem aproximadamente mil sementes, fator natural que contribuiu com a sua proliferação. Mas, o fator natural não teria sido o suficiente, considerando a fama diabólica que recebeu o tabaco no primeiro momento da colonização.

“fator natural” permaneceu como pano de fundo no decorrer da transculturação. Além do paisagístico e medicinal como fatores sociais, Ortiz aponta para a coincidência entre o tabaco e o Renascimento. A Europa do século XVI encontrava-se em agitadas revoluções, com o fim da Idade Média surgia a modernidade com o seu racionalismo. A razão enfraquecida pela teologia e superstições necessitava de benevolentes estimulantes, que não a embriagasse completamente como as bebidas alcoólicas já conhecidas. Curiosamente, neste contexto, o tabaco adquire a fama de “estimulante do pensamento”. E, além do tabaco, chegaram na Europa renascentista outros três alcaloides: o chocolate mexicano, o café árabe e o chá asiático. Nas palavras de Ortiz:

No deja de ser interesante esta coincidencia en la Vieja Europa de esas cuatro sustancias exóticas, todas ellas estimuladoras de la sensualidad a la vez que de los espíritus, salidas entonces de los extremos mundos como enviadas por los demonios para reanimar Europa cuando “llegó la hora”, cuando esta quería rescatar de consuno la prioridad de la razón y la licitud del sensualismo. A Europa ya no le bastaban para sus sentidos las especias ni los azúcares; los cuales, aparte de ser escasos y sólo privilegio de poderosos, excitaban sin dar inspiraciones o fortalecían sin dar exaltación. Ni le eran suficientes a su espíritu los vinos y licores, que, si procuraban audacia y fantasía, a menudo ocasionaban abyección y desvarío y nunca meditación ni juicio. Hacían falta otras especies y néctares que fuesen animadores tenaces y profundos de los sentidos y de las ideas. Y los demonios proveyeron a ello, enviando para las contiendas mentales que en Europa abrieron la vida a la Edad Moderna el tabaco de las Antillas, el chocolate de México, el café de África y el té de la China: la nicotina, la teobromina, la cafeína y la teína; los cuatro alcaloides que se unieron al servicio de la humanidad para que la razón fuese más despierta (ORTIZ, 1983 [1940], p. 238).

A fim de compreender as *motivações* da rápida transculturação do tabaco na Europa, Ortiz considera que o próprio contexto europeu do século XVI continha uma “necessidade” que foi atendida pelas propriedades naturais e pelo imaginário social constituído em torno do tabaco. As circunstâncias sociopolíticas da Europa renascentista foram associadas à percepção do tabaco como “subversivo” da moral estabelecida e com a sua capacidade de incentivar o livre pensamento. Os alcaloides provenientes das regiões não europeias (tabaco, café, chocolate e o chá) atendiam a necessidade da Europa de romper com os dogmas medievais em busca da liberdade de pensamento. Neste contexto, surgiram as casas de café e tabaco, onde se aglomeravam pessoas não apenas para disfrutar destes exóticos produtos como também para momentos de tertúlias. Assim, o tabaco tornou-se um amigo das boas ideias, que dava ao fumante ânimo para acompanhar a livre fumaça com os seus pensamentos.

Ortiz analisa a Europa do século XVI como uma sociedade fragmentada e conflitiva: por um lado, permaneciam as tradições e o dogmatismo e, por outro, despertava-se o desejo de uma sociedade em que o indivíduo pudesse exercer o seu livre pensamento. Deste modo, a

transculturização compreende o exógeno e o endógeno: uma necessidade interna que se entrelaça com elementos externos. Alexandre Marcussi explica esta análise ortiziana da seguinte forma:

Diante dessa demanda potencial, o tabaco teria sido adotado pelos europeus como “tentação diabólica” –e, notemos, só pode se apresentar como “tentação” diante de uma noção de “pecado” (o racionalismo, no caso) que já existia previamente, ainda que sua prática fosse reprimida. Tendo ido ao encontro de uma demanda interna, de um desejo latente, o tabaco aparece como incentivo externo ao seu pleno desenvolvimento. Nesse processo, ele ajuda a transformar a cultura europeia da época moderna, transferindo a ela uma tendência idealizante e incentivadora do pensamento e da razão. “O tabaco é um dom mágico da selvageria”, que a cultura europeia absorve como um impulso antitético às tendências de opressão, dogmatismo e materialidade de sua civilização, dando vazão à sua selvageria libertária latente (MARCUSSEI, 2010, p. 163).

Ortiz consegue romper com as perspectivas unidirecionais que buscavam explicar o fenômeno cultural ocorrido com os contatos culturais. A civilizada Europa foi conquistada pelo selvagem tabaco *indoantilhano*, pois este atendia as suas demandas latentes de romper com as suas tradições em direção ao racionalismo moderno. Assim, Ortiz explica como a Europa moderna foi constituída também com elementos culturais exógenos, apropriando-os de acordo com as suas necessidades internas. A leitura da etnografia transcultural de Ortiz leva-nos a seguinte pergunta: *quais são as motivações que provocam a transculturização?* O autor deixa evidente que se trata de fenômenos sociais que se desdobram dos contatos culturais. No entanto, por quais motivos determinados elementos culturais entram em processo de transculturização enquanto outros não? Acreditamos que não basta o “contato”, que grupos culturais distintos compartilhem o mesmo espaço, mas outros fatores que provoquem o movimento da transculturização. Em relação ao tabaco, o antropólogo deixa a entender que na Europa deu-se uma combinação entre o “exógeno” e o “endógeno”, ou seja, o tabaco atendeu a demanda interna: o desejo de romper com a tradição medieval em busca da liberdade de pensamento. Assim, parece que o “desejo” é uma importante força impulsora da transculturização.

Alexandre Marcussi nos oferece uma importante análise para que possamos compreender as motivações da transculturização. Nos contatos culturais nem todos os elementos passam pela transculturização, mas somente aqueles que atendem um *desejo* ou uma tentação. Escreve o autor: “[...] o afeto, sob a forma de desejo e de tentação, é aquilo que formula um vínculo entre duas culturas (dois ‘espíritos’) e fornece o esteio para os intercâmbios” (MARCUSSEI, 2010, p. 165). A etnografia de Ortiz não se restringe ao objetivo, mas contempla as dimensões subjetivas presentes nas culturas em contato. O tabaco foi apropriado e recebeu

novas ressignificações para atender o desejo interno de transgredir o modelo de sociedade estabelecido¹⁸⁷.

Para destrincar o fenômeno da transculturação é necessário levar em consideração os disfarces do real motivo da penetração do tabaco na cultura branca europeia. Enquanto em sua origem possuía uma motivação religiosa, ritualística e social, na Europa a primeira motivação foi o prazer sensual. No entanto, supor que apenas o vício foi suficiente para explicar a rápida difusão do tabaco seria um equívoco. Pois, como já mencionamos, desde o início da Conquista o tabaco teve que travar combate contra teólogos e moralistas, que o acusavam de sua origem diabólica e por desvirtuar o juízo e os sentidos. Os cronistas descrevem que a fumaça na boca das gentes de “baixa índole” recordava a profundidade dos infernos. É preciso considerar que a trajetória social do tabaco foi conflitiva: desejado, mas também repudiado.

Neste combate, as mentes europeias desejosas de novos estimulantes atribuíram valores paisagísticos e medicinais ao tabaco, disfarçando suas verdadeiras motivações. Posteriormente, apareceram outros dois fatores sociais decisivos: a alta posição social e o grande valor econômico. Inicialmente, na Espanha, fumar, mastigar ou inalar o tabaco em pó era um hábito de “gentes de baixa índole” como negros, escravos e homens que ganhavam a vida no mar. Mas, no final do século XVI, o tabaco subiu degraus sociais adquirindo um caráter de distinção, elegância e pompa cortesã. Como afirma Ortiz: “Ya no es sólo una fuente de placeres; ya lo es también de riquezas” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 248). O tabaco transformou-se em um artigo de ostentação, como era transitar pelas ruas com a própria carruagem.

A inclusão do tabaco na cultura dos brancos deu-se em sua totalidade quando alcançou a sua função econômica (ORTIZ, 1983 [1940], p. 255). A primeira motivação hedonista foi apoiada pela ostentação e avareza e, assim, a “erva diabólica” venceu os seus detratores. Porém, na medida em que o tabaco alcançou um expressivo valor econômico, as perseguições já não foram contra a sua fama diabólica, mas contra o contrabando. Ainda no século XVI, esta planta *indoantilhana* tornou-se um dos produtos mais cobiçados no comércio transatlântico. Em Cuba, até mesmo o clero dedicou-se a cultivá-la com interesses econômicos, exportando-a clandestinamente para a Metrópole. Para driblar os impostos fiscais, o contrabando tornou-se uma prática corriqueira, combatida pela Coroa espanhola com leis tributárias mais rígidas e até mesmo com a pena de morte. Antes que os ingleses colonizassem a Virgínia, o tabaco havia se

¹⁸⁷ Mais adiante, veremos que nas etnografias de Ortiz sobre os instrumentos da música afro-cubana também se encontra o critério subjetivo. Os instrumentos foram criados em Cuba para atender necessidades e desejos específicos. Chegaram a Cuba, os povos mais musicais do mundo (africanos e andaluzes), que diante da carência de instrumentos criaram “instrumentos mulatos” para as suas diversões nas tabernas portuárias. Assim, a criação da *clave* e do *bongó* tem como força impulsora o desejo, combinado com outros diversos fatores.

tornado na Inglaterra uma mercadoria apetecida, adquirindo-a pelo comércio clandestino realizado por barcos contrabandistas e corsários¹⁸⁸.

Quando começaram a cultivar o tabaco nos países do Velho Mundo, apareceram novas agitações pelo fato de que geravam uma subversão da ordem tradicional. Para o seu cultivo não exigia uma economia capitalista e nem mesmo uma base latifundiária. O tabaco pode ser cultivado como hortaliças, basta uma simples *vega*. O melhor tabaco não se produz em grande extensão de terra, mas como hortaliças que demandam intenso cuidado. Deste modo, os simples camponeses começaram a se dedicar ao cultivo do tabaco, tornando realidade a sua possibilidade de emancipação social e até mesmo de adquirir riquezas. Diante desta nova produção que escapava dos modelos estabelecidos, os proprietários de grandes terras logo agiram para recuperar o seu domínio. Nas palavras de Ortiz: “La entrada del tabaco en una vieja plaza mercantil era una explosión de ambiciones y envidias, acaso de ruptura de privilegios; pero la entrada de la *vega* en un viejo país podía motivar una verdadera sacudida agraria (ORTIZ, 1983 [1940], p. 262).

O cultivo do tabaco começou às margens dos interesses dos latifundiários e dos erários, como se tratasse de uma prática revolucionária. De repente, o servo camponês era proprietário de pequenas produções com ricas colheitas. Não tardou que a classe dominante atacasse com toda força esta subversão da ordem estabelecida:

Por esto, en los pueblos del Viejo Mundo, el tabaco fuer perseguido apenas manifestó sus enormes potencialidades mercantiles y agrarias; y en los pueblos absolutistas, de tiranía, feudo y servidumbre, como era Turquía, Rusia, China, Japón y otros de idéntica contextura social, la persecución se hizo con violentísimo furor, hasta con la pena de muerte y con las más terribles execraciones (ORTIZ, 1983 [1940], p. 263).

Nas colônias espanholas, as classes dominantes do comércio e da agricultura também combateram as pequenas produções. Ortiz apresenta um caso exemplar: as negras *mondongueras* vendiam tabaco em suas bodegas para os transeuntes que chegavam nas frotas navais, alcançando um significativo lucro. No dia 14 de maio de 1557, o governo local emitiu um regulamento proibindo-as expressamente de comercializar o tabaco (ORTIZ, 1983 [1940], p. 264).

No contexto colonial, os negros usaram o tabaco antes que os brancos. Para Ortiz, isto explica pela proximidade entre o *nível de cultura* dos índios e dos negros. Os negros puderam compreender o sentido mágico-religioso do tabaco por analogia aos seus rituais de expurgação,

¹⁸⁸ Com a conquista da Virgínia, os ingleses introduziram o cultivo do tabaco, a fim de competir no comércio internacional. Segundo Ortiz, enquanto a produção do tabaco em Cuba foi por muito tempo em pequenas *vegas*, na Virgínia foi capitalista, latifundiária e industrial.

chegando inclusive a introduzi-lo como “elemento secundário” em seus rituais (ORTIZ, 1983, [1940], p. 222). Além desta cercania cultural, também salienta que os negros ao se tornarem *cimarrones*, compartilharam com índios os mesmos espaços, chegando inclusive a se unir em uma causa em comum contra os colonizadores. No século XVI, o historiador espanhol Gonzalo Oviedo escreveu que os negros também fumavam tabaco alegando que aliviava o cansaço após o trabalho (ORTIZ, 1983 [1940], p. 219). Outras fontes, levaram Ortiz a concluir que também em Sevilla os negros foram os primeiros a usar o tabaco. Usavam com tanta frequência e quantidade, que chegavam a ficar ébrios e incapazes para o trabalho. Por isso, Ortiz aponta para o fato de que a transculturação do tabaco na sociedade espanhola foi “de baixo para cima”. Primeiro usaram os escravos e os homens do mar, somente depois tornou-se um costume aristocrático e de distinção.

Se na Europa a difusão do tabaco exigiu o fator econômico, na África parece que o seu originário sentido religioso foi o suficiente. Foi tão rápida a sua propagação pelo continente africano, que nas tendas tabaqueiras da Inglaterra do século XVII havia figuras de um negro com um grande cigarro na boca e com um rolo de tabaco debaixo do braço (ORTIZ, 1983 [1940], p. 221). Esta imagem dava a entender que se tratava de uma última moda proveniente da África. Esta rápida transculturação do tabaco entre os negros em Cuba e na África, deve-se a uma proximidade tanto cultural como social entre negros e índios, sem a necessidade de “fatores sociais” (estético, medicinal, e econômico) para justificar o seu uso. Sobre isso, escreve Ortiz:

También facilitaron el paso del tabaco de los indios a los negros las circunstancias históricas y económicas que los aproximaban unos a otros no sólo en sus culturas, sino en su posición social en relación a los blancos, a los cuales ambos grupos étnicos tuvieron que someterse como dominadores comunes. [...] Por esto, si para los negros el tabaco de los indios no fue “cosa de los demonios”, tampoco fue “cosa de los salvajes”. En cambio, entre los blancos, donde abundaban los conquistadores, encomenderos y clérigos esforzados en humillar a los indios a una categoría infrahumana, era lógico que lo más típico de aquéllos y de sus costumbres fuese calificado despectivamente de “cosa salvaje”, de cosa de brutos “sin razón, policía ni civilidad”, sólo inspirados malignamente por los demonios (ORTIZ, 1983 [1940], p. 228).

Ortiz entende que para a rápida transculturação do tabaco entre os africanos, o seu caráter religioso exerceu um papel significativo, visto que os negros, por analogia aos seus próprios rituais, puderam compreendê-lo como estimulante das possessões sobrenaturais ou como rito de catarse fisiológica e espiritual. Contudo, os africanos não adotaram a totalidade do caráter religioso do tabaco entre os *indoantilhanos*, mas como elementos secundários de seus ritos. Pois, os deuses africanos jamais usaram tabaco. Nas religiões afro-cubanas, o tabaco

foi utilizado de um modo muito peculiar: colocavam a ponta acesa do tabaco dentro da boca, fechando-a momentaneamente sem se queimar e exalavam com força a fumaça pela outra ponta. Também utilizaram o tabaco nos ritos expiatórios e nos *ebós*.

A etnografia transcultural de Ortiz demonstra que o tabaco não apenas sofreu transformações em seu significado, como também no seu modo de uso. O antropólogo cubano recupera o modo em que se usavam o tabaco na Inglaterra do século XVI, salientando que se bem era “outro modo”, possuía alguns aspectos da forma originária dos *indoantilhanos*¹⁸⁹. Com o andar da transculturação, fumar havia alcançado uma “elevação social”, ostentado pelas pessoas mais elegantes: “Los *dandies* londinenses iban a los teatros a que los vieran fumar, haciendo extravagantes sutilezas con el humo” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 417). Entre os ingleses, uma das modas mais elegantes de fumar era denominada *Cuban ebolition*, que consistia em exalar pela boca a fumaça do tabaco em forma de coluna, similar ao vapor que sai ao abrir a tampa de um caldeirão em fervura (*ebolition*). Então, pergunta Ortiz: por que era *cubana* esta forma elegante de fumar? Para estabelecer conexões entre os *indoantilhanos* e o *Cuban ebolition*, levanta a seguinte hipótese: os marinheiros e piratas ingleses adquiriram este modo de fumar com os comerciantes que estabeleciam contato com Cuba e com povos vizinhos da ilha.

Cuban ebolition conserva características similares ao modo que o *behíque* fumava nos seus rituais, lançando um jorro de fumaça pela boca como se fosse uma “coluna fervente” em direção aos *ceímes* e aos doentes. O *behíque* tragava a fumaça para absorver as suas propriedades mágicas e, em seguida, socializava-a ao expeli-la em direção aos deuses e aos homens. Embora, *Cuban ebolition* não tenha o sentido sacro, conservou a forma de fumar dos *indoantilhanos* e o seu sentido de socialização. Esta elegante forma de fumar, afirma Ortiz, foi originariamente cubana:

Por la *Cuban ebolition* el fumador se adueña del humo sacripotente y lo “socializa” lanzándolo hacia los dioses, los prójimos o las cosas, como una función social de relación. [...] el rito no se extingue en el fumador; antes, al contrario, tal parece que la aspiración del humo es sólo inicial y el rito se consume con una expiración de la esencia sagrada que ahora operará fuera del fumador. La *Cuban ebolition* debió de ser originariamente una liturgia muy típica de los indios cubanos y particularmente de sus sacerdotes o *behíques*. Y por esto esa ritualidad de tradición y sentido funcionalmente sacerdotales, aparte de su mejor expresión estética y de lo más complejo de su proceso catártico, tuvo que ser acogida por los fumadores europeos como la manera más refinada u aristocrática de fumar (ORTIZ, 1983 [1940], p. 421).

¹⁸⁹ Em sua breve teorização sobre a transculturação, afirma Ortiz que do “abraço de culturas” advém uma “nova criatura”, que sempre tem algo de seus progenitores (ORTIZ, 1983 [1940], p. 90).

Após percorremos os mais importantes momentos da etnografia de Ortiz sobre a transculturação do tabaco, podemos identificar como o seu método permite compreender os fenômenos decorrentes do contato cultural. Para Ortiz, no contato cultural ocorre uma ação recíproca, por meio da qual ambas culturas perdem e assimilam elementos culturais. Trata-se de uma relação bidirecional, geradora de novas realidades culturais. Com a etnografia sobre o tabaco, Ortiz demonstra como os espanhóis nas Antilhas assimilaram um fundamental elemento cultural dos *taínos*. Mas não ocorreu apenas um deslocamento do tabaco para outras regiões em sua integridade, pois, na medida em que o tabaco foi introduzindo-se entre os brancos adquiriu novos sentidos. Ao passar da cultura *taína* para a europeia, o tabaco sofreu uma transformação radical. Outro fator importante, é que Ortiz demonstra que o fenômeno cultural que ocorre em uma região tem desdobramentos em outras partes do mundo. O tabaco ao ser levado para a Europa adquiriu novos sentidos e também gerou novas formas de vida.

4.4. O *contrapunteo* como método ensaístico para compreender a cultura nacional.

A primeira seção do *Contrapunteo cubano* trata-se de um ensaio, por meio do qual Ortiz se propôs a explicar a formação da nação cubana a partir do contraste entre o açúcar e o tabaco. Inspirando-se na controvérsia criada por Juan Ruiz entre “don Carnal e doña Quaresma” na obra *Libro de Buen Amor*, Ortiz personifica “el moreno tabaco” e “la banconaza azúcar” como os principais personagens da história de Cuba (ORTIZ, 1983 [1940], p.1)¹⁹⁰. Enquanto Juan Ruiz havia imaginado uma controversa entre o carnaval e a quaresma no âmbito religioso e moral, Ortiz apresenta o contraste entre o tabaco e o açúcar no econômico e social.

Por meio de um ensaio irreverente, com abundantes metáforas e com jogos de palavras, Ortiz leva o seu leitor ao nível conceitual. Talvez seja este o grande mérito de Ortiz como escritor: por meio de uma narrativa fácil e brincalhona, consegue oferecer condições interpretativas da sociedade cubana. Este ensaio ortiziano se dirige, primeiramente, aos cubanos

¹⁹⁰ O estilo ensaístico e, muitas vezes, poético desta primeira seção fez com que o *Contrapunteo cubano* fosse considerado como obra literária. Roberto Echevarría, por exemplo, afirma que nesta obra, em vez de ciência, Ortiz fez literatura. Carregada de humor e de metáforas, a narrativa joga com os contrastes sem deixar de criar possibilidades interpretativas no nível poético (ECHEVARRÍA, 1997, p. 156). A partir do caráter literário desta obra, Echevarría confirma a nossa percepção, defendida ao longo desta pesquisa: a partir dos anos 20, Ortiz aproximou-se da literatura, reorientando seu pensamento. E a literatura não apenas ofereceu intuições para que o antropólogo chegasse à transculturação como também influenciou o seu estilo textual. Pois, como afirma o crítico literário cubano: “Las obras de los vanguardistas cubanos, sobre todo la de poetas y novelistas como Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, fue no menos importante para Ortiz de lo que él fue para la de ellos. Fue el espíritu contestatario, burlón del movimiento afrocubano y de toda la vanguardia lo que llevó a Ortiz a cambiar de orientación y lo condujo al *Contrapunteo*. Sin ese cambio se hubiera visto condenado a escribir el tipo de prosa solemne, mezcla de lo académico con lo patrioter, de casi todos los maestros del ensayismo latinoamericano (ECHEVARRÍA, 1997, p. 157).

em uma metodologia cubana. Em vez de um texto denso e rigoroso, o antropólogo elaborou o seu ensaio a partir do jeito cubano de observar o seu entorno. Ainda que não seja um texto estritamente científico, não abre mão da pretensão de um conhecimento profundo da formação da nação cubana (ECHEVARRÍA, 1997, p. 158). Ortiz elege como recurso metodológico algo que se aproxima ao *choteo* cubano. O filósofo cubano Felix Valdés García, em sua obra *La indisciplina de Caliban: Filosofía en el Caribe más allá de la academia*, recupera o *choteo* como uma noção concreta, sensível e teórica que permite dissecar o modo de ser cubano. O *choteo*, comenta Félix Garcia, consiste na falta de seriedade e de levar tudo na brincadeira, com várias transcendências sociais como aversão a qualquer manifestação de autoridade tanto política como epistemológica. Jorge Mañach dedicou-se a mostrar como o *choteo* que se manifesta na vida cotidiana alcança expressão no âmbito do pensamento, rechaçando os “modelos epistemológicos dominantes” e a “concepção da realidade de forma absoluta” (GARCÍA, 2017, p 121). Este “modo de ser cubano” (o *choteo*) foi constituído a partir da experiência colonial: diante do sofrimento imposto pela *Plantação*, *chotear* era transgredir à lei ou, simplesmente, evadir com chistes as atrocidades da vida¹⁹¹.

Podemos pensar que a primeira seção do *Contrapunteo cubano* consiste em um *choteo*, em uma transgressão aos modelos da época de fazer ciência. Ortiz, pensador periférico, demonstra que é possível conhecer o social e o cultural a partir do modo de ser cubano. Em uma carta a Melville Herskovits afirmava que sua obra: “Es in juguete que sirve para explicar a nuestra gente varios fenómenos sociales de este país” (ORTIZ, 2002 [1940], p. 260). Entendemos este “juguete” como um exercício literário que se aproximar ao *choteo* tanto em sua manifestação cotidiana como em sua transcendência para o epistêmico e metodológico.

Ortiz inicia a primeira seção, cujo título é similar ao da obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, enfatizando a sua opção pela forma ensaística¹⁹². Para Theodor Adorno (2003a, p. 17), o ensaio tem como características essenciais “a felicidade e o jogo”, sem a pretensão de alcançar um “princípio primeiro” ou “um fim último”. Pelo contrário, o ensaio recusa a violência do dogma que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração e se

¹⁹¹ Para Felix García: “El choteo no es burla, ni sátira, ni ironía; tampoco es humor. Es enemigo del orden porque el orden es jerarquía y autoridad; es enemigo del prestigio y también es exceso de familiaridad. Tanto la ligereza en el comportamiento, la no gravedad, como la independencia o la no autoridad, son ambiente fértil del fenómeno, haciéndole aparecer como distintivo de la idiosincrasia criolla, o como peculio psíquico tropical” (GARCÍA, 2017, p. 127).

¹⁹² “Pero careciendo nosotros de autoridad, así de poeta como de clérigo, para sacar personajes de la fantasía y hacerlos vivir humanas pasiones y sobrehumanos portentos, diremos tan sólo, sin versos y en prosa pobre, los sorprendentes contrastes que hemos advertido entre los productos agrarios fundamentales de la historia económica de Cuba” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 1-grifo nosso).

satisfaz no *transitório* e *factual* (ADORNO, 2003a, pp. 25-26). Não obstante, esta transitoriedade e factualidade não impede que o ensaísta alcance o nível conceitual. Diferentemente do filósofo e do cientista amantes do “pensamento profundo”, o ensaísta jamais pretende encontrar “algo definitivo” e nem “eternizar o transitório”. No entanto, à medida em que percorre o acontecer dos fatos, permite que saia à superfície de sua prosa os conceitos tal como eles se apresentam (ADORNO, 2003a, p. 28). No ensaio, o conceito emana da experiência intelectual que, diferentemente do “pensamento profundo”, recusa perder a memória deste processo. Em outras palavras, o ensaio não esquece e nem nega a sua historicidade, sem a pretensão de alcançar um status “ontológico universal” ignorando o particular. O ensaio, afirma Adorno, pensa em fragmentos, uma vez que a realidade é fragmentada. E recusa realizar um ato de violência como faz o “pensamento profundo”, aplainando a realidade fraturada. Mas, estas fraturas oferecem conceitos, sem perder a consciência de sua transitoriedade. O ensaio recusa o consolo da totalidade e da universalidade atemporal.

Consideramos estas reflexões de Adorno muito adequadas para compreender a primeira parte da obra *Contrapunteo cubano*. Ao se propor a explicar o cubano a partir do *contrapunteo* entre o tabaco e o açúcar, Ortiz não pretende encontrar uma cubanidade absoluta e definitiva, que se encontra além das contingências de sua época. Em seu ensaio adverte constantemente ao leitor que se trata de uma interpretação transitória do cubano, pois o tabaco que, inicialmente, foi uma produção artesanal e em pequena escala já se encontrava, no momento em que publicava a sua obra, igualando-se ao açúcar, cujo sistema de produção capitalista nada tem de cubano. Provavelmente, Ortiz tenha escolhido a forma ensaística, aproximando-se do *choteo*, para pensar e expressar a cubanidade em uma “língua cubana”, consciente de que o histórico-social só pode ser pensado em sua transitoriedade, sem pretensões totalizantes, definitivas e absolutas. O próprio Ortiz reconhece que a complexidade dos fenômenos sociais e econômicos provocados pelo contraste entre o tabaco e o açúcar não permite mais que uma interpretação esquemática:

El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar es un ensayo de carácter esquemático. No trata de agotar el tema, ni pretende que las señaladas contraposiciones económicas, sociales e históricas entre ambos grandes productos de la industria cubana **sean tan absolutas** y tajantes como a veces se presentan en el contraste. Los fenómenos económico-sociales son harto complejos en su evolución histórica y los múltiples factores que los determinan los hacen **variarse grandemente en sus trayectorias**, ora acercándolos entre sí por sus semejanzas como si fuesen de un mismo orden, ora separándolos por sus diferencias hasta hacerlos parecer antitéticos. De todos modos, en lo sustancial se mantienen los contrastes tales como han sido señalados (ORTIZ, 1983 [1940], p. 83 –grifo nosso).

Para Antonio Benítez Rojo, estas características da primeira seção do *Contrapunteo cubano* faz com que seja um texto pós-moderno, pois o próprio autor deixa em evidência que se trata de um texto esquemático, insuficiente e sem a pretensão de alcançar a verdade (ROJO, 1998, p. 184). Mais adiante, comenta: “Lo que pronto salta a la vista –como se ha reparado tantas veces– es que el texto no busca su legitimación en el discurso de las ciencias sociales, sino en el de la literatura, en el de la ficción; esto es, se propone de entrada como un texto bastardo (ROJO, 1998, p. 188). Em vez de enquadrar o *Contrapunteo cubano* como uma obra pós-moderna, preferimos considera-la como elaborada em uma metodologia e epistemologia cubana e, primeiramente, para cubanos. Ainda que Ortiz seja consciente da transitoriedade dos fenômenos sociais e econômicos produzidos pelo tabaco e o açúcar, não abre mão de um interpretação profunda do cubano. A consciência da impossibilidade do totalizante e absoluto, não implica renegar as verdades factuais sobre o cubano. Ao afirmar que o texto ortiziano não busca legitimação no discurso das ciências sociais, Antonio Rojo desconsidera a obra em sua integralidade, reduzindo o *Contrapunteo cubano* apenas à sua primeira seção ensaística. Mesmo ao longo do ensaio encontramos várias referências a segunda parte da obra, onde se encontram densos estudos históricos e etnográficos sobre o açúcar e o tabaco, elaborados com rigor científico. Pensar o ensaio como *choteo* parece mais apropriado pelas seguintes razões: não se trata de uma oposição à autoridade legítima das ciências sociais, mas uma evasão de seu possível autoritarismo epistêmico¹⁹³; segundo, o *contrapunteo* em forma ensaística é um “método cubano”, estrategicamente elaborado para falar aos cubanos, aos caribenhos e latino-americanos. Assim, não vemos a primeira seção como um texto bastardo e às margens das ciências sócias, pelo contrário, o seu mérito consiste em alargar o procedimento científico, contemplando o modo cubano de compreender o real.

Uma vez apresentado estas reflexões preliminares, façamos um breve percorrido pela primeira seção do *Contrapunteo cubano*. Ao longo do seu ensaio, Ortiz demonstra como os contrastes entre o tabaco e o açúcar repercutem na formação étnica, na textura social e nas vicissitudes políticas ocorridas na história de Cuba (ORTIZ, 1983 [1940], p. 3). Tabaco e açúcar estiveram sempre em contraste: nos seus aspectos biológicos, no plantio, na produção, no

¹⁹³ A partir de Jorge Mañach, escreve Felix García sobre o *choteo*: “El choteo es reacción ante el poder; ‘una negación de la jerarquía’ o ‘un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad’. Sin embargo, ‘puede ejercer una función crítica saludable’ una vez que constituye ‘recursos de los oprimidos’ ante la autoridad, pues esta no siempre es lícita ni *deseable*. El choteo es una de sus grandes defensas que le sirvieran al cubano como amortiguador ante los choques de la adversidad: ‘surge en toda situación en que el espíritu criollo se ve amargado por una autoridad falsa o poco flexible (GARCÍA, 2017, pp. 127-128).

comércio e na forma de serem consumidos. Para entender a formação do povo cubano, afirma Ortiz, é imprescindível estudar estes dois produtos agrários da história econômica de Cuba¹⁹⁴.

Os contrastes entre o tabaco e o açúcar começam pelas suas características naturais, determinando modelos econômicos distintos com repercussões sociais. Enquanto o tabaco exige os mimosos cuidados do *veguero*, a cana passa meses abandonada sem se queixar da ausência de cuidados. Para adquirir o melhor tabaco, é necessário proteger as suas folhas do excesso de chuva e sol. Para isso, alguns *vegueros* chegaram a construir toldos para manter as folhas protegidas. Quanto mais o *veguero* visita a sua *vega*, melhor será o seu tabaco. Deste modo, enquanto no cultivo da cana predomina a extensão, no tabaco a intensidade. Este precisa do intenso cuidado de cada uma das suas folhas. A seguir, podemos observar como os “contrastos naturais” entre o tabaco e a cana transcendem para o econômico com efeitos sociais:

Cuidado mimoso en el tabaco y abandono confiante en el azúcar; faena continua en uno y labor intermitente en la otra; cultivo de intensidad y cultivo de extensión; trabajo de pocos y tarea de muchos; inmigración de blancos y trata de negros; libertad y esclavitud; artesanía y peonaje; manos y brazos; hombres y máquinas; finura y tosquedad. En el cultivo: el tabaco trae el veguero y el azúcar crea el latifundio. En la industria: el tabaco es de la ciudad y el azúcar es del campo. En el comercio: para nuestro tabaco todo el mundo por mercado, y para nuestra azúcar un solo mercado en el mundo. Centripetismo y centrifugación. Cubanidad y extranjería. Soberanía y coloniaje. Altiya corona y humilde saco (ORTIZ, 1983 [1940], p. 4).

As particularidades naturais de cada uma destas plantas refletem na produção agrícola, na produção industrial, na divisão do trabalho, nas classes sociais, na posição político-econômica do país no cenário internacional e também na formação dos espaços culturais¹⁹⁵. Como a cana quase não exige os cuidados do agricultor, permite o latifúndio. O tabaco, em razão da necessidade do intenso cuidado, foi sempre cultivado como hortaliças em pequenas *vegas*. Este contraste agrícola tem consequências econômicas sociais e políticas: com o latifúndio aparecem a monocultura e a apropriação da terra por parte de estrangeiros. Os contrastes também se encontram na produção: com o açúcar aparecem as grandes “centrais”,

¹⁹⁴ Defendemos nos capítulos anteriores que as ideias estruturantes do conceito transculturação já se encontravam nas imagens poéticas da *mulatez* de Guillén. No momento em que Ortiz elaborava o *Contrapunteo cubano* também se dedicou a escrever importantes textos sobre a poesia mulata. Este fato torna plausível a tese que viemos defendendo. Contudo, deve-se considerar que neste período Ortiz participou da elaboração da obra *Antillas*, volume XIX da coleção *Geografía Universal*, publicado em 1936. Neste volume, aparecem dois capítulos de Ortiz sobre a indústria açucareira e a indústria tabacaleira, analisadas a partir da ideia do *contraste*. Não obstante, nestes capítulos não aparecem o seu conceito transculturação. Em síntese, podemos concluir que a “poesia mulata” e *Antillas* foram os principais precedentes do *Contrapunteo cubano*: a primeira levou o antropólogo à *transculturação*, a segunda ao *contrapunteo*.

¹⁹⁵ Embora Ortiz não mencione os engenhos e as *vegas* como “espaços culturais”, acreditamos que seja completamente válida esta inferência. Nos engenhos e barracões, sob o látigo do capataz, estiveram juntos diversidades de linguagens, músicas, danças, religiões, etc. Por outro lado, a *vega* foi um espaço ocupado pelo branco crioulo, com as suas tradições camponesas.

maquinarias, trabalho escravo, ferrovias e investimento de capital estrangeiro. O tabaco, por sua vez, foi necessário apenas uma *vega*, simples instrumentos e poucos trabalhadores.

Desde o início, a produção de açúcar fez parte do projeto colonizador, a fim de gerar riquezas nas colônias para as metrópoles. Segundo Ortiz, enquanto a produção de açúcar foi “premeditada”¹⁹⁶, o tabaco foi um produto que surgiu espontaneamente, percorrendo caminhos incertos como “erva diabólica”, amada por uns e odiada por outros. Para que o tabaco conquistasse o mercado internacional, foi necessário a sua transculturação, lidando com a imprevisibilidade. No início da colonização das Antilhas, o açúcar já era um produto cobiçado pelo mercado internacional; o tabaco, por sua vez, apareceu diante dos conquistadores como “erva exótica e diabólica”, sem nenhum valor econômico. Os brancos começaram a usar o tabaco como transgressão à moral, movidos pela curiosidade ou na expectativa de uma cura por seus benefícios medicinais e, somente depois, usaram por prazer. Inicialmente, o tabaco aparece no imaginário colonial como coisa de gente de baixa índole, amigo dos marinheiros, piratas e negros. Fumar, mascar ou inalar era um hábito diabólico e repudiável.

Enquanto o açúcar foi parte de uma “imposição colonizadora”, o tabaco precisou conquistar a cultura dos brancos para adquirir valor econômico. Deste modo, podemos observar que há um *contrapunteo* entre ambas plantas nas suas origens: em Cuba, o açúcar foi um produto “exógeno” e o tabaco “endógeno”. O açúcar aparece como um ato de violência, como parte de um projeto colonizador capitalista. Embora sendo cubano, o tabaco teve que atravessar o atlântico e adquirir novos significados e usos para que pudesse adquirir valor comercial. Por este motivo, Ortiz afirma que o tabaco sempre foi mais cubano que o açúcar. Não apenas pela sua origem, como também em razão das suas particularidades agrícolas, sociais, econômicas e políticas. A “cubanidade” e a “soberania do tabaco” se contrapõe a “*extranjería*” e “*colonijaje*” do açúcar no desenvolvimento agrário, indústria e mercantil de Cuba (ORTIZ, 1983 [1940], p. 19). Para demonstrar o *contrapunteo* destes produtos em todas estas fases, Ortiz apoia-se na seguinte diferença: o “morfismo” do açúcar e o “infinito polimorfismo” do tabaco.

De cualquier manera, en los procesos agrarios, industrial y mercantil del tabaco todo es cuidado, separación, minucia, escogida y diversidad; va de las variedades botánicas a los incontables tipos comerciales para complacer las mejores individuaciones del gusto de las personas. En el proceso productor del azúcar todo es tosquedad, mescolanza, trapiche, molida, fusión y unidad; va de la masa botánica a la masa químicamente uniforme para satisfacer las

¹⁹⁶ Sobre a cana como parte de um projeto colonizador, escreve Ortiz: “Cuando Cristóbal Colón trajo a estas Indias cisatlánticas las primeras cañas de azúcar, obedeció a un plan económico meditado; fue para sembrarlas, molerlas y sacarles azúcar con que comerciar u obtener gran lucro” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 60).

mayores y más comunes apetencias del paladar humano (ORTIZ, 1983 [1940], p. 22).

Analisaremos esta primeira seção –*ensayo delantero*– do *Contrapunteo cubano* tendo como apoio o principal contraste entre o tabaco e o açúcar: enquanto o primeiro possui “individualidade” em razão de seu polimorfismo que vai de sua fase agrícola até o consumo, o açúcar sempre foi uma massa amorfa. Percorreremos cada fase da produção demonstrando como este principal contraste gerou outros contrastes com repercussões sociais, econômicas e políticas em Cuba. No cultivo, na produção industrial, no comércio e no consumo cada tabaco possui sua singularidade (origem, sobrenome, tamanho, cor, consistência, textura, aroma e sabor), enquanto o açúcar sempre permanece como uma massa uniforme, sem adjetivos e procedências. Toda sacarose sempre é igual.

A *individualidade* do tabaco já se encontra no cultivo: diferentemente da cana que cresce em grandes extensões de terra abandonada ao seu impulso natural, cada folha do tabaco exige do *veguero* cuidados especiais. A colheita se faz pelo corte de cada folha no momento certo, com uma delicada ferramenta afiada como um bisturi (ORTIZ, 1983, [1940], p. 25). Em seguida, certas folhas são escolhidas para as *capas* e outras para as *tripas*. O *puro* é resultado de uma sequência de escolhas: o fumante escolhe o melhor tabaco, o tabaco escolhe a melhor *capa*, a *capa* escolhe a melhor folha, a folha escolhe a melhor planta, a planta escolhe a melhor semente, que escolhe a melhor *vega*. É a combinação do cuidado que exige o cultivo e a constante “escolha” que dá ao tabaco a sua individualidade.

Cada folha do tabaco possui a sua singularidade, alcançada pela fertilidade do solo, pelo modo que se encontra exposta ao sol, pelos cuidados do *veguero* e pela colheita. O *veguero* não cultiva o tabaco por plantação, mas dedicando cuidados especiais a cada folha. Com o cultivo da cana busca sempre a quantidade, com o tabaco a qualidade. Tanto na fase agrícola como na produção artesanal prevalece o desejo de que o tabaco seja único e sempre o melhor. O *veguero* e o tabaqueiro buscam a variedade do tabaco, dando a cada folha tamanho, aroma, consistência, textura e cor própria. A colheita se realiza ao meio-dia, para que as folhas estendidas com cuidado no solo possa receber os últimos raios do sol e, assim, perder o excesso de umidade. Uma vez colhida as folhas, inicia-se a secagem e um rigoroso processo de “escolha”: as melhores folhas são separadas para as *capas* e as demais para a *tripa*.

No canavial não existe cuidado, talento e nem escolhas: com *machetazos*, as canas são cortadas e imediatamente trituradas pelo trapiche. Enquanto a produção do tabaco realiza-se com parcimônia, o açúcar exige rapidez para que, uma vez cortada a cana, não entre em processo de fermentação e se apodreça. No engenho jamais escolhem as melhores canas, todas

vão juntas ao trapiche, confundindo-se numa amorfa garapa e, em seguida, transformada num uniforme açúcar cristalizado. O açúcar toma a forma dos sacos, enquanto o tabaco possui uma infinita variedade de formas. Os encarregados da “escolha” do tabaco contavam como a referência de sessenta e oito tonalidades distintas de cores, cuja variação era adquirida pelas técnicas de maturação das folhas.

El tabaco revela su individualismo presuntuoso, no sólo por sus atavíos, sino por el arte y el lujo con que los enriquece y adorna para acrecentar su distinción. El azúcar no busca el arte, ni para su envase ni para su consumo. Ayer se metía en burdos bocoyes y cajas de madera sin estilo ni carácter; hoy va por esos mundos con tela de saco, como con sayal de anacoreta. Ni formas, ni figuras, ni colores fuera la simpleza en geometría y colorines en los confites y caramelos. El azúcar adopta la forma de su continente, bocoy, caja, saco o azucarera [...] (ORTIZ, 1983 [1940], p. 39).

A individualidade não se encontra apenas no *habano*, mas também no *tabaqueiro* e no consumidor. Segundo Ortiz, um dos contrastes entre o açúcar o tabaco em sua fase industrial consiste no seguinte: enquanto para produzir o primeiro exige força, no segundo fineza no manuseio e inteligência. Ainda mais: cada tabaco é uma obra de arte, que carrega as habilidades e criatividades do seu artesão. Podemos dizer que a *vitola* (a forma) do *habano* corresponde a *vitola* do artesão, à medida em que este imprime naquele as suas habilidades. Assim, o tabaco nasce com sobrenome e origem –dado pela sua *vega*–, adquire na produção artesanal adjetivos próprios –cor, tamanho, espessura, sabor, aroma– para, finalmente, ser consumido também em um ato de individualidade: “El tabaco lleva orgulloso, hasta que muere, el anillo de su marca; sólo en el fuego del sacrificio quema su individualidad y la hace ceniza para ascender a la gloria” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 37).

Nas diversas fases da produção do tabaco prevalece a individualidade, que se explica pela sua vulnerabilidade à intempérie, exigindo mimosos cuidados do *veguero*. Combinado a este fator natural, encontra-se o desejo do tabaqueiro que seu produto seja o melhor. Por isso, cada tabaco leva consigo o *anillo*, testificando a sua individualidade:

El tabaco nace para caballero, y en su desarrollo económico va a cada paso ganándose títulos y distinciones por su color, su olor, su sabor y su combustión, hasta alcanzar la aristocrática individualidad de la *vitola*, la marca y el *anillo*. Todo tabaco quiere buenas formas y distinguida figura, raza y abolengo, nobleza de maneras y vanagloria de blasón. Y si el tabaco es habano puede ostentar *coronas*, *cetros*, *regalías* y hasta título *imperial* (ORTIZ, 1983 [1940], p. 36).

Em contrapartida, no engenho não existe nada de arte e inteligência, apenas a brutalidade das máquinas. Ao sair do canavial a cana é simplesmente arroba, no engenho

transforma-se em uma massa uniforme –garapa, melado e, finalmente, açúcar cristalizado. Enquanto para o fumante cada tabaco é distinto e uma experiência única e individual, o açúcar ao ser consumido carece de distinção, de origem ou *vitola*. O açúcar vai para as entranhas e atende à necessidade humana de carboidrato. A fumaça do tabaco sobe para o crânio, despertando diabólicas fantasias. Por isso, afirma Ortiz, o tabaco é um liberal reformista, enquanto o açúcar retardatário conservador (ORTIZ, 1983 [1940], p. 7). Em torno do tabaco sempre está a individualidade: em sua fase agrária, industrial e no consumo: “En una misma caja no hay dos tabacos iguales; cada tabaco puro sabe distinto, suelen decir los fumadores expertos; mientras todos los azúcares puros tienen idéntico sabor (ORTIZ, 1983, [1940], p. 6).

Este *contrapunteo* cubano entre o “*amorfismo* do açúcar” e “infinito polimorfismo” do tabaco tem as suas repercussões sociais, econômicas e políticas. O fato de que na fase agrícola a cana não exige cuidado algum permitiu que, cada vez mais, fosse cultivada em grandes extensões de terras, cujo propósito foi sempre mais cana, mais garapa, mais melado e mais açúcar cristalizado para anteder os apetites econômicos dos interesses estrangeiros. E aqui há outro fator fundamental: para produzir o tabaco basta uma *vega* e humildes ranchos para a maturação das folhas e a confecção artesanal; o açúcar, pelo contrário, exige grandes extensões de terra, ferrovias, engenhos e maquinarias. Desde modo, não se produz açúcar sem um alto investimento econômico, fator determinante para as constantes intervenções estrangeiras na economia cubana. Desde o século XVI, o açúcar foi uma empresa estrangeira financiada por reis, governos, bancos, produtores e comerciantes, sem vínculos com o desenvolvimento do país. A indústria açucareira sempre foi “maquinismo, latifundismo, colonismo, trata de braceros, supercapitalismo, ausentismo, corporativismo e imperialismo” (ORTIZ, 1983 [1940], p. 43). Desta maneira, tabaco e açúcar geraram fatores sociais distintos:

El ingenio ya es algo más que una simple *hacienda*; ya en Cuba no hay verdaderos *hacendados*. El central moderno, no es una simple explotación agraria, ni siquiera una planta fabril con la producción de sus materias primas al lado; hoy es todo “un sistema de tierras, máquinas, transporte, técnicos, obreros, dineros y población para producir azúcar”; es **todo un organismo social**, tan vivo y complejo como una ciudad o municipio, o un castillo varonil con su comarca enfeudada de vasallos, solariegos y pecheros. El latifundio no es sino su base territorial, su masa afincada. El ingenio está vertebrado por una estructura económica y jurídica que combina **masas de tierra, masas de máquinas, masas de hombres y masas de dineros, todo proporcional a la magnitud integral del enorme organismo sacarífero** (ORTIZ, 1983 [1940], p. 44 –grifo nosso.).

Para Ortiz, a *vega* foi revolucionária e, portanto, uma constante ameaças ao sistema econômico-político colonial. Ao passo que o açúcar demandava uma grande extensão de terra, engenhos e investimento de capital estrangeiro, o tabaco era produzido em pequenas *vegas* e

em humildes *tabaquerías*. Só a meados do século XIX que introduziram máquinas na produção do tabaco, cujas funções eram torce-lo em corda, moê-lo para rapé e tritura-lo para a fabricação de cigarros. Mas, jamais chegou a ser tão imponente como os engenhos. De tal modo que para produzir o tabaco não era necessário possuir recursos financeiros, bastava a habilidade do *veguero* e do artesão.

A *vega* possibilitou pobres camponeses emancipar-se às margens da *Plantación* (sistema econômico colonial capitalista). Quando o governo e os comerciantes perceberam este caráter revolucionário do tabaco tomaram medidas reacionárias, impondo impostos e restrições ao cultivo para garantir a ordem colonial. Enquanto o açúcar foi uma “empresa premeditada” e controlada, o tabaco foi uma “erva aventureira” que, em razão de sua transculturação, conquistou um alto preço no mercado internacional espontaneamente, às margens dos mecanismos de controle do reis, governos e banqueiros.

Ao passo que Ortiz contrapõe o açúcar e o tabaco, afirmando que este foi uma “erva aventureira” e aquele uma empresa premeditada, recupera a transculturação como fenômeno cultural com implicações econômicas, sociais e políticas. Vimos que ao ser ressignificado fora de Cuba, o tabaco transformou-se em um produto de ostentação e de alto valor econômico. O que ocorreu culturalmente na Europa teve repercussões em Cuba: o tabaco ao ser cobiçado, gerando uma grande demanda, valorizou o ofício do *veguero* e do *tabaquero*. O *contrapunteo* de Ortiz salienta os movimentos distintos entre os dois produtos mais importantes da história de Cuba: o tabaco “saiu e entrou”, o açúcar “entrou e saiu”, ou seja, o tabaco saiu de Cuba e gerou pelo mundo afora o seu consumo, para depois retornar à sua terra natal e gerar riquezas para o país; o açúcar, por sua vez, tem um sentido econômico “centrífugo”, pois veio com os colonizadores como parte de uma “plano estrangeiro” apropriando-se das terras, da mão de obra escrava e barata e enviando as riquezas produzidas para a metrópole e, posteriormente, para os imperialistas do norte. Por isto afirma Ortiz: o tabaco é cubanidade e soberania, o açúcar estrangeiro e colonial. O açúcar foi sempre “força exógena” para extrair riquezas, o tabaco “força endógena” que ao sair de Cuba percorreu o mundo para, posteriormente, criar em Cuba espaços sociais de liberdade e de nacionalismo (ORTIZ, 1983 [1940], p. 59)¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Para Ortiz, enquanto no engenho predominavam os ruídos ensurdecadores das máquinas, as *tabaquerías* foram espaços de conversas e leituras. Durante o trabalho, liam em voz alta as notícias e livros sobre questões políticas, como por exemplo, a obra *Las luchas del siglo*. Martí referia-se a *tabaquería* como tribuna avançada da liberdade. Curiosamente, os tabaqueiros foram os primeiros trabalhadores a se associarem com fins classistas em Cuba e adquiriram consciência nacionalista. Segundo Ortiz: “Fue el tabaquero cubano quien apoyó con más desnudo y persistencia la acción revolucionaria de José Martí para la independencia de Cuba (ORTIZ, 1983, [1940], P. 78).

Aqui se faz necessário a seguinte reflexão: no *Contrapunteo cubano*, Ortiz utiliza o vocábulo “transculturação” apenas para o tabaco e para se referir a presença do açúcar em Cuba utiliza a expressão “*historia* do açúcar”. E, como foi dito acima, refere-se ao tabaco como erva aventureira e cubana e ao açúcar como uma agenda estrangeira premeditada. Isto nos permite inferir que Ortiz não considera que tenha ocorrido uma “transculturação do açúcar”. Em vários momentos, enfatiza que os caminhos da transculturação implica espontaneidade, sem qualquer possibilidade de controle. A cana chega à Cuba com a intenção de gerar riquezas para a metrópole, cujo projeto se concretiza e consolida, permanecendo até o século XX. Não ocorreu nenhuma ressignificação da cana: foi sempre motivadora do latifúndio, dos engenhos, da escravidão e da subserviência aos interesses estrangeiros. Ao invés de percorrer os incertos caminhos da transculturação, a cana foi uma imposição violenta, permanecendo “amorfa” ao longo de sua história em Cuba. Não obstante, devemos fazer a seguinte ressalva: embora a cana teve sempre o mesmo significado e propósito, gerou “espaços de transculturação”. Nos canaviais e engenhos aglomeraram gentes de diversas partes: primeiro, os negros escravizados da África, depois diversos povos da Ásia, Europa e Antilhas para a mão de obra barata. Assim, podemos pensar que as diversidades culturais em contato nos engenhos (línguas, religiões, músicas, mitologias, etc.) desencadearam a transculturação. Em outras obras de Ortiz, como nas suas etnografias “*La fiesta afrocubana del Día de Reyes*” e *Los instrumentos de la música afrocubana*, encontramos os engenhos como “espaços da transculturação” e, portanto, utilizando uma expressão de Antonio Rojo, como “caos originário” da cubanidade¹⁹⁸.

Para finalizar, queremos apenas especificar de forma abrangente as diferenças entre *transculturação* e *contrapunteo*. Ambos são métodos criados por Ortiz para interpretar a cubanidade, porém o primeiro trata-se de um procedimento etnográfico voltado para os estudos dos fenômenos provocados pelos contatos culturais e o segundo um método comparativo para explicar como o tabaco e o açúcar provocaram distintos fenômenos sociais e econômicos na sociedade cubana. No próximo capítulo, dedicaremos a dilucidar o método *contrapunteo*, sugerindo que as etnografias de Ortiz sobre a transculturação da *clave* e do *bongó* permitem pensar que estes instrumentos realizam na música cubana um *contrapunteo* da *mulatez*.

¹⁹⁸ Sobre esta questão, conversei com o professor Felix Valdés García do Instituto de Filosofia (La Habana). A princípio, parecia-nos estranho que Ortiz negara a transculturação do açúcar. Retomando algumas leituras, chegamos à conclusão que se deve distinguir “açúcar como empresa premeditada” e os “espaços criados pela sua produção agrícola e industrial”. O que se *transculturaliza* não é o açúcar –como ocorre com o tabaco–, mas outros elementos que entraram em contato nos engenhos.

CAPÍTULO 5

A TRANSCULTURAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DA MÚSICA AFRO-CUBANA: A CLAVE E O BONGÓ.

La historia de Cuba está en el humo de su tabaco y en el dulzor de su azúcar, pero también está en el sandungueo de su música. Y en el tabaco, el azúcar y la música están juntos blancos y negros en el mismo ajeteo de creación, desde el siglo XVI a los tiempos de ahora. Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy día, sincretismo mulata, café con leche y bongó. F. Ortiz.

Neste capítulo, abordaremos uma pequena parte das últimas obras publicadas por Ortiz. O nosso propósito é demonstrar como o antropólogo continuou interpretando o cubano em chave transcultural. Uma vez realizado a *genealogia* do conceito, consideramos importante abordar, ainda que parcialmente, as etnografias da última fase do itinerário ortiziano. No capítulo anterior, vimos como o tabaco ao sair das Américas foi se difundindo por diversas regiões e adquirindo novos significados. Apesar da sua radical transformação, não perdeu traços de sua cubanidade. Sobre isso, recordemos o elegante modo de fumar dos ingleses no século XVI, denominado *Cuban ebolition*. Não obstante, esta etnografia de Ortiz demonstra como um “elemento cultural” saiu de Cuba e, em processo de transculturação, alterou formas de vida, hábitos, estruturas sociais e economias em outras regiões. Agora, veremos como os diversos povos que chegaram à Cuba trouxeram a sua musicalidade e instrumentos, contribuindo com a criação de instrumentos mulatos, propriamente cubanos.

Iniciaremos pontuando algumas ideias sobre a etnografia numa perspectiva transcultural, a fim de que possamos cada vez mais compreender o método ortiziano. Em seguida, veremos como se deu a transculturação dos tambores em Cuba. Posteriormente, apresentaremos as etnografias sobre os *caminhos da transculturação* que levaram a criação de dois instrumentos mulatos: a *clave* e o *bongó*. Embora ambos instrumentos sejam propriamente cubanos, cada um deles adquiriu uma afinidade com distintos espaços culturais: enquanto a *clave* foi amada e tocada, especialmente, pelo *guajiro* (camponês branco); nos secos repiques do *bongó* ressoa com mais vivacidade o afro-cubano. As suas histórias transculturais realizam na orquestra cubana um *contrapunteo*, revelando a *mulatez* como fenômeno constituidor do cubano. Finalmente, em um tom conclusivo, comentaremos que o nosso estudo comparativo entre a poesia de Guillén e a antropologia de Ortiz realizou um *contrapunteo*, cujo método

dialogístico demonstrou como distintas áreas do conhecimento se complementam no esforço por compreender o histórico-social e cultural. Aproximando-nos da proposta de Maria Zambrano, superamos a dicotomia ocidental, realizando um *contrapunteo* entre o pensamento profundo, rigoroso, racional, conceitual, discursivo e científico e o pensamento poético, imagético, intuitivo e emocional¹⁹⁹.

5.1. Etnografias numa perspectiva transcultural.

Entre 1952 e 1955, Ortiz publicou cinco tomos sob o título *Los instrumentos de la música afrocubana*, obra monumental que, desafortunadamente, tem sido pouco considerada pelos estudiosos do pensamento ortiziano e da cultura cubana. A maioria dos estudos realizados sobre o antropólogo cubano restringe-se ao *Contrapunteo cubano*, ignorando as últimas etnografias do Ortiz maduro. Aqui não pretendemos abarcar todos estes volumes, mas apenas apresentar suas etnografias sobre a *clave* e o *bongó* a fim de evidenciar o uso dado ao seu conceito transculturação²⁰⁰. Esta obra monumental permanecerá como um tesouro escondido a espera de mentes atinadas para as questões antropológicas e musicais.

Na “Introdução”, Ortiz prepara o leitor para o caráter de sua obra: trata-se de um estudo etnográfico sobre os “instrumentos da música afro-cubana”, que se distingue dos “instrumentos musicais afro-cubanos”. Enquanto estes são exclusivos dos afro-cubanos, os “instrumentos da música afro-cubana” compreendem outros que, em processo de transculturação, passaram a formar parte da *música folclórica afro-cubana*, como é o caso da *clave*. Assim, a sua etnografia compreende os instrumentos usados em Cuba de origem integral ou parcialmente africana (transformados em sua morfologia ou em sua técnica) como também os instrumentos criados em Cuba por inspiração de origem africana. Também incluiu em sua obra os instrumentos “brancos” que, mantendo a sua estrutura e o seu caráter fundamental, sofreram reajustes influenciados pela música negra: “Son casos de transculturación de los blancos hacia lo afronegro [...]” (ORTIZ, 1952, p. 10).

¹⁹⁹ Este método também encontramos na estrutura do *Contrapunteo cubano*. Esta obra está formada por duas seções: a primeira seção leva o mesmo título da obra, também denominada pela crítica de “*Ensayo delantero*”; a segunda intitula-se “Capítulos Adicionales”, onde encontra uma apurada história sobre o açúcar em Cuba e uma etnografia da transculturação do tabaco. Enrico Santí chama atenção para o fato de que existe um *contrapunteo* entre as duas seções: enquanto a primeira é ensaística, a segunda é um rigoroso estudo científico sobre os dois principais produtos da história de Cuba. Se aceitamos a posição de Roberto Echevarría, segundo a qual o “*ensayo delantero*” é uma obra literária, podemos afirmar que Ortiz realizou um *contrapunteo* entre o literário e as ciências sociais.

²⁰⁰ Diana Iznaga, em um breve capítulo de sua obra *Transculturación em Fernando Ortiz*, fez o exercício de dilucidar sobre a aplicabilidade dada ao conceito pelo antropólogo em seus estudos sobre a música, os instrumentos e o teatro. A autora cubana enfatiza que nestes estudos aparecem novos elementos que aprimoraram o conceito transculturação (IZNAGA, 1989, p. 66). Nós não chegamos a esta conclusão, pois o conceito permanece inalterado, seguindo as ideias apresentadas na metáfora do *ajiacó* e no *Contrapunteo cubano*.

Nas primeiras páginas da obra mencionada, percebemos que o autor deixa evidente que a sua etnografia será realizada em uma *perspectiva transcultural*. Queremos chamar atenção para o seguinte fato, devido a sua importância para esta pesquisa: inúmeras vezes, Ortiz utiliza o vocábulo *mulatez* com o mesmo sentido de seus textos sobre a poesia mulata nos anos 30. Isto evidencia a transcendência da poesia mulata em sua elaboração conceitual e metodológica. Após referir aos ajustes e reajustes sofridos pelos instrumentos em Cuba a partir das confluências étnicas e culturais, afirma: “La mulatez va más allá de los cruces de los pigmentos, alcanza la mistura de las ideas, las emociones, las artes y los costumbres” (ORTIZ, 1952, p. 10). Consideramos relevante esta observação logo na introdução de sua obra de cinco extensos tomos, com os quais realiza o coroamento de uma vida dedicada a compreender o povo cubano. A *mulatez* versificada pelos poetas, especialmente por Guillén, ressoa em suas mais apuradas etnografias²⁰¹.

Em *Los instrumentos de la música afrocubana*, Ortiz realiza de forma mais extensa e elaborada o que havia feito com a poesia mulata. Considera a arte como manifestação do histórico-social e, conseqüentemente, como objeto antropológico para explicar a formação do povo cubano. As suas leituras sobre a *mulatez* na poesia foram um importante antecedente, a partir das quais adquiriu intuições, conceitos e métodos para, mais tarde, aplicar em seus textos sobre a música, a dança, o teatro e os instrumentos afro-cubanos²⁰². Ortiz assinala as vicissitudes históricas que determinaram as ressignificações dos instrumentos e, até mesmo, a criação de outros novos, pois são resultados não apenas de “motivações estéticas” como também religiosas, econômicas, geográficas, ecológicas, idiomáticas e de ajustes sociais. (ORTIZ, 1952, pp. 11-12). No seguinte fragmento, evidencia como na música encontramos ressonância social:

En la música, como en otro aspecto cualquiera de la vida social cubana, conocer los intrincados contactos, enlaces y mixturas de las diversas culturas negras, que llegaron a Cuba desgarradas pero conservando mucha de su ancestral complejidad plurinuclear, con las varias culturas blancas, también desgajadas de sus troncos europeos y movidas por distintas orientaciones de intereses, es tarea tan trabajosa y difícil como la de extricar todas las matizaciones de la mulatez en los cruces de los pigmentos; *pero es*

²⁰¹ A propósito, no primeiro tomo de sua obra *Los instrumentos de la música afrocubana* retoma o poema “Balada de los dos abuelos” de Guillén: “Digamos en conclusión que todos los actuales instrumentos musicales de la música folklórica de Cuba son de procedencia europea o africana, y los inventados en este país por los criollos son creaciones mulatas que deben sus engendros a las estirpes de los dos abuelos, de *Don Federico* y de *Taita Facundo*, como diría nuestro poeta Nicolás Guillén” (ORTIZ, 1952, p. 17). Significativo esta referência a Guillén logo no início de sua última e mais extensa obra etnográfica.

²⁰² Os estudos etnográficos de Ortiz sobre a música, a dança e o teatro encontram-se nas seguintes obras: *Africanía de la música folklórica de Cuba* (1965 [1950]) e *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1993 [1951]).

indispensable para apreciar el valor de sus instrumentos como órgano de expresión y resonancia social (1952, pp. 12-13 –grifo nosso.).

As adversidades que os negros padeceram em Cuba e as suas distintas “reações” foram determinantes no processo de transculturação de seus instrumentos. Ainda que todos os instrumentos foram socialmente marginalizados, cada qual teve uma posição diferenciada no contexto colonial. Ortiz apresenta a seguinte classificação: instrumentos *sagrados* foram aqueles restritos ao culto afro-cubano, como os tambores de *batá* dos *lucimís*; entre os sagrados estão os *secretos*, destinados somente para ritos crípticos, como o *güiro de moyubá* ou o *ékue*. Resistem sair de seus esconderijos, vivem em certas ilhotas de africanidade existentes em Cuba. Os *profanos* foram os instrumentos utilizados pelos negros para as suas diversões nos *cabildos* de nação e nos engenhos, sem caráter religioso. Por exemplo, os *ágbe* dos *lucumís* e os *yuka* dos congos. Os instrumentos *cimarrones*, como os negros que se rebelaram e fugiram criando seus *palenques* (quilombos), foram aqueles que se distanciaram da presença dos brancos, isolando-se nas montanhas ou nas periferias dos grandes centros urbanos. Os *cimarrones* foram, geralmente, os instrumentos religiosos, secretos e rústicos adaptados a novas funções.

A seguir vejamos as classificações que interessam a esta pesquisa: os instrumentos *blanconazos* ou *pasaos* são os “mulatos”, que no ambiente social cubano já são aceitos como “nacionais”, passando por “brancos” sem que reconheçam ou recordem suas ascendências africanas. É o caso das *congas*, do *guayo*, das *maracas* e do *bongó*; instrumentos branqueados e elevados a condição de crioulos e de expressão cultural da identidade nacional²⁰³. *Parejero* ou *igualón* são aqueles que, ao invés de renegar, ostenta a sua africanidade “sem disfarces” e nem “ajustes”. São aqueles que apesar de serem inferiorizados socialmente, ostenta a sua posição esforçando-se para se igualar aos brancos. Finalmente, os instrumentos “*cubanos... na-má*”, expressão popular utilizada por Ortiz para enfatizar a cubanidade. Ou seja, são instrumentos cubanos e nada mais que isso, simplesmente cubanos. A esta classe de instrumentos pertencem a *clave* e o *bongó*. Segundo Ortiz:

Estos instrumentos no se esconden por humildes ni piden favores, ni se “plantan” como un “curro”, ni son “picúos” por cursilería de arribistas. [...] Son instrumentos sin raza. No “desracificados”, sino simplemente arraciales. Nacieron como son ya, en plenitud de Cubañía; son *cubanos... y na má*” (ORTIZ, 1952, pp. 29-30).

²⁰³ Retomaremos esta classificação mais adiante para enfatizar que na orquestra cubana há um escamoteio da herança africana em seus instrumentos, por mais que ela seja evidente em seus ritmos e morfologias. Assim, a *etnografía transcultural* de Ortiz se propôs a desvelar a *mulatez* dos instrumentos, recuperando as suas marcas de africanidade.

Para compreender a transculturação de cada instrumento em Cuba é necessário recuperar as suas origens na África e na Europa, criando um registro de suas funções sociais e suas morfologias. Só assim é possível identificar as transformações sofridas pelos instrumentos em Cuba, principalmente, evidenciar como o novo ambiente social criou novas ressignificações. Veremos mais adiante, como elementos culturais forjados no outro lado do atlântico influenciaram o branqueamento dos tambores em Cuba e a criação da *clave* e do *bongó*.

Considerando a impossibilidade de abordar nesta pesquisa toda a extensa etnografia ortiziana sobre as dezenas de instrumentos afro-cubanos, escolhemos a *clave* e o *bongó*, considerados por Ortiz como instrumentos mulatos, criados em Cuba. Esta escolha tem como propósito demonstrar como as ideias estruturantes do conceito transculturação guiam o seu proceder etnográfico. Recordemos que, segundo Ortiz, a transculturação compreende três fases: *assimilação* de elementos culturais exógenos; *desculturação* (perca parcial ou total da própria cultura) e a *neoculturação* (criação de novos fenômenos culturais). Devemos sublinhar que todas as culturas em contato passam pela fase da *desculturação*, que em ajustes e reajustes participam da criação de uma nova realidade cultural²⁰⁴. Os espanhóis, afirma Ortiz, no momento em que iniciava sua travessia pelo atlântico em direção à Cuba já não eram os mesmos: de camponeses miseráveis, de criminosos fugitivos, de aventureiros e de clérigos vagantes transformavam-se, *ipso facto*, em “brancos” com privilégios sobre a massa “de cor”. Em contrapartida, os africanos eram arrancados de suas aldeias e transformados em escravos. Só a travessia pelo atlântico já era um processo de *desculturação* (ORTIZ, 1952, p. 13). E em contato num novo ambiente não puderam das continuidade as suas antigas tradições.

Nas páginas seguintes, proporcionaremos matéria para que compreendamos estas fases da transculturação nos instrumentos afro-cubanos. Iniciaremos com um clássico ensaio etnográfico de Ortiz intitulado “La transculturación blanca de los tambores de los negros”, publicado em 1952, onde evidenciaremos como no contato cultural ocorre a apropriação de elementos exógenos e a recíproca *desculturação* para que, posteriormente, surjam novas expressões culturais. Veremos como os tambores negros considerados selvagens e “coisa de negros escravizados” foram submetidos a *desculturação* para que pudessem fazer parte da música folclórica de Cuba. Não obstante, a *desculturação* não eliminou totalmente as suas ressonâncias africanas. Em seguida, abordaremos as etnografias sobre a *clave* e o *bongó* como

²⁰⁴ Vimos estas ideias explicadas por Ortiz em sua metáfora do *ajiaco*, publicada em 1939. Todas as tradições culturais que chegaram no “caldeirão do trópico” foram parcialmente desintegradas como as carnes e os legumes do *ajiaco*, formando uma nova sedimentação cultural.

novos elementos culturais (*neoculturação*), instrumentos mulatos distintos daqueles que haviam tanto na Europa como na África. Finalmente, encerraremos este capítulo tentando demonstrar que nas orquestras cubanas tanto do *son* como da *rumba* existe um *contrapunteo* entre a *clave* e o *bongó*, que revela a formação interétnica (transcultural) do povo cubano. Vimos que Ortiz realizou este exercício na primeira parte de sua obra *Contrapunteo cubano* entre o tabaco e o açúcar. No entanto, entendemos que em suas etnografias sobre a *clave* e o *bongó* há um *contrapunteo*, embora não tenha sido explicitado pelo antropólogo.

5.2. A transculturação dos tambores em Cuba.

Em sua etnografia “La transculturación blanca de los tambores de los negros”, Ortiz percorre os fenômenos sociais que influenciaram a *mulatez* dos tambores. Os crioulos cubanos (negros, mulatos e brancos) vivenciaram o irresistível fascínio pelos ritmos dos tambores africanos, mas não aceitaram os seus instrumentos por se tratarem de “coisas de negros e escravizados”. Entretanto, o desprezo pelas tradições africanas não impediu que os ritmos e o *sandungueo* dos negros penetrassem a música folclórica de Cuba. Sobre isso, comenta Ortiz: “Se aceptan desde los primeros contactos los ritmos africanos y la música del país se va amulutando, debido a la irresistible influencia de aquellos en los bailes y canciones; pero no se aceptan los instrumentos negros” (ORTIZ, 1991d, [1952], p. 194). Em outro lugar, retoma esta ideia dizendo que a música negra penetra as culturas brancas por seus valores auditivos, enquanto “aqueles que afetam a vista” são renegados e ocultados (ORTIZ, 1952, p. 24). Este fator tem sido fundamental na transculturação dos tambores: preservaram os ritmos africanos branqueando os tambores, adaptando os instrumentos musicais brancos para que pudessem reproduzir os ritmos africanizados e criando outros mulatos.

A ausência dos tambores africanos na música cubana explica-se pelos seguintes fatores: primeiro, os tambores, em sua maioria, eram instrumentos sagrados tocados somente nas festividades dos *cabildos* dos negros de nação, onde não eram admitidos mulatos e muito menos os brancos. Os tambores *batá* dos *lucumíes* somente foram apresentados ao público leigo em 1936, porém construídos com leves variações estruturais e “sem consagra-los”. Também em certos bailes dos negros nos engenhos, nos cafezais ou *cabildos* urbanos tocavam-se tambores, mas os negros não gostavam da presença dos brancos que, segundo Ortiz, limitavam as suas expressões coletivas e impediam que se entregassem às suas tradições ancestrais. Segundo, o exotismo e complexidades das estruturas musicais dos negros, sua radical diferença da música branca, impediam que os brancos pudessem com facilidade reproduzir os seus ritmos e tocar os seus instrumentos. Outros fatores que impediram o uso dos tambores africanos pelos brancos

foram os seus tamanhos e as suas estrondosas vibrações, dificultando os seus deslocamentos e que fossem tocados em lugares fechados²⁰⁵. Por último, os brancos apesar de não poderem resistir o fascínio dos ritmos e as danças dos negros não queriam rebaixar-se tocando instrumentos de negros, de gentes selvagens.

Apesar destes fatores sociais, os ritmos africanos foram penetrando todos os espaços da vida social cubana com ajustes e reajustes, tornando-se cada vez mais expressão da cubanidade. Ortiz denomina este fenômeno social de “transvalorização vertical”, ou seja, em uma mudança de posição social ascendente²⁰⁶. Os ritmos africanos, que antes eram apenas tocados e dançados nos espaços sociais mais marginalizados, escalaram degraus até serem apropriados como expressão nacional, fenômeno ocorrido com a *habanera*, o *danzón*, a *conga* e o *son*. Sobre isso, vejamos os seguinte fragmento:

Los bailes de la oclocracia de los barracones treparon hasta la aristocracia de los palacios. El son y la conga, por ejemplo, nacidos en este mismo siglo XX y aún no ha muchos años considerados como “cosas de negros”; hoy se bailan en los clubs de la más remilgada sociedad habanera, acaso más que en algunos de los “de color” a veces muy puntillosos de los refinamientos “de sociedad” que distinguen a los “incoloros”, por esto se debe a un fenómeno retardatario de otra índole (ORTIZ, 1965 [1950], p. XIV).

Esta “*mulatez* cultural” iniciou-se com o contato da “juventude branca alegre” com as “gentes de *orilla*” da cidade. As mulatas e as negras difundiram “los besos de carne de sus tambores”, de tal modo que os brancos foram assimilando os seus ritmos pegajosos, o seu *sandungueo* e a sua característica carnalidade (ORTIZ, 1991d [1952], p. 195).

O mulato, em sua dupla consciência, também teve um papel significativo neste processo de transculturação dos tambores. Junto com os negros, os mulatos divertiam-se com os ritmos dos tambores, porém quando se aproximava do branco renegava-os, pois impediam a sua

²⁰⁵ A adaptação da forma dos instrumentos teve um papel fundamental na transculturação dos tambores africanos, como podemos ler a seguir: “La músicaailable de los negros tuvo que ser reinterpretada para los blancos en instrumentos portátiles y de menor sonoridad; en los tambores pequeños de las congas y sobre todo en el híbrido y pícaro cajón” (ORTIZ, 1991d [1952], p. 195).

²⁰⁶ Ortiz apropriou-se da teoria de R. B. Marett sobre as “*transvaloraciones de cultura*” para explicar as mudanças culturais. Podem ocorrer de duas formas: pela *transvalorización vertical* (metástase) ascendente ou descendente. Tal fenômeno ocorre quando elementos culturais das classes baixas escalam degraus até adquirirem “suprema distinção”, como ocorreu com a dança *zarabanda* e com o *son*. Com o tempo, acaba esquecendo-se de sua “baixa origem”. Também pode suceder o inverso: expressões culturais elitizadas podem descer até a massa, adquirindo novos significados. Este fenômeno foi muito comum na formação da música e dos instrumentos cubanos: inicialmente, foram rechaçadas como indecorosas e populachos; após reajustes vão transgredindo os valores estabelecidos até ocuparem os espaços sociais mais refinados. Pela *transvalorización horizontal* (metalepse) o fenômeno acontece no mesmo nível social, mas alterando o sentido dos elementos culturais. Por exemplo, uma música religiosa pode deslocar-se para o profano. Em cuba, conta Ortiz, alguns músicos traduziram com o *bongó* algumas danças dos ritos sacros. Enfim, deve-se considerar que no contato cultural pode acontecer *transvalorizações* com um mesmo elemento cultural no sentido vertical e horizontal (ORTIZ, 1965 [1950], pp. XIII-XV).

ascensão social. O mulato foi como uma “bisagra social”, articulando dois mundos antagônicos. Entende Ortiz que esta oscilação ambiental do mulato entre o pai branco e a mãe negra foi uma de suas principais características (ORTIZ, 2015, p. 229). Sob a ideologia colonial do branqueamento, o mulato ao se aproximar do mundo cultural de seu pai branco reinventava-se para que pudesse conservar alguns elementos culturais do ambiente social de sua mãe negra. Considerando que uma das principais expressões da cultura afro-cubana era a sua ritmicidade, o mulato manipulou os instrumentos brancos a fim de reproduzir os ritmos negros, como também amenizou a morfologia rústica dos tambores e, até mesmo, participou da criação de novos instrumentos para reproduzir os ritmos de sua ascendência africana. Vejamos o seguinte fragmento:

El mulato, mientras está adherido socialmente al negro y participa de sus creencias y distracciones, baila al son de los tambores africanos; pero apenas se aparta de sus progenitores oscuros, reniega sus instrumentos, porque éstos le retrasan al ascenso social. Los abandona o los transforma y se entrega a sus ya profanas danzas al compás de música “blanca”; denegrada un tanto, indudablemente, por los ritmos de África, *pero tañidos por sincretismo mimético en timbales europeos, o al menos en membranófonos de origen local y mestizo*. En los núcleos sociales de compleja mixturación étnica, también se encuentran a veces tambores de marcada influencia negra, pero por lo general ya modificados, amestizados también en curiosas formas de sincretismo; como ocurre así mismo en los grupos de poblaciones negras donde sus estirpes étnicas han sido muy mezcladas entre sí, así puede observarse en pequeñas ciudades y poblaciones rurales de Cuba, en las costeras del Brasil y en el mismo Haití (ORTIZ, 1991d [1952], p. 194 –grifo nosso).

Num contexto colonial marcado pela marginalização do negro e pela aversão a tudo que recordasse a África, o mulato encontrou como alternativa o “disfarce” dos ritmos, que tanto agradava o seu espírito, branqueando os tambores. Os primeiros instrumentos de percussão introduzidos nos bailes mulatos de Cuba foram de origem africana transculturalizados na Espanha, como foi o caso dos *timbales*. Ainda que se tratasse de um instrumento usado pelas classes mais baixas, eram considerados “brancos”, “cristãos” e “espanhóis”. O processo de branqueamento pelo qual havia passado os timbales “dissimulava” a sua origem africana. Deste modo, na Espanha, antes mesmo da colonização das Américas, o ritmo africano já havia sido apropriado, mas sem os seus tambores. Neste processo de transculturação, até os instrumentos de corda reforçavam os seus ritmos para se aproximarem da música negra africana²⁰⁷.

²⁰⁷ Escreve Ortiz: “[...] la influencia rítmica de los negros se hace tan irresistible que, no pudiendo transmitir sus prodigiosos tambores africanos a los blancos porque tal transculturación estaba impedida por los convencionalismos sociales, se desquita de tal impedimento llevando sus impulsos rítmicos a las técnicas de ciertos populares instrumentos de cuerdas reforzando los demás medios de ritmación ya conocidos. En Andalucía, no sólo con las palmas, el taconeo y las castañuelas, sino hasta con las cuerdas y las cajas de guitarras se hace música percusiva. En Cuba, el guayo no sólo se raspa sino que se golpea, se tamborean taburetes y cajones, se ritma el

Os negros provenientes da África levaram as suas danças e tambores para Cuba, entretanto, por muito tempo foram utilizados os tambores transculturalizados na Espanha, proporcionando a confiança de que se tratavam de “tambores brancos”. Estes tambores branqueados foram os “militares” e os “utilizados na orquestra de salão e de teatro”, como a *tombadora* e os *timbales*. Pois, “Los timbales no eran instrumentos viles de negros esclavos; tenían rango supremo de señorío” (ORTIZ, 1991d [1952]. p. 197). Deste modo, as *habaneras* e o *danzón* eram acompanhadas por estes instrumentos supostamente brancos, desprezando os tambores africanos que inclusive havia inspirado a criação dos *timbales* no outro lado do atlântico²⁰⁸.

O desprezo pela música negra foi uma constante na história cubana. Somente na primeira metade do século XX que começaram a se interessar pelos ritmos africanos e, na medida em que foram compreendidos, passaram a fazer parte da música nacional cubana. Este interesse pelos tambores negros deve-se, em grande parte, ao vanguardismo afro-cubano iniciado no final dos anos 20, sobre o qual já abordamos anteriormente. No século XIX, comenta Ortiz, era proibido admitir músicos negros na Catedral de Havana. A mentalidade racista colonial desprezava os negros e seus tambores, mas se apropriaram de seus ritmos:

Pero sí fue transigiendo con los músicos negros y se fue aceptando poco a poco que penetraran el influjo de la rítmica africana en la música criolla; en cambio sus instrumentos, y sobre todo sus tambores, fueron tabú. Ser negro o mulato era entonces ser de “casta vil”, y al tambor le alcanzaba tal vileza. La música de tambores era, sin duda, vibración de cultura de gente esclava y eso privaba al tambor de su libertad. Los tambores, como sus músicos los negros, no podían sonar a su albedrío sino en los cabildos y en los sábados de los barracones, o en los escondrijos de la vida apicarada, o como cimarrones, huidos a los palenques de los montes (ORTIZ, 1991d [1952], p. 198).

Outro fenômeno social, originado pela lógica colonizadora, foi que também os negros com maior aproximação dos brancos desdenhavam os seus tambores. Predominava uma atitude de mimetismo, ocultando as suas preferências pelos ritmos africanos. A personagem do poema “Mulata” de Guillén certamente preferia os “tambores brancos”, cultivando a fantasia de que assim seria mais “*adelantá*” em relação aos negros. No poema “Ayé me dijeron negro”, encontramos um personagem com vergonha de ser negro e que, por isso, esconde a sua avó na

chaquicharaqui de las chancletas como dos maracas, y se inventa la clave. Hasta el contrabajo y el piano a veces sirven como tambores... (ORTIZ, 1991d [1952], p. 196).

²⁰⁸ Segundo Ortiz, em Cuba houve três tipos de músicas: a negra com os seus tambores; a branca urbana com os seus *timbales*, *bombos* e *redoblantes* da Europa; e a branca *guajira* sem tambor algum. O primeiro tipo de música era tocado nos lugares dedicados aos ritos afro-cubanos e nas festas dos *cabildos*. No dia 6 de janeiro, na festa do Dia de Reis, os tambores africanos saíam em cortejo pelas ruas de Havana. Mas, na música popular, os tambores dos negros eram desprezados e utilizavam os tambores transculturalizados na Europa.

cozinha, ocultando a sua ascendência africana. Mesmo cheio de *sandungueo*, este negro não poderia reconhecer publicamente a sua preferência pelos estrondos ritmos dos tambores negros. Como salienta Ortiz: “Ni negros ni blancos quería tambor. El negro, en trance de transculturación y ansia de un ajuste superador, quería librarse del embrujamiento de los tambores por los cuales les “hablaba” el abolengo” (ORTIZ, 1991d [1952], p. 198).

As etnografias de Ortiz têm como propósito recuperar o “valor estético” dos tambores negros em Cuba e, assim, *descolonizar* a mentalidade cubana de sua época. Não é por acaso que finaliza o quarto tomo de sua obra *Los instrumentos de la música afrocubana* questionando o motivo pelo qual os compositores cubanos renegavam o “espírito criador do povo” e somente cediam quando os músicos estrangeiros haviam introduzido em suas composições o afro-cubano. Havia uma necessidade de que fosse primeiro reconhecido o valor estético das tradições negras cubanas no exterior. E conclui o antropólogo: esta atitude tratava-se de um espírito “servilmente colonialista”²⁰⁹. Este fragmento possui um extraordinário valor, pois nos permite identificar uma intencionalidade descolonizadora que permeia as obras do Ortiz tardio. Em outra obra, também evidencia que a sua etnografia pretende demonstrar como as ideias são modeladas pelo preconceito racial, escamoteando os ritmos negroides com instrumentos supostamente brancos.

La música folklórica de Cuba, la de inspiración negroide, se ha generalizado tanto que desde viejo suele ser interpretada por las orquestas de instrumentos que a veces se califican de “blancos”, *quedando fuera los instrumentos “negros”, como escondidos por bochorno de su ínfimo rango social*. Por cuyo motivo con frecuencia se hace música afrocubana sin sus instrumentos típicos y originales. *Es música disfrazada de blanco; pero conserva el rescoldo de su negroide, vívido y estimulador sandungueo* (ORTIZ, 1952, p. 10 –grifo nosso.).

Convém enfatizar a aproximação de Ortiz e Guillén no tocante a dimensão política e descolonizadora de suas obras: ambos revelam (etnográfico e poeticamente) a contribuição dos negros cubanos na formação da cubanidade. A *mulatez*, como demonstramos no terceiro capítulo, foi o ponto de encontro do poeta e do antropólogo, por meio da qual buscaram evidenciar, antes de mais nada, que Cuba sem o negro não seria Cuba. A partir de Walter Mignolo, entendemos que a *mulatez* e a *transculturação* são instrumentos conceituais para eliminar a subalternização do conhecimento e da experiência dos negros e brancos sobre as suas

²⁰⁹ Com estas palavras finaliza Ortiz o quarto tomo de sua obra: “Es un mísero criterio concordante con el espíritu servilmente colonialista que tan a menudo inferioriza e incapacita a no pocos pueblos de América. En la incesante ósmosis étnica que se experimenta en Cuba la música ha sido uno de los impulsores más efectivos y el *bongó* en ella” (ORTIZ, 1954, p. 448).

próprias histórias²¹⁰. Ortiz elabora uma “epistemologia da transitoriedade”, entendendo que as identidades encontra-se em um constante processo de ajuste e reajuste e, portanto, sempre inacabado. A última fase da transculturação, a integrativa, não se trata de uma cubanidade formada e acabada, mas uma “nova consciência mestiça” capaz de compreender as confluências, as resistências, a *desculturação* e a apropriação como fases nem sempre sequenciais de um constante processo histórico.

Neste sentido, Ortiz se distancia de uma concepção de mestiçagem homogeneizadora. Vimos em outro momento, como muitos pesquisadores identificaram o pensamento ortiziano como aniquilador das diferenças a favor de uma “unidade” ideologizada. Consideramos mais acertada a posição de Mignolo: “Claramente, Ortiz interessa-se pela história ‘nacional’ de Cuba, que conseguiu mapear como uma história complexa, transculturada, em vez de uma comunidade imaginada homogênea (MIGNOLO, 2003, p. 235). O seu conceito supera a mestiçagem na medida em que resguarda a individualidade de “cada elemento étnico-cultural”, principalmente, daqueles historicamente subalternizados. Não obstante, não são como as indissolúveis “mônodas leibnizianas”, pelo contrário, são heterogeneidades abertas em constante ressignificações.

Ortiz transcendeu para o conceitual um fenômeno social apreendido a partir de seus estudos etnográficos, históricos e literários. Vimos esta ideia exemplificada na metáfora do *ajiacó*, como os diversos componentes sem perder as suas particularidades geram um espesso caldo com novos sabores. As culturas em contato não gera uma justaposição ou um *collage*, pelo contrário, cria uma realidade cultural completamente nova sem perder elementos das culturas que entraram em contato.

Na primeira metade do século XIX, as orquestras para danças usavam os instrumentos brancos da Europa (*flautín*, clarinete, violino e contrabaixo) com os crioulos *calabazas* ou *guayos*. As pessoas que se consideravam distinguidas não aceitavam os tambores, somente por volta de 1850, admitiram os “branqueados” *timbales* espanhóis.

Para que ocorresse o “branqueamento social” dos tambores em Cuba foi necessário uma transformação do ambiente econômico-social: com o fim da escravidão, os tambores foram saindo dos barracões, das florestas (*cimarrones*) e das periferias urbanas e começaram, paulatinamente, a perder as suas condições de “despreciáveis”. Segundo Ortiz: “La

²¹⁰ Segundo Walter Mignolo: “A dupla consciência, dupla crítica, uma outra língua, um outro pensamento, a *nova consciência mestiça*, a *crioulização*, a *transculturação* e a cultura da transiência tornam-se categorias necessárias para *eliminar a subalternização do conhecimento* e para procurar formas de pensamento além das categorias do pensamento ocidental, da metafísica à filosofia e à ciência” (MIGNOLO, 2003, p. 439 –grifo nosso).

emancipación del esclavo fue también la de sus tambores” (ORTIZ, 1991d [1952], p. 198). Com a guerra da independência e o surgimento da república foram amenizando as distâncias sociais e raciais entre brancos e negros e, assim, intensificou-se o processo de transculturação. Podemos observar que a transculturação não foi um abraço solidário, mas um processo dramático e criador. Sem desconsiderar os traumas causados pelo racismo e pela constante negação do outro, Ortiz coloca em primeiro plano as criações culturais surgidas nos interstícios do sistema colonial. As etnografias de Ortiz demonstram como a cubanidade foi forjada nas fissuras de uma sociedade estruturada sobre os valores brancos e cristãos, transformados em práxis de extermínio.

Não obstante, com o andar dos tempos, as fissuras foram cedendo e os negros saindo dos barracões, dos cafezais, das selvas e das periferias das cidades, chegando a ocupar espaços na cultura nacional antes impensável. Obviamente, não se trata do fim do racismo e da assimetria social entre negros e brancos, mas foi uma importante conquista que revela o negro como sujeito histórico participante da cubanidade, mesmo tendo sido tragicamente submetido e marginalizado. Enfatizamos que com a “neoculturação” refere-se a uma nova realidade cultural que muitas vezes não alcança o nível da consciência. Por isso, o trabalho etnográfico de Ortiz tem uma intenção política de contribuir com a construção da “fase integrativa” anunciada em seu artigo “Por la integración cubana de blancos y negros”. Ou seja, a etnografia leva para o nível da consciência o negro como participante deste *ajiaco* no caldeirão do trópico, demonstrando que sem o negro Cuba não seria Cuba. Convém ressaltar que a fase integrativa não consiste em uma sociedade utópica, mas em reconhecer o protagonismo do negro na formação da *cubanía*.

A transculturação geralmente ocorre na clandestinidade, nos interstícios da estrutura social. O demoníaco tabaco teve que percorrer as vias do contrabando, depois foi camuflado sob suas supostas propriedades medicinais e valores paisagísticos, para que, finalmente, adquirisse novas ressignificações como artigo de luxo e como deleite hedonista. O ritmo percussivo dos tambores africanos também percorreu caminhos similares, à sombra do sistema colonial. Sobre isto, comenta Ortiz:

En Cuba, todavía en plena época de esclavitud, ya *la rítmica negra fue penetrando clandestinamente en todas las afluencias de sonoridad*, aun en aquellas que parecían más alejadas de su espíritu. Hasta los monaguillos de las iglesias cubanas han sabido llevar los ritmos africanos a los campanarios para repiquetear con alegría. Un viajero inglés observó con agudeza, en 1864: “El peculiar ritmo de la música de los tambores negros no solo se imita en la danza cubana, sino en las campanas de los templos” (ORTIZ, 1991d [1952], p. 199 –grifo nosso).

Depois de vários séculos na clandestinidade, os tambores começaram a integrar os bailes de patamares sociais mais elevados. De acordo com Ortiz, foi com a *conga* que os tambores negros começaram a ribombar nas danças sem discriminação. Mas, cabe enfatizar, que a *conga* já era um tambor mulato com a sua morfologia “*acriollada*”²¹¹. Os grandes tambores *bantus* (*yuka* e *makuta*) passaram por reajustes para diminuir os seus tamanhos e as suas potências, a fim de que pudessem ser transportados facilmente e tocados em ambientes fechados. Em Cuba, estes tambores eram tocados ao ar livre, nos *cabildos* que se estabeleceram fora das muralhas de Havana e nos *solares* que se encontravam nas periferias, pois os brancos não toleravam os seus ruído. Portanto, a música dos negros para a dança teve que ser reinterpretada para os brancos com instrumentos portáteis e com menor sonoridade (ORTIZ, 1991d [1952], p. 195).

Vejamos alguns reajustes das *congass* em seu processo de transculturação. Primeiro, devemos considerar o seu vocábulo: na língua conga utilizava-se a expressão *nkunga* ou *makonga*, que apesar de terminar com “a” não possuía gênero. Na África e em Cuba, estes vocábulos significavam apenas “canto” e somente mais tarde passaram também a designar tambor. Os negros escravizados passaram a utilizar *nkunga* no sentido de “tocar ou dançar tambor”. No final do século XIX, quando os mulatos e crioulos cubanos passaram de boçais a ladinos, acrioularam a linguagem dos negros, atribuindo sexualidade às coisas, seguindo a gramática espanhola. E, assim, *nkunga* ou *makonga* foram acriouladas com o vocábulo feminino “*la conga*”. Ao invés de dizer como seus antepassados escravizados “vamos a cantar o bailar em *congo*”, castelhanizaram a voz africana para “*vamos a la conga*”.

A princípio, com os toques das congass buscavam imitar os tambores africanos *makuta*. Com o fim da escravidão, caíram em desuso ou foram proibidos os tambores que recordavam a África, o tráfico negreiro e a escravidão. Consequentemente, as congass primitivas foram substituídas por tambores elaborados com aduelas ou ripas, amenizando a sua africanidade. Tratava-se de um reajuste atendendo as exigências do ambiente social.

Los toneleros y bateeros de los barrios de Jesús María, de Carraguo y de Pueblo Nuevo fueron sus autores estimulados probablemente, al cesar la esclavitud en Cuba, por el *anhelo de conservar los ritmos, cantos y bailes del Congo* que les eran tan queridos e evocadores, *burlando a la vez las absurdas prohibiciones de las autoridades coloniales*, después en ocasiones imitadas malamente por las republicanas, que no permitían “el toque de tambores africanos”. Con el invento del tipo de tambor abarrilado, hecho de duelas sujetas con flejes de hierro, *la criollada podía rememorar libremente las*

²¹¹ O vocábulo *conga* refere-se a um canto e dança afro-cubanos, acompanhados pelo instrumento percussivo que leva o mesmo nome. Os tambores *congass* amulatados são elaborados com tábuas (aduelas) similar a confecção dos barris, atados por um cinto de ferro e possui aproximadamente um metro de altura. É um instrumento unimembranofone, geralmente, feito com couro de boi. Sua confecção se faz com o aquecimento, para estender ao máximo o couro, por isso é conhecido como “tambor de candela” (ORTIZ, 1995, p. 49).

tradiciones ancestrales y evocar a los dioses..., pues ya no se tocaba “tambor africano” sino “tambor criollo” (Ortiz, 1995, p. 52 –grifo nosso).

Em um primeiro momento, as congas eram elaboradas com troncos de madeira ocados, numa tentativa de se aproximar da *makuta*. Orgulhava-se em ser africanizada, de sua forma aproximada do que havia na África. Diante dos novos contextos sociais, os negros e mulatos tiveram que adaptar os seus tambores a fim de preservar seus ritmos, cantos e danças. Ortiz denomina este fenômeno de “transculturação branca dos tambores dos negros”, isto é, ocorreu um processo de branqueamento sem que se perdesse completamente a sua negrura. Destarte, apareceram as congas confeccionadas com duelas, parafusos, roscas, envernizadas e pintadas. Além do fator social, as novas congas foram favorecidas com a avançada técnica de fabricação de barris em Havana, para o transporte de mercadorias. Assim, as confecções das modernas congas substituíram os troncos de madeira ocados por *aduelas*, similares as tábuas com as quais fabricavam os barris.

Nos primeiros anos do século XX, apareceram dois tambores *congas* com os nomes *mambisa* (tambor maior) e *tumbador* ou *llamador* (tambor menor). O nome dado ao primeiro tambor foi estratégico, para enfatizar a sua condição de “crioulo”. Não tem nenhuma relação com a guerra da independência de Cuba, quando os guerrilheiros revolucionário foram denominados de *mambises*. Não obstante, comenta Ortiz, os crioulos astutamente designaram o tambor de *mambisa* para diferencia-lo de seu progenitor tambor africano. E continua:

El título de mambisa significaba la inmunidad. ¿Quién se atrevería entonces a impedir que resonaran las notas de un instrumento de la Revolución Libertadora? Después, ya al ir recuperando el cubano de color la confianza en sí mismo y el respeto a las tradiciones folklóricas de todos, se ha venido en decir *la conga* y *la mula*, reviviendo sus nombres de abolengo (ORTIZ, 1995, p. 53).

As *congas* que se tornaram famosas, conquistando aplausos pelo mundo afora no século XX, não foram os mesmos tambores utilizados pelos *cabildos* e pelos “congos de nación”. São instrumentos amulados, que triunfaram por terem sido reajustados ao novo ambiente social sem perder as suas “vibrações *sandungueras*”.

Los ritmos de las congas nacieron en África y se “aplatanaron” junto a los barracones de ingenios y cafetales y fueron extendiéndose, anónimos y “arrolladores” por campos, caseríos y callejas, hasta que una coyuntura histórica favorable los hizo agradables a los blancos. Así la conga dejó de ser tambor, ritmo y baile exclusivo de los negros, y pasó a las costumbres de los blancos. De los barracones a los salones de la aristocracia conservadora, de los esclavos y de la gentualla a los gobernantes y gente *fizna* de los pies descalzos o con chancletas a los calzados con altas botas o empinados zapaticos de charol (ORTIZ, 1995, pp. 54-55).

Ortiz demonstra ao longo de suas etnografias que os instrumentos têm “ressonâncias sociais”, carregam em seus ritmos e morfologias as vicissitudes históricas²¹². As suas transculturações correspondem a condição do multado em uma sociedade profundamente marcada pelo racismo, em constante processo de ajustes e reajustes. Em privado, o mulato reverenciava os tambores dedicados aos ritos afro-cubanos e divertia-se nas danças dos negros quando era tolerado. Contudo, para se divertir com os ritmos da África sem prejuízo social, o mulato branqueou os tambores, transformando suas aparências, diminuindo seus tamanhos, introduziu aduelas, aros, parafusos, roscas e torniquetes (ORTIZ, 1952, p. 24). Por esta razão, a *conga* foi amulatada, adquirindo forma de um “barril esbelto”, elaborado a partir das técnicas e utensílios dos brancos. Também, em processo de transculturação, o mulato criou novos instrumentos como o *bongó*, a fim de que pudesse reproduzir os ritmos da tórrida África e expressar toda a sua *sandunga*.

5.3. A *clave* e o *bongó*: instrumentos mulatos.

Na páginas seguintes, percorreremos os caminhos da transculturação que levaram a criação da *clave* e do *bongó*. Veremos como as etnografias de Ortiz foram realizadas a partir das ideias estruturantes de seu conceito transculturação, o que poderíamos denominar de “etnografia transcultural”. Como havia deixado evidente no *Contrapunteo cubano*, a transculturação não é resultado apenas do contato cultural, mas de diversos fatores determinantes: étnico, social, religioso, econômico, ecológico, político, etc. Apresentaremos primeiro a sua etnografia sobre a *clave* e, em seguida, sobre o *bongó*. E, finalmente, veremos um peculiar *contrapunteo* entre a *clave* e o *bongó*.

A *clave* é um instrumento derivado dos primitivos *palos entrechocantes*, cuja percussão se dá a partir do choque entre os dois bastões sem a necessidade de golpear um terceiro objeto, como, por exemplo, a membrana de um tambor. Segundo Ortiz, trata-se de um instrumento originado em Cuba, pois não há registros nos museus etnográficos e nem nos relatos de exploradores, viajantes e etnógrafos sobre a sua existência em outras regiões. A *clave* é um presente cubano para a organografia musical universal²¹³.

A *clave* consiste em dois pequenos bastões redondos feitos com madeira dura e sonora. Seu tamanho é aproximadamente um *jeme* de comprimento, cuja medida equivale a distância

²¹² Em sua obra *Africanía de la música folklórica de cuba*, afirma: “Cada pueblo tiene su propio arte, desarrollado no sólo según sus componentes étnicos y culturales sino en consonancia con su configuración social y sus vicissitudes históricas” (ORTIZ, 1965 [1950], p. 114).

²¹³ Escreve Ortiz: “La clave es un instrumento musical cubano... simplemente, cubano a secas. ‘Cubano... na má’, nos decía un músico compatriota que ha hecho sonar la clave por medio mundo (ORTIZ, 1952, p. 244).

entre as extremidades do dedo polegar e do indicador, quando afastados ao máximo (ORTIZ, 1952, p. 216). Em diversas regiões existiram “*palos entrechocantes*”, que consiste simplesmente no toque de dois paus entre si²¹⁴. Entre os povos primitivos, eram em sua maioria instrumentos improvisados. No entanto, Ortiz demonstra que a *clave* se diferencia de todos eles por sua particularidade quanto à morfologia e ao modo de ser tocado, como podemos ver a seguir:

El sonido de la *clave* depende pues, no sólo de la clase de madera de ambos palitos, del lugar en que la *hembra* es percutida, de la fuerza de la percusión y de la oquedad resonante de la mano izquierda sobre la cual aquélla está tendida, sino también de la mayor o menor presión con que los dedos la sujetan. A mayor presión la nota sale más alta. Si la *hembra* se deja casi suelta, sólo sostenida en su extremo por el pulgar y el índice, entonces el sonido es grueso. La *clave* puede, pues, variar de tono; y se adopta uno u otro, según se requiera para armonizar con el canto o con los instrumentos, o con ambos (ORTIZ, 1952, p. 222).

A *clave* diferencia-se dos simples *palos entrechocantes* por ser de madeira dura e torneada, por isso, perfeitamente cilíndrica. Os seus pequenos bastões possuem sexos: na mão esquerda do *clavero* (tocador de *clave*) repousa o bastão fêmea, percutido pelo macho com a mão direita. O som da *clave* surge do toque dos dois bastões entre si em forma de cruz. Segundo Ortiz, nunca se toca a *clave* indistintamente, pelo contrário, a percussão é localizada (ORTIZ, 1952, p. 218). Ou seja, os bastões são tocados sempre no mesmo lugar, desgastando-se com o tempo. Na medida em que oferecem a sua sonoridade, ambos bastões vão se destruindo até ficar sem voz.

O som da *clave* não se deve apenas às qualidades da madeira, mas ao modo de ser tocada. O *clavero* ao repousar o bastão fêmea na sua mão esquerda proporciona uma concavidade, gerando uma caixa percussiva. Os dedos permitem o *clavero* alterar a ressonância: ao apertar o bastão com todos os dedos consegue um tom baixo, ao apoiar-lo apenas com os dedos polegar e indicativo sobe o tom. Esta técnica não se encontra em nenhum outro instrumento fora de Cuba que compartilhe com a *clave* esta estrutura básica de dois bastões. Além da madeira dura com qualidades sonoras, a sua originalidade encontra-se na técnica do *clavero*.

Para percorrer as vias da transculturação que levaram a criação da *clave*, Ortiz apresenta a cidade de Havana dos séculos XVI ao XVIII, quando era a “chave de toda a estrutura colonial e marítima espanhola” (ORTIZ, 1952, p. 234). A doca havaneira era o centro de toda a atividade

²¹⁴ No início do quinto capítulo “Los palos entrechocantes” do primeiro volume da obra *Los instrumentos de la música afrocubana*, Ortiz apresenta os instrumentos de diversas regiões (África, América Latina, Caribe, Europa, Ásia e Austrália) que mais se aproximam da *clave*, chegando à conclusão de que este instrumento foi criado em Cuba.

cubana, por onde chegavam e saíam as embarcações carregadas de mercadorias, gentes e culturas. Nas proximidades da baía, os escravos do arsenal, os soldados das fortalezas, os marinheiros e demais tripulantes encontraram regozijo nas barulhentas diversões com as “negras *mondongueras*”²¹⁵ e diversas opções de vícios. Depois de uma longa travessia marítima, aproveitavam para curar suas penas dando rédeas soltas as suas alegrias de marinheiros em terra. Neste ambiente, havia uma constante circulação de culturas provenientes de diversas partes. Segundo Ortiz, Havana e Sevilla “[...] cambiaron año tras año y por tres siglos sus naves, sus gentes, sus riquezas y sus costumbres, y con ellas sus pícaros y todos los placeres de sus almas regocijadas, dadas al goce de vivir la belleza terrenal y humana que les cupo en suerte” (ORTIZ, 1952, p. 234). De tal modo que o porto de Havana era cosmopolita, por onde circulavam uma diversidade étnica e cultural e, conseqüentemente, as últimas tendências musicais da Europa e da África.

O porto de Havana foi o centro onde se fundiam os três mundos (Espanha, África e América) formando uma “irisação policromada”. Em contato, ferviam o sangue das gentes mais cálidas do mundo com os ritmos musicais mais frenéticos e percussivos. Tanto em Sevilla como em Cuba estava o negro africano com a sua “impetuosidade espiritual”, dando vivacidade aos ânimos. Sobre Havana, descreve Ortiz:

La Habana fue, como lo ha sido siempre todo puerto marítimo muy frecuentado, famosa por sus diversiones y libertinajes, a los que se daba en sus lenguas estadas la gente marinesca y advenediza de las armadas y flotas, juntas con los esclavos bullangueros y las mujeres del rumbo, en los bodegones de las negras mondongueras, en los garitos o tablajes puestos por generales y almirantes para la tahurería, y en los parajes aún menos santos, por los bohíos y casas de embarrado, cabe las murallas y fuera de éstas, por el Manglar, los Sitios y Carraguao. En esas holgadísimas estadas habaneras, fueron parte principal de los regodeos con las negras y mulatas de rumbo, el aguardiente de caña, el tabaco habano, los invites al naípe y los bailes y canciones de los tres mundos, al son de la música más sensual, excitante y libre que las pasiones sin freno lograban arrancar a la entraña humana. Cantos, bailoteos y músicas fueron y vinieron de Andalucía, de América y de África, y la Habana fue el centro donde se fundían todas con mayor color y más polícromas irisaciones (ORTIZ, 1952, p. 235).

Convém pontuar algumas ideias: neste “novo ambiente social” encontraram-se pessoas de diversas procedências, cujo deslocamento provocou um *desenraizamento*. Em outras

²¹⁵ Sobre as negras mondongueras, escreve Alejo Carpentier: “Y en aquel lugar ¿se oía qué?; las antiguas melodías de los romances españoles clásicos adaptados a los ritmos africanos que en sus tambores, en sus claves, en sus güiros, en sus marímbulas, en sus instrumentos de percusión, tocaban los negros empleados en las faenas del puerto, y las negras, que eran casi todas mondongueras, que les llamaban *mondongueras* porque servían unas ollas de sopa de mondongo, que es excelente, con mucho picante, el jitomate, como le llamaban, y el achole y el chile, y que según dicen los cronistas de la época era excelente después de una noche de farra para bajarse los humos del vino y del aguardiente (CARPENTIER, 2012d, p. 336).

palavras, ocorria o processo de *desculturação*: os andaluzes já não viviam como em suas vilas e nem os africanos como em suas tribos. Adaptavam-se às novas circunstâncias, com perdas parciais de suas tradições e assimilando novas formas de vida. Era um ambiente *variegado* (*abigarrado*), no qual fluíam os prazeres, diversões, espontaneidade e passatempos musicais. Segundo Ortiz, havia uma escassez de instrumentos musicais, fazendo com que adaptassem qualquer objeto para dar ritmo as suas ruidosas festas. Havia a necessidade de criar instrumentos que aplacassem a sede de ritmos e melodias, pois eram povos culturalmente dados à música. Assim, até o momento, podemos assinalar que o ambiente social e a afeição pela música combinados com a ausência de instrumentos foram fatores determinantes para a criação da *clave*.

Aos fatores anteriores, devemos acrescentar o *econômico* e o *ecológico*. Além de uma cidade cosmopolita, com todas diversões e prazeres que proporcionavam aos homens que ganhavam a vida no mar, o porto de Havana adquiriu importância em razão de sua desenvolvida *carpintaria naval*, contando com *nobres madeiras* nativas. Assim, antes de seguir continente adentro ou retornar à Sevilla, as embarcações faziam uma parada obrigatória no porto de Havana para serem reparadas. Enquanto os carpinteiros navais trabalhavam, os tripulantes aproveitavam para disfrutar das danças, das mulatas, do rum, do tabaco, do jogo de naipe, etc. Estes dois espaços foram fundamentais para o surgimento da *clave*: a carpintaria naval e a boemia portuária. Enquanto os carpinteiros (brancos, mulatos e negros livres) captaram o límpido som das madeiras e, assim, criaram as claves; a boemia portuária apropriou-se deste simples instrumento, dando-lhe popularidade.

No porto de Havana foram confeccionadas por séculos as *clavijas* para a manutenção das frotas que cruzavam o atlântico, garantindo o seu retorno com segurança ao porto de Sevilla. Eram elaboradas a partir das duríssimas madeiras que havia na ilha, como *ácana*, *jiquí*, *guayacán*, *guachapil*, *júcaro*, *quiebrahacha*, etc. Em busca da melhor qualidade, as *clavijas* eram confeccionadas com o “coração da madeira”²¹⁶ para reparar as inúmeras embarcações que ancoravam no porto de Havana. A hipótese de Ortiz sobre a origem da *clave* consiste em que na fabricação das *clavijas*, os carpinteiros perceberam a peculiar sonoridade produzida por elas ao se tocarem: “Para los trabajadores del arsenal, blancos y negros, libres y horros, galeotes y

²¹⁶ Vejamos o seguinte fragmento sobre a madeira com que se confecciona a clave: “La *clave* da la sonoridad medular de las maderas durísimas que en Cuba se llaman ‘de corazón’. El duramen es la columna vertebral del árbol; la *clave* no es sino un hueso de árbol, como la corteza de su tronco es su pellejo reseco” (ORTIZ, 1952, p. 231).

esclavos, no debió de pasar desapercibido el fino sonido musical de estas clavijas ‘de corazón’, al ser percutidas entre sí” (ORTIZ, 1952, p. 236).

A *clave* é formado por duas curtas hastes cilíndricas de madeira e percussivas entre si, deriva do vocábulo espanhol *clavijas* (em português, cavilha), que são pequenas hastes fabricadas para serem utilizadas nas construções de madeira e na arquitetura naval. E neste aspecto, pode-se dizer que a *clave* tem muito de *hispanidade*. As *clavijas* são cilíndricas e ligeiramente cônicas, com diversas funções como tampar orifícios e juntar peças de madeira (ORTIZ, 1952, p. 217). Como podemos observar, o nome deste instrumento cubano –a *clave*– está estreitamente ligado ao seu lugar de nascimento, derivando-se das *clavijas* da carpintaria naval.

A maioria dos artesãos eram negros escravos, livres ou *curros*, pois os brancos consideravam o trabalho manual indigno, como se tratasse de ofícios de escravos. Com o tempo, os negros aprenderam as técnicas dos brancos e se tornaram habilidosos mestres do ofício. Ortiz acrescenta que com a habilidade do ofício também deve ser considerado que eram os negros os mais aptos para captar a peculiar sonoridade das *clavijas* (ORTIZ, 1952, p. 236). Mesmo que a *clave* tenha sido muito mais apreciada pelos *guajiros* (camponeses brancos) deve-se ter presente o imprescindível papel do negro em sua criação. Este fato faz com que a *clave* seja um instrumento mulato, criado a partir da confluência do negro e do branco.

Em suas etnografias, Ortiz percorre os vaivéns da transculturação, da intrincadíssima *mulatez*. Sobre a *clave*, evidencia que a sua origem não se deve exclusivamente aos negros e nem aos brancos. A hipótese levantada e defendida consiste em que no porto de Havana povos provenientes de diversas regiões trabalhavam juntos no reparo das embarcações provenientes de Sevilla, descobrindo com a fabricação de milhares de *clavijas* a peculiar sonoridade produzida pelo “coração da madeira”.

El negro criollo habanero, sobre todo el “curro”, fue aprendiendo en la capital la música y la canción del blanco tal como éste, por sus escapatorias libidinosas en la libertad oscura de los barrios marginales, fue conociendo el frenesí de los tambores africanos. **Hubo una recíproca transculturación, una mulatez**, y el criollo fue incorporando la *clave* a su música así como fue bailando a ritmo de *cajón*. Fue el cruce mulato lo que unió el sonido de las *claves cruzadas* a sus canciones propias (ORTIZ, 1952, p. 243 –grifo nosso).

Os caminhos da transculturação são complexos, difícil de serem destrinchados. Para que tenhamos uma ideia, vejamos o papel do “negro *curro*”, um pitoresco personagem da Havana colonial. Os *curros* eram os negros provenientes da Andaluzia, livres desde o nascimento. Em Cuba, para manter uma superioridade em relação aos negros vindos da África e escravizados, ostentavam a sua origem sevilhana. Para isso, exageravam em suas formas de vestir e falar com

a pretensão de deixar em evidência a sua nobre origem. Esta atitude, entre vários fatores, pode ser explicada pela necessidade do negro *curro* de se diferenciar dos negros escravos, não permitindo qualquer suspeita sobre possíveis vínculos com os barracões. Deste modo, Ortiz chama atenção para o fato de que o *curro* possuía as características favoráveis para transformar as *clavijas* em *clave* e introduzi-la nas festas havaneiras: era africano, portanto, naturalmente atraído pelos ritmos; possuía os costumes sevilhanos e, conseqüentemente, conhecia as melodias mais adocicadas e nostálgicas dos andaluzes. De certo modo, no *curro* encontravam-se os três mundos. Sobre isso, vejamos o seguinte fragmento de Ortiz:

[...] junto a las “claves” de madera dura, hechas por arte de la carpintería de ribera para las clavazones de los buques, estuvieron quienes mejor pudieron captar su sonoridad musical: los negros. Y con tales negros se hallaron los llamados *negros curros* de Habana, negros por su pigmento ancestral, blancos por su sevillana oriundez hampona, mulatos por su acriollamiento cubano, los cuales reunían consigo todas as aficiones rítmicas, las sensuales costumbres del rumbo, las parejerías de los negros horros habaneros y las ínfulas de la heria andaluza, que les hacían gustar en sus jolgorios y cantares, del instrumento nuevo de la Habana, de la *clave* (ORTIZ, 1952, p. 236).

A participação do branco na criação da *clave* pode ser notada, segundo Ortiz, na própria morfologia do instrumento. Enquanto os instrumentos mais enriquecidos de africanidade são rústicos, as *claves*, por sua vez, são esculpidas a torno mecânico, adquirindo uma forma cilíndrica perfeita. Na África havia os primitivos *palos entrechocantes*, não obstante, as etnografias indicam que se tratavam de instrumentos rudimentares e improvisados, sem ter evoluído para um instrumento similar a *clave*. Em algumas regiões, um dos bastões eram achatados ou ocados, com o intuito de reproduzir um som mais grave. Pode se dizer que na África havia o instrumento precursor da *clave*, com a estrutura básica do toque de dois paus. Embora seja completamente cubana, a *clave* também tem algo de africanidade. Deste modo, a sua *mulatez* consiste em que seus precursores eram africanos e espanhóis, como poderemos observar a seguir:

La *clave* de la música cubana ha nacido en la Habana, por el casorio mestizo de los *palitos entrechocantes* de los esclavos negros de África con las *tejoletas* de los galeotes blancos de Andalucía. Parto mulato, encarnado sin duda en las “claves” del arsenal, donde negros y blancos juntaban sus afanes, sus labores y sus penas, y por la carencia que allí en la prisión se sufría de los usuales instrumentos de música, ni tambores ni vihuelas, lejos de sus vidas miserables en la servidumbre (ORTIZ, 1952, p. 237).

Os brancos provenientes de Andaluzia, dedicados ao trabalho nos buques e no porto de Havana, utilizavam as *tejoletas* para as suas diversões, similares a *clave*, porém feitas de barro: “Pero las *tejoletas* se tañían a veces tomando una en la mano izquierda y golpeándola con la

otra, sujeta en la derecha. Trocad los trozos de barro de las *tejoletas* por los dos *palitos*, percutidlos en esa forma, y ya casi tendréis la clave” (ORTIZ, 1952, p. 237). A *clave* superava as *tejoletas* por sua qualidade sonora, pois era confeccionada com madeira sólida e ao ser tocada recebia uma caixa percussiva formada pela mão esquerda do músico. Além do mais, as *tejoletas* por serem feitas de barro eram frágeis, fato que provavelmente contribuiu para que fossem substituídas facilmente pelas *claves*. Outro fator que contribuiu com a sua rápida popularização entre os trabalhadores foi a sua acessibilidade, facilmente fabricadas no porto de Havana devido a sua carpintaria naval.

Neste processo de transculturação, os negros e os brancos que chegaram à Cuba trouxeram na memória ou fisicamente instrumentos com a estrutura básica da *clave*. Os negros africanos conheciam os rudimentares *palos entrechocantes*, cuja estrutura básica (dois paus golpeando entre si) encontra-se no instrumento cubano. Não obstante, faltam outros importantes elementos como a madeira sólida e a cama feita com a mão esquerda para criar uma caixa percussiva. Os brancos, negros e mulatos que chegaram de Andaluzia trouxeram as suas *tejoletas* que, apesar de serem de barro, também possuíam a estrutura básica da *clave*. Para que esta pudesse surgir a partir da estrutura básica dos *palos entrechocantes* e das *tejoletas*, foram fundamentais a *carpintaria naval*, o *ambiente portuário*, as abundantes madeiras sólidas (fator ecológico) e o fluxo de variadas culturas.

A rápida difusão da *clave* entre os negros livres, negros *curros*, trabalhadores brancos e a tripulação dos buques em Havana deve-se a sua qualidade sonora e a facilidade em adquiri-la. Em seguida, a *clave* percorreu o interior da ilha conquistando o afago dos *guajiros* (camponeses brancos): “Y el guajiro de aquel tiempo unió la clave a su guitarra, o a su tiple y a su guayo, y con ella acompañó sus endechas bucólicas y canciones de amor (ORTIZ, 1952, p. 238).

As canções espanholas denominadas *carceleras* e *marinetes* também participaram deste cruzamento de fatores em processo de transculturação, a partir do qual surgiu a *clave*. Estas canções foram criadas pelos prisioneiros com o propósito de aplacar as suas tristezas e solidão. Talvez por isso, a sonoridade das *carceleras* fosse triste, lamuriosa, impotente e mantida apenas pela esperança (ORTIZ, 1952, p. 238). As tripulações espanholas, em suas longas travessias pelo atlântico, cantavam as *carceleras* parecidas a um queixume carregado de nostalgias, fadigas e anseios de vitalidade. Segundo Ortiz, provavelmente, estas *carceleras* foram acompanhadas pelas *tejoletas* em Havana e, posteriormente, substituídas pela *clave*. E também parece ser que, por meio das *carceleras*, a *clave* foi conhecida e querida pelos guajiros: “Y no es del todo

aventurado suponer que estas canciones dolientes [*carceleras*] dieron en la Habana origen a sentimentales canciones guajiras, dulcemente acompañadas por la clave (ORTIZ, 1952, p. 239). Antes da clave conhecer as canções *guajiras*, primeiro foi um instrumento para acompanhar as *carceleras* no porto de Havana. Referindo-se a *clave*, escreve Ortiz:

[...] su nacimiento en la Habana, y precisamente en el arsenal, para acompañar las canciones carceleras y martinets que estaban en boga entre la gente marinesca, debió darle a la clave cierta popularidad inicial e indispensable para extenderse logo por el país entre los campesinos de Cuba [...] (ORTIZ, 1952, pp. 240-241).

As *carceleras* e as *guajiras* são canções improvisadas e, geralmente, não são acompanhadas com danças. As semelhanças entre ambas permite Ortiz levantar a hipótese de que a *clave* foi levada para o interior da ilha pelas canções *carceleras*. Os *guajiros* eram oriundos da Espanha, que ao chegar em Cuba ocuparam terras no interior da ilha, dedicando-se a agropecuária e a certos cultivos. Na Espanha eram trabalhadores comuns e, em Cuba gozaram de uma categoria social mais elevada que a de um simples camponês. Possuíam preeminência racial e posição de dominadores. Em várias ocasiões, buscaram no *guajiro* a representação da identidade cubana em detrimento do afro-cubano. Sobre isso, escreve Ortiz: “Cuando andando los tiempos se quiso alardear de progenitura castiza y limpia, se imitaron las viejas costumbres de los campesinos blancos guajiros” (ORTIZ, 1952, p. 240). Ao incorporar a *clave* em suas canções, os *guajiros* deram a ela uma estirpe nobre, uma posição mais elevada em relação aos instrumentos afro-cubanos. Esta identificação da *clave* como parte das tradições *guajiras* ocultou a sua origem mulata, como se fosse um instrumento de origem “branca”²¹⁷.

Até o século XX, os negros não tocaram e nem dançaram acompanhados com o som da *clave*. Era muito bucólico, adocicado e suave. Os negros sempre preferiram os ritmos dos tambores. Por isso, Ortiz acredita que o negro *curro* teve um papel fundamental na transculturação que levou a descoberta do som das *clavijas*: oriundo da Espanha e vangloriando-se de sua origem, havia distanciado de suas tradições africanas (*desculturação*) e, por isso, preferia as *carceleras* com suas *tejoletas* que os tambores. Com o passar do tempo, a sua origem sevillana foi transformando-se apenas em uma opaca memória. Para manter a sua conexão com a Espanha, o *curro* aproximou-se do *guajiro*, imitando os seus costumes²¹⁸. Assim, o negro

²¹⁷ Veremos mais adiante, que a transculturação tem como objetivo romper com as “aparências” e elevar ao nível da consciência a *mulatez* cubana, isto é, as confluências das diversidades étnicas e culturais na formação da cubanidade.

²¹⁸ Sobre a aproximação do negro *curro* às tradições *guajiras*, escreve Ortiz: “Hasta los ‘negros curros’, aquellos negros horros, referteros, fanfarrones y libertinos, que pretendían rememorar el tipo de los negros andaluces que vinieron ya libertos a Cuba, en su vanidad exhibicionista y en su interés de rango social, tuvieron empeño en imitar el habla o *sermo rústicos* de la guajirería” (ORTIZ, 1952, p. 240).

curro ao se tornar artesão da arquitetura naval foi capaz de identificar o som das *clavijas*, cuja sonoridade é bem distinto dos estrondosos tambores. Na *clave* há *percussão*, mas seu som é essencialmente diferente dos tambores.

Os negros e mulatos foram capazes de extrair do “coração da madeira” um instrumento que rapidamente se popularizou nas festas noturnas do porto de Havana para acompanhar as *carceleras*, que estavam em voga naquela época. Em seguida, a *clave* foi difundida pelo interior da ilha e apropriada pelos *guajiros*. Nas primeiras décadas do século XX, a *clave* passou a formar parte das orquestras da música folclórica cubana. Segundo Ortiz, quando se toca a *clave* desperta a alma crioula, especialmente, a *guajira*. O que foi dito acima evidencia como nos contatos culturais (desculturação e assimilação) gera novas realidades culturais. A identidade cubana foi formada a partir de gentes provenientes de distintas partes que passaram por um doloroso processo de desenraizamento e tendo que viver em um novo ambiente social heterogêneo. Por mais que o branco tenha querido impor as suas tradições (música, religião, língua, etc.) sobre as culturas dominadas, não saiu ileso da desculturação. O negro, a partir de sua condição desfavorável, participou da criação de uma nova realidade cultural.

Ao longo de sua etnografia, o antropólogo cubano recupera uma dimensão da cubanidade forjada além dos limites dos barracões e das plantações. Apesar desta tragédia originária do povo cubano, a história da *clave* permite pensar a configuração da cubanidade em outros espaços e temporalidades. Enquanto os tambores foram perseguidos por serem instrumentos de escravizados, a *clave* teve uma origem nobre e rapidamente foi apropriada pelos brancos. A *clave* não possui o mórbido soar de pele e o opaco som da amadeira. Ainda que a *clave* seja de origem vegetal, possui ressonâncias quase cristalinas ou metálicas (ORTIZ, 1952, p. 250). Assim, recorda as “vernáculos emoções camponesas”, despertando a alma crioula. Podemos observar que socialmente há uma dimensão da cubanidade aplaudida, acolhida sem receios, ainda que seja amulatada. Se sem os tambores Cuba não seria Cuba, o mesmo podemos dizer sobre a instrumentos *guajiros*: *clave*, o *triple* e o *guayo*. Inicialmente, os negros cubanos preferiram a percussão dos tambores, porém na medida que a *clave* integrou a orquestra nacional passou a ser apreciada por todos os cubanos. Ainda que seja extensa, consideramos oportuno o seguinte fragmento sobre a transculturação da *clave*:

Puede decirse, pues, que la clave no viene directamente del instrumento africano. Es el negro criollo, y más bien el mulato, quien al acercarse a la música de los blancos y sobre todo a sus canciones amorosas, románticas y lánguidas, aprende de éstos con sus guitarras el ritmismo azucarado, sentimental y sencillo de la *clave*, que nació en la cautividad de los astilleros para “matar las penas” de sus trabajadores forzados. El blanco mísero, para los ritmos de sus cantos de preso o de solitario en los campos,

aun no tenía el gusto del tambor, que él despreciaba por ser cosa de negros africanos. El negro aun cuando en servidumbre no podía ni quería acompañar las melodías individualistas, lastimeras y líricas de los blancos, con los tambores furiosamente vibrantes de su música tribal. El negro criollo habanero, sobre todo el “curro”, fue aprendiendo en la capital de la música y la canción del blanco tal como éste, por sus escapatorias libidinosas en la libertad oscura de los barrios marginales, fue conociendo el frenesí de los tambores africanos. Hubo una recíproca transculturación, una mulatez, y el criollo fue incorporando la *clave* a su música así como fue bailando a ritmo de *cajón* (ORTIZ, 1952, pp. 242-243).

Embora a *clave* tenha sido por excelência um instrumento *guajiro*, a sua criação transcultural contou com a significativa participação dos negros livres, dos negros *curros* e mulatos. Segundo as hipóteses de Ortiz, primeiramente a *clave* foi um instrumento utilizado nas canções *carceleras* ou *martinetes*, que chegaram com os trabalhadores forçados das embarcações, propagando-se pela Havana colonial. Estas canções nasceram nos cárceres da Espanha, com instrumentos improvisados a partir do que tinham ao alcance. As *carceleras* aproximavam da musicalidade dos *guajiros*, ambas bucólicas e sem a carnalidade da África. Em Cuba, as *carceleras* foram acompanhadas, primeiramente pelas *tejoletas*. Com a criação da *clave* a partir da confecção das *clavijas*, os negros e mulatos encarregaram-se de difundi-la entre os trabalhadores dos buques e do arsenal de Havana, que junto com os meliantes entregavam-se às diversões nas casas das negras *mondongueras* e de *rumbo*. Uma vez popularizadas as *carceleras* e a *clave* na cidade portuária, seguiu ilha adentro conquistando a afeição dos *guajiros*. Segundo Ortiz, este salto da *clave* das canções *carceleras* para as canções *guajiras* deve-se a aproximação entre elas, canções desprovidas de percussão dos tambores e com sonoridades mais tranquilas e bucólicas.

A facilidade com que os *guajiros* apropriaram-se da *clave* deve-se a sua morfologia e a sua sonoridade. Não são instrumentos rústicos como os tambores africanos, mas perfeitamente cilíndricos e talhados a torno mecânico. Deste modo, a *clave* era confeccionada a partir das técnicas dos brancos, fato que transmitia a ideia de que se tratava de um instrumento crioulo branco. Além do mais, o seu som límpido e cristalino fazia oposição as estrondosas percussões dos tambores. Parecia que a *clave* havia nascido branca, em razão de suas suaves e líricas notas, como “lágrima caída da madeira dura em soluços por liberdade” (ORTIZ, 1952, p. 244).

Para Ortiz, o cristalino som da *clave* encontra-se na natureza e foi “roubados” pelos homens. Enfatizando a relevância da natureza no processo de transculturação, o antropólogo traz para sua etnografia um inseto muito comum em Cuba, coincidentemente, denominado *martinete*. Este inseto emite um som que faz recordar a *clave*, fato que o permite afirmar que antes que nascera o instrumento o seu som já era familiar ao *guajiro*. A intimidade do camponês

branco com a natureza cubana e, conseqüentemente, com os sons do inseto *martinete* criou condições favoráveis para que a *clave* fosse integrada às suas canções românticas e bucólicas. Deste modo, a origem natural do som deste instrumento não se deve apenas à madeira, mas a esta espécie de inseto cubano conhecido vulgarmente como *martinete*. Além dos fatores humanos, Ortiz contempla que a cubanidade da *clave* também encontra-se em sua origem natural, cujo valor onomatopéico reproduz a sinfonia da natureza cubana (ORTIZ, 1952, p. 248).

Recordemos que para Ortiz, a transculturação não apenas envolve os fatores sociais, econômicos e religiosos, como também o ecológico. Em um momento de sua etnografia, apresenta uma coincidência histórica na origem da *clave*: da Espanha chegou o gênero musical denominado *carceleras* ou *martinete*. Estas canções espanholas eram acompanhadas com instrumentos rudimentares e improvisados. Entre estes instrumentos, encontrava-se o *martinete* usado nos arsenais e nas minas para os labores metalúrgicos. Este instrumento foi conhecido por muitos trabalhadores, fato que explica que suas canções tenham sido também chamada de *martinetes*. Curiosamente, o som agudo e cristalino produzido pelo ferro dos *martinetes* recordavam as vibrações do inseto cubano, que também possuía o mesmo nome. De tal modo que os *guajiros* ao introduzir o *martinete* em suas canções e, depois, substituindo-o pela da *clave* apenas apropriavam-se de um som familiar (ORTIZ, 1952, p. 239).

Agora, vejamos os caminhos da transculturação do *bongó*. Trata-se de um instrumento fricativo bimembranofone, formado pela acoplagem de dois pequenos tambores por uma pequena peça de madeira. Esta sua estrutura faz com que seja conhecido como instrumento gêmeos ou, para utilizar um vocábulo de origem bantu e criouliizado em Cuba, *jimaguas*. Os dois tambores unimembranofones formam um único instrumento bimenbranofone, com seus dois pequenos tambores permanentemente inseparáveis. Cada tambor possui um diâmetro de 20 a 25 centímetros, com altura parecidas. Geralmente, o tambor macho é ligeiramente menor que o tambor fêmea. Não obstante, a tendência é que o tamanho do *bongó* seja adaptada a anatomia do músico (*bongosero*). O *bongó*, afirma Ortiz, é um instrumento sedentário: o *bongosero* toca sentado ajustando o tambor entre os joelhos.

As duas caixas percussivas têm a forma de dois troncos ligeiramente oblíquos, com um leve desvio do formato cilíndrico. São elaboradas a partir de dois troncos de madeira dura ocados, com a boca maior coberta de couro. Com o tempo, também utilizaram as *duelas*, tábuas parecidas com as utilizadas na fabricação de barris, porém com uma sonoridade inferior as caixas feitas de “madeira de coração” a torno mecânico. A *mulatez* do *bongó* encontra-se em

sua estrutura: desde a sua origem, o couro foi fixado com pregos ou tachas e nunca com lascas ou *clavetas* de madeira, como ocorria com os tambores africanos: “El bongó es criollo de Cuba y desde su cuna sus membranas fueron sujetas a las cajas por medio de los clavos de la ferretería de los blancos. El bongó jamás fue enjicado, ni con correas ni con cáñamos, ni tuvo cadenetras, cuñas, clavijas ni tarabillas de tortor” (ORTIZ, 1954, p. 419). A sua estrutura mulata abarca elementos interétnicos: tem a forma de um tambor africano, mas elaborado a partir de ajustes em seu tamanho e com utensílios dos brancos. De tal modo que a criação do *bongó* é o resultado da *desculturação* dos rústicos tambores africanos.

Não se utiliza as baquetas para tocar o *bongó*, mas com uma mão em cada uma das membranas. Às vezes, dependendo da rapidez e peculiaridade do ritmo, utiliza-se as duas em uma única membrana. Por isso, enfatiza Ortiz, há uma intimidade completa entre o *bongosero* e o *bongó*, pele com pele, provocando muitas vezes ressecamento e até sangramento de seus dedos. Trata-se de um “pacto de sangue” (ORTIZ, 1954, p. 421).

Ortiz levanta dados sobre os antigos tambores africanos, europeus e asiáticos que possuem certas semelhanças com os pequenos tambores gêmeos cubanos. Este exercício tem como propósito defender a origem cubana do *bongó* e, ao mesmo tempo, dilucidar sobre as influências que participaram da sua criação em seu processo de transculturação. Como veremos, Ortiz chega à conclusão que o *bongó* tem muito do africano, mas trata-se de um instrumento mulato criado pelo gênio cubano.

O vocábulo e os elementos estruturais característicos do *bongó* encontram-se na África, porém nenhum tambor africano corresponde ao cubano. Pois, a sua *mulatez* deve-se ao fato de contar em sua confecção com a técnica dos brancos. Entre os *abakuás* ou *ñãñigos* existe o tambor denominado *bongó* ou *bonkó*, contudo é distinto do *bongó* gêmeo e bимembranofone cubano²¹⁹. Ortiz considera que apesar de se tratar de distintos instrumentos, é provável que os cubanos tenham se apropriado do vocábulo “bongó” para designar o instrumento mulato. E, assim, enquanto ao seu nome é inegável a sua origem africana: “No es posible dudar de la oriundez africana de los elementos fundamentales del bongó. El vocablo mismo, sin duda, nos viene de África” (ORTIZ, 1954, p. 433). *Bongó* é uma região do Sudão, localizado na África Oriental. É possível que também seja o nome de um instrumento, pois é usual que entre os africanos exista uma identidade entre designações geográficas e instrumentos musicais. Assim ocorre com *ombi*, nome de um instrumento dos negros *bakales*, onde um povoado leva o nome

²¹⁹ A etnografia de Ortiz sobre o tambor dos *ñãñigos* (*bonkó*) encontra-se no terceiro volume de sua obra *Los instrumentos de la música afrocubana*. Não conseguimos ter acesso a esta obra, para estabelecer as suas diferenças em relação ao *bongó* cubano.

de *obombí* (ORTIZ, 1954, p. 432). Assim, quando os cubanos apropriaram do vocábulo *bongó*, este não designava apenas uma região, mas também um instrumento.

Em alguns povos da parte setentrional do Congo e na Guiné espanhola, *bongó* era um vocábulo que significava canoa. Este vocábulo *bantu* também se utiliza em Cuba com os sentidos derivados de “canoa ou balsa para atravessar os rios”. O uso desta palavra para designar tambores se explica em razão da semelhança entre “tambor” e “canoa”, ambos procedentes da mesma técnica de “tornar oco o tronco de uma árvore” (ORTIZ, 1954, p. 433). No Congo Equatorial, os *nkundo* utilizam o vocábulo *bongungu* para designar tambores de grandes dimensões e *bongonga* aqueles de menor tamanho. Entre os *ínjolos*, *bongó* é um diminuto tambor destinado a dança. Deste modo, explica Ortiz que a origem dos nomes dos tambores ñãñigos (*bongó* ou *bonkó*) é oriundo do bantu, cujo povo influenciou muito a formação dos ñãñigos ou abakuás cubanos. Entre os motivos que levaram os cubanos a darem o nome *bongó* ao seu instrumento encontra-se o seu *valor onomatopeico*, cuja palavra reproduz os sons elementares (forte e suave). Como ocorre com outros vocábulos como ba-tá (tambores sagrados dos ñãñigos), bom-bo, tim-bal, etc.

O *bongó* tem muito do africano não apenas em seu nome como também em sua estrutura. Como foi dito, este instrumento consiste em dois pequenos tambores unimembranofones inseparáveis. Segundo Ortiz, esta estrutura dupla tem sido comum na África, pois dois tambores pareados com tons distintos permitem ao músico alcançar uma maior complexidade de ritmos. Por exemplo, entre os negros nigerianos conhecidos por *ibos*, que chegaram à Cuba como *lucumíes*, possuem uns pequenos tambores (*ufié*) que se aproximam muito ao *bongó* cubano, principalmente, por sua forma dupla e acoplada. Na África subsaariana existe um instrumento análogo ao cubano, composto por duas caixas percussivas de barro atadas entre si. Esta informação foi obtida pelo antropólogo em 1928, por meio de um exemplar no *Museo Etnográfico de Berlim* (ORTIZ, 1954, p. 436). Também não se descarta a hipótese de que a estrutura dual do *bongó* tenha recebido influência dos *timbales* espanhóis, instrumento gêmeo que chegou com os mouros na Europa.

Não obstante, o *bongó* cubano se diferencia de seus precursores devido a “união permanente” de seus tambores, pois nascem siameses e permanecem unidos para sempre²²⁰.

²²⁰ “En síntesis, de los elementos estructurales que son característicos del bongó hallamos en África la dualidad de los tambores unimembranófonos abiertos, su doble tono, su distinto tamaño, su tensión permanente y hasta su unión en una misma armazón; pero es raro encontrar en aquel continente el acoplamiento de ambos tamborcillos por unión permanente, lateral y paralela de sus cajas mediante yuxtaposición de una pieza intercalada entre ambas, que cubre el espacio angular que éstas forman entre sí, de arriba abajo, al unirse o aproximarse las líneas cónicas y divergentes de los dos tambores” (ORTIZ, 1954, pp. 436-437).

Ortiz comenta ter encontrado no *Museum fur Volkerkund* de Viena e no *Museo Etnográfico Laterano* de Roma exemplares de tambores africanos gêmeos e atados, entretanto, com formas e tamanhos distintos do *bongó* cubano. Seus estudos etnográficos levaram a seguinte conclusão: “El bongó, pues, parece haber nacido en Cuba por síncreisis de correspondientes elementos afroides y su aprovechamiento, ya en paso transcultural de mulatez (ORTIZ, 1954, p. 437).

A *mulatez* (transculturacão) do *bongó* encontra-se primeiramente em sua forma: enquanto na África os tambores eram cravados com estacas ou lascas de madeira dura, o *bongó* foi, desde as suas origens, elaborado a partir da ferragem dos brancos. As suas membranas foram sempre pregadas nas caixas de madeira com tachas e tesadas com o calor²²¹.

Existe uma completa intimidade do *bongosero* com o seu instrumento. O tamanho do instrumento depende de suas dimensões anatômicas. E, diferentemente dos timbales, o *bongó* é tocado com os as mãos (pele com pele). Enquanto aquele se faz soar com bastões (baquetas ou *palitroques*), neste há uma estreita intimidade que inclusive chega a rachar e sangrar os dedos do tocador: “A veces la piel endurecida se agrieta y los dedos sangran. La comunión del *bongosero* con su *bongó* debe ser completa, íntima y como un pacto de sangre” (ORTIZ, 1954, p. 421). O *bongó* exige uma total doação de seu tocador para que possa oferecer seus mais complicados ritmos. Isto faz com que seja um exercício muito fatigoso: além da frenética fricção, para que seja obtido os seus mais genuínos sons é necessário aquecer e reaquecer com fogo as caixas e as membranas. Por isso, com frequência introduziram bastões, substituindo o *bongó* por timbales. Para Ortiz, isto faz com que se perca as suas características negroides, perdendo a sua potencialidade musical e impedido que os tambores “falem claramente em cubano” (ORTIZ, 1954, pp. 426-427).

Uma vez percorrido a transculturacão criadora da *clave* e do *bongó*, convém retomar os *poemas-sones* de Guillén para enfatizar uma vez mais a sua estética mulata. Como vimos no primeiro capítulo, o poeta alcança a *mulatez* poética ao versificar o *son* cubano. Em outras palavras, Guillén tece os seus versos a partir do ritmo do *son*, engendro negribranco. Este gênero musical que invadiu os *cabarets* de Havana a partir da segunda década do século passado, que pouco tempo depois percorreu as cidades mais cosmopolitas dos Estados Unidos e da Europa, tem como principais instrumentos a *clave* e o *bongó*. Deste modo, os seus ritmos e melodias

²²¹ Segundo a descrição de Ortiz: “Los dos tamborcitos del bongó originario son clavados y, por tanto, se tesan por medio del calor. Son desde su origen clavados con puntillas o tachuelas y nunca con astillas o clavetas de madera dura, como ocurría en ciertos antiguos tambores de África, cuando allí aun no había clavos de metal al alcance fácil de la mano. EL bongó es criollo de Cuba y desde su cuba sus membranas fueron sujetas a las cajas por medio de los clavos de la ferretería de los blancos. El bongó jamás fue enjicado, ni con correas ni con cáñamos, ni tuvo cadenetas, cuñas, clavijas ni tarabillas de tortor. El bongó es instrumento de candela (1954, p. 419).

são manifestações dos instrumentos criados a partir das afluências culturais em Cuba. Com a *clave* e o *triple* (instrumento de corda muito utilizado pelos *guajiros*) e o *bongó* (com a africanidade mais acentuada que a *clave*) o *son* foi enriquecido de cubanidade, uma expressão cultural cozida no caldeirão do trópico. Não equivocamos em repetir uma vez mais que as imagens mulatas de Guillén jogaram um papel fundamental para que, nas décadas seguintes, Ortiz apurasse o seu olhar etnográfico pela perspectiva mulata.

No terceiro capítulo comentamos sobre as imagens poéticas de Guillén em seu poema “La canción del Bongó”, cuja dualidade faz alusões ao branco e ao negro que dançam o mesmo som, participando da cubanidade. Após percorrermos as etnografias de Ortiz sobre o *bongó*, consideramos importante retomar este poema para enfatizar que as imagens mulatas do poema guilleniano estão permeadas de historicidade. O poeta canta “En esta tierra, mulata / de africano y español [...]” e “[...] porque venimos de lejos / y andamos de dos en dos”. Não é apenas o fato de ser um instrumento gêmeos (duas caixas percussivas) que faz do *bongó* uma imagem da cubanidade, mas a sua história transcultural, um novo elemento cultural gerado a partir de uma interação cultural entre negros e brancos. Recordemos que para Ortiz a principal contribuição de seu conceito transculturação está no fato de que a partícula “trans-” indica que dos contatos culturais surge um novo ente, nas palavras de Malinowski, um *tertium quid*. O *bongó*, instrumento criado em Cuba, tem muito de suas ascendências étnicas e culturais (africanas e espanholas), mas é uma nova expressão cultural, completamente cubana. Sobre a *mulatez* do *bongó*, escreve Ortiz:

Es indudable que el bongó no dio música para aquellas negradas esclavas que bailaban frente a los barracones en los ingenios de azúcar y en los secaderos de los cafetales. El bongó es, sin duda, mulato muy moreno, creado por el genio cubano. No es de África, pero tiene muy cercana la africanidad. Ni es tampoco blanco; por eso no apareció hasta que el alma negra comenzó a sentirse libre en Cuba y la mulatez dejó de ser pecaminosa evocación, como una sombra de heterodoxia social o criatura nacida de una unión conjugada por “detrás de la iglesia”. El bongó es creación de Cuba Libre, libre dentro de los convencionalismos de la historia retoricada, y surge cuando la música mulata, engendro de su madre africana y de su padre peninsular, puede ya alternar sin esquivar, reclamar derechos y exhibir sus valores (ORTIZ, 1954, pp. 437-438).

A crítica literária entende que o poema “La canción del bongó” traz a concepção de uma identidade cubana mulata, entendendo que se trata de um único instrumento formado por duas pequenas caixas percussivas. Assim, interpretam a *mulatez* deste poema apenas por sua morfologia. Com as leituras das etnografias de Ortiz, podemos dar uma interpretação mais acabada ao poema: a sua *mulatez* vai além da referência à forma dual do instrumento,

contemplando o seu processo de transculturação como um arquétipo da formação do povo cubano.

5.4. *Contrapunteo cubano entre a clave e o bongó.*

Na primeira parte do *Contrapunteo cubano*, Ortiz realiza um contraste entre o tabaco e o açúcar, dois fundamentais produtos que permitem explicar a formação da sociedade cubana. Enquanto o tabaco foi livre nas mãos do artesão, produzido como hortaliças em pequena quantidade, o açúcar foi latifúndio e escravidão. O seu método utilizado neste “ensaio delantero” foi arquitetado a partir de uma técnica musical do folclore cubano: a *controversia* ou *contrapunto*. Trata-se de uma disputa musical acalorada entre dois ou mais músicos de forma improvisada, para a qual utilizam-se a cubaníssima expressão *contrapunteo*. No início de sua obra, Ortiz deixa em evidência que o seu método provém deste “gênero dialogístico” da música popular cubana:

Al fin, siempre fue muy propio de las ingenuas musas del pueblo, en poesía, música, danza, canción y teatro, ese *género dialogístico* que lleva hasta el arte la dramática dialéctica de la vida. Recordemos en Cuba sus manifestaciones más floridas en las preces antifonarias de las liturgias, así de blancos como de negros, en la *controversia erótica y danzaría de la rumba* y en los *contrapunteos versificados de la guajirada montuna y de la currencia afrocubana* (ORTIZ, 1983 [1940], p. 2 –grifo nosso).

Entre os *guajiros* (camponeses brancos) desenvolveu-se o gênero musical “*punto*” a partir das influências andaluzes. O “*punto guajiro*” foi originariamente cantado com o apoio da guitarra e com o tempo foi introduzido outros instrumentos como o *tres*, *tiple*, *laúd*, *clave*, *güiro* e *guayo*, provocando pelas improvisações as *controversias*. A partir do século XVII, o *punto* recebe também influências da música africana, acentuando a sua forma dialogística (SANTÍ, 2002, p. 19). Deste modo, na primeira parte do *Contrapunteo cubano*, o autor coloca o tabaco e o açúcar em uma *controversia*, a fim de que se possa saber qual deles foi o melhor para Cuba. Como vimos anteriormente, o ensaio ortiziano faz uma defesa do tabaco como gerador de um espaço social livre, soberano e nacional; em contrapartida, acusa o açúcar por criar relações de exploração, latifúndio e subserviência aos interesses estrangeiros.

Em uma carta ao antropólogo estadunidense Melville Herskovitz, com a qual enviava de presente um exemplar de sua obra, comentava Ortiz: “Es un juguete que sirve para explicar a nuestra gente varios fenómenos sociales de este país” (ORTIZ, 2002, [1940], p. 260). Esta declaração torna explícito a intenção do método *contrapunteo*, que se tratava de “ensinar deleitando”²²² a formação social cubana a partir dos seus dois principais produtos. Aqui

²²² Esta leitura tomamos de Enrico Mario Santí (2002, p. 21).

queremos enfatizar que o *contrapunteo* não se trata de estabelecer apenas uma relação excludente dos *puntos* em contenda, mas como eles se complementam no exercício interpretativo da formação social e cultural do povo cubano.

A estrutura da obra está dividida em duas partes: a primeira realiza de forma ensaística o *contrapunteo*, enquanto na segunda parte há um estudo histórico e etnográfico da transculturação. Segundo Enrico Santí, podemos entender a segunda parte como o profundo, o sistemático e argumentativo sobre os caminhos da transculturação do tabaco e sobre o açúcar como “negação da transculturação”, isto é, como uma imposição homogeneizante que se desdobrou em escravidão, fator social alienante (SANTÍ, 2002, p. 23). Utilizando a linguagem da produção do tabaco, podemos dizer que a primeira parte é a *capa*, a superfície, que realiza uma dupla função: por um lado, mascara as origens dos fatores sociais, mas na medida em que realiza o *contrapunteo* permite revelar o profundo (a transculturação do tabaco) e a ameaça que o açúcar representa para a cubanidade.

Neste sentido, Enrico Santí considera que em Ortiz há uma “epistemologia do *contrapunteo*”, pois a partir das oposições binárias (tabaco e o açúcar) demonstra como se relacionam as partes na controvérsia em suas diferenças e, assim, desentranha, interpreta e estrutura. Na medida em que se avança no *contapunteo* revela o profundo, a história dos elementos que se encontram no âmbito das aparências. Este exercício encontramos na obra de Ortiz: a disputa entre o “senhor tabaco” e a “senhora açúcar” na primeira parte desvela, pouco a pouco, os fatores sociais que provocaram a transculturação do tabaco e a história do açúcar na ilha. Para Enrico Santí, em Ortiz encontra-se uma das premissas da filosofia e da ciência social moderna: as coisas não são como parecem ser, a sua verdadeira natureza encontra-se escondida (SANTÍ, 2002, p. 61). As aparências consiste em uma “falsa consciência” e, assim sendo, para conhecer a realidade é necessário “métodos” que permitam relacionar a superfície com o que se encontra detrás das aparências²²³. Vejamos o esclarecedor comentário de Santí sobre a relação entre as duas parte (*contrapunteo*/superfície e transculturação/profundo) do *Contrapunteo cubano*:

Se relacionan también como superficie y fondo, dato manifiesto y contenido latente, de la misma manera en que se relacionan conciencia e

²²³ Como vimos, o *bongó* foi criado a partir da necessidade do negro e do mulato em se ajustar a uma sociedade estruturalmente racista, com uma completa aversão as heranças africanas. Disfrutavam os ritmos negros, mas não podiam aceitar os seus tambores. A etnografia de Ortiz recupera o processo de transculturação do *bongó*, como um novo elemento cultural forjado a partir de constantes ajustes e reajustes. Deste modo, Ortiz percorreu o profundo, evidenciando os fatores sociais que influenciaram na criação deste bímbranofone. Enquanto na orquestra da rumba e do *son* encontramos um *contrapunteo* entre a *clave* e o *bongó*, isto é a superfície; nas etnografias de Ortiz encontramos o profundo. Mas, quando o contraste se realiza na música folclórica cubana anuncia o profundo (que há algo por detrás), que Ortiz buscou compreender-lo pela etnografia.

inconsciente em psicoanálise, ideologia e estrutura econômica em economia política, ou valores e vontade de poder em filosofia moral. A estrutura física do livro, suas duas seções, reproduz a estrutura do fato social: *superfície y fondo, manifestación y latencia, máscara y valores*. Nesta estrutura o autor brinda não só as conclusões interpretativas de seu estudo (o ensaio dianteiro), mas os heterogêneos dados que o levaram a elas (SANTÍ, 2002, pp. 61-62 –grifo nosso).

Como a mercadoria máscara as relações de produção e trabalho, o *contrapunteo* também escamoteia os processos de transculturação do tabaco e os fatos históricos gerados pelo açúcar. Entretanto, observa Santí que além de mascarar, o *contrapunteo* também revela o profundo: “El lector percibe el contrapunteo como percibe la realidad inmediata: como apariencia, falsa conciencia alienada. Debajo (o en este caso, detrás) del éxito, armonía y ritmo de las dos mercancías, se encuentra la verdadera historia: la transculturación” (SANTÍ, 2002, p. 62). No seu ensaio, Ortiz realiza um *contrapunteo* a partir de imagens familiares para, pouco a pouco, dramatiza-las e desmistifica-las, introduzindo as heterogeneidades históricas (transculturações) e, assim, revelar os aspectos ocultos da cultura e da sociedade cubana²²⁴.

Ainda que Ortiz tenha utilizado o *contrapunteo* apenas para o açúcar e o tabaco, ocorreram a ideia de realizar uma possível controvérsia entre a *clave* e o *bongó*, pois ambos, nascidos da transculturação, manifestam com particularidades próprias a cubanidade. Ambos instrumentos realizam na orquestra cubana um *contrapunteo* rítmico que torna presente a heterogeneidade cultural cubana. Enquanto o cristalino e puro som da *clave* faz ressoar o *guajiro*, os secos repiques do *bongó* atualizam a africanidade, porém ambos instrumentos são criações mulatas.

Sobre os instrumentos da música afro-cubana contamos apenas com as etnografias, que por meio de fatos e argumentos recuperam o profundo da música folclórica de Cuba. No entanto, ainda que não tenha sido mencionado pelo antropólogo, podemos afirmar que as orquestras cubanas encontram-se no âmbito da superfície como manifestação e escamoteio, enquanto a etnografia de Ortiz sobre o processo de transculturação que levou a criação da *clave* e do *bongó* recupera o profundo. Pois, “[...] el contrapunteo es la capa que recubre, la superficie que enmascara, la transculturación, los verdaderos factores que determinan la ‘cubanidad’” (SANTÍ, 2002, p. 64). Em outras palavras, transculturação é o processo histórico constituidor das novas realidades culturais (como ocorreu com o tabaco ao sair de Cuba para outras regiões

²²⁴ Tomamos esta leitura da relação entre *contrapunteo* e transculturação de Enrico Mario Santí. A seguir, ele sintetiza o que vimos expondo: “La estructura del libro dramatiza, en este sentido, la manera en que la historia se percibe en la vida real: *contrapunteo* en la superficie manifiesta; *transculturación* en el transfondo latente. Más que latente, reprimido” (SANTÍ, 2002, p. 63).

do mundo); *contrapunteo* é a aparência que ao mascarar a transculturação também a revela. Assim, uma vez que percorremos os fatores sociais, ecológicos, étnicos, econômicos e religiosos que influenciaram a transculturação do *bongó* e da *clave*, veremos como o seu *contrapunteo* na orquestra do *son* também anuncia a *mulatez*, a cubanidade.

A *clave* e o *bongó* são dois instrumentos transculturados. No entanto, considerando-os na orquestra cubana podemos afirmar que realizam um *contrapunteo* entre o crioulo branco (*guajiro*) e o crioulo negro, ambos amulutados. Em outras palavras, entendemos que os cristalinos sons da *clave* e a frenética percussão do *bongó* realizam um *contrapunteo* epifânico da cubanidade. É significativo que Guillén tenha introduzido em seus versos o ritmo do *son* cubano, levando em conta que para este gênero musical é indispensável a *clave* e o *bongó*. Esteticamente, o poeta oferece imagens que revelam os movimentos transculturais que formaram o povo cubano. Na orquestra do *son* cubano, do mesmo modo que cada instrumento tem sua peculiaridade sonora também tem a sua própria história. Os instrumentos realizam um *contrapunteo*, revelando (indicando) a identidade cubana²²⁵. *Contrapunteo* é um eco da transculturação, cuja realidade profunda contém os verdadeiros fatores que determinam a cubanidade.

Antes de realizarmos um *contrapunteo* entre a *clave* e o *bongó*, convém retomar algumas ideias sobre o *son* cubano. Gestado no século XIX nas províncias orientais a ilha, chegou à Havana na primeira década do século XX como um gênero marginalizado, cujos conjuntos musicais eram compostos exclusivamente por negros e mulatos (MOORE, 2002, p. 134). No entanto, a partir dos anos 20, tornou-se um “mediador estilístico e ideológico” entre as práticas culturais dos afro-cubanos e das comunidades brancas e negras da classe média. Robin Moore entende que o *son* foi uma “ponte cultural” entre as expressões culturais subalternizadas e as dominantes. Por um lado, os negros, mulatos e trabalhadores brancos reinventaram-se introduzindo no *son* elementos culturais brancos e, assim, amenizaram a africanidade de seus ritmos; por outro, as classes dominantes, paulatinamente, toleraram e

²²⁵A identidade cubana, denominada por Ortiz de *cubanía*, escapa de qualquer pretensão de captá-la em sua totalidade. Fato que se aplica a qualquer fenômeno identitário. Não obstante, Ortiz realizou um apurado exercício para compreender a identidade cubana a partir de sua formação cultural, mas, certamente, sempre consciente de que se trata de um processo sempre inacabado e aberto. Em diversas ocasiões, alertou os seus leitores que suas obras consistem apenas em pequenos sendeiros abertos entre uma frondosa selva ainda desconhecida. De tal modo, não cabe cultivar a vã ilusão provocada pelo espírito parmenidiano de alcançar uma total clareza do que é o cubano. A persistência do antropólogo se observa em sua vasta produção intelectual. Sobre os instrumentos musicais, publicou cinco tomos, abarcando todos que chegaram à ilha provenientes de diversas regiões como também aqueles criados em Cuba. Além dos instrumentos, nos anos 50 encontramos seus ensaios etnográficos sobre o teatro cubano. Enfim, podemos afirmar que em Ortiz há uma fenomenologia da cubanidade, com o intuito de contribuir com o povo cubano na conquista da autoconsciência de si mesmo.

reconheceram o *son* como expressão cultural nacional, criando um “clima cultural” de aproximação entre as raças e as classes sociais (MOORE, 2002, p. 133)²²⁶. O *son* foi uma negociação cultural entre as diferenças sociais e étnicas que, a partir dos anos 30, foi transformado em uma expressão identitária coletiva.

Inicialmente, o *son* era repudiado pelos brancos e negros da classe média, considerando-o lascivo e como “canto e dança de negros”. Foi necessário que o *son* ganhasse fama internacional para que as associações dos negros da classe média permitissem este gênero musical em seus espaços. Moore considera que o *son* foi uma revolução artística “desde baixo”, sofrendo repressões, perseguições, condenações judiciais e cárcere para, posteriormente, tornar-se uma expressão estética da cubanidade. Ortiz denomina este fenômeno de “*transvalorizaciones vertical*”, quando expressões culturais consideradas ínfimas, de “gentes vis”, escalam degraus até ocupar os espaços mais aristocráticos da sociedade. Podemos dizer que o *son*, acompanhado de seus instrumentos como a *clave* e o *bongó*, passou por esta *transvalorização* até se tornar uma expressão cultural nacional, percorrendo os principais anfiteatros do mundo. Inicialmente, foi música e dança dos *solares* e das periferias de Havana, mais tarde, os seus ritmos foram dançados nos salões mais requintados de Havana e do mundo.

No nível das aparências, o *son* transformou-se numa expressão cultural nacional, promovendo espaços de encontro entre brancos e negros. Segundo Ortiz: “Los primeros *sones* en la Habana significaron un despertar nacionalista y democrático, en la música y en los instrumentos” (ORTIZ, 1954, p. 443). Nas orquestras mulatas (conjunto de *sones*) estavam os instrumentos negros africanos (*marímbula*, *bunga* e *maracas*), mulatos (*clave* e *bongó*) e o branco espanhol (*tres*), cuja música polirrítmica, alternada em coro e solo, provocavam movimentos, contorções, apertos e distanciamentos dos corpos por um tempo indefinido. De tal modo que, na estrutura musical, nos instrumentos, na coreografia e nos pentagramas estavam presentes as influências africanas e espanholas. Assim, o *son* representava no âmbito cultural a quinta fase da transculturação: a integrativa. No nível do estético manifestava a sua história mulata, mas, ao mesmo tempo, em razão do racismo, escamoteava o protagonismo do negro sob a ideia de que se trata de uma “arte crioula”. Há uma tendência social em desconectar o crioulo do passado, do engenho, dos barracões, dos *cabildos* e das periferias de Havana. A etnografia de Ortiz colocou em um primeiro plano o fenômeno da “*transvalorización vertical*”, demonstrando que a música cubana aplaudida nos importantes salões cubanos e internacionais

²²⁶ Um estudo mais detalhado sobre a história do *son* cubano encontra-se no quarto capítulo da obra *Música y mestizaje: Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, de Robin Moore.

procedeu dos espaços sociais considerados desprezíveis, hediondos e selvagens. O *contrapunteo* aponta para uma realidade “profunda”, como já foi dito, e a transculturação realiza uma ação arqueológica.

Neste processo de transvalorização ocorreu uma “ponte cultural”, na qual aproximaram-se tradições afro-cubanas e as classes dominante formada, maioritariamente, por brancos. A partir dos anos 30, este gênero musical é visto como criação crioula, dançado por todos e aplaudido como expressão cultural da identidade nacional. Evidentemente, seus ritmos deve muito a contribuição afro-cubana, mas no imaginário social predomina a sua “invenção crioula”, ideologicamente ocultando a africanidade presente em suas coreografias e ritmicidades. Uma vez que o *son* foi transformado em cultura nacional, a sua história foi ocultada, ressignificada e “branqueada”. Mesmo que os melhores *soneros* (músicos) tenham sido negros e mulatos, a sua nacionalização dava-lhe um status social elevado e, portanto, branqueado. Recordemos que a transculturação dos tambores atendeu a fatores sociais gerados pelo racismo e, deste modo, os ritmos afro-cubanos passaram a soar com tambores branqueados em suas morfologias e, em outros casos, foram reproduzidos por outros “instrumentos brancos”. Os ensaios etnográficos de Ortiz sobre a transculturação criadora da *clave* e do *bongó* tratam-se de romper o nível as aparências (da superfície), recuperando o protagonismo dos negros e mulatos. Neste sentido, como já salientamos, as etnografias de Ortiz possuem um caráter descolonizador. Sobre este ocultamento da contribuição afro-cubano na formação da música cubana, vejamos o seguinte fragmento de Ortiz:

Si fantástica fue la afirmación de un originario y trascendente indianismo en la música de Cuba, no menos infundada es la actitud negadora de su mulatez. Y es sin duda menos excusable, porque las fuentes afroides de la música popular de Cuba siguen manando a nuestros ojos, y a nuestros oídos, sin que los historiadores de la música nacional les hayan dedicado aún la debida atención. Pero ya nadie puede dudar de la oriundez africana de los más característicos elementos del folklore musical de Cuba, aun cuando todavía sea regateada la extensión de su influencia. Negar cierta progenitura africana en lo más típico de nuestra música folklórica sólo puede obedecer a un rezagado prejuicio de vanidad racista y desorientada, o a un total alejamiento de los estudios elementales de nuestra etnografía, o a ambas cosas, hijas gemelas de la ignorancia (ORTIZ, 1965 [1950], p. 105)²²⁷.

Nas orquestras da música cubana, a *clave* e o *bongó* realizam um *contrapunteo*, revelando uma estética mulata. Enquanto a *clave* atualiza as tradições *guajiras*, o *bongó* as afro-cubanas. O cubano é mais que negro e branco, havia dito Ortiz; são novas gentes como resultado

²²⁷ A sua obra *Africanía de la música folklórica de Cuba* trata-se de um apurado estudo etnográfico sobre as diversas músicas africanas para, posteriormente, assinalar os seus elementos presentes na música folclórica cubana. Assim, Ortiz se propôs, etnograficamente, a desvelar o ocultamento da africanidade na música cubana.

histórico do desenraizamento e transplantações de seus antepassados que, em um ambiente totalmente novo, criaram novas culturas. Cuba não é apenas uma sobreposição, um *collage*, das tradições culturais que chegaram a Cuba. Mas, um desencadeamento de aculturações e desculturações (resistências, perdas, ajustes e reivindicações) gerador de um “outro”. Esses instrumentos foram resultado deste processo, que ao serem tocados atualizam as suas histórias. Por isso iniciamos este capítulo com um epígrafe, no qual Ortiz afirma que a história de Cuba está na doçura de seu açúcar, na fumaça de seu tabaco e no *sandungueo* de sua música: *sincretis* mulata. Em outro lugar, afirma que a história de Cuba encontra-se em seus tambores e, poderíamos, estender a todos os seus instrumentos²²⁸.

De que maneira a controvérsia entre a clave e o bongó manifesta as suas histórias e, conseqüentemente, a cubanidade? No nível das aparências há uma diferença substancial na sonoridade destes instrumentos, que nos remetem as suas histórias. Quando apresentamos, nas páginas anteriores, as transculturações que levaram à criação de ambos instrumentos, vimos a cooperação das heterogeneidades étnicas. Após ser criada a partir das confluências interétnicas, a *clave* se popularizou entre os trabalhadores e boêmios de Havana, em seguida, percorreu o interior da ilha tornando-se um instrumento *guajiro*. Os negros não tocaram as *claves* nos *cabildos*, na *santería* e nem nos barracões. Só mais tarde, com a popularização do *son* cubano que os negros dançaram ao som deste instrumento em *contrapunteo* com o *bongó*. Preferiam os seus estrondosos tambores. A *clave*, cujo som é como “gota cristalina de madeira”, atendia as tranquilas diversões camponesas. Deste modo, no século XX, a *clave* revive nos conjuntos musicais cubanos (*sextetos* e *septetos*) a alma crioula *guajira*. Não obstante, a sua criação foi mulata e, inicialmente, dançada por negros e brancos no porto de Havana.

Uma vez que os trabalhadores da carpintaria naval criaram a *clave*, logo tornou-se um instrumento popular, tocado pelas pessoas consideradas “baixas”, dos pobres aficionados pela música e pela vida boemia em Havana. Em seguida, expandiu-se pela ilha entre as gentes humildes e camponesas: “Y el guajiro de aquel tiempo unió la *clave* a su *guitarra*, o a su *triple* y a su *guayo*, y con ella acompañó sus endechas bucólicas y canciones de amor” (ORTIZ, 1952, p. 238). Mais adiante, escreve: “Entre los blancos guajiros fue donde hicieron más arraigo y sedimento las costumbres populares de los tiempos y blancos de la colonia y donde aún se hallan las supervivencias más típicas, como lo es la *clave*” (ORTIZ, 1952, p. 241). Nascida no porto de Havana, a *clave* percorreu o interior da ilha, tornando-se um instrumento *guajiro*; no

²²⁸ Literalmente: “La formación y la trayectoria históricas del pueblo cubano están expresadas en su música; pudiera decirse que la vida de Cuba ha vibrado siempre en sus *guayos* y *tambores*, se ha movido siempre en sus danzas y se ha traducido en sus canciones (ORTIZ, 1965 [1950], p. 116).

início do século XX, retorna a Havana imbuída das tradições *guajiras* para fazer parte dos mais famosos conjuntos de *son* da época, como *Trío Matamoros* e *Sexteto Habanero*. Com a *clave*, no *son* cubano ecoava as tradições camponesas.

A *clave* foi um instrumento apreciado pelos *guajiros*, pois a sua sonoridade era distinta dos “ritmos diabólicos” dos tambores negros. O *guajiro* jamais tocou, cantou e dançou os ritmos dos tambores da África. Socialmente, disfrutavam de uma posição superior aos negros e aos brancos proletários; foram muitas vezes considerados portadores da maior expressão da cubanidade. O som da *clave* correspondia com as suas canções lânguidas, adocicadas, bucólicas e com sobriedade rítmica, impedindo as desenfreadas emoções (ORTIZ, 1962, p. 241). Ainda que no século XX a *clave* foi indispensável para o *son*, sempre foi um soar tranquilo e jamais repiques vivos. Para Ortiz: “En la *clave* queda siempre algo de cárcel, *expansión cohibida*, “libertad condicional”, quejido de pena, *humildad suplicante*, *humanidad que se manifiesta con íntimo decoro, algo recogida y aguajirada*” (ORTIZ, 1952, p. 241 – grifo nosso). Embora o negro e mulato tenham sido fundamentais para a sua criação, ela jamais foi um instrumento africano. Não conheceu os barracões, nem os *calbidos* de nação²²⁹. Segundo Ortiz, os deuses negros não ouvem as *claves*, como se não compreendem a doçura suplicante.

Enquanto com a *clave* ressoa na música folclórica cubana “canto inocente da natureza”, “canto de pássaros”, “murmúrio de riachos”, “vibrações de feminidade amorosa”, “ternura idílica” e “vibrações espirituais”; no couro aquecido do *bongó* ressoa emoções desenfreadas e a carnalidade da África. Deste modo, no repique do *bongó* tem uma reminiscência da africanidade, enquanto a *clave* recorda a vida bucólica camponesa. O *bongó* move a paixão, o desejo, a sexualidade, os movimentos dos corpos; a *clave*, por sua vez, invoca as monótonas, suaves e sonolentas tradições camponesas. Juntos na música cubana desperta a alma *guajira* e a afro-cubana, ambas participantes da cubanidade²³⁰.

Ainda que a *clave* e o *bongó* sejam elaborados com “corazón de madera”, no segundo sobressai o som de pele aquecida. A *clave*, diferentemente, é som vegetal, quase cristalino e metálico (ORTIZ, 1952, p. 250). Ortiz elogia ao poeta Federico García Lorca por ter ouvido e compreendido a alma vegetal da *clave*, descrevendo poeticamente o seu som como “gota de

²²⁹ Embora entre os africanos havia os rudimentares “palos entrechocantes”, deve-se ter presente que a *clave* consiste em um novo instrumento, completamente cubano. Os negros em Cuba preferiram os tambores, e a *clave* souu livremente entre os camponeses.

²³⁰ Consideramos de grande valor estas ideias apresentadas. A *mulatez* proclamada por Ortiz tem sido alvo de duras críticas, como se tratasse de uma homogeneização das heterogeneidades cubanas. Esta imagem da orquestra cubana formada com distintos instrumentos (negros, brancos e mulatos) permite pensar que a metáfora do *ajiaco* e as imagens da *mulatez* não se trata de eliminar as diferenças em uma massa homogênea, mas as consideram como participantes em suas diferenças da identidade cubana.

madeira”. E complementa Ortiz: trata-se de uma gota percussiva, monótona, insistente, simples e adocicada. Apoiando-se na metáfora de Garcia Lorca, descreve Ortiz as vibrações espirituais da *clave*:

No es tan sólo gota de madera, sino gota de madera... de corazón, gota con ánima, gota de música, como gota de sacra virtud, rica de vibraciones biodinámicas; es gota germinal, como una semilla reventona que concentra en su seno una gama de comprimidas potencialidades sonoras. Más que gota que suena al caer para morir, es germen que sube del silencio animado y estalla al brotar a la vida. Y más que son de frío metal, que llama o ahuyenta, es voz cálida de un ánima que viene a nosotros y balbucea su encantamiento, su lenguaje monosilábico y sin consonantes; todo él una sola vocal ultramundana. [...] No es voz de carnalidad, sino de espíritu (ORTIZ, 1952, pp. 251-251).

A sua longa história entre os *guajiros* fez com que a *clave* pudesse dar à música mulata cubana “sentimentalismo crioulo” carregado de melancolia, resignação e doce esperança. Diferentemente do *bongó*, na *clave* não se encontra uma voz de desafio e erotismo, mas uma voz suplicante, ingênua, recatada e humilde. A sua emoção, salienta Ortiz, parece mais de uma ânsia por liberdade e nunca a exaltação de uma liberdade conquistada (ORTIZ, 1952, p. 252). No seu som ecoa a ânsia de liberdade dos *martinetes* e das *tejoletas* espanholas, instrumentos humildes de gentes forçadas ao trabalho. Em contraste com o *bongó*, não possui um som de triunfo, mas uma angústia esperançada e uma exaltação de gozo com serenidade nostálgica e uma ternura implorante. A sua voz é de uma alma presa, contida e transpassada pela angustia e ansiedade. Os crioulos cubanos ritmaram a sua liberdade no tambor e, atualmente, no frenético dionisíaco *bongó*.

Mais adiante, Ortiz estabelece o seguinte *contrapunteo* entre a *clave* e o *bongó*: “En el ritmo orgásmico y carnal de los *bongós*, la *clave* es como un beso o un quejido que inicia una melodía expresiva del amor puro (ORTIZ, 1952, p. 254). O som da *clave* é vegetal (madeira), que carrega o impulso de uma “religião natural” entrelaçando amor e sacrifício; no *bongó* predomina o animal (couro), provocando exaltação dionisíaca. Ambos instrumentos não conheceram os barracões e os látigos da escravidão, nem os cultos afro-cubanos e as festas dos *cabildos*. Nasceram livres, do abraço transcultural de negros e brancos. São instrumentos *negriblancos*. No entanto, em seus sons ecoam manifestações distintas da alma cubana.

Ortiz descreve o som do *bongó* como “cheio de exotismo” e de “valor selvático e sagrado”, que recorda o estrondo dos trovões e furacões, o rugido do leão, a voz do leopardo e o terrível mistério dos ritos ressurrecionais (ORTIZ, 1954, p. 424). Na sonoridade do *bongó* há uma reminiscência dos mais remotos mistérios da humanidade, presentes nas culturas dos brancos e dos negros. Os seus complexos ritmos na orquestra da música folclórica cubana

desperta na subconsciência os reflexos das milenárias sedimentações pagãs. Enquanto na *clave* revive o espiritual por meio de seus lípidos e cristalinos sons provocados pela “*madera de corazón*”, no *bongó* predomina o erótico, a sensualidade, o movimento dos corpos, as mais intensas paixões provocadas pela pele reaquelada do instrumento. A *clave* tem um som vegetal (madeira), o *bongó*, ainda que também sela feito com “madeira de coração”, tem um som “animal” com pele reaquelada²³¹.

El lenguaje del *bongó* es son de sangre, de mamífero que brama la exaltación del hambre, del odio y del amor,... de la vida. En el *bongó*, *macho* y *hembra* dialogan los sexos, entrecruzan con apasionamiento sus amorosos ímpetus. Sí, como por alguien se dijo “el lenguaje es la sangre del espíritu”, en el lenguaje musical del *bongó* hablan a una el espíritu, la sangre, las energías y los recuerdos de la humanidad desde sus primaverales antepasados (ORTIZ, 1952, p. 427).

No *bongó* ecoa o “ofegante dionisíaco”. É como se na pele do bode morto ainda vibrasse o seu ímpeto animalesco em busca das fêmeas de sua espécie: “Cuando el *bongó* suena es la piel del caprípedo semidios perseguidor de ninfas que vibra por la caricia o el castigo humano y jadea ritmos de goce, sincopaciones de instintos fáunicos” (ORTIZ, 1954, p. 427). Enquanto na *clave* ressoa o espiritual e o amor virginal, no *bongó* a sexualidade livre, espontânea, erótica e profana. O seguinte fragmento nos permitirá identificar como os repiques do *bongó* realiza um *contrapunteo* com a *clave*:

Los ritmos en las pieles del *bongó* son como ondulaciones de humanidad desnuda, como latidos de sangre ardiente que enciende y requema los sentidos. El *bongó* es el corazón de la mulatería. La mulatez fluye de los ventrículos del *bongó* como **sangre febricitante que arrastra al paroxismo copulativo de la rumba**. En los sonos del *bongó* **no hay lirismos bucólicos ni románticos, ni lloro, ni ayes, ni endechas, ni trovas, ni siquiera “arrullo blando”**, como los que se escapan de las cuerdas de la *guitarra*, según el poeta Manuel Machado; no hay en los recalentados cueros del *bongó* las melodías del amor que se anhela y expresa, sino el ritmo del amor que se realiza y vive. Sus trémolos crisan como deliquio de orgasmo creador. Y en esa carnalidad de entrañas palpitantes las gentes bailan entregadas al ritmo eterno (ORTIZ, 1954, p. 428 –grifo nosso.).

Vimos percorrendo, a partir das etnografias de Ortiz, as vias da transculturação de dois instrumentos da música afro-cubana. Foram criados em Cuba a partir das confluências do branco e do negro. Não obstante, a *clave*, sem deixar de ser mulata, está mais próxima do *guajiro* branco. O *bongó*, por sua vez, tem mais ressonâncias africanas. Estes instrumentos introduzidos nas orquestras afro-cubanas realizaram um *contrapunteo* étnico-cultural, algo

²³¹ Sobre a sonoridade do *bongó*, escreve Ortiz “Antes servía para infundir terrores, engañar y someter tribus. Luego movió a las orgías báquicas en los *panderos*. Hoy despierta en la subconsciencia los reflejos de los milenarios sedimentos de la paganía y en el *bongó* arrebatada a la danza de la humanidad, con las vibraciones fáunicas de las pieles recalentadas” (ORTIZ, 1954, p. 424).

muito parecido com as imagens poéticas de Guillén. São novas realidades culturais formadas neste caldeirão no fogo do trópico.

O *contrapunteo* cubano entre a *clave* e o *bongó* que se encontra na orquestra do *son* revela (e ao mesmo tempo oculta) a transculturação criadora da cubanidade. Uma vez percorrido estas etnografias de Ortiz, podemos compreender o valor dos poemas-*sones* de Guillén: ao introduzir o ritmo deste gênero musical mulato em seus versos, cria imagens poéticas da cubanidade estreitamente conectadas com a história da formação do povo cubano. Assim, os seus versos trazem o cristalino som das claves tão apreciados pelos *guajiros* e os secos repiques dos *bongós* com ressonâncias de africanidade. O *contrapunteo* entre a *clave* e o *bongó* encontra-se em seus nomes, estruturas e ritmos, a partir dos quais manifestam as diferenças da “alma crioula” e anunciam as suas histórias transculturais.

Este *contrapunteo* também encontramos na estética guilleniana: em suas diversas imagens binárias, atualiza a presença do negro e do branco na formação da “cor cubana”. Não obstante, em razão da particularidade do dizer poético, Guillén não poderia abarcar o profundo, mas manipula o que se encontra no imaginário social (no nível das aparências) para anunciar aquilo que se encontra oculto detrás das imagens. Em contrapartida, as etnografias de Ortiz ultrapassa o nível das imagens e do *contrapunteo*, a fim de captar o histórico, a transculturação. Em Guillén o *bongó* é uma imagem da cubanidade, em Ortiz um objeto etnográfico que ressoa fatores sociais, étnicos, culturais, econômicos, religiosos, etc.

Para finalizar, queremos retomar três momentos fundamentais desta pesquisa: a poesia mulata, a metáfora do *ajiaco* e o conceito transculturação. As ideias principais que se encontram no conceito já estavam na poesia mulata, apresentado por Ortiz de modo didático na metáfora do *ajiaco*. A novidade conceitual proposta pelo antropólogo foi propor que a desculturação e aculturação gera uma nova realidade cultural, como vimos com a criação da *clave* e do *bongó*. Todos os ingredientes depositados no caldeirão do trópico entraram em decomposição parcial, criando uma sedimentação, um espesso caldo (o *ajiaco*). Pois bem, estas ideias já estavam na poética guilleniana, especialmente, em sua forma. Na medida em que Guillén introduziu a fala do negro cubano e o ritmo do *son* alterou a poesia espanhola, porém sem elimina-la. Em seus poemas estão presentes as tradições afro-cubanas e espanholas, mas não são poemas negros e nem brancos. Como havia assinalado Alejo Carpentier, no *son* cubano as coplas são heranças espanholas e o ritmo africanas. De tal modo que este gênero musical consiste em uma criação transcultural, resultado de misturas de métricas, melodias e instrumentos. Esteticamente,

consiste em uma nova criação poética que não poderia existir sem uma “desculturação” da oralidade dos negros e da escrita espanhola.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa foi guiada pelo propósito de demonstrar um exemplo de interseção entre a poesia e a antropologia, que gerou recursos epistêmicos para pensar a formação do povo cubano e, por analogia, o caribenho e latino-americano. Consideramos este exercício interdisciplinar realizado por Ortiz como uma valiosa referência para os pesquisadores dessas regiões, principalmente, quanto ao seu peculiar modo de criar conceitos e métodos a partir da própria realidade que desejou compreender. No pensamento tardio de Ortiz encontramos conceitos e métodos propriamente cubanos, criados a partir dos fenômenos culturais observados pelo antropólogo. Assumiu com criatividade a sua condição de “intelectual periférico”, sem se filiar a nenhuma das escolas estadunidenses ou europeias de sua época. Foi uma “mente cubana” em busca do cubano que, com mais de sessenta anos de atividade intelectual, deixou um inesgotável legado para aqueles que desejam conhecer seus contextos sem ter que, necessariamente, pensar com mentes importadas.

Com a genealogia, buscamos recordar a historicidade do conceito transculturação. Com o tempo, ocorre com os conceitos algo similar ao açúcar: enquanto o tabaco conserva a sua história levando consigo a sua *vitola*, o açúcar não tem origem, nome e sobrenome, cujo processo fisioquímico transforma-o em uma massa uniforme cristalizada. Em busca de sua pressuposta dignidade, o conceito distancia de sua origem –das contingências a partir das quais foi criado– para se refugiar no mundo das ideias. À medida que fomos percorrendo os caminhos da transculturação, recuperamos a memória de sua vileza, de suas origens fragmentadas, históricas, contraditórias, oscilantes e imprevisíveis.

Em 1984, Ángel Rama publicou *Transculturación narrativa en América Latina*, cuja obra deu fama ao conceito de Ortiz entre aqueles dedicados aos estudos culturais. Sem desconsiderar os importantes trabalhos realizados com o apoio da transculturação como chave interpretativa, não devemos deixar de apontar para o fato de que ocorreu um distanciamento de seu sentido originário. Utilizaram o conceito em sua “nobreza”, esquecendo as peripécias históricas que o criaram. A apropriação do conceito transculturação pelos estudos culturais tem levado a identifica-lo como mestiçagem ou hibridismo, sem se dedicar a estabelecer as suas particularidades conceituais. Utilizam-se com frequência o conceito sem percorrer as etnografias de Ortiz onde, de fato, podemos encontrar o seu sentido e instrumentalização.

O problema de desconsiderar as suas contingências consiste em que muitas vezes são atribuídos novos significados ao conceito, responsabilizando o seu criador. Por este motivo,

apareceram várias críticas à Ortiz partindo do pressuposto que transculturação equivale à “mestiçagem cultural”, como se se tratasse de uma ideologia homogeneizadora e subserviente aos interesses da elite política e letrada em “pacificar” os conflitos raciais. Apenas para mencionar alguns casos, vejamos as críticas de Martin Lienhard e Antonio Cornejo Polar: o professor de literatura hispânica da universidade de Zurique afirma que o conceito de Ortiz tem sido cada vez mais reduzido ao sinônimo de mestiçagem cultural, escamoteando a realidade pluricultural e a discriminação dos setores marginalizados. Diante deste fato, prefere utilizar o seu conceito *diglosia cultural* para acerrar-se ao que denomina de complexidade *quimérica* da América Latina (LIENHARD, 1996, pp. 57-80). Para o peruano Antonio Polar, transculturação possui uma base epistemológica que se equipara ao conceito mestiçagem, cuja ideia de construção sincrética se transforma em uma unidade mais ou menos problematizada sem conflitos e alteridades. Assim, prefere o seu conceito *heterogeneidad cultural*, segundo a qual cada instância das pluralidades é reconhecida em sua heterogeneidade, como um outro diferente (POLAR, 1996, p. 55). Vimos nas etnografias de Ortiz o quão infundadas são estas críticas. Ainda mais, as diversidades temáticas do antropólogo cubano já demonstram por si só o seu apreço pelas diferenças: cada personagem da história cubana recebeu uma especial atenção do antropólogo, do negro *curro*, passando pela negra *mondonguera* até os *diablitos* da festa do dia de reis. Em cada um destes personagens, Ortiz encontrou uma maneira de ser cubano.

Atualmente, utiliza-se indiscriminadamente termos como decolonialidade, pós-colonialismo, subalternidade e pós-modernidade como se apenas bastassem os rótulos para alcançar um pensamento descolonizador. Por isso, fizemos o exercício de demonstrar como a “estética mulata” de Guillén e a “etnografia transcultural” de Ortiz consistem em exímios modelos de descolonização. Antes de que chegasse a moda na academia, importantes intelectuais dedicaram-se a pensar seus contextos colonizados em busca de projetos emancipatórios, descolonizando a literatura e as ciências sociais. O uruguaio Jorge Ruffinelli, em sua obra *Poesía y descolonización: viaje por la poesía de Nicolás Guillén*, apresenta um interessante movimento realizado pelo poeta: foi um dedicado leitor dos clássicos da poesia espanhola, mas soube retornar à casa, elaborando a sua linguagem poética com as falas e ritmos cubanos. Ainda mais, desestabilizou as ideias consolidadas de beleza, de civilização, de perfeição, de valores e, enfim, de sociedade sobre a qual pretendiam construir a nação.

Ao apresentar o itinerário intelectual de Ortiz pudemos observar que a sua aproximação de uma perspectiva descolonizadora foi se consolidando década após década, até que no final dos anos 20 já estava convencido de que a nação deveria ser pensada a partir de uma arqueologia

das camadas ocultas da cultura cubana. Ainda que toda a sua vida de intelectual tenha sido em busca de uma arqueologia do cubano, somente em suas últimas obras encontramos uma denúncia direta àqueles mentalmente colonizados: ¿Por qué hay cubanos que alardean de compositores y aun reniegan de ese espíritu creador del patrio pueblo y sólo transigen con él cuando sus inspiraciones nos llegan de rebote, ya aprovechadas y reimportadas por los músicos extranjeros?” (ORTIZ, 1954, p. 448). A sua conclusão é que este fenômeno se deve a um “espírito servilmente colonialista”. Ainda que Ortiz não tenha manifestado explicitamente o caráter descolonizador de suas obras, isto não quer dizer que não houve esta intenção. Pelo contrário, em cada etnografia de Ortiz encontramos um intenso compromisso em recuperar cada particularidade reveladora do cubano, outorgando-lhe o seu justo direito de cidadania cubana. Os seus estudos sobre os negros curros, os ñánigos, os cabildos, os *afronegrismos* na linguagem cubana, as danças, o teatro, as pantomimas, as festas, as comparsas, a música e os tambores consistem em uma ação descolonizadora que mostrou o outro lado da cubanidade, completamente desprezado em sua época.

Depois de três décadas como arqueólogo da cubanidade, Ortiz aproximou-se do fenômeno vanguardista afro-cubano, cuja experiência reorientou o seu itinerário intelectual. Os anos 30 foram de intensa atividade criativa, repercutindo em suas principais obras das décadas seguintes. As suas leituras da poesia mulata ofereceram importantes intuições para que pudesse reelaborar o seu modo de interpretar a formação do povo cubano, pois naquela altura já possuía um grande acervo sobre as camadas ocultas da cubanidade. As imagens mulatas apenas ofereceram ao antropólogo meios para que pudesse reelaborar os seus instrumentos de análise, adquirindo uma “consciência mulata” mais adequada para compreender a formação do povo cubano em seu constante processo de intercâmbios culturais, distanciando-se de uma epistemologia acostuada com blocos isolados e homogêneos.

O próprio Ortiz reconheceu que a sua experiência poética ofereceu importantes conceitos para pensar a contribuição das raças na formação da alma cubana. Em seu artigo “La religión en la poesía mulata”, começa afirmando que o seu texto consiste em apresentar uma seleção de conceitos compreendidos em seus estudos sobre este maravilhoso florescimento da criação cubana, denominado poesia mulata (ORTIZ, 1991a [1937], p. 142). Como foi dito ao longo desta pesquisa, Ortiz realizou um *contrapunteo* entre o poético e o etnográfico, movido pelo desejo de se aproximar cada vez mais dos fenômenos relevadores da cubanidade.

Uma vez que identificamos esta interseção criativa no pensamento ortiziano, decidimos realizar um estudo comparado entre o seu pensamento e a poesia de Guillén, considerada pelo

antropólogo como o ápice do fenômeno literário iniciado em Cuba no final dos anos 20. A partir de um estudo da estética mulata conseguimos identificar um dos momentos mais importantes da genealogia do conceito transculturação, quando Ortiz percebeu que na estrutura dos poemas mulatos encontram-se imagens que permitem pensar a formação do povo cubano como um movimento desintegração e reintegração. O poeta em sua expectativa de introduzir o negro cubano na poesia de tradição espanhola deparou-se com a insuficiência da escrita. Em outras palavras, Guillén não foi completamente exitoso em transportar para a grafia espanhola as falas, os ritmos, o *sandungueo*, a pantomima e a religiosidade do negro cubano. O poeta apenas pôde realizar uma aproximação sugestiva, que se deve completar com a recitação por alguém amulado, como a famosa recitadora cubana Eusebia Cosme.

Quando o poeta transformou em poema os elementos externos do ato poético (as diversidades étnicas e culturais) criou uma estética mulata, cuja estrutura revela uma perda parcial das tradições culturais africanas e espanholas acompanhada pela criação de uma nova estética, denominada por Ortiz e Guillén de *mulatez*. Desde modo, a *mulatez* poética é resultado de uma parcial desintegração das tradições africana e espanhola, seguida por uma reintegração marcada por incompatibilidades e resistências. A oralidade e o ritmo dos afro-cubanos são incompatíveis com a literatura escrita, no entanto, as relações de conflito no ato poético geraram uma nova estética: *negriblanca*.

Estas intuições foram levadas pelo antropólogo ao nível conceitual, em sua obra *Contrapunteo Cubano*. As mesmas ideias presentes nas imagens poéticas da *mulatez* encontram-se na estrutura de seu conceito transculturação: os africanos e espanhóis passaram por um duplo movimento de desajuste (desculturação) e reajuste (aculturação), desdobrando-se na criação de novos fenômenos culturais. A partir deste momento, encontramos nas obras do Ortiz tardio o uso de *mulatez* e transculturação para expressar o mesmo fenômeno cultural constituidor da cubanidade. Apenas para ilustrar o que afirmamos, vejamos o seguinte fragmento referindo-se a música afro-cubana:

O se le dirá “mulata” sin error, no encomio ni menosprecio, porque la **mulatez** o mestizaje no es un hibridismo insustancial ni eclecticismo, ni descoloración, sino simplemente un *tertium quid*, realidad vital y fecunda, fruto generado por cópula de pigmentaciones y culturas, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de *transculturación* (ORTIZ, 1965 [1950], p. 4 –grifo nosso).

Consideramos oportuno finalizar com estas ideias sobre *mulatez* e transculturação: a *mulatez* não consiste em hibridismo insubstancial, ecleticismo, sobreposição de culturas ou uma simples descoloração das matrizes culturais que entraram em contato. Consiste em um novo

fenômeno cultural fecundo e vital gerado pela transculturação, por este duplo movimento de desajuste e reajuste.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, Agustín, *La zafra: poemas de combate*. La Habana: Minerva, 1926.
- ACTAS DE LA SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO. Em: *Archivos del Folklore Cubano*, La Habana, v. I, n. 1, enero de 1924.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. Em: *Notas de Literatura I*. [Tradução e apresentação Jorge de Almeida]. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003a, pp. 14-45.
- _____. Palestra sobre lírica e sociedade. Em: *Notas de Literatura I*. [Tradução e apresentação Jorge de Almeida]. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003b, pp. 65-89.
- AGUIRRE, Mirta. Nicolás Guillén y sus Motivos de son. Em: RONDA, Denia García (org.). *Motivaciones: lecturas sobre motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008, pp. 97-116.
- AGUIRRE, Mirta. *Un poeta y un continente*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- ÁLVAREZ, Luis Álvarez. *Nicolás Guillén: Identidad, Diálogo*, Verso. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1997.
- APONTE-RAMOS, Dolores. Habladurías sobre la diferencia: la corporalización de la mulata en Nicolás Guillén. Em: BRANCHE, Jerome (ed.). *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*. Pittsburgh: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 2003, pp. 73-86.
- ARÉVALOS, José Matos. Prólogo. Em: ORTIZ, Fernando. *Epifanía de la mulatez: historia y poesía*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2015.
- ARÓSTEGUI, Mely. Fernando Ortiz y la polémica del panhispanismo y el panamericanismo en los albores del siglo XX en Cuba. Em: *Revista de hispanismo filosófico*, Madrid, n. 8, 2003.
- ARREDOONDO, David. La transculturación y el método en el Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. *Cuadernos americanos*, México, n. 158, 2016.
- ARROM, José Juan. La poesía afrocubana. Em: *Revista Iberoamericana*, v. IV, n. 8, Fevereiro 1942.
- AUGIER, Ángel. *Nicolás Guillén: Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Ediciones Unión, 1984.
- _____. “Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén” [1982]. Em: RONDA, Denia García. *Motivaciones: Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: Fundación Nicolás Guillén, 2008.
- BELTRÁN, Gonzalo Aguirre. *El proceso de aculturación: y el cambio socio-cultural en México*. Obra Antropológica VI. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BERNAND, Carmen. Mestizos, mulatos y ladinos en Hispanoamérica: un enfoque antropológico de un proceso histórico. Em: LEÓN-PORTILLA, Miguel (cord.). *Motivos de la antropología americanista: indagaciones en la diferencia*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BERND, Zilá. *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CAIRO, Ana. *El grupo minorista y su tiempo*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1978.

_____. Nicolás Guillén y las polémicas de la cultura mulata. Em: PÉREZ, Matías Barchino & MARTÍN, María Rubio (cords.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca-Espanha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivo*. Volume 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARPENTIER, Alejo. (1928) La música en Paris. Em: *La música en Cuba / Temas de la lira y del bongó*. La Habana: Fundación Alejo Carpentier, Ediciones Museo de la música, 2012a.

_____. (1929) Las nuevas ofensivas del cubanismo. Em: *La música en Cuba / Temas de la lira y del bongó*. La Habana: Fundación Alejo Carpentier, Ediciones Museo de la música, 2012b.

_____. (1939) El recuerdo de Amadeo Roldán. Em: *La música en Cuba / Temas de la lira y del bongó*. La Habana: Fundación Alejo Carpentier, Ediciones Museo de la música, 2012c.

_____. (1946) *La música en Cuba*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, Colección popular, 1972.

_____. Sobre la música cubana. Em: *La música en Cuba / Temas de la lira y del bongó*. La Habana: Fundación Alejo Carpentier, Ediciones Museo de la música, 2012d.

CASTORIADIS, Cornelius. *Encruzilhadas do Labirinto II: Domínios do Homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CORONIL, Fernando. La política de la teoría: el contrapunteo cubano de la transculturación. Em: WEINBERG, Liliana (org.). *Estrategias del pensar: ensayo y prosa de ideas en América Latina Siglo XX*. México: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DEPESTRE, René. Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas. Em: *Latinoamérica: cuadernos de cultura latinoamericana*. México: UNAM, Colección de Estudios Latinoamericanos, 1978. Disponible em: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2958>

DI LEO, Octavio. *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil (1889-1969)*. Madrid: Colibrí, 2001.

DÍAZ, Duanel. Afrocubanismo, vanguardismo, Orígenes. Em: *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. *A memória rota: ensaios de cultura e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ECHEVARRÍA, Roberto González. El contrapunteo y la literatura. Em: *Actual*, Mérida, no. 37, 1997.

_____. Nicolás Guillén barroco. El significado en Motivos de son. Em: RONDA, Denia García (org.). *Motivaciones: lecturas sobre motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008.

- ESTRADA, Ezequiel Martínez. *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*. Montevideo: Editorial Arca, Colección Ensayo y Testimonio, 1966.
- FERRER, Antonio Fernández. Fernando Ortiz, explorador de la isla infinita. Em: *La isla infinita de Fernando Ortiz*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.
- GARCÍA, Felix Valdés. *La in-disciplina de Caliban: Filosofía en el Caribe más allá de la academia*. La Habana: Editorial filosofia@.cu, 2017.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Porto: Porto Editora, 2011.
- _____. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2013.
- GODOY, Elena. A musicalidade em Nicolás Guillén. Em: *Revista Letras*, n. 58, Julho-dezembro, 2002.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. “Catauro de cubanismos”. Em: *La ventana*: Portal informativo de la Casa de las Américas, 29 de agosto de 2009. Disponible em: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2002/08/29/catauro-de-cubanismo/>
- GOTTBERG, Luis Duno. *Solventando las diferencias: la ideología del mestizaje en Cuba*. Madrid: Iberoamericana- Vervuert, 2003.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007.
- GUILLÉN, Nicolás. (1930) Motivos de son. Em: *Obra poética (1920-1958)*. Tomo I. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972a.
- _____. (1931) Sóngoro cosongo. Em: *Obra poética (1920-1958)*. Tomo I. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972b.
- _____. (1934) West Indies Ltd. Em: *Obra poética (1920-1958)*. Tomo I. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972c.
- _____. (1943) El son entero. Em: *Obra poética (1920-1958)*. Tomo I. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972d.
- _____. (1948) El apellido. Em: *Obra poética (1920-1958)*. Tomo I. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- _____. *Prosa de Prisa (1929-1972)*. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- _____. *Prosa de Prisa (1929-1972)*. Tomo III. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.
- _____. *Páginas vueltas: memorias*. La Habana: Ediciones Unión, 1982.
- HELG, Aline. “Os afro-cubanos, protagonistas silenciados da história cubana”. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*. V. 8, n. 1, 2014.
- HERSKOVITS, Malville. (1940) “Carta a Fernando Ortiz”. Em: SANTÍ, Enrico Mario. *Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación*. Madrid: Editorial Colibrí, 2002.

- IÑIGO-MADRIGAL, Luis. “Lo oral y Nicolás Guillén”. Em: PÉREZ, Matías Barchino & MARTÍN, María Rubio (orgs.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca-Espanha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 287-298.
- IZNAGA, Diana. *Transculturación en Fernando Ortiz*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989.
- JANHEINZ, Jahn. *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- LAVANDERO, Ramón. “Negrista poético y Eusebia Cosme” Em: *Revista Bimestre Cubana*, n. 38, 1936.
- LE RIVEREND, Julio. *La república: dependencia y revolución*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1973a.
- _____. Fernando Ortiz y su obra. Em: LE RIVEREND, Julio (org.). *Orbita de Fernando Ortiz*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas, 1973b.
- _____. “Ortiz y sus contrapunteos”. Em: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- _____. Prólogo. Em: ORTIZ, Fernando. *Entre cubanos: psicología tropical*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1987.
- LIENHARD, Martin. De mestizajes, heterogeneidades, hibridismo y otras quimeras. Em: MAZZOTTI, José Antonio & AGUILAR, Juan Zevallos (orgs.). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Michigan: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- LOS EDITORES. Nota a la edición. Em: ORTIZ, Fernando. *Catauro de cubanismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985.
- MALINOWSKI, Bronislaw. “Introducción”. Em: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- MANSOUR, Mónica (Org.). “Prólogo”. Em: *Identidades: poesía negra de América*. Antología. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2005.
- MANSOUR, Mónica. *La poesía negrista*. Cidade do México: Era, 1973.
- MANZONI, Celina. *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2001.
- MARCUSSI, Alexandre Almeida. *Diagonais do afeto: teorias do intercâmbio cultural nos estudos da diáspora africana*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), 2010.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. Brasília: UnB, 2011.
- MELON, Alfred. *Realidad, Poesía e Ideología*. La Habana: Ediciones Unión, 1973.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MIYARES, Eloína. “Características lingüísticas de *Motivos de son*” Em: RONDA, Denia García. *Motivaciones: Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: Fundación Nicolás Guillén, 2008, pp. 318-333.
- MOORE, Robin. *Música y mestizaje: Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*. Madrid: Editorial Colibrí, 2002.

- MOREJÓN, Nancy. “Conversación con Nicolás Guillén”. Em: MOREJÓN, Nancy (org.). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, Serie Valoración múltiple, 1974.
- MOREJÓN, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión, 2005.
- NAVARRO, Desiderio. “Sonido y sentido en Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas”. Em: *Las causas de las cosas*. La Habana: Ediciones Letras cubanas, 2006.
- ORTIZ, Fernando. (1906) *Los negros brujos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1995.
- _____. (1911) *La reconquista de América. Reflexiones sobre el Panhispanismo*. París: Librería de Paul Ollendorf, 1911.
- _____. (1913) *Entre cubanos: psicología tropical*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1987.
- _____. (1920) La fiesta afrocubana del Día de Reyes. Em: BARNET, Miguel e FERNÁNDEZ, Ángel. *Ensayos etnográficos*: Fernando Ortiz. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1984b.
- _____. (1921) Los cabildos afrocubanos. Em: BARNET, Miguel e FERNÁNDEZ, Ángel. *Ensayos etnográficos*: Fernando Ortiz. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1984a.
- _____. (1923) *Catauro de cubanismo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985.
- _____. (1924) *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Imprenta el Siglo XX, 1924.
- _____. (1924) La decadencia cubana. Em: LE RIVEREND, Julio (org.). Em: *Orbita de Fernando Ortiz*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas, 1973.
- _____. (1929) Ni racismos ni xenofobias. Em: FERRER, Antonio Fernández (org.). *La isla infinita de Fernando Ortiz*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998a.
- _____. (1930) Motivos del son. *Archivos del Folklore Cubano*, La Habana, v.5, n.3, 1930.
- _____. (1934) La poesía mulata, presentación de Eusebia Cosme, la recitadora. Em: FERRER, Antonio Fernández (org.). *La isla infinita de Fernando Ortiz*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998b.
- _____. (1935) Los últimos versos mulatos. Em: LUIS, William (org.). *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2010a.
- _____. (1936) Más acerca de la poesía mulata. Escorzos para su estudio. Em: LUIS, William (org.). *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2010b.
- _____. (1937) Informe del doctor Fernando Ortiz, Presidente de la Sociedad de Estudios Afrocubanos, aprobado por la Junta Directiva de dicha Sociedad, pronunciándose en favor del resurgimiento de las comparsas populares habaneras. Em: *Correspondencia de Fernando Ortiz (1930-1939)*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2014.
- _____. (1937) La religión en la poesía mulata. Em: FERNÁNDEZ, Isaac Barreal (org.). *Estudios etnosociológicos*: Fernando Ortiz. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991a.
- _____. (1939) Los factores humanos de la cubanidad. Em: FERNÁNDEZ, Isaac Barreal (org.). *Estudios etnosociológicos*: Fernando Ortiz. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991b.

_____. (1939) Brujos o santeros. Em: FERRER, Antonio Fernández (org.). *La isla infinita de Fernando Ortiz*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998c.

_____. (1940) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

_____. (1942). Por la integración cubana de blancos y negros. Em: LE RIVEREND, Julio (org.). FERRER, Antonio Fernández (org.). *La isla infinita de Fernando Ortiz*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998d.

_____. (1946) *El engaño de las razas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

_____. (1950) *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editora Universitaria, 1965.

_____. (1950) La tragedia de los ñañigos. Em: FERNÁNDEZ, Isaac Barreal (org.). *Estudios etnosociológicos: Fernando Ortiz*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991c.

_____. (1951) *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Editorial Letras Cubanas, 1993.

_____. (1952) La transculturación blanca de los tambores de los negros. Em: FERNÁNDEZ, Isaac Barreal (org.). *Estudios etnosociológicos: Fernando Ortiz*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991d.

_____. (1952) *Los instrumentos de la música afrocubana: Los instrumentos anatómicos y Los palos percusivos*. Volume 1. La Habana: Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

_____. (1954). *Los instrumentos de la música afrocubana: Los membranófonos abiertos, Ñ a Z, los bimenbranófonos y otros tambores especiales*. Volume IV. La Habana: Cardenas y CIA, 1954.

_____. *Los negros curros*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

_____. *Epifanía de la mulatez: Historia y poesía*. [Compilação e prólogo de José Matos Arévalos]. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2015.

_____. *Los instrumentos de la música afrocubana: Los tambores ararás y la conga*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

PARALIZÁBAL, Arturo Melgoza. *Sensemaya: La ruta del sol poniente*. México, DF: UNAM, 2001.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2006.

POLAR, Antonio Cornejo. "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad" Em: MAZZOTTI, José Antonio & AGUILAR, Juan Zevallos (orgs.). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Michigan: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

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

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El andarriego, 2008.

REDFIELD, Robert; LINTON, Ralph; HERSKOVITS, Melville J. "Memorandum for the study of acculturation". *American Anthropologist*, vol. 38, n. 1, jan.- mar., 1936.

RETAMAR, Roberto Fernández. El son del vuelo popular. Em: MOREJÓN, Nancy (org.). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Casa de las Américas, 1974, pp. 177-198.

_____. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. Cuba: Letras cubanas, 2009.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROJAS, Rafael. *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Universal: Miami, 1998.

_____. *Contra el homo cubensis: transculturación y nacionalismo en la obra de Fernando Ortiz*. Em: *Cuban Studies*, vol. 35, janeiro, 2004.

ROJO, Antonio Benítez. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

RONDA, Denia García. Nuestros dos abuelos. Discurso del «mestizaje» en Nicolás Guillén. Em: PÉREZ, Matías Barchino & MARTÍN, María Rubio (orgs.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca-Espanha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 201-210.

RUFFINELLI, Jorge. *Poesía y descolonización: viaje por la poesía de Nicolás Guillén*. Veracruz, México: Editorial Oasis, Colección Alfonso Reyes, 1985.

SALTO, Graciela. El Catauro de cubanismos de Fernando Ortiz y la reinención de tradiciones. Em: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 45, 2016.

SANTÍ, Enrico Mario. *Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación*. Madrid: Editorial Colibrí, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SIMÕES, João Francisco de Oliveira. *Os projetos intelectuais de Fernando Ortiz e de Gilberto Freyre*. Tese de doutorado –Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UNICAMP), 2017.

SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO. Esta revista cubana. Em: *Archivos del Folklore Cubano*, La Habana, v. I, n. 1, enero de 1924.

TODOROV, Tzvetan. *et al. Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid, Júcar Universidad, 1988.

VASCONCELOS, Ramón. “Motivos de son”. Em: MOREJÓN, Nancy (Org.). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana – Cuba: Casa de las Américas, 1974, pp. 243-245.

VALDEZ, Idelfonso Pereda. *Lo negro y lo mulato en la poesía cubana*. Montevideo: Ediciones Ciudadela, 1970.

VIÑALET, Ricardo. *Fernando Ortiz ante las secuelas del 98*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2001.

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

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.