

## NICOLÁS GUILLÉN: POLÍTICA, POESIA E CANTO

Geni Rosa Duarte\*  
geni\_rosaduarte@yahoo.com.br

**RESUMO:** Este trabalho busca discutir algumas questões que emergem a partir da poesia do cubano Nicolás Guillén, a partir de sua produção posterior ao ano de 1937. Trata-se de um período significativo e de rupturas importantes na vida do poeta afro-cubano. Após publicar, no exterior, as obras *España: poemas en cuatro angustias e una esperanza* e *Cantos para soldados y sonas para turistas*, o autor se vinculou ao partido comunista cubano, assumindo funções no seu Comitê Central. Para alguns de seus biógrafos, sua obra poética dessa época servirá apenas como prenúncio da revolução cubana de 1959, deixando assim de lado outros elementos importantes de sua obra, como a maneira como Guillén se posicionava em relação a questões importantes dos anos 1930, 40 e 50, incluindo-se o Fascismo, a Guerra Civil espanhola e as questões raciais de sua época.

Palavras-chave: política, poesia, música popular

**ABSTRACT:** This article searches to argue some questions about the poetry of the Cuban Nicolás Guillén, specially the production subsequent to 1937. This is a significant period with important ruptures in the life of the afro-Cuban poet. After to publish abroad *España: poemas en cuatro angustias e una esperanza* and *Cantos para soldados y sonas para turistas*, the author entries to the Cuban communist party assuming functions in the Central Committee. His poetical workmanship of this time will has seen only serving as premessenger of the Cuban revolution of 1959, abandoning other important elements of its workmanship, as the Guillén's position about the important questions of years 1930, 40 and 50, including the Fascism, the Spanish Civil War and the racial questions of its time.

Key words: politics, poetry, popular music

Nesta comunicação, nosso objetivo é discutir algumas questões da obra poética de Nicolás Guillén pós-1937, ou seja, abrangendo o período em que ele escreve e atua como membro do partido comunista cubano, voltando-se para questões que também mobilizam outros intelectuais e escritores de esquerda, como a guerra civil espanhola e a reação ao fascismo. Ao mesmo tempo, queremos levantar algumas possibilidades de leitura da sua poesia de conteúdo mais *político*, mais *comprometido*, ou seja, quando o poeta se posiciona frente a questões do seu tempo que exigem que ele se coloque, firmemente, de um lado ou de outro. Nesse sentido, nos referiremos à musicalização dos seus poemas por compositores

---

\* Doutora em História Social pela PUCSP. Professora dos cursos de graduação e mestrado em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Marechal Cândido Rondon

latino-americanos comprometidos com posturas políticas à esquerda, em diferentes países – Uruguai, Argentina, Chile e Cuba, principalmente.

Significativamente, o período mais valorizado e mais discutido da poesia de Nicolás Guillén refere-se aos anos 1930, ou seja, ao chamado período *negrista*, ou *afrocubano*. Tais poemas correspondem às obras *Motivos de Son* e *Sóngoro Cosóngo*, a par do exercício da profissão de jornalista do autor e da sua inserção, mesmo parcial, em movimentos de vanguarda dentro das letras cubanas. Ao mesmo tempo, essa poética se alimenta e nutre o movimento musical cubano, tanto aquele de conteúdo mais erudito, preocupado com a nacionalização da música cubana – caso dos compositores Amadeo Roldán e Alejandro García Caturla - , quanto o situado em bases populares, em torno dos sons e dos grupos negros da ilha – entre os quais se destacam Eliseo e Emilio Grenet. O diálogo com o *son*, nesse sentido, é algo que se dá nos dois sentidos: não só o ritmo influencia a própria métrica dos versos de Guillén (veja-se a análise feita por Mirta Aguirre, 1980), como ele propicia as letras onde compositores populares colocam as melodias para serem cantadas.

Levar em conta as rupturas, efetivadas com a publicação de *España: poemas em cuatro angustias e una esperanza* e *Cantos para soldados y sones para turistas*, por outro lado, nos possibilita analisar as releituras feitas por músicos, sobre seus poemas, pós-revolução cubana. Referimo-nos às muitas reapropriações e releituras feitas por outros compositores latino-americanos em décadas posteriores, como, por exemplo, na obra do compositor argentino Horacio Guarany, entre outros, do uruguaio Daniel Viglietti nos anos 1960-70, além das releituras feitas por artistas vinculados ao projeto político que levou à ascensão da Unidade Popular no Chile no início da década de 1970.

O primeiro ponto a destacar é o posicionamento cada vez mais efetivo do poeta frente às questões do seu tempo. Referindo-se primeiramente à obra de Guillén publicada em 1934, *West Indies Ltd.*, seu biógrafo Angel Augier vincula-a a algumas questões internas de Cuba, , especialmente pela ligação do poeta com um dos principais dirigentes comunistas da época, Juan Marinello. Ao apresentar o volume de poemas voltados para pensar a própria situação do negro em Cuba, num tempo em que os interesses americanos se faziam presente com força, atuando tanto no sentido de controlar os preços do açúcar como de garantir no governo “hombres furtes” capazes de garantir as condições favoráveis ao capital externo, Nicolás Guillén se volta para a discussão, nessa obra, dos vários sentidos que a crise assume nesse período. Perdendo um emprego que tinha no governo, começa a militar mais ativamente no jornalismo, colaborando com a revista literária *Grafos*, participando ativamente, com outros

intelectuais de esquerda, da publicação de *Mediodía*, na qual exerceu a função de diretor – sendo que a atividade nessa última publicação lhe rendeu seus primeiros dias de prisão, seu “bautismo de fuego”, segundo Augier.

*West Indies, Ltd* faz uma reflexão histórica sobre o processo de exploração de Cuba, tendo o negro como protagonista desse processo. O poema que dá título ao livro, segundo Marta Aguirre, é uma “elegia cívica”, onde Guillén repensa todo o processo que faz da ilha o paraíso para a exploração de produtos tropicais, processo que tem origem ainda na etapa colonial, mas que prossegue com a subordinação aos interesses econômicos ianques, a quem só interessa a safra de cana.

Por outro lado, as questões relativas aos negros, se possibilitam uma continuidade com relação a questões étnicas e culturais já presentes em livros anteriores, também explicitam outras tramas nesse processo de dominação. Aí o negro aparece também como escravo, fruto de uma exploração histórica. No interior desse processo, a insubordinação e a resistência, exatamente a partir dos mais explorados.

Na leitura feita por Augier, define-se “la presencia encendida de los que van a la vanguardia de la revolución”, e “aparecen el blanco y el negro en una misma trinchera frente a la opresión común (1984, p. 185), uma vez que esse autor analisa essa produção (e outras

Todavía, essa não é a única leitura possível. Guillén situa o negro como trabalhador, portanto, explorado, mas enfatiza exatamente essa situação de exploração, que desumaniza em troca de gordos lucros. No entanto, enfatiza a força que vem da ação conjunta, do fato de se sentirem irmanados na exploração, e, portanto, irmanados na resistência. Aqui, ainda, a relação branco / negro se dá no âmbito da relação dominador / dominado. Passando pela denúncia das condições de trabalho nos canaviais, da exploração estrangeira, do tráfico e contrabando de drogas, o poema termina de forma contundente, prenunciando um amanhã de libertação que certamente viria, e do qual o poeta se tornava, claramente, signatário. Nesse sentido, o poema se torna mesmo uma *declaración de principios*:

(...)

Lentamente, de piedra, va una mano  
cerrándose en un puño vengativo.

Un claro, un claro y vivo

son de esperanza estalla en tierra y océano.

El sol habla de bosques con las verdes semillas...

West Indies, en inglés. En castellano,  
las Antillas

LÁPIDA

*Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano,  
en el año de mil novecientos treinta y cuatro.*

Nos demais poemas, um elemento que vai se fazer presente com força é uma perspectiva de uma integração social e nacional, segundo Augier, “por la fusión de sangres beligerantes” (1984, p. 169). Para além das questões propriamente étnicas, Cuba é pensada como *mulata*, ou seja, fruto de uma dominação historicamente situada, embora em certos trechos a diáspora africana seja pensada a partir de uma concepção de comunidade ancestral, trazida à tona a partir da utilização de uma simbologia afro-americana. Em outros poemas, Guillén problematiza a mistura de raças – por exemplo, quando fala de seus dois avôs, don Federico, o branco, e Tata Facundo, o negro, em *Balada de los dos Abuelos*. Ou, de forma menos sutil, no soneto *El abuelo*, falando da mulher loira que tem, no interior das veias, o sangue de um ancestral negro. Todavía, em *Sabás* (e em certo sentido também em *Balada de Simon Caraballo*), Guillén vincula a resistência à condição de ser negro e trabalhador explorado, referindo-se à fome que faz com que se mendigue em busca de pão. Para Augier, ainda é a rebeldia cega. Mas é uma rebeldia que provém da vivência das duras condições às quais são submetidas as populações que nada têm, e portanto não podem nem perder nem ganhar. É mais um chamado à rebeldia, vista como necessária e urgente, mas ainda não inserida dentro de um projeto revolucionário.

Esses “gritos de revolta social”, a par com a reflexão histórica sobre a situação de exploração da ilha, coincidem com um momento fundamental na trajetória de vida do poeta: quando ele saiu de Cuba e tomou contato diretamente com outros intelectuais, alguns dos quais se tornarão seus amigos por muito tempo. Primeiramente, o poeta esteve no México, para participar do Congresso de Escritores e Artistas convocado pela *LEAR – Liga de Escritores e Artistas Revolucionários* daquele país.

No México, foi publicado seu novo livro: *Cantos para soldados y sones para turistas*, com prólogo de Juan Marinello. Segundo Nancy Morejón (1972), esse foi o momento de sua adesão material ao movimento revolucionário comunista.

Na primeira parte desse livro, *Cantos para soldados*, que traz a dedicatória “a mi padre, muerto por soldados”, Guillén realiza, não obstante, uma aproximação soldado / povo – não mais como seres em campos opostos, mas como homens que devem caminhar juntos.

Assim como construía a aproximação – ou a proximidade – entre soldado e povo, também salientava a diferença hierárquica entre os que mandam – os oficiais – e os que obedecem. Há mesmo um tom de vitimização dos soldados, visto que são eles que morrem na guerra, como fica evidenciado no poema *Soldado Muerto*:

(...)  
La novia viene, y lo besa;  
llorando, la madre viene.  
Cuando llega el coronel  
sólo dice:  
-¡Que lo entierren!...

Guillén, na sua autobiografía, faz uma referência muito curta à publicação de *Cantos para soldados y sones para turistas* no México. Detém-se a enumerar os intelectuais que conheceu durante o congresso, entre os quais Diego Rivera e Alfaro Siqueiros, além de outros escritores de diferentes países. Para Nancy Morejón, esse livro e o seguinte, também publicado fora de Cuba, *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, acompanham exatamente as mudanças no posicionamento político de Guillén: “Es el momento de su adhesión material al movimiento revolucionário comunista” , quando parte da própria vanguarda artístico de esquerda se define firmemente pela militância política, a serviço da revolução proletária mundial, e contra o fascismo que crescia mais e mais, - embora ela também não deixe de considerar os poemas premonições política da revolução cubana. (Morejón, 1972).

Augier pretende ver nessa produção – *Sones para soldados...* - de forma muito clara uma premonição da revolução cubana, especialmente no tom conciliatório proposto por Guillén em vários dos poemas. Por isso mesmo, ele descarta um dos poemas, *Soldados en Abisinia*, considerando que “este poema se sale del ambiente general del libro, por su asunto como por su factura, ya que disiente del tono de canción o *canto* de los demás que le acompañan (Augier, 1984, p. 211).

Todavía, se lemos o livro a partir, exatamente, desse poema, considerando seu tom discursivo frente aos demais *cantos*, *Soldados em Abisinia* ganha um novo sentido, e passa a ser o ponto central de adesão do poeta a uma militância acima de tudo antifascista, que vai se expressar de forma mais clara ainda no livro seguinte. Não são os soldados imaginários que são ali referidos, mas os que lutam contra o fascismo, os que resistem a Mussolini. Não se trata, portanto, de uma guerra de papel, mas de uma guerra real, contrastando um Mussolini fresco, banhado, passeando em segurança, com aqueles que vivenciam diretamente as duras condições no solo africano:

(...)  
Los soldados  
no harán su viaje sobre un mapa,  
sino sobre el suelo de África,  
bajo el sol de África.

Allá no encontrarán ciudades de papel;  
las ciudades serán algo más que puntos que hablen  
con verdes vocecitas topográficas  
hormigueros de balas,  
toses de ametralladoras,  
cañaverales de lanzas.  
(...a0

Nos *Sones para turistas*, Guillén problematiza o papel do cantor popular, que não canta apenas por cantar, mas o faz por um compromisso com aqueles que o ouvem. Da mesma maneira, refere-se também aos investimentos na indústria do turismo, voltado para o consumo – da música, mas também do rum e do que os bares oferecem - por parte daqueles que chegam dos Estados Unidos. Em outro poema, essa questão fica mais explícita, quando o cantor conduz os turistas a um solar – *Visita a un solar* – onde apresenta seus moradores: pobres, vivendo amontoados, doentes, situação que o estribilho escancara em apenas três versos:

(...)  
- ¡ Con lo que un turista traga  
nada más que en aguardiente  
cualquiera un cuarto se paga!  
(...)

Ou:

(...)  
- ¡ Con lo que un yanqui ha gastado  
No más que en comprar botellas  
Se hubiera Juana curado!  
(..)

Conseqüentemente, o autor conclui, este seria então “un son / que no se puede bailar” – ou seja, faz parte de um discurso que se opõe às atividades de lazer puro e simples do povo, produtor dos *sones que se podem bailar*, exatamente o contrário do que fazia nos poemas dos anos 1930.

Mas o que mobilizava os intelectuais – Guillén inclusive – naquele presente era a luta contra o fascismo, nas suas variadas frentes. O acontecimento que aglutinaria de forma muito mais clara os intelectuais no II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, para o qual Guillén seguiu após sua estadia no México,<sup>1</sup> foi a guerra civil espanhola. A revista *Mediodía*, da qual Guillén era diretor, colocava suas páginas informações constantes sobre as frentes de batalha da guerra civil na Espanha (da qual participaram inclusive brigadistas cubanos), desenvolvendo campanhas de solidariedade ao povo espanhol. Da mesma forma, nos jornais espanhóis, a figura e a obra de Guillén sinalizavam essa

---

<sup>1</sup> Esse congresso foi realizado em 1937 em Barcelona, Valência, Madri e Paris. Guillén fez parte da delegação cubana, junto com Alejo Carpentier, Juan Marinello, Felix Pita Rodriguez e Leonardo Fernandez Sánchez.

solidariedade, inclusive com a publicação de entrevistas com o poeta, e em *Mono Azul*<sup>2</sup>, órgão da *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, aparecia inclusive a reprodução, sob o título geral de *Cantos para Soldados*, do poema *No sé por qué piensas tu...*

Assim Guillén escreve, da Espanha, para *Mediodía* em 22/10/1937:

Nadie puede vivir hoy de espaldas a Madrid; nadie puede cerrar los ojos a su incendio, nadie que ame la democracia y la paz. Y es de ese pueblo calcinado, mordido a cañonazos, de donde se levanta la voz más largamente acusadora, la que penetra en todos los oídos punzante, fina buida, para remover la sangre coagulada de los indiferentes, para azotar el lomo de los rezagados, de los tímidos (Apud Merino, 1988, p. 19).

A partir da luta contra o fascismo na Abissínia, se pode entender a posição política de luta na Espanha. Dentro desse mesmo espírito, no México, em 1937, Guillén escreveu e publicara *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Podem-se destacar algumas idéias centrais nos poemas: em primeiro lugar, a idéia de que os espanhóis, a partir da guerra civil, passam a ser vistos não mais como conquistadores, mas como *forjadores da liberdade* (Augier, 1984, p. 224), lado a lado, ou mais: irmanados com os povos nativos vencidos. Em segundo lugar, a idéia da origem comum americana de raiz espanhola (Augier, 1984, 225), expressa em *Angustia Segunda*. Em *Angustia Tercera*, aparecem algumas idéias anarquistas<sup>3</sup> complementares à idéia da luta conjunta:

(...)  
Contra cetro y corona y manto y sable,  
Pueblo, contra sotana, y yo contigo,  
Y con mi voz para que el pecho te hable.  
Yo, tu amigo, mi amigo; yo, tu amigo.  
(...)

*Angustia Cuarta* homenageia Federico Garcia Lorca, que Guillén conheceu em Cuba, referindo-se claramente ao seu *Romancero Gitano*. Finalmente, em *La voz esperanzada*, o poeta destaca sua origem africana, colocando-se, no entanto, ao lado da Espanha na sua luta, invocando o ímpeto colonizador de ontem, ou seja, a sede de conquista, para espalhar a chama da revolução pelo mundo todo.

(...)  
Yo,  
hijo de América,  
hijo de ti y de África,  
esclavo ayer de mayorales blancos dueños de látigo coléricos;  
hoy esclavo de rojos yanquis azucareros y voraces;  
(...)

---

<sup>2</sup> Edição de 09/09/1937.

<sup>3</sup> Esse poema não foi comentado por Augier.

Yo, hijo de América,  
Corro hacia ti, muero por ti.  
(...)

Significativamente, foi quando ainda estava na Espanha para participar do II Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura, em 1937 que Guillén se aproxima dos intelectuais comunistas e em Cuba se filia ao Partido Socialista Popular. Voltando a Cuba, engajou-se realmente na atividade partidária, participando do Comitê Nacional da União Revolucionária Comunista, chegando a disputar cargos eletivos – perdendo sempre, porém, mesmo sendo recepcionado carinhosamente como um poeta popular, vinculado às massas, conforme narra Augier. Até 1941, envolveu-se no trabalho político e cultural, não só interno a Cuba, mas também referido a questões internacionais. Em 1942, incluiria alguns poemas mais recentes no volume *Sóngoro Cosongo y otros poemas*, de onde suprimiu alguns poemas mais antigos e incluiu outros, dos *Cantos para soldados y sones para turistas*.

Somente dez anos depois seria publicado, na Argentina *El son entero*, cujo título foi extraído do poema *Guitarra*, já publicado no livro citado acima. Nele, foram incluídos poemas escritos inclusive fora de Cuba, nas visitas que fez a diferentes países. Conforme assinala Augier, os poemas desse livro vêm “demostrar cómo una forma determinada de música popular con acentos nacionales puede desarrollarse hacia una más alta categoría expresiva, hacia una representación artística más depurada, sin abandonar sus elementos primarios, sin desvincularse de su raíz” (Augier, 1984, p. 251. Sobre os elementos da natureza na formulação de uma identidade nacional, Augier identifica em outros poemas elementos de uma *africanidade ancestral*:

De repente, la procedencia africana aflora, que puede ser yoruba, es decir, de la región Ulcumí o Lucumí, en el interior del vasto continente negro; o carabalí, del Calabar; o congo, de aquella región fecundada por el río de ese nombre, y que fue uno de los más pródigos veneros de esclavos para Cuba; o mandinga, de la extensa franja del África super-ecuatorial que recorre toda la costa ‘desde el Senegal hasta Liberia y por el norte hasta el país de los achantús y el Dahomey’ (Augier, 1984, p. 255).

Significativamente, o prefácio de *El son entero* é a carta de Miguel de Unamuno, enviada em 1932, quando da publicação de *Songoro Cosongo*. Nela, o filósofo e poeta espanhol se refere ao posicionamento de Guillén nos poemas e prenuncia: “Usted habla, al fin del prólogo, de ‘color cubano’. Llegaremos al color humano, universal o integral. La raza espiritual humana se está siempre haciendo. Sobre ella incuba la poesía” (Guillén, 1947, p. 11). O recebimento dessa carta, aliás, foi muito significativa para Guillén, que a ela se referiu



de forma emocionada na sua autobiografia. E a sua publicação, como prólogo, sinaliza uma nova etapa no seu caminho tanto na poesia quanto na sua militância como comunista, o que já estava sendo apontado nos livros anteriores, muito especialmente em *España*.

Em suma, são poemas que já mostram uma maturidade formal e temática, com um estilo mais conciso, embora não menos apaixonado. O ritmo preciso, os versos cuidadosamente colocados, com repetições em estribilhos, preparam o texto para que sejam musicalizados, mesmo que essa não tenha sido, sempre, a intenção do poeta.

Mas as viagens por distintos lugares do mundo, portanto, também foram um roteiro para a sua autodefinição enquanto poeta, cubano, mas não apenas cubano: assim, ele visita Venezuela, Colômbia, Peru, Chile, Argentina, Uruguai, Brasil (apesar da barreira do idioma), Estados Unidos, diversos países da Europa, aquém e além da Cortina de Ferro, e China, entre outros. Talvez o contato externo mais significativo tenha sido com o Haiti, quando Guillén conheceu e tornou-se amigo do poeta Jacques Roumain, fundador do Partido Comunista naquele país, e por várias vezes preso por conta da sua militância. A ele, que morreu em 1944, Guillén dedicou uma das suas elegias.

Em 1953 Guillén participava do Congresso Continental da Cultura no Chile, e não conseguiu mais regressar a Cuba. A sua situação, frente ao governo ditatorial, tornou-se mais grave após a derrota das forças, encabeçadas por Fidel Castro, que assaltaram o quartel Moncada, em Santiago de Cuba. A partir desse fato, um grande número de combatentes foi feito prisioneiro, e alguns foram, inclusive, assassinados. Os locais do Partido Socialista Popular foram invadidos, e jornais como *Hoy e La Última hora* tiveram suas redações e oficinas invadidas e destruídas. Começa então o período de exílio, que só teria fim com a Revolução Cubana em 1959.

Em Buenos Aires, onde passara a residir, Guillén publicou *La paloma de vuelo popular*, juntamente com as *Elegias* – três dias antes do triunfo da revolução encabeçada por Fidel Castro em Cuba. Desse volume, constam poemas escritos entre 1953 e 1958, muitos deles referidos aos diversos lugares por onde passou – *Canción portorriqueña, Três canciones chinas, Hacia el Paraguay lejano, Chile, Cerro de Santa Lucia, A Guatemala, Balada guatemalteca, Canción carioca, Um son para Portinari, etc.* A partir da construção dos referenciais a estes lugares, Guillén acentua o seu apoio e solidariedade às lutas populares, e a previsão de um futuro que se descortina e que certamente haveria de se fazer presente. Faz diversas referências também à União Soviética: em *El son entero* há havia *Uma Canción a Stalin*; neste, *Sputnik 57*.

Foram publicadas ainda as elegias dirigidas a Jacques Roumain, a Emmet Till, jovem negro americano linchado e assassinado no Mississippi em 1955 - fato esse que foi mobilizador do movimento pelos direitos civis, - e a Jesús Menendez, que havia sido Secretário Geral da Federación Nacional de Trabajadores Azucareros, assassinado em 1948 pela polícia.

Guillén vivia ainda exilado em Buenos Aires quando recebeu a notícia da queda de Batista. O novo regime recebeu a adesão imediata tanto de influentes intelectuais europeus e latino americanos, como Sartre, Marcuse, Vargas Llosa, Gabriel Garcia Marques, Júlio Cortázar e outros – de alguns desses por pouco tempo – quanto de vários intelectuais cubanos dos vários movimentos que se articulavam na ilha desde os anos 1920/1930.

Cinco anos depois de voltar a Cuba, Guillén publicou o livro *Tengo*, com os poemas escritos exatamente nesse período de profundas mudanças na ilha. Na apresentação do volume, José Antonio Portuondo, no prólogo do volume, acentua sua acessibilidade, mesmo àqueles não habituados à forma poética, pelo que a poesia de Guillén exemplificaria o que seria, realmente, a poesia revolucionária. Augier destaca nesse volume o fato de que os poemas se referem a *circunstâncias imediatas*, pelo que os poemas se constituem em críticas e posicionamentos também sobre fatos recentemente acontecidos (como a tentativa de invasão da Baía dos Porcos, ou os questionamentos à realização da reforma agrária).

Em 1974, publicou *La rueda dentada*. Em ambos os livros, as questões propriamente étnicas são bastante suavizadas. Há poemas que, nas questões relativas aos grupos negros, sublinha muito mais a resistência do que a ancestralidade:

Adelante, Jim Crow; no te detengas; lanza  
un grito de victoria. Un ¡hurra! Por la Alianza.  
(Crecen altas las flores – 1963)

Ou sinalizando a mudança trazida pela revolução, expressando o direito do homem comum de desfrutar da propriedade, da palavra, do respeito:

Tengo, vamos a ver,  
que siendo un negro  
nadie me puede detener  
a la puerta de un dancing o de un bar.  
O bien en la carpeta de un hotel  
gritarme que no hay pieza,  
una mínima pieza y no una pieza colosal,  
una pequeña pieza donde yo pueda descansar.  
(Tengo)

## Musicalizando Guillén

A referenciação às questões da revolução cubana, bem como à possibilidade de mudanças em toda a América Latina, mobilizou uma série de compositores de diferentes países no sentido de musicalizar os poemas de Guillén. Significativamente, tais compositores estavam ou ligados a um movimento de renovação da música popular, ou se colocavam como militantes comunistas, participantes de festivais referendados pela União Soviética, ou ligados a movimentos sociais populares.

Ao contrário das musicalizações feitas a partir dos anos 1930, quando se buscava a incorporação dos ritmos e harmonias propriamente negras à música erudita e popular, agora não havia uma preocupação com essas questões. O que contava, mesmo, era a palavra, e junto com ela, aquele que a articulava, ou seja, um homem comprometido, fundamentalmente, com o processo revolucionário latino-americano. Daí que esses movimentos musicais dos anos 1960/70 tivessem incorporado as formas literárias, adaptando-as a formas nacionais, sem preocupação com as questões propriamente musicais afrocubanas presentes, de forma indireta, em alguns dos poemas.

Um dos compositores responsáveis por essa musicalização foi o argentino Horacio Guarany, ligado ao Partido Comunista argentino. Sua formação musical havia se dado nos quadros da música regional. Por isso, ao musicalizar, em 1958, um poema de Guillén – *No sé porque piensas tu* – do livro *West Indies Ltd.*, o fez com ritmo identificado na contracapa do disco como “aires de bailecito”<sup>4</sup>. A mesma contracapa do LP aponta que Horacio Guarany introduzia significativas mudanças no folclore tradicional, com a utilização de instrumentos típicos da música regional, aos quais ele acrescentava o órgão em várias das faixas, e essa quebra de tradições musicais possibilitava a incorporação de letras de autores não-argentinos.

*No sé porque piensas tu* fez parte, também, do disco de 1963, *Canciones Folklóricas y 6 Impresiones para Canto y Guitarra*, do cantor e compositor uruguaio Daniel Viglietti. Sobre sua posição como compositor, Viglietti recorda, numa entrevista concedida para a publicação chilena *El siglo digital*, a importância que teve, na definição do seu posicionamento político e de sua obra a revolução cubana, logo em seguida trazendo a referência a Nicolás Guillén:

Yo empecé a hacer música en la segunda mitad de los 50, y allá por el 56, el 57 ya escribía mis propias cosas, con letra y música mías. Eran canciones paisajísticas, había necesidad de cantar nuestra tierra tras mucho furor con el folklorismo argentino... Eran canciones de amor, muy líricas.

---

<sup>4</sup> Bailecito é uma dança do norte argentino, provavelmente de origem peruana, com influência *criolla*.

Pero la Revolución Cubana, cuando irrumpe en 1959, aquel primero de enero en que América Latina mostraba que podía hacer su propia historia sin necesidad de traducirla ni del ruso ni del chino, nos cambió mucho a todos. Mis preocupaciones sociales, mi pensamiento de izquierda se fue profundizando y empezaron a nacer otras canciones. Entre ellas ‘Canción para mi América’, aquella que dice ‘dale tu mano al indio’ y que divulgaron en Chile mis amigos Isabel y Angel Parra.

Es cierto que en esa etapa era poco lo que se había hecho en el terreno de la canción llamada popular en materia de trabajar sobre poetas. A mí me fascinó Nicolás Guillén y escribí varias sobre algunos textos suyos por cierto muy musicales, muy llenos de ritmo.<sup>5</sup>

Viglietti refere-se à musicalização que faz de vários poetas de fala hispânica, como Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, César Vallejo. De fato, no disco gravado em Cuba em 1967 e lançado no Uruguai no ano seguinte, *Canciones para el hombre nuevo*, além de peças desses poetas, constam três de Nicolás Guillén: *Ronda* (de *La paloma de vuelo popular*), *Soldado aprende a tirar* (de *Cantos para soldados y sones para turistas*) e *Me matan si no trabajo* (de *West Indies Ltd.*). Essas três composições constam também de *Canciones para mi América*, edição francesa de 1968. Em 1971, em *Canciones Chuecas*, apresenta a musicalização de *Cantaliso em um bar* (de *Cantos para soldados y Sones para turistas*).

No caso, trata-se de composições do próprio Viglietti sobre letra de Guillén, ao lado de uma reprodução de melodia de autoria de Horacio Guarany. Aqui também temos aquilo que Coriún Ahanorián prefere denominar *versão*, com uma presença tão clara na música popular (e não na música erudita). Trata-se de uma situação em que, segundo esse autor, “la pieza original seguirá siendo reconocida a pesar de los cambios que pueda sufrir, cambios que son parte del acontecer de la música popular: La autoria de esa pieza original también será reconocida, y no solo por parte de los sucesivos músicos que la interpreten, sino también por parte de las leyes de derecho autorral” (Ahanorián, 2007, p. 126). Ou seja, a interpretação por outro músico, com toda a liberdade que o campo da música popular propicia, pode fazer mudar o sentido dela, tanto com relação às letras como com relação à própria melodia, conforme a entonação, o andamento, os arranjos, o instrumental, etc. A poesia cubana, dessa maneira, é transposta para a música de um determinado país ou região, e *vertida* por outra compositor de outro país ou região.

Nesse sentido, a mudança de sentido não se limita ao poema, trazido (e relido) para uma outra temporalidade, mas atinge a própria interpretação, e as temporalidades em que essas interpretações se colocam na relação com quem as ouve. No caso dos poemas citados,

---

<sup>5</sup> Entrevista com Daniel Viglietti: disponível em <http://www.igooh.com/notas/daniel-viglietti-en-una-entrevista-para-un-periodico-chileno/>

não há nenhuma referência musical a Cuba, mas o sentido trazido pelo músico, pelo seu engajamento e pelo conjunto de gravações que constituem uma unidade apontam em direções definidas. O próprio título do LP gravado e lançado entre 1967 e 1968 – *Canciones para el hombre nuevo* – reforça a referência a Che Guevara, ao lado de outras referências à guerrilha e à memória de outros heróis que caíram na luta revolucionária (Pedro Rojas, Camilo Torres...), presentes em outras faixas.

Trazidas para uma outra temporalidade, os poemas de Guillén são, certamente, ressignificados. *No sé porque piensas tu...* e *Soldado aprende a tirar* são referências claras à possibilidade de guerra revolucionária na América Latina de então, presentes nos discursos das esquerdas, a que Guevara, anos depois, daria materialidade. O próprio Camilo Torres havia sido morto recentemente durante a sua participação nas campanhas das FARC na Colômbia. *Cantaliso em um bar* sinaliza o sentido da arte revolucionária, comprometida com o povo, não com a elite. Da mesma forma, *Me matan si no trabajo* põe em relevo a exploração do trabalhador, que só poderia ser resolvida pela transformação revolucionária.

O tema da revolução cubana, bem como da possibilidade de mudança por via revolucionária, também se fez presente no Chile, entre as forças de esquerda. Em 1964, a ascensão da Democracia Cristã ao poder utilizava o discurso da “*revolución en libertad*”, uma clara crítica ao modelo cubano. Por outro lado, a proposta de Salvador Allende em 1970, abria uma outra possibilidade para se chegar ao socialismo, pela via eleitoral, respeitados o pluralismo e o enfrentamento democrático de posições contrárias, propostas consubstanciadas na formulação da plataforma da Unidade Popular, que chegaria ao poder.

A atuação dos compositores e músicos ligados ao movimento *Nueva Canción chilena* na campanha da Unidade Popular colocou em relevo alguns temas, levados às canções. Em primeiro lugar, a adesão à luta antiimperialista, da qual decorria a solidariedade expressa aos que se levantavam para rechaçar a dominação americana, como o Vietnã e Cuba; por outro lado, a tentativa de trazer sempre viva a memória dos heróis caídos nessa luta, seja os operários de Santa Maria de Iquique ou os revolucionários Camilo Torres, Che Guevara e outros. Todavia, a opção política tomada pelo conjunto de músicos foi a adesão e participação ativa na campanha presidencial de Salvador Allende pelo Partido Socialista. Inúmeras vezes esses músicos prestaram solidariedade a Cuba, embora comprometidos com o projeto de chegar ao socialismo pela via eleitoral – conforme assegurava a parte final da composição *A Cuba*, de Victor Jara, gravada em 1969:

(...)

Si yo a Cuba le cantara,  
le cantara una canción  
tendría que ser un son,  
un son revolucionario,  
pie con pie, mano con mano,  
corazón a corazón.  
Como yo no toco el son  
pero toco la guitarra  
que está justo en la batalla  
de nuestra revolución  
será lo mismo que el son  
que hizo bailar a los gringos,  
pero no somos guajiros  
nuestra sierra es la elección

Muitos poemas de Guillén foram musicalizados por autores chilenos ligados à *Nueva Canción*, antes e depois do governo da Unidade Popular. Podemos citar o grupo *Quilapayún*, que em 1969 gravou *La muralla* (de *La paloma de vuelo popular*, 1958), um chamado à construção coletiva, como um *joropo* venezuelano. Nos anos seguintes, seus componentes foram responsáveis por outras peças musicais, Sérgio Ortega, responsável pelo *El banderón Americano* (*La paloma de vuelo popular*), gravado em 1972. Angel Parra musicalizou *Chile* (de *Paloma de vuelo popular*,) em 1969, em disco onde também havia um *Canto a Cuba*, de sua autoria, numa aproximação dos dois países (ou de duas possibilidades revolucionárias), terminando assim:

Por eso cuando mi hijo  
se pone a mirar el mar  
le digo que hay un país  
que reina en su inmensidad.  
La reina se llama Cuba,  
para ella es mi cantar.

Angel Parra musicalizou também *Guitarra en duelo mayor*, que Guillén escreveu quando da morte de Che Guevara (esse mesmo poema foi musicalizado também pelo compositor espanhol Paco Ibañez, bem como do compositor e pianista cubano Harold Gramatges, segundo informação de Guillén na sua autobiografia)<sup>6</sup>. Posteriormente, outros poemas de Guillén foram musicalizados por autores chilenos. Eduardo Carrasco, do *Quilapayún*, musicalizou *Canto Negro* (de *Sóngoro Cosongo*, 1931), gravado em 1980; Hugo Lagos, do mesmo grupo, foi responsável por *Palma Sola* (*El son entero*, 1947), gravado em 1987. Do grupo *Inti Illimani*, Horacio Salinas foi responsável por *Sensemayá* (*Canto para matar una culebra*), (de *West Indies Ltda.*, 1934), gravado em 1979, *Mi chiquita* (gravada em 1986) e *Mulata* (gravada em 1992), ambos de *Motivos de son*, foram devidamente

---

<sup>6</sup> Informações disponíveis em <http://www.cancioneros.com/index.php>

“descubanzadas” – ou seja, transpostas para ritmos dançantes regionais chilenos. Salinas também musicalizou *Um son para Portinari* (de *La paloma de vuelo popular*), gravado pelo Inti Illimani em 1981, sucesso também na voz de Mercedes Sosa.

Podemos apontar algumas diferenças nas musicalizações feitas por músicos cubanos, especificamente por Pablo Milanés, que gravou o disco *Pablo Milanés canta a Nicolas Guillén* (1975), lançado no ano seguinte a *Versos de José Martí cantados por Pablo Milanés* (1974). O compositor é autor de todas as faixas.

O chamado movimento da *Nueva Trova*, que tem em Silvio Rodríguez e Pablo Milanés seus principais representantes, insere-se na tentativa de modernização da produção musical cubana, com a conseqüente valorização do nacional, a partir dos princípios defendidos pelo próprio Estado do que seria a *arte revolucionária*, ou seja, dentro de uma concepção de arte “definida como sendo a inter-relação entre a função, a forma e o conteúdo, subordinada às condições sociais e políticas da realidade cubana”. (Villaça, 2001, p. 252). Com o objetivo de diferenciar-se da produção musical anterior à revolução, identificada ao colonialismo norte-americano <sup>7</sup>, passaram a ser elaboradas a partir de 1960 uma série de metas, delegando ao músico inclusive um papel pedagógico – pelo qual suas letras não deviam ser ambíguas, estabelecendo comunicação direta com o público.

Significativamente, tanto Pablo Milanés como Silvio Rodríguez tiveram alguns problemas por não seguirem à risca essas determinações. O primeiro chegou a ser punido, nos inícios dos anos 1960, com a prestação de serviços comunitários à UMAP – *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* como processo de reeducação, por conduta imprópria e alienada (Villaça, 2001, p 255)

Os dois compositores, entre outros, foram convidados pelo maestro Leo Brouner para integrar o *Grupo de Experimentação Sonora*, projeto desenvolvido por Alfredo Guevara para investir na formação profissional dos músicos. Desse projeto, resultou uma série de produções coletivas em que avultava o experimentalismo, dirigidas principalmente ao público universitário. Aos poucos, esses artistas foram incorporados ao sistema de difusão, e o movimento, que recebeu a denominação de *Nueva Trova*, passou a ser apresentado pelo próprio governo como exemplo da renovação da chamada “arte revolucionária” – não obstante a crítica de que muitas músicas de Silvio Rodríguez, principalmente, caminhavam numa direção *contra-revolucionária*.

---

<sup>7</sup> Situação modificada a partir do filme *Buena Vista Social Club*, de Win Wenders, em que são resgatados alguns dos velhos cantores que permaneceram em Cuba, não obstante terem sido relegados ao ostracismo.

Depois de ter participado, a partir de 1968, de mais de dez discos de *produção coletiva*, Pablo Milanés lançou em 1974, o LP *Versos de José Martí cantados por Pablo Milanés*, e em 1975, *Pablo Milanés canta a Nicolas Guillén* – ou seja, musicalizando exatamente dois dos poetas mais representativos da identidade cubana, bem como representantes da tradição revolucionária que vinha desde o século XIX<sup>8</sup>.

Em *Pablo Milanés canta a Nicolas Guillén*, não há nada de percussão. A voz de Pablo tem apenas o acompanhamento de violão, numa delas aparecendo o acompanhamento também de uma flauta. A primeira faixa, *Palabras fundamentales*, bem como *Mariposa*, remetem ao primeiro livro escrito por Guillén em 1922, que ele considerava ainda demasiado juvenil. Porém, essa faixa toma em 1975 um sentido claramente pedagógico, identificado com a ideologia da formação do *hombre novo* proposto pela revolução:

Haz que tu vida sea  
campana que repique  
o surco en que florezca y fructifique  
el árbol luminoso de la idea.  
Alza tu voz sobre la voz sin nombre  
de todos los demás, y haz que se vea  
junto al poeta, el hombre.

Llena todo tu espíritu de lumbre;  
busca el empinamiento de la cumbre,  
y si el sostén nudoso de tu báculo  
ofrece algún obstáculo a tu intento,  
¡sacude el ala del atrevimiento,  
ante el atrevimiento del obstáculo!

As canções restantes provém dos livros mais recentes de de Guillén, escritas a partir de 1940, com exceção de *Tu no sabe inglés*, de *Motivos de Son*. Nessa faixa, que foi musicalizada desde os anos 1930 por compositores cubanos ligados ao *son* e às tradições musicais afrocubanas, como já salientamos anteriormente, o acompanhamento de violão não só dá um ar renovado ao poema, mas também o despe dos antigos condicionantes étnicos. Bito Manué, então, deixa de ser o negro cubano dos anos 1930, e se torna alguém que anda pelas ruas de Havana dos anos 1970 e reflete frente a questões como uma possível decisão de sair da ilha. Ao que a canção seguinte, *Responde tu...* acrescenta:

Tú, que partiste de Cuba,  
responde tú,  
¿dónde hallarás verde y verde,

---

<sup>8</sup> Guillén pela sua participação na construção do Estado pós revolução; Martí incorporado como herói da independência e, portanto, como herói da revolução.



azul y azul,  
palma y palma bajo el cielo?  
Responde tú.

Tú, que tu lengua olvidaste,  
responde tú,  
y en lengua extraña masticas  
el güel y el yu,  
¿cómo vivir puedes mudo?  
Responde tú.  
(...)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUIRRE, Mirta. El cincuentenario de *Motivos de Son*, in GUILLÉN, Nicolás. *Motivos de Son*. Música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra, Eliseo Grenet, Emilio Grenet. Edición Especial 50 Aniversario. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980

AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Comisión Sectorial de Educación Permanente, Universidad de la República, 2007.

AUGIER, Ángel. *Nicolás Guillén: Estudio Biográfico-crítico*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1984.

MERINO, Antonio. Los transvías del corazón van siempre atestados de gente. Introducción a GUILLÉN, Nicolás: *En la Guerra de España: crónicas y enunciados*. Medir: Ediciones de la Torre, 1988

MOREJÓN, Nancy. Introducción a la obra de Nicolás Guillén. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Guillen/obra.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml)

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do*

VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 35, 2001, pp. 249-274.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.