

IDENTIDADE E RITMO: CONFLITO E TENSÕES NOS POEMAS DO *TUNTÚN DE PASA Y GRIFERÍA* (1937) DE LUIS PALÉS MATOS

Wallace Viegas Santos

Orientadora: Gladys Viviana Gelado

Mestrando

RESUMO: A situação da ilha de Porto Rico, como um ELA - Estado livre associado dos Estados Unidos no Caribe hispânico, é complexa em vários aspectos: econômico, político, religioso e linguístico. Disso decorre o fato de que, ainda hoje, os porto riquenhos convivem entre duas culturas que representam o passado e o presente da ilha, ou seja, a antiga instituição colonial espanhola e aquela que cumpre um papel semelhante, a norte-americana. Partindo desse cenário conflitivo, o livro de poemas *Tuntún de Pasa y Grifería* surge como um objeto estético que atravessa a tradição poética e que reivindica um passado, no qual a oralidade ocuparia o mesmo espaço das “belas letras” do século XIX. Dessa forma, os poemas que compõem esse livro apontam para uma estética de vanguarda preocupada com a subversão dos elementos poéticos, mas também com a palavra poética por parte de Palés. Portanto, o objetivo deste trabalho é abordar a identidade e o ritmo, sendo este um eixo central para pensar o processo de produção dos poemas afro antilhanos do poeta porto riquenho Luis Palés Matos. Nesse sentido, para a presente comunicação pretendo analisar alguns dos poemas desse livro, refletindo especialmente em torno da noção de ritmo, pois, por meio da relação de tensão dos versos que estão submetidos a uma estética da oralidade proposta por Palés, nota-se o conflito.

PALAVRAS-CHAVE: Ritmo, Palés, Identidade, Tuntún.

Autor e obra

O poeta Luis Palés Matos passou toda a sua vida em Porto Rico. Filho, irmão e neto de poetas, Palés nasceu em 1898, durante a Guerra Hispano-americana, e acompanhou as mudanças que ocorreram logo após o território ter sido entregue aos norte-americanos, devido

à vitória contra os espanhóis. Ou seja, ele viveu as transições políticas, culturais e linguísticas decorrentes da saída da Espanha e do novo controle dos EUA. Essa condição colonial na qual a ilha caribenha ainda se encontra seria, anos mais tarde, um meio para que Palés desenvolvesse uma poesia que problematizava a questão da identidade porto riquenha.

Quando adolescente, Palés já havia escrito o seu primeiro livro de poemas, *Azaleas*, em 1915. Esse, um livro que apresenta a escrita de um Palés ainda muito marcado ainda pelo lirismo familiar e por um tom bucólico de Guayama, sua terra natal. E apesar de não ter tido êxito com a tiragem, esses poemas, em sua maioria sonetos, demonstram que as leituras feitas pelo poeta, como livros de viagem, de aventura, bem como poemas de poetas, o influenciaram diretamente na sua escrita poética, como o nicaraguense, Rubén Darío. Após abandonar a escola para trabalhar, já que não obteve o retorno esperado com a venda do seu livro, Palés acabou se revelando como um autodidata.

No mesmo ano, publica *Programa Silvestre*, que como o título adianta, são poemas que ainda possuem o tom bucólico. O outro livro de poemas publicado foi *El Palacio de las Sombras*, entre 1918 e 1919. Nesse, além de homenagear Rubén Darío com um poema, seus poemas repletos de estrofes, demonstram a sua evolução e a maturidade de sua escrita poética, deixando de priorizar os sonetos por um tempo.

A partir da década de 1920, nota-se que esse é o período mais fecundo da poesia afro antilhana palesiana. Em 1921, influenciado pelos movimentos de vanguarda que estavam ocorrendo nos países latino-americanos, Palés e o poeta e amigo, José I. De Diego Padró, criaram o movimento literário chamado *Diepalismo* que, por meio de um manifesto e um poema escrito com onomatopeias, rejeita os padrões artísticos europeus e reivindica um novo caráter estético. Além disso, segue o mesmo tom subversivo que tomava conta de outros manifestos no início do século XX.

Assim, oito anos depois, *Canciones de la vida media*, datado de 1929, é o último livro antes da principal obra do poeta. Nele, já estão presentes alguns dos poemas que compõem a publicação de 1937, como “Pueblo” e “Topografía”.

Com a publicação de *Tuntún de Pasa y Grifería*, em 1937, Palés consolida a sua posição de poeta mais importante de Porto Rico, e se constitui num dos mais significantes da língua espanhola. Na primeira edição, o livro é composto de vinte e dois poemas distribuídos em três seções: “Tronco” (6), “Rama” (6) e “Flor” (10), além de um prólogo do historiador, Ángel

Valbuena Prat e um poema que antecede as seções, “Preludio en boricua”, e mais nove poemas reunidos sob o período de 1920 a 1924.

A segunda edição, publicada em 1950 a pedido do então reitor da Universidade de Puerto Rico, Jaime Benítez, conta com um prólogo do próprio reitor, o mesmo poema da primeira edição que antecede as seções e os vinte e cinco poemas distribuídos pelas mesmas três seções da edição de 1937, com a diferença de que na última, “Flor”, acrescenta-se mais três poemas: “Menu”, “Aires bucaneros” e “Cancion de mar”.

Sobre o negrismo, Palés antecede aos principais poetas que trataram do assunto nas Américas e no Caribe, como o cubano Nicolás Guillén e o norte-americano Langston Hughes. Entre 1917 e 1918, publica o poema “Danzarina africana”, considerado o primeiro poema que exprime os traços relacionados ao tema.

Tuntún de Pasa y Grifería é uma obra que não promove apenas Palés ao posto de referência da poesia afro antilhana, tendo seu reconhecimento posteriormente por meio de artigos, teses e estudos acadêmicos. Com isso, a relevância de sua palavra poética para um contexto tão complexo como o da ilha de Porto Rico, verifica-se, sobretudo, por meio do fomento de um debate em torno à identidade do povo porto riquenho.

O entre-lugar de Palés: a questão da identidade

Tuntún de Pasa y Grifería tem como introdução um “Preludio en Boricua”, ou seja, um poema de onze estrofes, que faz referência à antiga denominação da ilha— a palavra “Boricua” se refere aos que nasceram na ilha, bem como aos *taínos*, indígenas que habitavam a ilha no período pré-colombiano.

Nas duas primeiras estrofes do poema notam-se alguns dos traços que compõem o livro, como o ritmo, a música, a alusão aos instrumentos, bem como a referência ao negrismo como base das três seções:

Tuntún de pasa y grifería
Y otros parejeros tuntunes.
Bochinche de ñañiguería
Donde sus cálidos betunes
Funde la congada bravía.

Con cacareo de maraca
Y sordo gruñido de gongo,
El telón isleño destaca

Una aristocracia macaca
A base de funche y mondongo.
[...] (PALÉS, 1937, p. 25).

No entanto, a nona estrofe indica a decepção do poeta para com o estado em que a ilha se encontra. A expressão de um sentimento de frustração, provavelmente gerado pela mudança de uma nacionalidade por outra, acompanha uma parte significativa dos porto riquenhos até os dias de hoje:

¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente,
Para tí todo ha terminado.
En el yermo de un continente,
Puerto Rico, lúgubrememente,
Bala como cabro estofado.
[...] (PALÉS, 1937, p. 27).

Essa será uma das possíveis impressões que o leitor terá ao ler os poemas desse livro. O resultado de anos de dominação dos países que ocuparam e que ainda ocupam a ilha, isto é, Espanha e os Estados Unidos, continua como um mote para discussões sobre qual seria a verdadeira identidade porto riquenha.

Assim como outros países colonizados ou que ainda estejam sob esse tipo de sistema, como o próprio Porto Rico, as mudanças vão além da imposição de uma nova língua. Enquanto aqueles que impuseram a colonização contam e recontam suas versões da história, resta aos que sofreram e ainda sofrem com esse legado conviver com a indefinição de suas identidades.

Como se não bastasse essa complexa construção como sujeito porto riquenho, a não-emancipação ainda contribui para a construção de uma imagem de subalterno ou de dependente, como no caso da figura do bastardo, isto é, aquele que não teria direitos legítimos em um contexto familiar.

Dessa forma, o Porto Rico que Palés apresenta é um lugar que está entre uma cultura e outra, e em comparação. Nesse sentido, *Tuntún de Pasa y Grifería* é um livro que põe em discussão a identidade em resposta a outro livro: *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña*.

Publicado em 1934 por Antonio S. Pedreira, nesse livro encontra-se a proposta de reconstrução da identidade porto riquenha, a partir de um projeto que mesclava a ambição pessoal do autor com objetivos políticos. E para isso, a fim de reafirmar a sua reputação como intelectual, Pedreira, ao contrário de Palés, buscava pela “alma puertorriqueña”.

Já Palés introduz em sua poesia um “outro”, ou seja, o negro escravizado trazido da África, que ajudou na constituição do sujeito porto riquenho desde os tempos da colonização espanhola e que, aos poucos, tem sido apagada da história da ilha, da mesma forma que os *taínos*.

Ao contrário de Pedreira, que buscava a essência da identidade porto riquenha, partindo de um referente imaterial, a “alma”, Palés encontra no corpo o suporte ideal para desenvolver uma poesia provocativa e com uma proposta fundacional distinta daquela que Pedreira resolve empreender. E é nesse corpo e por meio dele que o poeta constrói uma poesia que valoriza o ritmo e a figura da mulata como um símbolo, inclusive, de beleza ao ser comparada com a geografia do arquipélago caribenho.

Logo, nota-se que a diferença entre a escrita desses dois autores fica evidenciada nas suas produções. Enquanto Pedreira investia em uma prosa voltada para agradar a grande audiência com a qual ele mantinha contato, Palés fez uso de seu conhecimento sobre poesia para acomodar em versos os traços da cultura afro antilhana. Com isso, além do castelhano, Palés também era um estudioso da cultura vinculada ao passado da ilha, por meio de um conjunto de palavras pertencentes à oralidade.

Essa tomada de posição do poeta foi suficiente para que a sua produção poética desse período não tivesse a mesma recepção que os poemas associados à tradição europeia pelos críticos ou leitores de poesia à época da publicação, devido à inserção de palavras que representam os sons de instrumentos e da natureza — as onomatopeias—, bem como de palavras que pertencem à tradição oral.

Por isso o trabalho que Palés exerceu nesse momento foi fundamental para que esse tema continuasse a ser fomentado por intelectuais porto riquenhos e estudiosos da obra palesiana, como Margot Arce de Vázquez, Arcadio Díaz-Quiñones, Noel Luna, Rubén Ríos Ávila entre outros não menos importantes.

Do corpo, do ritmo, da dança, do ritual

Dentre os elementos introduzidos por Palés, o corpo é a base para todos os outros. É com esse referente que a sua poesia negrista tem início em 1917. Assim, o poeta cria uma estreita relação que, nota-se, influencia a estrutura de seus poemas. Nesse caso é possível supor nesse contexto que as irregularidades das estrofes são as mesmas da de um corpo, pois

as décadas de 1920 e 1930 são períodos em que a subversão das formas estéticas no continente latino-americano representa, ao mesmo tempo, um meio para o enfrentamento e a criatividade.

O corpo em Palés, além de ter na figura da mulata o referente direto, representa a dança, o movimento, a cultura, o passado, o presente e o “outro”. Nele, questiona-se a dicotomia “forma versus conteúdo” nos poemas afro antilhanos. Além disso, esse será um corpo que cumpre a função de ser um dos elos na discussão sobre a identidade.

Sobre o símbolo da mulata, vale lembrar que durante o período colonial a ideia de exótico passava, também, pelo corpo da mulher, e não apenas pela natureza. Por ter sido um corpo que passou a ser fetichizado durante o período colonial, nos poemas afro antilhanos ele é ressignificado e alçado ao protagonismo.

Desde a referência à guerreira africana “Tembandumba” nos poemas “Numen” e “Majestad negra” à comparação com a própria ilha em “Mulata-Antilla”, a mulata nos poemas de Palés passa a ser referência estética da poesia afro antilhana.

Outra possibilidade de análise desse corpo nesses poemas consiste no fato de que Palés, quando ainda era criança, conviveu com a empregada, Lupe, a qual também cumpria a função de mãe do poeta nas ausências da mãe biológica. E esse é um dado crucial que explica, em certa medida, o processo de criação dos poemas do *Tuntún...*, porque também orienta a pesquisa sobre seu interesse pela temática do corpo.

Dessa forma, em seu livro autobiográfico: *Litoral. Reseña de una vida inútil*. (2013), Palés menciona Lupe em dois capítulos. No capítulo XI, que se refere ao próprio nome da empregada, encontramos tanto a descrição física e dos afazeres quanto do período no qual ela serviu à família do poeta: “Con nosotros está Lupe, el comodín de la familia. Es una cocinera gorda y negra que entró a servir al abuelo cuando apenas contaba doce años y se quedó para siempre –fiel satélite–, girando en la órbita de los Pedralves.” (PALÉS, 2013, p. 53).

No capítulo XVII, vemos que a influência de Lupe na vida de Palés atinge o seu momento preponderante, quando ela o leva a um velório, “El baquiné”, onde um canto específico levará o poeta a lembrar de quando a empregada cantava para que ele e o irmão dormissem: “Adombe, gangá mondé, /¡Adombe! /”. (PALÉS, 2013, p. 81).

Essa cena fez com que Antonio Benítez Rojo chegasse à uma certa e seguinte conclusão acerca de um dos principais elos da poesia afro antilhana: “Es fácil ver que en lo

adelante Palés estará en conflicto permanente con el color de su piel, pues habrá de reconocerte como hijo cultural de una madre negra. ”. (BENÍTEZ ROJO, 2010, p. 160).

Como consequência, parte dos principais caminhos que suscitam o entendimento dos poemas de Palés passam a ser orientados por desse “conflicto”:

Esto, naturalmente, problematiza también otros espacios, digamos el de los orígenes maternos, el de la nación, el del performance literario y el artístico, y en particular, el de la sexualidad, puesto que al bifurcarse etnológicamente la figura de la Madre, el Edipo se hace más complejo, más problemático. (BENÍTEZ ROJO, 2010, p. 160).

Com relação ao ritmo, Palés o introduz tendo como referência os gêneros musicais afro caribenhos, como a “bomba”, a “plena”, a “bámbula” e o “candombe”, assim como os instrumentos de percussão que compõem essas manifestações musicais, como as maracas, o bumbo, o gongo e o tambor.

O caráter desse ritmo tem por base uma síncope e um contratempo irregulares, que refletem tanto nos versos quanto nas estrofes dos poemas, e que impõe ao leitor um compasso semelhante aos dos gêneros musicais citados. Logo, a leitura dos poemas afro antilhanos é uma leitura que se apresenta em tensão constante com a dinâmica musical presente no livro.

Somado a isso, a dança nos poemas afro de Palés surge como mais um elemento chave junto aos ritmos musicais e ao corpo da mulata. Nesse processo criador de Palés, do qual o compasso funciona como um dispositivo articulador do *Tuntún de Pasa y Grifería*, surge o ritual, que nesse caso, revela em boa medida a base de influências para a criação de sua poesia negrista:

Palés no es un poeta de ciudad, es provinciano, originario de uno de los lugares más áridos y pobres de Puerto Rico, Guayama, zona de negros y mulatos. Negra también era la nana que lo cuidó en su infancia y lo introdujo en el mundo de los ritos y culturas africanas. (NOYA, 2004, p. 18).

Aliás, isso também demonstra a continuidade das ideias vanguardistas, ou seja, que essa preocupação com o primitivo estava na pauta de motivos estéticos de outros artistas, como Picasso, Guaguin, Matisse entre outros.

A partir dessas categorias verifica-se como estão construídos os poemas afro antilhanos de Palés e como Palés os coloca em evidência, como parte de um projeto de ressignificação antilhana, que inclui as ilhas de Cuba e Santo Domingo: “Consecuentemente, extiende su visión a las islas de Cuba y Santo Domingo que junto con Puerto Rico participan de una

homogeneidad espiritual y física en la que el factor negro es el ‘agente precipitante’”. (NOYA, 2004, p. 20).

“Danza negra”, “Ten con ten” e “Mulata-Antilla”

O poema “Danza negra” expõe, já no título, algumas das características citadas. Escrito em 1926, seus versos apresentam os jogos fônicos experimentais antecipados pelo *Diepalismo* (1921).

Assim, na leitura do poema, ao analisar a primeira estrofe, nota-se nos dois primeiros versos a referência aos traços que compõem a dança apontada no título, como as madeiras “calabó” e “bambú” (1º e 2º versos), das quais a primeira é de origem africana e a segunda comumente utilizada nas construções pelos negros.

Com efeito, a alternância dos vocábulos do primeiro para o segundo verso remete aos movimentos modulares dos ritmos e instrumentos de matriz africana, tradicionalmente encontrados em rituais, como os atabaques.

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Póo.
El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.
El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
[...] (PALÉS, 1937, p. 31).

Rubén Ríos Ávila, ao analisar o *Tuntún...* na perspectiva da formação do sujeito porto riquenho, inclusive mediante o ritmo, verifica que a função dos versos desse poema, especificamente, é a de criar o próprio efeito do tambor tocado: “La estructura bimembre, fuerte y reiterada, traslada la música de la esfera melódica a la sincopa contundente del ritmo percusivo del tambor.” (RÍOS ÁVILA, 2002, p.167).

Os demais versos ainda destacam os outros elementos que compõem essa cena de dança, como os chefes das tribos: “Gran Cocoroco”/ “Gran Cocoroca”; as referências geográficas de regiões da África: “Tombuctú”/ “Fernando Póo”, bem como as marcas

onomatopaicas de sons de animais, nesse caso o cerdo (porco) e o sapo, respectivamente: “pru-pru-prú”/ “cro-cro-cró”.

Já no poema “Ten con ten”, explora-se o caráter mimético, ao comparar a ilha com os traços do corpo de uma mulher, expresso na primeira estrofe como “morena”. Assim, ao mesmo tempo em que, na primeira estrofe, a ilha é retratada pela relação do negro e os colonizadores: “Estás, en pirata y negro, /Mi isla verde estilizada. [...]”, na segunda estrofe as características geográficas vão se misturando com os instrumentos e os movimentos de dança: “Cuando el huracán desdobra/ Su fiero acordeón de ráfagas. / En la punta de los piés/ Ágil bayadera, danzas”.

Estás, en pirata y negro,
Mi isla verde estilizada.
El negro te da la sobra,
Te da la línea el pirata.
Tambor y arcabuz a un tiempo
Tu morena gloria exaltan,
Con rojas flores de pólvora
Y bravos ritmos de bábula.

Cuando el huracán desdobra
Su fiero acordeón de ráfagas.
En la punta de los piés
Ágil bayadera, danzas
Sobre la alfombra del mar
Con fina pierna de palmas.
[...] (PALÉS, 1937, p. 91).

Ao final do poema, o leitor encontra reunidos os componentes da caricatura que foi construída na leitura dos versos. Palés retoma-os para, por fim, revelar o significado de cada movimento (Ten), que significa o conflito entre duas das identidades que constituem o sujeito porto riquenho: “Una mitad española/ Y otra mitad africana. ”

Y así estás mi verde antilla
En un si es que no es de raza,
En ten con ten de abolengo
Que te hace tan antillana...
Al ritmo de los tambores
Tu lindo ten con ten bailas,
Una mitad española
Y otra mitad africana. (PALÉS, 1937, pp. 92-93).

Por fim, o poema que também fecha a terceira seção do *Tuntún...*, “Flor”. Embora tenha sido escolhido por Palés terminar o conjunto dos principais poemas do livro, “Mulata-Antilla”

revela um processo de transformação pelo qual ilha passou. Ou seja, desde o ritual no poema que abre a primeira seção: “Danza negra”, passando pela exaltação da mulata em “Majestad negra”, comparando-a com “Tembandumba de la Quimbamba”, como símbolo de guerreira africana.

En tí ahora, mulata...
¡Oh despertar glorioso en las antillas!
Bravo color que el do de pecho alcanza,
Música al rojo vivo de alegría,
Y calientes cantáridas de aroma
—Limón, tabaco, piña—
Zumbando a los sentidos
Sus embriagadas voces de delicia.
[...] (PALÉS, 1937, p. 108).

Arcadio Díaz-Quiñones, define a mulata que termina a última parte do *Tuntún...* como “la heroína del drama, síntesis del pueblo y de la tierra a que pertenece.” (Díaz-Quiñones, 1982, p. 90). Portanto, nesse processo de transformação entre a mulata e a ilha e vice-versa, Palés institui a sua proposta de afirmação de uma identidade afro antilhana, para a qual o símbolo da mulata passou a ser a principal referência:

Ahora eres, mulata,
Glorioso despertar em mis antillas. (PALÉS, 1937, p. 109).

REFERÊNCIAS

ARCE DE VÁZQUEZ, Margot. *Obras completas*. Río Piedras: Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. *Archivo de los pueblos del mar*. San Juan (PR), Callejón, 2010.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. “Isla de quimeras”: Pedreira, Palés y Albizu. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Berkeley, n. 45, p. 229-246, 1 sem. 1997. Disponível em: [http://www.jstor.org] Acesso em 08 out. 2017.

_____. *El almuerzo en la hierba* (Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués). Río Piedras, Huracán, 1982.

LUNA, Noel. La “ú” profunda: Eros, tradición y lengua materna en la poesía de Luis Palés Matos. Princeton University, 2001. (Dissertation)



NOYA, Elsa. *Leer la patria. Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*. Córdoba: Editora Alción, 2004.

PALÉS MATOS, Luis. *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos*. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. San Juan, Puerto Rico, 1937.

_____. *Tuntún de pasa y grifería*. Ed. Jaime Benítez. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. San Juan, Puerto Rico, 1950.

_____. *Fiel fugada: antología poética de Luis Palés Matos*. Ed. Noel Luna. San Juan: Editorial de Univ. de Puerto Rico, 2008.

_____. *Litoral. Reseña de una vida inútil*. Ed. Ana Mercedes Palés. San Juan (PR), Editorial Folium, 2013.

RÍOS ÁVILA, Rubén. *La raza cómica. Del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Callejón. 2002.