

Batuque (Bruno de Menezes) e Motivos de son (Nicolás Guillén): a tradução cultural da negritude na poética

Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento*

Walter Carlos Costa**

Neste trabalho analisamos alguns aspectos convergentes e divergentes de *Batuque* (1931), do poeta brasileiro Bruno de Menezes, e de *Motivos de son* (1930), do poeta cubano Nicolás Guillén, sobre a tradução cultural da negritude na poética, que permitiram aos poetas, praticamente ao mesmo tempo, valorizar a cultura negra na produção modernista de seus países.

Menezes e Guillén eram de regiões distantes dos centros políticos e econômicos de seus países. O primeiro poeta nasceu em Belém do Pará, em 1893, de origem pobre, cresceu no bairro Jurunas (periferia), em plena Amazônia brasileira, era funcionário público estadual e considerado um grande folclorista. Na juventude, Bruno de Menezes formou grupos literários, o primeiro foi “Vândalos do Apocalipse” e o outro foi “Peixe-Frito”, com a participação do escritor Dalcídio Jurandir. O segundo poeta nasceu em 1902 em Camagüey, e foi viver em Habana aos 24 anos de idade, viajou bastante e conheceu muitos artistas e escritores de sua época, como Diego Rivera, Antonio Machado, Miguel Hernández, Pablo Neruda, César Vallejo, além de Otávio Paz, Tristán

* Possui graduação em Pedagogia e em Letras – Português/Espanhol. Doutorado em Estudos da Tradução – PGET/UFSC. Tem experiência na área de Literatura e Tradução da Amazônia hispanófono. Atualmente é docente do Instituto de Educação Matemática e Científica – IEMCI/UFPA. Coordena o Projeto de Pesquisa LETRA – Laboratório de Estudos da Tradução.

E-mail: sralilian@gmail.com

** Estudou Filologia Românica (Francês e Espanhol) na Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica; tem doutorado sobre as traduções de Jorge Luis Borges para o inglês pela University of Birmingham, Reino Unido, e pós-doutorado pela UFMG. É Professor Titular aposentado do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista do CNPq, pesquisa literatura hispano-americana (sobretudo a obra de Jorge Luis Borges), literatura comparada, estudos da tradução (especialmente a conexão entre literatura traduzida e literatura nacional), literatura fantástica, literatura policial e literatura de viagem. Foi presidente da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução) na gestão 2010-2013. É um dos fundadores da PGET (Pós-Graduação em Estudos da Tradução), da UFSC, programa de excelência em Estudos da Tradução e um dos fundadores de Cadernos de Tradução, Qualis A1.

E-mail: walter.costa@gmail.com

Tzara e Ernest Hemingway. Nicolás Guillén foi criado em um ambiente letrado, seu pai era jornalista, fundador do periódico *Las Dos Repúblicas* e senador pelo Partido Liberal, eleito em 1908. Assim, Guillén (1982, p. 48, grifo nosso) define sua classe social:

Si me preguntara a qué clase social pertenecía mi familia en aquella época yo diría con toda seguridad que a la pequeña burguesía negra. Negra, porque ése era el color de nuestra piel en un país como el nuestro, entonces víctima de profunda división social.¹

Os dois poetas tratam da temática da poesia afrodescendente num momento em que o modernismo já se encontra estabelecido. Com Bruno de Menezes é a primeira vez na Amazônia que a temática da cultura afro-brasileira, enquanto valorização de seus aspectos culturais e étnicos, é recriada na poesia. Isso é resultado tanto da consciência e amadurecimento do poeta e do modernismo, quanto de uma exigência social mais ampla, pois há uma incessante necessidade em Bruno, extensiva a Guillén, de buscar uma identidade que o caracterize como participante de uma sociedade que excluía a maioria dos negros.

Para Antonio Candido (2000), o modernismo foi um movimento pautado em ideias e não apenas nas letras, modificando completamente a arte e o pensamento do momento. Assim esclarece Candido (2000, p. 110):

O nosso modernismo importa, essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Esse sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular.

A reflexão de Candido é sobre o modernismo observado no Brasil, especialmente em São Paulo, o centro do movimento. Entretanto, reflexão equivalente pode ser feita a propósito da América Latina à medida que é possível verificar as características gerais do modernismo em cada escritor latino-americano; quando também é notória a importância de um povo defender, a partir deste momento, uma literatura mais autêntica, longe dos moldes europeus, mas com suas influências; quando há a grande

¹ Se me perguntassem que classe social pertencia minha família naquela época, eu diria com toda segurança que pertencia à pequena burguesia negra. Negra porque essa é a cor da nossa pele em um país como o nosso, vítima de profunda divisão social (GUILLÉN, 1982, p. 48, tradução nossa).

necessidade do artista moderno de se voltar para o seu eu-nacional, seu eu-cultural aliado ao eu-lírico da estética modernista.

Mas para o estudo da literatura dessa ordem não basta discutir somente as características das tendências literárias e apresentar o que da Europa existe em nossos autores, e, sim, rever as contribuições peculiares de cada escritor. O que é fato – como defende com bastante veemência o crítico Silviano Santiago – é que um estilo se faz pela contribuição, que tem caráter complementar, dos autores que o integram. Esta análise vem se contrapor a uma herança de estudos de literatura comparada que se realiza tomando como referência os cânones europeus, como se o Brasil (ou a América Latina) fosse, enquanto nação (ou nações), um legado colonizado, eternamente dependente das expressões artísticas da Europa. Assim se expressa o crítico Silviano Santiago (1982, p. 20) quando trata o assunto:

Caso nos restringamos a uma apreciação da nossa literatura, por exemplo, com a europeia, tomando como base os princípios etnocêntricos – fonte e influência – da literatura comparada, apenas insistiremos no seu lado dependente, nos aspectos repetitivos e redundantes. O levantamento desses aspectos duplicadores (útil, sem dúvida, mas etnocêntrico) visa a sublinhar a percurso todo-poderoso da produção dominante nas áreas periféricas por ela definidas e configuradas; constituem-se no final do percurso dois produtos paralelos e semelhantes, mas apresentados entre eles duas decalagens capitais, responsáveis que serão pelo processo de hierarquização e rebaixamento do produto da cultura dominada.

Silviano Santiago também comenta, em outro texto (2000, p. 19) a necessidade de superar este método de análise que toma como referência os moldes europeus:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença.

No entanto, a nossa preocupação maior é apresentar a concepção de tradução cultural. A tradução cultural é compreendida como o processo interpretativo que visa o entendimento de objetos estrangeiros, no sentido da tradução de obras escritas. Está é uma atividade realizada de maneira consciente ou inconsciente por todos os estudiosos, principalmente os das ciências humanas.

Para Peter Burke (2009), as práticas dos tradutores e agentes envolvidos na circulação deste tipo peculiar de escrita tratam de manter a “fidelidade” ao original de um texto, decifrando as possibilidades para os seus leitores. Considerando que os trabalhos anteriores sobre história da tradução privilegiaram as traduções de textos literários e religiosos, a tradução cultural surgiu com a proposta de examinar a tradução de textos não-ficcionais na Europa no período que compreende os séculos XVI e XVII.

Ainda de acordo com Burke, o seu conceito de tradução cultural está baseado nos estudos antropológicos de David Evans-Pritchard, que compreende a tradução cultural como esforço simultâneo de compreensão no encontro de duas culturas. Burke (2009, p. 14) aproxima a tarefa do historiador e do tradutor, uma vez que ambos trabalham com a negociação entre o passado original e o presente:

Se o passado é um país estrangeiro, decorre que até mesmo o mais monoglota dos historiadores é um tradutor. Os historiadores fazem mediação entre o passado e o presente e enfrentam os mesmos dilemas de outros tradutores, servindo a dois mestres e tentando reconciliar a fidelidade ao original com a inteligibilidade para seus leitores.

E continua (BURKE, 2009, p. 14):

Tradução implica negociação de um conceito que expandiu seu domínio na última geração indo além dos mundos do comércio e da diplomacia para referir-se aos intercâmbios de ideias e a conseqüente modificação de significados. A moral é que qualquer tradução deve ser considerada menos uma solução definitiva para um problema do que um caótico meio-termo, envolvendo perdas ou renúncias e deixando o caminho aberto para uma renegociação.

A tradução cultural, neste sentido, deve ser analisada como uma prática em que devemos negociar e renegociar o aspecto cultural entre a produção, a recepção, os autores e leitores, nos diferentes momentos históricos, à luz da tradução e da cultura. Daí a necessidade de tratá-la como uma prática social, aproximando as diferentes culturas sob o mesmo tema, como é o caso desta pesquisa. Burke (2009, p. 16) ainda aponta:

Outra maneira de discutir a tradução cultural é falar de um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e em seguida o domestica. A tradução entre línguas pode ser vista não apenas como um exemplo desse processo, mas também como uma espécie

de papel de tornassol que a torna incomumente visível - ou audível. Pode ser esclarecedor tentar observar esse processo de uma dupla perspectiva. Para o receptor, ele é uma forma de ganho, enriquecendo a cultura hospedeira em resultado de sua adaptação hábil. Do ponto de vista do doador, por outro lado, a tradução é uma forma de perda, levando a mal-entendidos e violentando o original.

É possível simplificar considerando as teorias dos Estudos da Tradução com Schleiermacher (2010, p. 57) que no texto *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, elaborou dois métodos de tradução: “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” – Berman (2013) chamou de tradução etnocêntrica e ética, e Venuti (1995) de tradução domesticadora e estrangeirizante.

Ao enfatizar a negritude traduzida nas poéticas de Menezes e Guillén, visibilizamos, nesta pesquisa, a temática da negritude como tradução cultural de forças complexas com pressupostos culturais e ideológicos que influenciam diretamente, a partir da produção, a recepção das poesias. Este trabalho é um recorte da temática da negritude na poesia brasileira (amazônica) e cubana, nas comparações de duas obras literárias, no par linguístico português e espanhol, respectivamente.

Definida a importância de um modelo de análise que se fundamenta na contribuição e não-anulação, passaremos à discussão para as poesias de Bruno de Menezes e de Nicolás Guillén.

Motivos de son foi lançada em 1930, em Havana, com apenas oito poemas, que abordam a temática da cultura afro-cubana. Um ano depois, em 1931, Bruno de Menezes, em Belém do Pará, lança um livro com o título *Poesias*, que contém um grande número de poemas parnasiano-simbolistas e, surpreendentemente, vinte poemas de temática afro-brasileira, de marca modernista, denominados genericamente de *Batuque*. Em 1939, esses poemas foram destacados da obra original e publicados como livro independente.

Herdeiros do simbolismo, esses poetas vão dar grande valor à musicalidade. Este recurso será um traço importante em seus poemas. No exemplo abaixo, é notória a ênfase dada à musicalidade.

E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O batuque rebate rufando banseiros,
as carnes retremem na dança carnal!... (MENEZES, 2005)².

Nesta estrofe, Bruno de Menezes utilizou vários recursos linguísticos, como o uso de consoantes oclusivas nas aliterações e vogais nasais, produzindo assonâncias, que sugerem o batuque de um tambor, marcando as rimas principalmente com a sonoridade nasal (ronda, ginga, tomba, samba, etc). Também é possível perceber essa musicalidade em Nicolás Guillén:

*Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.*³

Guillén foi mais ousado que Menezes, deu musicalidade ao poema reproduzindo a linguagem coloquial. Nessa estrofe é possível perceber, no segundo e no quarto versos, que a palavra final é *todo*, mas ele a representou como na fala popular, retirando a sílaba final *do*. Este fenômeno que ocorre na língua espanhola é consequência do debilitamento dos fonemas sonoros /b d g/ em posição intervocálica, só que no caso há uma modificação mais radical, não houve só o debilitamento do fonema /d/, mas a omissão da sílaba toda *do*. Segundo Geni Rosa Duarte (2011, p. 857), “[...] *bembón* é um adjetivo que provém de *bemba* (boca) [...] Uma tradução possível seria negro beijudo”.

Christopher F. Laferl (2001, p. 6, grifo nosso) quando analisa o discurso afrocubano nas artes da poesia e da música, diz que:

En Cuba la producción artística de los años veinte, treinta y cuarenta está claramente marcada por varios intentos de incorporación de la herencia “negra” en la cultura de “origen” española. Este afrocubanismo se ve claramente reflejado en la poesía de Nicolás Guillén [...]. Si la cultura erudita de esta época está impregnada de elementos que fueron considerados extra-europeos tanto por los poetas y los compositores del afrocubanismo como por su público que prácticamente era una minoría, hay que decir que al mismo tiempo la influencia “negra” en la música popular y su recepción en la sociedad entera fue mucho mayor y duradera. Pero a diferencia de los artefactos de la cultura consagrada, los productos de la cultura popular no han recibido mucha atención por el mundo

² Poema *Batuque*, 13ª estrofe.

³ Poema *Negro Bembón*, 2ª estrofe.

*académico. Si bien los poemas de Nicolás Guillén han sido tema de estudio en tantas ocasiones dentro y fuera del ámbito universitario-intelectual [...].*⁴

Neste momento a diferença estilística nos poetas fica muito evidente, quando Guillén valoriza a cultura afro-cubana principalmente no aspecto das variantes linguísticas. O que demonstra não só a representatividade da cultura no aspecto geral, mas principalmente no particular da língua, com suas variantes marcando a identidade do afrodescendente cubano.

*Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.*⁵

A estrofe acima é outro exemplo de marca da variante popular nos versos de Guillén, destacando-se as palavras *cueppo* e *tu sojo*, que são, na língua padrão, *cuerpo* e *tus ojos*, respectivamente. Enquanto Guillén apresenta tal característica em todos poemas de *Motivos de son*, Menezes vai utilizá-la, mas de modo discreto, como no exemplo que segue no poema *Batuque*:

“- Nega qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!
- Maribondo num dêxa
- Nega trabalhá!...”⁶

⁴ Em Cuba a produção artística dos anos vinte, trinta e quarenta está claramente marcada por várias formas de incorporar a herança “negra” na cultura de “origem” espanhola. Este afro-cubanismo se vê claramente refletido na poesia de Nicolás Guillén [...]. Se a cultura erudita desta época está impregnada de elementos que foram considerados extra-europeus tanto pelos poetas e pelos compositores do afro-cubanismo como pelo seu público, que praticamente era uma minoria, é preciso dizer que ao mesmo tempo a influência “negra” na música popular e sua recepção na sociedade inteira foi muito maior e duradoura. Mas a diferença dos artefatos da cultura consagrada, os produtos da cultura popular não receberam muita atenção pelo mundo acadêmico. Se bem que os poemas de Nicolás Guillén têm sido tema de estudos em tantas ocasiões dentro e fora do âmbito universitário-intelectual (LAFERL, 2001, p. 6, tradução nossa).

⁵ Poema *Mulata*, 3ª estrofe.

⁶ Poema *Batuque*, 12ª estrofe.

É evidente a grafia fonológica da fala coloquial entre aspas no próprio poema, registrando a sua procedência popular. Na estrofe seguinte, volta-se à linguagem padrão. Mas há uma exceção em *Batuque*, um poema que apresenta, do início ao fim, a linguagem das pessoas do povo sem o recurso das aspas ou das palavras em itálico: o poema *Cheiro de Mulata*.

Cheiro de Mulata

O que tu põe
no teu corpo
que ele chêra
até no vento?

Tu não é rosa
nem cravo
nem jasmim
nem ubiganti...
O que tu é
é a Frôzinha
que tem tudo
que tem as ôtra mulhé.

Tudinho não.
Pode sê
que as ôtra
tenha demais.

Mas pra tê
teu chêro bão
Só tu mesmo
ôtra não tem!...

Agora com o foco no conteúdo do poema, Menezes valoriza, liricamente, a cultura afro-brasileira, com a identidade linguística presente no poema, diferindo de Guillén, que é sempre muito crítico, como no exemplo abaixo:

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

Y fijate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.⁷

⁷ Poema Mulata, 1ª e 2ª estrofes.

A esse propósito, afirma Nancy Morejón (1994, p. 11, grifo nosso): “*Guillén descubre al alienado negro cubano su propia belleza, rescatándosela de las manos a la supremacía de los cánones griegos o latinos impuestos durante la Colonia*”⁸. Para a autora, Guillén além de apresentar a cultura e a linguagem do negro, também revela um negro alienado em relação à sua beleza física. No poema *Tu no sabe inglés*, Nancy Morejón (1994, p. 11) observa que “[...] *representa una de las primeras alusiones antimperialistas del poeta nacional*”⁹.

Há também outra distinção entre os poetas: enquanto Guillén escreve uma poesia que dá unidade nacional ao negro cubano, pois não caracteriza só o negro da capital, Menezes dá identidade regional ao negro brasileiro, uma negritude com fortes marcas amazônicas. Sobre o assunto, Josse Fares e Paulo Nunes comentam, no artigo que integra o livro *Batuque* (MENEZES, 2005, p. 15): “‘BATUQUE’ é, pois ponte a espraia a negro-amazonicidade ao mundo”. Deste modo, independente de um poeta nacionalizar e outro regionalizar, há um caráter universal nesses poemas de temática negra, de forma que os dois poetas partem do particular, de suas vivências pessoais e são capazes de atingir o valor existente no universo cultural do afrodescendente.

Bruno de Menezes foi destaque no Jornal “O Dia” (MENEZES, 2005, p. 104-105), no Rio de Janeiro, em 1955, mostrando sua ilustre importância ao publicar mais uma edição de *Batuque*. Abaixo a crítica ao poeta paraense:

É um poeta forte e desigual, menos sutil que Raul Bopp e menos gracioso que o Jorge de Lima dos poemas negros. Porém, nenhum dos dois, talvez, tenha realizado transposição mais fiel das vivências do negro no Brasil, do fato folclórico, da realidade que não interessa apenas ao crítico literário, mas também e principalmente ao sociólogo, ao estudioso dos hábitos e costumes, ao etnógrafo do negro brasileiro.

Outros aspectos de caráter estético poderiam ser mencionados para aprofundar algumas das reflexões feitas sobre a obra dos dois poetas. Esta pesquisa não se encerra por aqui, ainda há muito que discutir sobre essa temática na literatura e também sobre os autores e obras escolhidos. Entretanto, visualizar esses dois poetas, que trouxeram para a literatura uma temática pouco explorada na época, a negritude na poética, percebemos que são imensamente importantes, pois ajudaram a dimensionar melhor a

⁸ “Guillén descubre no alienado negro cubano sua própria beleza, resgatando-a das mãos da supremacia dos cânones gregos ou latinos impostos durante a Colônia” (MOREJÓN, 1994, p. 11, tradução nossa).

⁹ “[...] representa uma das primeiras alusões anti-imperialistas do poeta nacional” (MOREJÓN, 1994, p. 11, tradução nossa).

estética modernista com suas nuances particulares, reconhecidas à luz da tradução cultural, ao perceber inúmeras poéticas pouco difundidas. E não podemos deixar de fazer uma analogia com texto de Silviano Santiago (1982): essas poéticas latino-americanas apesar de dependentes, são universais.

Referências

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan y Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2013.

BURKE, P.; HSIA, R. P.-C (Orgs.). **A Tradução Cultural nos Primórdios da Europa Moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

DUARTE, G. R. Invenções a muitas vozes: poesia, música e política em Nicolás Guillén. **Revista Antíteses**, v. 4, n. 8, p. 849-872, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>>. Acesso: 30 out. 2015.

GUILLÉN, N. **Páginas vueltas**: memorias. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

GUILLÉN, N. **Obra Poética**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

LAFERL, C. Babalú y Siboney. El discurso sobre el otro en la música popular cubana antes de la Revolución. **Cuadernos de Recienvenidos** – Revista Eletrônica de Literatura Espanhola e Hispano-Americana, São Paulo, v. 15, set. 2001. Disponível em: <<http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/recienvenido15.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2009.

MENEZES, B. **Batuque**. Belém: [s.n.], 2005.

MOREJÓN, N. (Org.). **Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén**. Santiago: Casa de las Américas, 1994.

SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios de dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. Tradução de Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, W. (Orgs.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

VENUTI, L. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.