

A DANÇA DA MORTE EM WALL STREET: EM TORNO A UM POEMA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Mayra Moreyra Carvalho¹

RESUMO

O artigo apresenta uma leitura do poema “*Danza de la muerte*”, de Federico García Lorca, que figura na obra *Poeta en Nueva York*, publicada pela primeira vez em 1940. Buscamos compreender qual é a natureza daquilo que García Lorca denomina sua reação lírica à experiência urbana a partir da reflexão sobre o choque violento entre as referências díspares que o poeta mobiliza nesta composição. Para tanto, situamos *Poeta en Nueva York* na obra de García Lorca, dando especial atenção a história acidentada de sua publicação. Em seguida, analisamos detidamente o poema considerando a problematização de noções como “primitivo” e “selvagem” que ele propõe.

Palavras-chave: Federico García Lorca; Poeta en Nueva York; Danza de la muerte; Primitivo; Selvagem.

ABSTRACT

The present paper presents an approach to the poem “*Danza de la muerte*” written by Federico García Lorca, which is part of his book *Poeta en Nueva York*, first published in 1940. The main issue pursued here is the nature of what García Lorca names his lyric reaction to the urban experience, which is considered by reflecting on the violent juxtaposition of different references he mobilizes in this composition. In order to do so, we first consider *Poeta en Nueva York* in Lorca’s complete work, paying special attention to its unique editorial journey. Further, the poem is carefully and close-read taking into consideration the ideas of “primitive” and “wild” proposed in it.

Keywords: Federico García Lorca; Poeta en Nueva York; Danza de la muerte; Primitive; Wild.

Considerações iniciais

Quando se trata de um grande nome da literatura, um jovem estudante pode chegar quase a se convencer de que nada mais resta para ser dito; e, em contrapartida, que tudo ainda precisa ser lido. Se tal personagem for Federico García Lorca (1898-1936), a impressão pode se converter rapidamente em certeza, já que o poeta e dramaturgo é, sem

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo.

dúvida, o nome da literatura espanhola que maior projeção alcançou no século XX, o que se deve, primeira e indiscutivelmente, à excelência de sua elaborada e sofisticada poética, mas também às circunstâncias trágicas que abreviaram sua vida – o fuzilamento pelo bando nacionalista – ainda nos primeiros dias da Guerra Civil Espanhola em agosto de 1936.

Afortunadamente, a grandeza de um poeta não se verifica pelo volume de estudos críticos que se dedicam a sua obra, mas pela irredutibilidade que ela conserva a despeito de qualquer interpretação, assim como pela perene interpelação que ela faz a cada novo leitor, como se ecoasse infinitamente o questionamento que Drummond plasmou em “A procura da poesia”: “Trouxeste a chave?” (2006: p. 26). Assim, embora pareça que tudo já tenha sido dito sobre Federico García Lorca, a aproximação e a leitura atenta de sua obra confirma que é a ela que sempre se deve retornar, pois é só – e exclusivamente ali – que repousa a voz do poeta, a qual pode, porventura, dizer o que ainda não foi ouvido.

Desde esta perspectiva, a complexa poética que Federico García Lorca constrói em *Poeta en Nueva York*, obra publicada pela primeira vez em 1940, não cessa de instigar devido não só à profusão de elementos díspares que o poeta mobiliza e põe em choque criando atmosferas insólitas e atordoantes, mas também à necessidade de se perguntar qual é a postura que o poeta assume e revela ao tomar para si esse modo de criação.

Desse conjunto de poemas, dedicamo-nos neste artigo à leitura de “*Danza de la muerte*”, uma longa composição em que se conjugam referências das culturas africana e europeia medieval no centro financeiro da metrópole norte-americana, Wall Street. Indagados pelo próprio García Lorca, que na conferência sobre *Poeta en Nueva York* descreve o livro como sua “*reacción lírica*” (GARCÍA LORCA, 2008: p. 344) à experiência na cidade, buscamos compreender qual é a natureza dessa reação lírica e de que maneira as aproximações improváveis e desconcertantes que predominam em “*Danza de la muerte*” colaboram na sua configuração. Com efeito, trata-se de um poema representativo dentro do conjunto e a partir do qual é possível discutir o encontro e o enfrentamento do sujeito poético com a experiência na cidade moderna, e de que forma isso se transfigura esteticamente, o que consideramos ser uma chave de leitura bastante pertinente para *Poeta en Nueva York*.

Nesse percurso de análise, apresentamos inicialmente uma breve notícia sobre a estância de García Lorca em Nova York e sobre os anos durante os quais os poemas foram

gestados até sua publicação. Embora esse caminho possa ser conhecido por muitos leitores e pesquisadores de García Lorca, acreditamos poder colaborar com a difusão do último capítulo da história editorial do livro, encerrado definitivamente em 2013, com a publicação da primeira edição baseada no original perdido de *Poeta en Nueva York*, que põe fim a anos de polêmica envolvendo a obra.

Situação de *Poeta en Nueva York* na obra de Federico García Lorca: a viagem e a publicação

A viagem de García Lorca a Nova York começa em 12 de junho de 1929, quando parte da Espanha na companhia do professor e político socialista Fernando de los Ríos, quem lhe fizera o convite. Depois de uma noite em Paris, duas em Londres, uma visita a Oxford, chegam a Nova York em 26 de junho de 1929 (GIBSON, 1989). As primeiras impressões da cidade são positivas, parece-lhe extremamente viva e ousada. No entanto, mesmo sem nunca ter saído da Espanha, Lorca não chegara com uma visão ingênua daquela realidade. Nesse sentido, algumas obras de ficção podem ter colaborado para um imaginário mais crítica da cidade. Gibson (1989: p. 247) aponta que muito possivelmente Lorca tinha conhecimento do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), que evoca o cenário urbano nova-yorkino para figurar uma cidade futurista, e do romance *Manhattan transfer* (1925), de John dos Passos, que narra episódios da vida de diferentes personagens vivendo em Nova York, desvelando o lado avesso e obscuro da metrópole que prometia ser a terra da liberdade e da oportunidade.

Um texto com o qual García Lorca certamente tivera contato foi *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, publicado em 1917. Juan Ramón, também poeta andaluz, era uma referência artística para Lorca e os outros poetas de sua geração. Nesta obra, alternam-se poemas e pequenos textos em prosa que configuram o diário do poeta ao longo da viagem de cerca de onze meses que fizera aos Estados Unidos. Na terceira seção, “*América del Este*”, é invariavelmente nos textos em prosa que aparece a paisagem nova-yorkina: altíssimos edifícios, viadutos, ruas enormes, trens, táxis, metrô, anúncios luminosos e, em meio a esses signos da vida urbana, os imigrantes vindos de toda parte do mundo e a multidão que caminha absorta “*como en una pesadilla de cansancio y de tristeza*” (1917: p. 108). A artificialidade da luz, os ruídos da cidade e a impressão de

tempo acelerado são elementos que se reiteram nessas composições, quase sempre confundindo o sujeito que se ressentia da ausência do silêncio, da lentidão e da noite escura. Data de 23 de abril de 1916, por exemplo, a irônica descrição da Broadway: depois de observar os inumeráveis luminosos e os múltiplos personagens, o olhar se volta para o céu e pensa identificar a lua, ao que o sujeito se pergunta confuso: “¿Es la luna o es un anuncio de la luna?” (1917: p. 123). Mais tarde, no ensaio “*Límite del progreso o la debida proporción*”, Juan Ramón volta a refletir sobre o ambiente de Nova York, metrópole que considera como a “*ciudad representativa de nuestra época*”, “*monstruosa y difícil, excesiva y magnífica*” (1982: pp. 105-106). Ao pensar a cidade, ele observa com pesar a desnaturalização do mundo, processo que vê como a morte paulatina do homem: “*Yo no conozco lugar en donde se vea desaparecer más vagamente al hombre cada día, en donde la vida de tanta jente sea tan inadvertida agonía en pie*” (1982: p. 120).

Essas breves referências permitem-nos observar que o imaginário de Nova York que circulava nas primeiras décadas do século XX é tanto o do emblema mundial do modo de vida capitalista moderno e norte-americano, como do impacto para a percepção da realidade que esse novo modo de viver e se organizar desencadeou. Essa atmosfera está no horizonte de conhecimento de García Lorca como homem de sólida formação cultural que era antes mesmo de que chegasse à cidade e também habitará as composições de *Poeta en Nueva York*.

Tendo se instalado no campus da universidade, Lorca estudou, deu conferências, sempre esteve rodeado de outros artistas, professores, intelectuais espanhóis, dando seus habituais recitais de música e poesia, e, nas inúmeras caminhadas pela cidade, observou sua arquitetura e conheceu a peculiaridade de alguns distritos, como a música negra dos moradores do Harlem, que chamou particularmente sua atenção. Em 16 de agosto de 1929, vai para Vermont a convite do poeta e amigo Philip Cummings, que conhecera em Madrid. Em seguida, visita Ángel del Río em Newburgh e retorna a Nova York em 21 de setembro de 1929. O restante da estada, que vai se prolongar até fevereiro do ano seguinte, quando embarca para Cuba, é um período de intensa produção poética. Em 30 de junho de 1930, retorna à Espanha terminando a experiência que ele considerou como a mais útil de sua vida (GARCÍA LORCA, 2008: p. 352).

Alguns dos poemas compostos a partir desta vivência são publicados em revistas literárias da época, como a *Revista de Occidente* e *1616*, e outros são conhecidos a partir

da conferência-recital intitulada “*Un poeta en Nueva York*”, de 1932, que Lorca apresenta na Espanha, Argentina e Uruguai. Dentro da obra poética de Federico García Lorca, os poemas de *Poeta en Nueva York* começam a ser conhecidos quando o poeta já era respeitado e admirado por sua poesia anterior, principalmente o *Poema del cante jondo* (amplamente conhecido desde a década de 1920, mas publicado em 1931) e o *Romancero Gitano* (composto entre 1923 e 1927 e publicado em 1928). Concomitante à criação de *Poeta en Nueva York*, Lorca escreve o belíssimo *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (de 1934 e publicado em 1936) e *Diván del Tamarit* (escrito entre 1932-1936). O período também é profícuo para a criação teatral, pois são desses mesmos anos as complexas *Así que pasen cinco años* (1931) e *El público* (1933), além de *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936). Essa sumária localização temporal da produção poética e dramática de García Lorca permite-nos notar que seu processo criativo não era concentrado em uma obra ou um gênero, o que se identifica também pelos diálogos que os motivos das obras estabelecem entre si e pelas reiterações de imagens e procedimentos. Nesse sentido, *Poeta en Nueva York*, embora seja a única obra em que o poeta elabora esteticamente a complexidade da experiência urbana, não está distante das metáforas elaboradas de *Romancero Gitano*, por exemplo, da angústia cifrada em *El público* ou da força simbólica dos elementos que se forja nos textos de *Bodas de Sangre* e *Yerma*.

Quanto à publicação dos poemas de *Poeta en Nueva York* em livro só acontecerá após a morte de Lorca, numa história marcada por peripécias e recentes descobertas². O primeiro episódio, ainda hoje cercado de incertezas, diz respeito à entrega do projeto do que viria a ser o livro. Não é possível precisar se Lorca, dias antes de ir para Granada em julho de 1936, apenas teria deixado um pacote sobre a mesa do amigo, editor e poeta José Bergamín, que estava ausente do escritório de *Cruz y Raya*, editora que publicaria o livro; ou se o teria entregado à secretária de Bergamín. Com a eclosão da Guerra Civil, Bergamín não consegue organizar a publicação. Avizinhando-se a derrota republicana, precisa deixar a Espanha às pressas e leva consigo documentos importantes da editora, entre eles o projeto de *Poeta en Nueva York*. Na França, são feitas duas cópias desse conjunto de papéis. Quando Bergamín se estabelece como exilado no México e cria a editora Séneca, começa finalmente a trabalhar no projeto, entre 1939 e 1940, junto com sua equipe de que

² Para este breve relato acerca da publicação de *Poeta en Nueva York*, valemo-nos das informações do detalhado percurso descrito por Andrew A. Anderson na sua edição da obra (2013), que está citada na bibliografia.

fazia parte o também poeta e editor Emilio Prados. Nesse período, estabelece contato com uma editora norte-americana, Norton, a que entrega uma das cópias feitas em Paris, para que o livro fosse publicado com a tradução de Rolfe Humphries, que estava trabalhando com *Romancero Gitano*. Esse duplo trabalho com o projeto redundava em outro episódio peculiar da história editorial do livro: a publicação de duas primeiras edições em datas diferentes e com variantes significativas com relação à pontuação, o vocabulário e a ordem dos poemas. A edição norte-americana, bilíngue, é publicada em 24 de maio de 1940, e a mexicana, em 15 de junho do mesmo ano. A discrepância poderia ser sanada cotejando as edições com o material que havia sido deixado por Lorca a Bergamín, não fora o fato de que ele havia se perdido. Este foi exatamente o ponto de maior polêmica até 2003, quando o material foi encontrado e arrematado pela Fundação Federico García Lorca em um leilão.

Ao longo dos anos, muitas edições críticas³ foram feitas comparando os exemplares de Norton e Séneca, além dos outros manuscritos e cópias datilografadas de alguns poemas que Lorca havia publicado em revistas ou com as quais havia presenteado amigos. A partir do material encontrado em 2003, Andrew A. Anderson preparou a última edição de *Poeta en Nueva York*, publicada em 2013, a primeira baseada no que ele denomina o original de 1935-36 da obra. Segundo o pesquisador, o trabalho com o conteúdo do pacote que foi deixado no escritório de Cruz y Raya revelou que o que Bergamín recebeu foi de fato um projeto do que seria *Poeta en Nueva York*. Trata-se de folhas manuscritas e datilografadas, algumas com correções a lápis ou a caneta com a letra de Lorca e de pelo menos outras duas grafias não identificadas. As folhas, distintas em relação à qualidade, à densidade e à cor do papel, estão envoltas por uma folha maior, que seria a capa do livro, onde se lê o título. Há uma organização em seções, com a indicação das epígrafes, e lembretes de onde e com quem se poderia encontrar os poemas que deveriam figurar no livro e que não estavam neste conjunto de folhas. Estudando com cuidado este original de 1935-36, Anderson apresenta essa edição de 2013, a qual afirma que oferece cerca de 95% do que teria sido o livro, já que a versão definitiva nunca poderá ser conhecida, uma vez que nunca existiu (2013, pp. 86-126).

³ Destacam-se entre elas: GARCÍA LORCA, F. *Poeta en Nueva York, Tierra y Luna*. Barcelona: Ariel, 1981, a cargo de Eutimio Martín, e GARCÍA LORCA, F. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Catedra, 2006, organizada por María Clementa Millán.

“Danza de la muerte” em *Poeta en Nueva York*

O poema ao qual nos dedicaremos neste artigo é o primeiro da terceira seção de *Poeta en Nueva York*, intitulada “*Calles y sueños*”. “*Danza de la muerte*” foi publicado pela primeira vez no periódico cubano *Revista de Avance* em 15 de abril de 1931. A versão que Lorca provavelmente entregou à revista para publicação e que se considera o primeiro manuscrito do poema não foi localizada, não sendo possível saber se ainda se conserva ou não, como afirma Anderson (2013: p. 67). O que o poeta guardou consigo foram as páginas impressas do próprio número da revista, as quais Anderson denomina intermediárias, pois não são as que constam do original de 1935-36 (2013: p. 75). Há ainda outra versão intermediária, datilografada e com algumas correções com a letra de Lorca, as quais permitem a Anderson localizá-la como posterior à versão da *Revista de Avance* (2013: p. 76). No original de 1935-36, “*Danza de la muerte*” aparece em cinco folhas numeradas, datilografadas, com correções a lápis com a letra de Lorca e outras com a grafia de outra pessoa. Para a leitura que apresentamos neste artigo baseamo-nos nesta última edição organizada por Anderson com base no original de 1935-36.

A reação lírica a Wall Street: o cenário verdadeiramente selvagem e frenético de Nova York⁴

“*Danza de la muerte*” é um poema que mobiliza recursos de natureza muito distante e díspar e os justapõe violentamente.

O primeiro elemento é o título, que remete à manifestação artística originária na Idade Média tardia europeia – estima-se que no século XIV na França e Alemanha – que representava em uma série de imagens, ou em textos em versos, ou por vezes conjugando os dois modos de representação, a mortos que tiram os vivos para dançar. Os mortos são comumente figurados como esqueletos e os vivos advêm de cada um dos estamentos daquela sociedade, desde os altos postos eclesiásticos, como o Papa, passando pelos nobres, campesinos até chegar àqueles que ainda não se integraram à organização social, como os bebês e os loucos (INFANTES, 1997: pp. 21-22). As Danças da Morte conjugam

⁴ Poema original encontra-se disponível em anexo.

temas que percorrem toda a arte medieval, como o *ubi sunt?*, o *memento mori*, e a ideia de que a morte chega implacavelmente para todos.

Com os versos que abrem o poema e que funcionarão como uma espécie de estribilho – “*El mascarón. Mirad el mascarón/cómo viene del África a New York*” – introduz-se outra referência que é, *stricto sensu*, estranha ao mundo evocado a partir do título. O dístico da abertura, ao definir a origem do personagem mascarado, justapõe ao universo esperado da Dança da Morte, marcadamente ocidental, a cosmovisão africana. A dança ganha então outra camada de sentido, pois a menção à África não é mero gosto pelo exotismo ou eco de experimentações vanguardistas. Note-se que não importa a máscara como um elemento isolado, mas a entidade que a carrega: é o *mascarón* quem está no centro da cena, e o sujeito lírico, como um arauto de uma peça teatral, exorta o público a um exercício fundamental de observação e análise: “*Mirar*”. Desse modo, García Lorca, talvez mais por princípio de um poeta de formação humanista do que por dedicação a estudos antropológicos, parece saber que:

No universo tradicional africano, as máscaras não se constituíam apenas do "rosto" ou da "cabeça" esculpida. Na verdade, para as populações de onde se origina, a máscara é o "mascarado", a "dança". O que chamamos *máscara africana* é apenas uma parte dela, aquilo que, nas coleções e museus, conseguiu-se preservar de um "conjunto multi-mídia" da máscara. (SALUM, 1996).

O *mascarón* de “*Danza de la muerte*” surge então com toda a complexidade de uma figura que é, a um só tempo, parte de um sistema de crenças, de um enredo mítico e uma forma de expressão artística, já que é também representação (SALUM, 1996).

A propósito, é possível observar que o próprio poema tem uma organização dramática. Como mencionamos, o primeiro verso se repete, à maneira de um estribilho, como se representasse uma grande voz chamando a atenção dos espectadores, cumprindo, na forma condensada do gênero lírico, a *captatio benevolentiae* do prólogo teatral. “Ora, voltem já para cá todos a atenção, [...]”, diria Mercúrio antes do primeiro ato de *Anfitrião*, de Plauto (1993, p. 26). Seguindo essa perspectiva, as primeiras estrofes funcionariam como rubricas ao descrever o cenário mortal antes da entrada do *mascarón*. Neste espaço, o sujeito lírico se apresenta como testemunha. Seu olhar começa com as constatações de que um passado natural deixou de existir, enunciando para tanto no pretérito perfeito (*se*

fueron), o que reforça a irreversibilidade. Vivacidade, luminosidade, liberdade e atrevimento, qualidades encarnadas em elementos naturais (*árboles de la pimienta, fósforo, cisne*), ficaram num passado irrecuperável, destronados pelos signos da modernidade, aqui representados principalmente pelo “*óxido de hierro de los grandes puentes*”. O óxido dá o sentido da implacabilidade da ação dos avanços modernos sobre a natureza, já que os caracteriza como um verdadeiro processo de corrosão. Figura-se um mundo natural violentamente associado a elementos da atmosfera urbano-industrial, os quais corrompem o estado primeiro das coisas.

A reiteração do verbo “ser” nas estrofes III e IV cria ironicamente a expectativa de que vai se instaurar um pacto ficcional deleitoso ao ecoar o “era uma vez”. No entanto, a insistência aponta para a perda da pureza e da inocência, pois o cenário descrito é um espaço de morte, povoado por imagens que se distanciam do lirismo convencional de uma natureza idílica: o camelo está desintegrado; o gato, violentado por um elemento pontiagudo; a flor “*siempreviva*” está, ao contrário, morta por outro animal, uma gazela. Também estranho à poesia é o hipopótamo, cuja grandeza e alegria predadora sustentam-se sobre os restos de morte. A imagem remonta à própria consolidação da era moderna e do capitalismo, pois localiza, flagrantemente, a opulência e a grandeza em cima do sofrimento.

O sujeito lírico também é sensível à arquitetura urbana. Desde o seu ponto de vista, os arranha-céus, são indiferentes à natureza celeste e corromperam-na. A arquitetura gigantesca converteu a experiência de caminhar pelas ruas em uma figuração da morte, pois, imagetivamente, os edifícios são desfiladeiros às avessas. Ao compor uma imagem com tal virulência, é possível dizer que Lorca profana o que o modo de vida capitalista sacralizou, já que os arranha-céus são a marca do poderio econômico nova-yorkino, o símbolo de um sistema que se apresenta como bem-sucedido. A arquitetura da cidade também é interpretada como uma luta contra o céu natural na conferência *Un poeta en Nueva York*, de 1932:

Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube, ni voluntad de gloria. [...] Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan, las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego expresan su intención fría, enemiga de misterio [...] (GARCÍA LORCA, 2008: p. 345).

Por fim, o mundo urbano igualmente aniquilou a possibilidade de canto, colocando em xeque a poesia lírica, já que prevalece “*el definitivo silencio del corcho*”. Sobre este aspecto é interessante notar que o recurso da construção paralelística, muito usado na poesia lírica e na música, aparece no poema não para garantir sua musicalidade. Na verdade, a repetição exaustiva de algumas estruturas (como em: “*Son los otros los que bailan.../ Son los otros.../ los que duermen/los que buscan/ los que beben/ los que comen*”; ou “*Que ya las cobras silbarán.../ Que ya las ortigas estremecerán.../ Que ya la Bolsa será.../ Que ya vendrán*”) serve à representação da realidade de acumulação que se experimenta na metrópole. Os estímulos e as possibilidades são muitos e infundáveis, multiplicam-se pessoas, carros, mercadorias, novidades, e na apreensão do sujeito lírico tudo isso se acumula e redundando num discurso copioso.

Com o cenário mortal descrito, tem início a ação do *mascarón* com sua chegada a Nova York, precisamente naquele sítio que é o coração da economia capitalista nas primeiras décadas do século XX, Wall Street. Na conferência *Un poeta en Nueva York*, precedendo a leitura de “*Danza de la muerte*”, Lorca discorre sobre a razão que o levou a inserir nesse cenário a dança da morte. Começa descrevendo Wall Street, acentuando seu aspecto desumanizador:

Lo impresionante, por frío, por cruel, es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio se siente como allí la ausencia del espíritu [...]. Y lo terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual, y que su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre. (2008, p. 348)

É importante lembrar que Lorca estava em Nova York quando ocorre a quebra da Bolsa de Valores nos últimos dias de outubro de 1929, de modo que vivencia de perto as notícias de empresários e investidores que têm acessos de loucura e chegam ao suicídio devido à perda financeira decorrente do *crack*. É este fenômeno da morte provocada pelo dinheiro que impressiona Lorca, pois ele a considera uma morte desprovida de esperança, que é somente podridão, “*un espectáculo terrible pero sin grandeza*” (2008: p. 348). Subjaz a esse entendimento uma concepção de morte, por parte de Lorca, como experiência que é constitutiva da vida e não o seu oposto, como plasma em *Bodas de sangre*, em que a onipresença da morte é figurada simbolicamente na navalha e na lua; ou

em *Poema del cante jondo*, em que o grito doloroso, consciência do sentido trágico da vida, converte-se na poderosa imagem do arco-íris negro sobre os olivares, conjugando a mais profunda expressão humana à mais elaborada expressão estética. Ao refletir sobre o que denomina “cultura da morte” na poética de Lorca, Pedro Salinas afirma que o poeta está nada mais do que embebido pelo sentido que a morte tem para os andaluzes, o qual se revela em suas manifestações artísticas e religiosas: como o que fazem os ciganos com sua arte flamenca, os toureiros, ao fitarem os olhos do touro, os cristãos, nas celebrações da Semana Santa andaluza (SALINAS, 1961: p. 395). É por esta razão que Lorca não reconhece na morte em Wall Street – a morte pelo dinheiro – uma experiência verdadeira e autêntica, e é por isso que mobiliza manifestações de culturas tão diversas, como a medieval tardia europeia e a africana, para problematizar o sentido da morte na vida moderna.

No local em que preponderam o financeiro e o material sobre o humano, o sujeito lírico vê desfilar uma entidade que, à primeira vista, apresenta uma natureza diametralmente oposta àquela de Nova York. No entanto, ele adverte desde o princípio que o local não é estranho para a aparição do *mascarón*: “*No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo*”.

Mas, o que aproximaria as realidades africana e nova-yorkina? Na verdade, Lorca as aproxima ironicamente para pôr em discussão as noções estanques de primitivo e moderno, selvagem e civilizado. Para o imaginário ocidental comum e predominante, a África é caracterizada como um continente “selvagem”, em que os povos “primitivos” tocam seus tambores fazendo ecoar um ritmo agitado e febril. Nova York, em contrapartida, seria o emblema do moderno e do civilizado nas primeiras décadas do século XX. No entanto, é precisamente ali que o sujeito lírico percebe um cenário que o faz exclamar: “*¡Oh salvaje Norteamérica! ¡Oh impúdica! ¡Oh salvaje!*”, o que lança uma provocação sobre o significado corrente de “selvagem”.

Vale lembrar aqui que uma seção inteira de *Poeta en Nueva York* é dedicada aos negros norte-americanos, nos quais García Lorca reconhece a consciência das raízes da própria cultura e de si, consciência que falta aos Estados Unidos – o imenso mundo que não tem raiz, como ele o descreve na conferência. Ora, num lugar sem raízes, o selvagem também está descaracterizado de sua conotação de não cultivado, não domesticado e alheio às normas sociais, e assume o sentido de violento, cruel e desumano, por isso a exclamação

do sujeito soa como lamentação. Não se trata de uma selvageria autêntica, mas daquela produzida pela ausência de humanidade.

A indagação sobre os sentidos de “selvagem” também subjaz à situação da dança. Enquanto o transe e o desvario do *mascarón* se devem ao sentido mítico e estético do sistema simbólico em que ele se insere, em Nova York, é o entusiasmo pelo dinheiro e pela mercadoria que provoca o estado de transe em que o homem se encontra. Envolvido no delírio do consumo, deslumbrado pelas inúmeras possibilidades modernas, o ser humano acha-se passivamente subordinado à lógica da produção incessante que o faz crer que a máquina não pode parar. Diante de uma vida que se organiza pelo tempo do trabalho e do negócio, o ritmo que marca a dança do *mascarón* deixa de ser o dos tambores. Em Wall Street o compasso é outro, tão frenético e convulso quanto o do ritual, mas desprovido de um sentido maior, desenraizado. Por isso, embora inusitada, a presença do *mascarón* em Nova York é vista com naturalidade pelo sujeito lírico. Se o mundo se ergueu sobre o absurdo, ele não vê problema em reiterar: “*No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo*”. Não é estranho que a dança da morte se dê; ao contrário, é lógico, já que o real é tão absurdo quanto imaginar um *mascarón* bailando em Wall Street.

Observa-se que essa justaposição de referências trazidas de universos tão distintos, aliada à naturalidade com que o sujeito lírico a trata, é o recurso poderoso que Lorca mobiliza para desestabilizar as noções aparentemente claras. Colocado no centro da cena, o *mascarón* desnorteia, uma vez que seu sentido último escapa a uma visão exclusivamente racional e positiva. O que há nele de selvagem e primitivo nada tem a ver com a ideia reducionista de algo rudimentar, pouco desenvolvido ou inculto. Na verdade, a complexidade mítica e estética encarnada no personagem não encontra par num mundo em que tudo se categoriza e se explica, em que se quer separar as dimensões da experiência humana. Um mundo que, tendo acabado de nascer, não pode entender a relação com a ancestralidade. Essa outra lógica que a figura do *mascarón* exige inverte a perspectiva: diante de sua intrincada elaboração simbólica, o mundo moderno é que se torna rudimentar e pouco desenvolvido. Ou, para dizer com uma só palavra, primitivo.

Um efeito semelhante é alcançado por García Lorca ao batizar seu poema com o nome de um ritual da Idade Média, já que esta tende a ser comumente descrita como um período de trevas e atraso, de modo a reduzir as práticas que lá se originaram a um misticismo vazio ou “explicá-las” pela falta de um conhecimento científico. A Dança da

Morte, no entanto, é uma manifestação artística de intrincada mescla entre pintura, escrita e drama que revela uma indagação essencial do homem, a morte; além de sua preocupação com uma esfera da existência que o mundo moderno higienizou ou converteu em um produto de parque de diversões. O misterioso e o macabro que a Dança da Morte encena não cabem num mundo que precisa contentar-se com a aparência e a superficialidade para se manter. Entretanto, quando a morte invade o espaço frio do mercado financeiro, o macabro se impõe como questão e novamente as características comumente atribuídas se invertem: a era moderna é que se vê coberta em trevas e incapaz de explicar o resultado de sua própria organização.

Toda essa configuração complexa que a percepção do sujeito lírico recolhe expressa-se também no âmbito formal do poema. Observa-se que há um predomínio de descrições, concretizadas em frases, períodos simples ou orações coordenadas aditivas, ou seja, não é na organização sintática que a dificuldade que o poema impõe ao leitor repousa. Efetivamente, é no esforço descritivo que as construções são mais elaboradas. Raros são os substantivos que não estão acompanhados por um adjetivo ou dois, por um adjunto formado com um sintagma preposicionado (de+substantivo) ou por uma oração subordinada adjetiva. A preponderância da descrição redundante na ocorrência de poucos verbos, os quais se conjugam no pretérito perfeito ou imperfeito ou na forma de particípio para atender ao veio descritivo. Essas construções nominais que se acumulam vão conformando a atmosfera sombria e apocalíptica de Wall Street para a chegada do *mascarón*, num dos raros momentos do poema em que há uma oração subordinada adverbial temporal e os verbos indicam de fato a performance de sujeitos (estrofe IX). Significativamente, o outro sujeito que toma o verbo para designar uma ação é o eu-lírico ao proferir: “*Yo lo digo*”.

Todas essas observações acerca da organização formal do poema devem oferecer-nos indícios interessantes para pensar a natureza da reação lírica nele plasmada e a postura que o poeta assume diante da experiência urbana. A ânsia descritiva que verificamos não se configura em imagens esclarecedoras. Ao contrário de esquadrihar o cenário que vê, descrevendo-o com pormenores como gostaria um realismo ortodoxo, o poeta compõe sintagmas que recusam a identificação unívoca com algum elemento do real. O que são os botões de fósforo? O que é a gota de sangue que busca a luz da gema do astro para fingir uma morta semente de maçã? Quem são aqueles que buscam a minhoca na paisagem das

escadas? Não é possível determinar essas referências. Mas é impossível ficar indiferente ao que elas sugerem e à percepção que elas aguçam. Nesse efeito dúbio certamente reside um indício importante da postura que García Lorca constrói em *Poeta en Nueva York*. Tributário do seu estudo da imagem gongorina, da tradição da poesia simbolista e da poesia pura, esse gosto pela alusão em detrimento da identificação clara erige-se no contexto de alienação e automatismo do mundo moderno nova-yorkino como uma instância de resistência do poeta e de sua poesia. É neste sentido que a ação que o sujeito lírico perfaz em “*Danza de la muerte*” cobra toda sua potência. Num cenário que se instaura como o “*momento de las cosas secas*”, o fato de que ele reivindique a palavra – “*Yo lo digo*” – atesta que ele se importa com aquela realidade, que, embora a recuse, não é indiferente. É aí que reside a força de *Poeta en Nueva York*, pois o desafio a que a obra convoca pela dificuldade de seus poemas, como vimos em “*Danza de la muerte*”, não nos afasta do real, mas, ao contrário, exige que nos enfrentemos com ele.

Nesse sentido, podemos dizer que a reação lírica do poeta à experiência nova-yorkina consiste em um movimento dialético: é recusa ao mundo como se apresenta, mas não é renúncia a ele. A reação que se forja na e pela linguagem em “*Danza de la muerte*” passa pela mobilização de referências díspares e estranhas que são postas em choque de modo violento a fim de romper com qualquer automatismo. “*Danza de la muerte*” verdadeiramente nos interpela. É um poema que não se deixa determinar, pois não se reduz a quaisquer das referências que incorpora – ele não é a Dança da Morte medieval, não é o *mascarón* africano que baila freneticamente, não é o *crack* de 1929, não é um retrato de Wall Street ou de Nova York. “*Danza de la muerte*” é a simbiose de todas elas justamente para problematizar o modo único e pasteurizado de ver e entender o mundo que a organização capitalista da vida oferece. Em “*Danza de la muerte*”, Lorca se alinha a outra(s) lógica(s). A poesia que ele quer é dança, é drama, é mítica, é sagrada. E também é “*muerte verdaderamente muerta*” (GARCÍA LORCA, 2008: p.348).

Se lembrarmos que uma das primeiras figurações do poeta na Antiguidade Clássica é a de um ser possuído no momento da criação, de “uma coisa leve, alada, sagrada” que “não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão” (PLATÃO, 1988: pp. 49-53), quiçá não seja inapropriado imaginar o rosto por trás do *mascarón* em transe de *Danza de la muerte*...

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: a life*. London: Faber and Faber, 1989.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York, Tierra y Luna*. Edición crítica de Eutimio Martín. Barcelona: Ariel, 1981.
- _____. *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2006, pp. 61-93.
- _____. *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2013.
- _____. “Un poeta en Nueva York”. In: _____. *Obra completa VI. Prosa, I*. Madrid: Akal, 2008, pp. 343-353.
- INFANTES, Victor. *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- PLATÃO, Íon. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.
- PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.
- RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Calleja, 1917.
- _____. “Límite del progreso o La debida proporción”. In: *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 105-133.
- SALINAS, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1961.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. Notas Discursivas diante das Máscaras Africanas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, SP, v. 6, p. 233-253, 1996. Disponível em <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/artigos/002/notas_discursivas.html>. Acesso em 19/11/2015.

Anexo

Danza de la muerte⁵

- I *El mascarón. Mirad el mascarón
cómo viene del África a New York.*
- II Se fueron los árboles de la pimienta,
los pequeños botones de fósforo.
Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico.
- III Era el momento de las cosas secas:
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.
- IV Era la gran reunión de los animales muertos
traspasados por las espadas de la luz.
La alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.
- V En la marchita soledad sin onda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena.
Mercurio y sol dormido el otro medio.
- VI *El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
Arena, caimán y miedo sobre Nueva York.*
- VII Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles.
- VIII Acabó con los más leves tallitos del canto
y se fue al diluvio empaquetado de la savia,
a través del descanso de los últimos desfiles
levantando con el rabo pedazos de espejo.
- IX Cuando el chino lloraba en el tejado
sin encontrar el desnudo de su mujer,
y el director del banco observaba en manómetro
que mide el cruel silencio de la moneda,
el mascarón llegaba a *Wall Street*.

⁵ Embora transcrevamos o poema em espanhol, o que exigiria que o fizéssemos em itálico, a forma original pede que estejam em itálico somente os verbos que funcionam como estribilho do poema. Por isso, respeitamos essa marca de diferenciação entre as estrofes.

- No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos.
- X De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de la luz original.
Porque si la rueda olvida su fórmula
ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos,
y si una llama quema los helados proyectos
el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas.
- No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces.
¡Oh salvaje Norteamérica! ¡Oh impúdica! ¡Oh salvaje!
¡Tendida en la frontera de la nieve!
- XI *El mascarón. ¡Mirad el mascarón!*
¡Qué ola de fango y luciérnagas! Sobre Nueva York!
-
- XIII Yo estaba en la terraza luchando con la luna.
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos
y las brisas de largos remos
golpeaban los cenicientos cristales del Broadway.
- XIV La gota de sangre buscaba la luz de la yema del astro
para fingir una muerta semilla de manzana.
El aire de la llanura, empujado por los pastores
temblaba con un miedo de molusco sin concha.
- XV Pero no son los muertos los que bailan.
Estoy seguro.
Los muertos están embebidos devorando sus propias manos.
Son los otros los que bailan, con el mascarón y su vihuela.
Son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,
los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,
los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,
los que beben en el banco lágrimas de niña muerta,
o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba.
- XVI ¡Que no baile el Papa!
¡No,
que no baile el Papa!
Ni el Rey,

ni el millonario de dientes azules,
 ni las bailarinas secas de las catedrales,
 ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.
 Sólo este mascarón.
 Este mascarón de vieja escarlatina.
 ¡Sólo este mascarón!

XVII Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
 Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
 Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
 Que ya vendrán lianas después de los fusiles
 y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
 ¡Ay, Wall Street!

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
 XVIII *!Cómo escupe veneno de bosque
 por la angustia imperfecta de Nueva York!*

Diciembre de 1929

(GARCÍA LORCA, 2013: pp. 193-196)