

Voz e memória cultural em *Litoral: Reseña de una vida inútil* (1926-1959), de Luis Palés Matos

[*Voice and cultural memory in Litoral: "Reseña de una vida inútil" (1926-1959), by Luis Palés Matos*

Alejandra Josiowicz¹

RESUMO • O artigo propõe uma análise da questão da sonoridade em uma seleção dos escritos do poeta porto-riquenho Luis Palés Matos (1898-1959) através da relação com a memória coletiva das Antilhas. Examinamos a importância da musicalidade em dois níveis diferentes: no nível da forma estética – na sonoridade, no ritmo – e no nível das representações sociais e políticas – na cultura popular, de herança africana e mestiça, até então considerada marginal. Esses dois níveis do fenômeno musical apontam para a vontade do escritor de transformar a relação entre o discurso estético e a coletividade por meio da criação, no marco do Porto Rico moderno, de uma nova compreensão da cultura, da língua e dos rituais religiosos das Antilhas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Luis Palés Matos; memória coletiva; cultura antilhana; sonoridade • **ABSTRACT** • This article analy-

zes the representation of sound and music in a selection of writings by Puerto Rican poet Luis Palés Matos (1898-1959) through their relation with cultural memory in the Antilles. It examines the significance of musicality in two different levels: at the level of aesthetic form – of sound and rhythm – and at the level of social and political representations – of popular culture, African and mestizo heritage, which had been considered marginal until then. These two levels of the musical phenomenon point to Palés Matos' intent to transform the relation between aesthetic discourse and social collectivity through the creation of a new understanding of Antillean culture, language and religious ritual in the context of modern Puerto Rico. • **KEYWORDS** • Luis Palés Matos; collective memory; Antillean culture; sound

Recebido em 27 de janeiro de 2016

Aprovado em 08 de março de 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi63p67-85>

¹ Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz).

Este artigo tem como objetivo examinar a questão da sonoridade em Luis Palés Matos (1898-1959), tema que é fundamental para a análise crítica de toda a sua obra, mas que estudarei aqui em uma seleção de seus escritos, através da relação específica que eles estabelecem com a memória coletiva das Antilhas. Examinarei a importância da música em dois níveis diferentes: por um lado, no nível da forma estética – a sonoridade, o ritmo, a dinâmica entre escrita e oralidade; por outro, no nível das representações sociais e políticas – da cultura popular, de herança africana e mestiça, até então considerada marginal, e da relação com questões sociais e raciais. Esses dois níveis do fenômeno musical – que são, de fato, inseparáveis em Palés Matos, dado que um contém o outro e a ele se remete constantemente – apontam para a vontade do escritor de transformar a relação entre o discurso estético e a coletividade por meio da criação, no marco colonial do Porto Rico moderno, de uma nova compreensão da cultura, a língua e os rituais religiosos das Antilhas. Palés Matos refletiu criticamente sobre as versões hegemônicas da identidade nacional e contribuiu à redefinição da sociedade porto-riquenha, menos em termos de uma compreensão exclusivamente hispânica e mais como uma complexa rede de relações entre as diferentes heranças culturais, linguísticas e étnicas do arquipélago das Antilhas².

I

No primeiro nível, o da forma estética, a importância da música e da oralidade podem ser detectados já na própria modalidade de circulação e consagração dos textos de Palés Matos. Dado o caráter incipiente da indústria do livro e das instituições culturais porto-riquenhas nas primeiras décadas do século XX, os modos de consagração não podiam ser os da academia ou do mercado literário, mas, sim, outros, alternativos: a oralidade do mundo da boemia, a recitação, a tertúlia, os saraus, a publicação

2 Para uma discussão dessa complexa herança cultural, ver Quiñones, Arcadio Díaz. *La memoria rota*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993.

em revistas locais – muitas vezes de escassa circulação – e a imprensa nacional³. O caráter fragmentário ou rudimentar do meio cultural confere relevância à circulação oral, à recitação e à circulação no meio jornalístico como meios de consagração, mais até que a forma livro; isto determina o uso da linguagem nos textos de Palés Matos, pensados para serem lidos em voz alta⁴. Palés participou de tertúlias em sua cidade natal, Guayama, assim como em San Juan; suas poesias se tornaram célebres rapidamente após a circulação oral e foram incluídas no repertório de recitadores locais e internacionais de Porto Rico, Espanha, Cuba e Argentina⁵. A prosa e a poesia de Palés Matos foram publicadas em revistas e jornais de nível local – de Guayama, Fajardo, Ponce e San Juan –, assim como de nível nacional. Também é importante ressaltar a influência que exerceram em sua obra outros poetas nos quais a questão oral e a música são fundamentais, como Federico García Lorca – que costumava recitar de cor alguns poemas negristas de Palés –, o cubano Nicolás Guillén ou o jamaicano/norte-americano Claude McKay.

Por outro lado, nas primeiras décadas do século XX, com as novas tecnologias – como as gravações comerciais, o rádio e a vitrola – se iniciou o período de popularização, produção, circulação e consumo das danças e as músicas do Caribe. No caso de Porto Rico, tanto a música *jíbara* camponesa como a *plena* – música nascida na cidade de Ponce, com origem nos trabalhadores das plantações de tabaco e cana-de-açúcar – tornaram-se símbolos da nacionalidade desde a década de 1930, em meio a um discurso que dava ênfase ao seu caráter hispânico e branco, em detrimento da herança africana, considerada cultural e racialmente inferior⁶. Em contraste, um gênero musical como a *bomba*, proveniente das áreas costeiras e ligado à produção de cana, foi identificado com a herança africana e com as populações

3 López-Baralt, Mercedes. El extraño caso de un canon marginal: La poesía de Luis Palés Matos. In: Palés Matos, Luis. *La poesía de Luis Palés Matos*. Ed. crítica de Mercedes López Baralt. San Juan: La Editorial UPR, 1995, p. 5.

4 De fato, Palés foi consciente do caráter não profissional e da falta de institucionalização do meio intelectual do Porto Rico de sua época, que determinou sua experiência como escritor e sua própria concepção pessimista do papel do intelectual. Assim, afirmava: “Aquí resulta imposible el profesionalismo no sólo en las letras sino en las ciencias. Nuestro profundo aislamiento, la falta de tradiciones culturales, el medio colonial en que nos agitamos y la penuria de estímulos externos nos reducen a un diletantismo feroz e intransigente. El único profesional puro en Puerto Rico es el político – este es el género de profesionalismo menos recomendable”. Palés Matos, Luis. *Obras (1914-1959)*. Río Piedras: La Editorial UPR, 1984, p. 289.

5 López-Baralt, Mercedes. *Op. cit.*, p. 6. Entre 1932 e inícios da década de 1940, um grupo de intérpretes difundiu a obra poética de Palés Matos: tratou-se dos recitadores José González Marín (Espanha), Eusebia Cosme (Cuba), Leopoldo Santiago Lavandero (Porto Rico) e Berta Singerman (Argentina). Diversos cantantes e compositores também contribuíram para a sua consagração: Narciso Figueroa, Jack Delano, Roy Brown, Alberto Carrión e Lucrecia Benitez. López-Baralt, Mercedes. *Op. cit.*, p. 6.

6 Para a refutação dessas teorias pela musicologia atual, ver Quintero Rivera, Ángel. *Cuerpo y cultura: Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2009, p. 144-148.

negras⁷. No entanto, como já demonstrou Ángel Quintero Rivera, os elementos rítmicos da percussão e do baile característicos tanto da *bomba* e da *plena* quanto da música camponesa porto-riquenha estão ligados às heranças africana e mestiça⁸. Como ressalta Quintero Rivera, as chamadas “músicas mulatas de América”, tanto dançáveis como cantáveis, adotaram da tradição sonora africana o sistema de claves, as quais ordenam o desenvolvimento temporal das melodias e progressões harmônicas em uma concepção não linear do tempo⁹. Como consequência, as tradições musicais “mulatas” se distinguem pela complexa elaboração rítmica e coreográfica, assim como pelos múltiplos encadeamentos harmônicos, o que é coerente com a hibridez de suas raízes culturais, linguísticas e religiosas¹⁰.

No segundo nível, o das representações sociais e políticas, a música foi núcleo de uma série de debates sobre questões como a heterogeneidade social e racial, nos quais antropólogos, historiadores, escritores e outros intelectuais caribenhos investigaram o papel da mestiçagem nos projetos nacionais. Isso foi particularmente significativo no caso de Porto Rico, onde o discurso do Partido Popular Democrático na década de 1940 incorporou o camponês, o *jíbaro* – associado à herança branca e hispânica – à mitologia política do discurso populista¹¹. O ideal hispânico e branco do *jíbaro* traduzia tanto as preocupações com a heterogeneidade racial da população quanto a busca de independência cultural em relação aos Estados Unidos: o descontentamento de grande parte da intelectualidade porto-riquenha com a política imperialista e intervencionista norte-americana, com a monocultura açucareira que amarrava a economia porto-riquenha e com o fluxo de influências da cultura anglo-saxã.

No entanto, um grupo de intelectuais, cientistas sociais e escritores, em sintonia com os movimentos afro-antilhanistas ou negristas e com o auge dos gêneros musicais populares marcados pelas tradições afro-caribenhas, desenvolveram nesses anos um novo olhar em torno do negro. Luis Palés Matos foi pioneiro da investigação de ritmos, danças e sonoridades afro-antilhanos como elementos centrais da cultura diaspórica do Caribe: sua obra dialoga com a música popular, a dança e o rito, como também com a coloquialidade vernácula das ruas, a partir da investigação da herança cultural africana e mestiça nas Antilhas. Para tanto, valeu-se das novas possibilidades geradas nessas décadas para a música – como a difusão dos gêneros

7 A *bomba* é uma música de canto antifonal (de “chamada e resposta” entre solista e coro), cujas melodias e letras se repetem. Seus instrumentos básicos são a voz humana e dois tambores, um dos quais estabelece o padrão rítmico, enquanto o outro desenvolve improvisações e variações rítmicas. A *bomba* é música para dançar e consiste em uma improvisação ou desafio entre o bailarino e o tambor. Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. México: Siglo XXI, 1999, p. 205-206.

8 Quintero Rivera, Ángel. *Op. cit.*, 1999 e 2009.

9 *Idem*, *op. cit.*, 2009, p. 75.

10 *Idem*, p. 85.

11 Quintero Rivera, Mareia. La moderna tradición del mestizaje: crítica musical e idea de nación en el Caribe hispano y Brasil (1920-1940). *Op. Cit.*, San Juan, n. 16, p. 221-250, 2005, e *A cor e o som da nação: A ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2000.

populares da *plena* e da *bomba* ou a popularização do rádio – a partir das quais tentou construir novas relações entre arte e memória cultural coletiva.

Mas qual é a relação entre memória cultural e música nesse contexto? Em primeiro lugar, é importante ressaltar o fato de que, nos textos de Luis Palés Matos, a memória autobiográfica e subjetiva se encontra profundamente ligada à memória histórica e social; as lembranças e recordações do sujeito só adquirem sentido no contexto da coletividade social e cultural das Antilhas e do Porto Rico moderno¹². Como Jacques Le Goff já argumentou, a memória coletiva adquiriu um papel central na constituição das identidades nacionais dos Estados modernos: as políticas da memória têm servido para liberar ou para submeter aos povos e às nações, determinando transformações cruciais na identidade coletiva¹³. Tanto o uso excessivo quanto a insuficiência da memória – os “abusos da memória”, como os chamou Paul Ricœur – são sintomas da vulnerabilidade e fragilidade da identidade coletiva e apontam para a necessidade de dar conta dos processos violentos que formaram parte da fundação dos Estados nacionais modernos¹⁴. Palés Matos foi crítico das versões eurocêntricas da identidade nacional e apostou no sentido complexo e múltiplo da memória coletiva como contraponto entre as diferentes etnias, línguas e culturas das Antilhas, incluindo a da diáspora africana e a herança da escravidão. Nesse sentido, sua investigação da tradição oral, do ritmo, da dança e dos rituais religiosos, assim como da língua falada, constitui um modo de recordação, fortalecimento e recriação da memória coletiva das Antilhas.

Como a crítica Barbara Browning observou em relação à condição colonial e pós-colonial da América Latina, a dança e o som constituem modos de inscrição da memória do contato entre europeus, africanos e indígenas; dos conflitos e resistências sociais, raciais e políticas¹⁵. Dança e som funcionam como relatos sintéticos desses conflitos, isto é, não necessariamente em um sentido narrativo diacrônico e linear, mas sobretudo de modo sincrônico, em núcleos de sentido lírico;

12 O sociólogo Maurice Halbwachs, em seu estudo sobre as estruturas sociais da memória, questionou a ênfase individual e subjetivista da memória, presente na concepção de Henri Bergson, e propôs um conceito da memória como alimentada e sustentada pela coletividade e as instituições sociais. HALBWACHS, Maurice. *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

13 LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.

14 RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, 1999. Ricœur também se opôs ao primado da memória individual por sobre a coletiva e concebeu um modelo da construção simultânea, mútua e convergente, da memória individual e a coletiva. Por seu lado, Ecléa Bosi também assinalou, para o caso do Brasil, a substância fundamentalmente social da memória e o fato de que existe uma correlação íntima entre memória individual e coletiva, nas quais se conjugam história pessoal, familiar e pública. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

15 Browning, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

e não tanto da memória individual como da comunitária e social¹⁶. Por outro lado, Arcadio Díaz Quiñones já assinalou a importância da associação entre memória, gravação e poesia para a concepção concreta, corporal e coletiva da cultura em Luis Palés Matos, destinada a resistir à ruptura da continuidade das recordações coletivas, a “memória rota” do Porto Rico industrial e moderno¹⁷.

II

Luis Palés Matos foi leitor da tradição poética clássica, assim como da poesia moderna e das vanguardas, de autores tão díspares como Luis de Góngora, Federico García Lorca, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Claude McKay e muitos outros. A década de 1920, para Palés, foi marcada pela experimentação com a estética das vanguardas europeias, como o dadaísmo, e pelo descobrimento da psicanálise através dos textos de Carl Gustav Jung, Sigmund Freud e Alfred Adler¹⁸. Junto ao poeta José I. de Diego Padró, Palés Matos publicou, em 1921, o poema “Orquestación Diepálica”, um experimento caracterizado pelo objetivismo sintético, pelas ressonâncias dadaístas e pelo uso da onomatopeia, em outras palavras, pelo interesse na materialidade fônica e na sonoridade do poético. Afirma Palés Matos em seu artigo “El dadaísmo” de 1922:

Do actitudes literarias han impreso un rumbo radical al verso contemporáneo [...]. En la primera el poeta queda abolido como espectáculo y asume el papel de espectador. Es decir, la tragedia individual, el pequeño drama personal que se mueve encerrado en la estrecha cáscara de un solo hombre, se disuelve, se anula, se evapora, dentro del gran dolor unánime de inmensa, honda e inabarcable tragedia humana. [...] La situación becqueriana es un crimen de lesa humanidad y la torre de marfil una pose infame y sustancialmente burguesa, que aísla al poeta del necesario frote con el dolor áspero de la muchedumbre¹⁹.

A radicalidade das vanguardas, segundo Palés Matos, residiria na abolição da subjetividade do poeta, na dissolução do eu e na fusão com o sentido trágico da experiência coletiva, com a multidão e seu sofrimento. A investigação da oralidade, do ritmo e do som foi um dos modos através dos quais Palés Matos retomou a intenção objetiva e sintética própria das vanguardas europeias, porém, como se vê na citação, o poeta porto-riquenho deu uma ênfase específica à busca de meios de transformação da relação entre o escritor e a coletividade social.

¹⁶ Para um estudo da relação entre a música e o legado da escravidão no caso dos Estados Unidos, ver Moten, Fred. *In the break. The aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

¹⁷ Quiñones, Arcadio Díaz. *Op. cit.*, p. 72-73.

¹⁸ Luna, Noel. *La Ú profunda: Eros, tradición y lengua materna en la poesía de Luis Palés Matos*. Tese (Doutorado) Princeton: Universidade de Princeton, 2001, p. 120.

¹⁹ Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 212.

De fato, a exploração da coloquialidade e da fala porto-riquenha manifesta-se também na série de décimas e coplas *jíbaras* que Palés Matos publicou entre 1918 e 1925, nas quais seguiu o modelo das décimas crioulas do poeta porto-riquenho Luis Lloréns Torres, que celebravam a herança cultural do *jíbaro*, o camponês²⁰. Mas Palés, que também teve contato com a obra de antropólogos e intelectuais interessados nas culturas afro-americanas e afro-antilhanas, como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Blaise Cendrars e outros²¹, buscou superar a representação localista, hispânica e nacionalista da cultura popular porto-riquenha por meio da abertura à multiplicidade étnica, cultural e linguística das Antilhas, da celebração do elemento afro-antilhano do arquipélago e do questionamento dos racismos e dos códigos eurocêntricos²². Como afirma em uma entrevista publicada em 1932 no jornal *El Mundo*, de San Juan:

La vida espiritual de nuestras islas – Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, que por su comunidad de tradición y origen pueden sintonizarse en un acento, en un modo, en un ritmo peculiar y homogéneo de cultura – exige adecuada expresión de sus artistas y pensadores. [...] El poeta tomará asunto para su arte en su propio ambiente, de la baraja de intereses y pasiones que le rodea, del ritmo vital en que se desenvuelve su pueblo, y estilizándolo a golpes de gracia, de ironía y de selección, le quitará pesadez y cotidianismo, que es como romper las estrechas fronteras regionales e intentar fortuna en espacios más dilatados de universalidad, sin que se quiebre por ello la raíz que la sostiene adherido a su tradición y a su pueblo. [...] En un sentido general, el hecho de que las Antillas hayan sido colonizadas y pobladas por la raza hispánica, no significa que después de cuatrocientos años, que representan múltiples generaciones, continuemos tan españoles como nuestros abuelos²³.

Palés Matos busca fugir do nacionalismo através de uma cultura antilhana que vai além das fronteiras nacionais e que compreende os “modos”, os “ritmos peculiares” e as tradições culturais do arquipélago na sua diversidade. Segundo ele, as Antilhas estariam unidas pela condição colonial e pós-colonial, sob o

20 Luna, Noel. *Op. cit.*, p. 115.

21 No vocabulário da edição de 1950 do *Tuntún de pasa e grifería*, Palés Matos fez referência às obras que serviram como base da sua investigação da cultura afro-antilhana. Cita, dentre muitas outras: *Hampa afrocubana. Los negros brujo: apuntes para un estudio de etnología criminal* (1906) de Fernando Ortiz, *Écue Yamba Ó* (1933) de Alejo Carpentier, *Anthologie Nègre* (1921) de Blaise Cendrars, *Black majesty: The life of Christophe, King of Haiti* (1928) de John Vandercook. Além disso, menciona, de modo mais geral, a obra de Carl Gustav Jung e de Sigmund Freud – e especificamente o livro *Totem e tabu* (1913) – e as enciclopédias Espasa-Calpe e Britânica.

22 Para uma análise comparativa da relação entre a obra de Luis Palés Matos, Fernando Ortiz e Stanley Stein, ver Quiñones, Arcadio Díaz. *Jongos: Bodies and Spirits*. In: Meira Monteiro, P. e Stone, M. (orgs.). *Cangoma Calling: Spirits and rhythms of freedom in Brazilian Jongo slavery songs*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2012, p. 107-114.

23 Palés Matos, *Op. cit.*, 1984, p. 289-299.

influxo comum do industrialismo norte-americano²⁴. Palés enfatiza a relação do escritor com seu entorno social que parte, entre outros elementos, do “ritmo vital em que se desenvolve seu povo”: trata-se de inaugurar um novo olhar para a cultura antilhana, quebrando os limites tanto da reprodução localista do popular quanto de um universalismo vácuo ou de um hispanismo eurocêntrico. Ainda nessa entrevista, Palés reforça a importância da inclusão do componente africano e mulato na reflexão sobre a cultura antilhana, tomado como parte fundamental dela: em particular, ressalta a dimensão da música e das danças populares, a partir dos gêneros da *plena*, do *son*, do *mariyandá* (dança dos escravos porto-riquenhos)²⁵ e dos gêneros musicais que acompanhavam os eventos políticos, a *murga* com seus instrumentos – “cuatro, tambor y güiro” – e seu “estruendo de plenas y danzones”²⁶, todos elementos da poderosa influência mulata na cultura das Antilhas²⁷. Afirmar Palés: “Refiriéndose al yanqui, Jung sostiene que el americano es un europeo con maneras de negro y alma de indio. Soslayando este concepto hacia nosotros, yo diría que el antillano es un español con maneras de mulato y alma de negro. Esta definición sublevará, indudablemente, a muchos temperamentos. Pero ni el español ni el negro protestarán”²⁸. A tese de Palés, irreverente, satírica e a contrapelo da ideologia oficial é que a cultura antilhana seria constitutivamente híbrida, mestiça, fruto da multiplicidade de influências, muitas vezes contraditórias, e das ambivalências entre o espanhol, o mulato e o negro. Partindo da categoria de transculturação, cunhada por Fernando Ortiz, assim como da de inconsciente coletivo, criada por Carl Gustav Jung, Palés argumenta que as culturas dominadas podem “infiltrar paulatinamente” nas culturas dominantes seu próprio espírito, “modificándolas con tan corrosiva eficacia que den pábulo al nacimiento de una cultura nueva”²⁹. A partir de um conceito fluido e dinâmico de cultura, que é ao mesmo tempo individual e coletivo, subconsciente e social, Palés Matos argumenta que tanto o elemento hispânico como o africano são transformados no contato intercultural, do qual resultaria a formação de uma cultura antilhana nova.

24 Afirmar em artigo desse mesmo ano: “Físicamente, las Antillas constituyen también una unidad: paisaje, clima y productos son los mismos; fauna y flora idénticas; núcleos de población semejantes. Económicamente, girando como giran en la órbita del industrialismo norteamericano, corren iguales contingencias y hasta análogo destino colonial”. *Idem*, p. 238.

25 López-Baralt, Mercedes. *Op. cit.*, p. 509.

26 Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 299-300.

27 “Una poesía antillana que excluya ese poderoso elemento [el negro] me parece casi imposible. El negro vive física y espiritualmente con nosotros y sus características, tamizadas en el mulato, influyen de modo evidente en todas las manifestaciones de nuestra vida popular. [...] En la música impone la plena, el son y el mariyandá. La danza misma, que es música de blancos, o por lo menos de tradición blanca, ha tenido sus más eximios intérpretes en los compositores de color. [...] Y mulata es también la murga – cuatro, tambor y güiro – que al remate de cada discurso [político] prende musicales banderillas de entusiasmo en la muchedumbre al cálido estruendo de plenas y danzones”. *Idem, ibidem*.

28 *Idem*, p. 300.

29 *Idem*, p. 239.

III

Nos poemas que viriam a compor seu livro *Tuntún de pasa y grifería* (1937), publicados em revistas a partir de 1925, Palés Matos explorou a sonoridade, os ritmos e as vozes afro-caribenhas, assim como a língua vernácula das ruas, em um sentido que se propunha a estabelecer, através de um movimento construtivo, as bases de uma memória cultural coletiva que incorporasse o legado da escravidão e da diáspora cultural africana, assim como o caráter dinâmico da modernidade cultural das Antilhas³⁰. A música impregna todos os poemas de *Tuntún de pasa y grifería*, como revelam seus títulos: “Danza negra”, “Candombe”, “Bombo”, “Canción festiva para ser llorada”, “Falsa canción del baquiné”, “Ten con ten”, “Canción de mar” etc. Trata-se de poemas orais, musicais, que evocam ritmos sincopados; é interessante lembrar, nos casos de “Danza negra” e “Majestad negra”, que os poemas foram escritos também em versão dramática, de roteiro, provavelmente destinados à recitação em programas de rádio do Departamento de Instrução Pública porto-riquenho³¹. Por razões de espaço, neste trabalho não analisarei todos esses poemas, frequentemente lidos e citados para ilustrar a importância da oralidade e da música em Luis Palés Matos (é possível lembrar-se, por exemplo, da primeira estrofe de “Majestad negra”: “Por la encendida calle antillana/ va Tembandumba de la Quimbamba/ – rumba, macumba, candombe, bámbula –/ entre dos filas de negras caras./ Ante ella un congo – gongo y maraca –/ ritma una conga bomba que bamba”³²). Nesse caso, prefiro deter-me no poema de 1925 “Pueblo negro”, talvez menos lido, que me permite examinar a relação entre música e memória cultural.

“Pueblo negro” (1925) tem duas versões anteriores, uma em forma de poesia “Esta noche he pasado” (1917-1918) e outra em prosa, intitulada “Pueblo de negros”, publicada no jornal *Juan Bobo* em 1917-1918. Nessa última versão, que a crítica considera a primeira, o escritor se encontra com a visão noturna de uma vila de população afro-antilhana: é uma percepção ambivalente, cheia de fascinação e de terror, que investiga com “curiosidade” irrefreável a miséria da povoação negra. No texto, o sujeito se torna ao mesmo tempo espectador e objeto do olhar dos habitantes, que devolvem sua curiosidade com miradas de raiva e cólera. Então surge a sonoridade, que quebra a tensão inicial:

El alma cafre, de las lujurias roncadas y los silencios huracanados, flota sobre este barrio de suburbio, y la brisa reseca, me trae golpes de gong y un canto gutural lleno

30 Esse caráter construtivo e não realista se revela no mencionado vocabulário de termos africanos, afro-antilhanos e vernáculos que Palés Matos adiciona à edição de 1950, no qual cita fontes tão díspares como enciclopédias, textos literários, antropológicos, psicológicos e de viagens. Para esse tema, ver Vecchini, Hugo Rodríguez. *La biblioteca negra de Palés. Nómada*, vol. 2, p. 49-59, 1995.

31 López-Baralt, Mercedes. *Op. cit.*, p. 512-536.

32 Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1995, p. 536. Para uma leitura da relevância do mito em Palés Matos, que incorpora tanto a mitologia clássica quanto à tradição africana e o simbolismo francês e que estabelece relações significativas com o elemento musical, ver López-Baralt, Mercedes. *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado*, San Juan: La Editorial UPR, 2009.

de diptongos primitivos y de crudezas bárbaras... (Estará alguna bayadera del congo, destorcendo la danza de la serpiente dentro de un círculo de guerreros, de brujos y de encantadores [...]) No. La pompa de las razas fuertes y eternas ha desaparecido. Queda la tristeza cuadrumana de los bosques; el odio ancestral a los blancos; el amor desmedido a las ginebras y la sensualidad áspera de las primeras formas³³.

Na visão alucinada do sujeito, o espírito da sonoridade africana passa como um furacão pela vila, trazendo o canto de raízes negras, de ritmo e som primitivos, subconscientes, “bárbaros”. O sujeito imagina então a possibilidade do rito – a bailarina do Congo entre os guerreiros – que, no entanto, considera extinto, perdido: é impossível recuperar a memória coletiva, parece dizer o texto, no marco da opressão e da exploração modernas das populações afro-antilhanas.

A segunda versão, “Esta noche he pasado”, forma, junto com “Danzarina africana” (também de 1917-1918), o conjunto das primeiras poesias de temática afro-antilhana de Palés Matos. Nesse caso, o poema também apresenta o sujeito poético diante da visão trágica da miséria e da ruína de uma vila de população negra. No poema, como na prosa, há um interesse mútuo e ambivalente do poeta e dos sujeitos por ele representados, entre a curiosidade, a agressividade e a cólera; e, também aqui, o sujeito experimenta uma fantasia musical:

Esta noche he pasado por un pueblo de negros.
El espíritu cafre de las lujurias roncadas
y los bruscos silencios huracanados, flota
sobre este barrio oscuro... (Y doy a imaginarme
golpes secos de gongo, gritos, y un crudo canto
lleno de diptongueantes guturaciones ñañigas...
Alguna bayadera del Congo estará ahora
destorcendo el elástico baile de la serpiente
dentro de un agrio círculo de brujos y guerreros...)³⁴

Na fantasia auditiva do sujeito poético, os cantos, ritmos, sons guturais e danças sensuais trazem o espírito do rito africano para o presente e para a vila de população negra. Nesse caso, a visão também inclui a imagem exótica, algo idealizada, da bailarina do Congo entre os guerreiros. Contudo, assim como antes, a possibilidade do rito se encontra perdida, aplastada pela violência da opressão contemporânea e pela miséria das populações afro-antilhanas:

¡No! La pompa jocunda de estas tribus ha muerto.
Les queda una remota tristeza cuadrumana,
una pasión ardiente por los bravos alcoholes,
el odio milenario del blanco, y la insaciable

33 Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 173.

34 *Idem*, *Op. cit.*, 1995, p. 257.

lujuria de las toscas urgencias primitivas³⁵.

No entanto, na terceira versão, de 1925, a aldeia é representada, desde o início, como parte do mundo onírico do sujeito poético: “Esta noche me obsede la remota/visión de un pueblo negro.../ – Mussumba, Tombuctú, Farafangana –/ es un pueblo de sueño,/ tumbado allá en mis brumas interiores/ a la sombra de claros cocoteros”³⁶. A fantasia musical, de ritmos percussivos e consonantes fricativas e sonoras, que antes ocupava só uma parte, invade o texto todo através de imagens poéticas altamente elaboradas: aliteraões sonoras, onomatopeias, ditongos, sons nasais e guturais. Além disso, já não se trata do confronto da curiosidade do sujeito com a cólera dos povoadores, mas sim da percepção subjetiva que se funde com a realidade coletiva, aprofundando a ambivalência entre o eu e os outros, entre rito, música e experiência.

Alguien disuelve perezosamente
un canto monorrítmico en el viento,
pululado de úes que se aquietan
en balsas de diptongos soñolientos,
y de guturaciones alargadas
que dan un don de lejanía al verso³⁷.

Através desses múltiplos recursos, a sonoridade afro-antilhana já não aparece só como objeto da evocação do sujeito poético, mas passa a impregnar a materialidade e a própria substância da língua poética. Mais ainda: o poema já não testemunha – através da imagem, algo idealizada e exótica, da bailarina entre os guerreiros, própria das outras versões – a perda da possibilidade do rito e da memória coletiva; ao contrário, ele atualiza seu redescobrimento na figura cotidiana e profana da mulher negra:

Es la negra que canta
su sobria vida de animal doméstico;
la negra de las zonas soleadas
que huele a tierra, a salvajina, a sexo.
Es la negra que canta,
Y su canto sensual se va extendiendo
como una clara atmósfera de dicha
bajo la sombra de los cocoteros.

Al rumor de su canto
todo se va extinguiendo,
y sólo queda en mi alma
la ú profunda del diptongo fiero,

35 *Idem*, p. 257.

36 *Idem*, p. 533.

37 *Idem*, p. 534.

en cuya curva maternal se esconde
la armonía prolífica del sexo³⁸.

A mulher negra é representada não mais como parte de uma visão mítica e idealizada, mas a partir do que há de mais profano: dedicada às tarefas domésticas e corriqueiras do trabalho cotidiano, plena de sensações mundanas, olfativas e táteis. No lugar da visão trágica anterior, o canto da mulher negra traz agora uma alegria calma, encantadora, sensual, que transmite uma memória musical, de ritmos e sons, que reconecta o sujeito com uma experiência melodiosa do feminino e do materno.

Como se vê, o conjunto dos três textos se propõe a repensar a relação entre o escritor, a palavra poética e a cultura popular nas Antilhas. A música, nesse sentido, adquire um lugar fundamental, na medida em que conecta o plano do subconsciente e das fantasias individuais com a experiência da coletividade: com a possibilidade de reinvenção ou redescobrimto de uma memória cultural afro-antilhana. No último poema, “Pueblo negro”, a mulher negra que canta conecta o mundo da festa e do ritual com o mundo do trabalho cotidiano, por um lado, e com o mundo subconsciente do sujeito, por outro: possibilita assim o vínculo entre a herança afro-antilhana e a experiência presente. O canto da mulher negra funciona como núcleo de recriação de uma memória coletiva antilhana que não se restringe à imitação de um caráter africano originário, nem a um produto puro da criação individual, mas que é fruto da fusão entre ambos.

IV

A música também ocupa um lugar fundamental em *Litoral: Reseña de una vida inútil*, prosa autobiográfica – “ficção de origens”, como a chamou a crítica³⁹ – que Palés Matos escreve e reelabora entre 1926 e 1951. O texto, dividido em pequenos capítulos ou cenas, em forma de flashes que dão estrutura às lembranças, foi publicado inicialmente em diferentes jornais porto-riquenhos: em 1926, por exemplo, levava o título de *Memorias de un hombre insignificante*. Como revela a ênfase dos dois subtítulos na “inutilidade” ou na “insignificância” do sujeito, *Litoral* questiona as normas que regem o pacto autobiográfico proposto pelo crítico Philippe Lejeune e escreve o contrário da história da vida pública de um indivíduo como afirmação da identidade do autor, isto é, o oposto de uma imagem de intelectual que o inclui em

38 *Idem, ibidem.*

39 Luna, Noel. *Op. cit.*

uma linhagem nacional de homens públicos⁴⁰. A autobiografia é, em Palés Matos, espaço de fragmentação da própria biografia e, ao mesmo tempo, de eclosão de dilemas sociais, culturais e políticos: “¡una existencia sin historia en uno de esos pueblos sin geografía!” diz o texto⁴¹. A investigação autoanalítica e subconsciente de *Litoral* revela o interesse pela psicanálise freudiana e pelas teorias de Jung, assim como pela investigação da cultura popular. Deste modo, no capítulo 2, “Imágenes de la niñez”, o menino participa, cheio de fascinação, de uma celebração popular na qual um grupo de pessoas vai, em procissão, atrás de um *vejigante*, figura mascarada pertencente ao folclore porto-riquenho. O ritual consiste em um contraponto de perguntas e respostas entre o *vejigante* e os meninos: “¡Ay tun, tuneco!”, “¡Huevo de tigre!”, “¡Este vejigante es nuevo!”, exclama o *vejigante*, “¡Güeee, tí!”, “¡Lo conozco por los güebos!”, respondem os meninos, “¡Le conozco por los testiculos!”, repete um adulto⁴². O rito, o canto e o ritmo da festividade popular provocam ao mesmo tempo horror e fascinação no narrador: um sentimento ambíguo, entre grotesco e trágico, entre a angústia e a celebração. *Litoral* apresenta um sujeito submergido em sentimentos de temor, desilusão, inquietação e culpa, cindido entre a fascinação com o meio cultural e o protesto em face de uma sociedade amarga e corrupta que, como já assinalou Arcadio Díaz Quiñones, caracterizava-se pelo imobilismo social, a exploração econômica e a dependência política próprias da estrutura colonial⁴³. Através de sua produção incessante, a usina açucareira de Guayama, a “Central Bustamante”, determina a monotonia do ritmo e da vida da cidade católica e conservadora onde transcorre a infância do narrador⁴⁴.

Gostaria de propor que existem duas representações fundamentais da música em

40 Lejeune, Philippe. *On autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Em seus trabalhos mais recentes sobre o pacto autobiográfico, Lejeune tem reavaliado seu paradigma crítico anterior: de fato, em seu livro *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2* (Paris: Seuil, 2005), o crítico estendeu sua definição de autobiografia para além das obras canônicas dos séculos XIX e XX, e incluiu escritas ordinárias, anônimas e inéditas, como diários pessoais, cartas, textos *on-line*, testemunhos orais, relatos de infância e de viagem. Sobre o tema, ver também Smith, Sidonie e Watson, Julia (orgs.). *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

41 Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 20.

42 *Idem*, p. 25-26.

43 Quiñones, Arcadio Díaz. Testimonio autobiográfico de Luis Palés Matos. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 7, n. 26, p. 1-10, 1965. Para uma leitura da relação entre o contexto sociopolítico porto-riquenho e a dimensão coletiva na poesia afro-antilhana de Palés Matos, ver: *Idem*. La poesía negrista de Luis Palés Matos. Realidad y conciencia de su dimensión colectiva. In: _____. *El almuerzo en la hierba*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1982.

44 Tempos depois, quando, morto o pai, o narrador tenta infrutiferamente conseguir trabalho para sustentar a família, o imobilismo do meio social se tornará ainda mais angustiante, esvaziando a vida de todo sentido ou direção: “Primaba en mí una abulia soberana, omnipotente. Abulia que era evaporación natural del pueblo: de sus casas grandes, aisladas y viejas; de sus calles anchas y vacías; [...] Era aquel abandono municipal; aquella inercia envolvente que brotaba de todo como miasma, como un vaho somnífero”. Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 108.

Litoral, que coincidem com as duas tradições culturais que, segundo Palés, compõem a cultura antilhana: a espanhola e a africana ou mulata. O crítico Noel Luna já assinalou a existência de duas genealogias em Palés Matos: uma paterna, relacionada ao mundo letrado, branco, maçom e de origem europeia, e outra materna, ligada à herança africana, à oralidade, ao som, à dança e às tradições populares negras⁴⁵. Em relação à música, essas duas genealogias se encarnam em *Litoral* em duas figuras femininas. A primeira é Susana Angleró, cantora e atriz de uma companhia espanhola de zarzuela que chegou a Guayama para interromper brevemente a quietude e o imobilismo da cidade. A figura de Susana Angleró levou até ao fanatismo o público de Guayama, sobretudo o público masculino – “cães sujos e sem linhagem” – que ficou extasiado perante seus modos “aristocráticos”, de “galga fina”⁴⁶. Entre esses homens, o narrador descobriu seu próprio pai, o qual, para sua desilusão, ficara obcecado com ela, assistindo à função todas as noites: a Angleró é a causa de sua perda de interesse no lar e dos seus maus-tratos em relação à mãe. A paz familiar só retorna quando a companhia de zarzuela abandona Guayama, deixando o pai novamente em paz, embora assobiando trechos de ópera. Como se vê, essa primeira modalidade da música constitui um sintoma da admiração irrestrita da cultura da metrópole – a Angleró é branca e espanhola –, com seu prestígio “aristocrático” e seu atrativo irresistível. O pai, homem ilustrado e sensível, maçom e anticlerical, é cego pela paixão gerada nele pela voz e pelo corpo dançante da Angleró, trazida por um empresário corrupto e especulador às terras porto-riquenhas. É coerente a reação impotente do filho quando descobre o pai entre os admiradores da artista, por considerar essa ação uma afronta à dignidade filial, ainda que o conflito não tenha nenhuma consequência para a unidade da família.

A outra modalidade do musical é representada por Lupe, criada de origem africana, generosa e leal, que realiza tarefas domésticas para a família há duas gerações. Lupe é quem inicia o menino nas tradições orais afro-antilhanas:

Las viejas narraciones de Lupe, entreveradas de ritos mágicos, palabras incomprendibles, – mi institución infantil las atendía perfectamente – e invocaciones misteriosas, había creado en mi mente de niño un orbe fascinante de hechicería y encantamiento. Eran los cuentos del caimán y la luna; las deliciosas fábulas negras en donde bestias y árboles lucen cualidades humanas [...]. Tarde o temprano, en aquellas narraciones aparecía el niño desobediente extraviado en la selva⁴⁷.

Através da narração de Lupe, o sujeito penetra em um mundo misterioso, sobrenatural, e se identifica com o seu duplo mulato ou negro – o menino desobediente da narrativa, perdido na floresta. O narrador experimenta vicariamente a aventura que Lupe lhe relata: bruxos canibais perseguem ao menino negro até que finalmente seus cães o salvam. O canto rítmico de Lupe reproduz alternativamente as vozes graves dos bruxos “Adombe, gangá mondé, Adombe./ Adombe, gangá mondé, Adombe”,

45 Luna, Noel. *Op. cit.*, p. 78, 81, 87 e 93.

46 Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 42.

47 *Idem*, p. 87.

e as vozes doces e agudas do menino que pede socorro: “Dendifó, Carítagre, Negombe,/ ¡Sirinanaaá...!”; “Alí, cotalí, suiii,/ Alí, cotalí sapaaá”⁴⁸. O relato fascina e aterroriza ao menino e o inicia nas raízes culturais africanas:

¿Puede haber cuento más bello para arrullar la infancia? (Vieja, buena e inolvidable Lupe, con el espíritu – zombí o muñanga – desencarnado, vuelto ya a los bosques de tu remota Guinea originaria, ¡cuántas veces me quedé dormido en tu regazo al rumor de ese canto maravilloso, de aquel adombe profundo que todavía suena en mi corazón!)⁴⁹

A figura enigmática e cheia de sensualidade de Lupe – assim como os cantos que ela transmite – se tornam, desse modo, parte da memória afetiva do narrador, que se constitui como sujeito de múltiplas heranças culturais.

Lupe convida, em segredo, o narrador já adulto e seu irmão a um *baquiné* – rito próprio das religiões afro-caribenhas, dedicado ao menino morto⁵⁰ – que se celebrará nas barracas de uma fazenda pertencente à central açucareira Bustamante. Trata-se de uma cerimônia noturna e clandestina, que será oficiada pelo Gran Ciempiés – mestre e sacerdote desse tipo de cerimônia afro-antilhana na costa sul de Porto Rico⁵¹. Ao chegar ao lugar, o narrador encontra os arrabaldes escuros e arruinados, lotados de barracas, e vê os negros vestidos de forma solene, eufóricos, prontos para a celebração: “Nos sentimos como en otro mundo: el mundo de los negros. Pringa el aire un vaho de orín y lodo y a lo lejos, entre las sombras, croan las ranas. Por todas partes hierven, rebullen los negros en sus mejores prendas. – Parecen gatos con valeriana – apunta Andrés...”⁵². Como se vê, a reação inicial do narrador e seu irmão é de distância e estranheza diante dos odores, dos sons e da presença das populações afro-antilhanas. Lupe, vestida de branco, serve de guia e tradutora, explicando os sentidos do ritual; os homens e as mulheres, também vestidos de branco, permanecem próximo ao corpo imóvel do menino morto, enquanto o narrador deve permanecer olhando da porta, “donde se apretuja un tupido grupo de espectadores de toda laya”⁵³. Como se vê, ele ocupa o lugar de um espectador externo. O ritual, dirigido pelo Gran Ciempiés, o “mestre Balestier”, consiste em orações cristãs, canções de *baquiné* e músicas da cultura popular, em forma de contraponto entre o coro e o sacerdote. A cerimônia se estende por toda a noite, até o canto final, em “cangá”, “canto terrível, magnífico”, do qual participam só as pessoas de mais idade: “¡Adombe, gangá mondé, Adombe!”. O narrador reconhece no canto uma das canções infantis que Lupe cantava para ele e então se une ao coro:

48 *Idem, ibidem.*

49 *Idem, ibidem.*

50 López-Baralt, Mercedes. *Op. cit.*, 1995, p. 523.

51 Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 88.

52 *Idem*, p. 89.

53 *Idem, ibidem.*

Estoy estupefacto. Es la misma canción infantil conque Lupe nos dormía. Y allí está ella cantándola otra vez. Andrés y yo no podemos reprimir la emoción que nos trae como una ráfaga de nuestra niñez y desde la puerta, ante el asombro de todos, rompemos a cantar también. Lupe nos oye, se vuelve y nos sonríe, con su blanca y ancha sonrisa de leche de coco⁵⁴.

A memória da música provoca uma experiência de mútuo reconhecimento entre o narrador, seu irmão e Lupe, oposta à atitude anterior de distância e estranhamento. Por meio do canto, eles ultrapassam o espaço do espectador e conseguem participar da experiência do ritual. A memória do “¡Adombe, gangá mondé...” lhes possibilita o redescobrimto de uma herança cultural múltipla, que vai além dos laços de sangue; lhes proporciona uma via de acesso à tradição africana e mestiça representada por Lupe – cujo corpo, língua e sexualidade são fontes da recuperação da memória cultural. Nesse sentido, a música funciona como modalidade de criação e redescobrimto de laços culturais ocultos, ou tornados invisíveis pelas hierarquias sociais; constitui uma instância de autodescobrimto, assim como de reconhecimento de novos sentidos da comunidade.

Vale lembrar que o ritual do *baquiné* ocorre longe da malha urbana católica, nas barracas de uma antiga fazenda açucareira agora pertencente à Central Bustamante; trata-se de bairros do proletariado da indústria açucareira – Puente de Jobs, Machete, Cimarrona, Villodas, e Marín –, habitados por populações mulatas e de ascendência africana⁵⁵. Como a crítica tem apontado, na proximidade dessas áreas também houve, no século XIX, assentamentos de populações de escravos e negros livres⁵⁶. Nessa perspectiva, o ritual remete tanto à moderna experiência do proletariado porto-riquenho quanto à herança do sistema escravocrata. Assim, o “mestre Balestier”, que oficia o *baquiné*, surge várias vezes ao longo de *Litoral* como um líder dos operários, envolvido em um partido político popular da ilha⁵⁷. Além disso, o texto traz vários testemunhos da escravidão e da vida na fazenda através do registro musical: canções românticas da fazenda, da vida dos escravos⁵⁸, e versos “negros” que relacionam o transcorrer do tempo com o trabalho na safra açucareira:

- Flamboyán verdiando,
Caña sembrando.
- Flamboyán colorao,
Cañaverl parao.
- Vaina secá,

54 *Idem*, p. 92.

55 López-Baralt, Mercedes. *Op. cit.*, 2009, p. 55.

56 Segundo a afirmação de Mercedes López-Baralt, na região açucareira da zona sul da ilha, na cidade de Ponce, próximo a Guayama, teriam ocorrido as últimas sublevações de escravos. *Idem*, p. 55.

57 Palés Matos, Luis. *Op. cit.*, 1984, p. 130 e 153.

58 *Idem*, p. 119.

Como nos mostram esses exemplos, a representação da música em *Litoral* aponta para uma memória cultural antilhana heterogênea e ambivalente, para uma história cultural compartilhada, de conflitos e resistências.

V

Em *Litoral*, assim como na poesia de Luis Palés Matos, o plano do subconsciente e das fantasias individuais, próprio da experiência pessoal e íntima, revela-se profundamente ligado à memória social da coletividade que se projeta na vida pública. Nesses textos, a memória coletiva de raízes culturais heterogêneas das Antilhas irrompe na percepção do sujeito e transforma tanto a realidade percebida quanto a própria subjetividade. Assim, os sons e as vozes “mulatas” impregnam tanto a substância do mundo representado quanto a materialidade da própria enunciação. Nesse processo, a herança cultural afro-antilhana deixa de aparecer como uma visão mítica, idealizada, e passa a apresentar-se como voltada para o presente, para a realidade em tanto vivida e experimentada pelos sujeitos.

Através da recuperação e redescobrimto de uma herança cultural e étnica silenciada e suprimida das representações oficiais da identidade nacional, o texto assinala seu próprio caráter de instrumento de fortalecimento e recriação de uma memória coletiva feita de tradições múltiplas, não monolítica. Assim, revela não só o caráter construtivo da memória cultural como também a poderosa relação entre o passado e o presente, entre a herança da escravidão e a situação social do Porto Rico moderno. São justamente o ritual, a dança, a música e a cerimônia religiosa do *baquiné*, e a figura do menino morto, que registram essa relação entre a memória do passado, a experiência do presente e a possibilidade de um futuro que confira novos sentidos às possibilidades não cumpridas, às esperanças não realizadas e às feridas que não são unicamente simbólicas.

59 *Idem*, p. 97.

SOBRE A AUTORA

ALEJANDRA JOSIOWICZ é mestre e doutora em Língua e Cultura Brasileira e Hispano-americana pela Princeton University. Foi professora assistente na Rutgers University. Atualmente realiza pós-doutorado na Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz) com bolsa de apoio da Faperj. Suas pesquisas situam-se na área da sociologia da literatura e do pensamento social, debruçando-se no tema da infância. Publicou recentemente, entre outros artigos, “Por uma política da estética em Mário de Andrade: Expressionismo e infância” (2015) e “La escritora que mató a los peces. Escritura, género y mercado en Brasil (1967-1978): un estudio de la literatura infantil de Clarice Lispector” (2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Browning, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Lejeune, Philippe. *On autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- _____. *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005.
- López-Baralt, Mercedes. *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado*, San Juan: La Editorial UPR, 2009.
- _____. El extraño caso de un canon marginal: La poesía de Luis Palés Matos. In: Palés Matos, Luis. *La poesía de Luis Palés Matos*. Ed. crítica de Mercedes López Baralt. San Juan: La Editorial UPR, 1995.
- Luna, Noel. *La Ú profunda: Eros, tradición y lengua materna en la poesía de Luis Palés Matos*. Tese (Doutorado) Princeton: Universidade de Princeton, 2001.
- Moten, Fred. *In the break. The aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Palés Matos, Luis. *Obras (1914-1959)*. Río Piedras: La Editorial UPR, 1984.
- Quintero Rivera, Ángel. *Cuerpo y cultura: Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- _____. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. México: Siglo XXI, 1999.
- Quintero Rivera, Mareia. La moderna tradición del mestizaje: crítica musical e idea de nación en el Caribe hispano y Brasil (1920-1940). *Op. Cit*, San Juan, n. 16, 2005.
- _____. *A cor e o som da nação: A ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2000.
- Quiñones, Arcadio Díaz. *La memoria rota*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993.

- _____. Jongos: Bodies and Spirits. In: Meira Monteiro, P. e Quiñones, Arcadio Díaz. Testimonio autobiográfico de Luis Palés Matos. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 7, n. 26, 1965.
- _____. La poesía negrista de Luis Palés Matos. Realidad y conciencia de su dimensión colectiva. In: _____. *El almuerzo en la hierba*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1982.
- RICCEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, 1999.
- Smith, Sidonie e Watson, Julia (orgs.). *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Stone, M. (orgs.). *Cangoma Calling: Spirits and rhythms of freedom in Brazilian Jongo slavery songs*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2012.
- Vecchini, Hugo Rodríguez. La biblioteca negra de Palés. *Nómada*, vol. 2, 1995.