



P E N G U I N



C L Á S S I C O S

FEDERICO GARCÍA LORCA

ROMANCEIRO CIGANO e
POETA EM NOVA IORQUE



FEDERICO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESUS GARCÍA LORCA nasceu a 5 de junho de 1898 em Fuente Vaqueros, na província da Andaluzia, no Sul de Espanha. Filho de Federico García Rodríguez, próspero latifundiário que fez fortuna com o negócio do açúcar, e de Vicenta Lorca Romero, professora, deslocou-se, quando tinha 11 anos, com a família para Granada, onde completou o liceu em 1915. Nesse ano, iniciou os estudos de Direito, Literatura e Composição na Universidade de Granada. Nos anos seguintes, tornou-se amigo de alguns dos intelectuais mais influentes de Espanha, como o compositor Manuel de Falla, o realizador Luis Buñuel ou o pintor Salvador Dalí, que tiveram uma fortíssima influência na sua formação cultural. Em 1918, animado por um professor com quem viajava por Espanha na altura, publicou o seu primeiro livro, *Impressões e Paisagens*, cuja impressão foi custeada pelo pai. Em 1919, a pedido do diretor do Teatro Eslava de Madrid, escreveu e encenou a sua primeira peça, *El Maleficio de la Mariposa*. Em 1921, publica o primeiro livro de poemas, a que chamou *Libro de Poemas*, uma seleção do seu trabalho desde 1918. O seu envolvimento no movimento *avant-garde* influenciou grandemente a sua obra poética e plástica nos anos seguintes, mas seria no folclore que encontraria a âncora para o seu primeiro grande sucesso, *Romanceiro Cigano*, uma emulação das músicas e poemas contados na Andaluzia, publicado em 1928. Em 1929, viajou para os Estados Unidos, onde foi testemunha atenta dos efeitos do Grande Crash de 1929, que inspirou *Poeta em Nova Iorque*, publicado postumamente, em 1948. Regressado a Espanha, dois anos depois, é nomeado diretor do Teatro Universitario La Barraca, uma companhia itinerante criada com o intuito de levar às zonas rurais de Espanha o moderno teatro espanhol. O contacto com as situações mais extremas das realidades urbana, em Nova Iorque, e rural, em Espanha, foi determinante para a sua adesão ao teatro de ação social, de que é exemplo a obra-prima *Trilogia Rural*, denúncia apaixonada de uma sociedade burguesa classista e repressiva, composta pelas reconhecidas tragédias *Casamento de Sangue* (1932), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936). As suas convicções sociais e afinidades políticas chamariam a atenção dos Nacionalistas de Franco. Pouco depois do início da Guerra Civil Espanhola, a 19 de agosto de 1936, sob a acusação de ser socialista e homossexual, Federico García Lorca foi detido e assassinado por uma milícia nacionalista. O seu corpo nunca foi encontrado.

MIGUEL FILIPE MOCHILA (Évora, 1988) é autor de dois livros de poemas: *Tempo da Impaciência* (Ed. Artefacto, 2015) e *Com a Língua nos Dentes* (Ed. Artefacto, 2019). Doutor em Literatura e investigador em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, é professor na Universidade de Porto Rico, ao abrigo de um protocolo com o Instituto Camões. Traduziu, para português, obras de Rubén Darío, Marosa di Giorgio, Nicanor Parra, Roberto Arlt, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Adolfo Bioy Casares, Juan José Saer, Juan José Arreola, Samanta Schweblin, César Aira, Alejandro Zambra, Luis Cernuda, Blas de Otero, Claudio Rodríguez, Ángel González, Joan Margarit, Gemma Gorga, Javier Marías, Luis Landero ou Manuel Vilas.

PEDRO MEXIA nasceu em 1972, em Lisboa. É crítico literário e cronista do *Expresso*. Publicou cinco volumes de diários, sete livros de poemas, antologiadados em *Poemas Escolhidos* (2018), e sete coletâneas de crónicas, a penúltima das quais, *Lá Fora* (2018), venceu o Grande Prémio de Crónica da Associação Portuguesa de Escritores. Organizou antologias de Agustina Bessa-Luís, Eduardo Lourenço, Rui Knopfli, Nelson Rodrigues e Graham Greene. Traduziu poetas e dramaturgos como Hugo Williams, Tom Stoppard e David Mamet. Coordena a coleção de poesia da Tinta-da-china. É co-diretor da *Granta em Língua Portuguesa*.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	
A cidade e as guerras	vii
NOTA DO TRADUTOR	xiii
Romanceiro cigano	1
Poeta em Nova Iorque	55

INTRODUÇÃO

A cidade e as guerras

Em *Romanceiro Cigano* e *Poeta em Nova Iorque*, os dois livros fundamentais de Federico García Lorca, os termos «romanceiro» e «poeta» são mais determinantes do que «cigano» e «Nova Iorque». É o triunfo do poético e do individual sobre o etnográfico e o topográfico que aqui importa, mesmo quando se pensa que é o inverso.

A primeira versão do *Romanceiro Cigano* saiu em 1928. Integrando a «geração de 27», o Lorca inicial costuma ser caracterizado, de maneira esquemática, como um folclorista melodioso e empático. Alguns admiradores leram o *Romanceiro* assim, e alguns detractores também, entre os quais os amigos-inimigos da Residência de Estudantes de Madrid, Buñuel e Dalí, que repudiaram um «regionalismo» que entendiam como anti-moderno. A impressão de que determinada temática conduz ao folclore é compreensível. Os poemas desse livro têm, de facto, um lugar, um povo, um idioma, uma toada, nomes de pessoas e localidades, querem-se claramente andaluzes. Dizem-se «ciganos» porque tomam a parte pelo todo: «chamo-lhe cigano porque o cigano é o mais elevado, o mais profundo, mais aristocrático do meu país, o mais representativo do seu modo», declarou Lorca, que apresentou o *Romanceiro* como o «alfabeto da verdade andaluza», da Andaluzia «que se vê» e da outra, a «que não se vê». Mas será que serem ciganos ou andaluzes define, em definitivo, os poemas? E que é, ao certo, em poesia, o visível e o invisível?

Se estamos, sem dúvida, perante uma colecção de canções andaluzas, descendentes do *Poema del cante jondo* (1921), composições que jogam com o ritmo, as repetições, o tom patético, as perguntas, e com grande cópia de amores, navalhadas, injustiças, exclamações, podemos igualmente observar, como o crítico Miguel García-Posada, que há nesse método qualquer coisa de trans-histórico ou arquetípico, e que isso transforma em ficcionais as histórias verdadeiras, em intemporais, as antigas. Quando, a certa altura, se alude às violências das quais resultou «o de sempre», «o de sempre» significa que «morreram quatro romanos e cinco cartagineses». E é como se os romanos e os cartagineses fossem morrendo de cada vez que morre alguém nessas situações, como se a Andaluzia dos anos 1920 não se distinguisse da Andaluzia de outras épocas, de outros séculos.

A cultura andaluz, neste entendimento, seria a combinação de diversos tempos num único tempo. Todos os casos convocados nestes romances líricos e narrativos podem ser mitologias locais, notícias de jornal, peripécias acontecidas a conhecidos, incidentes com contrabandistas, adúlteras, campestinos e guardas civis. Se uma das secções do livro reúne romances ditos «históricos», isso não implica que sejam mais verídicos do que os outros, porque o efeito de veracidade não dispensa um *pathos* abstracto. Lembremos que o poeta defendeu numa conferência o carácter «antipitoresco» e «antifolclórico» do *Romanceiro*. Sem que fosse um documento etno-histórico, o livro tinha um enraizamento no vivido, e o vivido possibilitava uma *invenção*, distante do «costumbrismo» que constrangia muita literatura espanhola pré-modernista. Uma invenção *dramática*, como nas peças de teatro do autor, algumas, decerto, «históricas», mas quase todas com a força imutável da tragédia. A própria imagética destes poemas privilegia a natureza à historicidade (a lua, o vento, os cavalos, o «verde que te quero verde», o sexo, o sangue), enquanto a morte, omnipresente, esbate a fronteira entre natureza e História. Mas até as mortes concretas (como a que assombra

o extraordinário poema sobre Antãoito, *o Camborio*, elegia que antecipa o «Pranto por Ignacio Sánchez Mejias»), até essas transmitem a ideia de que há «vozes de morte» nos ares, premonição que atravessa todo o Lorca, chegando aos *Sonetos do Amor Obscuro* e ao *Divã do Tamarit*, e impressiona todos os que o leram depois da sua morte precoce e violenta.

Talvez seja esse ambiente de premonição (ao lado dos entusiasmos paisagísticos e eróticos) que consagrou o *Romanceiro Cigano* como exemplo de tradução e de vanguarda, comparável à fase tardia de poetas ainda oitocentistas como Yeats ou Rilke. Explicitando as camadas histórico-linguísticas do *Romanceiro*, um dos seus tradutores, Vasco Graça Moura, falou de uma «alucinação metafórica» à qual o poeta acede porque conjuga o legado árabe, a poesia popular espanhola, Gôngora e o modernismo. Os poemas, sendo «ciganos», ou «andaluzes», possibilitam aquilo que Graça Moura e outros qualificam como «surrealismo natural»: imagens surpreendentes, imaginários novos, achados verbais, exaltações bizarras, o «nervo de prata aquecida», a «magnólia com lantejoulas e fitas».

Se tendemos a considerar *Poeta em Nova Iorque* (póstumo, 1940) radicalmente distinto de *Romanceiro Cigano*, o próprio Lorca sugeriu que não era bem assim, dizendo que o livro poderia chamar-se *Nova Iorque num poeta*. O jovem Federico viveu nessa cidade, de Junho de 1929 a Março de 1930, enquanto esteve na Universidade de Columbia, sem que tivesse grande domínio da língua inglesa. Era a sua primeira viagem ao estrangeiro, e encontrou não apenas uma cidade grande, mas uma «cidade-mundo», semelhante à Paris do século anterior. O impacto, diga-se, foi muitíssimo negativo, pelo menos na sua expressão poética. *Poeta em Nova Iorque* não é um hino metropolitano, mas um pequeno inferno à Baudelaire e à Eliot, «*fourmillante cité*», «*unreal city*». Esmagadora, caótica, multitudinária, mecanizada, desumana, a cidade deixou o andaluz chocado, tão afastado estava daquele universo. Para muitos leitores, este é um livro

sobre a quase-capital americana, no qual se sucedem, poema após poema, as referências a zonas, bairros, lugares emblemáticos, o Harlem e Wall Street, Coney Island, a Ponte de Brooklyn ou o Chrysler Building (interrompidas por interlúdios um tanto ou quanto benignos no Vermont e em Cuba). Para outros, é mais sobre Lorca do que sobre Nova Iorque: o possível título alternativo indica, aliás, que tudo se passa na consciência do «eu», e que Nova Iorque existe em função do seu visitante, não o contrário.

Em 29, a América atravessa a Grande Depressão. Mas toda aquela sociedade, com ou sem colapso bolsista, desagradava a Lorca. Não é só a decadência que o enfurece: o progresso também o desgosta. Por isso se acumulam nestes versos os homicídios, os suicídios, o abate de animais, uma morte não operática ou tauromáquica, mas civilizacional. Ainda que disfóricos, zangados, os poemas não registam a descrição de uma cidade, antes uma «reação à cidade», que se manifesta na «rua» e no «sonho». Andando ao longo das ruas, o poeta testemunha e denuncia a condição dos negros, dos homossexuais, dos delinquentes, dos judeus, com quem se solidariza ou identifica. Mas o sonho torna-os a todos, e à cidade em que vivem, em «abstracção impessoal», para voltar à auto-interpretação lorquiana.

Isso justifica que um dos textos de *Poeta em Nova Iorque* se intitule «Panorama cego». O «eu» vê a cidade à sua frente, mas fecha os olhos, cego porque não a compreende, fechado na sua solidão. E quando, noutros poemas, a infância e juventude entram de rompante, já nem estamos em Nova Iorque, mas na cabeça do poeta, ou na Andaluzia, onde ele tem a cabeça. Em certos instantes, sem continuidade, Lorca é capaz de participar da vibração urbana, da liberdade metropolitana, eufórico com o desconhecido, as tentações, o jazz, com a América whitmaniana (e dedica uma ode ao bardo, como fez Pessoa). Terá razão o americano Edward Hirsch quando afirma que *Poeta em Nova Iorque* é «parte *Canto de Mim Mesmo*, parte *A Terra Devastada*»; mas as influências anglo-americanas não obscurecem a extrema

originalidade deste dramatismo denso, escuro, hermético, que anuncia a poesia subsequente, aquela que Lorca escreveu e, eventualmente, a que poderia ter escrito.

Se *Romanceiro Cigano* usava o folclore andaluz como um «canto fundo» sem lugar definido, num registo onírico e moderno, *Poeta em Nova Iorque* continuou e aperfeiçoou esse processo, em composições tão arrojadas e exigentes como as do Yeats tardio. Ao lado de momentos espantosos de facilidade e felicidade, ao jeito da «Pequena valsa vienense», que Leonard Cohen haveria de traduzir e interpretar, temos um «eu» à procura de uma verdade, ou da «verdade das coisas equivocadas». Desmentindo os seus títulos, Lorca não cantou apenas o mundo antigo andaluz ou o «novo mundo» das Américas: descobriu um outro mundo, interiorizado, ansioso, ocasionalmente esperançoso, que a guerra das duas Espanhas desfez.

Pedro Mexia

NOTA DO TRADUTOR

Este volume reúne *Romanceiro Cigano e Poeta em Nova Iorque*, os dois mais célebres livros de poesia de Federico García Lorca, poeta assassinado quando tinha apenas 38 anos, nesse trágico ano de 1936 que assinalou o início da traumática Guerra Civil espanhola, transformando-se doravante o poeta em símbolo de resistência ao franquismo.

Romanceiro Cigano, escrito por volta de 1923, quando o poeta se encontrava na Residência de Estudantes de Madrid, e publicado na prestigiada editora da *Revista de Occidente* fundada pelo filósofo José Ortega y Gasset, lograria inaudito sucesso, transcendendo os limites da minoria que por norma atende à poesia e transformando-se em autêntico fenómeno popular. Nesse que é, segundo Lorca, o «retábulo andaluz de todo o andaluzismo», a etnia cigana surge como índice da discriminação e opressão das gentes do Sul, desde que em 1499 os Reis Católicos suprimiram os seus direitos. Segundo Lorca, «gente mais oprimida não há, gente onde se espreme e condensa a mais densa substância lírica de Espanha: gente livre, criativa e quase sempre honestíssima».

Afirma Lorca: «Acho que por ser de Granada me inclino para a compreensão simpática dos perseguidos. Do cigano, do negro, do judeu..., do mourisco, que todos temos cá dentro.» Granada surge, com efeito, como cenário principal deste romanceiro, personificada aqui por São Miguel (ao passo que São Rafael personifica Córdova e São Gabriel, Sevilha). Sirva de exemplo da ambiência granadina o «Romance da Guarda Civil», que narra

a destruição da «cidade dos ciganos» às mãos do corpo policial, em conluio com o capital explorador que Lorca persistentemente criticaria, nesta circunstância representado pelo latifundiário Pedro Domecq. O poema evocará o episódio que Federico narra em carta ao irmão Francisco:

O país é governado pela Guarda Civil. Um cabo de Caratunas, a quem os ciganos desgostavam, para os obrigar a partir chamou-os ao quartel e, com as tenazes do lume, arrancou um dente a cada um, dizendo-lhes: «Se amanhã ainda cá estiverem, ficarão sem outro.» Naturalmente, os pobres ciganos sem dentes tiveram de emigrar para outro sítio.

No último Natal em Cáñar, um ciganito de catorze anos roubou cinco galinhas ao presidente da câmara. A Guarda Civil atou-o pelos braços a um madeiro e passearam-no por todas as ruas da vila, chicoteando-o com correntes e obrigando-o a cantar em voz alta. Contou-mo um miúdo que viu passar a comitiva pela sua escola.

Também Antonio Torres Heredia, protagonista de dois romances deste volume, detido e assassinado por guardas civis a caminho de Sevilha, aonde ia assistir a uma tourada, se inspira em Luis Cortés Heredia, da família cigana Camborio, originária de Chauchina.

Se «A casada infiel» terá tido por mote uma copla popular que Lorca ouviu a um rapazito de Alpujarras («E eu levei-a ao rio/ julgando que era moça,/ mas tinha marido»), outras passagens denotam inspiração livresca. É o caso do mais célebre poema do volume, «Romance sonâmbulo», com a sua estrutural reiteiração da cor verde, a fazer lembrar «A verdinha» de Juan Ramón Jiménez, que canta assim: «Verde é a menina. Tem/ verdes olhos, cabelo verde./ Sua rosinha silvestre/ não é rosa, nem branca. É verde./ No verde ar lá vem!/(a terra fica verde)/ Sua espuminha fulgente/ não é branca, nem azul. É verde.»

Do livro constam outrossim algumas referências de fundo autobiográfico, como a dedicatória do «Romance do condenado» a Emilio Aladrén, escultor de que Lorca se enamorou e que terá estado na base da crise sentimental que o levou a fugir para Nova Iorque, em 1929. Já «Morto de amor» é dedicado a Margarita Manso, casada com o seu amigo, o pintor Alfonso Ponce de León, a única mulher com que o poeta teve relações sexuais. De acordo com um relato de Salvador Dalí, por quem Lorca nutriu uma duradoura atração, o poeta foi impelido a tal pelo pintor, presente no ato como *voyeur*, sugerindo-lho como condição de um futuro encontro sexual entre ambos, encontro esse aparentemente nunca consumado. Findo o encontro com Margarita, e sob o olhar de Dalí, conta este que o poeta terá lido à jovem versos de «Thamar e Amnón», outra das composições deste romanceiro.

Os «Três romances históricos» aqui coligidos não têm ambiência andaluza. «Martírio de Santa Olalla», «Burla de dom Pedro a cavalo» e «Thamar e Amnón» relatam remotos episódios bíblicos ou hagiográficos que ainda assim confirmam a simpatia do poeta por personagens marginalizadas e perseguidas: Santa Olalla em Mérida, às mãos das autoridades legionárias; Amnón pelo pai, o rei de Israel, em virtude do incesto aqui narrado; e o apóstolo Pedro por Nero, imperador romano.

Se o livro obteve, como disse, notável sucesso — a tiragem inicial, de julho de 1928, de 2000 exemplares, esgotou rapidamente, surgindo nova impressão logo em 1929, a que se seguiria, em 1933, a emblemática edição pela Sur, de Buenos Aires, casa que publicaria várias das principais personalidades do exílio espanhol no contexto do franquismo —, o certo é que nessa altura já Lorca palmilhava outros caminhos poéticos, movido por acidentes vitais e por influência dos amigos Salvador Dalí e Luis Buñuel, que o introduziram nos princípios do surrealismo, em parte plasmado na liberta torrente de ritmos e imagens de *Poeta em Nova Iorque*, embora nunca defluindo em puro automatismo ou livre associação. Cito aqui parte substancial da carta que Dalí

envia a Lorca, a propósito da sua leitura deste *Romanceiro Cigano*, na qual se observa quer a resistência do pintor à poesia no seu entender excessivamente tradicionalista e convencional do volume, quer a sua própria conceção estética, quer ainda a sua caracterização, fortemente sexualizada, de Federico:

A tua poesia atual cabe quase toda dentro da poesia tradicional, nela noto a substância poética mais rotunda que jamais existiu: mas (!) absolutamente presa às normas da poesia antiga, incapaz de nos emocionar já, nem de satisfazer os nossos atuais desejos. A tua poesia está presa por pés e mãos à poesia velha. Talvez consideres atrevidas certas imagens, ou descubras certa dose acrescida de irracionalidade nas tuas coisas, mas posso dizer-te que a tua poesia se move dentro da ilustração dos lugares-comuns mais estereotipados e mais conformistas. Precisamente, estou convencido de que hoje, em matéria de poesia, só faz sentido procurar a evasão das ideias que a nossa inteligência artificialmente foi forjando, até as dotar do seu exato sentido real. [...] Tu moves-te dentro das noções aceites e antipoéticas. Falas de um ginete e supões que este vai montado a cavalo e que o cavalo galopa; isto é dizer muito, porque na verdade seria conveniente averiguar se realmente é o ginete quem vai montado, se as rédeas não são um prolongamento orgânico das suas próprias mãos, se na verdade, mais velozes que o cavalo, acontece que são os pelinhos dos colhões do ginete, e se o cavalo não é precisamente algo imóvel preso ao terreno por raízes vigorosas... etc., etc. [...]

É preciso deixar as coisinhas livres das ideias convencionais a que a inteligência as quis submeter. Então, estas coisinhas giras operam por si só, de acordo com a sua real e consubstancial forma de ser. Que elas mesmas decidam a direção do curso da projeção das suas sombras! [...]

Federicozinho, no teu livro [...] vi-te a ti, a bestazinha que tu és, uma bestazinha erótica, com o teu sexo e os pequenos

olhos do teu corpo, e os teus cabelos e o teu medo da morte, e a tua vontade de que, se morreres, o saibam todos os senhores, o teu misterioso espírito feito de pequenos enigmas tolos, de uma estreita correspondência horóscopa; o teu dedo gordo em estreita correspondência com a tua pila e com as humidades dos lagos de baba de certas espécies de planetas peludos, que os há. Amo-te pelo que o teu livro revela que és, que é o exato contrário da realidade que os putrefactos forjaram de ti. Um cigano moreno de cabelo preto e coração infantil, etc., etc., todo esse Lorca nestoriano decorativo, antirreal, inexistente, só possível de ter sido criado pelos artistas porcos, longe dos cabelinhos e dos ursinhos e silhuetas moles duras, e líquidas que nos rodeiam, etc., etc.

Tu, besta com as tuas pequenas unhas, tu a que às vezes a morte apanha metade do corpo, ou que te sobe pelas unhinhas até ao ombro em esforço esterilíssimo! Eu bebi a morte nas tuas costas, naqueles momentos em que te ausentavas dos teus grandes braços, que não eram outra coisa senão duas bolsas crispadas de dobra inconsciente e inútil do engomado dos tapizes da Residência; [...] a ti, ao teu linguado que se vê no teu livro, amo e admiro, a esse linguado gordo que, no dia em que perderes o medo e cagares nos Salinas, e abandonares a Rima, enfim, a Arte tal como se entende entre os porcos — farás coisas divertidas, horripilantes, [...] poéticas como nenhum poeta alguma vez realizou. [...] Acredito na tua inspiração, no teu suor, na tua fatalidade astronómica. Este inverno convido-te a atirarmo-nos para o vazio.

Atira-se Lorca para o vazio com *Poeta em Nova Iorque*, volume resultante da sua estada na metrópole norte-americana, entre 1929 e 1930, quando frequentou a Columbia University, enveredando por uma liberdade rítmica e imagética então e sempre esmagadora. Contrariando a regularidade métrica e fónica do *Romanceiro*, domina claramente o verso branco e livre (são

apenas três as exceções: «A tua infância em Menton», «Nascimento de Cristo» e «Som de negros em Cuba»), mas oferecendo igual protagonismo aos segregados e perseguidos (negros, pobres, trabalhadores, chineses, crianças indigentes, homossexuais), mesmo que sem o tom de história exemplar dos romances, por meio desta vez de uma explícita e torrencial brutalidade de pesadelo. O livro, escrito quase todo numa Nova Iorque filtrada pelo olhar do poeta, de tal modo que Lorca chegou a admitir que o título mais acertado teria sido «Nova Iorque num poeta», e inicialmente projetado em dois — «Poeta em Nova Iorque» e «Terra e Lua» —, acabou por ser reunido quase na íntegra num mesmo volume (de fora ficaram os poemas aqui incluídos na secção «De “Terra e Lua”»).

Muito menos celebrado no seu tempo do que o *Romanceiro* — recebeu cétricas críticas de José Bergamín, Rafael Alberti ou Gabriel Celaya —, é hoje tido como um dos grandes livros de poesia da cultura ocidental contemporânea, mesclando experiência subjetiva e preocupações coletivas, imaginação fulgurante e dilacerante realidade. Prenhe de metáforas e símbolos, de ressonâncias bíblicas e míticas, este poeta em Nova Iorque é a um tempo sujeito social e metafísico, desesperado de amor e de destino trágico, e denunciando a injustiça social do capitalismo do *crash*, da exploração fria do lucro que esmaga natureza e humanidade. Chorando animais e crianças assassinadas, o pesadelo da noite da cidade e a solidão brutal face ao espetáculo da multidão enferma, passajando a segregação de judeus, de negros e de chineses, gritando contra a Roma eclesiástica ou contra a velha Europa carcomida em valsa fúnebre, culmina em anseios de fuga para uma Cuba negra e cálida.

Sobre a sua experiência na metrópole, conta Lorca, numa conferência sobre o livro:

Os dois elementos que o viajante capta na grande cidade são: arquitetura extra-humana e ritmo furioso. Geometria

e angústia. A um primeiro olhar, o ritmo pode parecer alegria, mas quando se observa o mecanismo da vida social e a escravidão dolorosa de homem e máquina juntos, compreende-se aquela típica angústia vazia que faz perdoável, por evasão, até o crime e a bandidagem.

Nessa mesma conferência, várias passagens enquadram os poemas aqui reunidos. Assim, sobre «Regresso do passeio», afirma:

Eu, sozinho e errante, esgotado pelo ritmo dos imensos letreiros luminosos de Times Square, fugia neste pequeno poema do imenso exército de janelas onde nenhuma pessoa tem tempo para olhar para uma nuvem ou para conversar com uma dessas delicadas brisas que teimosamente o mar envia sem obter jamais resposta.

Sobre os negros, e em particular sobre «Norma e paraíso dos negros», diz:

E lanço-me nas ruas e dou de caras com os negros. Em Nova Iorque marcam encontro as raças de toda a terra, mas chineses, armênios, russos e alemães continuam a ser estrangeiros. Todos menos os negros. É indubitável que eles exercem enorme influência na América do Norte e, custe a quem custar, são a parte mais espiritual e mais delicada daquele mundo. Porque creem, porque esperam, porque cantam e porque têm uma sublime preguiça religiosa que os salva de todos os seus perigosos frenesis atuais.

Quando se percorre o Bronx ou Brooklyn, onde estão os americanos loiros, sente-se uma qualquer coisa surda, como de gente que ama os muros porque estes suspendem o olhar; um relógio em cada casa e um Deus de que só se vislumbra a planta dos pés. Em contrapartida, no bairro negro há como que uma

constante troca de sorrisos, um tremor profundo de terra que oxida as colunas de níquel e um menininho ferido oferece-te a sua tarte de maçã se olhares para ele com insistência.

Eu descia ali muitas manhãs, vindo da universidade onde vivia e onde era, não o terrível *mister* Lorca dos professores, mas o insólito *sleepy boy* das empregadas de mesa, para os ver dançar e saber o que pensavam, porque a dança é a única forma da sua dor e a expressão aguda dos seus sentimentos, e escrevi este poema.

A propósito do Harlem, e em particular d'«O rei do Harlem», conta:

O que eu via e passeava e sonhava era o grande bairro negro do Harlem, a cidade negra mais importante do mundo, onde o lúbrico tem um sotaque de inocência que o faz perturbador e religioso. Bairro de casas avermelhadas cheio de pianolas, rádios e cinemas, mas com uma característica típica de raça, que é o *receio*. Portas encostadas, meninos de pórfiro que temem os ricos de Park Avenue, fonógrafos bruscamente interrompendo o seu canto. Espera dos inimigos que podem chegar por East River e apontar com exatidão o sítio onde dormem os ídolos.

Eu queria fazer o poema da raça negra da América do Norte e sublinhar a dor que os negros sentem por serem negros num mundo contrário, escravos de todas as invenções do homem branco e de todas as suas máquinas, no susto perpétuo de se esquecerem de acender o aquecedor a gás ou de guiar o automóvel ou de abotoar o colarinho engomado ou de espetar um garfo num olho. Porque estas invenções não são suas, vivem de empréstimos e os pais negros devem manter uma disciplina estreita no seu lar para que a mulher e os filhos não adorem os discos de vitrola ou comam as jantes do carro.

Naquele fervor, no entanto, há uma ânsia de nação bem perceptível para todos os visitantes e, se às vezes se oferecem em espetáculo, guardam sempre um fundo espiritual incorruptível.

Vi num *cabaret* — o *Small Paradise* — cuja massa de público dançante era negra, molhada e áspera como uma caixa de ovas de caviar, uma bailarina nua que se agitava convulsamente debaixo de uma invisível chuva de fogo. Porém, quando toda a gente gritava como se a julgasse possuída pelo ritmo, pude surpreender por um instante nos seus olhos a reserva, a distância, a certeza da sua ausência perante o público de estrangeiros e americanos que a admirava. Como ela, assim era todo o Harlem.

Doutra vez vi uma menina negrinha montada numa bicicleta. Nada mais enternecedor. As pernas fumadas, os dentes frios no rosa moribundo dos lábios, a cabeça embolada com cabelo de ovelha. Olhei-a fixamente e ela olhou para mim. Mas o meu olhar dizia: «Rapariga, porque tens tu uma bicicleta? Pode uma negrinha andar em tal aparelho? É tua? Onde é que a roubaste? Achas que sabes andar?» E, efetivamente, deu uma voltinha e caiu com pernas e rodas por uma suave pendente.

Mas eu protestava todos os dias. Protestava por ver os miudinhos negros degolados por colarinhos rijos, com fatos e botas violentas, a roubar penicos a homens frios que falam como patos. Protestava por toda esta carne roubada ao paraíso, dirigida por judeus de nariz gélido e alma secante, e protestava por algo que era o mais triste de tudo, que era que os negros não queriam ser negros, e inventarem pomadas para tirarem o delicioso encarnolar do cabelo, e pós que fazem a cara cinzenta, e xaropes que alargam a cintura e emurhecem o succulento cáqui dos lábios. Protestava, e prova disso é esta ode ao rei do Harlem, espírito da raça negra, grito de alento para os que tremem, receiam e procuram desajeitadamente a carne das mulheres brancas.

Sobre «Dança da morte», diz:

[...] o que é verdadeiramente selvagem e frenético de Nova Iorque não é o Harlem. Há fôlego humano e gritos infantis, e há lares e há ervas e dor que tem consolo, e ferida que tem doce

ligadura. O mais impressionante, por frio e cruel, é Wall Street. Chega o ouro em rios de todas as partes da terra, e a morte chega com ele. Em nenhum sítio do mundo se sente como ali a total ausência do espírito: manadas de homens que não podem passar do três, e manadas de homens que não podem passar do seis, desprezo da ciência pura e valor demoníaco do presente. E o mais terrível é que toda a multidão que o atufa acha que o mundo vai ser sempre igual, e que o seu dever consiste em mover aquela grande máquina dia e noite, e sempre.

Produto perfeito de uma moral protestante, que a mim, como espanhol típico, graças a Deus, me punha os nervos em franja. Tive a sorte de ver com os meus próprios olhos o último *crash* em que se perderam vários biliões de dólares, um verdadeiro tumulto de dinheiro morto a precipitar-se no mar, e jamais, entre vários suicidas, pessoas histéricas e grupos desmaiados, senti a impressão da morte real, da morte sem esperança, da morte que é podridão e nada mais, como nesse instante, porque era um espetáculo terrível, mas sem nenhuma grandeza.

E eu que sou de um país onde, como diz o grande Unamuno, «à noite a terra sobe ao céu», sentia como que uma ânsia divina de bombardear todo aquele desfilar de sombras por onde as ambulâncias levavam os suicidas com as mãos cheias de anéis. Por isso coloquei ali esta dança da morte. A carranca típica africana, morte verdadeiramente morta, sem anjos nem *resurrexist*, morte alheada de todo o espírito, bárbara e primitiva como os Estados Unidos que não lutaram nem lutarão pelo céu.

A propósito de «Paisagem da multidão que vomita» e «Paisagem da multidão que urina», comenta:

E a multidão. Ninguém pode saber exatamente o que é uma multidão nova-iorquina; ou melhor, Walt Whitman sabia-o, ele que procurava nela solidões; e sabe-o T. S. Eliot, que a espreme num poema como a um limão, para extrair dela ratos feridos,

chapéus molhados e sombras fluviais. Mas se juntarmos a isso que essa multidão está bêbeda, temos um dos espetáculos vitais mais intensos que nos é dado contemplar.

Coney Island é uma grande feira à qual, nos domingos de verão, acode mais de um milhão de criaturas. Bebem, gritam, comem, espojam-se e deixam o mar cheio de jornais e as ruas a abarrotar de latas, de pontas de cigarros, de dentadas, de sapatos sem salto. Volta a multidão da feira a cantar e vomita em grupos de cem pessoas apoiadas sobre as grades dos embarcadouros, e urina em grupos de mil pelos cantos, para cima dos barcos abandonados e dos monumentos de Garibaldi ou do soldado desconhecido.

Ninguém pode fazer a mínima ideia do tipo de solidão que um espanhol sente ali, e mais ainda se é um homem do Sul. Porque, se cáíres, serás atropelado, e se escorregares à água, atirarão sobre ti os papéis do lanche. O rumor desta terrível multidão cobre todo o domingo de Nova Iorque, batendo em pavimentos vazios a ritmo de galope.

Sobre a quinta secção do volume, «Na cabana do Farmer. Campo de Newborg», relata a experiência primeiro cândida e por fim trágica de uma fuga de Nova Iorque, em ambiente campestre, onde surgem «O menino Stanton», a «Vaca» e «Menina afogada no poço»:

Chega o mês de agosto e com o calor, estilo o de Écija, que assola Nova Iorque, tenho de ir para o campo. Lago verde, paisagem de abetos. De súbito, no bosque, uma roca abandonada. Fico em casa de uns camponeses. Uma menina, Mary, que come mel de ácer, e um menino, Stanton, que toca uma harpa judia, fazem-me companhia e ensinam-me com paciência a lista dos presidentes dos Estados Unidos. Quando chegamos ao grande Lincoln, fazem a saudação militar.

O pai do menino Stanton tem quatro cavalos cegos que comprou na aldeia de Eden Mills. A mãe está febril quase

sempre. Eu corro, bebo boa água e adoçasse-me o ânimo entre os abetos e os meus pequenos amigos.

Apresentam-me às meninas Tyler, descendentes paupérrimas do ex-presidente, que vivem numa cabana, fazem fotografias a que dão o título de «silêncio sublime» e tocam numa incrível espineta canções da época heroica de Washington. São velhas e usam calças para que as silvas não as arranhem, porque são muito pequeninas, mas têm belos cabelos brancos e, de mão dada, ouvem algumas canções que eu improviso na espineta só para elas. Às vezes convidam-me a comer e dão-me só chá e umas fatias de queijo, mas fazem-me constar que a chaleira é de autêntica porcelana, e que a infusão tem uns quantos jasmíns.

No fim de agosto levaram-me à sua cabana e disseram-me: «O senhor não sabe que já estamos quase no outono?» Com efeito, por sobre as mesas e a espineta, e cercando o retrato de Tyler estavam as folhas e os pâmpanos amarelos, avermelhados e laranjas mais belos que vi em toda a minha vida. Naquele ambiente, naturalmente, a minha poesia adquiriu o tom do bosque. [...]

Mas um dia a pequena Mary caiu a um poço e encontraram-na afogada. Não devo expressar aqui a dor profunda, o autêntico desespero que senti nesse dia. Isso fica para as árvores e para as paredes que me viram então. Lembrei-me logo daqueloutra menina granadina que vi tirarem do algibe, as mãozinhas enredadas nos ganchos e a cabeça a bater contra as paredes, e as duas meninas, Mary e a outra, fundiram-se-me numa só menina que chorava sem conseguir sair do círculo do poço, dentro dessa água parada que não desemboca nunca.

Sobre «Poema duplo do lago Eden Mills», recorda:

Com a menina morta, já não suportava estar naquela casa. Stanton comia com cara triste o mel de ácer que a irmã deixara, e as divinas meninas Tyler pareciam loucas no bosque, querendo oferecer-me fotografias que faziam do outono. Eu descia ao lago

e o silêncio da água, o cuco, etc., etc., não me deixavam ficar sentado, porque em todas as posições me sentia litografia romântica com a seguinte legenda: «Federico deixava vaguar o pensamento.» Porém, e finalmente, um esplêndido verso de Garcilaso arrebatou-me desta obstinação. Um verso de Garcilaso: «Nosso gado pasta. O vento expira.» E nasceu este poema duplo do lago de Eden Mills.

Sobre «Grito para Roma. Na torre do Chrysler Building», comenta:

O céu triunfou sobre o arranha-céus, mas agora a arquitetura de Nova Iorque surge-me como algo prodigioso, algo que, descartada a intenção, chega a comover como um espetáculo natural de montanha ou deserto. O Chrysler Building defende-se do sol com um enorme bico de prata, e pontes, barcos, caminhos de ferro e homens, vejo-os encadeados e surdos; encadeados por um sistema económico cruel, a que em breve será necessário decepar o pescoço; e surdos por excesso de disciplina e carência da dose imprescindível de loucura.

Seja como for, deixava Nova Iorque com sentimento e com admiração profunda. Fizera ali muitos amigos e vivera a mais útil experiência da minha vida. Tenho de agradecer-lhe por várias coisas, especialmente pelos azuis de oleografia e pelos verdes de estampa britânica que a margem de New Jersey me obsequiava nos meus passeios com a Anita, a índia portuguesa, e com Sofia Megwinov, a russa porto-riquenha, e por aquele divino *aquarium* e aquela casa de feras onde me senti criança e me lembrei de todas quantas há no mundo.

Por fim, e a propósito de «Som de negros em Cuba», diz:

Mas o barco afasta-se e começam a chegar, palma e canela, os perfumes da América com raízes, da América de Deus,

da América espanhola. Mas o que é isto? Outra vez Espanha? Outra vez a Andaluzia mundial? É o amarelo de Cádiz com mais um grau, o rosa de Sevilha inclinado a carmim e o verde de Granada com uma leve fosforescência de peixe.

Havana surge entre canaviais e ruído de maracas, cornetas chinesas e marimbas. E, no porto, quem sai a receber-me? A morena Trinidad da minha infância, aquela que se passeava pelo cais da Havana, que pelo cais de Havana passeava de manhã.

E saem os negros com os seus ritmos que descubro típicos da grande vila andaluza, negrinhos sem drama que reviram os olhos e dizem: «Nós somos latinos.» Com as três grandes linhas horizontais, linha de canavial, linha de balcões e linha de palmeiras, mil negras com as bochechas tingidas de cor de laranja, como se tivessem cinquenta graus de febre, bailam então este som composto por mim e que me chega como uma brisa da ilha.

Miguel Filipe Mochila

Romanceiro cigano

Romance da lua, lua

A Conchita García Lorca

A lua chegou à frágua
com sua anquinha de nardos.
O menino olha e olha.
O menino a está olhando.
Em todo o ar comovido
agita a lua os seus braços
e exhibe, lúbrica e pura,
seus seios de duro estanho.
Foge, lua, lua, lua.
Se viessem os ciganos,
do teu coração fariam
colares mil e anéis brancos.
Menino, deixa que eu dance.
Se vierem os ciganos,
vão achar-te na bigorna
com os olhinhos fechados.
Foge, lua, lua, lua,
que já oiço os seus cavalos.
Larga-me, ó moço, não pises
meu brancor tão engomado.

O ginete aproximava-se,
da várzea o tambor tocando.
Tem os olhos o menino

dentro da frágua fechados.
Do olival já lá vinham,
bronze e sonho, os ciganos.
Com as cabeças levantadas
e os olhos meio fechados.

Como canta o noitibó,
ai, na árvore está cantando!
Pelo céu a lua segue
um menino segurando.

Dentro da frágua já choram,
dando gritos, os ciganos.
O ar vela-a, vela-a, vela-a.
Eis que o ar a está velando.

Preciosa e o ar

A Dámaso Alonso

A lua de pergaminho
Preciosa, tocando, desce
por um anfíbio carreiro
de cristais, de sempre-verdes.
O silêncio já sem estrelas,
fugindo do seu falsete,
cai onde o mar bate e canta
a noite cheia de peixes.
Nos cumes altos da serra
dormem os carabineiros,
guardando as torres brancas
onde vivem os ingleses.
Nisto os ciganos da água
levantam para entreter-se
pérgulas feitas de conchas
e ramos de pinho verde.

*

A lua de pergaminho
Preciosa, tocando, desce.
Ao vê-la, ergue-se o vento,
o vento nunca adormece.
São Cristóvão vai despido,

cheio de línguas celestes,
fita a menina que toca
uma doce gaita ausente.

Moça, deixa que eu levante
o teu vestido pra ver-te.
Abre em meus dedos antigos
a rosa azul do teu ventre.

Preciosa puxa o pandeiro,
corre, corre, corre sempre,
que o vento-macho a persegue
com a sua espada quente.

Franze seu rumor o mar.
Olivais empalidecem.
Cantam flautas de umbria
e o gongo liso da neve.

Preciosa, corre, Preciosa,
que te apanha o vento verde!
Preciosa, corre, Preciosa!
Vê lá onde ele se te mete!
Sátiro de estrelas baixas
com as suas línguas luzentes.

*

Preciosa, a muito medo,
entra na casa que tem
lá acima dos pinheiros
senhor cônsul dos ingleses.

Assustados pelos gritos,
três carabineiros descem,
de negras capas cingidas
e nas fontes os barretes.

O inglês dá à cigana
um copo de túbio leite
e uma taça de genebra.
Preciosa nada bebe.

E enquanto conta, chorando,
sua aventura àquela gente,
morde o vento a piçarra
das telhas e enfurece-se.

Poeta em Nova Iorque

Dedicado a Bebé e Carlos Morla

Os poemas deste livro foram escritos na cidade de Nova Iorque, no ano de 1929-1930, quando o poeta viveu como estudante na Columbia University.

F.G.L.

I

Poemas da Solidão na Columbia University

*Fúria cor de amor,
amor cor de olvido.*

LUIS CERNUDA

Regresso do passeio

Assassinado pelo céu.
Por entre as formas que tendem à serpe
e as formas que procuram o vidro,
deixarei crescer os meus cabelos.

Com a árvore de cotos que não canta
e o menino com o branco rosto de ovo.

Com os animaizinhos de cabeça rachada
e a água esfarrapada dos pés secos.

Com tudo o que tem cansaço surdo-mudo
e borboleta afogada no tinteiro.

Tropeçando no meu rosto todos os dias diferente.
Assassinado pelo céu!

1910
Intermédio

Aqueles meus olhos de mil novecentos e dez
não viram o enterro dos mortos
nem a feira de cinzas de quem chora madrugada fora
nem o coração que treme, abandonado como um cavalo-
-marinho.

Aqueles meus olhos de mil novecentos e dez
viram a branca parede onde urinavam meninas,
o focinho do toiro, o cogumelo venenoso
e uma lua incompreensível que iluminava nos cantos
gomos de limão seco ao negro duro das garrafas.

Aqueles meus olhos no pescoço da égua,
no seio trespassado da Santa Rosa dormente,
nos telhados do amor, com gemidos e mãos frescas,
no jardim onde os gatos devoravam rãs.

Desvão onde o pó velho congrega estátuas e musgos.
Caixas que guardam o silêncio de caranguejos devorados.
No sítio onde o sonho tropeça na sua realidade.
Além, meus pequenos olhos.

Não me perguntem nada. Vi que as coisas
quando procuram o seu curso encontram o seu vazio.
Há uma dor de espaços no ar sem gente
e nos meus olhos criaturas sem nudez vestidas!

Nova Iorque, agosto de 1929

«Eu denuncio toda a gente
que ignora a outra metade,
a metade irredimível.»

Em 1928, Federico García Lorca revoluciona a poesia ocidental com a publicação de *Romanceiro Cigano*, um conjunto de histórias inspiradas na tradição oral, carregadas de vitalidade e simbolismo. No ano seguinte, atravessa o Atlântico e assiste à rutura social e económica provocada pela Grande Depressão. Desta experiência, emerge *Poeta em Nova Iorque*, uma denúncia catártica da desumanização e da alienação, onde a síntese entre palavra e imagem se concretiza de uma forma absolutamente original.

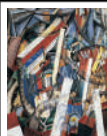
Uma poesia ancorada nas mais universais contradições humanas, que canta a vida, a morte, a liberdade e o desejo com singular intensidade.

P E N G U I N



C L Á S S I C O S

Tradução de Miguel Filipe Mochila
Introdução de Pedro Mexia



New York, 1913
(óleo sobre tela)
Max Weber




© NPL - DeA Picture
Library / G. Nimatallah /
Bridgeman Images

ISBN 9789897845154



9 789897 845154 >

penguinlivros.pt

   [penguinlivros](https://www.penguinlivros.com)



Penguin
Random House
Grupo Editorial