



**UnB**

**Universidade de Brasília – UnB**

**Instituto de Letras – IL**

**Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais**

**JOÃO ARTHUR PUGSLEY GRAHL**

**TAMBORES DE JACQUES ROUMAIN:  
ao ritmo de Henri Meschonnic**

**BRASÍLIA  
2021**



**UnB**

**Universidade de Brasília – UnB**

**Instituto de Letras – IL**

**Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais**

**JOÃO ARTHUR PUGSLEY GRAHL**

**TAMBORES DE JACQUES ROUMAIN:  
ao ritmo de Henri Meschonnic**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) – no Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília, com vistas à obtenção do título de Doutor em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

**BRASÍLIA  
2021**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GG742t GRAHL, JOAO ARTHUR  
Tambores de Jacques Roumain: ao ritmo de Henri  
Meschonnic / JOAO ARTHUR GRAHL; orientador Sidney Barbosa.  
- Brasilia, 2021.  
240 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasilia, 2021.

1. Literatura Haitiana. 2. Jacques Roumain. 3. Henri  
Meschonnic. 4. Tambor. 5. Ritmo. I. Barbosa, Sidney,  
orient. II. Titulo.

## DEDICATÓRIA

Aos refugiados haitianos, os *diasporas*, que me ensinaram a respeito de sua luta, seu orgulho, sua literatura, seu cinema, sua comida, sua maneira de pensar. Sem eles essa tese não existiria. SAK PASE? N'AP BOULE!

## AGRADECIMENTOS

Sobretudo ao meu orientador Prof. Dr. Sidney Barbosa, pela acolhida, pelos conselhos, pela hospitalidade, pela inteligência e por ter se casado com a professora Lúcia.

À memória de meu pai, morto da peste, durante a feitura desta tese.

À minha filha Maitê, que pintou todo o meu computador branco, fazendo com que seja impossível não me lembrar dela constantemente.

Aos meus colegas da faculdade, na UnB, pelas conversas animadas regadas à cerveja e, sobretudo, ao Fabiano, pela constante hospitalidade.

À cidade de Brasília, seca e linda, com seu cerrado, sua arquitetura, sua universidade, seu pastel com caldo de cana e sua “loucura”.

Ao poeta e diplomata Wellington Bujokas, que, um dia, me declamou Jacques Roumain no Baba Salim, em Curitiba, e me fez apaixonar por sua poesia.

Aos meus colegas da UFPR: Viviane Pereira, Cláudia Daher, Walter Lima Torres Neto, José Carlos Moreira e Nathalie Dessarte, que permitiram que me ausentasse de meu trabalho para a execução deste doutorado.

A vocês todos, todas, *mesi anpil!*

Assôtô(r) Micho  
N'a po rhélé Jean  
Jean Assôtô(r) n'a po rhélé'r  
Pou nous baptisé tambou Assôtô(r)  
Dieu le Père, Dieu le Fils, Dieu le Saint-Esprit  
Après Bon Dieu, m'ap baptisé'r  
Ou sôti n'ans Guinin  
Ou vini ouè créoles-la yo  
Nous contents ouè'r, Assôtô(r) Micho (bis)  
M'ap baptisé'r Assôtô(r)  
(Jacques Roumain, *Le Sacrifice du Tambour-  
Assôtô(r)*, transcrição de "L'entrée du sacrifice")

un rythme  
qui nous entend plus  
que nous l'entendons  
pour nous unir par ce qui nous  
disjoint  
nous éloigner  
par ce qui nous rapproche  
(Henri Meschonnic, *Et la terre coule*, In: Eyriès,  
Alexandre (2019))

## 2. - Guira, Hibuero, Jiguera. -

Le fruit de cet arbre apparaît dans un mythe Taïno: un homme appelé Yaya, tua son fils Yayael, parce que celui-ci voulait attenter à ses jours, et cacha ses ossements dans une güira. Comme sa femme voulait revoir les restes de son fils, Yaya précipita les ossements dans la mer où ils se transformèrent en poissons.

Dans un autre mythe ce sont quatre frères jumeaux, nés d'une femme appelée Itiba Tahuahua qui, surpris par Yaya, laissent tomber la güira. Celle-ci se brise et les poissons s'en échappent.

Les anciens chroniqueurs écrivent Hibuera, Hibuero, Higuera (Oviedo). À Santo-Domingo, à Puerto Rico et à Cuba, le terme vernaculaire est Jiguera. Las Casas nous en a laissé une description: "Otro arbol hay, muy provechoso en esta isla, y es el que llaman los indios hibuero, la silaba penultima luenga; este produce unas calabazas redondas como una bola y no mayores comunmente, aunque algunos las echan un poco lenguas; estan llenas de pepitas y acarne blanca, como las de Castilla, y son tan hiestas y duras las heces despues de secas, por de dentro y por de fuera, no como las de Castilla, que son fofas y facilmente se quiebran, sino como si fuesen de hueso; secada la carne y las pepitas, serviansse dellas de vasos para beber y de plantas y escudillas".

L'extension de la güira est considérable: du Mexique jusqu'à l'extrême sud du **Brésil**. Par ce qui précède, son origine précolombienne en Haïti est certaine.

**Ordre: Polemoniales.**

**Famille: Bignoniaceae.**

**Espèce: Crescentia cujete L.**

(Jacques Roumain, *Contribution à l'étude de l'ethnobotanique précolombienne des Grandes Antilles*)

## RESUMO

GRAHL, João Arthur P. Tambores de Jacques Roumain: ao ritmo de Henri Meschonnic. [Tese de doutoramento]. Brasília: IEL, Pós-lit, Universidade de Brasília; 2021.

Jacques Roumain foi um dos maiores escritores do Haiti, conhecido e estudado sobretudo por seu romance *Gouverneurs de la Rosée*, obra considerada “clássica” no Haiti e nas Antilhas e que correu o mundo com traduções em vinte línguas. Sua poesia, no entanto, não é conhecida, analisada nem discutida com a mesma intensidade. A partir do poema “*Sales Nègres*”, do livro póstumo *Bois d’Ébène*, buscaremos mostrar que sua obra poética não só acompanha o modernismo da época, mas que por meio da diversidade de ritmos em sua fase de experimentação, elegerá uma forma rítmica poética específica para esse poema. Para a análise poética, dois conceitos de base serão mobilizados, ambos baseados na teoria do ritmo de Henri Meschonnic. O primeiro conceito é do *Sentido do Ritmo* que mostra ser o poema partícipe de uma *historicidade*, cujo início estaria na influência de Heine, indicada pelo seu “*Sklavenschiff*”, e também pelas primeiras revoltas de independência do país perpetradas por Mackandal, que desembocariam na cerimônia do Bosque Caimã – ato político-religioso fundador do Haiti – e no *Feito de Independência* de Dessalines, que é lembrado até recentemente, no século XX pelas canções sacras Vodun. O poema de Roumain se situa em um *Sentido do Ritmo* que é marcado principalmente por duas expressões lexicais: “vingança” e “liberdade”, que serão instrumentalizadas no poema de Roumain, denunciando a ocupação americana do Haiti (1915-1934), mas também a opressão tanto racial quanto colonialista no mundo em sua época. O segundo conceito é o de *Ritmo do sentido*, que permite analisar o poema mostrando seu discurso. Este denuncia uma relação dialética entre o racismo do opressor e a miséria do oprimido. Permite também ver que existe uma estrofe repetitiva que é interpretada como o retumbar do tambor *Assôtô(r)*, instrumento essencial na obra etnológica de Roumain e que defendemos que se encontra ritmicamente no poema de maneira explícita, por meio da referência ao *tam-tam* e, implicitamente, através do ritmo repetitivo de seus refrões. A relação da poesia com a música é um dos objetivos da linha de pesquisa à qual esta tese está submetida, a saber Literatura e Outras Artes – LOA. Em sua metodologia, Meschonnic propõe a leitura da obra do autor em sua totalidade como chave para se chegar à compressão rítmica de qualquer poema. Ele preconiza também considerar a análise que o próprio autor faz de sua obra como chave de leitura crítica do poema. Levaremos em conta portanto alguns de seus artigos, discursos e entrevistas do autor. Pretendemos assim mostrar o lugar que o poema ocupa em sua obra, inseri-lo em sua época, apresentando-o como parte do movimento da *Negritude* do qual foi contemporâneo de sua fundação. Por fim, faremos a crítica da tradução do livro *Bois d’Ébène* existente em português, além de mostrar a massa crítica acadêmica que procura dar conta da poesia de Roumain. No anexo desta tese estão reunidos todos os poemas de Roumain nela analisados, para possibilitar aos leitores de português um contato direto com os poemas paradigmáticos de sua obra.

Palavras-chave: Jacques Roumain; Henri Meschonnic; Assoto; literatura haitiana; ritmo; *Bois d’Ébène*; “*Sales Nègres*”.

## RÉSUMÉ

GRAHL, João Arthur P. Tambours de Jacques Roumain: au rythme de Henri Meschonnic. [Thèse de doctorat]. Brasília: IEL, Pós-lit, Université de Brasília; 2021.

Jacques Roumain fut l'un des plus grands écrivains de Haïti, connu et étudié surtout par son roman *Gouverneurs de la Rosée*, œuvre considérée classique en Haïti et aux Antilles, traduite en plus de vingt langues. Sa poésie toutefois n'est connue ni analysée ni discutée de la même façon. À partir du poème "Sales Nègres", de Roumain, issu de son livre posthume *Bois d'Ébène*, on cherche à montrer que son œuvre poétique non seulement suit le modernisme de l'époque, mais à travers la diversité de rythmes dans sa phase d'expérimentation, il élira une forme rythmique poétique spécifique pour ce poème. Pour cette analyse poétique, deux concepts de base seront mobilisés, tous deux inspirés de la théorie du rythme d'Henri Meschonnic. Le premier concept est celui du *Sens du Rythme*, qui montre que le poème participe d'une *historicité*, dont le début serait l'influence de Heine, indiquée par son "Sklavenschiff", et aussi dans les premières révoltes pour l'indépendance du pays perpétrées par Mackandal, qui conduit à la cérémonie dans le bois Caïman – événement politico-religieux fondateur du Haïti – et dans *L'acte d'indépendance* de Dessalines, qui est rappelé au 20ème siècle par les chants sacrés du vaudou. Le poème de Roumain se situe donc dans un *Sens du Rythme* qui est principalement marqué par deux expressions lexicales: "vengeance" et "liberté", qui seront instrumentalisées par le poème de Roumain, dénonçant l'occupation américaine d'Haïti, mais aussi l'oppression raciale en tant qu'outil colonialiste dans le monde à son époque. Le deuxième concept est celui du *Rythme du Sens*, qui permet d'analyser le poème en montrant son discours, qui dénonce une relation dialectique entre le racisme de l'opresseur et la misère de l'opprimé. Il permet aussi de voir qu'il existe un rythme répétitif qui s'interprète comme le roulement du tambour Assôtô(r), extrêmement important dans l'œuvre ethnologique de Roumain et qui, selon nous, se retrouve rythmiquement dans le poème de manière explicite, à travers deux références aux tam-tams, et implicitement par le rythme répétitif de ses refrains. La relation entre poésie et musique est l'un des objectifs de l'axe de recherche dont cette thèse s'inscrit, à savoir la Littérature et les Autres Arts (Literatura e Outras Artes – LOA). Dans sa méthodologie, Meschonnic propose de lire l'œuvre de l'auteur dans son intégralité comme clé de compréhension de chaque poème. Il prône également la propre analyse de l'auteur de son œuvre comme clé d'analyse, qui sera également montrée à travers certains de ses articles, discours et entretiens. Nous montrerons donc la place qu'occupe le poème dans son œuvre, mais aussi dans son temps, en la situant dans le mouvement de la Négritude dont elle était contemporaine. Enfin, nous passerons en revue la traduction du livre *Bois d'Ébène* existant en portugais, en plus de montrer la masse critique académique qui cherche à rendre compte de la poésie de Roumain. En annexe à cette thèse, tous les poèmes analysés de Roumain sont présents, afin de permettre aux lecteurs de langue portugaise d'avoir un plus grand contact avec son œuvre poétique.

Mots-clés: Jacques Roumain; Henri Meschonnic; Assoto; littérature haïtienne; rythme, *Bois d'Ébène*; "Sales Nègres".

## SUMÁRIO

PRELÚDIO.....	8
<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1 O FIM DO BATISMO DO TAMBOR.....	19
1.2 AS CONSEQUÊNCIAS DO BATISMO.....	19
1.3 A AFINAÇÃO DOS TAMBORES.....	19
1.4 SALVAR O TAMBOR.....	26
1.5 RITMOS DIFERENTES PARA ÉPOCAS DIFERENTES.....	27
1.6 DIÁLOGO AMISTOSO ENTRE ROUMAIN E MESCHONNIC: OS DOIS BEBENDO NUMA MESA DE BAR NO BRASIL.....	30
<b>2 O PASSADO DO PRESENTE DO SENTIDO DO RITMO.....</b>	<b>33</b>
2.1 “SKLAVENSCHIFF” DE HEINE.....	37
2.2 O INÍCIO E A LEMBRANÇA DA REVOLTA.....	43
2.3 <i>EL REINO DE ESTE MUNDO – O BOSQUE CAIMÃ</i> .....	52
2.4 UM PARÊNTESE.....	57
<b>3 O PRESENTE DO PRESENTE – LABORATÓRIO POÉTICO.....</b>	<b>60</b>
3.1 ARTE POÉTICA DE JACQUES ROUMAIN POR ELE MESMO.....	60
3.1.1 “ <i>Entre nous: Jacques Roumain</i> ” ( <i>Revue Indigène</i> , 1927).....	61
3.1.2 “ <i>Les règles prosodiques</i> ” ( <i>La Presse</i> , 1929).....	67
3.1.3 “ <i>Art Poétique</i> ” ( <i>La presse</i> 24 setembro 1929).....	70
3.1.4 “ <i>Is Poetry Dead?</i> ” (Discurso New York 13 novembro 1940).....	72
3.2 “ <i>LE GRINCEMENT DE MA PLUME SUR LE PAPIER</i> ”.....	75
3.2.1 “ <i>J’écoute le rythme du silence</i> ” – contemplação.....	77
3.2.2 “ <i>Je veux entendre ma douleur sangloter</i> ” – amor partido.....	78
3.2.3 “ <i>Poumons carburateurs douloureux</i> ” – futurismo.....	79
3.2.4 “ <i>la mort qui agite sur le van de la plaine</i> ” – Espanha.....	80
3.2.5 “ <i>La chaleur de mille vies intenses</i> ” – A boemia.....	82
3.2.6 “ <i>avec la perfection d’une guillotine, mortels alexandrins</i> ”.....	83
3.3 NICOLÁS GUILLÉN E LANGSTON HUGHES.....	84
3.4 O RITMO E O TAMBOR NA OBRA DE ROUMAIN.....	91
3.5 LE TAMBOUR ASSÔTÔ(R).....	103
<b>4 O FUTURO DO PRESENTE – RITMO DO SENTIDO.....</b>	<b>110</b>
4.1 ANÁLISE DO POEMA “ <i>SALES NÈGRES</i> ”.....	110
4.1.1 A LIBERDADE e a Vingança.....	110
4.1.2 Dois poemas em um só.....	111
4.1.3 Quadro de análise.....	114

4.1.4	Do Lambi ao <i>tam-tam</i> .....	135
4.1.5	“Uma rima me pareceria quase uma insolência”.....	136
4.1.6	“De l’ <i>International</i> ” (verso 261).....	140
4.1.7	“ <i>Tam-tams auront appris le langage</i> ” de l’Assôtô(r).....	143
4.1.8	O ritmo do sentido do tambor no poema.....	144
4.2	“ <i>HAÏTI, OÙ LA NEGRITUDE SE MIT DEBOUT</i> ”.....	146
4.2.1	<i>Ainsi parla l’oncle</i> – Price-Mars.....	149
4.2.2	“ <i>Ils sont venus ce soir</i> ” – “ <i>Sales Nègres</i> ”.....	153
4.2.3	“ <i>Prière de Paix</i> ” / “ <i>Nouveaux Sermon Nègre</i> ”.....	156
4.2.4	<i>Roi Christophe/ Cahier de Retour</i> – “ <i>Bois d’Ébène</i> ”.....	159
4.2.5	“ <i>Modern world full of the old Christian virtues gone mad</i> ”.....	164
4.2.6	Um sentido do ritmo, depois de <i>Negritude</i> ? Os diásporas.....	166
4.2.7	Palavras finais.....	171
4.3	MASSA CRÍTICA ACADÊMICA E A POESIA DE ROUMAIN.....	172
4.4	<i>BOIS D’ÉBÈNE</i> EM PORTUGUÊS – ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	180
CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS.....		185
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....		189
ANEXOS.....		205
ANEXO A – QUANDO BATE O <i>TAM-TAM</i> .....		205
ANEXO B – CEM METROS.....		206
ANEXO C – SURGIDA DE UMA TOALHA DE PALHA PINTADA.....		208
ANEXO D – PRETO.....		209
ANEXO E – NUNGESSER & COLI.....		210
ANEXO F – TOURADA.....		211
ANEXO G – JOGANDO BOLINHAS DE GUDE.....		212
ANEXO H – HORIZONTE... SOL.....		213
ANEXO I – LANGSTON HUGHES.....		214
ANEXO J – GUINÉ.....		215
ANEXO K – ANGÚSTIA.....		216
ANEXO L – MADEIRA DE ÉBANO.....		217
ANEXO M – O AMOR A MORTE.....		223
ANEXO N – APELO (CHAMADO, CLAMOR).....		224
ANEXO O – NEGROS SUJOS.....		228
ANEXO P – NOVO SERMÃO NEGRO.....		234
ANEXO Q – A DANÇA DO POETA-PALHAÇO.....		236
ANEXO R – PRIMEIRA PÁGINA MANUSCRITA DE “ <i>BOIS D’ÉBÈNE</i> ”.....		237
GLOSSÁRIO.....		238

## PRELÚDIO

Feyerabend, em seu livro *Contra o Método*, dizia que não é a melhor teoria, ou gosto, que é escolhido para se iniciar uma pesquisa. Mas que a escolha é feita de maneira muito mais anedótica: haveria uma bolsa de estudos disponível para pesquisar determinado tópico ou porque se conhecia o orientador e o mesmo convidou o futuro pesquisador a fazer parte de um grupo de pesquisa. Dito de outro modo, não é você que escolhe sua teoria ou objeto de pesquisa mas é o objeto que te escolhe.

Saltemos para um bar, como não podia deixar de ser, visto que a anedota, no caso, se passa na terra de Paulo Leminski. Baba Salim é o nome do estabelecimento. Situa-se entre o campus da universidade de direito e o campus de Ciências Humanas (auspicioso). Encontro meu amigo, ex-colega de língua latina, poeta – como Leminski –, e diplomata.

Voltava de uma missão e, como tem essa mania de ler e comprar livros de poetas locais para onde viaja, queria fazer uma doação de livros de história, prosa e poesia para o departamento de francês da UFPR, além de me recitar um poema. Foi a primeira vez que tive contato com Jacques Roumain.

Como o Brasil chefiava a Minustah (*Mission des Nations unies pour la stabilisation en Haïti*, parece que já faz um século!), logo após o terremoto de 2010, um grupo de diplomatas brasileiros aportou em missão no país – um dos quais era meu amigo –, cuja capital Port-au-Prince estava quase totalmente destruída, com mais de trezentos mil mortos.

Há um quase mantra científico cujo enunciado proíbe a correlação com a causalidade, ou em latim “cum hoc sed non propter hoc”. Pode algo de bom ter um terremoto como causa? Obviamente que não. Mas naquela mesa de bar em 2011 fiquei impressionado, sem saber o que pensar, na verdade, do poema que tinha tanto impactado meu amigo. Lembro que mais do que o tema, duro, seco, cru, ele tinha se impressionado com o ritmo do poema, sobretudo. Quanto a mim, nunca havia imaginado que o ódio a um sistema, a política, o estado de coisas, podia servir de matéria-prima a um poema impressionante, no caso, “*Sales Nègres*”.

Quando o professor Paulo Vinicius da UFPR me convidou para ministrar aulas de literatura de língua francesa da África e da Diáspora para professores de escola pública, esse foi o primeiro poema que pensei traduzir.

Dois anos depois, cidadãos haitianos começaram a ser vistos na cidade. O governo brasileiro havia feito um acordo bilateral concedendo 80 mil vistos para haitianos que tivessem condições de vir ao Brasil. (Quando fui ao Instituto Cervantes assistir a uma leitura dramática de Gustave Akakpo montada pela professora Maria da Glória, encontrei um diplomata haitiano que disse que os vistos não tinham sido renovados em 2018, durante o governo Temer).

Por conta dessa nova diáspora haitiana tive o privilégio de ter diversos alunos haitianos, trabalhar com eles e descobrir novamente a força do poema de Roumain.

Lembro tê-lo declamado em quatro ocasiões diferentes.

A primeira vez foi na primeira reunião com Emerson Pereti e Bruna Ruano, ambos professores de português língua estrangeira, para decidir o que fazer com a demanda da Associação dos Haitianos de Curitiba, que junto com uma ONG (além da prefeitura) requeriam nossa ajuda. Decidimos falar com a associação. Ao final da reunião recitei a tradução do poema de Roumain. Tinha tudo a ver com o Haiti. Nessa ocasião pratiquei algo que mais tarde constatei que seria uma prática contínua para Meschonnic, de quem falarei bastante, quanto ao que se trata da oralidade do texto literário e sua comunicação: “Todo texto literário e *a fortiori* um poema contemporâneo é destinado a ser comunicado de maneira aberta no espaço público, quaisquer que sejam o modo de comunicação e a natureza desse espaço público”. (EYRIÈS, 2019, p. 18, tradução nossa)

A segunda vez foi por causa desta reportagem da página seguinte abaixo, publicada no jornal *Gazeta do Povo* em 2014. Maurice, indicado no texto, não era nosso aluno, mas um dos 13 que entraram com processo no Ministério público como diz a reportagem. Ele havia sido agredido no restaurante em que trabalhava pelo chefe. Foi parar no hospital e ainda queria voltar ao trabalho mas soube que tinha sido demitido por justa causa<sup>1</sup>, esses acontecimentos mostravam que as necessidades iam muito além da língua portuguesa, embora essa fosse

---

<sup>1</sup> Um dos motivos que nos levou a procurar os professores de Direito da universidade foi o fato de quando um dos professores voluntários pediram um holerite de pagamento para usar como exemplo na aula, outro voluntário que o ajudava e que estudava Direito percebeu que havia muitas horas extras que não estavam sendo pagas. Isso marcou o início de um programa de extensão que envolvia Direito, Informática, História, Ciências Sociais, Psicologia (RUANO; GRAHL; PERETI, 2016).

indispensável (lembrando que nessa época trabalhávamos com 8 turmas de alunos haitianos, com cada turma contando 20 estudantes, e uma fila de espera. Os professores eram professores e sobretudo alunos da universidade. Desenvolvemos uma metodologia específica para o ensino (RUANO; GRAHL, 2015). Dessa maneira houve um verdadeiro intercâmbio cultural e humano entre nós, em que a cultura haitiana esteve sempre presente (Organizamos a semana de cinema haitiano com filmes de Raoul Peck, o maior cineasta haitiano, por exemplo, em parceria com a secretaria de cultura de Curitiba e a Cinemateca).

Abaixo, portanto, a reportagem que mostra o tipo de “recepção” que houve e pode sempre haver dos migrantes, e que obviamente não deixa de ecoar o poema de Roumain que analisaremos nesta tese e que evoca problemas em que muitas vezes não se quer acreditar nem se ver:

Classificados

## Vida e Cidadania

VERÃO | EDUCAÇÃO | SAÚDE | COLUNISTAS | ESPECIAIS | SERVIÇOS E APLICATIVOS

Brunno Covello/Gazeta do Povo



Trabalhador haitiano diz lamentar mais o preconceito do que a dor física

RACISMO

### Xenofobia se converte em agressões contra imigrantes haitianos

Desde julho, 13 trabalhadores do Haiti denunciaram espancamentos sofridos dentro de empresas em que trabalhavam, em Curitiba

Publicado em 20/10/2014 | FELIPPE ANÍBAL

Recomendar < 9,7 mil

Tweetar < 37

g+1 < 15

Comentários (28)

O tórax do haitiano Maurice\*, de 26 anos, ainda dói quando faz movimentos bruscos. Há pouco mais de um mês, ele foi espancado até perder os sentidos, por dois colegas de trabalho. As agressões ocorreram dentro da cerealista da qual eram empregados. O rapaz foi surrado depois de pedir que parassem de lhe ofender por sua cor e condição de migrante. Além de, por mais de um mês, ter sido chamado diariamente de "escravo" e de "macaco", aguentava colegas que lhe atiravam bananas, como forma de ofendê-lo. Mais do que os ferimentos físicos, é a dor do preconceito que incomoda o haitiano.

"Eu falava pra eles: 'Você é meu irmão. Sou humano igual a você, criado pelo mesmo Deus'. Mas me bateram, bateram e ninguém separou", disse o migrante. "Eu não entendo porque isso, se sou gente como eles", lamenta.

#### Na rua

##### Vitima apanhou e foi demitida por justa causa

Os ferimentos que sofreu – constatados por seis laudos médicos – afastaram Maurice\* do trabalho por cinco dias. Quando retornou à cerealista, teve uma surpresa: foi demitido por justa causa. Os dois agressores também foram dispensados pelo empregador. Hoje, o haitiano procura um novo posto de trabalho. Maurice – que divide uma casa de dois quartos com outros 14 migrantes –, preocupa-se com a possibilidade de não conseguir pagar as contas.

Na ação trabalhista, os advogados pedem à Justiça que a demissão seja revertida para sem justa causa. Com isso, o haitiano teria direito a verbas trabalhistas rescisórias. Na esfera criminal, o patrão e os agressores devem ser responsabilizados. Paralelamente, os defensores do rapaz vão pedir indenização por dano moral, em decorrência do sofrimento a que a vítima foi submetida.

"Ele foi jogado ao chão, recebeu inúmeros pontapés na cabeça e nas costas, teve o dedo cortado com um objeto contundente e, ao invés de protegê-lo, [o patrão] o demitiu", diz o advogado criminalista Bernardo Pinhão Bechtluft.

#### Os crimes

Injúria racial é definida pelo artigo 140 do Código Penal. Caracteriza-se quando a vítima é ofendida em sua dignidade em razão da raça, cor, etnia, religião ou origem. A pena pode variar de um a três anos de prisão e multa. Já o crime de racismo é definido pela Lei Federal 7.716 e envolve a ofensa a um direito fundamental da vítima (por exemplo, quando ela é impedida de entrar em um local ou não recebe atendimento por causa de sua cor, etnia ou origem). A pena varia de um a cinco anos.

#### Condenações

Na última semana, o Tribunal Regional do Trabalho do Paraná (TRT-PR) divulgou que duas empresas – uma distribuidora de bebidas de Curitiba e um hotel de São José dos Pinhais – foram condenadas por não terem contido discriminações raciais ocorridas em suas respectivas dependências. Ambos os casos envolvem trabalhadores brasileiros negros. O hotel foi condenado a indenizar em R\$ 100 mil uma cozinheira, que era chamada de "preta, gorda e de cabelo ruim" pela supervisora. Esta também dizia que a funcionária tinha "que fazer serviço de branco para ficar bem". Já a distribuidora terá de pagar R\$ 20 mil a um auxiliar de entrega que foi chamado de "macaco" por um colega. Ele levou o caso aos superiores, que nada fizeram a respeito. Das duas decisões, cabe recurso.

Por conta dessa tragédia e por demanda dos professores voluntários que estavam extremamente angustiados, promovemos um evento junto com a associação haitiana de Curitiba, na praça do ciclista, próxima à Universidade.

Começamos a fazer eventos sistematicamente, como ida a teatros, com o objetivo de que eles conhecessem a cidade mas que também fossem conhecidos por ela, acolhidos por ela:

CURSOS DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA NO CELIN-UFRP:  
PRÁTICAS DOCENTES E EXPERIÊNCIAS EM SALA DE AULA

**Evento de Integração: “Plas Ayisyen – Somos Tod@s Migrantes!”**

FIGURAS 17 E 18 – Cartaz e foto no dia do evento



Data de acesso: 27 de novembro de 2014

Descrição: O evento “PLAS AYISYEN - Somos Tod@s Migrantes!”, realizado no dia 06/12/2014, contou com a presença de mais 350 pessoas. Esta manifestação ocorreu como resposta às inúmeras práticas de xenofobia registradas pelo Ministério Público na Cidade de Curitiba. Na ocasião foi projetado o Curta-metragem “Somos todos migrantes”, produzido por professores e estudantes do PBMH. O curta se encontra disponível no seguinte endereço eletrônico: (<https://www.youtube.com/watch?v=k-6JFO83X18>)

16



Fonte: PBMH-UFRP (cartaz Lucas Ramos).

O evento teve música, comida haitiana, discursos e declamei o poema de Jacques Roumain. Achei que o racismo sofrido tinha tudo a ver com a motivação do poema, mas também já sabia que o ritmo do poema envolvia os que o escutavam de maneira singular.

A terceira vez foi numa ocupação do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), quando em 2015, no governo Temer, havia um desejo de se acabar com os editais de fomento a arte e cultura. O MST tinha feito as estruturas de lona e havia uma programação de debates e mesas redonda da qual o projeto fez parte. Recitei novamente o poema, pois todos lutando juntos, malditos da terra, achei que tinha novamente a ver com o poema.

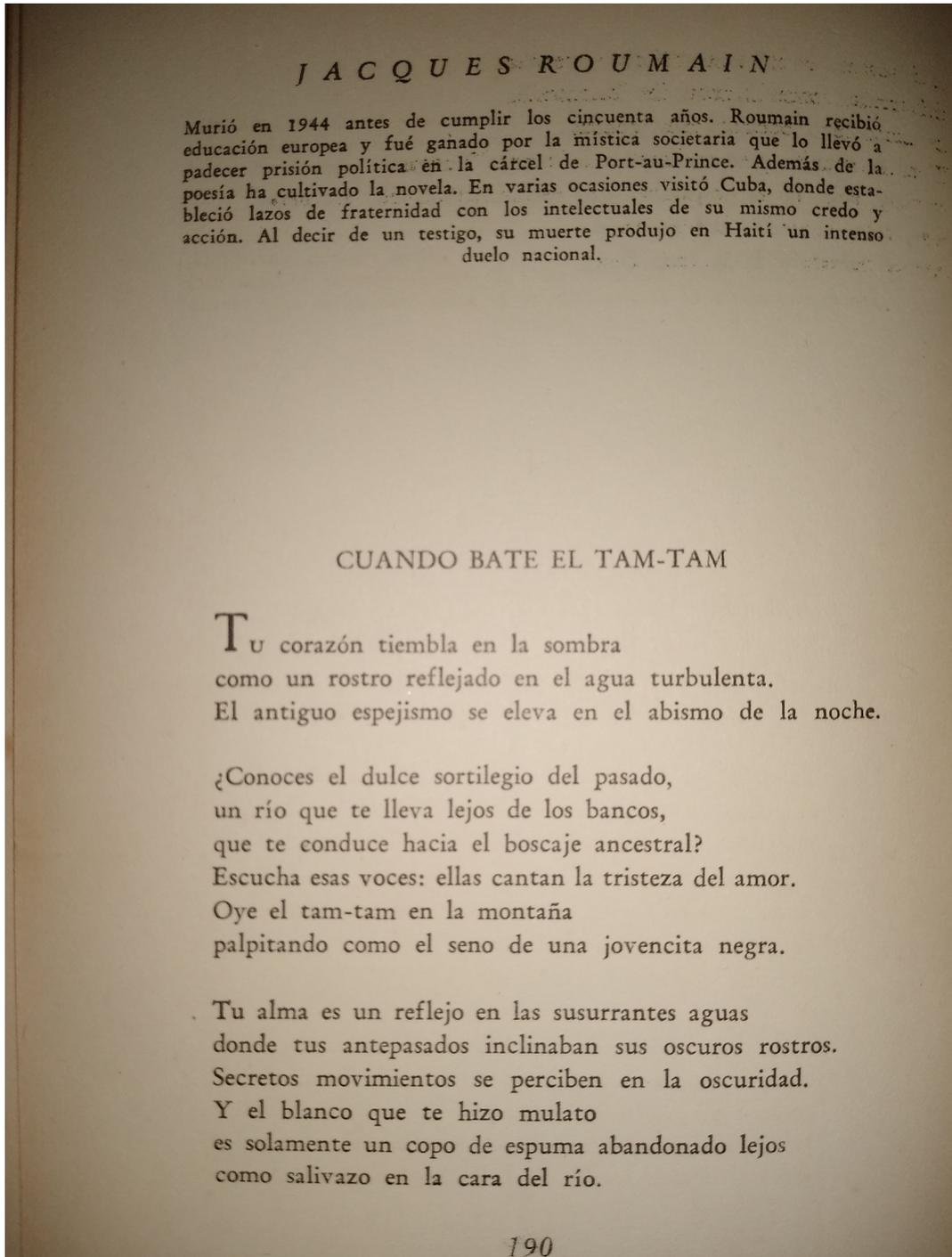
Durante todas essas “performances” o que mais me impressionou foi o nível emotivo que se pode obter com sua declamação. Uma raiva, um ódio, pronto pra explodir, num crescendo. Como é possível chegar a esse nível de emoção com um poema? A hipótese com a qual entrei no programa de doutorado é de que o efeito é causado principalmente através do ritmo: *Refúgio, exílio, diáspora: Tradução da emoção*, em que supunha a emoção poética vinculada principalmente ao ritmo do texto, do poema.

O maior teórico-poeta do ritmo parece ser Henri Meschonnic. Como soube a respeito dele? Correlação? Causalidade? Não saberia dizer. De toda maneira *Poética do Traduzir* é um dos creontes a me guiar pela pesquisa desta tese. Ironicamente não foi ele quem me deu a ideia da fonte do ritmo poético de Roumain. Essa devo a uma das duas notas de rodapé presentes no prefácio do *El reino de este mundo* (Correlação? Causalidade?) de Alejo Carpentier. Romance histórico (?) que conta a história de independência do Haiti sob o ponto de vista do inesquecível Ti Noel, e explicita a visão de vários ex-escravizados, sem dissimular a violência, nem a poética do evento, nem os encontros históricos que efetivamente se realizaram (como a relação da sobrinha de Napoleão com um ex-escravizado). Pura magia, pura história, puro realismo mágico como só o vodu poderia criar.

Ela (a nota de rodapé) diz: *Véase Jacques Roumain: Le sacrifice du Tambour Assoto(r)*. Segui o conselho de Carpentier e descobri um dos possíveis ritmos com os quais Roumain escreveu esse poema declamado acima. Essa tese, entre algumas outras coisas, tentará demonstrar que ritmo é esse que continua a retumbar até os dias de hoje.

## 1 INTRODUÇÃO

Figura 1: Página de tradução de poema de Jacques Roumain com biografia.



Fonte: foto do autor

Esta página está representada aqui por indicar uma relação metonímica com essa tese: pode-se ver a biografia de Roumain e um poema. Foi escaneada do livro

*Mapa de la poesía negra americana* de 1946, de Ballagas, cubano, poeta, amigo de Guillén que veremos no capítulo 3.3. Edição argentina e, como informa o título, tentava coletar uma parte da poesia negra de América<sup>2</sup>. Ou seja, dois anos depois de sua morte, Roumain já participava de uma antologia continental. E o mais importante: é uma tradução, algo que será colocado em questão, também nesta tese, quanto à tradução do livro de Roumain: *Bois d'Ébène* para o português.

Quanto ao tema, o poema menciona o *tam-tam* que terá importância fundamental nesta tese pois no caso, obviamente, é a representação onomatopeica metonímica do tambor.

Algo se pode dizer sobre a tradução em espanhol do poema, que quanto ao original francês seria:

Ton cœur tremble dans l'ombre, comme  
le reflet d'un visage dans l'onde trouble.  
L'ancien mirage se lève au creux de la nuit.  
Tu connais le doux sortilège du souvenir;  
Un fleuve t'emporte loin des berges,  
T'emporte vers l'ancestral paysage.  
Entends-tu ces voix: elles chantent l'amoureuse douleur  
Et dans le morne, écoute ce **tam-tam** haleter telle  
la gorge d'une noire jeune fille.  
Ton âme, c'est ce reflet dans l'eau murmurante  
où tes pères ont penché leurs obscurs visages.  
Ses secrets mouvements te mêlent à la vague  
Et le blanc qui te fit mulâtre, c'est ce peu d'écume  
rejeté, comme un crachat, sur le rivage. <sup>3</sup> (HOFFMANN, 2003, p. 44)

Para Meschonnic (1982, p. 267), uma aliteração paralela se estabelecerá entre os dois primeiros versos conforme seu conceito de *prosódia*<sup>4</sup> (utilizo a notação de Bourassa (2015a) em que para cada consoante corresponde um número, podendo-se identificar mais facilmente os padrões):

tremble 1245  
l'ombre 5642  
trouble 1245  
l'onde 567  
Ton cœur **tremble** *dans l'ombre*, comme  
le reflet d'un visage *dans l'onde trouble*.

<sup>2</sup> É uma antologia dividida por países, de poemas considerados de temática negra. No caso do Brasil somente “Essa Negra Fulô” de Jorge de Lima foi representado. Do Haiti estão “*Hymne à la nuit haïtienne*” de Morpeau; “*El mulato*” de Durand; e “*Claire de lune*” de Borno.

<sup>3</sup> Ver no **Anexo A** a tradução para o português deste poema.

<sup>4</sup> Ver **Glossário** ao final da tese.

Os ecos “dans l’ombre”, “dans l’onde”, e “t/R/emble”, “omb/R/e”, “t/R/ouble” ecoam não só o coeu/R/, que bate ao ritmo do fonema /R/, mas também o *tam-tam*, que ecoa em todo o texto grifado com o som /t/, principalmente significando a segunda pessoa do singular, mas não só, indicando que essa informalidade do pronome dirigida a essa “*jeune fille*” também seja dirigida ao *tam-tam*<sup>5</sup>. Se se leva em conta o aspecto gráfico da consoante, o ritmo do *tam-tam* se propaga em quase todos os versos. Nada disso foi levado em consideração na tradução do texto em espanhol.

A primeira vista pode-se pensar que é um poema que trata de amor, pela referência explícita. Mas tem muito mais a ver com ódio. O poema foi escrito em 31, durante a ocupação americana no Haiti que durou 19 anos e deixaria cicatrizes não curadas. Os dois últimos versos chamam a atenção para isso: “*Et le blanc qui te fit mulâtre, c’est ce peu d’écume/ rejeté, comme un crachat, sur le rivage.*” O que evoca toda a colonização europeia, aqui de maneira sutil, mas que evoluirá, como veremos, para um discurso poético/político que se manifestará também por uma mudança de ritmo poético radical. O *tam-tam* toca ao longe, nas montanhas, nesse poema. Veremos que ele logo tocará para o mundo, chamando à revolução.

A página escaneada acima também tratava da biografia de Roumain. Tudo que está ali é verdade, salvo talvez a sugestão de que tivesse mais que quarenta anos. Na verdade morreu aos trinta e sete. A biografia sugere seu pertencimento ideológico, mas seria ingenuidade identificar Roumain somente por sua fidelidade política. Depestre, outro grande poeta haitiano, tentou também responder à pergunta sobre quem era Roumain, e o descreve possivelmente melhor que a biografia de Ballagas<sup>6</sup>.

Jacques Roumain levava também nele as luzes de um espírito do Renascimento: da economia política à paleontologia, da botânica à arqueologia, da etnografia à sociologia das religiões, seu tipo de inteligência enciclopédica era capaz de fazer a síntese de modos específicos do conhecimento. Mas se ele tinha sucesso nas ciências, um verdadeiro triunfo o esperava no romance que, pouco antes de morrer, lhe inspirou a tragédia dos haitianos. (DEPESTRE, 2003, p. XXIII, tradução nossa)

<sup>5</sup> O professor Adalberto Vicente, na banca de defesa desta tese, lembra que o “*tu*”, no poema provavelmente significa “*je*”, ou seja, um “*mulâtre*”, como boa parte dos haitianos.

<sup>6</sup> Depestre lembra a frase de Ballagas “Com a poesia de Guillén, original, sincera e forte, começamos a ser América”. (DEPESTRE, 1980).

O fato é que, dependendo a quem se pergunta quem ele era, e por que estudá-lo, respostas bem diferentes podem ser obtidas. A resposta mais frequente, entre os haitianos e acadêmicos, seria obviamente, por ser ele o autor do romance “*Gouverneurs de la Rosée*”, obra maior do *roman paysan* (romance camponês) e que é um clássico da literatura haitiana e caribenha como o *Grande Sertão: Veredas* é para a literatura brasileira (aliás uma comparação entre os dois seria pertinente). Teses, artigos, traduções foram e são dedicadas a esse livro, que será tratado transversalmente nesta tese.

Caso essa pergunta seja dirigida a uma antropóloga, como Júlia Goyatá (2019), talvez sua resposta seria porque Roumain fundou o Bureau d’Ethnologie do Haiti e, junto com Price-Mars, valorizou o estudo da religião vodu como algo fundamental da cultura haitiana, visto até então com desprezo pela elite do país, e como uma mistura bizarra de sacrifícios humanos e zumbis estereotipados para o público exterior.

Se a questão for enunciada a um ideólogo, como Dorestal (2015), sua resposta seria muito provavelmente porque Roumain não só fundou o Partido Comunista Haitiano, mas também escreveu a *Analyse schématique: 32-34*, que funcionava como a declaração de intenção do partido. Também foi engajado politicamente em greves e campanhas políticas, e defendia a política de Stalin na Europa, assim como sua parceria com Hitler (como indicam as cartas à sua esposa).

Sua mãe provavelmente lembraria das vezes que, como boa mãe que era, sustentava em parte seu filho com uma mesada enquanto ele padecia alguma necessidade em seu exílio em Nova York, dando aulas de francês para professores da Universidade. Desejaria que tivesse seguido a carreira e seu pai, ex-presidente do Haiti, grande proprietário de terras.

Se a pergunta fosse a seus colegas de prisão, deve-se precisar em qual de suas temporadas, pois foi preso cinco vezes. Provavelmente diriam que era alguém inteligente, que falava muito da opressão da sociedade, que escrevia, mas que na maior parte do tempo ficava calado, meditando, e sofrendo, na cela infecta que compartilharam durante quase dois anos (o que durou sua maior estada), onde provavelmente teria contraído a maleita, doença que o mataria anos mais tarde de maneira precoce. Em uma das vezes foi preso em Paris, por escrever contra o ditador Trujillo, que massacrou, em 37, milhares de haitianos. (ROUMAIN, 2003, p. 685)

Quanto aos seus colegas do *Petit Impartial*, jornal onde iniciou sua carreira de jornalista logo que chegou da Europa, eles certamente diriam que ele era um patriota nacionalista que durante anos presidiu a *Ligue de la jeunesse patriote Haïtienne* (Liga da juventude patriota haitiana), simpatizante de Mussolini.

Se a pergunta fosse a Celucien Joseph (2017), a resposta seria, muito provavelmente: por ter sido um intelectual público e ter feito parte da história das ideias do Haiti. Foi um jornalista importante e engajado, não fugindo a debates como pode ser demonstrado por sua longa querela teológico-intelectual com o padre Foisset a respeito da campanha “antissupersticiosa” perpetrada pela igreja católica haitiana principalmente contra os praticantes de vodu<sup>7</sup>. Essa aliás foi a terceira campanha supersticiosa, levada a cabo pela Igreja.

Caso seja uma etnomusicóloga, como Beaudry (1983), talvez se lembre do Tambor Assôtô(r), monografia composta por Roumain e retomada no livro *le Vaudou haïtien* de Alfred Métraux.

Um cubano provavelmente lembraria da amizade dele com Nicolás Guillén representante maior do Negrismo. Um americano de sua amizade com Langston Hughes, do Renascimento do Harlem.

Para essa tese, Roumain será lembrado por sua pertinência poética, por ser o autor de quase cinquenta poemas, criando diversos *ritmos de sentido*, o que será definido mais abaixo.

É necessário frisar que essa não é uma tese que se presta a redescobrir Roumain. O interesse suscitado em Ballagas por seu *Mapa* jamais foi desmentido. Prova disso é a reedição de suas obras completas em 2018 na França pelo CNRS. Na tese uso a primeira edição, extremamente bem-feita e completa, de Hoffmann (2003). A edição dá conta de toda sua obra em prosa, poesia e jornalismo. É a fonte principal da tese.

Nos últimos dez anos, pelo menos três obras importantes têm Roumain como tema principal: *Thinking in Public, faith, secular humanism and development in Jacques Roumain*, de Celucien L. Joseph, de 2017. Obra centrada na “história das

<sup>7</sup> Roumain defendia um outro tipo de campanha, como lembra Rodrigues (2011, tradução nossa): “Advogava substituir a repressão às crenças e tradições por um projeto de educação do campesinato, se se quisesse mudar sua mentalidade arcaica. E isso se poderia obter com a elevação do nível econômico das massas e com um sistema de clínicas rurais. Finalmente concluía: ‘o que se deve desenvolver no Haiti não é uma campanha antissupersticiosa mas uma campanha antimiséria. Como mencionamos antes, Roumain mirava a outra cara da moeda do preconceito de cor, pois com um programa de reformas sociais se contribuiria a destruir o desnível que ocasionava este cisma entre negros e mulatos com sus consequentes condicionantes sociais, classistas.”

ideias” e no “intelectual público”. Além disso, há *Jacques Roumain (1907-1944) un communiste haïtien, le marxisme de Roumain ou le commencement du marxisme en Haïti*, sobre seu engajamento político, publicada em 2015. E *Jacques Roumain et Haïti*, de 2010, livro de artigos sobre a literatura de Roumain, sobretudo sobre sua obra em prosa, tendo um só artigo dedicado a sua poesia. Procuraremos mostrar que seus poemas merecem a mesma atenção.

Deixou quarenta e três poemas, seis ficções completas, uma incompleta, cento e oito artigos de jornal, quatro textos de estudos, algumas traduções, cento e cinquenta e nove cartas.

### 1.1 O FIM DO BATISMO DO TAMBOR

Ao final desta tese teremos analisado o poema “*Sales Nègres*”, da coletânea *Bois d’Ébène*, de Jacques Roumain, mostrando que seu *sentido do ritmo* remonta a colonização haitiana e que o *ritmo do sentido* do poema é inspirado no *tam-tam* Assôtô(r).

### 1.2 AS CONSEQUÊNCIAS DO BATISMO

Ao final desta tese teremos mostrado como Roumain trata em sua obra a noção de *ritmo do sentido*, e sugerir, baseado nesta noção, uma nova tipologia para seus poemas. Teremos criticado a crítica acadêmica que se importa sobretudo com *Gouverneurs de la Rosée* e deixa *Bois d’Ébène* como algo acessório. Teremos feito a análise da tradução da coletânea *Bois d’Ébène*. E, por último, teremos mostrado que o *sentido do ritmo* mais interessante de se seguir para o poema “*Sales Nègres*” é o da *Negritude* e dos *diaspora*.

### 1.3 A AFINAÇÃO DOS TAMBORES

As três primeiras citações abaixo marcadas por números de um a três têm uma natureza empírica evidente e funcionam como os guias metodológicos para esta tese.

A primeira (1) mostra que é necessário que a crítica do ritmo, ou análise, no que se refere a um poema, deve se preocupar com a situação do “como”, ou seja, preocupar-se com o *discurso*, que por sua vez está intrinsecamente ligado às suas aliterações, assonâncias, formas de organização: sua *significância*. Não há sentido

portanto em dissociar a forma do significado, distintamente, mas entender o poema como *forme-sens*, forma-sentido. No poema “*Quand bat le tam-tam*”, acima, começamos a ver como isso pode funcionar.

(1) “A crítica do ritmo não consiste a comentar um verso, ou um poema, do qual ela esvaziaria o efeito ou o valor, da qual ela diria o sentido, se ele mesmo não o disse. Ela busca como eles significam, na situação desse como.” (MESCHONNIC, 1982, p. 56, tradução nossa)

(2) “As intuições teóricas dos poetas – como o que dizem os pintores sobre a pintura –, sendo um discurso da prática, a linguagem de uma atividade (mais que de uma experiência), podem ser matrizes que valem mais do que todos os livros dos críticos ou dos filósofos.” (MESCHONNIC, 1982, p. 55, tradução nossa)

Baseado nessa diretiva (2), há quatro textos de Roumain em que ele exprime esse “discurso da prática”, como ele vê esta prática poética: “*Entre Nous: Jacques Roumain*”, entrevista publicada na *Revue Indigène* de 1927. “*Art Poétique*” e “*Les Règles Prosodiques*” duas crônicas de jornal em uma seção chamada “*Mon Carnet*” e publicada no jornal *La Presse* em 1929; e finalmente “*Is poetry dead?*”, Discurso de Jacques Roumain feito em 13 de novembro de 1940 para um simpósio da *League of American Writers*, traduzido mais tarde em espanhol e francês sob o título “*La poesía como arma*”.

(3) “E quando Meschonnic analisa um poema particular ele o considera em vista de um compêndio que o contém [...]; Ele busca a especificidade com relação ao conjunto da obra.” (BOURASSA, 2015 a, p. 37).

A teoria na qual esta tese se baseia, para a análise poética e elaboração de conceitos, está contida principalmente no livro *Critique du Rythme Anthropologie historique du langage*, de Henri Meschonnic (1982). Já quanto às suas análises propriamente ditas que exemplificariam o princípio metodológico (3) acima, o livro *Pour la Poétique III*, serve de exemplo<sup>8</sup>. Meschonnic (1973) mostra que no conjunto da obra pode-se perceber o que chamamos aqui *sentido do ritmo* e que junto com o *ritmo do sentido* serão os conceitos básicos de análise utilizados nesta tese. Enunciam transformações e semelhanças de elementos textuais que remetem à *historicidade*:

---

<sup>8</sup> Nesta obra Meschonnic analisa tanto o poema “*Chant d’Automne*” de Baudelaire, como parte da obra de Éluard e seu calssissimo.

Por Historicidade<sup>9</sup>, não entendo somente o momento histórico, sentido puramente histórico e fraco, de situação de um pensamento. Mas há um sentido forte, diria poético, da noção de historicidade, segundo o qual além desta situação passada passiva, resultante pura dos saberes de um lugar e de um momento, há uma atividade – *energeia*: como em Humboldt – de um pensamento tal como continua a agir, mesmo através dos séculos, mesmo através das línguas, enquanto que segundo o sentido historiador, o pensamento é somente *ergon*, um produto. (MESCHONNIC, 2012, p. 679, tradução nossa)

O *Sentido do ritmo*, portanto, tal qual instrumentalizamos nessa tese, engloba a *historicidade* do poema “*Sales Nègres*”. Esse “mesmo através dos séculos” (do século 18 ao 20, aqui, sobretudo), “mesmo através das línguas” (kreyòl, francês, português, no caso) é a razão pela qual começaremos essa análise com um poema de Heine, passamos pelas canções voduns, pelo bosque Caimã, pelas lutas da independência, morte de Péralte até chegar a Roumain e, depois disso, a *Negritude* e os *diasporas*. O *sentido do ritmo* nos mostra características perpassando diversas épocas: “um pensamento tal como continua a agir”, como diz Meschonnic acima.

Quanto ao *Ritmo do sentido*<sup>10</sup>, ele é construído baseado sempre no *poema*, a partir do *poema*, cujo *sujeito* do poema está incluído num *discurso*, marcado pela *prosódia*. Uma rítmica de versos percutentes, no caso de Roumain, como se a vida do *sujeito* do *poema* dependesse de cada um dos versos, da disposição deles. Todo esse conjunto cria um *discurso* que ecoa no tempo e que reflete a revolta, o ódio à opressão, a política, a opressão, o racismo, o ódio ao racismo, características da *negritude* enquanto movimento de sua época. Além de tudo isso veremos que há também o *tam-tam*, o tambor: um *valor* no *sistema* do *poema*.

Como estamos tratando de metodologia, acho interessante ilustrar filosoficamente um pouco mais aprofundadamente a noção de *sujeito*. *Sujeito* para Meschonnic não é o autor assim como o sujeito cartesiano não é Descartes, que por sua vez não é o sujeito do poema de Meschonnic. Provavelmente, Meschonnic

<sup>9</sup> Conceito que se opõe ao de *historicismo*: “O problema da erudição é portanto o historicismo. Daí entendo uma limitação às condições históricas de produção de um pensamento, enquanto que há também historicidade, não como situação histórica somente, mas como invenção de um pensamento, em sua situação de pensamento, e uma invenção tal que ela transforma esta situação e que ela continua de agir além de sua situação histórica e geográfica, indefinidamente.” (MESCHONNIC, 2012, p. 671, tradução nossa)

<sup>10</sup> É um quase sinônimo de *sistema* que, para Meschonnic, significa “a Obra (cada obra) como totalidade caracterizada por suas próprias transformações, que dependem de suas leis internas” (MESCHONNIC, 1971, p.175, tradução nossa). Este termo “sentido” é utilizado aproveitando-se a ambiguidade da palavra que se instrumentaliza quase que subliminarmente. “Sentido” como direção – mais óbvio – mas “sentido” como participio passado do verbo “sentir”. Para lembrar que um poema não serve só para uma demonstração racional mas que expressa *sentimento*. Todos os termos em itálico nesse parágrafo são noções definidas no **Glossário** desta tese.

assumiria uma definição de sujeito espinozista, de quem era comentador e admirador. Espinoza, racionalista, começa com Descartes “Je pense donc je suis”, penso logo existo. Mas para o Espinoza de Meschonnic, o verbo “être” do *ergo* assume plenamente a sua ambiguidade: “Je pense donc je suis (Penso logo existo em uma sociedade, com pessoas que compartilham paixões tristes, e em consequência, é necessário haver uma Ética)”. E para Meschonnic: “Nós não pensamos ainda nem a linguagem, nem o poema, nem a ética, nem a política, enquanto nós não o pensemos em sua interação, em sua implicação recíproca, e como cada um dos termos modifica todos os outros e é modificado por eles” (MESCHONNIC, 2012, p. 719, tradução nossa). O sujeito do poema do qual trataremos portanto não é o indivíduo tampouco, pois está em relação com a sociedade, é um *sujeito* que fala.

Após um parêntese filosófico, com um dos pais da metodologia, que procurava chegar à Verdade, que por princípio, para Meschonnic não existe. O que existe é o poema e analisaremos *como* ele *significa*. Utilizando a metodologia indicada nos três enunciados acima, aplicada ao poema “*Sales Nègres*”.

Foi possível descobrir três coisas, que demonstraremos na tese. “Se o ritmo é um elemento do sistema de um discurso, ele está ligado à história deste discurso. Há uma história dos ritmos de Hugo.” (MESCHONNIC, 1982, p. 100, tradução nossa) Há uma história também do ritmo de Roumain. Em seus primeiros poemas nota-se uma experimentação rítmica que desaparece nos últimos. Algumas características serão frequentes, como a discursividade, lembrando um verso de Brecht (que conheceu, aliás) “em minha canção uma rima seria quase uma arrogância”. Sem rimas, sem prosódia aparente. Sendo que ambas abundavam no período de experimentação.

A segunda descoberta foi que três dos quatro poemas do *Madeira de Ébano*, tem seus versos organizados dialeticamente. Ou seja, em “*Sales Nègres*” e “*Nouveau Sermon Nègre*” existem vozes de sujeitos diferentes que dialogam na forma de tese e antítese e que chegam a uma síntese final, revolucionária. No poema que dá nome ao livro “*Bois d'Ébène*” essa dialética é marcada pela palavra “*pourtant*”, “contudo”. Interessante notar que quase todos os críticos que mencionaram o poema mencionaram o “*pourtant*” que marca a fronteira dialética de mudança histórica. Para essa descoberta foi necessário instrumentalizar, mais que a noção de *ritmo*, a de *discurso*. A pergunta era o que o poema como um todo diz.

A terceira descoberta foi que o poema “*Sales Nègres*” é uma continuação tanto de *sentido do ritmo* quanto de *ritmo do sentido* do poema “*Appel*”, mesmo que tenham sido escritos com cerca de dez anos de intervalo. Mostraremos a anáfora da segunda parte do poema e o *ritmo* da terceira parte para demonstrar isso.

Quanto aos textos de poética de Roumain (enunciado (2) acima), ele estabelece nestes textos que todo elemento prosódico que podemos encontrar são motivados. A falta deles obviamente também.

Em 2010 foi publicado o livro *Jacques Roumain et Haïti: la Mission du poète dans la cité*. Sua data de publicação e a quantidade de artigos escritos testemunham a vitalidade da obra de Roumain e sua estatura para os estudos acadêmicos. Esse livro será utilizado a partir de agora como um exercício de metodologia negativa, tendo como objetivo mostrar o que *não* se fará. O título já induz a pensar em uma figura sagrada de Roumain, ao mesmo tempo que política<sup>11</sup>. Mas o que importa aqui é o Roumain poeta.

Jacques Roumain faz também parte dos escritores haitianos cuja a escritura é marcada pelo contexto sociopolítico de seu país: o peso das instituições, a coerção irreduzível do povo, assim como o trágico abandono que é submetido. Roumain em seu gênero nunca perdeu de vista a atmosfera exclusiva e inadmissível deste espaço que acelera a duas velocidades: a abundante riqueza e a miséria indescritível, a felicidade indecente dos ricos e a indizível pobreza dos humildes, a prioridade do urbano e o desprezo do rural, a ubiquidade do catolicismo e a clandestinidade do vodu, a desconfiança inalterável entre mulatos e negros, a extravagância da burguesia e a humanidade dos humildes. (LECONTE, 2010, p. 6, tradução nossa)

Se se considerar toda a obra de Roumain (textos científicos, políticos, ficções, poemas e artigos jornalísticos), há tudo isso que é enunciado acima. Quanto aos poemas, caso se use o *critério* enunciado dos “escritores haitianos cuja a escritura é marcada pelo contexto sociopolítico de seu país”, há um somente que tem essas características: “*Appel*”. Os outros são poemas de contemplação, poemas boêmios, e poemas da *negritude* de natureza internacionalista.

Aí está por que será necessário aprender tanto sobre o autor que sobre o objeto de seu percurso. E, visto que nós não nos sentimos autorizados a efetuar uma injusta revisão que concluirá apenas com uma condenação em bloco, ou pior, a uma hagiografia simplista, nós nos esforçaremos, apesar de nossa admiração e nossa reserva, de pintar um retrato sem complacência, nem indulgência de acordo com as ações e as obras. Não

<sup>11</sup> O que não é um problema. No dia do enterro de Roumain, Anthony Lespès se despediu com essas palavras (HOFFMANN, 2003, p. 1641, tradução nossa): “Jacques Roumain morreu/Nós perdemos o irmão, o amigo, o camarada./ Perdemos tudo./ Mas guardaremos o deus. / guardaremos o deus”.

tentaremos acentuar uma uniformização de estudo em que toda uma tendência ao consenso comparável a uma arregimentação promocional da obra ou a uma condenação ao *index*. (LECONTE, 2010, p. 6, tradução nossa)

Se se trocar “autor” por “sujeito” e ainda por *sujeito do poema*, ainda assim este aspecto bibliográfico de análise não seria pertinente aqui. Roumain criou um sujeito para cada poema, sua biografia pode ou não ser relevante. Que venha o texto, através dele aprenderemos seu *ritmo do sentido*, cujo *sujeito do poema* faz parte. Mas a metodologia de compreender a vida do autor em relação a obra e vice-versa continua a importar:

Compreender Roumain implica necessariamente o estudo das relações do homem com sua obra, a osmose que se efetua entre os escritos e a ação. Não saberíamos ter a ambição de aprender Roumain sem levar em consideração a profunda comunhão que liga as ideias e sua aplicação. Além de toda práxis, não seria necessário descobrir em Roumain o fenômeno da instrumentalização da literatura e da cultura? (LECONTE, 2010, p. 9, tradução nossa)

E ainda:

Aí está por quê, quanto a Roumain, não queremos e não podemos, fora dos caminhos cronológicos e temáticos, interpretar o papel privilegiado do censor retrospectivo que condena sem apelo e sem exame um pensador e escritor dotado no sentido da escrita, da visão e engajamento, que empregou sua arte consumada no sentido de fazer emergir seu país das dores de uma antropofagia sociopolítica secular. (LECONTE, 2010, p. 6, tradução nossa)

Há uma contradição ética em todas estas citações empregadas. E ela existe porque o autor não quis “dar nome aos bois”. Se compreender Roumain implica “necessariamente” o estudo das relações entre o homem e sua obra “a osmose da escrita e da ação”, e a “instrumentalização da cultura”. Como não “fazer o papel” de “censor retrospectivo”? Se a obra está dessa maneira unida simbioticamente ao que o autor faz e há uma simbiose da escrita e da ação, no caso de Roumain há uma defesa, portanto, da revolução. E já temos exemplos suficientes pra analisar o que isso representou: morte, tortura, fome, massacre, censura, repressão de minorias.

Mas representou também trabalho, comida, arte pra todos. E a justificativa então fica sendo “que empregou sua arte consumada no sentido de fazer emergir seu país das dores de uma antropofagia sociopolítica secular”. Por isso é possível

perdoar seu engajamento num partido que tem uma reputação maldita e ainda recente? Esse é um debate do qual podemos sair?

Aparentemente não. Mas é um debate que deve ser feito a partir da obra e do *sujeito* que como vimos é ético e político. Jacques Roumain está morto há 80 anos, julgá-lo como se fez com o Papa Formoso, tirando seu cadáver da tumba e colocando-o no trono para depois atirá-lo ao rio Tibre parece não ter sentido (mas o Papa Estevão VI achava que tinha).

Quanto à possibilidade de entender a obra pela vida do autor, essa é uma posição à la Sainte-Beuve, que tem uma tradição acadêmica importante, mas contra a qual Meschonnic toma partido emprestando a crítica de Proust:

A obra de Sainte-Beuve não é uma obra profunda. [...] este método que consiste a não separar o homem e a obra, a considerar que não é indiferente para julgar o autor de um livro [...], a se rodear de todas as informações possíveis sobre um escritor, a colecionar suas correspondências, a interrogar os homens que o conheceram, falando com eles se eles ainda vivem, lendo o que puderam escrever sobre ele se são mortos, esse método desconhece o que uma frequentação um pouco profunda com nós mesmos nos ensina: que um livro é o produto de um outro eu que aquele que nós manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se nós quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos tentando recriá-lo em nós, que poderemos conseguir. [...] (*Contre Sainte-Beuve*, in BOURASSA, 2015a, p. 55)

Aí está a diferença do autor e do *sujeito do poema*. O *sujeito do poema*, diferente de Roumain, está vivo, pronto para ser analisado a partir do poema lido. E reflete uma ética e uma política<sup>12</sup>, além de uma estética (melhor dizendo, *um sentido do ritmo e um ritmo do sentido*). Proponho analisá-lo a partir do poema e mostrar que esse *sentido do ritmo* está bastante atual, principalmente através dos poetas da diáspora haitiana, diferentemente do *ritmo do sentido*, que foi substituído por outros ritmos.

Outra metodologia possível é a enunciada por Dorestal (2015):

É necessário conceder toda sua importância aos textos teórico-topográficos, ou seja, aos textos de posicionamento teórico do autor do “Champ du potier”. Não devemos entrar no pensamento e obra de Roumain por portas laterais ou, como ele mesmo disse uma vez com relação a uma outra problemática, “pela porta da cozinha”. A via real de entrada não é outra que a identidade marxista, comunista de Jacques Roumain (loc 52).

<sup>12</sup> A arte e a literatura, o poema particularmente, terão mostrado que a poética do sujeito é uma política do ritmo. O que se representa, no funcionamento ostensivo e imperceptível conjunto das práticas e das noções, descobre o que uma sociedade faz do sentido, da história, e do sujeito, através de conceitos-máscaras do indivíduo e do social. (MESCHONNIC, 1982, p.10, tradução nossa)

Essa citação entra aqui também como metodologia negativa. Ou seja, o que não vou fazer, mesmo considerando que é uma via possível. Há um *sentido do ritmo* possível e passível de ser analisado e descoberto por essa “via real”. Mas como foi enunciado acima, essa não é minha via de partida, mas uma das vias possíveis de chegada, pois veremos que através do ritmo se pode descobrir não essa identidade marxista, mas um *ritmo do sentido* que se exprime num discurso dialético. De toda maneira veremos que a crítica que Dorestal faz dos analistas procede, embora não pelos motivos que alega acima “O fato essencial é, ou deliberadamente ignorado ou ainda banalizado, subestimado com ligeireza e repellido pela maior parte dos analistas da obra de Roumain” (loc 52). O “fato essencial”, para esta tese, é a análise poética da obra de Roumain, e neste sentido esse enunciado de Dorestal é absolutamente pertinente.

A porta não será “da cozinha”, mas sim a aberta por Meschonnic através de sua teoria do ritmo como vimos acima.

#### 1.4 SALVAR O TAMBOR

Essa tese é desenvolvida na linha de pesquisa Literatura e Outras Artes – LOA–, daí a motivação de mostrar o ritmo do *tam-tam* Assôtô(r) como ritmo do poema.

A mistura da arte com literatura e tradução não é estranha à academia. Em 2014, o tradutor Guilherme Gontijo propõe uma leitura em mosaico das *Odes* de Horácio em três níveis: ordem das palavras, organização do poema, disposição do livro. E depois fez uma tradução poética para elucidar a parte teórica. E quando ele fala de mosaicos, são os mosaicos romanos que cita, mostrando a complexidade que assumem com o tempo e dependência da técnica artística.

Nesse sentido faço das palavras dele as minhas quando diz: “Quando afirmo que haja uma poética de mosaicos, não pretendo dizer que Horácio planejou as *Odes*, segundo a técnica dos mosaicos – suas intenções estão fora da nossa alçada – mas é possível demonstrar um entrecruzamento nos seus processos e resultados” (COELHO, 2014, p. 54). Substitua-se Horácio por Roumain; *Odes* por “*Sales Nègres*”, a técnica dos mosaicos por tocar o Assôtô(r), e afirmo também uma “poética do Assôtô(r)”. O Assôtô(r) era responsável por um ritmo específico. Munro sobre a importância de estudar esses ritmos específicos lembra que

raça e ritmo juntos, e mostra-se como, em diversos locais e em diferentes épocas na história do Novo Mundo, ritmo tem sido um dos mais persistentes e maleáveis marcadores de raça, ambos no pensamento branco racista e no contra-discurso libertador negro. [...] O ritmo tem sua própria obscura e contudo importante história nesta região que por um longo tempo tem sido ignorada por historiadores e críticos literários e sociais mas que precisa agora ser entendido (2010, p. 3, tradução nossa)

Munro (2010) é o teórico que nesta tese justificará a união entre o ritmo poético e o ritmo musical, articulando esses elementos com a cultura negra do Haiti (que é o que nos interessa, seu primeiro capítulo). Analisa também o carnaval de Trinidad (segundo capítulo) e quanto aos Estados Unidos, tem a obra de James Brown como o carro-chefe de análise para este país em seu último capítulo.

Hoffmann (1973, p. 385) vai ao encontro de Meschonnic quando afirma a busca de subsídios na literatura para estudar o racismo, mas que também pode justificar a metodologia aqui aplicada de buscar um *sentido do ritmo*:

Buscar somente a explicação através da economia e da história me parece insuficiente para dar conta de um fenômeno ancorado no mais profundo do inconsciente. Temo que se necessite buscar quais terrores ancestrais, às quais impulsões psíquicas se assimila. E isso me parece bem mais misterioso, elusivo e complicado.

Também faço da justificativa de Leconte (2010, p. 193, tradução nossa) a minha quanto ao seu processo de pesquisa: “Ela encontra sua razão de ser na proliferação de novos conceitos culturais, estéticos e políticos nascidos e elaborados em outros contextos histórico-literários, e que gostaríamos de aplicar aos trabalhos de Jacques Roumain.”

## 1.5 RITMOS DIFERENTES PARA ÉPOCAS DIFERENTES

[Santo Agostinho] foi sem dúvida o primeiro a propor que no lugar da sequência linear corrente presente-passado-futuro, agravada ainda pela representação também corrente que o presente não é nada pois não cessa de passar, minha infância não existe mais, dizia ele, mas quando penso nela, está no presente, meu futuro não estão ainda, mas quando penso, está no presente. Portanto, ele não teorizava assim, mas estava implícito, há um presente do passado, um presente do presente, um presente do futuro. (MESCHONNIC, 2012, p. 676, tradução nossa)

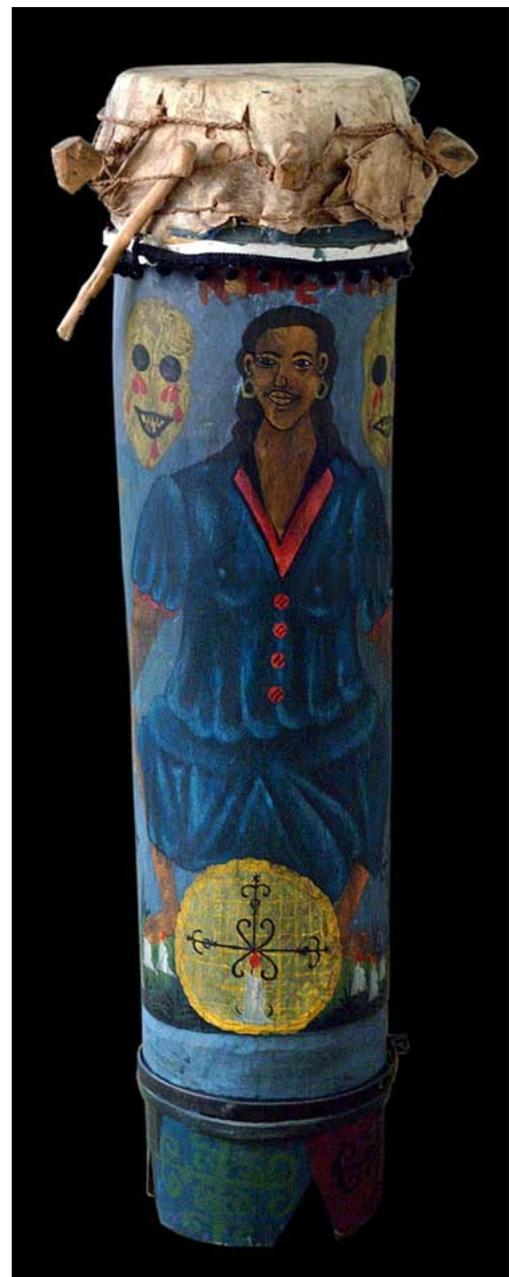
Obviamente Santo Agostinho pensava em termos de tempo relativo, como Meschonnic que postularia aumentando as categorias para passado do passado, passado do presente, passado do futuro, futuro do passado, futuro do presente e

futuro do futuro. Não acho que essas categorias todas sejam pertinentes para a tese, mas as três primeiras interpretadas por Meschonnic o são.

Colocando-se na perspectiva temporal de Roumain que viveu de 1907 a 1944 e não na perspectiva pela qual escrevo, isso me permite postular uma historicidade do *sentido do ritmo* que começaria no primeiro capítulo da tese, chamado de “O Passado do Presente”. “Presente” de Jacques Roumain, o que permite constatar que o ritual do bosque Caimã, assim como a poesia de Heine e os cantos vodu que também tratam desse passado, estão no passado como evento histórico mas no presente de Roumain enquanto ideia, enquanto ritmo, enquanto discurso. Então essa será a primeira parte. O passado formador. Os pensadores que utilizo para pensar esse passado do presente, são todos contemporâneos de Roumain que estudaram o Haiti profundamente, mas que pensavam como se pensava havia setenta anos atrás (mas continuam sendo editados e reeditados): Métraux, CLR James, Price-Mars.

A segunda parte é o presente do presente em que o *sentido do ritmo* passa ao jornalismo, mas mostraremos todo o contraste da experimentação rítmica que é feita nos poemas e publicada em revistas enquanto Roumain vivia: poemas em prosa, versos claudelianos, aliteraões, *tam-tams*. Poemas de contemplação, poemas boêmios sobretudo. Mostraremos também onde aparece o ritmo do tambor em suas obras, mesmo as em prosa, através de um levantamento para dar o tamanho da importância que tinha. O guia teórico continua Meschonnic, mas filtrado por Munro (já citado acima), que em seu livro *Different drummers: rhythm and race in the Americas* enuncia:

Figura 2: Tambor Assôô(r)



Fonte: <http://fpvpoch.atspace.org/>

Nesse livro, considero cada um destes tipos de ritmo como eles se manifestaram em diferentes pontos do Novo Mundo, na história do Caribe, e suas possíveis conexões entre eles, por exemplo, o aplicado, policiado ritmo do trabalho na plantação e o aparentemente mais livre, mais libertador ritmo das danças de escravos. Como o crítico **Henri Meschonnic**, não busco limitar tão restritivamente as possíveis definições e aplicações do tropo do ritmo, como ele diz, “a crítica do ritmo envolve ir além da definição de ritmo” (MUNRO, 2010, p. 6, meu grifo, tradução nossa)

Também mostraremos o tambor Assôô(r). Suas características e uma comparação de um poema de Roumain com um canto Vodou. Além de mostrar também dois amigos poetas que foram dos maiores e mais influentes de sua geração Langston Hughes e Nicolás Guillén, pois como enuncia Ollivier (2003, p. 1301)

A fecundação cruzada entre o nacionalismo, representado pelos líderes africanos que comandaram a descolonização, e a invenção de um estilo literário novo nas obras de Césaire, de Senghor e dos poetas da Harlem Renaissance como Langston Hughes é um elemento-chave para compreender a história mundial da época, marcada pelo nacionalismo e, por recochete, o modernismo de Roumain.

E finalmente o Futuro do Presente, capítulos no qual finalmente analisaremos o poema “Sales Nègres”, publicado após sua morte. Veremos como esse *sentido do ritmo* passa pelo movimento da Negritude tendo como padrinho Price-Mars. Joseph (2015, p. 46, tradução nossa) atesta que os círculos de influência de Roumain constituem em:

Nilismo de Friedrich Nietzsche; utopia e materialismo histórico de Karl Marx e Friedrich Engels [...], o socialismo-comunismo de Vladimir Lenin; a poesia lírica de Heinrich Heine; a tradição messiânica e profética dos textos bíblicos, assim como sua mensagem de libertação e redenção; A tradição negra radical; a filosofia não violenta e a resistência política ativa de Mahatma Gandhi, [...] seus poemas radicais e motivados pela raça são classificados como precursores do movimento da Negritude.

Veremos como algumas dessas influências se articulam com o *ritmo* na obra de Roumain, mas principalmente as semelhanças do *Ritmo de Sentido* com alguns poemas da Negritude. Começando por Damas, cujo ritmo dos poemas é o que mais se parece com os de Roumain. Aparentemente os dois se conheceram em Paris. Seguindo-se com Senghor com seu *Hosties Noires*. Livro símbolo da *Negritude*. Citaremos dois excertos de Césaire, um do *Cahier de Retour*, que rima com “*Bois d'Ébène*” e outra de *La tragédie du Roi Christophe* que servirá de mote para falar de François Duvalier. Médico, etnólogo, fundador de revistas. Escritor e ditador do Haiti.

Mostraremos que o *ritmo do sentido* no poema “*Sales Nègres*” é uma continuação do poema “*Appel*”. Estará presente também o *estado da arte* da crítica acadêmica quanto a sua poesia que, como veremos, não é abundante deixando diversas lacunas que esta tese procura evidenciar e continuar a preencher.

No **Anexo**, todos os poemas de Roumain utilizados estão traduzidos. Isso forma uma espécie de livro como se fosse uma pequena coletânea, permitindo também sua divulgação. Além disso, logo depois dos anexos, no **Glossário**, os termos conceituais de Meschonnic estão presentes em uma tabela com as definições que ele mesmo deu, além das interpretações de talvez sua maior intérprete, Bourassa.

## 1.6 DIÁLOGO AMISTOSO ENTRE ROUMAIN E MESCHONNIC: OS DOIS BEBENDO NUMA MESA DE BAR NO BRASIL<sup>13</sup>

**MESCHONNIC:** – O recitado, o cantado, o dançado, o tocado são uma continuidade de “contra-ritmos”, onde as relações formais são a base da música como “forma social”. Primado do ritmo: o ritmo conta mais que as palavras, que estão às vezes nas línguas antigas que não se compreende mais. O que Alfred Métraux tinha mostrado para o Vodou. A definição corrente do estilo é modificada pela ética explícita que une a execução artística individual ao coro e à comunidade (1982, p. 702, tradução nossa)

**ROUMAIN:** – Nada de mais verdadeiro e de menos ofensivo! E de mais fácil a experimentar: Gosto de Beethoven, Bach, Wagner, Stravinsky, sua música me encanta, me comove, me consola, me entristece, me exalta; mas que ressoe o tambor vodou, que eu escute a voz poderosa dos Deuses de meus pais me chamarem imperiosamente, como batendo impacientemente o punho sobre a pele de cabrito tensa como um escudo, ou que uma moça negra e reluzente, em tecidos brilhantes, cante uma canção mais nostálgica e dolorosa do que aquela que embalava minha ancestral, a escrava africana; então, música dos brancos, tão perfeita, tão bela, meu coração te é fechado como os lábios de uma ferida sob a voz de minha raça. (HOFFMANN, p. 558, tradução nossa)

---

<sup>13</sup> As citações não foram adaptadas de nenhuma forma, estão tais quais encontradas nos respectivos textos.

**MESCHONNIC:** – A África desta antropologia do ritmo não é nem um repelente, nem um modelo. Mas um elemento da historicidade do ritmo e dos ritmos. A etnomusicologia apresenta um exemplo: “A música da África nos convida a participar à construção de uma comunidade.” (1982, p. 701, nossa tradução)

**ROUMAIN:** – Tambores, lambis, apelo poderoso de uma raça! [...] Para mim, digo sem vergonha, quando eu ouço vocês retumbando na colina, meu sangue bate em seu ritmo surdo. Não sou mais o mestiço incoerente que pilota um carro potente, escolhe com cuidado suas gravatas e lê *Crítica da razão pura*, eu sou meu ancestral Peuhl, Uoloff, Achanti ou Masai que vivendo na savana africana, às margens de remansos esmagados de sol, caçava o elefante, combatia o leão, devastava as tribos vizinhas. (HOFFMANN, p. 470, tradução nossa)

**MESCHONNIC:** – A tradição ocidental moderna isolou a arte do cotidiano, no museu, no concerto – como ela isolou a linguagem da poesia. (1982, p. 701, tradução nossa)

**ROUMAIN:** – A poesia não é uma especulação idealista, um encantamento mágico visto que ela reflete o que em linguagem comum se chama uma época, ou seja a complexidade dialética das relações sociais, as contradições e os antagonismos da estrutura político-econômica de uma sociedade, em um momento determinado da história. Uma tal condição faz dela uma testemunha e um elemento de análise desta sociedade. (HOFFMANN, p. 728, tradução nossa)

**MESCHONNIC:** – A literatura – a poesia – é na linguagem o que há de mais sensível às pressões da época, às tensões do conhecido e do desconhecido, do subjetivo e do coletivo, ela é o que há de mais revelador da linguagem e do social. De suas práticas, de suas teorias. E de onde se pode melhor reconhecer os jogos que são conduzidos na moda atual da modernidade. Falando da modernidade, falo da poética. A poética do sujeito, a poética da sociedade. (1988, p. 18, tradução nossa)

**ROUMAIN:** – A arte do poeta de hoje deve ser como uma arma, parecida com um trato, um panfleto ou uma placa (HOFFMANN, p. 729, tradução nossa)

**MESCHONNIC:** – O político é pensado no e pelo poema. O que neutraliza a noção de literatura engajada, de escritor engajado. Noção instrumentalista que participa da simples justaposição, portanto da heterogeneidade das categorias da razão. Onde o poema é apenas um trato, dificilmente vestido de lirismo, para fazer dele um doce, açucarado de política. É o sujeito filosófico que faz o autor engajado, não o sujeito do poema, que tem com aquele apenas uma semelhança superficial. (2012, p. 685, tradução nossa)

**ROUMAIN:** – Se ao conteúdo de classe do poema nós pudermos aliar a beleza da forma, se nós soubermos aprender as lições de Mayakovsky, nós poderemos criar uma grande poesia humana e revolucionária digna dos valores do espírito que nós temos a vontade de defender. (HOFFMANN, p. 730, tradução nossa)

**MESHCONNIC:** – Nós encontraremos então o que André Breton dizia de Hugo, que seus mais belos poemas são poemas de luta contra a opressão. (2012, p. 696, tradução nossa)

## 2 O PASSADO DO PRESENTE DO SENTIDO DO RITMO

Guardemo-nos, contudo, de que o espírito de proselitismo destrua nossa obra, deixemos em paz respirar nossos vizinhos; que eles vivam em paz sob a égide das leis que eles fizeram, e não iremos, revolucionários detonadores, nos erigindo em legisladores das Antilhas, fazer consistir nossa glória em atentar contra o repouso das ilhas que nos avizinham; elas não foram, como as que habitamos, regadas do sangue inocente de seus habitantes, elas não têm **vingança** a exercer contra a autoridade que as protege (*La proclamation de l'Indépendance*, 1er janvier 1804, 2003, meu grifo, tradução nossa)

Essa citação da *Proclamação de Independência* do Haiti abre esse capítulo por diversos motivos. Quando cita “sangue inocente”, ecoa todos os escravizados negros trazidos à força ao Haiti pelos navios negreiros (cuja esperança de vida – ou de morte – seria de oito a dez anos segundo Yale (2009:16)). Ecoa também a morte de Mackandal, no caso, personagem não tão inocente quanto aos outros mortos, mas que foi queimado vivo, e cujas cinzas adubarão a cerimônia do bosque Caimã e mais tarde esta proclamação de independência acima, escrita por Dessalines e seu secretário.

Já quanto ao teor do texto, mostra uma total aversão pelo internacionalismo, encarnado por Napoleão à época, e provavelmente também indicava que não faria nada que suscitasse a represália dos vizinhos, pois dias difíceis certamente viriam. Tal internacionalismo, veremos abaixo, será reciclado e ressignificado por Jacques Roumain no poema que analisamos nesta tese. Há outra palavra-chave também usada por Roumain: “vingança”, “*la récolte de vengeance*<sup>14</sup>” – como veremos – que para Dessalines se colocava contra os colonos franceses e contra a França. Já para Roumain, mais de cem anos depois, será utilizada e incentivada como motor de revolta de todos os oprimidos, contra todos os opressores, em todos os lugares do mundo.

Nesse capítulo, o livro de Métraux, *Vaudou en Haïti; Ainsi parla l'oncle* de Price-Mars; além de *The Black Jacobins*<sup>15</sup>, de C.L.R. James serão uma espécie de

<sup>14</sup> “A colheita de vingança”.

<sup>15</sup> Obra publicada em 1938, de C. L. R. James, que compartilhava com Roumain a afiliação política a princípio, assim como o interesse por esportes, pela história e o Caribe como lugar de nascimento. O que não compartilhavam era a língua: James nasceu em Trinidad, portanto anglófono, e se relacionava mais com a Inglaterra. Além de ter nascido antes e morrido muito tempo depois. Nessa obra ele trata sobretudo de Toussaint, e estuda a Revolução Haitiana. A obra trata da Revolução de maneira dialética, como ensina a teoria marxista. Meschonnic (2009), considera essa prática um *historicismo*, em que as causas históricas são bem estabelecidas seguindo uma lógica inescapável.

guia. Os livros foram publicados respectivamente em 1958, 1928 e 1938. Etnologia (hoje seria Antropologia), Etnografia (hoje seria sociologia) e História (hoje seria um ensaio de divulgação científica). Os três são clássicos em suas disciplinas que continuam merecendo novas edições. Métraux, à época, era um dos maiores etnólogos, treinado no Musée de l'Homme de Paris, com trabalhos desde a Ilha de Páscoa passando pela linguística indígena brasileira. Sua etnologia descritiva seguia a lógica de descrever e registrar antes que o grupo, ou sociedade, ou etnia desaparecesse. Para a feitura deste livro *Vaudou en Haïti*, Métraux segue esta mesma motivação de preservação. Face à “campanha antissupersticiosa do Haiti”, promovida pela igreja católica<sup>16</sup>, a evidência era clara de que o vodu – por intermédio da invasão dos *honfou* (o lugar de culto), seguido da destruição dos objetos sagrados pelos padres acompanhados de uma turba – desapareceria.

Já Price-Mars é uma espécie de santo padroeiro de todos que se interessam pelo Vodou, pelas religiões populares, pela *negritude*, pelo *indigenismo*. Ele fez algo que hoje é óbvio: mostrou a importância da religião do povo, no caso, o Vodou trazendo o pensamento durkheimiano para o debate (CLORMÉUS, 2012). Seu livro é formado por ensaios diversos baseados em palestras que dava. A paráfrase nitzscheana que dá nome ao livro não é por caso. Tratar o vodu como religião e não como uma prática supersticiosa selvagem ia contra um preconceito de época bem estabelecido. Etnólogo, folclorista, todas estas designações já lhe foram dadas. E tanto Métraux, quanto Price-Mars, conheceram e trabalharam com Roumain. O que não é o caso de CLR James.

CLR James nasceu em Trinidad (cujo livro de Munro dedica um capítulo ao seu carnaval), e conta que pesquisou a Revolução Haitiana enquanto era jornalista em Londres, por considerar que todos os livros disponíveis em inglês eram sofríveis. Com esse livro Dash (2011) enuncia que “CLR James mostrou que a centralidade da Revolução Haitiana era devida ao fato que, pela primeira vez, no Novo Mundo, africanos tinham tomado consciência que formavam um povo moderno. Eles tinham criado uma nova visão da modernidade que mais tarde se tornaria um elemento essencial do patrimônio do mundo negro.” Mais tarde mostraremos o contraste entre esta ideia e a da *Negritude* de Césaire. O livro se lê como um romance, provando que existia um espírito de época do qual participava também Edmund Wilson. Ambos não negam a influência de Michelet, que não se furtava a julgar motivações e

<sup>16</sup>Essa é a terceira campanha. A segunda foi no início do século XX.

fatos históricos. Dos três, ele é o único de quem não há relato de encontro com Roumain. Mas obviamente foram contemporâneos e nos anos trinta poderiam ter se encontrado em Paris.

Quando Métraux passa por Haiti conhece Jacques Roumain, nos anos quarenta, quem iria se tornar durante um tempo seu parceiro de expedições arqueológicas (na ilha da Tartaruga, famosa por suas incursões piratas), e etnológicas (tiveram o mesmo informante *Hougan*<sup>17</sup>).

Antes de começar suas descrições sobre o Vodou, Métraux em seu livro faz uma introdução histórica do Haiti, com elementos de testemunho dos franceses brancos que foram expulsos, sobretudo. Apesar da utilização de elementos históricos nesse capítulo, a perspectiva não será histórica mas poética, os textos aqui analisados, servirão para caracterizar o *sentido do ritmo* do poema “*Sales Nègres*”, sobretudo colocando em evidência uma certa tradição oral, principalmente no que se refere ao vodou, que é parte integrante da história haitiana, mas não só.

O passado do presente de Roumain será marcado por Heine, segundo suas próprias palavras “Dos antigos só me interessa Heine”, que escreveu o primeiro poema aqui descrito “*Sklavenschiff*”, “Navio Negreiro”. Desta forma postulo que sem a poética de Heine, não existiria a poética de Roumain. Heine viveu o século XIX como poeta, conheceu Marx, Engels, foi seduzido pelo socialismo da época, com reservas, além de sofrer também o antissemitismo de sua era. Neste sentido o “Navio Negreiro” de Heine, com toda sua ironia, e tragicidade, funciona como uma denúncia de uma prática de época que formou a população haitiana. Ecos políticos, econômicos, éticos (tão caros a Meschonnic), já estão presentes neste primeiro poema e serão retomados, como veremos, por Roumain mais tarde<sup>18</sup>.

Seguindo a metodologia descritiva etnológica da época, Roumain, por intermédio do *hougan* Abraham, descreve 41 canções sacras vodus, do ritual do tambor Assôtô(r).

Veremos que essas canções, representadas por uma que será transcrita abaixo, fazem parte de um estoque da história oral de um povo do qual somente 10 por cento era alfabetizado na época de Roumain. O canto abaixo foi escolhido pela

---

<sup>17</sup> Sacerdote vodou.

<sup>18</sup> Nicolas (2003, p. 1316, tradução nossa) já expressava a importância da literatura alemã para Roumain: “Seu contato precoce com os textos alemães é um elemento decisivo na formação de sua subjetividade e de sua identidade de escritor e portanto uma chave interpretativa essencial de sua personalidade e obra”.

referência a duas figuras históricas maiores da história do Haiti: Macandal, ou Mackandal, ou ainda Makandal, na tradição oral, obviamente, a grafia pouco importa, pois sua lenda, e figura mítica e redentora estabelecerá o ritmo de ação de todo espírito de revolta que será uma constante no Haiti depois dele. Mackandal inaugura esta tradição<sup>19</sup>. O fato de ser lembrado numa canção sacra Vodou duzentos anos depois do fato histórico, não é algo banal, menos banal ainda o destino que seu nome tomou. Também não é banal a referência a Dessalines, imperador haitiano, general de Toussaint Louverture. Ele aboliu definitivamente a escravidão, foi quem expulsou os franceses, e escreveu conjuntamente o *Ato de independência* do Haiti, rimando espiritualmente com Mackandal, o que justificará suas menções no mesmo canto supracitado.

Dessalines é herdeiro direto do evento do bosque Caimã. Evento tão celebrado quanto vilipendiado. Quando, a partir de uma cerimônia vodou, negros escravizados adquirem a coragem e a proteção espiritual para iniciar a primeira revolução negra da história e, através de uma guerra terrível, estabelecerão as bases de uma nova nação haitiana. O relato de Carpentier entra na longa tradição oral de retomada dos eventos do bosque que, desde o século XVIII é contado e recontado como um mito que se refaz a cada geração.

O *sentido do ritmo* do poema “*Sales Nègres*” começa portanto a ser delineado. Tem seu início com o “Navio Negreiro” de Heine, passa pelos cantos sacros vodus com Mackandal e Dessalines, desemboca no bosque Caimã de Carpentier, assim mesmo, com pouca linearidade cronológica a não ser o *sentido do ritmo* construído/revelado/acusado pelo poema “*Sales Nègres*” publicado na coletânea *Bois d’Ébène* de 1945, cujo nome, como veremos, remete diretamente ao “*Sklavenschiff*”, “Navio Negreiro” de Henrich Heine.

Um dos poetas alemães mais importantes e que viveu o século 19 entre Alemanha e Paris sempre sensível tanto à arte quanto à política de sua época, dois temas que Heine e Roumain compartilharam durante toda a sua vida, numa época em que o povo aparecia como personagem principal e vetor de mudanças. Esse espírito, romântico?, agitará toda a geração de Roumain, que era acostumada a uma

<sup>19</sup> Obviamente ele não foi o primeiro *marron* [N.A. *Escravidado que fugira*]. Price-Mars (1928, p. 60, tradução nossa) cita uma portaria colonial em que vê o crescimento da *marronnage* no tempo: “não se vê os números progressivos que marcam o crescimento desse movimento de revolta? Um mil *marrons* em 1700 e mais de três mil em 1751. Fizeram chefes: um Michel, em 1719, nas montanhas do Bahoruco; um Polydor na planície do Trou, um Noël, um Canga e vários outros, perto de Fort Liberté, em 1775.”

sociedade dividida basicamente entre a elite *mulâtre* de Roumain e o povo *noir* que, à época, boa parte participava ativamente do culto vodu, mesmo que de forma sincrética com o catolicismo.

## 2.1 “SKLAVENSCHIFF” DE HEINE

“A verdadeira gênese dos povos do Caribe é o ventre do navio negreiro” . Esta frase de Glissant (1997, p. 36, apud CELLIER, 2017) é ainda mais trágica se se pensar nos povos Taino do Haiti, um dos primeiros a encontrar os europeus no século XV, quando a ilha veio a se chamar *Hispania*. O povo Taino, era um dos povos que, na época de Roumain, deixava traços arqueológicos como mostra Métraux em seu texto *Jacques Roumain, archéologue et ethnographe* (HOFFMANN, 2003, 1633-1636). Métraux cita a importância científica de Roumain que se interessava por essa época pré-colombiana com os estudos *Contribution à l'Étude de l'Ethnobotanique précolombienne des Grandes Antilles* e *L'outillage lithique des Ciboney d'Haïti*<sup>20</sup> publicados respectivamente na revista fundada por Roumain *Bulletin du Bureau d'ethnologie de la République*, nos volumes 1 e 2. Roumain tem três trabalhos científicos publicados contando com o do *Tambour Assôtô(r)* que será discutido mais adiante e que ecoa a citação de Glissant. A obra de Roumain também “tem sua gênese” e seu término com o navio negreiro, como veremos a seguir.

O poema abaixo mostrará características dos escravizados e dos europeus em contraste: toda a crueldade, falta de empatia, está presente. Para lê-lo é importante ter em mente que “o temor europeu seguramente mascarou uma atração pelo tambor, a dança, o abandono que a sensibilidade de europeus civilizados deviam abominar mas que tinha por muito tempo sido um aspecto importante, embora suprimido, das culturas europeias.” (MUNRO, 2010, p.56, tradução nossa)

O *sentido do ritmo* em Roumain começa com Heine. Como lembra Dorestal (2015), “um aspecto essencial de Roumain sobre o qual seus intérpretes não se debruçaram suficientemente até o presente, é sua relação com o grande escritor alemão Heinrich Heine.” Talvez pudesse começar também com Castro Alves que, como demonstra Heise (1998), deve ter lido esse poema de Heine na versão

---

<sup>20</sup> Nesse artigo Roumain avança a hipótese de que os Ciboney, dos quais achou resquícios arqueológicos eram povos pré-Taino. Possivelmente aparentados com uma etnia cubana da mesma época.

francesa. O texto foi publicado em 1854, mas mesmo o tráfico sendo abolido por leis de 50 e 54, houve desembarques registrados em 55. Para Heise (1998, p. 28),

A paráfrase detalhada dessa primeira parte do poema serve para apontar a caracterização pelo viés do absurdo que o autor faz de toda a cena. Numa linguagem onde os tons variam entre objetivo, irônico e grotesco, Heine, parcimonioso na adjetivação, consegue, através da singeleza da métrica e do estilo descritivo, individualizar o relato (uma das personagens tem nome próprio, a outra merece uma descrição caricatural), dando ao leitor a impressão de que se trata de um acontecimento “real”.

Mostra também que nenhum dos negros tem nome. O processo de reificação já está bem avançado aos olhos comerciantes europeus. A referência ao Brasil, só mostra sua importância política nefasta para este tipo de comércio, mas esse ritmo discursivo não será analisado aqui. A métrica constante e as rimas do primeiro e terceiro verso e às vezes, segundo e quarto garantem o mimetismo rítmico entre o balançar do barco e do poema. James (2001, p. 6, tradução nossa) nos dá uma ideia detalhada que contrasta com o poema de Heine, além de mostrar que na época também existiam negacionistas da escravidão. Mais tarde no texto, também mostrará que era permitido em uma hora do dia as danças, como então mostrará o poema mais abaixo:

Nos navios os escravos eram apinhados no porão das galeras um acima do outro. Para cada foi dado apenas um metro e trinta ou um metro e sessenta de comprimento ou sessenta ou oitenta centímetros de altura, para que não seja possível nem deitar plenamente, nem sentar corretamente. Contrariamente às mentiras que se espalharam tão perniciosamente sobre a docilidade do negro, as revoltas no porto de embarque e a bordo eram incessantes, assim os escravos tinham que ser algemados, mão direita para perna direita, perna esquerda para mão esquerda e presa em filas ao longo de barras de ferro. Nessa posição eles viviam na viagem, vindo uma vez por dia para o exercício e permitindo aos marinheiros limpar os baldes. Mas quando a carga era rebelde ou o clima ruim, então eles ficavam abaixo por semanas sem sair. A proximidade de tantos seres humanos nus, sua carne ferida e purulenta, o ar fétido, a disenteria predominante, a acumulação de imundície, transformavam estes porões num inferno. Durante as tempestades, as escotilhas eram seladas, e na escuridão próxima e asquerosa eles eram arremessados de um lado para outro pelo navio arfante, mantendo-se em posição pelas cadeias com sua carne sangrada.

**Navio Negreiro  
Heine**

O sobrecarga Mynherr van Koek/  
Calcula no seu camarote/  
As rendas prováveis da carga,  
Lucro e perda em cada lote.<sup>21</sup>

“Borracha, pimenta, marfim/  
E ouro em pó... Resumindo, eu digo:  
/ Mercadoria não me falta, /  
Mas o negro é o melhor artigo./

Seiscentas peças barganhei/  
–Que pechincha! –no Senegal;  
/ A carne é rija, os músculos de aço,/  
Boa liga do melhor metal./

Superkargo Mynheer van Koek  
Sitzt rechnend in seiner Kajüte;  
Er kalkuliert der Ladung Betrag  
Und die probabeln Profite.

Em troca dei só aguardente,/  
Contas, latão – um peso morto!/  
Eu ganho oitocentos por cento/  
Se a metade chegar ao porto./

<sup>21</sup> A primeira estrofe em alemão é como se segue:

Se chegarem trezentos negros/ Ao porto do Rio Janeiro [sic]/ Pagará cem ducados por peça/ A casa Gonzales Perreiro [sic]./	Mas o inquieto van Koek lhe corta/ O relato em meio... Como há de/ Remediar-se a perda, pergunta./ Combatendo a letalidade?/	E saltam, volteiam com fúria incontida./ Mais de uma linda cativa/ Lúbrica, enlaça o par desnudo / –Há gemidos, na roda viva./
De súbito, Mynherr van Koek/ Voltou-se, ao ouvir um rumor;/ É o cirurgião de bordo que entra./ É van der Smissem, o doutor./	Responde o doutor: “Natural/ É a causa; os negros encerrados./ A catinga, a inhaca, o bodum/ Deixam os ares empestados./	O beleguim é o maître des plaisirs./ É ele quem manda e desmanda;/ Instiga o remisso a vergalho/ E rege a grita a sarabanda./
Que focinheira verrugenta!/ Que magreza desengonçada!/ “E então, seo doutor, diz van Koek./ Como vai a minha negrada?”/	Muitos, além disso, definham/ De banzo ou de melancolia;/ São males que talvez se curem/ Com música, dança e folia.”/	E tataratá e denderendém!/ O saracoteio insano/ Desperta os monstros que dormem nas ondas/ Ao profundo embalo do oceano./
Depois dos rapapés, o médico./ Sem mais prolóquios, relatando:/ “A contar desta noite, observa./ Os óbitos vêm aumentando./	“O conselho é de mestre!, exclama Van Koek. O preclaro doutor/ É perspicaz como Aristóteles./ Que de Alexandre era mentor!/  Eu, presidente dos Amigos/ Da Tulipa em Delft, declaro/ Que, embora sabido, a seu lado/ Não passo de aprendiz, meu caro./	Tubarões, ainda tontos de sono./ Vem vindo, de todos os lados;/ Querem ver, querem ver para crer./ Estão de olhos arregalados./
Em média eram só dois por dia./ Mas hoje faleceram sete:/ Quatro machos, três fêmeas, perda/ Que arrolei no meu balancete./	Música! Música! A negrada/ Suba logo para o convés! Por gosto ou ao som da chibata/ Batucará no bate-pés!”	Mas percebem que o desjejum/ Longe está e logo, impacientes./ Num bocejo de tédio e fome./ Arreganham a serra dos dentes./
Examinei logo os cadáveres./ Pois o negro desatinado/ Se finge de morto, esperando./ Deitado ao mar, fugir a nado!/  / */	O céu estrelado é mais nítido/ Lá na translucidez da altura./ Há um espreitar de olhos curiosos/ Em cada estrela que fulgura./	E tataratá e denderendém!/ Não tem fim a coreia estranha./ Mais de um tubarão esfaimado/ Sua própria cauda abocanha./
Seguindo à risca as instruções./ Ao primeiro clarear da aurora./ Mandei retirar os grilhões/ E – carga ao mar! – sem mais demora./	Elas vieram ver de mais perto/ No mar alto, de quando em quando./ O fosforear das ardentias./ Quebra a onda, em marulho brando./	Eles não querem saber de música, Como outros do mesmo jaez. “Desconfia de quem não gosta De música”, disse o poeta inglês.
Os tubarões, meus pensionistas./ Acudiram todos, em bando./ Carne de negro é manjar fino/ Que aparece de vez em quando./	[Não se agita no navio uma vela/ E o mastro resta imóvel na bonança;/ Mas brilham luzes por todo o convés/ Onde explodem a música e a dança.]	E denderendém e tataratá – A estranha festança não tem fim./ No mastro do traquete, van Koek/ De mãos postas, rezava assim:/
Mal nos afastamos da costa./ Rastream o barco, na esteira./ Farejando de muito longe/ Os eflúvios da petisqueira./	Atrita a rabeça o piloto/ Sopra na flauta o cozinheiro./ Zabumba o grumete no bombo/ E o cirurgião é o corneteiro./	“Meu Deus, conserva os meus negros./ Poupa-lhes a vida, sem mais! Pecaram, Senhor, mas considera/ Que afinal não passam de animais./
Edificante é o espetáculo./ Pois o tubarão narigudo/ Não escolhe cabeça ou perna/ E abocanha, devora tudo!/  Como se o opíparo banquete/ Fosse um simples aperitivo./ Põe-se a rondar, pedindo mais./ Sempre à espreita e de olho vivo.”/	A negrada, machos e fêmeas./ Aos gritos, aos pulos, aos trancos/ Gira e regira: a cada passo, Os grilhões ritmam os arrancos/	Poupa-lhes a vida, pensa no teu filho./ Que ele por todos nós sacrificou-se!/ Pois, se não me sobrarem trezentas peças./ Meu rico negocinho acabou-se.”/

Heise compara Heine e Castro Alves nos seguintes termos que nos ajudarão a situar o poema de Roumain:

Heine, em seu poema, é essencialmente narrativo; Castro Alves, lírico, com forte pendor apelativo, que empresta à sua poesia qualidades dramáticas. O poeta brasileiro tenta convencer pelo excesso, o outro pela sugestão; enquanto um é hiperbólico, o outro mostra sua ironia cáustica. Se Castro

Alves é desmedido, Heine é comedido. O poeta alemão é criticamente distante, o brasileiro, emocionalmente catártico. Partindo do mesmo fato histórico, Castro Alves faz apelos morais e humanitários, concretizando, com sua poesia, a tendência messiânica do romantismo. (HEISE, 1998, p. 32)

Roumain, como veremos, não é nem lírico nem narrativo no sentido de Heine, mas discursivo. Em Roumain não há apelação, nem forma tradicional, um “excesso” argumentado e tingido de um ódio frio. Roumain tem o controle do ritmo que vai aumentando em direção à apoteose final e catártica. E a crítica é sempre absolutamente presente e evidente. A linguagem é clara e direta. Sem muitos floreios metafóricos ou rítmicos evidentes como em Heine e Alves.

Castro Alves provavelmente leu esse poema mas Roumain também. Como dizia aos vinte anos: “A única coisa que eu faço com paixão é a leitura de Schopenhauer, Nietzsche, Darwin e os versos de Heine e de Lenau”. Quando de sua entrevista à *Revue Indigène*, aos vinte anos (HOFFMANN, 2003, p. 437).

O poema todo trata da reificação humana. Não são homens e mulheres e crianças. São mercadoria cara. Melhor que “borracha, pimenta, marfim, ouro em pó”. São como madeira, “madeira de ébano”. *Bois d’Ébène* como Roumain intitulou seu livro onde aparece “*Sales Nègres*”, e também o poema “*Bois d’Ébène*”, além do “*Nouveau Sermon Nègre*” e “*L’amour la Mort*”.

[...] que te ensinou negra este canto de imensa pena  
negra das ilhas negra das plantações  
este lamento de desolação

Como na concha o sopro oprimido dos mares  
Mas eu também sei um silêncio  
um silêncio de vinte e cinco mil cadáveres negros  
de vinte cinco mil caminhos de Madeira de Ébano

Nos trilhos do Congo-Oceano  
[...] <sup>22</sup>

Roumain, portanto, faz essa ligação entre sua obra final e a carga reificada de escravizados negros, utilizando essa metáfora irônico-trágica, como lembra Martin (2012, p. 249), em seu artigo *Réification de l’homme et nomination*:

<sup>22</sup> Ver **ANEXO L**. O canto desolador das plantações vem do mar, na primeira estrofe, passando ao mar, onde os 25 mil perderam a vida como bois d’ébène, toras de madeira, e na última estrofe introduz-se o colonialismo, através do qual milhares de “indigènes” perderam a vida construindo o trilho de trem Congo-Océan. Trilho que precisa das “traverses” em madeira para funcionar. Portanto o autor faz uso desse jogo de ecos semânticos para comparar o tráfico de escravos à colonização.

**Figure 3:** Quadro lexicográfico de *bois d'ébène*

Tableau 3. Analyse lexicologique de la désignation de l'esclave considéré dans sa totale altérité	
<i>Bois</i>	<i>Ébène</i>
« Matière ligneuse et compacte des arbres » (Rey 2006 : 433).	Bois de l'ébénier « caractérisé par sa couleur noire et sa dureté » ( <i>ibid.</i> : 1155).

Fonte: Artigo Martin (2012).

“No sistema escravagista, o outro era considerado na sua alteridade somente, a qual tomava corpo em um projeto puramente objectal. Não se falava pelo comércio da madeira de ébano falando do comércio de escravos?” Essa reificação se mostra em “*Sales Nègres*” em versos como

para quem um negro  
é só um instrumento  
para cantar, não é,  
para dançar, of course  
para fornicar, natürlich  
uma mercadoria somente  
a comprar e a vender  
no mercado do prazer (**Anexo O**)

Servem para dançar e cantar como mostra o poema de Heine. Prefigurando as danças das plantações “Nas plantações, todos os ritmos – sejam da Europa ou de origem africana – foram sujeitos a este impulso antirrítmico: porque eram vistos como selvagens e perigosos, e porque acompanhavam as danças de cultos não reconhecidos pela religião oficial, eram proibidos” (MUNRO, 2010, p. 9, tradução nossa). Servem ainda para morrer, mas obviamente em um contexto de opressão diferente. Para Dorestal (2015), Roumain em seu livro *Bois d'Ébène* mostra Heine reavivado num contexto anticolonialista.

quando nos derem a ordem  
de metralhar nossos irmãos árabes  
na Síria  
na Tunísia  
no Marrocos  
e nossos camaradas grevistas brancos  
morrendo de fome  
oprimidos  
espoliados  
desprezados como nós (**Anexo O**)

Há ainda a crítica religiosa nas duas últimas estrofes em que

Heine mostra uma das características mais marcantes de seu estilo: o uso refinado do paradoxo que atrai e agride pelo conflito de coisas desconexas.

Procurando o choque de conceitos em oposição, o autor consegue todo o efeito de seu chiste e, nesse caso, do seu escárnio contundente. A prece do capitão, em *Das Sklavenschiff*, soa não só como blasfema, mas denota também o cinismo inconcebível da personagem, uma vez que pede ao Senhor perdão pelo pecado de luxúria dos negros, pecado esse que ele mesmo os força a cometer. (HEISE, p. 29)

Em Roumain, a prática religiosa também é lembrada com relação aos missionários católicos<sup>23</sup>:

É necessário  
Que nós te ensinemos  
O que custa verdadeiramente  
Nos pregar a base de chicotadas e confissão  
A humildade  
A resignação  
a nossa sorte maldita (**Anexo O**)

Heine, portanto, será uma referência poética para Roumain durante toda sua vida. Mesmo quando discursou no YMCA do Harlem em 1939: “Condenamos um regime que queima os livros de Heine” (HOFFMANN, 2003, p. 699, tradução nossa), fazendo referência a queima de livros de comunistas, judeus e pacifistas que se iniciou em maio de 33 na Alemanha nazista.

Além disso, Roumain deve ter tido um afeto maior por Heine pelo fato de ele ter estado em Paris e na Alemanha no ápice da formação das ideias socialistas, tendo encontrado Marx, Engels, saint-simonianos, George Sand...

Quanto ao navio negreiro Métraux (1958, p. 26, tradução nossa) lembra que:

a maior parte dos escravos eram prisioneiros de guerra ou pessoas culpadas de algum “crime”, mas, por esta palavra é necessário compreender, ao lado de delitos comuns, os de lesa-majestade e de feitiçaria. Os porões dos navios negreiros continham portanto representantes de todas as classes da sociedade daomeana. A formação do vodu no Haiti se explica somente pela presença, nos ateliês, de sacerdotes ou de “servos dos deuses” que conhecem o ritual. Sem eles, os sistemas religiosos do Dahomaey ou da Nigéria estariam degradados em práticas incoerentes ou em simples ritos de magia negra ou branca.

Um destes sacerdotes, ou “servos dos deuses” chamava-se Mackandal e foi responsável por uma das maiores revoltas de escravizados que se conta na História do Haiti e do Caribe.

<sup>23</sup>“Havia padres bretões que foram enviados pelo Vaticano cerca de cinquenta anos depois do término da revolução, acabando também com o embargo religioso católico que sem manifestar sua influência ‘antissupersticiosa’ provocou o estabelecimento e crescimento do culto vodu no século XIX. Com a chegada dos padres, o catolicismo, aliado ao poder político, procurou retomar sua influência junto à população.” (MÉTRAUX, 1958)

## 2.2 O INÍCIO E A LEMBRANÇA DA REVOLTA

Albert Camus se perguntava “O que é um homem revoltado?” – e respondia – “um homem que diz ‘não’. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde seu primeiro movimento. Um escravo, que recebeu ordens durante toda a sua vida, julga subitamente inaceitável um novo comando. Qual é o significado deste ‘não’?” (CAMUS, 2002, p.26)

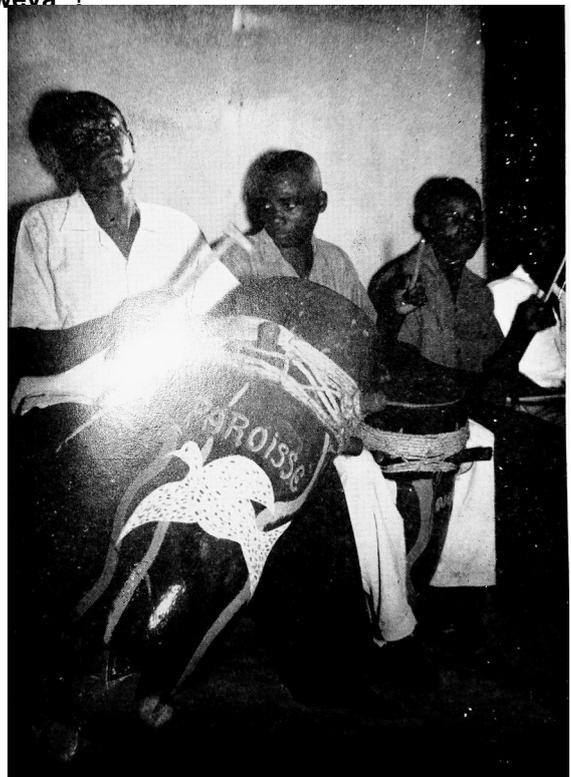
A partir daí Camus fará uma análise filosófica sobre as diferenças de revolta e revolução, que são interessantes mas que se afastariam do *sentido do ritmo* que é o objetivo aqui. Com exceção talvez do significado deste “não”. O canto abaixo faz parte do conjunto de cantos sacros descritos por Roumain. Esse canto se insere no capítulo do estudo “*l’Entré du sacrifice*”, “Entrada do sacrifício” do tambor. A primeira parte está em kreyòl, língua haitiana de todos os haitianos, e a segunda, é uma tradução em português a partir da tradução de Roumain, em francês, língua de prestígio da elite haitiana, com a qual Roumain escreveu sua literatura.

O canto, como veremos mais adiante, faz parte da monografia *Le sacrifice du tambour Assôtô(r)*, de Roumain. É seu vigésimo sexto canto, que pode ser acompanhado ou não de danças (como pode ser visto pela citação de Meschonnic acima). Na leitura em kreyòl é interessante notar os ecos entre a interjeição “*Abobo*” (que marca explicitadamente o corpo na língua, pois é provocado batendo-se com a mão na boca para abafar e liberar o som), e “*Loko*” que permeará anaforicamente todo o texto. A vogal /o/ marca a presença de “*Loko*” em todo o canto, com “*Lo*”, “*po*”, “*ago*”, “*ho*”, “*yo*”, “*Poteau*”, “*o*”, “*faut*”, quase onipresentemente em toda a canção; também entre “*Atisou*” e “*Agassou*”; “*Kotoli*”, “*Vodounsi*”; “*vodoun*”, “*Djohoun*”. Além de “*Olomla*” (121324) e “*Loko*” (2151) em que os sons das duas palavras em /o/ e em // ecoam seus sentidos divinos, pois de acordo com Roumain “*Olomla*” representa Deus Pai, Deus filho, Deus Santo Espírito e “*Loko*” é uma divindade vodu do céu. O sincretismo se manifesta no som e no sentido.

Coloco esse canto/poema aqui por introduzir a natureza sagrada do vodu, mas sobretudo também por sua referência política explícita, inserindo-o no *sentido do ritmo* de “*Sales Nègres*”. Ele se encontra nas *Obras Completas* de Hoffmann (2003, p. 1118-1120)

**Abobo<sup>24</sup>, mouin crié Abobo Loko Atisou<sup>25</sup> (bis)**  
**Atisou ça-a, Atisou-Vaillant gaçon**  
**Mouin crié Abobo Nègue Agassou-miroi**  
**Nègue Kotoli**  
**Eya! Poteau-a<sup>26</sup> planté Neguè Atisou**  
**Ye Vodounsi yé Okimalada**  
**La famille ou canni voudoun**  
**Ya vodoun Djohoun té palé Makandal**  
**Li pas té vlé couté**  
**C'est dans mouté descend caille Loman (bis)**  
**Yo fait l'douçoument, o loa mouin yo (bis)**  
**Tous les jours, tous les jours**  
**M'a po palé, Loko Atisou**  
**Li pas vlé couté, Ago<sup>27</sup>!**  
**Tous les jours, tous les jours**  
**Li pas vlé tendé, ago!**  
**Papa loko palé, you pas vlé couté**  
**Gadé gen yo fait li douçoument**  
**Douçoument, Loko Atisou, o douçoument**  
**Mouin crié, Abobo, Jean Pierre Dessalines Congweva<sup>28</sup>!**  
**Mouin crié Abobo Loko Atisou, ho**  
**Nous crié Abobo Loko Dé**  
**Aaah, Loko Atisou**  
**Mouin crié pou Santayi Loko**  
**Ah Loko Azamblou**  
**Mouin crié Abobo Loko Vaillant-vaillant**  
**Lô nous rivé, faut nous rémèci Loko, ago!**  
**Nous rivé Jean Pierre Dessalines**  
**Nous rivé, au nom Loko Atisou**  
**Nègue Bakousou Aladé Olomla**  
**Atisou dit l'apé jambé**  
**Abobo!**

Abobo, grito Abobo Loko Atisu (bis)  
 Este Atisu é Atisu o Valente  
 Grito Abobo Negro d'Agassu-espelho,  
 Negro Kotoli  
 Eya! O poste esta plantado  
 Negro Atisu ye vodunsi yé Okimalada  
 A família ou canni vodoun  
 Ya vodun Djohun tinham falado a Makandal  
 Ele não quis escutar  
 É subindo e descendo de Loman  
 Que o devolvemos "suavemente", oh meus loa  
 Todos os dias, todos os dias  
 Falo, (eu) Loko Atisu



**Figura 4:** Foto de Pierre Vergé, MÉTRAUX:pl. 11. Orquestra *rada*. O tambor é um Assôtô(r)?

<sup>24</sup> Do Glossário do texto do tambour Assôtô(r): Abobo ou bobo. Interjeição lançada durante e ao fim de uma dança, de uma cerimônia. Torna-se abo-abobobo, uma vibração produzida pela batida rápida da mão na boca. (HOFFMANN, 2003, p. 1144, tradução nossa).

<sup>25</sup> Segundo Roumain “Loko, entre as divindades do céu, é encarregado do cuidado das árvores. O fato que as árvores têm alma, que de uma maneira diferente dos homens, são intimamente associadas com a magia e a arte de curar, e ainda, o fato que segundo os sacerdotes do culto do Céu, as árvores são associadas aos espíritos conhecidos sob o nome de Asisan, pequenas criaturas da floresta que dão a magia aos homens, indica seu lugar na teologia do Dahomey. [...] No Haiti, Loko é representado por Loko Atisou (*ati* significa: planta), Loko Azamblou, Loko-deux, Loko-Pomme d’Amour, Loko Dahomey, Loko-Danyiso, Loko Kisigwé, Loko Roi Nago.” (HOFFMANN, 2003, p.1105-1106, tradução nossa)

<sup>26</sup> Roumain lembra que poste significa a árvore, ou seja, o próprio Loko. (idem, p. 1119)

<sup>27</sup> Métraux define: Exclamação ritual cujo sentido é “atenção!”. (1958, p. 325)

Ele não quer escutar, ago!  
 Todos os dias, todos os dias  
 Ele não quer ouvir, ago!  
 Papa Loko fala, não queremos escutá-lo  
 Vejam como o devolvemos suavemente  
 Suavemente, Loko Atisu, suavemente  
 Grito Abobo. Jean Pierre Dessalines  
 Congweya!  
 Grito Abobo, Loko Atisu, ho  
 Nós gritamos Abobo Loko-dois  
 Ah, Loko Atisu  
 Grito Abobo para Santayi Loko  
 Ah Loko Azambli  
 Grito Abobo Loko o tão valente  
 Quanto chegarmos, nós agradeceremos Loko, ago.  
 Nós chegamos Jean Pierre Dessalines  
 Nós chegamos, em nome de Loko Atisu  
 Negro Bakusu Aladé Olomla  
 Atisou diz que ele vai atravessar  
 Abobo!

Interroga-se o loa<sup>29</sup>:

- **Qui nanchon ou, papa?**

Ele responde com uma voz rouca e forte:

- **Loko Atisou.**

- **Nous bien content ouè ou. Est-ce que ou content ac pitites ou yo?**

- **Oui m'content, pitites mouin-yo.**<sup>30</sup>

Figura 5: Medalha Mackandal



Fonte: Wikipedia

No oitavo verso aparece um escravo que disse “não” e que é lembrado e celebrado no canto: Mackandal. Ele foi um escravizado que faz parte não só da história, mas da lenda da independência haitiana e do vocabulário de uso diário. Além de dizer não, para Métraux, participa de um grupo de escravizados que compartilhavam um aspecto messiânico, como um profeta ou taumaturgo.

O mais conhecido entre eles é Mackandal que foi um dos precursores da independência haitiana, pois sua tentativa de insurreição data de 1757. Era um africano originário de Guiné que, tendo sido estropiado em uma plantação, se tornou “*marron*” e assumiu a chefia de um grupo de escravos fugitivos que tinha conseguido fanatizar.

<sup>28</sup> Segundo Roumain um Hougan (sacerdote vodou) lhe disse que essa é a contração de Congo e Ago, significando: Atenção ao Congo (que eles não te traíam). É curioso notar que Jean-Jacques Dessalines é nomeado Jean Pierre, no canto.

<sup>29</sup> Segundo Roumain: Espírito, divindades personificadas. (idem, p. 1155)

<sup>30</sup> – Qual é tua nação, papa?

– Loko Atisou.

– Estamos bem contentes de te ver. Está satisfeito com teus filhos?

– Sim, estou contente, meus filhos. (Ibidem, p. 1120)

Ele era um escravizado *marron*. Sacerdote vodu. Especialista em venenos. Durante anos, enquanto estava fugindo, envenenava os animais, as vacas e outros bichos das fazendas no Haiti.

Ele parece ter concebido o projeto de expulsar os brancos de São Domingo e de fazer um reino negro independente. Sua arma era o veneno. Exortava seus partidários a fazer desaparecer por esse modo as pessoas da casa grande, a dizimar as oficinas e a exterminar o gado. Tendo cometido a imprudência de assistir a uma dança em uma casa de escravos, ele foi reconhecido e preso. Condenado a ser queimado vivo, ele tinha feito correr o boato que escaparia das chamas sob a forma de uma mosca. A multidão que assistia a seu suplício pode crer um instante que sua profecia se realizava. Os esforços violentos que a dor lhe provocava fizeram arrancar o poste ao qual estava preso e ele o derrubou por cima do fogo. (MÉTRAUX, 1958, p. 38-39, tradução nossa)

A evocação de seu nome na canção relembra toda essa história, duzentos anos depois do fato. “*Douçoument*” é a metáfora do canto (interpretado por Roumain) que indica a morte de Mackandal. A expressão é de uma ironia fina e desafiadora, como que já prevendo o resultado de sua morte: A independência que seria retardada com sua morte, mas que fatalmente viria. Roumain interpreta “*poteau*” como árvore, por ser um avatar de “*Atisou*”<sup>31</sup>, mas vejo também o poste onde Mackandal, que será apresentado logo depois na canção, foi queimado vivo, na presença de outros escravizados, por não ter ouvido os *Loa* e ter ido participar de festividades. James (2001, p. 17, tradução nossa) lembra que: “Por seis anos ele construiu sua organização, ele e seus seguidores envenenando não somente brancos mas membros desobedientes de seu grupo. Então ele arranjou que em um dia específico a água de cada casa na capital da província fosse envenenada. [...] Ele foi um dia na plantação, ficou bêbado e foi traído [...]”.

Por fim seu nome, substantivado, entrará no código penal válido até 1953, como lembra Métraux: “todo fazedor de *ouangas*, *caprelatas*, *vaudoux*, *compèdre*, ***macandale***, e outros sortilégios serão punidos de três a seis meses de prisão e uma multa.” (1958, p. 240, grifo e tradução minha).

De toda maneira, ele foi morto para se tornar uma lenda haitiana, um símbolo como Zumbi no Brasil. Trazido à lembrança pelo canto, “Mackandal” não rima com nada no texto, não ecoa nada no canto pela prosódia de seu nome, mas está próximo do qualitativo “*vaillant*”, “valente”, assim como “Dessalines”, mais abaixo.

<sup>31</sup> Por esse motivo, vários rituais utilizam as árvores como objeto de culto. Inclusive em uma campanha antissupersticiosa uma árvore sagrada para o vodu foi posta abaixo por ordem o bispo, o que só confirmou sua natureza mística para os fiéis.

Mais que uma figura histórica, “Mackandal” virou uma figura lexicográfica, em uma das perseguições do século XVIII ordenada pela igreja, Métraux (1958, p. 28) lembra que “As ordens de polícia contra as reuniões de Negros quando dos funerais, e contra os que vendiam ‘patuás’ e *macandals* (amuletos), supõem a existência de um corpo de crenças e de práticas de onde devia sair o vodu.” Métraux utiliza a palavra “*macanda*” como sinônimo de amuleto, mas poderia também significar “veneno”, como vimos. Essa citação é interessante por mostrar que a história do vodu (enquanto religião haitiana) foi sempre entremeada com a história de sua perseguição.

Mackandal, além do canto vodu, terá uma sobrevida literária muito importante. Obras como *Monsieur Toussaint*, de Édouard Glissant; *Las metamorfosis de Mackandal*, de Manuel Rueda e finalmente *El Reino de este Mundo*, de Alejo Carpentier (que será analisado mais abaixo), criam e aumentam a intensidade do mito Mackandal que segundo Cellier (2017, tradução nossa),

cristaliza o projeto triplo que se dão os escritores caribenhos: colocar em frente as figuras históricas locais caribenhas; operar uma releitura crítica da história por uma inversão do ponto de vista que tenta mostrar o invisível, o escondido, a história dos vencidos; pensar um novo espaço que reuniria as literaturas caribenhas por sua natureza transcultural na perspectiva de uma emancipação cultural.

A canção vodu acima une os dois *vallants*: Mackandal e Dessalines. Obviamente não é uma coincidência. Os dois disseram “não”. Dessalines foi um general de Toussaint Louverture e comandou a revolução logo após a traição de Toussaint<sup>32</sup>, que num encontro com o general francês, foi traído e sequestrado, deixado para morrer numa prisão na França, onde era subnutrido, não tratado, e mal vestido para o inverno nevado francês. Dessalines era um escravizado que havia

<sup>32</sup> Imagino este poema – escrito provavelmente quando Roumain estava na prisão – como que se comparando a Toussaint Louverture, que morreu num inverno nevado em um forte medieval, Fort du Joux, por ordem de Napoleão. O nome do poema é *In Black and White* e nunca foi publicado antes das *Obras Completas* (HOFFMANN, 2003, p. 93).

*La neige tombe...  
De blancs flocons  
Des flocons de blanc silence.  
Le vent dans les arbres fait: chut...  
et le murmure du ruisseau gèle.  
La neige  
le silence le silence  
Et dans la blanche plaine  
Un petit nègre  
Comme une mouche tombée  
Dans un bol de lait*

trabalhado na plantação, não na casa como Toussaint, por isso era considerado como um servo dos *Loa* com uma devoção particular por Ogou<sup>33</sup>. Ainda segundo Métraux (1958, p. 40, tradução nossa) “[se] pretende que ele consultava os ‘macandals’ (mágicos) da região e que ele tinha aprendido com eles a julgar a intenção de um homem segundo o que o tabaco em sua tabaqueira estava seco ou úmido”.

Dessalines continuou a luta com inteligência. Venceu batalhas<sup>34</sup>, massacrou os brancos (“vingança”), venceu em batalha o general Leclerc, cunhado de Napoleão. Tinha a origem de um escravizado da plantação de cana, mais um personagem trágico da história do Haiti. Tornou-se imperador, à imagem de Toussaint, e declarou a independência do país com esse texto, feito por seu secretário, em que se notam os matizes da ideologia iluminista que impulsionou a revolução francesa confirmando o adágio de que o discípulo se torna melhor que o mestre:

A Proclamação de Independência do Haiti:

[...]

Que eles tremam abordando nossas costas, senão pela lembrança das crueldades que exerceram, ao menos pela resolução terrível que nós tomaremos de destinar à morte quem quer que seja que, nascido francês, suje de seu pé sacrílego o território da liberdade.

[...]

[Outras nações] Felizes de não ter nunca conhecido as calamidades que nos destruíram, podem somente fazer votos por nossa prosperidade. Paz aos nossos vizinhos! Mas anátema ao nome francês! Ódio eterno à França! Eis nosso grito.

[...]

*Juremos ao universo inteiro, à posteridade, a nós mesmos, de renunciar para sempre a França, e de preferir morrer do que viver sob sua dominação. De combater até o último suspiro pela independência de nosso país!*

E tu, povo longamente infortunado, testemunha do sermão que pronunciamos, lembre-se que sobre tua constância e tua coragem que contei quando me lancei na carreira da liberdade para combater a tirania e o despotismo contra qual tu lutavas há quatorze anos. Lembre-se que sacrifiquei tudo para voar em tua defesa, pais, filhos, fortuna, e que agora sou só rico de tua **liberdade**; que meu nome se tornou em empecilho para todos os povos que querem a escravidão. E que os déspotas e os tiranos o pronunciam amaldiçoando o dia que me viu nascer; e se nunca tu refutaste ou recebeste murmurando as leis que o gênio que vela a teus destinos me ditará por tua felicidade, tu merecerias a sorte dos povos ingratos.

Mas longe de mim esta ideia terrível. Tu serás o sustento da **liberdade** que tu estimas, o apoio do chefe que de comanda.

<sup>33</sup> Deus nagô do ferro e da guerra.

<sup>34</sup> James (2001, p. xvi) assume que: “Até hoje estou convencido que, além de Napoleão, nenhum comandante militar ou estrategista de 1793 -1815 excedeu Toussaint Louverture e Dessalines.”

Tome então entre as suas mãos o sermão de viver livre e independente, e de preferir a morte a tudo o que te levaria a te colocar novamente sob o jugo.

Jure enfim nunca seguir os traidores e os inimigos de tua independência.

**Assinado:**

*Dessalines*

*General em chefe*

*Christophe, Pétion, Clerveaux, Geffrard, Vernet, Gabart*

*Generais de divisão*

[...] (La Proclamation d'Indépendance, 2003, grifo meu, tradução nossa)

Nesse mesmo dia foi ordenado o massacre de todos os franceses e brancos que estavam no território, como previsto pelo ato de independência “destinado à morte, quem quer que seja, nascido francês” (THIBAUT, 2003, tradução nossa). E o resultado foi o esperado, o medo. Dessalines já tinha adquirido a fama de alguém inflexível, quando os franceses mataram 500 prisioneiros, ele fez o mesmo. Era também uma espécie de sacerdote, convencendo seus soldados que veriam seus amigos mortos e inclusive Toussaint depois da morte, o que aumentava sobremaneira a moral da tropa (MÉTRAUX, 1953, p. 40).

Nota-se também a figura da *apóstrofe* em todo o texto. Procedimento que será utilizado em todo o poema de Roumain. O auditório são todos os haitianos, como no poema “*Appel*”. Depois, quando o discurso se internacionaliza, estarão em primeiro lugar os “*sales nègres*” e depois todos os “*sales*” da terra<sup>35</sup>.

Interessante notar a influência iluminista no texto, que visto o que sucedeu em seguida, soa como uma ironia trágica, sobretudo para os franceses, que se criam invencíveis seguidores de Napoleão. Explicitamente está a palavra “liberdade”. O ódio a França, que na época de Roumain será o ódio aos *yankees* e aos opressores (Roumain como veremos, era sutil em seu excesso). A fraternidade entre os escravizados (para Roumain serão os “*damnés de la terre*”). Quanto aos franceses, para eles só restava o ódio. O que era liberdade e ódio se transformará em igualdade e ódio para Roumain, seguindo o *sentido do ritmo*. O problema da discriminação continuará, mas a luta não é mais intestina. Ela se universaliza. A ideologia muda, mas a estratégia continua a mesma.

pois nós surgiremos

<sup>35</sup> Interessante ver que na época de James (2001, p. 50, tradução nossa), ele colocava o início da retração do racismo não sem uma dose de cinismo e ironia, com o início da revolução francesa, quando os administradores franceses pediram para seus subalternos tratarem os *mulâtres*, que não eram escravizados, melhor a fim de ter seu apoio: “A retração do preconceito de raça começou. Triste que possa ser, é assim que a humanidade progride. Os palestrantes do aniversário e os historiadores suprem a prosa-poesia e as flores”.

das cavernas de ladrões das minas de ouro do Congo  
 e da África do Sul  
 tarde demais será tarde demais  
 para impedir nas plantações de algodão da Louisiana  
 nas Centrais açucareiras das Antilhas  
 a colheita de vingança (**Anexo O**)

A situação mudou mas de certa maneira continua a mesma. Ainda há as “Centrais açucareiras das Antilhas” como havia antes, mas o que se propõe não é mais a colheita da cana-de-açúcar e sim a colheita de vingança, ecoando o *Ato de Independência do Haiti*. Só que não só para o Haiti, não só entre os escravizados negros, mas para todos os *malditos da terra*. Comparando os dois textos se compreende o trauma que será para toda a geração de Roumain a ocupação americana que duraria dezenove anos. Ela foi sentida como um passo atrás, voltar a ser um “*sale nègre*”, oprimido e expropriado. Algo que era insuportável para Roumain e seus colegas da *Revue indigène*. Esta ligação entre Dessalines e La *Revue Indigène* foi colocada em evidência por Perry (2017) em seu texto *Becoming Indigenous in Haiti, from Dessalines to La Revue Indigène*. As duas gerações tiveram necessidade de valorizar a terra. Quando do começo do processo de independência, mais da metade da população negra tinha nascido na África. As duas gerações precisavam tomar posse de sua terra. E foi o que fizeram, uma geração através da luta física, outra através da luta intelectual e política.

Os primeiros nomes escritos como assinantes no ato de independência figuram na história do Haiti como dois nomes importantes: Pétion e Christophe. Foram os que teriam traído Dessalines, que foi assassinado num atentado. Se tornaram presidente do sul e Rei do norte respectivamente<sup>36</sup>. Christophe, como veremos, será o nome da peça mais conhecida de Aimé Césaire. De toda maneira, Dessalines terá um destino muito mais brilhante, virará um dos deuses do culto Vodou. Métraux relata: “O etnógrafo haitiano Lorimer Denis admite ter visto, durante uma cerimônia vodou, um sacerdote possuído pelo espírito do terrível imperador [...] No momento em que Dessalines-deus se manifestou, o coro das ‘servas de deuses’ entoou o canto seguinte:

Apèrè Désalin o (bis)  
 Nu sé vayâ gasô  
 Sa u kué yo fè nu

O imperador Dessalines ô  
 Tu és um rapaz valente  
 O que vocês acreditam que eles nos fizeram

<sup>36</sup> “[...] Haiti se dividiu em duas entidades políticas: a do “rei negro” Henri Christophe no norte, e a república do sul de Alexandre Pétion, classificado pela historiografia haitiana como *Mulâtre*.” (HOFFMANN, 2003, p. 1232, tradução nossa)

Péi la nâ mê nu déja

Este país está já em nossas mãos

E ainda:

Pito mun passé m'kuri  
Désalin, Désalin démâbré  
Viv la libèté

Mais vale morrer que fugir  
Dessalines, Dessalines poderoso  
Viva a liberdade  
(MÉTRAUX, 1958, p. 40,41)

“*Vayâ gasô*”, “*Pito mun passé m'kuri*”, “*Viv la libèté*”, toda a proclamação de independência está sintetizada aqui. É necessário lembrar que o canto mais acima não vê problema nenhum em colocar dois personagens que viveram com pelo menos 50 de diferença juntos. No *sentido do ritmo* deste canto, deste poema, a divindade Dessalines<sup>37</sup> e o Hougan Mackandal compartilham a mesma “valentia” dos mortos e traídos que lutam pela liberdade. Liberdade e revolta. O canto menciona dois heróis, dois “santos” que agiram pelo ideal de liberdade.

Os dois estão presentes num canto vodu, ritualizado numa cerimônia vodu, como a cerimônia do bosque Caimã, que recebe a força de Mackandal, a transforma, começa a revolução, e aporta em Dessalines, que começa a sua história como escravizado, torna-se general, depois imperador escrevendo como vimos o ato de independência e por último, torna-se uma divindade<sup>38</sup>. Obviamente todos que disseram “não” não tiveram o mesmo destino, a maior parte morreu, foi torturada ou mutilada, mas não ele. Seu “não” mudou a sua história, e a de todos os que vieram depois. Mas obviamente sua história não termina com a traição. Roumain, Métraux e Price-Mars provarão que, na cultura oral do Vodou, Mackandal e Dessalines, como vimos, continuam vivos.

[A lenda] ilustra com glosas trágicas a vida dos precursores e fundadores de nossa nacionalidade. Toussaint Louverture, Dessalines. Pétion, Christophe

<sup>37</sup> Deus que liberta e que mata. Espinoza em seu *Tratado Teológico-Político* mostrou exegeticamente algumas das contradições e incoerências do texto sagrado quanto ao judaísmo e cristianismo inaugurando um campo de estudo crítico dos textos sagrados. Talvez todas as religiões nesse ponto sejam similares, o que não é obviamente um problema para quem tem fé. O vodu não é exceção, lembremos pois de Price-Mars (1928, p. 170, tradução nossa): “Desde 1801, Dessalines, [...], informado de que havia uma cerimônia vodu em Cul de Sac, foi à frente de um batalhão e matou cinquenta afiliados. [...]. Foi a primeira repressão oficial do delito de crença. Mais tarde, o catolicismo declarado religião oficial, isso lhe proporcionou a proteção do Estado, O Código Penal precisou o delito de superstição. [...]. Assim, a velha religião primitiva do negro colocada fora da lei, [...] buscou então na sombra das consciências e nas trevas dos *hounforts*, adaptar-se à nova realidade”.

<sup>38</sup> Além dos cantos mostrados acima que mencionam Dessalines, Roumain (HOFFMANN, 2003, p. 1106) também registrou este: O Loko-miroi, oh/L'empèrè **Dessalines**, oh/Clefs Hounfô-a dans mains nous/Loko Dé[...].

assim que Dom Pèdre, Mackandal, Romaine-la-Prophétesse forneceram imensos materiais à lenda. A imaginação popular tirou fábulas fantásticas, algumas das mais ferozes superstições. (PRICE-MARS, 1926, p. 28)

### 2.3 EL REINO DE ESTE MUNDO – O BOSQUE CAIMÃ

Marquez justifica a inclusão do texto que será mostrado mais abaixo, de Carpentier, em seu artigo sobre a história do Haiti, quando descreve a cerimônia do bosque Caimã, nesses termos:

Escolhemos Carpentier e sua literatura “do real maravilhoso” para enunciá-la porque, seguindo as pegadas do pensador e poeta antilhano Édouard Glissant, acreditamos que “o passado não deve ser recomposto somente de maneira objetiva (ou mesmo subjetiva) pelo historiador. Deve também ser sonhado de maneira profética” (GLISSANT, 1997, p. 102-103). Nessa esteira, o passado haitiano “sonhado” por Carpentier nos ajuda a evidenciar que mais do que uma improvável “Verdade Absoluta” sobre esse evento/processo, interessam-nos os significados atribuídos a ele e o modo como integra o inconsciente coletivo haitiano. Ainda mais porque a Revolução nos parece ser a pedra fundamental de uma suposta identidade haitiana e fundadora de uma “mitologia nacional”, dentro da qual invoca ora a glória de viver em um país que lutou até a morte pela liberdade, ora a ruína que estaria por vir sob a forma de pobreza e mais opressão. (MARQUEZ, 2015, p.12)

Trago este texto pois sua maneira de analisar o evento do bosque Caimã vai ao encontro do que estabelecemos como o *sentido do ritmo*. Salvo quando postula um inconsciente coletivo (jungiano?). Os eventos do bosque Caimã, mais do que uma pretensa origem psicológica, tem sua permanência na cultura de tradição oral e na escolaridade sob forma de textos.

Quanto ao passado ser recomposto, Meschonnic já propunha que a linguagem e a história formam uma mesma teoria, e como já vimos, exprimem um *sentido do ritmo* que jamais dará conta totalmente de como os eventos ocorreram na realidade e, portanto, a humildade científica do historiador deve ser posta *a priori*. Marquez coloca, contudo, que há elementos objetivos: a religião existe, o bosque existia, a revolta aconteceu e se transformou em revolução. Há obviamente também os elementos subjetivos, como por exemplo de como essa revolta foi percebida e transformada em arte, lenda, história e fez-se parte da mitologia haitiana. Glissant, como poeta, enxerga o futuro, ou um futuro que pode ou não se concretizar e escreve a respeito. “Pior para a madeira que se acha violino”, dizia Rimbaud em suas *Cartas do Vidente*. No caso do bosque Caimã, os “madeiras de ébano”

deixariam de dançar ao som do violino europeu para dançar ao som de um Assôtô(r) imaginário.

Os trovões pareciam romper-se numa avalanche sobre os penhascos, quando os representantes dos escravos da Planície do Norte alcançaram a mata cerrada de Bois Caimán, sujos de lodo até a cintura, trêmulos sob as camisas encharcadas. Apesar da escuridão, era garantido que nenhum espião tivesse penetrado na reunião. O aviso havia sido dado à última hora por homens de confiança. Embora se falasse em voz baixa, o rumor da conversa enchia todo o bosque confundindo-se com o constante chiado do aguaceiro caindo na folhagem das árvores. Súbito, uma voz potente alçou-se no meio daquele congresso de sombras. Havia muito de evocação e de salmos naquele discurso cheio de gritos e de inflexões coléricas. Era Bouckman quem falava daquela maneira. Ele deixou cair a chuva sobre as árvores durante alguns segundos, como para esperar por um raio que se lançara no mar. Então, passado o ruído do trovão, declarou que um Pacto havia sido selado entre os iniciados daqui e os grandes Loas da África, para que a guerra fosse iniciada sob os signos propícios. E das aclamações que agora retumbavam em torno brotou a admoção final: – O Deus dos brancos ordena o crime. Nossos deuses pedem **vingança**. Eles guiarão nossos braços e nos darão ajuda. Quebrem a imagem do Deus dos brancos, que têm sede das nossas lágrimas; escutemos dentro de nós mesmos o apelo da **liberdade**! Os delegados tinham esquecido a chuva que lhes escorria pela barba até o ventre, endurecendo o couro dos cinturões. Estourou um alarido em meio à tormenta. Junto a Bouckman, uma negra ossuda, de longos membros, dançava fazendo gestos circulares com um facão ritual. O facão penetrou subitamente no ventre de um porco negro, que botou para fora, em três urros, as tripas e os pulmões. Então, chamados pelos nomes de seus amos, já que não tinham mais sobrenome, os delegados desfilaram, um a um, para untarem os lábios com o sangue espumoso do porco, recolhido numa enorme tigela de madeira. Em seguida, caíram de bruços sobre o chão molhado. O estado-maior da sublevação estava formado. (CARPENTIER in: MARQUEZ, 2015, p.12, grifo meu)

Eles se encontraram secretamente, sorrateiramente, silenciosamente. Não podia haver o *tam-tam* de costume, nem os gritos, nem a melodia dos cantos. Mas a figura de Bukman, o líder, tem uma posição de destaque. Desta vez a revolta aconteceria, prevaleceria. A partir desse evento seguiriam como vimos os catorze anos de guerra contra os colonizadores, que só terminariam com Dessalines.

Como no *Ato da independência*, segue-se com a corrente anafórica do *sentido do ritmo* proclamando “vingança” e “liberdade”. Interessa notar essa menção, pois Carpentier percebeu a importância também dessas expressões. A dança e o ritmo estiveram presentes desde o navio até o bosque.

Munro (2010) lembra que “se o ritmo foi um aspecto principal da experiência do escravo, e se é ainda uma das mais persistentes características das culturas caribenhas, permanece também talvez um dos mais incompreendidos e pouco teorizados elementos da experiência da cultura e história americana” (p. 3, tradução

nossa). Munro nota ainda como os ritmos africanos se transformaram mas mantiveram sua relevância sobretudo nas comunidades camponesas. Um destes ritmos era representado pela canção abaixo, uma das favoritas, que os colonos escutavam com receio:

Eh! Eh Bomba! Heu!	“Juramos destruir os brancos e tudo o que
Heu!	possuem, morrer é melhor que não manter
Canga, bafio té!	este voto”. Tradução da tradução de CLR
Canga, mouné de lé!	James (2001, p.14).
Canga, do ki la!	
Canga, do ki la!	
Canga, li!	

A imagem abaixo mostra uma representação do sacrifício, da dança, da preparação da guerra com os machetes. Mostra as árvores do bosque, a cor, o fogo, além dos desenhos voduns marcando o chão e que simbolizam os Loas. Não há obviamente os tambores, que despertariam a polícia e os indesejados. Como vimos, era um grupo fechado onde todos estavam aparentemente dispostos a dar a vida, e assumir outra em Guiné, como veremos.

**Figure 6:** Cerimônia do bosque Caimã



Fonte - André Normil (YALE, p. 88)

Nos manuais escolares, segundo Métraux (1958, p. 34, tradução nossa), a cerimônia foi celebrada como se segue, não faltando adjetivação e espírito lírico:

Para deixar cair todas as hesitações e obter uma devoção absoluta, ele (Bukman) reúne, na noite do 14 de agosto de 1791, um grande número de

escravos, numa clareira do bosque Caimã, perto de Morne-Rouge. Todos estavam juntos quando uma tempestade caiu. O relâmpago forma seus raios impressionantes, um céu de nuvens baixas e escuras. Em alguns instantes, uma chuva torrencial inunda a terra, enquanto que, sob os assaltos repetidos de um vento furioso, as árvores da floresta se torcem, se lamentam, e que seus grossos galhos, violentamente arrancados, caem com estrondo.

No meio dessa decoração impressionante, os assistentes, imóveis, tomados de um terror sagrado, veem uma velha negra se levantar. Seu corpo é agitado de grandes frissons: ela canta, gira, e faz girar um grande cutelo acima de sua cabeça. Uma imobilidade maior ainda, uma respiração curta, silenciosa, dos olhos ardentes, fixados sobre a negra, provam que a assistência está fascinada. Se introduz então um porco preto cujos grunhidos se perdem no rugido da tempestade. De um gesto vivo, a sacerdotisa, inspirada, mergulha seu cutelo na goela do animal. O sangue esguicha, ele é recolhido quente e distribuído, ao círculo, aos escravos; todos bebem, todos juram executar as ordens de Bukman.

A educação formal é uma das maneiras de se prolongar a tradição. Nos anos 50, portanto, essa descrição do ritual era ensinada nas escolas. “obter uma devoção absoluta”, “no meio de uma decoração impressionante”, “tomados de um horror sagrado”, “olhos ardentes”, o texto se mostra como um filme, a câmera mostrando o encontro, a tempestade, a destruição, um zoom sobre o corpo “negro”, o sacrifício, o sangue. Price-Mars (1928, p. 54) descreve o que teria sido a reza, a prece, a oração feita por Bukman no encontro do bosque Caimã:

Bon Dieu qui fait soleil,  
 Qui clairé nous en haut,  
 Qui soulevé la mer,  
 Qui fait l'orage gronder,  
 Bon Dieu là z'autres tendez  
 Caché dans son nuage.  
 Et là li gardé nous.  
 Li vouai tout ça blancs fait.  
 Bon Dieu mandé crime,  
 Et pas nous vlé bienfaits,  
 Mais Dieu là qui si bon  
 Ordonnez nous **vengeance**.  
 Li va conduit nous.  
 Li baille nous assistance.  
 Jetez portraits Dieu blanc  
 Qui soif d'leau dans yeux nous  
 Coutez la **liberté** qui nan cœur à nous tous!... <sup>39</sup>

<sup>39</sup> O bom Deus que faz o sol que nos ilumina do alto, que levanto o mar, que faz retumbar a tempestade, escutem, todos vocês, o bom Deus está escondido, nas nuvens. Lá, ele nos observa e vê tudo o que fazem os brancos. O Deus dos brancos comanda o crime, o nosso pede o bem. Mas este deus que é tão bom (o nosso) nos ordena a **vingança**. Conduzirá nossos braços e dará ajuda. Quebrem a imagem do deus dos brancos que tem sede de nossas lágrimas; escutem em nós mesmos o apelo da **liberdade!** (tradução nossa)

O sincretismo aparece em toda a sua importância e tensão. Bukman não é ateu para o cristianismo, muito ao contrário. Para ele, o deus dos brancos é o deus antagonista com quem lutar, pois é responsável pelo crime, aparentemente mais um deus de um panteão politeísta. Já com a ajuda do “seu”, o deus não branco, eles conseguirão a “vingança” e por consequência, a “liberdade”, novamente o *sentido do ritmo* que estará em Dessalines.

A existência do encontro é controversa. Baptista (2014) e Béchacq (2007) lembram os debates quanto a própria existência deste evento histórico. Baptista (p. 30) coloca que sendo mito ou não “como bosque Caimã se inscreve no passado como narrativa mítica estruturante, uma série imensa de eventos atualizam esta estrutura”, e Béchacq (p. 32) aponta que “Face à tendência majoritária atribuindo ao vodu a qualidade *sui generis* de uma religião de liberação, uma corrente minoritária, mais ligada a interrogar as fontes históricas ou, ao menos, mais destacada dos segmentos ideológicos, imergiu há vinte anos”.

Além da tendência acadêmica, existe também como parte de uma cultura oral, duas opiniões difundidas na população haitiana mostrando que o mito do bosque Caimã está bem vivo. O primeiro exemplo é tirado de Baptista (2014, p. 28):

- Madame Evans volta-se em minha direção, falando em tom grave:
- José, o Diabo é forte no Haiti.
  - Por quê?
  - Porque Bukman fez um pacto com o diabo para libertar o Haiti.
  - Mas o Diabo não é forte em outros lugares?
  - Não. Só no Haiti. Ah, e na África... E no Brasil também...

Baptista então comenta que Madame Evans tem essa interpretação do evento do bosque Caimã por ser de religião protestante. A causa do terremoto que assolou o país estaria explicada por uma maldição. Clitandre (2011, nossa tradução) corrobora com esta análise: “De reduzir a Revolução Haitiana a um ‘pacto com o diabo’ a chamar por um intrusivo paternalismo que combate a chamada influência cultural de resistência ao progresso, a descrever os sobreviventes do terremoto como saqueadores incitando violência, a culpar as vítimas do desastre natural e sua inabilidade de usar controle de natalidade” [...].

O mito, portanto, se restabelece por uma série de eventos que às vezes pode ser lembrado de maneira positiva como o aniversário do encontro do bosque Caimã e da Independência lembrado por Béchacq, ou de maneira negativa como é o caso do diálogo entre Batista e Madame Evans.

Outra maneira de mostrar como esta cultura oral da independência ainda está viva, foi dada por um aluno, Daniel, que contava que logo após o evento do bosque Caimã, quando atacavam fortes franceses, um dos atacantes se colocou em frente a um líder francês que vendo o forte tomado, queria negociar a paz. O atacante respondeu: em kreyòl “*Bat fè-a pandan li cho*”, em tradução portuguesa: “tem que bater o ferro enquanto está quente”, e degolou o líder francês seguindo para os outros fortes como corroborado no texto de abaixo.

Poucos dias depois da cerimônia do bosque Caimã, uma nuvem de fumaça opaca cobriu Santo Domingo. Os mestres brancos eram massacrados em suas plantações e os canaviais pegavam fogo. Começava uma guerra inexpiável que duraria doze anos. Os bandos de escravos rebeldes que lutavam sob as ordens de Jean-François, Biassou e outros "guerrilheiros" menos famosos, e eram compostos por africanos ainda praticantes de culturas ancestrais e pelos negros crioulos, que na maior parte eram do vodu. Eles também contavam em suas fileiras sacerdotes e sacerdotisas vodu responsáveis por garantir a vitória por meio de suas orações, seus sacrifícios e seus encantamentos. (MÉTRAUX, 1958, p. 35, tradução nossa)

Esses dois exemplos mostram que, como diz Batista, o mito se renova, se recicla, se adapta, se ressignifica. Mostra também a força da tradição oral, que ainda não se perdeu.

## 2.4 UM PARÊNTESE

Como última análise deste “passado do presente” é interessante notar a tipologia acadêmica desenvolvida por Mocombe (2016) quanto à revolução haitiana. Ele divide os estudos da revolução em três grupos bem diferentes.

O primeiro grupo englobaria os marxistas hegelianos que baseiam seus estudos sobre a dialética, senhor/escravo. O segundo seria guiado por um sentido universalista pós-moderno unindo negritude, creolidade, pós-estruturalismo. Ele cita Césaire, mas poderia citar Glissant e os outros martinicanos como Fanon e Patrick Chamoiseau como participantes.

Por último Price-Mars e Roumain, que colocam os camponeses vodus, descendentes dos escravizados, como principais representantes da cultura haitiana. Daí se chamarem “*indigenistes*”, pois há um olhar para o interior. Não haveria um universalismo, nem uma dialética evidente, mas uma busca de identidade distinta da dos outros grupos, e que, contudo, influenciará a todos.

Tolstoi dizia que se quer ser universal, fale de sua aldeia. Foi o que Price-Mars fez e, de certa maneira, levou todos consigo. Quando falarmos da *negritude* voltaremos a ele, pois foi um precursor do movimento, assim como Roumain que, se tivesse vivido mais, talvez tivesse se engajado diretamente, por sua natureza política (dele, Roumain, e do movimento). No Haiti, a *negritude* tomou um rumo distinto nas mãos do médico, ditador e etnólogo François Duvalier.

Price-Mars, portanto, foi o primeiro a olhar para o campo, sem o desprezo tradicional, mesmo sendo também parte da elite burguesa haitiana. Foi ele quem, no Haiti, representou esta voga mundial, na época, de registrar a cultura camponesa que desaparecia, como Câmara Cascudo e Mario de Andrade no Brasil, e Alan Lomax nos Estados Unidos.

Abaixo um canto que não é vodu mas mostra a admiração provocada por Dessalines e seus generais. Price-Mars dizia que não restaram muitos cantos da época da independência, menos ainda da época da escravidão. Nota-se a diferença entre negros e mulatos<sup>40</sup> que estava já presente na revolução e que nunca foi desmentida historicamente:

Eh bien ces mulâtres  
Dits lâches autrefois,  
Savent-ils se battre  
Campés dans les bois  
Ces nègres à leur suite,  
Vous font prendre la fuite  
Vive l'Indépendance!,

Brave Dessalines,<sup>41</sup>  
Dieu conduit tes pas  
Geffrard en droite ligne  
Ne te quittera pas.  
Féroul, Coco Herne,  
Cangé, Jean Louis François  
Près les Cayes vous cernent  
Évacuez, Français!

Eh bem esses mulatos  
Ditos covardes no passado  
Sabem lutar  
Acampados nos bosques  
Esses negros em perseguição  
Fazem vocês fugir  
Viva a independência

Bravo Dessalines,  
Deus conduza teus passos  
Geffrard em linha reta  
Não te deixará  
Féroul, Coco Herne,  
Cangé, Jean Louis François  
Perto de Cayes te conhecem  
Evacuem, franceses!  
(PRICE-MARS, 1928, p. 32-33)

<sup>40</sup> Para essa relação entre “indigenismo” e “colorismo” haitiano, remeto à dissertação de Dèus (2018), defendida na UNIFESP: *IDENTIDADE ÉTNICO-RACIAL NO HAITI: Estudo sobre o fenômeno contemporâneo de despigmentação “voluntária” da cor de pele à luz do indigénisme haitien*. Incluo essa nota por conselho do professor Dennys Silva-Reis durante a banca de defesa a quem agradeço.

<sup>41</sup> O único canto político registrado por Price-Mars que remonta a época da independência e que mostra também a tensão que existia (e que ainda deixava e deixa marcas) entre “nègres” e “mulâtres”. Em sua *Analyse Schématique* (HOFFMANN, 2003, p. 656), que foi o ato de fundação do Partido Comunista Haitiano, Roumain declara (com caixa alta): CONTRE LA SOLIDARITÉ BOURGEOISE-CAPITALISTE NOIRE, MULÂTRE ET BLANCHE: FRONT PROLÉTARIEN SANS DISTINCTION DE COULEUR! Ou seja, era claro que essa distinção ainda era operante na sociedade haitiana em 1934, quando o texto foi publicado. Os outros nomes citados são de generais que lutaram também durante a independência junto a Dessalines, sobretudo.

Depois da revolução e da independência, o sentimento de ódio não cessou, mas foi instrumentalizado para a construção da nação e de um desejo de identidade nacional:

A análise dos poemas *Macandal* e *Hymne à la liberté*<sup>42</sup> demonstrou até que ponto o discurso poético do período anterior ao reconhecimento da independência do Haiti particularmente pela França foi imbuído pelo conceito de construção e afirmação de uma identidade coletiva. Pela leitura desses poemas, observamos que, na poesia haitiana desse período, a construção e a afirmação da identidade nacional se davam pela defesa da independência ignorada e pelo desejo dos escritores de inculcar nos concidadãos o sentimento patriótico. O cotejo entre esses dois poemas nos permitiu observar que os processos de construção de uma sensibilidade nacional se deram pela modelagem do amor e do ódio (amor para a pátria e ódio para os tiranos, os *colons*). (DIEUMAITRE, 2017)

O autor desses poemas é Antoine Dupré, morto em um duelo em 1816.

A partir da independência de Dessalines uma guerra civil eclodiu, a França obrigou o Haiti a se endividar para entrar no mercado mundial, os Estados Unidos exploraram sem permissão o guano da ilha Navasse, pertencente ao Haiti<sup>43</sup>.

Poeticamente os olhos da elite haitiana estavam principalmente sobre a Europa. Isso marcaria um parêntese no *sentido do ritmo* marcado pela “liberdade” e “vingança”. O parêntese se fecharia com a invasão americana. No próximo capítulo veremos algumas exceções a essa voga europeia que influenciaram Roumain.

---

<sup>42</sup> “Hymne à la liberté” *Défenseurs de la liberté./Quittons nos foyers, nos compagnes; /Du nord le tigre ensanglanté/Parait encore dans nos montagnes;/Courons vaincre pour la patrie/ Ou mourir comme des héros/ Avec gloire on sort de la vie/ Lorsqu’on tombe sous les drapeaux./ Volons, volons aux champs de Mars:/La liberté conduit nos étendards./ “Le dernier soupir d’un Haitien”/ Soleil, Dieu de mes Ancêtres,/ O toi de qui la chaleur/ Fait exister tous les êtres,/ Ouvrage du Créateur,/ Près de finir ta carrière,/ Que ton auguste clarté/ Eclaire encore ma paupière/ Pour chanter la liberté/ II/ Par les lois de la nature,/ Tout naît, tout vit, tout périt./ Le palmier perd sa verdure:/ Le citronnier perd son fruit;/ L’homme vit pour cesser d’être;/ Mais, dans la postérité,/ Ne devait-il pas renaître,/ S’il aimait la liberté./ Cet hymne finit ainsi:/ Le poète, s’adressant à Haïti, lui dit:/ Entends mes derniers adieux!/ Si, quelque jour, sur tes rives,/ Osent venir des tyrans,/ Que leurs hordes fugitives/ Servent d’engrais à nos champs!*

<sup>43</sup> Cito estes eventos para mostrar o que aconteceu com a maior parte da riqueza natural do Haiti depois da independência.

### 3 O PRESENTE DO PRESENTE – LABORATÓRIO POÉTICO

No presente de Jacques Roumain, ele desenvolveu uma poética aparentemente bastante pensada, refletida, que mostraremos no subcapítulo a seguir. Depois através de seus poemas, arriscaremos uma tipologia própria da primeira fase de sua obra que contrastará com a fase posterior, mostrada no capítulo seguinte. Além disso o presente da obra de Roumain é marcada pela influência de dois amigos Hughes e Guillén.

Também mostraremos a importância que Roumain dá ao ritmo que perpassa tanto seus poemas como sua obra em ritmo de prosa. Por fim chegaremos ao tambor Assôto(r) que defendemos como um dos aspectos principais do ritmo pelo qual Roumain adotará para a feitura de seu poema “*Sales Nègres*”, e que discutiremos no capítulo seguinte.

#### 3.1 ARTE POÉTICA DE JACQUES ROUMAIN POR ELE MESMO

Seguindo a metodologia proposta por Meschonnic colocada na introdução, em que ele mostrava a importância de levantar os escritos do artista sobre sua obra, cito aqui quatro textos de Roumain em que ele se exprime a respeito de sua poética, ou seja, como pensa a poesia e como faz poesia.<sup>44</sup>

São quatro textos no total: uma entrevista, duas crônicas de jornal (que cito inteiras por serem curtas e por possibilitarem uma apreciação de sua prosa jornalística) e um discurso transcrito de um evento. Apresento-os cronologicamente por mostrar uma progressão em seu pensamento, ou seja, com o passar do tempo seu discurso sobre o poema mudou, como também sua poética. O primeiro momento é de experimentação rítmica, prosódica, temática. Como veremos: “não há limites, a não ser o do coração que bate.”

É interessante notar seu cuidado com a forma-sentido como diria Meschonnic, e que foi percebido por Lecomte (2010, p. 210, meu grifo, tradução nossa):

A poesia de Jacques Roumain nos seduz por seu charme e por sua harmonia e esta feliz mistura do **fundo e da forma**. [...] o poeta chega a uma formidável maestria, a de uma alquimia verbal sulfurosa que permite transformar seus últimos poemas em um imenso grito do coração que chama Haiti às armas e que convida todos os malditos da terra a estarem

<sup>44</sup> Como Meschonnic mostra em seu estudo sobre Nerval (1973, p. 20), em que o poeta discorre sobre a influência de Ronsard em seus versos.

em pé e a derrubar as cidadelas que os emprisionam em todos os lugares em um mundo coercitivo e inviável.

Muda ideologicamente, portanto, de uma poesia mais voltada pra contemplação e experiência sensual até chegar a um ritmo que poderíamos classificar como ideológico. Tudo absolutamente refletido. Esse subcapítulo foi pensado para mostrar o instrumental teórico utilizado por Roumain com respeito a sua poética (como mostrado na introdução), pois consideramos que é uma chave principal para compreender o *sentido de seu ritmo* e o *ritmo de seu sentido*, confirmando Ollivier (2003, p. 1307, nossa tradução) “Roumain bem forneceu à modernidade literária haitiana instrumentos que ele havia apurado em resposta a um conjunto de questões políticas, éticas e estéticas próprias a seu tempo.”

### 3.1.1 “*Entre nous: Jacques Roumain*” (*Revue Indigène*, 1927)

Veremos que Roumain é marcado pelas vanguardas de onde assimilou sua influência por conviver com elas durante seu tempo na Europa. Como diz em sua entrevista à *Revue Indigène*<sup>45</sup> em 1928 (HOFFMANN, 2003, p. 435, tradução nossa), onde não só menciona suas influências poéticas, filosóficas, mas sobretudo fala do que espera de um poema e de como provocar emoção, através do drama criado, criar poeticamente a febre, “as impressões delirantes” e “a angústia”, o que obviamente nos interessará na análise do poema<sup>46</sup>:

Para mim, o poema contém um drama. E esse lado dramático, sozinho, pode liberar uma emoção. O que chamamos de emoção artística, que é apenas a satisfação de algo bem dito, não me basta. Sou mais exigente. Eu quero para o poema a força vibratória que faz balançar. Motor. Em "cem metros" eu não queria pintar um quadro. Eu não sou pintor. Eu queria dar vida ao que tinha se passado. Febre. As impressões delirantes. E angústia. Mostrar a profundidade dolorosa dessa coisa banal, extrair sua alma. O drama da pista. O drama nos nervos e nos músculos. Depois de curvarem-se, os corredores prontos para relaxar, até o minuto em que o fio branco se transforma em uma fina echarpe.

Prestemos mais atenção em duas afirmações: a satisfação não estar relacionada somente com a retórica, ou seja, o dizer bem! Ele quer “balançar”, provocar, sacudir, fazer tremer. Quanto ao “motor”, Roumain não esconde a

<sup>45</sup> Ver capítulo 4.2.1.

<sup>46</sup> Fleischmann (2003, p. 1242, tradução nossa) resume bem o interesse estético dessa geração: “A prosa e os poemas do jovem Jacques Roumain se apresentam como uma continuação, mas também como ruptura: o parricídio institucionalizado de toda uma geração que contrabandeava à burguesia novas ciências adquiridas no estrangeiro: psicologia, etnologia, marxismo dialético.”

influência principal da poesia dita moderna do futurismo italiano, que parece evidente, apesar de, como diz Meschonnic (1988, p. 39), ser sobrevalorizada<sup>47</sup>. “dar vida ao que havia corrido”, é uma outra pista de sua poética, ou seja, baseada na vivência, na criação a partir da experiência. “Minha concepção do poeta? Um ser que vive. Dê a este verbo, por favor, sua plena concepção. É o bardo antigo, apoiado nas colunas e vertendo o máximo de suas sensações. Por isso que eu refutaria voluntariamente de seguir toda regra. Este passarinho que é a poesia morre na gaiola” (HOFFMANN, 2003, p. 438, tradução nossa). É interessante como poetas de diferentes épocas e tradições diferentes podem refletir semelhantemente: Meschonnic (1982, p. 44, tradução nossa) “Se o desafio da literatura fosse a literatura, a literatura seria somente para os literatos. Se a literatura pode ser tudo para aquele que escreve, seja Flaubert, seja Kafka, tomado tanto por exemplos de poética subjetiva, é porque seu desafio é a vida. Como toda atividade de sentido, na medida em que ela engaja um sujeito.”

Cita portanto a profissão de fé do modernista. Em seus poemas, ela se manifestará na ausência total de métrica tradicional, as rimas também aparecem, como veremos abaixo, mas livremente, sem a obrigação formal encontrada em parte da poesia simbolista, nem a ambiguidade mallarmeana da “crise no verso”<sup>48</sup>, pois transitava entre formas tradicionais e a implosão delas. Para Roumain não há crise, veremos que sua profissão de fé, de não seguir regras, o levará à profusão de ritmos.

Roumain foi boxeador, mas como mostra na citação acima, era também corredor enquanto estudou na Suíça. Tem, portanto uma relação especial com o corpo, que se mostrará de maneira contundente em vários de seus poemas. Na saúde e na doença, pois se nos anos vinte será um atleta, nos anos trinta será acometido de maleita, o que, para alguém ativíssimo, torna-se particularmente cruel.

---

<sup>47</sup> Apesar de Roumain e do jornalista que entrevistava citarem juntos o poema, *A mon Pegase* de Marinetti, “Dieu véhément d’une race d’acier, /Automobile ivre d’espace,/ qui piétines d’angoisse, le mors aux dents stridentes!” (HOFFMANN, 2003, p. 438), os que recriaram a poesia, formando o movimento poético mais importante do século XX, foram os russos, na “voz” de Mayakovsky, Akmatova, Tsvetáieva, Yasienin etc, etc, etc... Meschonnic (1988, p. 62-65) também compara o futurismo enquanto movimento, de curta duração, como tendo sempre um chefe controlador; contrastando com o movimento expressionista, de natureza pacifista. Esquemáticamente pra ele, o Futurismo preocupa-se com a imagem, enquanto o Expressionismo com o ritmo.

<sup>48</sup> “A contribuição de Roumain e de muitos outros colaboradores a essas duas publicações consiste na apresentação de poemas em versos livres, introduzindo assim em grande pompa um gênero até lá desconhecido dos poetas haitianos.” (JULIEN, 2010, p. 135)

Lembremos que para Meschonnic a voz e a forma do poema é uma maneira de se colocar o corpo no poema. (EYRES, 2019, p. 104)

Roumain coloca efetivamente, portanto, sua experiência de atleta consumado, criando um *ritmo de sentido* que não é de observador somente. “*Souffrance*”, “*angoisse*”, “*passerai-je*”, “*Starter*” se repetem, como que indicando a frequência do sentimento, ou da dúvida ou naquilo que a atenção deve ser colocada. O recurso da repetição estará presente em outros poemas de sua obra (embora a repetição em “*Sales Nègres*” terá outra natureza). Os versos curtos, gerando tensão; as rimas duplas no fim de quase todos os versos; as rimas internas, “*declanché*”, “*pistolet*”; “*tournant*”, “*éperdument*”. Além das imagens criadas que ele mesmo comenta “Pretendemos que fosse somente um simples jogo de imagem. Ingênuos imaginavam que era necessário buscá-la. Mas não, ela vem sozinha. Ela se impõe. Se sofreria por não colocá-la” (HOFFMANN, 2003, p. 439, tradução nossa):

CENT MÈTRES<sup>49</sup>  
 Quatre. Ramassés comme  
 des fauves. Quatre hommes  
 Les énergies bandées telles des cordes  
 se sentent fluidiques, se heurtent fortes  
 d’embrocation,  
 nerveusement se froissent.  
 Angoisse. Angoisse  
 de l’attente. Invocation:  
 Starter. O Starter tire  
 délivre  
 – Nous – Prêts?  
 Bras, Hélices brusquement  
 déclenchées par le pistolet  
 tournant éperdument  
 en quart de cercle. Vingt mètres.  
 Tous de front. Bien-être;  
 volupté du vent  
 entre les dents.  
 Cinquante mètres: deux lâchent  
 pied. Hachent  
 l’air. Bûcherons  
 de la fatigue qui colle  
 les muscles au sol.  
 Désespoir.  
 Les deux autres de front.  
 Quatre-vingts mètres. L’un pense:  
 “Passerai-je? Oh, passerai-je?  
 Souffrance,  
 Souffrance du petit marteau  
 contre l’enclume de ma tempe  
 Souffrance du trou noir  
 entre la misère de mes jambes  
 et l’arrivée. Je veux.

<sup>49</sup> Ver tradução no **Anexo B**.

Je passe. Non.  
 Je veux. Je passe”  
 L’autre: “Ha! Mon corps las  
 Ha! mes poumons  
 carburateurs douloureux  
 dans ma poitrine en feu.”  
 Dernier effort du corps projeté  
 contre le fil. Rictus de Prométhée  
 délivré. Trombe.  
 Enfin.  
 (Journaux du lendemain:  
 Un tel, gagné d’une poitrine).  
 L’herbe est une verte et fraîche tombe.

“Fauves”, como bestas esperando ser soltas; pois a energia “*bandée tel des cordes*”, ou seja, estiradas só esperando a liberação, provocando a angústia que será transformada pelo “*Starter*”. Os braços como “hélice” trazem a imagem da velocidade. Cortam o céu, o vento como “*bûcherons*”. As sinédoques provam o sofrimento evocado: o martelo e o estribo que trabalham sem parar na audição, mostram tensão; o suor; o vento cortando a pele; a miséria das pernas; os pulmões e os peitos em fogo; os versos curtos em conluio com metáforas corporais sem cessar procurando dar esta expressão de velocidade e de sofrimento, que acaba ao fim no riso de Prometeu. Tanto aqui como no mito, sofre, torturado, mas vence no final. O fato do reconhecimento ser dado no fim, entre parênteses, é o que menos importa: como as ervas em uma tumba. O que mais importa é a tensão e o sofrimento, sofrimento que, por ser grande, gera um riso divino.<sup>50</sup>

Quanto às influências ele critica os adeptos do simbolismo, para quem já era algo distante para não dizer inexistente!, pois já nota um outro movimento, nos Estados Unidos, algo voltado para a “vida”, para a realidade. Como Cullins que participa do mesmo espírito de época, além de ter morrido jovem, quase que com a mesma idade de Roumain, participando da mesma geração, assim como Langston Hughes. Roumain, portanto, é um poeta eminentemente moderno, sepultando o simbolismo novecentista e abraçando as vanguardas, negras, do Novo Mundo, das quais fará parte ativamente:

Antes de tudo somos um povo negro. Que nós busquemos os mestres de nossa forma entre os escritores franceses, nada mais natural. Mas que não se tornem os mestres de nossa sensibilidade. Foram já tempo demais. Cada

<sup>50</sup> Para Leconte (2011, p. 207, tradução nossa) “*Cent mètres* é uma aventura extraordinária que se destaca dos outros poemas. Ela quer ser antes de tudo uma autêntica ilustração, uma lição de energia e de vontade irredutível.”

um faz seu pequeno Gourmont<sup>51</sup>, seu pequeno Samain<sup>52</sup>. E ignoramos candidamente que havia aqui nos Estados Unidos, a quatro dias de nós, uma florescente poesia negra. E original. Countree Cullins<sup>53</sup> por exemplo. Nossa literatura está fora do eixo. (HOFFMANN, 2003, p. 435, tradução nossa)

Essa outra parte de sua “profissão de fé”, se fermentará nos 15 anos a seguir. O resultado será *Bois d’Ébène*.

Já vimos que há um *sentido do ritmo* que liga Mackandal, Dessalines, Bukman. Roumain cita outro poeta como fonte de admiração:

[...] Não haveria grande mal por princípio – o fogo sagrado tendo sido mantido sempre nas capelas. Mas nós não temos este espírito. Se queremos esquecer as mediocridades (que pululam) para sacudir os ídolos já podres, reconhecemos com prazer o gênio de um Oswald Durand, por exemplo.

[...] Mas o verdadeiro rosto de nosso país, é aí que é necessário buscar. Oswald Durand é um precursor. Ele é *indigène*. Você me fala de sua forma. É verdade que nos parece ultrapassada. [...] Sabemos que devemos passar. [...] “Os pretensiosos” são aqueles que creem ter encontrado uma forma definitiva, a última palavra da arte. Não nós. (HOFFMANN, 2003, p. 439-440, tradução nossa)

Oswald Durand é considerado o poeta nacional do Haiti, primeiramente por ter feito a letra do Hino Nacional haitiano adotado de 1893 a 1904.

<i>Quand nos aïeux brisèrent leurs entraves,</i>	Quando nossos pais partiram suas cadeias
<i>Ce n’était pas pour se croiser les bras</i>	Não foi para cruzar os braços
<i>Pour travailler en maîtres, les esclaves</i>	Para trabalhar como mestres, os escravos
<i>Ont embrassé, corps à corps, le trépas,</i>	Abraçaram, corpo a corpo, a morte
<i>Leur sang, à flots, engraisa nos collines.</i>	Seu sangue, jorrado, adubou nossos montes
<i>A notre tour, jaunes et noirs, allons!</i>	Por nossa vez, amarelos e negros, vamos!
<i>Creusons le sol légué par Dessalines<sup>54</sup> :</i>	Cavemos o solo legado por Dessalines:
<i>Notre fortune est là, dans nos vallons,</i>	Nossa sorte está lá, em nossos vales,
[...]	
<i>L’indépendance est éphémère</i>	A independência é efêmera
<i>Sans le droit à l’égalité!</i>	Sem o direito à igualdade!
<i>Pour fouler, heureux, cette terre,</i>	Para trabalhar, feliz, esta terra,

<sup>51</sup> Remy de Gourmont, jornalista do *Mercure de France*, do grupo simbolista do fim do século XIX.

<sup>52</sup> Albert Samain. Contribuía tanto para *Mercure de France* quanto para a *Revue de deux Mondes*.

<sup>53</sup> Coloco aqui seu poema “Incident” (CULLEN), pois dá uma pista do porquê ter impressionado Roumain, além de ecoar o poema “*Sales Nègres*”, textualmente, que por si só já mostra uma relação com Roumain, como veremos, além de manifestar um gosto poético que não será desmentido nos próximos 15 anos:

*Once riding in old Baltimore,/ Heart-filled, head-filled with glee,/ I saw a Baltimorean/ Keep looking straight at me./ Now I was eight and very small,/ And he was no whit bigger,/ And so I smiled, but he poked out/ His tongue, and called me, “Nigger.”/ I saw the whole of Baltimore/ From May until December;/ Of all the things that happened there/ That’s all that I remember.*

<sup>54</sup> Saint-Louis (2015, p. 97, tradução nossa) lembra que “Pode-se constatar uma sorte de unanimidade política nas esferas do poder político e religioso no Haiti quanto ao culto de Dessalines. Isso não existia em 1806, Dessalines era uma figura de divisão entre seus compatriotas que organizaram seu assassinato”.

*Il nous faut la devise austère:  
"Dieu! Le travail! La liberté!"[...]*

Precisamos da divisa austera  
Deus! Trabalho! Liberdade!

Nota-se novamente a referência a Dessalines, à Liberdade, nesse caso também à igualdade entre “*jaunes*”<sup>55</sup> e “*noirs*”. O hino continua, citará Toussaint Louverture. O que marca aqui é a ausência da “vingança” que retornará com Roumain, quando a ocupação e opressão estrangeira se reestabelecerá.

Durand, diferente de Osório Duque Estrada, será mais conhecido por um outro poema, que todo haitiano conhece e que será transformado em uma música conhecida em inglês, já com sua letra inteiramente mudada para “*Yellow Bird*”. Aqui a estrofe VI, que receberá o seguinte comentário de Roumain em uma crônica de 1929 quando lia em um jornal de sua época que a elite haitiana deveria ter mais contato com turistas. Ele então comenta “Choucouné, Choucouné, você é uma canção bem bonita, mas, ainda mais, uma realidade vergonhosa”. (HOFFMANN, 2003, p. 560, tradução nossa)

Gnou p'tit blanc vini rivé :  
P'tit barb' roug', bell' figur' rose,  
Montr' sous côté, bell' chivé...  
– Malheur moin, li qui la cause!  
Li trouvé Choucoun' joli,  
Li parlé francé, Choucoun' aimé-li...  
Pitôt blié ça, çé trop grand la peine.  
Choucoun' quitté moin, dé pieds moin lan chaîne!<sup>56</sup>  
[...]

Fácil ver por que Roumain considera Durand como um dos precursores de seu grupo da *Revue Indigène*. O poema é escrito na língua kreyòl, a língua haitiana por excelência, contando uma história de amor do povo, como lembra Laroche (1993, p.11), mostrando inclusive uma comparação com a cultura brasileira:

“Choucouné” é uma Ópera do malandro ao contrário. No lugar de ter um caso, como na peça de Chico Buarque, ao astuto personagem de Max, que sabe habilmente aproveitar das mudanças da conjuntura econômico-política para se manter na sua posição de explorador, Durand nos mostra com o Pedrinho a figura do dominado. Oposto ao malandro brasileiro, o personagem haitiano é mais uma vítima da traição, digamos a malandragem, de Choucouné.

<sup>55</sup> Os “*mulâtres*” que teriam sangue branco e formariam uma elite que sempre disputaria o poder com os “*noirs*”, no caso obviamente aqui, o Hino clama pela união nacional.

<sup>56</sup> “Um branquinho chega: barbinha vermelha, cara rosa, relógio no pulso, cabelos bonitos... Infelicidade, ele é a causa! Acha Choucouné bela, fala francês... Choucouné gosta... melhor esquecer, dá muito trabalho, Choucouné me deixa, meus dois pés são acorrentados!” (tradução nossa)

Choucounne torna-se, portanto, uma personagem lendária no folclore haitiano, um personagem tipo.

Mas talvez mais importante que o poema kreyòl, Roumain, quando falava de Durand, lembrava-se do poema “*Sur le morne lointain*”. Para Reinsel (2008), um dos maiores poemas haitianos. A primeira estrofe do poema se lê como se segue:

Sur le morne lointain, semé de blanches cases  
 Le **tambour** qui rugit le chant mystérieux  
 Du magique **vaudou** aux divines extases,  
 Où l'on immole un bouc, où l'on brise des vases,  
 Enivre les papas, qui battent, furieux,  
 Le **tambour** qui rugit le chant mystérieux  
 Sur le morne lointain, semé de blanches cases.<sup>57</sup>  
 [...] (REINSEL, 2008, p. 310, meu grifo)

Oswald Durand era o único dessa geração pós-revolucionária, pertencendo à elite, que tinha um olhar para a cultura popular, especialmente o vodu, nesse caso expresso em alexandrinos com o ritmo estritamente métrico. Trata portanto poeticamente de um tema que somente trinta anos mais tarde será retomado por Price-Mars, Roumain e toda a geração da *Revue Indigène*. Mas em sua época, o sentimento quanto ao vodu era como se segue:

O verso alexandrino do poema transpõe o tópico para um assunto digno de alta expressão poética. Embora o vodu fosse amplamente praticado, é compreensível que não seja um tema comum na poesia haitiana. Não apenas o vodu seria visto como um detrimento da modernidade, mas qualquer relato realista do vodu na poesia apenas teria reforçado os estereótipos da barbárie dos haitianos e especialmente dos camponeses negros do país. Falando do vodu como distante, antigo e misterioso, entretanto, sutilmente, mas com segurança, detalha a religião constantemente ameaçada durante as campanhas antivodu de vários governos mulatos e condenada pela Igreja Católica Romana ao longo do século XIX. (REISEL, 2008, p.141, tradução nossa)

### 3.1.2 “*Les règles prosodiques*” (*La Presse*, 1929)

Nosso colega *Le temps* anuncia um concurso literário: trata-se de uma Ode a Charlemagne Péralte. A ideia é nobre e bela e apesar de eu não ser partidário dos versos sob comanda acho que é necessário encorajar. Mas por que uma ode engaiolada em suas formas rígidas? **Por que não permitir ao sentimento patriótico tão poderoso de se projetar em um jato; de debordar irresistivelmente, unicamente medido e ritmado pela**

<sup>57</sup> No morro distante, repleto de cabanas brancas/ O tambor que retumba a música misteriosa/ Do vodu mágico a êxtases divinos,/ Onde uma cabra é sacrificada, onde os vasos são quebrados,/ Intoxica os pais, que batem, furiosos,/ O tambor que ruge a música misteriosa/ No morro distante, repleto de cabanas brancas. (tradução nossa)

**emoção e os batimentos do coração, de um coração que se exalta e que sofre?**

Não é o caso que eu seja a favor ou contra o que se chama verso clássico e verso livre. Para mim, só existe a Poesia, o que quer que seja a matéria que ela exprima. Mas **acho que o que nós provamos com relação a Péralte o Crucificado se acomoda mal em uma prosódia controlada por regras severas e frias.**

Que nossa voz suba simplesmente à sua lembrança sangrenta como um clamor de dor, um soluço, ou um grito de **vingança**. Que ela seja verdadeira, pura, e obedeça somente suas próprias leis. Que possamos dizer, diretamente, com toda sinceridade e despidos de toda ostentação:

Perdão, Péralte, perdão:

Somos vis

Somos abjetos...

Pois não temos o direito de nos dirigir a este herói a não ser em humildade. (HOFFMANN, 2003, p. 574, tradução nossa)

É interessante ver como Roumain une o tema e a forma em uma mesma estrutura o que ele indica com essa frase “acho que o que nós provamos com relação a Péralte o Crucificado se acomoda mal em uma prosódia controlada por regras severas e frias” (o grifo no texto é meu), e ainda menciona a importância do *ritmo*, ou seja, vincular este sentimento patriótico, para ele, só seria possível em plena liberdade formal. Outra maneira de interpretar esta busca é com a *forme-sens* de Meschonnic (1971, p. 176, tradução nossa), cuja definição se encontra no glossário do livro citado: “Forma da linguagem no texto (das pequenas às grandes unidades) específica deste texto enquanto produto da homogeneidade do dizer e do viver. Um texto, em seu significante, é o inconsciente da linguagem. Ele faz isso, dura, e não se pode dizer o porquê de não esgotá-lo. Seu conhecimento é infinito”. A prosódia como indicado no título, o ritmo do coração, da emoção, para Roumain é a única possibilidade de falar sobre a situação do Haiti segundo os eventos trágicos acontecidos com Batrville e Péralte.

Um ano antes da vinculação deste concurso, Roumain já havia escrito um poema lembrando o ocorrido e já testava essa espécie de declaração de intenção em que alguns versos se liam:

Batrville,  
et toi, martyr, o Péralte crucifié  
votre sang n'appellera-t-il la Vengeance  
et ne sert-il jamais rugir le bon cri de haine

Estes versos pertencem ao poema *Appel* que será analisado mais tarde, mas onde se encontra toda esta emoção patriótica que descreve em sua crônica. Aliás ao mesmo tempo que publicava o poema escrevia este artigo:

Eis o abismo para o qual nos obrigou nossa servilidade, nossa covardia e nossa falta de civismo, que parecem recuar nas brumas da mitologia, a epopeia de 1804 e tornam inútil o nobre sangue derramado dos Péralte, dos Batrville e dos humildes heróis mortos pela Pátria sob o véu dos assassinos brancos. (HOFFMANN, 2003, p. 501, tradução nossa).

Roumain lembra a morte de Péralte republicando a foto vista abaixo, em sua pose abominavelmente irônica como um redentor “crucificado”. Centenas de “cacos” como eram chamados os revoltosos liderados por Péralte e Batrville foram massacrados. Assim, lembrando o líder da revolta, ele faz a descrição dessa foto. O texto a seguir mostra já essa vontade de dar um ritmo e uma prosódia particular ao evento daí o primeiro parágrafo estar no original em francês e em seguida a análise:

Figura 7: Péralte Crucificado



Fonte: Revista *The New Yorker*

*Dans la rue déserte où le silence gelé, né de l'effroi, s'est glissé avec ses glaces et ses fantômes incolores te voilà donc, Péralte, lié sur la planche infamante, lié dans une grande nudité, qui montre tes blessures. Ta bouche ouverte est muette, mais croit-il, le soudard blond qui veille sur la dépouille écartelée par les cordes et menaçante encore, croit-il ce lâche mercenaire aux yeux glauques que tu t'es tu? Ton âme crie par tes plaies, ô guerrier crucifié, le sang qui coule de ta chair labourée est une clameur terrible, et vois, elle a jailli d'échos en échos, par les mornes et les montagnes, par chaos et ravins, de village à village, des bourgs aux villes; elle a atteint tous les coeurs: Haïtiens, Péralte est mort, Péralte est mort, ô Nègres!*<sup>58</sup>

[...]Nesse símbolo de Péralte na cruz, sinto uma magnífica exaltação ao ódio e meu coração se nutre. Que reprovem esta violência, mas de meus lábios não escorrerão palavras de mel. O ódio, o ódio inexorável que germinou das lágrimas, o sangue, as humilhações, é o que prego. Subam, então, espectros de Péralte de Batrville, e vocês, soldados desconhecidos das planícies do Norte, surjam do abismo com seus pobres membros convulsivos e rasgados, seus peitos furados pela metralhadora americana e precedam-nos no caminho por onde marcham os guerreiros. (HOFFMANN, 2003, p. 509)

<sup>58</sup> (N.A. itálico nosso) Na rua deserta onde o silêncio gélido, nascido do pavor, se esvaiu com seus espelhos e seus fantasmas incolores, aí está você, Péralte, enleado na infame prancha, enleado em grande nudez, que mostra tuas feridas. Tua boca aberta cala-se, mas será que acredita, o soldado loiro que vigia os restos rasgados pelas cordas e ainda ameaçadores, acredita este mercenário covarde de olhos sinistros que estás calado? Tua alma grita através de tuas feridas, ó guerreiro crucificado, o sangue que flui de tua carne arada é um clamor terrível, e veja, ele jorrou de ecos em ecos, através colinas e montanhas, através caos e ravinas, de vilarejo em vilarejo, de cidade em cidade; atingiu todos os corações: haitianos, Péralte morreu, Péralte morreu, ó negros!

A comparação com o Cristo é óbvia, mas chamo atenção “às regras prosódicas” que ele mesmo se impõe para um artigo de jornal, em que normalmente não estão presentes. Em nossa tradução ficou “Na rua deserta onde o silêncio gélido, nascido do pavor, se esvaiu com seus espelhos”, no original de Roumain: “*Le silence gelé*” que “*s’est glissé avec ses glaces*” (o eco em /g/), a repetição de “enleado”, no original, “*lié*”, logo em seguida, a repetição de “*croit-il*”, pergunta, para dar a resposta de *forme-sens* “*tu t’es tu*” ecoando não só o fato de estar morto mas que continua a falar, e também o fato de agir e não voltar atrás, não se dobrar nem mesmo à morte, convidando todos a também ser “*têtu à la mort*”. No fim deste parágrafo “*Haitiens, Péralte est mort, Péralte est mort, ô Nègres!*” ecoará o fim de “*Appel*”: “*Haïti, aux Armes!*” (Capítulo 4.1.3, v. 108)

Quando da leitura de “*Appel*” no capítulo quatro é interessante ter em mente este texto. Esse fermento de ódio expresso aqui é o que resultará no poema mais adiante. “*la haine*” será transformada em poesia, numa época em que os americanos já ocupavam o Haiti havia mais de dez anos. Neste texto supracitado não há a menção de liberdade mas de vingança. Também é relevante mencionar que estes artigos críticos alcançariam relevância política, pois serão a razão de suas duas primeiras prisões. Note-se a “oração” de Roumain a que os espectros saiam de suas tumbas. Seria de um prazer imenso ouvir os ecos em /z/ ou /zu/ nesta parte do texto, mas infelizmente não é o caso.

A campanha americana fazia parte daquilo que se chamou, não sem detrimento, de “*Banana Wars*”, em que os americanos se engajaram em batalhas no México, Porto Rico, República Dominicana, Cuba, Honduras e Nicarágua. A ocupação de Haiti durou dezenove anos. Foi quando o Haiti virou uma bi-cultura de cana-de-açúcar e sisal. Roumain viu a ocupação começar e terminar. “*Sales Nègres*” é fruto dessa época, muito embora tenha sido escrito depois da ocupação.

### 3.1.3 “*Art Poétique*” (*La presse* 24 setembro 1929)

Se no artigo precedente o foco era o ritmo, e de certa maneira mostrar de que lado estava no debate da “crise do verso”, nesta crônica chamada “*Arte Poética*”, Roumain mostra como a análise da poética dos outros poetas abre um caminho de análise para a sua própria, que deixo em francês devido à natureza meta-poética do texto, que guiará as análises de *ritmo de sentido* aqui presentes:

Presque tous les grands poètes furent des sensuels. Goethe avant d’attendre au calme olympien fut emporté dans l’orage du “Sturm un Drang”; Hafiz chantait dans ces jardins d’Ispahan où chaque rose est un encensoir: “l’union avec la bien-aimée vaut mieux que la vie éternelle!; ivre, Li Tai Po s’accompagne d’un luth incrusté de jade: “la coupe de vin doré ne doit pas rester vide en face de la lune!”

Villon fut sensuel et Heine aussi, et Byron, Musset, et tant d’autres que l’on me permettra de placer avant notre bon Oswald.

Et pourquoi le furent-ils? Parce que le poète en général est un instinctif qui saisit la vie puissamment par tous les sens. Son esprit n’intervient dans la conquête poétique que pour le butin délicat, **pour les plus subtiles jouissances de l’arrangement prosodique. Cette sensualité se traduit dans le vers, par des sons, des images, des assonances** qui sont à la réalité ce que l’onomatopée est au sens du mot qu’elle veut exprimer. Nul, comme Baudelaire, ne me donnera autant de raison que par ce vers immense:

“Descendez, descendez, lamentables victimes...”

Remarquez l’extraordinaire progression du “d” de “descendez” aux “t” de “lamentables” et de “victimes”. On croit percevoir visuellement les “Femmes damnées” descendant lentement des marches; on croit entendre leurs pas! Cette sensualité ainsi extériorisée est la marque de tous les écrivains éminents.

Écoutez fulminer le grand pamphlétaire catholique Léon Bloy: “...dégaine goujat qui semble appeler les coups de soulier plus impérieusement que l’abîme n’invoque l’abîme”.

Formidable: **ce “bîme” deux foi répété ne nous fait-il pas entendre le bruit plaisant de solides coups de pied excellemment appliqués au postérieur de quelque mufle?**

(HOFFMANN, 2003, p. 581)

Aqui Roumain dá uma explicação a todos os poemas que chamaremos de poemas de contemplação. A percepção do mundo através dos sentidos, do corpo. O que Roumain trará de novo e de original para esta percepção do corpo, além da contemplação, será – por ele mesmo também ser um sensual – a revolta causada por “*saisir la vie puissamment par tous les sens*” (ecoando Rimbaud). No caso de Roumain, a cor da pele, no poema “*Sales Nègres*”, como veremos.

Dito isso, Roumain, por ter estudado na Europa, captou toda a influência causada pela globalização poética que se propagava no continente no século XIX e início do século XX. Os poetas experimentaram haikais japoneses, formas persas, ideogramas (caligramas) chineses... Mas o que mais impressiona neste texto é a instrumentalização consciente da forma poética “*subtiles jouissances de l’arrangement prosodique*”. Com essa expressão, Roumain mostra o prazer da manipulação poética. Para a nossa análise, portanto, as hipóteses rítmicas que faremos já nascem com o peso de tese.

Essa reflexão de Roumain vai ao encontro do que já vimos a respeito da *significância* que encontramos em Meschonnic e que tratamos aqui como o *ritmo do sentido*.

Roumain, como o texto mostra, trata os sons como matéria-prima, de maneira a servir de exemplo de *forme-sens* como já vimos “*l’extraordinaire progression du ‘d’ de ‘descendez’ aux ‘t’ de ‘lamentables’ et de ‘victimes’*”. O poema faz o que ele diz, portanto, “desce” do “d” ao “t”, do fonema sonoro ao surdo. E o eco das repetições em “*bême*”? Novamente uma concordância de época entre Roumain e Meschonnic com a poesia fazendo o que ela diz e as repetições imitando os passos. Mostram que o acaso para o poeta aparentemente não existe, ele manipula o ritmo a seu bel prazer. Mas não existe somente uma motivação explícita dos poetas como é o caso aqui e é normalmente o caso da poesia. O *ritmo* é ligado à linguagem, portanto, é uma característica antropológica no mesmo nível que a linguagem<sup>59</sup>.

### 3.1.4 “*Is Poetry Dead?*” (Discurso New York 13 novembro 1940)

Uma enquete sobre o destino da poesia é bastante necessária. A poesia faz parte desse sistema ideológico cujos reflexos, seja a psicologia, arte, moral, filosofia ou de qualquer outra manifestação do espírito, apresentam uma realidade histórica concreta.

A poesia não é uma especulação idealista, um encantamento mágico visto que ela reflete o que na língua comum chama-se uma época

[...]

“je m'enfuis et cherche mon refuge aux carrefours où l'on tourne le dos à la vie... canta Mallarmé. E lhe facilita a fuga, a construção solitária de uma poética estranha, a sublime alquimia da linguagem e uma espécie de fanatismo dos sons puros.

Mas essa reinvenção da língua não é uma pura pesquisa estética: encontra-se também uma tentativa deliberada de negar o comum refutando a compreendê-lo.

A língua não é estranha à luta de classes.

[...]

Observada por esse ângulo, a poesia de Mallarmé é uma das mais reacionárias que se conhece.

[...]

o mundo chegou numa encruzilhada de caminhos históricas. As forças do capitalismo e do socialismo se afrontam numa luta decisiva.

[...]

<sup>59</sup> Meschonnic (1982, p. 507-518) analisa em um mesmo capítulo um parágrafo de Zola, uma descrição meteorológica, um artigo jornalístico e um excerto de Céline, mostrando que o *ritmo* é onipresente na linguagem. Mas alguém poderia se perguntar se tudo é literatura?. O conceito de “*littérarité*”, “literaridade”, para Meschonnic, enuncia o que define a “especificidade da obra como texto; o que o define como espaço literário orientado, ou seja, uma configuração de elementos regrada por leis de um sistema. Se opõe à sublitteratura, espaço literário não orientado; se opõe ao falar cotidiano, espaço inteiramente aberto, ambíguo, visto que sua sistematização é indefinidamente colocada em questão. (1971, p. 174, tradução nossa)

o poeta é sobretudo um contemporâneo, a consciência refletida de sua época.

Se seu pensamento não é ação, o poeta não é livre. Ele não o é se não se sujeita à necessidade imperiosa de escolher. De escolher entre Garcia Lorca e Franco, entre Hitler e Thaelman, entre a paz e a guerra, entre a democracia socialista e o fascismo.

[...]

sua arte deve ser uma arma de primeira linha a serviço do povo.

[...]

Mayakovsky obedecia à verdadeira missão revolucionária do poeta enquanto ele colocava sua arte a serviço da luta contra o tifo.

Essas citações do texto do discurso feito em Nova York, originalmente em inglês, pela Liga dos Escritores Americanos traduzem bem a nova etapa da poética de Roumain. Para as traduções, há mudanças no texto mas a mudança principal é do título, que seria mais próxima ao discurso do texto. Em espanhol “*La poesía como arma*” e em francês em uma tradução que apareceu nos *Cahiers d’Haïti II*, de novembro de 44: “*La Poésie comme arme*”, tradução do espanhol feita por Roumain (HOFFMANN, 2003, p. 725-730, nossa tradução).

Esse texto faz pensar em um certo espírito de época, marcado pela influência da ideologia na literatura, sobretudo Sartre, em seu texto *Qu’est-ce que la littérature*, escrito como o texto de Roumain, nos anos 40. Sartre utiliza o exemplo do escritor americano Richard Wright<sup>60</sup>, imaginando para quem ele escreve, e faz uma aparente digressão até chegar à conclusão que “ele se dirige aos Negros cultos do Norte e aos americanos brancos de boa vontade (intelectuais, democratas de esquerda, radicais, trabalhadores sindicalizados do C.I.O<sup>61</sup>)” (SARTRE, 1947, p. 86, tradução nossa). Não é aos racistas brancos, nem aos 90% dos negros que não tinham direito ao voto. “Tivesse falado aos brancos somente, teria sido mais prolixo, mais didático, mais injurioso também; aos Negros, mais elíptico ainda, mais cúmplice, mais elegíaco. [...] Mas Wright, escritor para um público dividido, soube mantê-los, ao mesmo tempo, e ultrapassar essa divisão: Fez dela o pretexto de uma obra de arte. (SARTRE, 1947, p. 88)

<sup>60</sup> Que coincidentemente não só conhecia Roumain mas estava presente no dia em que este discurso foi pronunciado, como lembra Hoffmann (2014, tradução nossa): “Roumain e Hughes se encontraram pela última vez em Nova York quando do exílio de Roumain de 1939-1940: uma recepção em sua honra foi organizada no YMCA do Harlem em 15 de novembro de 1939; Hughes, Richard Wright e numerosos outros intelectuais negros assistiram.” Em seu tempo de New York, Roumain conheceu os participantes da Harlem Renaissance, assim como em seu tempo de Paris conheceu os colaboradores da revista *l’Etudiant Noir*: Damas, Césaire, Senghor.

<sup>61</sup> Espécie de CUT americana.

O que Sartre escreveu a respeito de Wright podia ter escrito a respeito de Roumain. Os excertos acima mostram que a época em que Roumain escrevia “O bolchevismo [...] a anarquia [...] nós não somos nem uma coisa nem outra” (HOFFMANN, 2003, p. 490), quando do começo de sua carreira jornalística, estava terminada. Ele havia escolhido o campo de Lorca, Nehru, Thaelmann. O discurso muda. Se antes o que valia era a liberdade formal total, cujo ritmo era da emoção e do coração, agora um tipo de dogmatismo sutilmente começa a se insinuar. A liberdade está na ação. E o poema precisa ser entendido. Veremos quando da análise do poema, que isso pode ser entendido como fazer uma poesia mais discursiva. Toda a riqueza prosódica que existia começa a ser mais dissimulada.

A crítica a Mallarmé soa psicanaliticamente como o filho matar o pai. Nos três textos já mostrados, que tratam de sua poética, parece que Roumain fazia na verdade uma defesa de Mallarmé. E que agora ele o critica veementemente. Mas não volta a fazer versos que não sejam “livres”, continua fiel a sua poética, embora essa defesa da arte engajada pareça fruto do “realismo socialista”. O I Congresso da União dos escritores soviéticos tinha sido realizado em 1934, muito embora o *djanovismo* radical seria estabelecido somente ao final dos anos 40, após a Segunda Guerra.

Há contudo uma mudança de poética que obviamente se refletirá no *ritmo do sentido* dos poemas analisados, que a princípio parece radical, mas ao final, não é tanto assim. Há um certo didatismo que pertence à época e às suas relações, que lembra Brecht e que aparentemente o impele a uma poética de se fazer claro em seu propósito, “mais prolixo, mais didático, mais injurioso também” como diz Sartre. Veremos que em quinze anos, da escrita de “*Appel*” à escrita de “*Sales Nègres*”, não há uma mudança de ritmo radical, apesar da mudança ideológica. Como se Roumain tivesse aprendido a tocar um instrumento diferente, mas mantivesse a intensidade do ritmo. Sobretudo no que se refere ao sentimento de vingança.

Em carta a sua esposa quando estava em Nova York, na quinta-feira do sete de novembro de 1940, ele complementa o raciocínio do texto acima, ancorando o poeta firmemente na História, e dando a pista da transformação de sua poética. Mostra sua convicção política, que tem como efeito uma poética<sup>62</sup> mais moralizada:

---

<sup>62</sup> Em outra carta de 21 do mesmo mês escreve ainda: “em meu poema, estou tentado a fazer entrar estatísticas. Não é uma ação louca: o tempo se presta decididamente bastante mal a cantar os olhos da bem amada.” (HOFFMANN, 2003, p. 886, tradução nossa).

Escrevo nesses dias, não sei se acabo, um poema longo. Certamente é uma experiência interessante do ponto de vista histórico escrever poesia nesse momento. Os elementos emocionais tradicionais: o amor, a morte, o desejo, etc. A paisagem clássica do céu, da água, das árvores, as nuances e as cores, tudo o que há o dom de nos sacudir, de nos colocar em estado de graça, ou perde sua atualidade, no sentido mais completo do termo, ou sofre uma completa transformação de valor. [...] Em um poema de hoje, é necessário colocar todos os elementos de nosso drama, de tal sorte que ele possa ser dito em frente a uma audiência de operários, de camponeses, e que o seu valor dependa de sua aceitação. Lembro-me que Mayakowsky, durante o tifo, escrevia poemas para ensinar ao povo a ferver água. Nessa linha exatamente é que devemos escrever. A poesia como um instrumento revolucionário, nada mais: uma arma igual a um fuzil, um trato, ou um panfleto. Não posso ver no poeta, nesse momento, outra missão. (HOFFMANN, 2003, p. 884, tradução nossa)

Aqui terminamos sua poética e passamos aos seus poemas.

### 3.2 “LE GRINCEMENT DE MA PLUME SUR LE PAPIER”<sup>63</sup>

O tédio é uma verdadeira doença que precisa ser tratada; seus sintomas são: um gosto ou melhor um desgosto na boca que os poetas chamam de cinza e, como consequência, uma grande sede que te faz sentar cada noite no café para beber inumeráveis taças. [...]

Para mim, quando sou acometido de tédio, como aconteceu há alguns dias, não conheço melhor cura que o campo. [...]

Parti desencantado, tentando me consolar com alguma lembrança feliz, mas a beleza de uma lembrança não se prolonga nunca no presente. Ela é sempre atribulada pelo arrependimento, remorso, amargura. Realmente não existe boa lembrança. (HOFFMANN, 2003, p. 571, tradução nossa)

É quase inacreditável que o mesmo poeta que escreveu esses poemas de contemplação da natureza e do eu melancólico, depois será o mesmo que escreverá *Bois d'Ébène*. Mas é próprio de Roumain viver várias vidas ao mesmo tempo e ter várias experiências diferentes como já foi visto. De toda maneira esses poemas abaixo servem aqui para se criar um contraste ainda maior com o que virá depois. Aqui nenhum militância explícito. Nenhum engajamento.

O ritmo dos poemas é melancólico como Liza ou Chopin às vezes podem ser... Para Roumain às árvores têm nome. São *orangers, palmiers, lataniers*... procedimento que será plenamente utilizado também em sua prosa. O que não é de estranhar pois escreveu o texto *Contribution à l'étude de l'ethnobotanique précolombienne des grandes Antilles*. (HOFFMANN, 2003, p. 1014) Mostra portanto que contemplava a natureza com o mesmo sentimento aguerrido que depois contemplará a sociedade.

<sup>63</sup> Verso do poema *Surgi d'une natte de paille peinte*. (p. 78)

Laraque (2010) é um dos últimos pesquisadores a dedicar um artigo totalmente à poesia de Roumain. Para isso ele propõe uma tipologia cronológico-temática, dividindo-a no primeiro período como indigenista nacionalista e no segundo, período socialista<sup>64</sup>. Acredito que o problema dessa tipologia se coloca com Barthélemy (2003, p. 1267) que interpreta os poemas “*Échappé*”, “*Après-midi*” e “*Midi*” como observações precisas da parte de alguém que vibra fisicamente ao contato da paisagem rural. Ao mesmo tempo que chama os poemas dessa primeira fase como de “*poèmes-complaintes*”, poemas-lamento (BARTHÉLEMY, 2003, p. 1287). Atitude também corroborada por Nicolas (2003, p. 1318, tradução nossa):

Roumain compõe obras marcadas por uma expansão do tempo e que trazem uma escritura de tipo pastoral e épica; elas traem uma opacidade, uma preocupação autorreferencial, uma ausência de barroco e de tropicalismo, a alma de um poeta obcecada pela sombra e pela angústia. A vida de Roumain e sua escritura são marcadas por um esforço de gestão constante desses polos de sua personalidade.

Ou seja, propõe uma interpretação psicológica de sua obra.

Mas voltando a Laraque, que dedica um artigo à tipologia poética de Roumain, o que facilitará a tarefa de contrapô-lo, expondo alguns argumentos que se seguirão. Para o primeiro período ele estabelece os poemas “*Noir*”, “*La danse du Clown*”, “*Insomnie*”, “*l’Orage*”, “*Le chant de l’homme*”, “*Calme*”, “*Pluie*”, “*Midi*”, “*Angoisse*”, “*Attente*”, “*Absence*”, “*Mirage*”, “*Surgi d’une natte de paille peinte*”. E para o segundo período, ele inscreve os poemas “*Prélude*<sup>65</sup>”, “*L’Amour la Mort*”, “*Le nouveau Sermon Nègre*”, “*Sales Nègres*”. Nota-se que não há “*Appel*”, nem “*Corrida*”, nem “*Cent Mètres*”, nem “*A Jouer aux Billes*”, nem “*Nungesser & Coli*”; nem “*Après Midi*”, nem “*Miragoâne*”, nem “*Horizon... Soleil*”, “*Je rêve que je rêve*”, “*l’Aube*”, “*Quand Bat le tam-tam*”, “*Une composition inédite de Ludovic Lamothe*”, nem “*Langston Hughes*”. Se contar com os poemas não publicados, metade da produção de Roumain não foi levada em conta para essa tipologia.

É interessante notar que, seguindo a tipologia de Laraque, caso se queira fazer uma interpretação psicologizante de Roumain, obviamente ele é um caso

<sup>64</sup> Divisão corroborada por Fleischmann (2003, p. 1233, tradução nossa) já quanto à crítica “uma primeira que amalgama as tradições das literaturas burguesas do país e a nova modernidade das vanguardas, uma segunda que segue o modelo socialista.”

<sup>65</sup> Na verdade é o poema *Bois d’Ébène* como pode ser verificado no manuscrito original no **Anexo R**. Mas o problema de designação desse poema específico é encontrado em outros pesquisadores também. Roumain mesmo em carta de janeiro de 1943 à sua esposa o chama assim “Vejo alguns amigos, Pablo Neruda em particular, que vai traduzir meu poema ‘Prélude’”. (HOFFMANN, 2003, p. 918).

quase-depressivo, mas que tinha uma fúria escondida que foi canalizada através de sua conversão ao comunismo. É uma narrativa que se pode apreender de vários autores que se debruçaram sobre seus poemas. Como se o poema “*Angoisse*” (p. 148, nesta tese) fosse o paradigma da “primeira fase”. Como se todos os poemas boêmios de sua estada na Europa não fossem dignos de Roumain. Especulações motivacionais críticas colocadas à parte, acredito ser possível refazer uma tipologia, não cronológico-temática mas rítmica.

Nesse sentido podemos dividir a obra poética de Roumain em dois grupos principais, dois *ritmos de sentido* principais: Ritmos de experimentação e Ritmos dialéticos. O primeiro grupo de ritmos de experimentação trataremos agora e os ritmos dialéticos no próximo capítulo. Chamo de ritmos de experimentação pela variedade, que serão representados logo abaixo por poemas paradigmáticos. Começaremos por aquele que poderia ser designado por Ritmo de contemplação:

### 3.2.1 “*J’écoute le rythme du silence*” – contemplação

O primeiro poema é representativo de todos os poemas que têm esse aspecto de contemplação da natureza, corroborando com a citação de Roumain acima sobre o “tédio”. Esse poema abaixo foi escolhido para representar esse *ritmo do sentido* por causa de sua *significância*, ou seja, ele faz aquilo que está escrito. Além de brincar com uma espécie de pintura, que não se sabe se é imaginária ou real, mas seguramente mostrando uma iconografia religiosa na África com seus baobás corroborando com o título do poema que quando ainda manuscrito, chamava-se “*Paysage irréel*”. A diversidade de imagens e cores imaginárias é ritmada pela diversidade da prosódia, como se o poeta no último verso pintasse a paisagem com seu ritmo. Essa ideia é corroborada pelas poucas rimas tradicionais mas que se estabelecem como *forme-sens*: “*Testament*”, “*croyant*”; “*palmier*”, “*papier*”. Muito embora as formas mais interessantes estejam dentro da moldura:

SURGI D'UNE NATTE DE PAILLE PEINTE<sup>66</sup>  
 Aux Branches des baobabs, quelle main sacrilège  
 pendit par la barbe les prophètes de l'Ancien Testament?  
 La lune se cache derrière un nuage, de crainte  
 d'être empalée par les lances des palmiers.  
 Nuit opaque à peine crevée par le vol des lucioles.  
 Les crapauds dans le creux de bananiers croyant  
 voir des étoiles filantes formulent des vœux en se  
 gargarisant de notes fausses.

<sup>66</sup> Ver tradução no Anexo C.

Le cri d'un oiseau de nuit abolit l'irréel:  
Le grincement de ma plume sur le papier.

“*Lucioles*”, “*crapauds*”, “*étoiles filantes*”, “*cri*”, “*grincement*” sugerem uma efusão de sons e cores evocadas pelo /p/, “*empalé*”, “*palmiers*”, “*opaque*”, “*peine*”. De /kʁ/ “*crapauds*”, “*creux*”, “*croyant*”, “*cri*”; de /l/, “*étoiles*”, “*filantes*”, “*formulent*”, de /v/ “*voir*”, “*vœux*”; em /i/ “*cri*”, “*nuit*”, “*abolit*”, “*l'irréel*”; /ʁ/ “*cri*”, “*irréel*”, “*grincement*”, “*sur*”, mostrando que esta paisagem irreal é, na verdade, uma orquestra de imagens, sons e movimentos da natureza com toques surrealistas. Criados “*sur le papier*”, mostrando que a “realidade” é outro nome para o que foi criado nesse *mise en abyme* de literatura e pintura. Esse poema mostra bem até onde pode ir a poética já demonstrada por Roumain no subcapítulo anterior. “*Midi*”, “*Après Midi*”, “*Pluie*”, “*Orage*”, “*Calme*”, “*Miragoâne*”, “*Échappée*”, têm também estas características de efusão prosódica de contemplação que flerta com a melancolia.

### 3.2.2 “*Je veux entendre ma douleur sangloter*” – amor partido

NOIR<sup>67</sup>

Mon amie, assieds-toi au piano  
long et sombre tel un cercueil:  
ce soir mon âme est en deuil.  
Joue une mélodie vieille, et triste,  
triste infiniment. Chopin ou Liszt  
qu'importe! je veux entendre ma douleur  
sangloter. Puis pose la main, o  
très doucement sur mon cœur;  
et toute la nuit j'écouterai mélancolique  
pleurer en moi très bas, amère, une musique

Aqui não há nenhuma efusão de cores, nem de movimento, nem de sons. Mas amargura. É o clichê ressaltado pelos artigos quando tratam da fase de experimentação, ou *indigène*, como visto mais acima e que dá o tom da interpretação psicologizante na maioria das vezes: o poeta amargo, sofrido, triste, como se não existisse “*Cent mètres*” acima, nem “*Nungesser & Coli*” mais abaixo.

Em “*Noir*” há um som somente, que dá o *ritmo do sentido*, dominando a *prosódia* do poema inteiro como *sistema*; desde o primeiro som do poema em todos os versos em monotonia melancólica: /m/. “*mon amie*”, “*sombre*”, “*mon âme*”, “*mélodie*”, “*ma*”, “*main*”, “*doucement*”, “*mon*”, “*mélancolique*”, serpenteando pelo

<sup>67</sup> Ver tradução no Anexo D.

poema até chegar à apoteose do verso final que, em verdade, é uma síntese do poema inteiro “*moi, amère, musique*”, e a acentuação só faz intensificar esse momento, pois os ecos /mwa/ e /ba/ são valorizados. Se colocasse contudo uma não acentuação sobre o /mwa/, haveria uma agilidade maior de ritmo que não se justifica pelo *sistema* do poema, pois requer um *ritmo* mais melancólico e, portanto, mais lento e pontuado (essa maneira de analisar as sílabas poéticas está no capítulo 4.1.3):

◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ –  
 pleurer en moi très bas, amère, une musique

As rimas finais sejam *pauvres*, *suffisantes*, ou *riches* rimam palavras que só intensificam a melancolia. A única fonte de algum prazer melancólico é indicado por “piano”, e a interjeição “o”, quando ocorre o toque. É interessante notar como o “je” apaga o “tu”. Isso é uma constante nos poemas dessa fase de experimentação, de amor amargo. “*Mirage*”, “*Absence*”, “*Attente*”, “*Angoisse*”, “*Le chant de l’homme*”, “*Insomnie*”, “*Je rêve que je rêve*”, “*L’aube*”, “*Une composition inédite de Ludovic Lamothe*” e mesmo “*L’amour la mort*” trazem esta dialética de ritmo frequentemente monótono de amor angustiado, amargo, perdido, e, às vezes, achado, mas nunca efusivo. Quando da fase dialética, isso mudará totalmente.

### 3.2.3 “*Poumons carburateurs douloureux*” – futurismo

Aqui o coração bate ao ritmo do motor. “*Doigts*”, “*poings. Tournoyant*”. Corpo e movimento. Velocidade. Esse paradigma evoca a admiração que Roumain e sua geração tinham pelo futurismo e Marinetti. “*Cent mètres*” e “*La danse du poète-clown*” são poemas que evocam essas características. Evocam também uma época de admiração pelas conquistas tecnológicas. Os dois personagens Nungesser e Coli foram dois franceses que tentaram a primeira travessia atlântica Paris, Nova York. Tem portanto um aspecto *fait-divers*, típico do modernismo do “Poema retirado de uma notícia de jornal” de Bandeira ou vários de Cendrars.

NUNGESSER & COLI<sup>68</sup>  
 Nungesser et Coli, je pense à votre mort,  
 – splendeur du vol vers l’infini  
 volupté sidérale d’être fort –  
 Vos cœurs  
 battaient au rythme de votre moteur,  
 Voisine des étoiles était votre route;

<sup>68</sup> Ver tradução no Anexo E.

puis sans doute  
 Votre hélice cessa de battre  
 tout à coup.  
 Aile brisée.  
 Grand oiseau blessé.  
 Blanc cadavre  
 Tournoyant, tournoyant dans l'abîme  
 dans un foudroiement d'étincelles  
 Vers l'océan, berceuse éternelle  
 linceul sublime  
 de votre rêve fou.  
 Nungesser et Coli, je pense à vos poings hors  
 de l'eau glauque, s'agrippant encore  
 de leurs doigts calcinés à la cruelle  
 immensité du ciel.

O som /v/, marca o ritmo do poema, como que sugerindo o vento e a velocidade. Há também as rimas dos finais do verso sem ser presente em todos. Não há nenhuma referência explícita, mas faz pensar a uma espécie de Ícaro moderno. Um destino quase mágico exaltado por expressões grandiloquentes como “*éternelle*”, “*immensité*”, “*sublime*”, como se algo superior os impelisse tornando o “*rêve fou*” superior a tragédia. Os pilotos não são só pilotos de um avião, o avião que é construído, metonimicamente, e que somente é parte deles como indicado pelo: “*Votre hélice*”. São um com a máquina, tremenda, e se ela morre, eles morrem com ela: magnificamente. A banalidade com que isso acontece hoje em dia mostra que talvez esse sentimento épico (no que se refere à tecnologia, ao menos) esteja ultrapassado.

### 3.2.4 “*la mort qui agite sur le van de la plaine*” – Espanha

Dois poemas somente concorrem aqui como prosa poética. Baudelaire dizia na introdução de *Spleen de Paris*: “Qual de nós, em seus dias de ambição, não vislumbrou o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e contrastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (VERAS, 2019). Obviamente aqui ritmo significa métrica, como era compreendido na época. De toda maneira, tanto nesse poema como em “*Madrid*”, o ritmo será dessa prosa poética, sem rimas tradicionais, mas ecos meio-escondidos. O que acontece nesses dois poemas, tão diferentes, é o drama. Em Madrid, era a guerra civil espanhola que era colocada em destaque. Aqui é a tauromaquia. Nos dois a morte está presente. Mas aqui como celebração. Celebração que se transformaria em choro pouco mais

de dez anos da escrita desse poema. Uma hipótese seria marcar esse tipo de prosa poética como se fosse reservada para Roumain como ritmo de Espanha.

CORRIDA<sup>69</sup>

La poudre d'or de l'arène, la vie immobile des fleurs sur les châles. Les mantilles évocatrices de cloître ou de harem. Les oranges et les quolibets qui volent. Le geste romain du loueur de coussins.

Passion, passion qui déclenche aux bras de la foule des ressorts brusques. Cercle magique de l'arène. Et toi, o Armillita, le centre où tout vient rayonner et d'où tout rayonne.

Toute cette vie pour toi seul, o petit Indien!

La mort se tient devant toi avec des cornes pointues. Tes bras prolongés par les banderilles, tu avances; tu es un jeune dieu aztèque nourri du soleil, et du cœur des vaincus.

Maintenant tu cours, tu cours vers la mort aux yeux rouges et tu la rencontres, et tu la touches et tu la vaincs du déclic de tes jeunes hanches.

– Béni soit le ventre de la femme qui te porta! –

Sur le sable le sang éparpille de petits drapeaux espagnols pourpre et or; mais toi tu vas piétinant les drapeaux et tu montes un escalier invisible au-dessus de la foule, au-dessus des mains enthousiastes, au-dessus des femmes évanouies, avec un sourire ambigu aux coins des lèvres.

Puis la muleta rouge dans tes mains brunes, tu marches de nouveau à la mort, tu t'offres à elle, tu l'implores de ton pied et elle accourt noire et puissante.

Alors tu la contournes, la nargues, t'en détournes, reviens à elle, jusqu'à ce qu'elle perde le souffle et baisse le mufle. -

L'instant grave, la minute suprême qui fige les gestes.

Les cœurs pèsent lourds, lourds et cependant montent à la gorge.

O Sacrificateur, frappe!

Éclair! Choc!

Le monstre titube, trouvée dans la lutte noble et loyale.

Des colombes palpitent soudain dans toutes les mains. Alors toi, Armillita l'Aztèque, tu présentes avec le geste hiéatique du prêtre de Huitzilopochtli l'oreille de la victime à l'adoration de la foule espagnole. Madrid, mai 1929 (HOFFMANN, 2003, p. 26)

Mostra a paixão da multidão, passando a Armillita, ao touro, ao embate, e termina com a multidão novamente, como mostrando-os em um filme, descrevendo o evento com *zooms* e *travellings*, nuance de detalhes permitida pela prosa poética. Em “*Madrid*”, o mesmo procedimento será utilizado, mas mostrando tanques, aviões, metralhadoras, na guerra civil espanhola<sup>70</sup>.

Quanto ao ritmo, essa poética discursiva, sem rimas, ou métrica, mas criando-se uma dramatização (como explicitado pelo próprio Roumain no capítulo 3.1.1), será usada nos poemas “*Bois d'Ébène*” e “*Sales Nègres*”.

<sup>69</sup> Ver tradução no **Anexo F**.

<sup>70</sup> Agradeço ao professor Adalberto Vicente que durante a defesa de tese explicou de maneira elucidativa como uma análise poderia ter sido feita para este poema, justamente por ser um poema em prosa. Ele explicou que a análise deveria se concentrar na sintaxe. Dessa maneira no primeiro parágrafo há três frases ou períodos que não têm verbo mas ricas em adjuntos adnominais proporcionam uma subjetivação dos períodos, o que dá mais relevância as frases verbais quando aparecem. Ele propõe que o poema em prosa deva ser analisado, portanto, sintaticamente.

### 3.2.5 “*La chaleur de mille vies intenses*” – A boemia

O título desse poema abaixo já evoca *la bohème*, a boemia. Estar com os amigos, no bar. Nada a ver com o amor perdido. Mas há uma relação com o prazer, com o encontro. Nesse poema ele mostra o prazer da fórmula retórica tendendo ao aforismo. Essas formulações não rimadas, cada uma como uma “*bille*” do título, têm uma singeleza infantil ao mesmo tempo que traz imagens surrealistas. Aliás, cada “verso” marcado por um número evoca essa tradição de unir coisas, objetos e no caso imagens poéticas absolutamente disparates, como num sonho. Lembra as *Illuminations* de Rimbaud, ou ainda alguém contemporâneo seu como Brecht<sup>71</sup>. A epígrafe de Charles Cros corrobora com essa hipótese surrealista<sup>72</sup>.

O poema não publicado dedicado ao seu filho, quando estava na prisão, lembra esse, também pelas imagens singelas, cujo nome era “*Chanson du prisonnier pour son petit enfant*” que escreveu em sua temporada de dois anos, depois de ter casado e antes de ser exilado. Mas seu ritmo lembrava mais uma fábula. Os personagens eram entes da natureza. Aqui não há fábula:

#### À JOUER AUX BILLES<sup>73</sup>

J'ai composé cette histoire-simple-simple-simple  
Pour mettre en fureur les gens-graves-graves-  
graves  
Et amuser les enfants-petits-petits-petits  
Charles Cros

1

Les hirondelles qui passent ressemblent à des ciseaux volants. À les regarder nous recueillons les heures par petits morceaux découpés.

2

Ceux qui ont beaucoup aimé le Dernier des Mohicans voient les gros nuages amoncelés houer pesamment dans le ciel comme un troupeau de bisons dans le Far-West. L'ultime rayon de soleil est l'éclair de la lance du guerrier Indien.

3

Au milieu de la rue déserte un jeune garçon s'est arrêté. Il regarde son ombre longue et pense: Quand je serai grand je serai plus grand que mon ombre.

<sup>71</sup> Os poemas “Visão no Branco”, ou os “Salmos”. “Cânticos de Orge” também tem esse aspecto meio filosófico, meio irônico, mas rimado. Evoco Brecht (2019), pois compartilhavam a carreira poética, as convicções ideológicas além de serem contemporâneos, falarem alemão e terem participado do Congresso de escritores antifascistas nos anos 30 em Paris e Valência na Espanha.

<sup>72</sup> André Breton era um admirador da obra de Cros, que havia participado da Comuna, além de estar presente junto a Rimbaud e Verlaine no grupo zutista. Inventou também o fonógrafo paralelamente a Thomas Edison. (MATTHEWS, 1967). Aragon teria dito “Ce sont là toutes mes influences. Sur le plan littéraire, elles expliquent le rôle joué dans ma littérature par Apollinaire, Rimbaud, Charles Cros.” Disponível em: [http://jeanpaul.legrand.free.fr/sable/cros/cros6\(poete\).html](http://jeanpaul.legrand.free.fr/sable/cros/cros6(poete).html). Acesso em 27/05/2021.

<sup>73</sup> Ver tradução no **Anexo G**.

4

Le ciel est trop vaste pour qu'un enfant puisse le saisir sans ses petits bras.  
Mais dis-lui: Ciel chapeau melon; alors il tendra ses menottes vers le firmament  
accroché à la patère du palmier, cueillera la lune et la mettra dans sa poche.  
O poète enfant!

5

Dans la "galette" cette brune blanchisseuse a les seins fleuris de violettes. Cela  
lui donne un grand air de modestie.

6

Qu'il est beau, cet amoureux transi qui sans cesse pense à sa maîtresse.  
Même en faisant sa toilette il l'évoque, et comme c'est un amant désespéré, se  
regardant dans la glace, froidement, il fait le geste de se sauter la cervelle avec sa  
brosse à dents.

### 3.2.6 “avec la perfection d’une guillotine, mortels alexandrins”<sup>74</sup>

HORIZON... SOLEIL<sup>75</sup>  
Fil tendu tout au long  
Des pierres [sic] il ne rompt.  
Seul l'éclat blanc d'une aile  
Un instant l'interrompt

Le repos est la chute  
Vers la nuit, des minutes.  
Silence, un doigt aux lèvres  
De l'écume, tu fais: Chut!

Soleil à la dérive  
Ton arc dessus la rive  
Lance au ciel l'éventail  
Dont la nuit tôt nous prive

Traits fleuris, bouquet lié,  
Dans l'onde, épars, délié:  
Hibiscus, flamboyants,  
Vin des bougainvilliers.

Le filet de la nuit  
Nous soustrait à l'ennui  
De tout plaisir qui dure.

O paix, au fond du puits.

Esse poema poderia fazer parte dos de amor partido, se não fosse pelo ritmo específico, ressaltando o caráter da experimentação. Segue a tradição de quartetos, tem uma métrica constante, os dois primeiros versos de cada estrofe rimam com o último. É o único poema de Roumain cujo ritmo é também métrico. Sua originalidade

<sup>74</sup> Citação de carta à esposa “La Havane, mardi 1er avril 1941” (p. 907)

<sup>75</sup> Ver tradução no **Anexo H**.

experimental moderna se encontra no fato de utilizar hexâmetros. Medida extremamente rara, utilizada por Desnos, Césaire, Damas, Verlaine. Ou seja, é de toda maneira uma medida da modernidade, sem tradição nenhuma, a não ser a da ruptura, como que dissesse que sabe usar métrica mas só não aquela que esperam dele.

O jogo entre o “*tu*” e o “*je*”, que nesse caso, jamais aparece explicitamente, estará presente em toda a fase de experimentação, o sujeito do poema só se coloca como “*nous*” ao final. Que logo se desfaz. Novamente. Desta vez por causa da noite, privando-o do prazer de estar com “*tu*”.

A semântica do “*nous*” mudará radicalmente quando aparecerá em *Bois d’Ébène*. Também entre o “*tu*” e o “*je*” em poemas como “*Nouveau Sermon Nègre*”.

Além destas seis formas paradigmáticas de “experimentação” como colocado acima, há ainda uma sétima, do poema “*Appel*” que esta tese dará um tratamento especial no próximo capítulo por considerá-la como a forma base, o *ritmo do sentido*, do poema “*Sales Nègres*”. Essa distinção é necessária pois “*Appel*” é o único onde se mostra o *sentido do ritmo* com as evocações de “*liberté*”, de “*haine*”<sup>76</sup> e de “*vengeance*”. Aparentemente essas “palavras poéticas” eram só mais um elemento em seus poemas na época de experimentação, concorrendo com a “*angoisse*”, com a contemplação, com a boemia, o que mudará radicalmente com a antologia *Bois d’Ébène*.

Ainda sob o ponto de vista do “sentido do ritmo”, também os poemas “*Guinée*” (que será base para o subcapítulo do Tambor Assôô(r); “*Langston Hughes*” (tratado no próximo subcapítulo) e “*Quand bat le tam-tam*” (o primeiro poema citado nesta tese), poderiam ser colocado no mesmo grupo pois, como veremos, tratam dos *tam-tams*, da volta à África, tema tão caro à *Négritude*, que, por isso, trataremos de forma específica no capítulo quatro, criando no total oito *ritmos de sentido* paradigmáticos em seu laboratório de ritmos.

### 3.3 NICOLÁS GUILLÉN E LANGSTON HUGHES

Esse capítulo tem sua importância, na medida em que mostra uma relação ideológica, poética, amical entre três escritores que representam grupos ideológicos/

<sup>76</sup> Em *Gouverneurs*, lembra da “raiva”: – A raiva. A raiva te faz apertar as mandíbulas e apertar o cinto mais próximo de teu ventre quanto tem fome. A raiva é uma grande força. Quando nós fizemos greve, cada homem se alinhou, carregado como um fuzil até a goela com sua raiva. A raiva era seu direito e sua justiça. Não se pode nada contra isso. (HOFFMANN, 2003, p. 280, tradução nossa).

políticos em seus respectivos países, Harlem Renaissance<sup>77</sup> com Hughes, Negrismo<sup>78</sup> com Guillén, e Indigenismo<sup>79</sup> com Roumain.

**Figura 8:** Cartaz do II Congresso



Fonte: Site Vie de la Brochure

Também transferiram suas inquietações e visões de mundo para sua poética. Aqui focaremos somente na relação que Hughes tinha com Roumain e logo em seguida a relação de Roumain com Guillén, sabendo que os três se encontraram no evento de escritores antifascistas de 37, e mantiveram sua amizade até a morte de Roumain. Hughes e Guillén continuaram se correspondendo. Joseph (2017, tradução nossa) lembra a relação entre Hughes e Roumain:

Um fenômeno comparável de fusão intertextual pode observar-se entre Jacques Roumain do Indigenismo Haitiano e Langston Hughes do Renascimento do Harlem. O tema

neste caso é a afiliação diaspórica com a África continental e a busca da identidade paterna/materna arraigada na imaginação africana e a percepção de uma gramática comum de Negritude. Em ambos os casos, os poetas falam como a voz do povo, vinculando a atual diáspora Africana ao passado Africano.

Essa relação é expressa pelo poema de Roumain, cujo nome é uma homenagem ao seu amigo, publicada no *Haïti-Journal*, em 1931:

LANGSTON HUGHES<sup>80</sup>

Tu connus à Lagos ces filles mélancoliques  
Elles portent aux chevilles des colliers d'argent et s'offrent nues comme la  
nuit encerclée de lune.  
Tu vis la France sans prononcer de paroles historiques  
– Lafayette nous voici –  
La Seine te parut moins belle que le Congo

<sup>77</sup> No hemisfério ocidental, por ordem cronológica, houve movimentos de Renascimento negro, nos Estados Unidos, mais precisamente no Harlem, em torno das figuras principais da nova intelligentsia. [...] A maioria destes criadores, sobretudo Du Bois, Langston Hughes, Claude McKay, era diretamente originária do povo e das expressões de marronagem cultural que foram o jazz, o blues, os negro-spirituals. Esta intelligentsia "de cor" buscou no povo a vitalidade e a beleza inovadoras de suas produções. A vanguarda destes intelectuais norte americanos não teve nada de burguês, nem de elitista e aristocrático. (DEPESTRE, 1980)

<sup>78</sup> Termo que teve seu princípio como uma espécie de voga africana com Picasso, Apollinaire, por exemplo, mas que aqui significa "Nossas massas de brancos, de índios e de negros – ainda dominados pela soldadesca e pelo pitoresco turístico que Guillén denuncia e sacode – descubrem agora, pela ação de um grande poeta, as ressonâncias mais eficazes de sua própria voz." É nesta altura que é preciso ler e entender a palavra americana de Guillén. Com ele, não se trata mais de um -ismo efêmero: romantismo, modernismo, negrismo são transformados no vir-a-ser lírico da cubanidade. (Idem)

À Venise, tu cherches l'ombre de Desdémone  
 Elle s'appelait Paola  
 Tu lui disais: Amorosissima  
 Et parfois  
 Babe, Baby  
 Alors elle pleurait et te réclamait vingt lires.  
 Tu as promené ton cœur nomade, comme un Baedeker, de Harlem à Dakar  
 La mer a prêté à tes chants un rythme doux et rauque, et  
 Ses fleurs d'amertume écloses de l'écume.  
 Maintenant dans ce cabaret où à l'aube tu murmures:  
 O jouez ce blues pou'moa  
 Rêves-tu de palmes et de chants de pagayeurs au crépuscule?

O poema é baseado sobre os pronomes de segunda e a terceira pessoa. A referência do “*tu*” obviamente é Hughes, já indicando uma proximidade, informalidade. A terceira pessoa são os encontros do viajante Hughes, “*filles*” da Nigéria, “*la Seine*”, “*Paola*”, “*la mer*”. O discurso é de um viajante, o que é indicado pela menção de “*Baedeker*”, o inventor do guia de viagens moderno.

Os sons também ecoam no poema, não só para as rimas finais mais óbvias “*mélancoliques*”, “*historiques*”; “*Paola*”, “*Amorosissima*”, “*parfois*”, “*pou'moa*”, mas também “*voici*”, “*Baby*”, como que viajando pelo poema. O ritmo prosódico, contudo, dentro dos versos talvez seja mais interessante, pois ecos em /n/ de “*connus*”, “*nues*”, “*nuit*”, “*lune*”, que se entrelaçam com /ij/ “*cheville*”, “*fille*”. E, mais abaixo em /m/ começando por “*mer*”, “*amertume*”, “*écume*”, “*Maintenant*”, viajando lentamente e progressivamente ao /y/ de *amertume*, “*écume*”, “*murmure*”, terminando finalmente em “*crépuscule*. Não sem se entrelaçar antes com o /ʁ/ de rouquidão em “*rythme*”, “*rauque*”, “*fleurs*”, “*amertume*”, “*murmures*”, “*rêves*”, “*pagayeurs*”, “*crépuscules*”. O *ritmo do sentido* do poema faz dos sons entes “*nomade*”, como o próprio Hughes o era.

A resposta a Roumain veio com sua morte prematura, mostrando em poucos versos os seus vários interesses, seja sociais, como etnológicos, ou ideológicos. E como Roumain havia feito, também Hughes o homenageia com o título de seu poema para seu amigo que sempre encontrou viajando pelo mundo afóra:

UM POEMA PARA JACQUES ROUMAIN<sup>81</sup>  
 [...]
   
 Você se foi  
 Mas está ainda aqui.  
 Da ponta da minha caneta em Nova York.

<sup>79</sup> Movimento da *Révue Indigène* tendo como referência principal Price-Mars, capítulo 4.2.1.

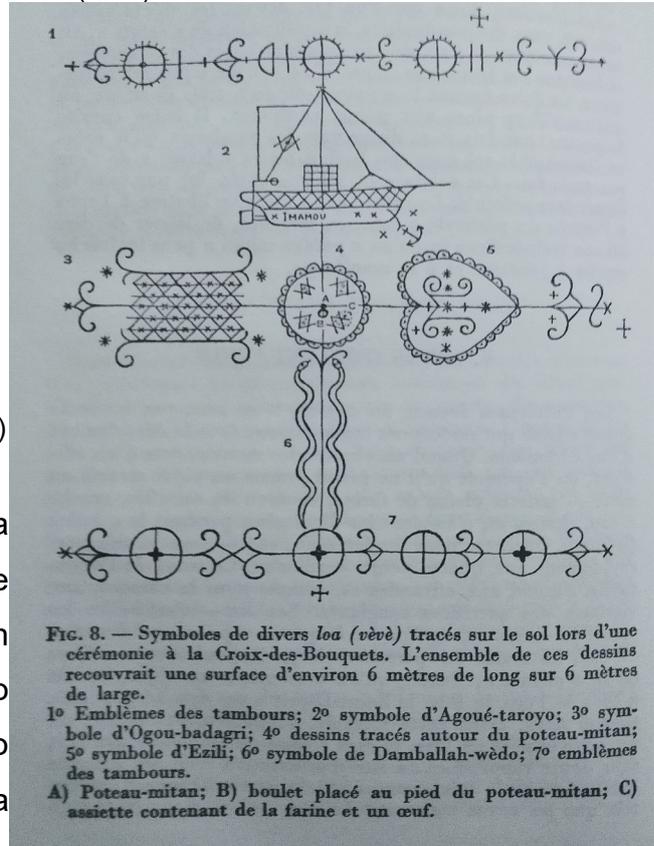
<sup>80</sup> Ver tradução no **Anexo I**.

<sup>81</sup> Excerto do poema de Hughes escrito logo após sua morte em 45.

Para os dedões do mais negro camponês  
 No morne [morro]  
 Sempre  
 Você será  
 Homem  
 Descobrimo sobre  
 O mundo ainda maior  
 Diante dele.  
 Sempre será  
 A mão que liga  
 Erzulie ao Papa  
 Damballa a Lênin,  
 Haiti ao universo  
 Pão e peixe  
 para o pescador  
 para o homem  
 para mim...  
 [...] (HUGHES, 1945, tradução nossa)

O desenho ao lado é o esquema feito por Abraham, o informante etnológico, *hougan*, tanto de Roumain como de Métraux. Ele se encontra no livro de Métraux (1958, p. 146), no capítulo que se chama “Representações materiais da

**Figura 9:** Representações materiais da divindade na areia (vévé)



**FIG. 8.** — Symboles de divers loa (vèvè) tracés sur le sol lors d'une cérémonie à la Croix-des-Bouquets. L'ensemble de ces dessins recouvrait une surface d'environ 6 mètres de long sur 6 mètres de large.

1<sup>o</sup> Emblèmes des tambours; 2<sup>o</sup> symbole d'Agoué-taroyo; 3<sup>o</sup> symbole d'Ogou-badagri; 4<sup>o</sup> dessins tracés autour du poteau-mitan; 5<sup>o</sup> symbole d'Ezili; 6<sup>o</sup> symbole de Damballah-wèdo; 7<sup>o</sup> emblèmes des tambours.  
 A) Poteau-mitan; B) boulet placé au pied du poteau-mitan; C) assiette contenant de la farine et un œuf.

Fonte: Foto autor, Métraux (1958, p. 146)

divindade”, como esses desenhos (vévé) feitos na areia. No poema de Hughes é mencionado “*Damballa*” (-wèdo, no. 6 na figura 9) e “*Erzulie*” (no. 5<sup>82</sup>, com a transcrição “*Ezili*”). É interessante notar como Hughes explicita nesse poema o internacionalismo de Roumain que não nasce de uma teoria qualquer que seja, mas de sua terra e de seu povo e sua religião. E, para nós, sobretudo de seu ritmo, o que serve de introdução para o subcapítulo seguinte.

Quanto a Guillén, muito se poderia falar da relação entre ele e Roumain. Roumain ficou um tempo exilado em Cuba, quando se encontravam frequentemente, e Guillén ficou no Haiti por quase dois meses quando também se encontraram.

<sup>82</sup> Também são citados em um diálogo do romance *La Montagne ensorcelé*, mostrando todo o sincretismo religioso que se dá com muita tensão, como se segue, e que devia ser um traço frequente nos comentários de Roumain quanto ao Haiti e ao vodu:

“ – Bom vou te perguntar uma coisa. Balletroy, você é um bom católico; Não deixa nunca passar a Páscoa sem descer à cidade para comungar; vai tomar o corpo de nosso Senhor; Isso te impede de fazer teu pequeno *marassa*?

– Héhé! Contudo o padre branco te diz: “O vodu é um pecado, o bom Deus do vodu é o diabo, se serve **Damballah**, Legba ou **Ersili** o inferno te espera. Héhé!” (HOFFMANN, 2003, p. 219, meu grifo, tradução nossa)

Trocaram cartas, e poemas. Mas aqui, o mais importante é mostrar uma outra faceta de Roumain, não tão aproveitada, que é a de tradutor.

**Figura 10:** Roumain e Guillén.



Foto: Fundación Guillén, blog in.verso e re.verso

Dois poemas foram traduzidos de Guillén (também traduziu um conto de Heine e de outro escritor alemão). Quanto à sua estética, Oliveira Neto (2019, p.38) dá uma pista, com algumas palavras-chaves, que nos ajudarão a ler a tradução e o poema de Roumain mais abaixo:

Na estética guilleniana, o negro cubano se manifesta pela linguagem e pelo ritmo. No nível da linguagem ocorreu uma manipulação da escrita para que pudesse sobressair a fala popular cubana, constituída historicamente a partir das contribuições dos negros e brancos. Guillén conseguiu submeter a escrita à oralidade, introduzindo em seus versos a “africanidade” presente na fala cubana. Ao prevalecer a fala popular sobre a escrita, o poeta revela em seus versos uma realidade cultural e social que havia sido silenciada por séculos. Guillén não fala em nome do subalternizado, mas deixa que o negro se transforme em sujeito lírico e fale por conta própria. Guillén encontra nos subúrbios de Havana as possibilidades de resistência que remonta aos tempos dos barracões, cuja fala subalternizada carregava as potencialidades necessárias para a sua transgressão poética.

A voz abaixo é “*une grande voix féroce déchiquetant le silence*”, “uma grande voz feroz rasgando o silêncio”. E que grita “*Combien de barques*”, “quantos barcos”. O nome do poema é “*Balada de los abuelos*”, que Roumain traduziu por “*Ballade des deux ancêtres*” indicando pela palavra “*ancêtres*” um espaço maior no tempo para se chegar aos avôs brancos e negros no Haiti, do que em Cuba<sup>83</sup>. A citação acima fala “a partir da contribuição de negros e brancos”. Essa expressão indica o pensamento da mestiçagem em Guillén que é explicitado no poema abaixo traduzido por Roumain. Rodríguez (2011, p. 86, tradução nossa) lembra que “assim como o desejo de Guillén de que algum dia se diria ‘cor cubana’, termos todos que têm como ideia principal la mescla racial, a mestiçagem”.

<sup>83</sup> Em Cuba, a abolição da escravidão ocorreu em 1886. No Haiti, foi durante a revolução francesa em 94, três anos depois que a revolução haitiana já havia começado, com o evento do bosque Caimã.

Rodríguez (2011, p. 74, tradução nossa) lembra ainda que para Guillén “os migrantes haitianos tiveram que ter sido una referência pessoal desde sua infância, adolescência e primeira juventude, pois algumas zonas rurais de sua natal Camaguey constituíram áreas receptoras de braços haitianos, e ali se estabeleceram comunidades de haitianos que permaneceram e se enraizaram em Cuba.”, o que deve ter portanto influenciado em sua relação com Roumain.

BALLADE DES DEUX ANCÊTRES  
Ombres que moi seul j’aperçois,  
mes deux ancêtres m’accompagnent.

Javeline d’os aigu  
tambour de cuir et de bois:  
mon ancêtre nègre.  
Collerette autour du cou large,  
grise armure guerrière:  
mon ancêtre blanc.

Pieds nus, torse minéral  
de mon nègre;  
pupilles de vitres antarctiques  
de mon blanc.  
Afrique de forêts humides  
et de gros tambours sourds  
– Je me meurs!  
(Dit mon ancêtre nègre)  
Caïmans des troubles marigots  
Verts matins des palmeraies  
– Je suis las!  
(Dit mon ancêtre blanc)  
Oh voiles de vent amer  
galions resplendissants d’or  
– Je me meurs!  
(Dit mon ancêtre nègre)  
Oh rivage d’anse vierge  
telle une gorge de verroteries ornée  
– Je suis las  
(Dit mon ancêtre blanc)  
Oh pur soleil ciselé  
dans l’arc du Tropique  
Oh lune ronde et propre  
Sur le sommeil des singes...

Combien de barques, combien de barques!  
Combien de nègres, combien de nègres!  
Quel fulgurant éclat de cannes!  
Et quel fouet, celui du négrier!  
Du sang? Du sang. Des plaintes? Des plaintes.  
Veines et yeux entr’ouverts  
et vides matinées  
et crépuscules de plantation  
et une grande voix féroce  
déchiquetant le silence.  
Combien de barques, combien de barques!  
Combien de nègres!  
Ombres que moi seul j’aperçois  
mes deux ancêtres m’accompagnent.

BALADA DE LOS ABUELOS  
Sombras que sólo yo veo,  
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,  
tambor de cuero y madera:  
mi abuelo negro.  
Gorguera en el cuello ancho,  
gris armadura guerrera:  
mi abuelo blanco.

Pie desnudo, torso pétreo  
los de mi negro;  
pupilas de vidrio antártico  
las de mi blanco.  
África de selvas húmedas  
y de gordos gongos sordos...  
– ¡Me muero!  
(Dice mi abuelo negro.)  
Aguaprieta de caimanes,  
verdes mañanas de cocos...  
– ¡Me canso!  
(Dice mi abuelo blanco.)  
Oh velas de margo viento,  
galeón ardiendo en oro...  
– ¡Me muero!  
(Dice mi abuelo negro.)  
Oh costas de cuello virgen  
engañadas de abalorios...!  
– ¡Me canso!  
(Dice mi abuelo blanco.)  
Oh puro sol repujado,  
preso en el aro del trópico;  
oh luna redonda y limpia  
sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!  
¡Qué de negros, qué de negros!  
¡Que largo fulgor de cañas!  
¡Que látigo el del negro!  
Piedra de llanto y de sangre,  
venas y ojos entreabiertos,  
y madrugadas vacías,  
y una gran voz, fuerte voz,  
despedazando el silencio.  
¡Qué de barcos, qué de barcos,  
qué de negros!  
Sombras que sólo yo veo,  
me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico crie  
 et Papa Facu do se tait;  
 les deux rêvent dans la nuit  
 et marchent et marchent.  
 Je les rejoins.

– Federico!  
 Facundo! Les deux s'étreignent.  
 Ils soupirent. Ils dressent tous deux,  
 leurs fortes têtes;  
 Ils sont de la même taille  
 sous les hautes étoiles:  
 tous deux à la même mesure  
 de l'angoisse noire, de l'angoisse blanche,  
 tous deux de la même taille  
 Ils crient et rêvent et pleurent et chantent  
 chantent... chantent... chantent.

Don Federico me grita  
 y Taita Facundo calla;  
 los dos en la noche sueñan  
 y andan, andan.  
 Yo los junto.

– ¡Federico!  
 ¡Facundo! Los dos se abrazan.  
 Los dos suspiran. Los dos  
 las fuertes cabezas alzan;  
 los dos del mismo tamaño,  
 ansia negra y ansia blanca,  
 los dos del mismo tamaño, gritan, sueñan,  
 lloran, cantan,  
 Sueñan, lloran, cantan,  
 Lloran, cantan,  
 ¡Cantan!  
 (HOFFMANN, 2003, p. 955-958)

Os dois avôs se expressam da mesma maneira. O verso chave neste texto é “*Yo los junto*”. “*Yo*” nesse caso, o *sujeito* do poema, que aceita a mestiçagem sem esquecer as lembranças da escravidão: o avô negro diz “*me muero*”, o avô branco diz “*me canso*”. Essa é uma tradução de 1942. Acredito que seria impossível que Roumain pudesse escolher esse poema para traduzir em sua época de experimentação, ou seja, quinze anos antes. Como veremos mais adiante, no poema “*Appel*”, não existia espaço para complacência para com o ocupante branco americano no país, e em “*Quand bat le tam-tam*” (na introdução desta tese) o branco da onda é o esgarço rejeitado. O próprio fato de ter querido traduzir esse poema do amigo cubano já privilegia a internacionalização que se opera no ato e na temática do poema, além de mostrar o flerte de Roumain com o *negrismo* e sua mestiçagem.

Rodríguez aponta também para uma outra razão da escolha deste poema por Roumain. Uma proposta de reconciliação entre negros e mulatos visando uma melhora da condição física, material de todos os haitianos, pois para Roumain, o problema era, nessa época, uma questão muito mais de classe que de cor. “Para uma transformação de suas ideias, para propor a eliminação do preconceito de cor em sua pátria, assim como considerar que o conflito entre as classes sociais era o prioritário e que a cor devia sujeitar-se à classe social. A compenetração ideológica entre Guillén e Roumain era manifesta.” (Rodríguez, 2011, p. 83 tradução nossa)

Quando da morte de Roumain, Guillén também escreverá um longo poema em homenagem a seu amigo que se termina:

Cantemos, pues, querido,  
 Pisando el látigo caído  
 del puño del amo vencido,  
 una canción que nadie haya cantado

(*Florece plantada la vieja lanza*)  
 una húmeda canción tendida  
 (*Quema en las manos la esperanza*)  
 de tu garganta en sombras, más allá de la vida,  
 (*La aurora es lenta, pero avanza*),  
 a mi clarín terrestre de cobre ensangrentado.  
 (HOFFMANN, 2003, p. 966)

### 3.4 O RITMO E O TAMBOR NA OBRA DE ROUMAIN

Para Munro “O ritmo, dança, e canção dos negros, portanto, os conecta mais vitalmente ao movimento da terra e dos ciclos naturais das estações. Essa nova concepção rítmica da estética e metafísica negra também valoriza como nunca antes na escrita haitiana o Vodou, ou ao menos uma versão da religião que poderia ser apropriada ao indigenismo, que permaneceu a reação intelectual da elite à influência americana.” (2010, p. 67, tradução nossa). Lembramos que *indigenismo* era o movimento de valorização da cultura haitiana, sobretudo a cultura do campo que incluía o Vodou. Mas quanto à articulação da música do tambor ao ritmo, Pollicino (2011, tradução nossa) fornece uma explicação:

tanto para o poeta que para o músico tudo parece se concentrar no desejo e na necessidade de atribuir uma forma estruturada, comunicável evidentemente, à cadência inicial que estimula a orelha e a imaginação. Uma inspiração, em resumo, de sua criação poética que se acha no cruzamento da emoção ainda privada de som e a competência artística, histórica, de seu próprio código.

Munro também lembra (2010): “ritmo cessou de ser neutro, um elemento sem cor da poesia; no lugar, veio a representar um papel principal em construir a nova poética da identidade indígena, negra. Poetas haitianos de todas as cores e classes abraçaram e promoveram sua africanidade negra.” (p. 65, tradução nossa).

Obviamente um destes poetas foi Jacques Roumain, mas não somente em seus poemas. Neste subcapítulo, fazemos um levantamento de toda a sua obra, levando em conta, principalmente, onde aparece explicitamente o ritmo, no sentido de caracterizar concretamente o que Munro percebe teoricamente e que, dedutivamente, chega-se a Roumain. Aqui, contudo, trata-se de construir indutivamente a importância que Roumain dá ao ritmo, como se também tivesse percebido o que Munro (2010, p. 71, tradução nossa ) percebeu “O tambor e o ritmo foram talvez os elementos primeiros dessa cultura, ecos de um passado que tinha

sido esquecido pela elite urbana mas tinha continuado a evoluir dinamicamente em harmonia com as mudanças na vida das massas haitianas”. E por isso a miríade de exemplos tirados de sua obra, todos aqui explicitados.

Em seu livro de contos (alguns consideram um romance) *La Proie et l'ombre*, sua primeira obra publicada, já aparece o tambor como ritmo de fundo da conversa de dois amigos de origem burguesa, e cujo diálogo caracteriza as relações e desejos da época<sup>84</sup>, o nome do conto é “*Propos sans suite*”, “Propósito sem continuação”:

Mas atrás da massa esmagada das casas, algum lugar na noite, se ouvia a **voz sinistra e alegre de um tambor**, a voz de mil deuses africanos, hilária e obscena, que perfurava o silêncio a pequenos golpes frenéticos.

[...]

Ao longe o **tambor** batia como um coração ofegante. [...]

– Escute. A voz de nossa raça. Toda a dor do escravo na plantação sob o chicote...”

[...]

Não escutávamos mais o **tambor** que como uma gagueira longínqua. (HOFFMANN, 2003, p. 111-113, tradução nossa)

Note-se como o tambor tem sua importância ancestral, mesmo que a moda, como indica Munro (2010, p. 73, tradução nossa), à época, era completamente diferente “Tropas americanas, e haitianos da Elite voltando de Paris, trouxeram jazz, o charleston e o foxtrote para uma receptiva classe média haitiana dos anos vinte”.

Já no conto “*Préface à la vie d'un bureaucrate*”, conto com linhas autobiográficas, pois Roumain foi funcionário em algumas oportunidades, ele opõe um rico comerciante, na primeira réplica, comentando o texto de um intelectual (Rey) que sutilmente o critica:

– Te entendo perfeitamente, Senhor Rey. Temos que destruir nossos salgueiros chorões, os coqueiros; nós devemos doravante levar essas paisagens em nós, não é; as palmeiras, por exemplo, não devem mais nos servir a fazer indígena, devemos plantá-las, ousar dizer, em nossa alma.

– Absolutamente, tinha replicado Michel, mortalmente sério, mas não devemos esquecer o **tambor** negro que fabricamos, como você sabe, com o couro dos asnos. (HOFFMANN, 2003, p. 129, tradução nossa)

<sup>84</sup> Por exemplo, num determinado momento, Daniel, um dos personagens, se vira em direção a Jean e fala: – Continue. Sei o que vai me dizer. Que nada me falta para ‘vencer’. Vencer, O que chama desse jeito? Ser advogado, engenheiro, médico, ou pior: político; ganhar dinheiro para poder comer bem, ter um carro e ser membro de um círculo. Mas tais satisfações exigem uma inconsciência animal. Não, não vencerei nunca. Aliás, Você esquece que sou negro! Vá meio-dia à Grand’Rue e veja passar nestes carros esses mulatos, estes ‘grandes negros’, fundindo com o calor de sua banha, como chocolate ao sol; então você compreenderá melhor a fábula do pote de terra e do pote de ferro. Somente que o senhor La Fontaine ignorava que em um havia café e no outro cacau. (p. 112, tradução nossa)

No mesmo conto, utiliza a metáfora do tambor para mostrar a violência doméstica:

Vi na entrada de uma cabana um bruto batendo em sua mulher com seu bordão, na métrica, como um tocador de **tom-tom**, e a supliciada se deixava tomar ao ritmo do bastão em suas costas e dançava, e gritava, e cantava sua dor. (HOFFMANN, 2003, p. 130, tradução nossa)

Também em sua novela *Fantoches*, publicada em 1931: cuja definição “Nós somos uma geração de fracassados, de fantoches.” (HOFFMANN, 2003, p. 189, tradução nossa) dá o tom de uma geração burguesa voltada para a política, principalmente, em que não há muito lugar para arrivistas. Mas há lugar para a lembrança ancestral<sup>85</sup>:

Mas às vezes; Lefèvre; uma voz se coloca a cantar, uma voz rouca e primitiva; que diz a dor tal como é; sem artifício; esta dor negra que nada pode apaziguar e que se acalenta sem esperança de acentos irônicos e dilacerantes.

Então quando desabrocha o cantar africano que os instrumentos ridículos se calaram e que só ressoa ainda o **tambor** ancestral, entro na multidão e me perco em minha raça. (HOFFMANN, 2003, p. 184, tradução nossa)

*La Montagne ensorcelée* marca a mudança de sua obra ficcional. Ela sai do mundo burguês e é celebrada por Prince-Mars “O jovem romancista desdenha os temas tantas vezes tratados: adultérios mundanos, encontros de concupiscência, mascaradas políticas nas quais permanece beatamente nossa literatura, evocou em algumas belas páginas a vida pitoresca e dramática de nossos camponeses.” (HOFFMANN, 2003, p. 199, tradução nossa). Abaixo há talvez uma das partes do romance mais interessantes para se notar esse “pitoresco” que é marcado também pelo ritmo do tambor, com direito a duendes e zumbis e o contador de histórias, que será mais aprofundado no capítulo 4.2.1. (Roumain conta uma história com o contador de histórias, *mise en abyme* que aqui permite revelar a importância deste tipo de contação, entremeado com as lendas, o vodu, e o tambor, mostrando também a língua kreyòl).

<sup>85</sup> François Duvalier, futuro Papadoc, fará uma crítica desta obra, analisando justamente esta parte específica “É, na verdade, em uma moldura e em uma atmosfera que abraça todo nosso meio que se desenvolve o romance cujas paisagens são vivas. Desse meio feio, extremamente feio, negro enfim, que se move à beira da instabilidade. E sempre idêntico a ele mesmo: que seja na bebedeira da festa surpresa onde Irène valsará com Sr. Lecoq e este tipo de branquelo pelos quais o burguês haitiano é louco, que seja também durante uma cena bacanal, na periferia onde Santiago se perde na sua raça quando o **assôtôr** reina sozinho na noite para traduzir em soluços toda a dor afrolatina.” (HOFFMANN, 2003, p. 1473, tradução nossa)

Quando o dia se inclina ao crepúsculo, Désilus gosta de se afastar dos homens. Acocorado ou deitado sob uma árvore, mantém intermináveis solilóquios arranhando com seus velhos dedos grandes um tipo de violão de duas cordas composto de uma vara de madeira de agave ligado em uma folha de flandres.

*Maringouins ping'ga zombis, ping'ga zombis*<sup>86</sup>.

Eis o que faz rir estes jovens negros:

Bobos, têm a cabeça cheia de vento! Se acham espertos quando zombam, é o vento que sai pela boca.

Désilus expulsa desdenhosamente através do matagal cinza de sua barba uma lufada de seu cachimbinho.

*Maringouin ping'ga zombis; zanzamzam, zim zim, zimzim.*

Eles sabem somente quem coaxa à noite no pântano, sob a lua amarela? Sapos? Bichi<sup>87</sup>! Ele se lembra, ele, Désilus, ter visto quem? Há muito tempo: o General Alexis, Tonton Nord, era Presidente nesta época. Vinha tarde na noite, de um corte de pau de campeche no bosque Caimã. Passando perto da lagoa, eles param para tomar um pouco de água, quando... Ai! Treme ainda: cinco pequenos bakas<sup>88</sup> pretos como o inferno, com olhos de brasa, estavam assentados na erva. A cabeça levantada para a lua, imitavam os sapos e engolia os vaga-lumes. Verdade, verdade. Acreditem se quiserem.

*Maringouins ping'ga zombis.*

– Aliás não faz mal a ninguém. Tocar as cordas vibrantes, eis que é bem inofensivo, e que lhe permite fazer canções, que eles não apreciam, os bobos, as noites de dança. Como esta: “Belle néguesse, m'rinmin r'en pile”<sup>89</sup>. Por exemplo há instrumentos mais perigosos. **O tambor vodu!** Ah, não se pode brincar com isso. Quando Ti Malhé faz com os dedos assim, e assim, então se revelam sob o couro do cabrito, aqueles dos quais não se diz o nome por prudência. Então vocês veem homens e mulheres, imediatamente, cair por terra gritando pois ELES entraram em seus corpos e gritam pelos seus peitos e os abandonam com a cara no pó, sem palavra, e sem movimento. (HOFFMANN, 2003, p. 202, tradução nossa, meu grifo)

O que aqui é um contador de histórias descrevendo um ritual, em *Gouverneurs de la Rosée* será o ritual mesmo que será descrito abaixo. A primeira citação é pois do livro que, quanto ao ritmo e ao tambor, há duas descrições principais. A primeira, mostrada aqui abaixo, descrição de um *coumbite*. Espécie de mutirão e base do romance, em que as pessoas de uma localidade se unem para trabalhar a terra juntas. Sempre há um *Simidor*, que dá o ritmo do trabalho, como lembra Munro (2010, p. 71, tradução nossa) "No Haiti pós-colonial, como em outros lugares, o 'mestre do ritmo' era o mestre do trabalho. O ritmo foi um suplemento da vida do escravo e tornou-se, como no romance de Roumain, o motor de um novo modelo de trabalho autossuficiente, gerado por pessoas que operavam fora do controle do estado."

<sup>86</sup> Maringouins, Cuidado com os “revenants”. (tradução da nota de Roumain)

<sup>87</sup> Basta! (tradução da nota de Roumain)

<sup>88</sup> Gnomos assustadores da demonologia vodu. (tradução da nota de Roumain)

<sup>89</sup> Linda negra, te amo muito (tradução da nota de Roumain)

[...] O Simidor Antoine passava através de seus ombros a corda do **tambor**. Bienaimé tomava seu lugar de comandante em frente a linha de seus homens. O Simidor preludia por uma breve batida, depois o **ritmo** crepitava sob seus dedos. [...]

Os homens avançavam em linha. Eles sentiam em seus braços o canto de Antoine, as pulsações precipitadas do **tambor** como um sangue mais ardente. [...]

Uma circulação rítmica se estabelecia entre o coração batente do **tambor** e os movimentos dos homens: o **ritmo** era como um fluxo poderoso que os penetrava até o profundo de suas artérias e nutria seus músculos de um vigor renovado. [...]

Ela coloca as calabaças em um cesto de vime que ela equilibra sobre sua cabeça. Ela caminha no sendeiro úmido. Ao longe, o **tambor** libera uma colmeia de zumbidos. [...]

Às onze horas, a mensagem do *coumbite* se enfraquecia: não era mais o bloco massivo das vozes sustentando o esforço dos homens; o canto existava, se elevava sem força, as asas roídas. Retomava às vezes, corroído, com um vigor decrescente. O **tambor** gaguejava ainda um pouco, mas já não tinha nada de seu apelo jovial, de manhãzinha, o Simidor martelava com uma autoridade sábia. [...] (HOFFMANN, 2003, p. 272, tradução nossa)

Com a chegada de Manuel, que tinha ficado anos em Cuba cortando cana, outras ideias, como as de protesto, se reunir em grupo, vieram junto com ele. Mas não só. Implicitamente, veio também um outro ritmo a compor com a cultura haitiana, como notado por Munro (2010, p. 73) quanto aos ritmos cubanos que entram na cultura haitiana gerando o que se chamou de *twoubadou*, ( trovador).

De toda maneira, junto com os excertos do Simidor acima, o excerto mais importante que une ritmo, tambores, vodu é o capítulo IV do romance *Gouverneurs de la Rosée*. O capítulo IV “é uma versão ficcional do mais importante estudo etnológico de Roumain *Le Sacrifice du tambour assôtô(r)* publicado pouco antes.” (FLEISCHMANN, 2003, p. 1256, tradução nossa), que veremos no subcapítulo seguinte, as palavras em negrito mostrando o tambor foram colocadas para evidenciá-las. É também uma preparação para o capítulo seguinte:

Alguns dias depois, Manuel estava consertando o caramanchão. Substituíam um caibro carcomido por um tronco novo de pau-da-Índia. Antes de iniciar esse trabalho, ele havia cortado, descascado e colocado para secar essa madeira, mas ela ainda estava um pouco verde.

– Que bom que você está consertando o caramanchão, diz sua mãe.

– Estava tudo podre. Respondeu Manuel distraidamente.

Por um momento a mãe ficou silenciosa:

– Eu bem que tinha prevenido o Napeiro.

– Napeiro?

– Aquele que é o *Houngan*<sup>90</sup>, meu fio.

Manuel fixou o caibro.

– Tu m'entends, *pitite mouin*?

– Você está me ouvindo, moleque?

<sup>90</sup> *Houngan* = pai-de-santo, na hierarquia do vodu.

– Estou sim.

Enquanto dialogava, continuava martelando os pregos, que penetravam na polpa macia da madeira pau-da-Índia.

– Será para depois de amanhã, se Deus quiser. Disse Delíria.

– Se Deus quiser. Repetiu Manuel.

Benjamim foi procurar mudas novas para cobrir o caramanchão. É uma grande tarefa que teremos que cumprir.

Manuel desceu do banco. Ele havia terminado.

– Foi o Papá Legbá que lhe abriu os caminhos da volta, meu fio. Clarentina sonhou com ele, Atibon Legbá, o senhor das encruzilhadas, teremos de agradecê-lo, já convidei a família e os vizinhos. Amanhã, você tem de ir ao povoado comprar cinco galões de rum branco e duas garrafas de rum.

– Irei, sim. Respondeu Manuel.

Duas noites depois, os moradores estavam reunidos e esperavam sob o caramanchão que acabara de ser reformado e decorado. Lanternas de papel dependuradas nos postes traziam velas acesas que queimando produziam um odor acre e, segundo as modulações do vento, projetavam sombras de fumaça.

Um alarido, vindo do Estradão, anunciava a chegada do Napeiro. Benjamim já estava postado na porteira. O pai-de-santo se destacou; era um negão avermelhado compenetrado em cada um dos seus movimentos. A procissão das suas cunhãs<sup>91</sup> penteadas e vestidas de branco imaculado seguia-o. Elas abanavam ramos de pinheiro incandescentes e anunciavam Seu Rossio, o organizador do cerimonial, os porta-bandeiras e os tocadores de **tambor** e do gongo. Com toda reverência, Benjamim ofereceu a Napeiro uma jarra de água, o pai-de-santo recebeu-a com circunspeção, levantou-a com ambas as mãos na direção dos quatro pontos cardeais. Seus lábios pronunciavam palavras incompreensíveis. Em seguida, ele aspergiu a água o chão, traçou um círculo mágico, levantou-se lentamente destacando seu porte físico avantajado e iniciou um canto, sendo acompanhado por todos os assistentes:

*Papa Legba, l'ouvribariè-apou nous, agoyé!*

*Atibon Legba, ah l'ouvri barriè-apou nous, pou  
nous passer*

*Lo n'a rivé, n'a remercié loa yo*

*Papa Legba, maît'e troiscarrefours, maît'etrois  
chemins, maît'e trois rigoles*

*L'ouvri barriè-a pou nous, pou nousentrer*

*Lo n'a entré, n'a remercié loa yo*<sup>92</sup>

– Passe, Papá, passe, diz Benjamim. Diminuindo-se humildemente diante do pai-de-santo.

Napeiro toma a frente, seguido do povo. As tochas acesas projetavam uma luz furtiva sobre os vestidos brancos das cunhãs e provocavam algumas faíscas das lantejoulas douradas das bandeiras. O restante caminhava em uma muvuca mais espessa que a noite.

Nisso, Legbá já estava incorporado por Oxalá, o antigo deus da Guiné. Sob o caramanchão, havia tomado a forma do preto-velho Florisberto, porém o havia remodelado de acordo com sua imagem venerável das eras

<sup>91</sup> *Hounsi* na língua crioula do Haiti significa menina jovem participante das cerimônias do vodu. No Brasil, houve uma personagem muito conhecida chamada *cunhã* que ficou célebre devido a um quadro televisivo propagado por Chico Anysio. (N. do T.)

<sup>92</sup> Papá Legbá, abra-nos o umbral a fim de que possamos entrar. Agô yê!/Atibon Legbá, ah! Abra-nos o portal, a fim de que possamos passar/ E assim que entrarmos e chegarmos, nós homenagearemos os orixás/Papá Legbá, mestre das três encruzilhadas, mestre das três sendas, mestre dos três cursos d' água/Abra-nos o pórtico a fim de que possamos entrar/E, quando tivermos entrado, homenagearemos todos os orixás...

imemoriais: de costas encurvadas, ofegante devido ao peso dos anos, apoiando-se em um cajado feito de um galho torto.

Diante do pai-de-santo, os moradores abriram um caminho respeitoso. Os porta-bandeiras chacoalhavam, acima do iluminado, um dossel feito de fitas desfraldadas. Napeiro desenhou no chão diante de si o famoso vévé<sup>93</sup>, o símbolo mágico-religioso do vodu feito com farinha de milho, e colocou uma vela acesa no centro dele.

– Seus filhos o saúdam. Disse ao Legbá. Eles lhe apresentam esta oferenda em agradecimento e em ação de graças.

E apontou para um jacá que estava dependurado no poste central:

– Aqui está o seu farnel com os víveres que necessitará na sua viagem de volta.

Aí não falta nada: espiga de milho sapecado, com melado e azeite de oliva em cima, carnes salgadas, bolos e licor para seu regalo.

– Obrigado, pronunciou o deus com uma voz apagada, obrigado pelo comer e pelo beber. As coisas vão mal com esta seca. Mas isso vai mudar, isso vai passar. O bem e o mal compõem uma cruz. Eu, Legbá, sou o mestre desta encruzilhada. Vou levar os meus filhos crioulos para o bom caminho. Eles sairão do caminho da miséria.

Um coro de pedidos envolveu-o:

– Atenda as nossas preces, papá, nós lhe pedimos, ai, caro papá, por favor. O sofrimento está grande demais e sem sua força ficamos sem defesa. Perdão, perdão, misericórdia.

Ainda incorporado, ele concordou com um aceno senil. Sua mão tremia firmada na bengala e novamente proferiu algumas palavras sibilantes e ininteligíveis.

Napeiro deu um sinal: o rufar dos **tambores** abriu o batuque, ampliou-se em um volume impressionante que repercutiu noite adentro, e o canto unânime, baseado em uma cadência antiga, aumentou. Os moradores passaram a dançar suas súplicas, joelhos curvados, braços abertos:

*Legbá, fais leur voir ça*<sup>94</sup>

*Alegba-sê, c'est nous deux*<sup>95</sup>

Seus antepassados tinham implorado aos fetiches de *Whydah* dançando a dança *Yanvalou*<sup>96</sup> e, nos dias de dificuldades, ainda se lembravam dele com uma fidelidade que restaurava da noite dos tempos o poder tenebroso dos velhos deuses do Daomé:

*C'est nous deux, Kataroulo*<sup>97</sup>

*Vaillant Legba, c'est nous deux*<sup>98</sup>.

As cunhãs dançavam em torno do pilar central misturando as rendas de seus vestidos com aquela onda humana dos moradores vestidos de azul, e Delíria dançava também com o semblante fechado, e Manuel, atraído pela pulsação mágica dos **tambores** no mais íntimo de seu sangue, dançava e cantava como os outros.

*Criez abobo, Atibon Legba*<sup>99</sup>

*Abobo Kataroulo, Vaillani Legba*<sup>100</sup>.

<sup>93</sup> Riscado especial do vodu, uma vez que é mais floral e ligeiros e muito diferente dos riscados da Umbanda e do Candomblé. (Nota do tradutor)

<sup>94</sup> *Legbá*, mostre-nos isso.

<sup>95</sup> *Alegba-sê*, estamos juntos.

<sup>96</sup> Ver o ritmo descrito no subcapítulo seguinte.

<sup>97</sup> Estamos juntos, Katarrulô.

<sup>98</sup> Valente Legbá, estamos juntos.

<sup>99</sup> Saravá, Atibon Legbá.

<sup>100</sup> Saravá Katarrulô, Valente Legbá.

Napeiro agitou o seu *asson*, o chocalho ritualístico feito com uma cabaça vazia adornada com uma gelosia de vértebras de cobra e com miçangas entrelaçadas. Os **tambores** se acalmaram. No meio do *vévé*, Seu Rossio colocou sobre uma toalha branca um galo de cores flamejantes a fim de atrair, em um só ponto vivo, todas as forças sobrenaturais, formando uma composição ardente de penas e de sangue.

Napeiro pegou e balançou-o acima dos sacrificantes.

Marília e Clarentina cambalearam e entraram em transe com os rostos transfigurados. Agora, dançavam com uma ginga africana em uma interação intrínseca dos espíritos que, então, as possuíam na carne e no espírito.

*Santa Maria Gratia*

Agora, os moradores entoavam as ações de graça, pois estava claro que Legbá havia aceitado a oferenda.

Com uma torção violenta, Napeiro arrancou a cabeça do galo e mostrou o corpo aos quatro cantos cardeais.

*Abobo*

Ulularam as cunhãs.

O pai-de-santo refez o mesmo gesto de orientação e pintou no chão três gotas de sangue.

Derrama o sangue! Derrama o sangue! Derrama o sangue!

Cantaram os moradores.

Durante esse tempo, Delíria se mantinha ajoelhada ao lado de Benjamim com as mãos juntas na altura do rosto. Seus olhos procuravam Manuel, mas ele, a essa altura, tomava, na cabana, um copo de rum branco com o Aureliano e o Virilo Ouriçado.

– Olha, é preciso não esquecer de servir os velhos de Guiné, é isso mesmo. Confirmava Aureliano.

– Nossa vida está na mão deles, respondeu Virilo Ouriçado.

Manuel tragou seu gole. O **tum-tum** surdo dos **tambores** sustentava a exaltação dos cantos.

– *Adelante!*. Vamos lá ver o que está acontecendo.

O sangue do galo acabava de esgotar desenhando um círculo vermelho no chão.

O pai-de-santo, as cunhãs, Delíria e Benjamim passaram o dedo nele e traçaram o sinal da cruz em suas testas.

– Eu o procurei por todos os lados. Disse a velha com uma reprimenda na voz.

Ele mal ouviu. No turbilhão frenético, as cunhãs dançavam e cantavam em torno do animal sacrificado e, passando, arrancavam dele um chumaço de penas até depená-lo.

Antônio recebeu o sacrifício das mãos do pai-de-santo. Agora, ele não era mais o Sumidor brincalhão cheio de malícia como um cactus de espinhos: cerimonioso e compenetrado de sua importância, ele representava, neste momento, o Legbá velho decadente, encarregado de cozinhar, sem alho ou banha de porco, o que não era mais um galo comum, mas o *Koklo*, espírito investido desse nome ritual e também da santidade que lhe conferia a unção de seu sacrifício.

– Cuidado, compadre! Disse a um morador que havia esbarrado nele.

E calou-se, imediatamente, estarrecido.

Pois também não se tratava mais do João Luís Pseudino, aquele homem que estrebuchava violentamente, com o rosto convulsionado. Era agora Ogum, o espírito assustador, deus dos ferreiros e dos magarefes que gritava com uma voz de trovão:

– Sou eu, sou eu, sou eu o negro Orixá *Baguitá Wanguitá*.

Napeiro se aproximou dele chacoalhando o *assonn*<sup>101</sup>. Tomado por uma grande tremedeira, o possuído rosnava:

– Sou eu, sou eu, sou eu nego Batalá, nego *Axadé Bokô*.

Nas mãos do pai-de-santo, o *asson* farfalhava uma ordem seca de autoridade:

– Papá Ogum, disse Napeiro, com todo respeito, não nos aborreça: esse trabalho não é pra você. Um dia vai, outro dia vem: em uma outra ocasião, será o seu dia. Deixe-nos continuar nossa cerimônia.

O incorporado espumava pelos cantos da boca, cambaleava violentamente de um lado para outro, espantando o grupo de moradores que estava em torno dele.

Não insista. Disse Napeiro, mas agora dizia isso menos seguro de si, porque não se podia fazer nada. Papá Ogum estava reivindicando sua parte na festa. Era teimoso. Estava claro que ele não iria embora. Seu Rossio lhe apresentou o sabre ritualístico e o beijou diante dele. As cunhãs lhe amarraram um lenço vermelho na cabeça e outros nos braços enquanto Napeiro desenhava no chão mais um vévé para permitir que o orixá entrasse. Trouxeram-lhe uma cadeira e ele se sentou, uma garrafa de rum e ele bebeu, um charuto e ele fumou.

– Hum! O tal de Manuel voltou. Cadê o Manuel?

– Sim. Estou aqui. Respondeu Manuel.

– Responda: sim, papá.

– Sim, papá.

– Poderíamos dizer que você é impertinente, verdade?

– Não.

– Responda: não, papá.

– Não, papá.

Então, repentinamente, o incorporado se levantou com um salto, empurrou para o lado as cunhãs e começou a dançar cantando:

*Bolada Kimalada, o Kimalada*

N'a fouillé canal la, mui dis: agoyé

Veinel'ouvri, sangcoulé, ho

*Bolada Kimalada, o Kimalada*<sup>102</sup>

Ele se balançava devagar para frente e para trás em uma dança nagô, sozinho no meio dos moradores assustados. Depois, foi diminuindo o movimento por espasmos, ofegante ainda, sempre tremendo, mas devagarzinho. E isso ocorria por que o orixá já estava indo embora e, sob a máscara guerreira de Papá Ogum, lentamente ia aparecendo o rosto abobado de Pseudino. Deu ainda alguns passos inseguros, fez ainda alguns movimentos espasmódicos da cabeça, e Pseudino caiu: o orixá tinha ido embora. Manuel, com a ajuda de Deuzivaldo Fortunado, levantou o homem e o levou para um canto. Ele estava pesado e grosseiro como um tronco de árvore.

– Benjamim. Disse Delíria, Benjamim, meu homem. Não gostei do que Papá Ogum cantou, de jeito nenhum. Meu coração ficou pesado. Não sei o que está acontecendo comigo.

Mas Napeiro continuou o serviço de Legbá, agora, com a cerimônia do *asogwé*. Benjamim, Delíria e Manuel juntaram suas mãos em torno da oferenda e a apresentaram sucessivamente aos quatro pontos cardeais. O

<sup>101</sup> Espécie de maraca (chocalho) feita com contas e usada pelo dirigente dos rituais do Vodou para, no início dos trabalhos, exorcizar os espíritos oponentes. O pai de santo asperge energias sobre todos os participantes usando o *asson* (em kreyól, *ason*), assim como o padre da Igreja Católica asperge água benta sobre os presentes. Além disso, manuseá-lo é reservado aos maiores do terreiro ou do assentamento, um loa, por exemplo.

<sup>102</sup> Boladá Kimaladá, ô Kimaladá/Vocês vão escavar o canal, tomem cuidado/Vocês vão escavar o canal, eu lhes digo: tomem cuidado/ A veia está cortada, o sangue escorrendo/Ô, a veia está cortada, o sangue está escorrendo. Baladá Kimaladá, ô Kimaladá.

pai-de-santo colocou as penas do galo nos pés do poste, traçou um novo vévé e acendeu uma vela no centro dele.

As bandeiras foram levantadas e ondularam. A chamada dura do **tambor** ecoou, precipitando o canto em um novo ânimo, as vozes das mulheres se fundiram em notas altíssimas quebrando o pesado canto coral.

*Legba-si, Legba saigné, saigné*

Abobo

Vaillant Legba,

Les sept Legba-Katarulo

Vaillant Legba,

Alegba-sé, c'est nous deux

Ago ye<sup>103</sup>.

Manuel seguia os movimentos da dança, mas uma tristeza singular tomava a sua mente. Por um instante, cruzou o seu olhar com a mãe e pareceu-lhe que aí brilhavam lágrimas.

O sacrifício de Legbá havia terminado. O Mestre das Encruzilhadas tinha retornado para a sua Guiné natal por vias misteriosas onde caminham os orixás.

No entanto, a festa prosseguia. Os moradores esqueciam a miséria: a dança e o álcool os anestesiavam levando e afogando suas consciências perdidas naquelas regiões irreais e sombrias onde os espreitava o desvario selvagem dos deuses africanos.

E quando chegou a alvorada, os **tambores** ainda batiam sobre a insônia da planície como um coração inesgotável. (ROUMAIN, 2021, Tradução de Sidney Barbosa)

Mas o capítulo IV não é o único que mostra essas referências, Roumain mostra o efeito dos tambores no corpo: “Quando os **tambores** batem, isso responde a minha fome, sinto uma ranger nos meus rins e uma corrente nas minhas pernas, tenho que entrar na roda” (HOFFMANN, 2003, p. 319, tradução nossa). Novamente a referência cultural quando da morte de Manuel e o fim temporário dos *coumbites*: “Pra que viver, se não posso mais passar meu **tambor** nos meus ombros e conduzir o *coumbite* cantando e beber minha conta [...]” (HOFFMANN, 2003, p. 332)

Também mostra o cuidado com o tambor, e o trabalho do *simidor* com o ritmo do *coumbite* e o ritmo dos rituais.

Nesse momento, sentado em frente a sua porta, ele apertava as cordas de seu **tambor**, para lhe dar a boa tensão, para que os sons possam levar ao longe zumbir sobre toda a planície a mensagem que a boa vida recomeçava.

– Eh Simidor, falava consigo. Vendo se não está enferrujado, vendo se os dedos estão entorpecidos, vendo se tua cabeça tem ainda tanta canção como uma colmeia de mel.

---

<sup>103</sup> Legba-si, Legba ensanguentado, ensanguentado

Saravá

Valente Legba,

Os sete Legba-Katarulô

Valente Legba,

Alegba-sé, estamos juntos

Agôyê.

Testava o **tambor**, encostava a orelha: sua boca desdentada ria largamente. Logo ele conduziria o grupo dos habitantes com o **tambor** amarrado, ao nascer do sol. [...] Ele queria estar só e que nada o aborrecesse enquanto que o canta amadurecia no bater do **tambor**. (HOFFMANN, 2003, p. 353)

E também a referência à igreja católica com o seu latim anterior ao Concílio Vaticano II. Mostrando a força dessa religião, além de uma espécie de sincretismo rítmico, quando de um evento de um padre de campanha quando da morte de Manuel. “Apesar da pressa, ele se alegra com as palavras latinas que vai pronunciar, esses *vobisscum*, *saeculum*, e *dominum* que soam como uma batida de baqueta em um tambor e que fazem murmurar com admiração esses moradores ignorantes.” (HOFFMANN, 2003, p. 385) “Cum”, “lum”, “num” realmente têm uma sonoridade rítmica que lembra os *tam-tams* e novamente demonstram a importância que Roumain dava à *prosódia*.

E ainda, depois da morte de Manuel o tambor está sempre presente nos *coumbites*: “O vento traz ao longe uma rajada de vozes e a batida infatigável do **tambor**. Havia mais de um mês, os moradores trabalham nos *coumbites*. Cavaram um canal: um grande mensageiro, desde a fonte até Fonds-Rouge pela planície estreita e as algarobeiras; eles a ligaram aos seus jardins pelas ravinas.” (HOFFMANN, 2003, p. 393, tradução nossa)

E o final apoteótico com a lembrança de Manuel “O **tambor** exultava, suas batidas precipitadas zumbiam sobre a planície e os homens cantavam; Manuel Jean-Joseph, ho negro valente, enhého!” (HOFFMANN, 2003, p. 395) E também quando a água, tão necessária aparece, o tambor está lá. “– Mamãe, diz Annaïse com uma voz estranhamente frágil. Aqui está a água. Uma pequena lâmina de prata avançava na planície e os moradores a acompanhavam gritando e cantando. Antoine andava a sua frente e ele batia seu **tambor** com orgulho.” (HOFFMANN, 2003, p. 396, tradução nossa)

Munro (2010) relembra sua importância tanto histórica quanto rítmica:

O romance de Roumain é sensível às maneiras pelas quais o ritmo continuou a estruturar a vida camponesa tempo depois da revolução e a necessidade nos tempos da colônia de utilizar ritmo nas plantações como meio de juntar os escravos, etnicamente diversos, culturalmente fragmentados. No período pós-revolucionário, ritmo, na forma de cantos de trabalho, tambores, e os movimentos repetitivos do povo e suas ferramentas, ajudou-os a voltar a trabalhar a terra, o lugar anterior do trabalho forçado. Coletivo. (p. 70, tradução nossa)

Ritmos e tambores, música enfim, como acabamos de mostrar em sua obra de prosa. O “tambor”, como palavra é constante, portanto, em sua obra e em *Gouverneurs de la Rosée* é mesmo essencial marcando tanto a existência do Simidor nos trabalhos do campo quanto os rituais voduns. Mas nesta tese não trataremos de música especificamente mas sim de sua interlocução com a literatura, sobretudo na forma de poemas. Música e poemas, portanto. Relação um tanto tensa para a atual tradição ocidental. União que gera mais questões que respostas, a princípio, mas que para as culturas de tradição oral, uma tensão inexistente:

A história do ritmo vem da música. A linguagem não vem da música. [...] Um modo a-histórico de pensar o ritmo como um universal da música e da linguagem se instalou e justificou se fundindo com a inegável história da poesia, comum ao canto, à dança, à música. [...] Mas não é porque se cantou a poesia que o ritmo em poesia é a mesma noção que em música. Também não é porque agora, ou desde Ronsard, em nossa civilização, não mais a cantamos, que o ritmo na poesia é diferente do que na música [...] Trata-se de saber se há uma especificidade do ritmo no discurso, e do discurso pelo ritmo (MESCHONNIC, 1982, p. 121, tradução nossa).

### 3.5 LE TAMBOUR ASSÔTÔ(R)

Figura 11: Cérémonie Assotor



Fonte: Rigaud Benoit (1911-1986)

Figura 12: Instrumentos essenciais do vodu.



#### LES INSTRUMENTS ESSENTIELS DE LA CÉRÉMONIE VAUDOU

Le asson, hochet sacré, est fait d'une Calebasse remplie de graines montée sur un manche.

Madame Nerval : "Le hougou ou la mambo sont initiés avec le asson et avec des cartes. Ces symboles leur permettent de 'voir' et recevoir 'l'œil'. Le asson est l'instrument axial de leur pouvoir, l'élément indispensable pour diriger la cérémonie, communiquer avec les autres initiés et avec les loa. Avec les cartes, on peut déceler les problèmes."

La batterie de tambours qui accompagne le rite rada, d'origine dahoméenne, est constituée de trois fûts taillés dans des bois précieux selon des critères précis de fabrication. Le boula, tambour médium qui entre le premier, est tenu horizontalement et joué avec des baguettes. Le bébé, ou second, plus aigu, est tenu entre les jambes et joué avec les mains. Le maman, gros tambour basse est joué avec la main et un bâton recourbé.

Madame Nerval : "Les tambours doivent être baptisés. Il faut leur donner un nom. Chez moi, le premier s'appelle Maman Marie, le second Jour m'allongé, c'est pour le jour où je serai morte et où je ne travaillerai plus... Le troisième s'appelle Nouvelle gayé."

Elle chante les devises des tambours :

"Maman Marie, grondez, pour que la maison l'écoute... Maman Marie, grondez, nous préparons un cadeau pour les dieux... Jour m'allongé, je m'allonge... Jour m'allongé, je meurs... Nouvelle gayé, nous propageons la nouvelle... Nouvelle gayé, le message va passer..."

Propos recueillis par François Bénégnier, avec la collaboration de Gérard Tourtrol.



Fonte: Bénégnier (1997, p. 157)

A pintura mostra um *humfo*, como indica Métraux (1958, p. 64), é um lugar de culto mas que lembra as casas antigas onde há um pátio interno. Ali é onde ocorrem os encontros, as celebrações, os rituais. O *hougan* de amarelo, à esquerda, tem um chocalho *asson* à mão. À direita vê-se o grupo dos três tambores como indicado ao lado: "le boula", "le bébé" e "le maman".

Do lado esquerdo da pintura pode-se ver o altar a Damballah indicado pela serpente, como visto no poema de Langston Hughes. Não há nenhum *vévé* desenhado no chão como no poema

supramencionado, ou na pintura reproduzida do evento do bosque Caimã no primeiro capítulo.

A outra ausência óbvia é a da música, que é o ator principal de qualquer cerimônia. Quanto ao ritmo tocado, pode-se ter uma ideia através do artigo de Beaudry (1983, p. 128, tradução nossa), da mesma época do quadro, ou seja, do início dos anos oitenta e que descreve diversos ritmos que encontrou e gravou em sua pesquisa, servindo para se ter uma boa ideia da importância crucial do ritmo, ou dos ritmos, para o cumprimento da cerimônia:

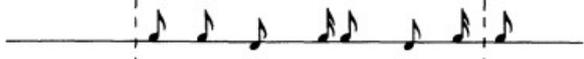
Em uma cerimônia vodu, os tambores e seus ritmos cumprem várias tarefas. Eis alguns exemplos marcantes:

- O ritmo Sagoué chama os fiéis ao início da cerimônia.
- Ao menos um dos ritmos da família *Yanvalou* se dirige a Legba, o guardião do mundo de *loas* e um tipo de intermediário entre os humanos e os *loas*. A ele particularmente, os humanos pedem acesso ao mundo dos *loas* desde o início da cerimônia.
- O *açon* (chocalho sagrado) mantido pelo *houngan* (sacerdote) ou por um de seus assistentes, serve a indicar o tempo do ritmo que vem, revelando pelo fato qual ritmo deve ser tocado e que *loa* se espera.
- O ritmo *Ochan* sublinha a chegada dos convidados importantes, *loas* ou espectadores privilegiados.
- Os tambores excitam os *loas* por efeitos especiais, os convidam a vir “montar” os dançarinos, contribuindo assim ao fenômeno do transe-possessão.
- Pode-se manifestar sua desaprovação, se um *loa* não convidado se manifesta, tocando o ritmo do *loa* que se quer que apareça.
- A atividade intensa dos tambores serve de suporte a um transe-possessão enquanto que uma interrupção desta atividade rítmica deve em princípio interromper o transe.
- Uma quantidade de rolamentos (nos tambores) serve seja de transição de um ritmo a outro, seja de interlúdio esperando que todos os participantes estejam prontos: por exemplo, o mestre-baterista, no fim de um momento particularmente barulhento, pode ter necessidade de tempo para reajustar sua escuta aos motivos constantes dos outros tambores ou a indicação do tempo pelo chocalho.

Quanto à representação rítmica de um dos ritmos “*yanvalou simple*”, ele descreve o que acontece com cada tambor. Para se ter uma ideia da diversidade rítmica, há quatro tipos de *yanvalou*: o simples, o três, o quatro e o doba.

E como o *yanvalou*, há mais outros cinco tipos rítmicos diferentes, os *kata*, cuja definição: “O motivo *Kata* constitui um tipo de pulsação constante durante toda a cerimônia, qualquer que seja o ritmo tocado. Sua construção é um dos índices que serve a identificar de qual ritual se trata.” (BEAUDRY, 1983, p. 128, tradução nossa)

**Figura 13:** tambores com os padrões de medida a serem repetidas

tambours	rythme yanvalou simple
manman	
hounto	
doudou(kata)	
ogan (cloche)	
<p>Les barres verticales (     ) ne constituent pas des barres de mesure; elles ne font que délimiter la cellule qui sera répétée.</p>	

Fonte: Bensignor (1997, p. 130)

O *doudou* seria o *bébé*, citado acima e o *hounto*, o *boula*. Esses tambores seriam os utilizados para o grupo de rituais Rada. *Yanvalou* é também o nome de uma dança (MÉTRAUX, 1958, p. 120) assim como *doba*, *dahomey* e *petro*. Essa última também indica todo um conjunto específico de rituais que se opõe a *rada*. “Ninguém pode confundir uma cerimônia *rada* com uma cerimônia *petro* e ainda menos que a oposição entre os dois rituais se exprime por detalhes característicos. Assim, em uma cerimônia *rada*, a aclamação ritual, no fim de um canto se acompanha do barulho que se faz se batendo na boca com a mão [*abobo*]. A aclamação do ritual *petro* é *bilobilo*.” (MÉTRAUX, 1958, p. 75). Outro elemento não só importante mas sagrado na pintura é o tambor. A reverência é denotada pelo fato

**Figura 14:** *Bapitism of the Assotor drum*



Fonte: Rigaud Benoit, artnet.com

de ser levado aos ombros de dois participantes do ritual, enquanto um toca o tambor do alto. Esse é o tambor Assôô(r), ao qual Roumain dedicou sua monografia. É um tambor sagrado, considerado uma divindade. Tocado em ocasiões especiais.

A figura ao lado de um quadro de Rigaud Benoit, mesmo pintor da de cima, mostra a cerimônia de batismo do tambor. Ele está vestido, e pode, como na figura, passar de dois metros.

Roumain em sua monografia nota que há, durante o batismo, o sacrifício de um galo, por exemplo, que não aparece aqui. Mas obviamente o ritual muda no tempo e no espaço.

Tambour Asôtô



Figure 5. Tambour Asôtô. Collection Musée du Panthéon national (MUPANAH, Port-au-Prince)



**Figura 15:** Augustin (2012), acima; e Métraux (1958), à direita.

O Assôtô(r) à direita é o que aparece em Métraux (1958, p. 164), cuja legenda indica “Tambour assoto, provenant de Cabaret, nord-ouest de Port-au-Prince. Hauteur 1m38. (Musée du Bureau d’Ethnologie d’Haïti)”. Feito a partir de uma fotografia. Tudo indica que é o mesmo tambor que está à esquerda em foto encontrada no artigo de Augustin (2012). É um dos tambores que foi salvo das campanhas antissupersticiosas<sup>104</sup> e que está hoje no Musée du Panthéon national (MUPANAH, Port au-Prince)<sup>105</sup>. Os objetos recuperados pela igreja eram queimados em autos de fé.

<sup>104</sup>Essa foi a terceira campanha, a segunda foi em 1912 (CLORMÉUS, 2012, p. 154)

<sup>105</sup>Essa informação é discrepante com a de Goyatá (2019) que diz: “Em 2016, tive a oportunidade de ver um assotor, um grande exemplar azul de 138 centímetros recolhido pessoalmente por Roumain, exibido no saguão de entrada do atual espaço do museu do Bureau (Imagem 6). Ele volta a aparecer em janeiro de 1948 na edição número 10 do Bulletin, no “Essai d’organographie haïtienne”, de Emmanuel C. Paul (?) e Lorimer Denis.” Salvo que o tambor azul não parece ser o mesmo do desenho de Métraux. Arrisco a hipótese que seja um engano nas fotos. Pois as duas imagens acima parecem, elas sim ser do mesmo tambor. Até a pequena inclinação confere, salvo o desenho de uma espécie de pavão que estaria atrás da do desenho de Métraux.

Augustin (2012, p. 19, tradução e grifo nosso) ainda fornece toda uma outra interpretação ao toque do Assôtô(r) que virá ao encontro dos *tam-tams* mostrados por Roumain no capítulo seguinte, sobretudo no que se refere à repetição.

Nas condições materiais de exploração, interdição, e opressão perpétuas, os escravos manifestavam seu desejo de evocar sua memória africana que atiçava sua sede de liberdade e de humanidade. **O bater repetido do tambor** dá a esperança que o Deus *Asôtô Micho Tokodun Vodoun* virá libertá-los do jugo da escravidão. Nesse sentido, o tambor *Asôtô* foi o principal instrumento de *marronage*. Frequentemente com um ritmo atraente, os escravos praticavam os ritos lembrando a terra africana – *congo, yanvalou, nago, petro, banda...* – e organizavam as sociedades secretas – *chanpwèl, bizango, makaya* – que se perpetuam ainda no Haiti.

Ou seja, o Assôtô(r) como instrumento de memória e de liberação. “instrumento de *marronage*”, para lembrar da terra africana. Coisa que Roumain fará mais abaixo de maneira explícita. Mas antes a questão que se coloca é ainda a da pintura. Temos os tambores, o altar, as pessoas, o ritmo, mas ainda falta o canto.

O canto abaixo faz parte da Monografia de Roumain sobre o tambor Assôtô(r). Parte do capítulo “Entrée du Sacrifice”, entrada do sacrifício. Ele introduz o canto com esta inscrição “Enquanto se prepara e se cozinha o galo exatamente como na cerimônia de Legba, **e sempre tomando um cuidado particular para não quebrar os ossos**, todo mundo dança cantando ao redor da árvore” e depois do canto, complementa “o galo cozido, o Houngan o consagra por orientação às quatro partes do mundo. Ele o coloca em seguida ao pé da árvore, ao lado de uma jarra de água, de licor açucarados e de todas as formas de víveres, de carnes curadas e tortas, como para Legba” (HOFFMANN, 2003, p. 1101, o grifo é de Roumain), o canto é o que se segue:

**Eh Aizan**  
**Santayé laissé yo fait**  
**Santayi papa, yo contrarié-nous**  
**Aizan papa, yo contrarié nous**  
**Aizan laissé yo fait (bis)**  
**N'en point en rien là passé Bon Dié**  
**Aizan, ou pas ouè créoles contrarié nous**  
**Santayé laissé yo fait (bis)**  
**N'en point en rien là passé Bon Dié**  
**N'ap gadé oh, n'apé gadé mambo Aizan**  
**N'ap gadé yo là**  
**Aizan-Gwèto laissé yo fait**  
**N'en point en rien là passé bon Dié, oh**  
**Créoles contrarié mouin**  
**Après Dié, m'ap rangé pou mouin gadé, oh**  
**Mouin gadé la Côte Guinin**  
**Après toi notre Seigneur suprême**

Eh Aizan  
 Santayi os deixou fazer  
 Santayi papa, eles nos contrariam  
 Aizan papa, eles nos contrariam  
 Aizan os deixou fazer (bis)  
 Não há nada aqui só o Bom Deus  
 Aizan, você não vê que os créoles nos contrariam  
 Santayé os deixou fazer (bis)  
 Não há nada aqui só o Bom Deus  
 O, nós vemos, nós vemos os mambo d'Aizan  
 Nós os observamos  
 Aizan-Gwetô os deixou fazer  
 Oh, Não há nada aqui só o Bom Deus  
 os créoles nos contrariam  
 Depois de Deus, nós arranjamos para ver, oh!  
 Olho para a Costa de Guiné  
 Depois de você nosso senhor supremo

**Faut nous gadé les Saints**  
**Aizan-ça, c'est loa dans Guinin**  
**Nans Guinin la Côte Guinin**  
**Nans Guinin, ooh**  
**Abobo!**

temos que guardar os santos  
 Este Aizan é um loa de Guiné  
 Em Guiné da Costa de Guiné  
 Em Guiné, ooh  
 Abobo!

Uma das expressões frequentes no texto é a de “*Dié*”, mesmo “*Bon Dié*”. Métraux coloca que “a noção de Deus parece se confundir no vodu com a de uma força impessoal e vaga, superior à dos *loa*. Ela corresponderia ao que nós entendemos normalmente por ‘fatalidade’ ou ‘natureza’”. (p. 72, tradução nossa) A partir daí se pode interpretar a fatalidade de estar em uma terra estranha como “*Dieu*” em contraposição à terra do passado representada por “*Aizan*”.

“*Mambo*” é a expressão equivalente a *hougan* para as mulheres. “Créoles” parecem ser os *loa* específicos de Haiti (como Métraux indica em oposição aos da África), mas o mais importante aqui é “*Guinin*” ou Guiné. Lugar onde Roumain entra com seu poema que “prefigura a proeminência que seria dada ao tambor e ao baterista nesta nova fase nacionalista da cultura haitiana. A partir daí, o ritmo do tambor toma um novo significado na cultura haitiana quando a elite educada repensou sua relação com a dinâmica, mas negligenciada, cultura indígena do Haiti e buscou mudar, literalmente, para uma nova batida” (MUNRO, p. 64, tradução nossa) Uma “nova batida”:

GUINÉE<sup>106</sup>

C'est le lent chemin de Guinée  
 la mort t'y conduira  
 Voici les branchages, les arbres, la forêt:  
 Écoute le bruit du vent dans ses longs cheveux  
 d'éternelle nuit.  
 C'est le lent chemin de Guinée  
 Tes pères t'attendent sans impatience,  
 Sur la route, ils palabrent  
 Ils attendent  
 Voici l'heure où les ruisseaux grelottent comme des chapelets d'os.  
 C'est le lent chemin de Guinée  
 Il ne te sera pas fait de lumineux accueil  
 Au noir pays des hommes noirs:  
 Sous un ciel fumeux percé de cris d'oiseaux  
 Autour de l'œil du marigot les cils des arbres s'écartent sur la clarté  
 pourrissante  
 Là t'attend au bord de l'eau un paisible village, et  
 la case de tes pères, et la dure  
 pierre familiale  
 où reposer enfin ton front. (HOFFMANN, 2003, p. 48)

<sup>106</sup>Ver tradução no **Anexo J**.

“*C’est le lent chemin de Guinée*”, repetido três vezes, como em um canto sacro vodu... Por causa deste “*chemin*” os ex-escravizados enfrentavam canhões, exterminaram os opressores, venceram Napoleão. Pois sabiam que, não importa o que acontecesse voltariam a “*Guinin*”. Aqui, neste poema de dezembro de 31, Roumain começa sua viagem poética à Guiné. Nenhum outro poema terá esta efusão africana vodu, que poderia ser entoado em um *Humfo*.

Ao mesmo tempo parece também os poemas de contemplação, como já foi visto. Têm a característica de formar um *ritmo de sentido* com uma diversidade de sons que se estabelece paralelamente à diversidade de imagens. No caso o “*lent chemin*” nasalizará toda a primeira parte do poema em ecos de /ã/, de /ê/, de /õ/ que coadunam com a ideia de lentidão. Senão vejamos: “*branchage*”, “*vent*”, “*dans*”, “*long*”; mas principalmente a *forme-sens* “*attendent sans impatience*”, e quando o “*attendent*” se repete, a prosódia muda, indicado pelo “*voici l’heure*”, em que o eco em /o/ de “*ruisseaux*”, “*os*”, se entrelaçam com /ø/ de “*lumineux*”, “*fumeux*”, voltando a “*oiseaux*”, “*marigot*”, “*l’eau*”. E que no ritmo do poema, indicam a mesma coisa, ou seja, a natureza de Guiné, em que o “*lumineux ruisseaux*”, forma uma só paisagem com o “*fumeux os*”. A “*clarté pourrissante*” marca novamente a chegada do “*attend*” e enfim, o ãfê tã frõ, “*enfin ton front*” juntando, ao fim, todos os sons do início, numa espécie de circularidade que remete também ao refrão.

Munro (2010, p. 70, tradução nossa) fala aqui que a prosa de Roumain estabelece uma relação com o ritmo dos tambores, e mostramos como o ritmo está explicitamente presente em sua prosa. Procuraremos mostrar agora que o mesmo acontece com seus poemas, mas de maneira talvez ainda mais pungente.

Os ritmos da prosa de Roumain imitam os do tambor e dos trabalhadores, que são tomados, quase possuídos pelo ritmo: uma circulação rítmica se estabelecia entre a batida do tambor e os movimentos dos homens: o ritmo era como um potente fluxo que os penetrava ao fundo de suas artérias e nutria seus músculos com um renovado vigor.

“Para Roumain, portanto, o ritmo interessava como aspecto da realidade etnográfica e como uma maneira de estruturar o trabalho e a sociedade.” (MUNRO, p. 71, tradução nossa)

## 4 O FUTURO DO PRESENTE – RITMO DO SENTIDO

Os textos dos subcapítulos aqui presentes mostram o que veio a público após a morte de Roumain, ou seja, a coletânea *Bois d'Ébène*, sua relação com o movimento da *Negritude* principalmente através desse livro; os trabalhos acadêmicos produzidos sobre sua poesia; e, por fim, a análise de uma tradução de seu livro *Madeira de Ébano* em português.

### 4.1 ANÁLISE DO POEMA “SALES NÈGRES”

Essa análise é baseada na teoria de Meschonnic já mostrada, que permitiu ver a organização dialética do poema, além da permanência do ritmo, como veremos, desde o poema “*Appel*” até “*Sales Nègres*”. Relembrando que a análise abaixo tem a sua seguinte motivação meschoniquiana quando da análise de “*Chant d'automne*” de Baudelaire (MESCHONNIC, 1973, p. 298, nossa tradução): “não pretendemos também dar uma lição de poesia. Mas seguir sistematicamente, apesar do aspecto fragmentário e inacabado necessariamente da leitura, uma hipótese. Nomeando os fonemas se designa os conjuntos semânticos que formam.”

#### 4.1.1 A LIBERDADE e a Vingança

*La LIBERTÉ*. A LIBERDADE. Assim começa o poema abaixo (verso 1), com todas as letras em caixa alta. Mais do que lembrar a expressão “liberdade” e tudo o que ela representa de maneira enfática, “ela mostra a expansão do sagrado, a proximidade do divino.[...] generaliza a maiúscula de divindade dos textos sagrados”<sup>107</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 323, tradução nossa).

Mas qual é essa “LIBERDADE” sagrada? É a liberdade ligada à expressão do verso 23, também começada em caixa alta: “Vingança”.

A busca do *sentido do ritmo* do poema “*Sales Nègres*” nos mostra que “Liberdade” e “Vingança” não rimam na prosódia mas na história. São “mots poétiques”<sup>108</sup>, palavras poéticas do *sentido do ritmo* do poema. Um pouco mais

<sup>107</sup>“A caixa alta classificada geralmente como acentuação secundária, e especificamente como acentuação tipográfica, no mesmo grupo das alíneas, dos espaços tipográficos. Antonin Artaud em seu *l'Art et la Mort* o empregava frequentemente. Também os itálicos, negritos, e mudança de fontes em geral trazem este tipo de acentuação.” (DESSONS, 2015, p. 135-136)

<sup>108</sup>Para Meschonnic (1971, p. 174): “Degrau de valor de uma palavra que aparece na obra. Toda palavra pode ser poética”, há um sentido específico de liberdade e de vingança. Como veremos são

abaixo, Batrville (verso 21) e Péralte (verso 23) são mencionados. Os dois, como já vimos, foram mártires da luta pela liberdade, tendo sido massacrados pelos marines americanos, quando da revolta do *cacos* (não parece ser por acaso que os camponeses, sempre desprezados, se mostram em sua dignidade e originalidade através do último capítulo da obra de Price-Mars, *Ainsi parla l’Oncle*).

No primeiro capítulo desta tese também mostramos a relação de Dessalines e Mackandal. Eles foram lembrados em um canto vodu (Capítulo 2.2, nesta tese). Ambos mártires, ambos massacrados, ambos traídos. Ambos lutaram pela Liberdade, ambos praticaram a vingança e ambos disseram “não”.

O poema “*Sales Nègres*”, portanto, ecoa através das expressões “liberdade” e “vingança”, o sentimento já expressado na oração de Bukman (p. 55, nesta tese), no Ato de independência de Dessalines (p. 33, 48), na descrição do evento do bosque Caimã feito por Carpentier (p. 53), todos no segundo capítulo. É importante notar que todos estes textos trazem “liberdade” (em outro canto há seu correlato “independência” (p. 58)), junto à “vingança”. O poema de Roumain cita, portanto, os mártires Péralte e Batrville e requer que sejam vingados, mas mobiliza através dessas palavras poéticas “liberdade” e “vingança” Dessalines, Mackandal, Bukman. Daí a importância de se levantar o *sentido do ritmo* do poema.

Esta história quase sagrada mobiliza essas palavras poéticas de “liberdade” e “vingança”. Mas livre de quê? Vingança de quem? No passado eram os colonos franceses, a França que despertava o ódio e o sentimento de vingança. Para o *sentido do ritmo* a história se repete, embora os atores mudem. “Vingança” e “Liberdade” devem ser servidos mais uma vez.

O verso 6 e os versos de 8 a 12 do poema abaixo mostram quem ocupou o lugar dos franceses como dignos de vingança. “*Mais eux retirant leurs mains blanches*”, são brancos, movem-se por dinheiro: “Wall-Street”, assassinaram Batrville e Péralte. Demandam vingança.

#### 4.1.2 Dois poemas em um só

Aqui trataremos de dois poemas: “*Appel*” e “*Sales Nègres*”, como vimos na Introdução. De acordo com as *Obras Completas*, “*Appel*” foi publicado pela primeira e única, em 1928, na forma de folhetos. Todos os exemplares desapareceram

---

palavras que têm uma *historicidade* rica e que se mesclam à história do Haiti assumindo sentidos parecidos em situações diferentes, sempre como “mots poétiques” nos contextos aqui citados.

sobrando apenas a versão manuscrita. “*Sales Nègres*” foi publicado em 1945, um ano após a morte do autor, na coletânea *Bois d’Ébène*.

Há várias razões importantes para analisar os dois conjuntamente, apesar da distância de tempo quanto à publicação. A razão principal é metodológica. Meschonnic propõe que se leia a obra em que o poema está inserido mas não só. Para um melhor aproveitamento, nuance e a possibilidade de descobertas, faz-se aconselhável conhecer a obra completa do escritor.

Lendo toda a obra poética de Roumain nos damos conta da variedade rítmica empregada. Defendo a tese de que os dois poemas, na verdade, podem ser analisados como um só, utilizando critérios rítmicos, sobretudo, como veremos, como se Roumain escolhesse em seu cabedal de ritmos, o mais apropriado. Para tratar de “Vingança”, “liberdade”, o ritmo de “*Appel*” foi o escolhido. Não sem mudanças. Vimos desde o princípio de sua carreira de poeta como Roumain tinha a experimentação como poética. No início do capítulo 3, constatamos como o ritmo é cuidadosamente pensado. Lendo o poema “*Appel*” nos deparamos com diversas semelhanças com o poema “*Sales Nègres*”. E em um universo de quarenta poemas, é o único que se vê claramente que isso acontece. Apesar dos 15 anos de distância entre os dois.

No verso 18, aparece a primeira expressão: “*crachèrent à notre visage: Sales Nègres*”. Expressão absolutamente racista, que ele retoma ironicamente, o que só aumenta seu contraste com o resto do poema, formando uma dialética literalmente revolucionária. Expressão que será usada anaforicamente não só como título do poema, mas como refrão, retomando a linguagem do “*vous*” (pois no poema, a citação racista é indireta, retomada, o sujeito do poema jamais perde o controle, não dialoga). Expressão do opressor que, se num primeiro momento é o americano, depois se somará a diversos outros, que têm como traço comum o poder político, religioso e econômico. Já a cor do oprimido só perderá a importância ao final, quando a classe internacionalizada, assumirá importância total, possibilitando a criação de uma explosão dialética ao final, como veremos.

Obviamente esta obra não seria a única com continuação. O caso mais marcante é o de *Dom Quixote* de Cervantes, que utilizou os mesmos personagens focando o primeiro volume em Dom Quixote e o segundo em Sancho Pança. Com um intervalo de tempo de dez anos entre os dois volumes. Cervantes só foi levado a escrever o segundo volume por causa de uma versão apócrifa que começou a ser

publicada. O caso aqui é diferente. Não se passaram dez, mas quinze anos e muito aconteceu nesse intervalo de tempo, no caso de Roumain. Ele foi preso, casou, virou comunista, foi preso novamente, foi exilado, fugiu da guerra, tornou-se etnólogo, diplomata, escreveu, viveu e provavelmente morreu de malária aos 37 anos. E como veremos, passa também à posteridade ligado à *Negritude*.

Outra razão para analisar conjuntamente os dois poemas se refere ao *ritmo do sentido*. Na terceira parte de “*Appel*” (dos versos 26 a 108) encontramos versos livres curtos, ou seja, sem uma métrica definida, mas com poucas sílabas por verso. Se considerarmos um pentassílabo (uma redondilha menor, na tradição da poesia portuguesa) como um verso curto, “*Appel*” conta com 58 versos de até 5 sílabas de um total de 80 para a sua terceira parte. Já “*Sales Nègres*” conta 124 versos de até 5 sílabas para um total de 176 versos. Ou seja, aproximadamente 2/3 dos versos seja na terceira parte de “*Appel*” ou em “*Sales Nègres*” têm até 5 sílabas, como consequência são curtos. Obviamente o 1/3 que falta pode ter até 16 sílabas, mas sua quantidade não é relevante neste poema (basta olhar rapidamente para os outros poemas de Roumain para ver que quase todos são o contrário disso, com versos longos, vários claudelianos, e poesia em prosa, à moda de Baudelaire, como já vimos).

Há portanto a anáfora, a quantidade proporcional de versos curtos. Há também a anáfora “*vengeance*” do verso 23 que reaparece no verso 224. E além de “*vengeance*”, todas as imagens evocadas: “*êtes-vous morts parmi les morts dans un immense charnier*”, “*chauds petits caveaux*”, “*sanglants dans les champs de batailles*”, “*crachèrent à notre visage*”, “*martyr*”, “*crucifié*”, “*douleur*”, “*rage*”, “*lâche*”, “*chien*”, etc, só para “*Appel*”. “*Mitrailleur*”, “*crevant la faim*”, “*spoliés*”, “*jungles infernales*”, “*sort maudit*”, “*fusillez*”, “*égorgez*”, etc... para “*Sales Nègres*”. Além destas imagens terríveis, veremos que a prosódia utilizada, a organização dos versos segue também *ritmo* da morte, do horror, da vingança, da opressão.

Na poética de Roumain, como vimos, há espaço para o amor, a singeleza, a contemplação. Mas não neste poema. Aliás, estes dois poemas, que aqui serão um, são os únicos que têm esse nível de crítica, de imagens terríveis de ódio, de vingança. Proponho, portanto, considerar para esta análise o poema “*Sales Nègres*”

como sendo a parte IV de um poema começado por “*Appel*” e suas três partes, uma continuação no tempo.<sup>109</sup>

Tendo estabelecido essa união, o poema, que é dividido em quatro partes, pode ser lido como se segue:

I	II	III	IV
Conceitos abstratos	História	Indivíduo	Coletividade
“LIBERTÉ”, “droit”, “justice”, “Wall- Street” (dinheiro)	“les guerriers” “Nos pères” “Champs de bataille” “Batrville” “Péralte”	“Je” “ma douleur” “Je hurlerai” “Je rira” “vous” (os haitianos)	“Nous autres” “nos ancêtres” “nous nous foutons” “Vous” (o opressor, “les propriétaires”)

Este esquema nos mostra, com suas partes, como o *ritmo de sentido* argumentativo é organizado: Conceitos abstratos (parte I) > História (parte II) > Indivíduo (parte III) > Coletividade (parte IV). Veremos agora como este *ritmo do sentido* se organiza com o *sentido do ritmo*.

#### 4.1.3 Quadro de análise

O quadro abaixo foi desenvolvido a partir do trabalho de Meschonnic (1981) e de Bourassa (2015b). Na primeira coluna estão os versos do poema com a acentuação principal marcada acima de cada sílaba. A segunda coluna mostra a análise fonética do verso que se encontra na mesma linha e que procura exprimir a leitura de acordo com a sonoridade do poema, permitindo ver os padrões sonoros. Ao lado dos versos da terceira e quarta partes (a partir do verso 26) se encontra marcada a quantidade de sílabas. E em alguns versos há a marcação de contra-acentos.

1 2 ◡ — — 158. les sales nègres (3)	lesalnɛgʁ
---	-----------

<sup>109</sup> Acredito que se fossem manuscritos achados em um convento medieval sem muita ordem, é assim que seriam organizados. Aliás existe toda uma gama de livros, principalmente sagrados, sendo a *Bíblia* o maior exemplo, que são uma espécie de compilação dessa ordem.

Uso como exemplo o verso 158. A tabela mostra na primeira coluna o verso “*les sales nègres*” numerado. Ao lado o número de sílabas. Aqui é necessário precisar a escolha de contagem. Tradicionalmente o “e” mudo não é contado antes das vogais e contado antes das consoantes. Meschonnic conta dessa maneira, mas aqui escolho a contagem preconizada por Bourassa (2015b) que prefere a contagem do “e” mudo mesmo antes de consoante opcional. Eu opto por considerar todos os “e” finais como mudos pois acredito que vai ao encontro do que o ritmo e o discurso do poema requer. Versos curtos, sílabas curtas. Impacto (rítmico) maior.

A marcação acima dos versos é o que se chama acentuação principal sintática. Em francês se dá em grupos sintáticos, com sílabas acentuadas (—) e não acentuadas (∨), além do sinal (⏟) que denota uma ambiguidade de leitura do ritmo podendo ser lida de maneira acentuada ou não. Há também a marcação numeral que marca a figura acentual do contra-acento: “a sucessão imediata de dois acentos” (DESSONS, 2015, p. 138, nossa tradução). No caso acima são contra-acentos que Meschonnic classifica como sintático-sintático (formado por duas sílabas consecutivas acentuadas). Podendo haver ainda o sintático-prosódico, como no verso 240, o prosódico-sintático e o prosódico-prosódico, que mostraremos conforme a necessidade. No verso 61, por exemplo Dessons (2015, p. 140), explica que: “Quando um contra-acento é realizado por cima de uma pausa marcada por uma pontuação (vírgula, ponto, alínea, etc.), que reforça sua tensão com a sintaxe disjuntiva, ele será notado com uma ligadura (⌒)”.

Na coluna da direita se encontra a análise fonética dos versos. Lembremos que a análise do verso para Meschonnic é feita, empiricamente, ou seja, cada poema é um *sistema* com um *ritmo de sentido*, ou seja, se exprime por uma *prosódia* que combina sons, que por sua vez são relevantes no *sistema*. Num poema sempre há uma *significância*, diferente da linguagem corrente que é o que mostraremos.

Tomemos como exemplo a parte II do poema, dos versos 8 a 25. Pode soar estranho o fato de 13 e 20 terem sido marcados, pois são espaços em branco. Mas denotam a importância dos espaços em branco na obra de Roumain, como portadores de significado. Aqui, no caso, eles marcam uma progressão, como nas *laissez* medievais, ou seja, tipos de estrofes, sem quantidade marcada de versos, mas que traziam, cada um, uma nuance temática coerente em si e com a sequência

das *laisses*. Dos versos 8 a 12, lembra-se a História. Que a terra haitiana é marcada por um sangue derramado dos antepassados. Então aparece o espaço, marcado por 13. Logo após, de 14 a 19, há a chegada do branco e suas implicações. E por fim, de 21 a 25 a lembrança recente de Péralte e Batrville como resultado deste embate com os brancos. A comparação com a realidade passada, gloriosa, é evidente pela proximidade dos versos, e pela evocação da lembrança, ou melhor, da falta de lembrança de um povo que, apesar de tudo tem uma história gloriosa e a terra regada com o sangue de seus heróis, como foi visto, sobretudo no capítulo 2.

Muito mais do que os espaços em branco que organizam essa progressão discursiva, há os ecos rítmicos, mostrando uma prosódia que vai ao encontro do sentido do discurso. Senão vejamos essas expressões organizadas na ordem que aparecem no poema:

frères	fɛɛɛ	212
allumèrent	alɥmɛɛ	12
pères	pɛɛ	12
tombèrent	tɔbɛɛ	12
frères	fɛɛɛ	212
lèvres	lɛvɛ	132
frères	fɛɛɛ	212
nègres	nɛgɛ	142
crachèrent	kɔaʃɛɛ	12
frères frères	fɛɛɛfɛɛɛ	52125212

Nas palavras que separamos da primeira coluna estão os sons que interessam. Na segunda coluna aparece a representação fonética dos sons. Na terceira são números arbitrários (podiam ser outros símbolos, mas utilizo sobretudo a notação de Bourassa com números (2015b, p. 322)) que são relacionados aos sons que nos interessam.

Aqui no caso da segunda coluna, pode-se notar a repetição dos fonemas /ɛ/ e /ɥ/, na maior parte dos casos encontram-se juntos /ɛɥ/. A terceira coluna coloca os sons em evidência, pois relacionando 1 a /ɛ/ e 2 a /ɥ/, verifica-se a flagrante frequência destes sons nessas duas *laisses*. Em “*nègres*” e “*lèvres*” há uma pequena diferença com a inclusão de /g/ e /v/, respectivamente, entre os fonemas principais tratados, mas o efeito buscado é o mesmo. Ou seja, no contexto da consoante uvular /ɥ/, a vogal anterior se abre (é uma vogal semiaberta, foneticamente) /ɛ/ (o mesmo fenômeno acontece em “*morts*” e “*alors*”, representado por /ɔ/). Não é desimportante lembrar que todas esses sons têm a característica de

estarem em sílabas acentuadas<sup>110</sup>, ou seja, têm uma ênfase maior como que tomando conta de todo o verso onde estão (normalmente ao final).

Até agora, talvez, esse tipo de análise interessasse sobretudo aos foneticistas, mas quando une-se essa análise ao discurso, os resultados tornam-se mais atraentes. No *ritmo de sentido* dessas *laises*, há uma tensão evidente entre o apelo aos “*Frères*” (verso 8), substantivado, quase um vocativo, e aos “*frères*” (verso 15), adjetivo, que denota o primeiro contato com os brancos (novamente a história com Colombo se repete, um eco nietzscheano, talvez).

Portanto, os mesmos que eram “*frères*”, são os mesmos que “*crachèrent*”. Sob este ponto de vista o *ritmo* só faz aumentar a tensão do texto utilizando os mesmos fonemas. Para ficar mais claro, na primeira *laisse* temos, como indicam as colunas acima: “*frères*”, “*allumèrent*”, “*pères*”, “*tombèrent*”. A palavra principal aqui é “*frères*”. Como é o caso também na segunda *laisse*, mas a progressão se segue “*lèvres*”, “*frères*” “*nègres*”, “*crachèrent*”. Indicando o contraste e a traição. O contraste se dá pelo discurso que é formado principalmente pelos ecos de “*frères*” que acompanham os sons em /εβ/. Na primeira *laisse*, há somente honra, respeito, sacrifício até a morte, denotando um sentimento positivo; enquanto que na segunda, só há os “*lèvres*”, que “*crachèrent*”, que eram a princípio “*hommes*”, “*frères*”, mas possuem lábios que articulam somente, na realidade, “*sales nègres*”.

Difícil não interpretar esta frequência de semivogal aberta, seguida da uvular como um rosnar de ódio. Provocado pela traição. E, portanto, passível de vingança. Se esse som está praticamente restrito à segunda parte do poema, a variante desse som, aqui ainda pouco frequente, mas incisivo e como vimos, relevante para o discurso do poema, em sua continuação ecoará como um refrão por toda sua parte IV na forma /εγβ/ na palavra “*nègres*”.

Essa parte do poema mostra um exemplo do que, como já vimos, Meschonnic chama de forma-sentido, em que o sentido da palavra, sobretudo *frères*, assume significados diferentes de acordo com a voz no poema. E esse contraste aumenta pela *ritmo do sentido* do texto. Mas quem nos dá essa possibilidade é o *discurso*.

A indignação, a vingança, o ódio ou como quisermos expressar o sentimento vinculado ao poema, tem como motivação o fim da *laisse*. Os brancos que vieram com as doces palavras em seus lábios como irmãos e que cospem na cara: “*sales*

<sup>110</sup>Para se ter uma ideia da motivação prosódica nessas duas *laises*, esse contexto fonêmico aparece oito vezes em dez versos. No resto do poema, aparecerá 14 vezes de maneira esparsa sem contar obviamente /εγβ/.

*nègres*”, são os mesmos que assassinaram, como já vimos, Péralte e Batrville. O fim da parte dois termina portanto sob o signo da “vingança” (verso 23), e do “ódio” (verso 24). Dada a razão desses sentimento e a expressão através do ritmo do sentido já mostrado, visto o que se passou nas partes I e II, considerando-se o passado e o presente, começa-se na parte III a ação.

Os fatos colocados, o que se há de fazer? Falando aos seus, marcando-se pronominalmente pelo “*je*” e pelo “*vous*”, sua estratégia de ação é clamar aos outros para a ação. Como se o tempo do lamento tivesse acabado e o tempo de fazê-los pagar tivesse começado. Daí o “*Appel*”: o chamado, o apelo, o clamor.

<i>APPEL</i>	
I	Transcrição fonética
∪ ∪ ∪ — 1. La LIBERTÉ	la libeʁte
∪ ∪ — 2. est un chèque	ɛtœʃɛk
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — 3. sans provisions pour la Wall-Street.	sɑ̃pʁovizjõpʁuɔ:lstri:t
∪ ∪ — 4. La justice,	laʒystis
∪ — 5. le droit,	lədʁwa
∪ ∪ — ∪ — 6. tendres paroles à jeter	tɑ̃dʁpaʁɔlɔʒtɛ
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — 7. au panier des et cætera.	oʁɑ̃ʒedezɛtsetɛʁa
II	
— ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — 8. Frères, êtes-vous morts parmi les morts dans un immense charnier	fʁɛʁɛtʁumɔʁpʁɑ̃milmɔʁtd ɑ̃zœnimɑ̃ʃɑ̃ʁɛ
∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — 9. et laissez-vous s'éteindre la flamme qu'allumèrent les guerriers	ɛlɛsevusetɛ̃dɔ̃flɑ̃mkɑlym ɛʁleʒɛʁʒɛ
∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — 10. nos pères, dormant non pas dans de chauds petits caveaux	nɔʁɛdɔʁmɑ̃nɔ̃pɑdɑdɛʃɔp tikavo
∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — 11. à l'aise, mais sanglants dans les champs de batailles mêmes	ɑlɛzmɛsɑ̃ʒlɑ̃dɑ̃lɛʃɑ̃dɛbataj mɛm

<p>    u u u - u u u - -</p> <p>12. où ils tombèrent face au soleil rouge.</p>	uiltõbɛɤfasosolejɤuɤ
13.	
<p>    u - u - u - u - u u - u u -</p> <p>14. Des hommes sont venus et douces coulaient les paroles de leurs lèvres:</p>	dezɔmsõvnyeduskulelepar ɔldɔlɔɛlɛvɤ
<p>    u u - u u u u -</p> <p>15. Tous les hommes ne sont-ils pas frères?</p>	tulezɔmɤnɛsõtilɤɤɤɤ
<p>    u - u u - u -</p> <p>16. Alors nous tendîmes les mains</p>	alɔɤnutãdimlemẽ
<p>    u - uu - u u -</p> <p>17. Mais eux retirant leurs mains blanches</p>	mɛɔɤɤtɤvãlɔɤmẽblãj
<p>    u - u - u - - -</p> <p>18. crachèrent à notre visage: sales nègres.</p>	kɤɤjɤɤɤɤvɤzãɤɤɤɤɤ
<p>    - - u u - u u u -</p> <p>19. Frères, frères, êtes-vous morts parmi les morts?</p>	fɤɤɤɤɤɤɤvɤmɔɤɤɤɤmɤlɛm ɔɤ
20.	
<p>    u u -</p> <p>21. Batrville,</p>	batɤɤɤvɤl
<p>    u - u - uu - uu -</p> <p>22. et toi, martyr, o Péralte crucifié</p>	ɛtwamãɤtɤkɔɤɤɤɤɤɤɤɤ
<p>    u - u u u - uu -</p> <p>23. votre sang n'appellera-t-il la Vengeance</p>	vɔtɤɤsãɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤ
<p>    u u u - u u u - u u - u -</p> <p>24. et ne sera-t-il jamais rugi le bon cri de haine</p>	ɛnɛɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤ ɛɤn
<p>    u u uu - uu -</p> <p>25. qui réveillera les lambis?</p>	kɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤ
III	
<p>    u u -</p> <p>26. Ceci et (3)</p>	sɛsɤɤ
<p>    -</p> <p>27. cela: (1)</p>	sɛla
<p>    u u u u u u u -</p> <p>28. les dos courbés les murs rasant (8)</p>	ledokɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤɤ
<p>    u u u u u -</p> <p>29. et les mains timides au fond (7)</p>	ɛlemẽtɤmɤdzɔfõ

<p>    <u>  </u> <u>  </u>   —</p> <p>30. des poches – vides, (4)</p>	depoʃvid
<p>    <u>  </u> <u>  </u>   —</p> <p>31. ceci et cela (4)</p>	sæsiesəla
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>32. ont fait éclater (5)</p>	ʒfæeklate
<p>    <u>  </u> <u>  </u>   —</p> <p>33. ma douleur (3)</p>	madulœk
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>34. et ma douleur a grandi (7)</p>	emadulœkadʒãdi
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>35. s'est amplifiée à haut potentiel (9)</p>	setãplifjeapoptãsjel
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>   <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>36. et une grande clameur de rage (8)</p>	eʏngʁãdklamœkdeʁaʒ
<p>    <u>  </u> <u>  </u>   —</p> <p>37. est devenue. (3)</p>	edœvny
<p>38.</p>	
<p>    <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>39. Je sortirai. (4)</p>	ʒəsɔʁtɪʁe
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>   —</p> <p>40. J'irai à vous. (4)</p>	ʒɪʁeavʏ
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>41. Je traverserai le fleuve (6)</p>	ʒetʁaveseʁsæʁelœflœv
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>42. et ne passerai pas le gué (7)</p>	enepasæʁepalœge
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>   —</p> <p>43. car assez grand (4)</p>	kaʁasæʒãgʁãd
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>44. par ma forte fureur (5)</p>	paʁmafɔʁtœfyʁœʁ
<p>    <u>  </u>   —</p> <p>45. je suis, (2)</p>	ʒəsɥi
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>46. pour que partout mes pieds touchent le fond. (9)</p>	pyʁkœʁavtœmepʁetɥtœʃ
<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u>—</p> <p>47. Alors je hurlerai (5)</p>	alɔʁʒœʁœʁ

<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>48. et vous accourrez (5)</p>	evuzakuvbe
<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>49. car à la mort j'aurai hurlé (8)</p>	kavalatɔvzoveyble
<p>    ◡ ◡ —</p> <p>50. et la mort (3)</p>	elamɔv
<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>51. attire par ses bras longs. (6)</p>	ativraksebvalɔ
<p>    ◡ ◡ ◡ —</p> <p>52. Vous accourrez (4)</p>	vuzakuvbe
<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>53. avec les yeux hagards (6)</p>	avɛklezyɔagav
<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>54. des fauves poursuivis (5)</p>	defonrvɛsqivi
<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>55. par l'incendie de la brousse. (6)</p>	pravlɛsɔdidlavɛus
<p>    ◡ ◡ ◡ —</p> <p>56. Et je rirai (4)</p>	eʒəvɛ
<p>    ◡ ◡ —</p> <p>57. je rirai (3)</p>	ʒəvɛ
<p>    ◡ ◡ —</p> <p>58. à blanches dents (3)</p>	ablɔɖɔ
<p>    ◡ ◡ ◡ —</p> <p>59. et tout en riant (4)</p>	etutɔvjɔ
<p>    ◡ ◡ ◡ —</p> <p>60. je vous crierai: (4)</p>	ʒəvɛkvjɛvɛ
<p>    1 ^ 2 ^ 3 ^ 4</p> <p>    — — — —</p> <p>61. Ha! lâches, ha! chiens (4)</p>	a:lajɔ:ʃiɛ
<p>    —</p> <p>62. Ha! (1)</p>	a:
<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>63. Hommes aux-yeux-baissés. (5)</p>	ɔmzozjɔbese
<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>64. Faut-il que le feu (4)</p>	fotɪklɔfɔ

— 65. brûle (1)	bʙyl
∪ ∪ ∪ — 66. faut-il que la bouche (4)	fotilkabuʃ
— 67. crache (1)	kʙaʃ
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — 68. pour qu'en foule vous accouriez? (7)	puʙkãfulvuzakuɤje
∪ ∪ — 69. Et vos yeux (3)	evosjø
∪ ∪ ∪ — 70. sont-ils crevés (4)	sõtilkʙeve
∪ ∪ — 71. et vos cœurs (3)	evokœʙ
∪ ∪ — 72. desséchés (3)	deseʃe
∪ ∪ — 73. et vos poingts (3)	evopwẽ
∪ ∪ — 74. mutilés (3)	mytile
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — 75. pour que point vous ne sentiez (7)	puʙkœpwẽvunsãtje
∪ — 76. en vous (2)	ãvu
∪ ∪ ∪ — 77. autour de vous (4)	otuvdœvu
∪ ∪ — 78. parmi vous (3)	paʙmivuvu
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — 79. la mort venue d'au-delà les mers (7)	lamœʙvœnydodələlemœʙ
∪ ∪ ∪ ∪ — 80. qui hurle des insultes (5)	kiyʙldezẽsylt
∪ ∪ ∪ ∪ — 81. brûle votre patrimoine (5)	bʙylevotʙratʙimwan
∪ — 82. (incomplete)	ekʙaʃ

82. et crache (2)	
◡ ◡ ◡ —	
83. son mépris blanc (4)	sõmerpıblã
◡ ◡ ◡ —	
84. sur vos fronts noirs. (4)	syvovfõnpwã
85.	
◡ ◡ — ◡ —	
86. Écoutez, o vous (5)	ekuteo:vu
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —	
87. écoutez ma clameur. (6)	ekutemaklamœ
◡ —	
88. Je veux (2)	zəvø
◡ —	
89. que flamme (2)	kəflãme
◡ ◡ ◡ —	
90. elle vous pénètre. (4)	ɛlvupenɛtrɛ
◡ —	
91. Je veux (2)	zəvø
◡ ◡ —	
92. qu'en tressaillent (3)	kãtrɛsaj
◡ ◡ ◡ ◡ —	
93. jusque dans le fruit (5)	zyskdãlɛfɛɟi
◡ ◡ —	
94. de leur ventre (3)	dɛlœvãtrɛ
◡ ◡ ◡ —	
95. les femmes enceintes. (4)	lɛfãmzãsɛt
◡ —	
96. Je veux (2)	zəvø
◡ ◡ —	
97. qu'un sang rouge (3)	kœsãɟug
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —	
98. dans les veines des vieillards (6)	dãlevɛndevjeɟã
◡ ◡ —	
99. elle allume (3)	ɛlalɟm
◡ ◡ ◡ —	
	ekalãtãdɛ

100.	et qu'à l'entendre (4)	
101.	la femme pousse son homme (5)	lafämpusõnom
102.	hors (1)	õb
103.	de sa maison (4)	dəsamezõ
104.	par les épaules (4)	paʎlezeʀol
105.	avec des mots durs, (5)	avɛkdemodyb
106.	et que les enfants pleurent (6)	ekələzãfãrplœb
107.	sur leurs bras débiles encore. (7)	syʎlœbʁʁadebilãkœb
108.	Haïti, aux Armes! (4)	aʎtiozabm
<i>Sales Nègres (IV)</i>		
109.	Eh bien voilà: (4)	e:bjɛ̃wala
110.	nous autres (2)	nuzotb
111.	les nègres (2)	lenɛgb
112.	Les niggers (2)	lenigœbz
113.	les sales nègres (3)	lesalnɛgb
114.	nous n'acceptons plus (5)	nunakseptõply
115.	c'est simple (2)	sesɛ̃pl
		fini

116.	fini (2)	
117.	d'être en Afrique (4)	detvānafɪk
118.	en Amérique (4)	ānameɪk
119.	vos nègres (4)	vonɛgɐ
120.	vos niggers (2)	vonigɛz
121.	vos sales nègres (3)	vosalnɛgɐ
122.	nous n'acceptons plus (5)	nunakseptɔply
123.	ça vous étonne (4)	savuzetɔn
124.	de dire: oui missié (5)	dədiɪkwimisie
125.	en cirant vos bottes (5)	āciɪvāvɔbɔt
126.	oui mon pé (3)	wimɔpɛ
127.	aux missionnaires blancs (5)	omisjɔnɛɐblā
128.	ou maître (2)	umɛtɐ
129.	en récoltant pour vous (6)	āvekoltāriɐvɪ
130.	la canne à sucre (4)	lakānasukɐ
131.	le café (3)	lekafe
132.	le coton (3)	lekotɔ
133.	l'arachide (3)	l'araxid

134.	<p>    <u>  </u> —</p> <p>en Afrique (3)</p>	ãnafiɓik
135.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>en Amérique (3)</p>	ãnameɓik
136.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>en bons nègres (3)</p>	ãbɔ̃negɓ
137.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>en pauvres nègres (3)</p>	ãpovɓnegɓ
138.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>que nous étions (4)</p>	kənuzetjɔ̃
139.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>que nous ne serons plus (5)</p>	kənuɓəsəwɔ̃rply
140.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>fini vous verrez bien (6)</p>	finivuvɛɓɛbjɛ̃
141.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>fini nos yes Sir (5)</p>	fininozjesəɓ
142.	<p>    <u>  </u> —</p> <p>oui blanc (2)</p>	wiblā
143.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>si Señor (3)</p>	sisɛɓor
144.	<p>    —</p> <p>et (1)</p>	e
145.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>garde à vous, tirailleur (6)</p>	gavɗavutivajəɓ
146.	<p>    — <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>oui, mon commandant, (5)</p>	wimɔ̃kɔ̃māɗā
147.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>quand on nous donnera l'ordre (6)</p>	kātɔ̃nudɔ̃nəwəlɔ̃ɓɓ
148.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>de mitrailler nos frères Arabes (8)</p>	dəmitɓajɛnofɛɓzavab
149.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>en Syrie (3)</p>	āsivī
150.	<p>    <u>  </u> <u>  </u> —</p> <p>en Tunisie (4)</p>	ātunizi
	<p>    <u>  </u> <u>  </u> —</p>	otavok

151.	au Maroc (3)	
152.	et nos camarades blancs grévistes (8)	enokamaβadəblāgβevist
153.	crevant de faim (4)	kβevādəfē
154.	opprimés (3)	opβime
155.	spoliés (2)	spolje
156.	méprisés comme nous (5)	meβizekəmnu
157.	les nègres (2)	lenegβ
158.	les niggers (2)	lenigəz
159.	les sales nègres (3)	lesalnegβ
160.	Surprise (2)	syββiz
161.	quand l'orchestre dans vos boîtes (6)	kāloβkestβdānobwat
162.	à rumba et blues (5)	avumbaeblyz
163.	vous jouera tout autre chose (6)	vuβwekatutotβfoz
164.	que n'attendait la putainerie blasée (10)	kənatādəlapytənəβiblaze
165.	de vos gigolos et salopes endiamantées (12)	devozigoloesaləpādjamāte
166.	pour qui un nègre (4)	puβkiōenegβ
167.	n'est qu'un instrument (5)	nekāēstβymā
168.	à chanter, (3)	aβāte

169.	<p>    ◡   —</p> <p>n'est-ce pas, (2)</p>	nespa
170.	<p>    ◡ ◡ — ◡ —</p> <p>à danser, of course (5)</p>	adãseənkɔ:(ɹ)s
171.	<p>    ◡◡ ◡ ◡ —</p> <p>à fornicuer natürllich (7)</p>	afoʋnikenaty:rlɪç
172.	<p>    ◡   ◡   ◡ —</p> <p>rien qu'une denrée (4)</p>	ʋiëkɯndãʋe
173.	<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>à acheter à vendre (5)</p>	aaʃteavãdʋ
174.	<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>sur le marché du plaisir (6)</p>	syʋlətaʋʃedypleziʋ
175.	<p>    ◡   ◡   —</p> <p>rien qu'un nègre (3)</p>	ʋiëkõəneɖʋ
176.	<p>    ◡ —</p> <p>un nigger (2)</p>	õəniɖə
177.	<p>        1 2</p> <p>    ◡ — —</p> <p>un sale nègre (3)</p>	õəsalneɖʋ
178.	<p>    ◡ —</p> <p>Surprise (2)</p>	syʋpɹiz
179.	<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>jésusmariejoseph (6)</p>	ʒezymavizozɛʃ
180.	<p>    ◡ —</p> <p>surprise (2)</p>	syʋpɹiz
181.	<p>    ◡   ◡ ◡ ◡ —</p> <p>quand nous attraperons (5)</p>	kãpuzatʋapɹõ
182.	<p>    ◡◡◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>en riant effroyablement (8)</p>	ãʋiãefɹwajablətmã
183.	<p>    ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ —</p> <p>le missionnaire par la barbe (7)</p>	ləmisɔnɛʋpɹavlabavɹ
184.	<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>pour lui apprendre à notre tour (7)</p>	pɹɹɹɹɹãdʋanotɹtɹɹ
185.	<p>    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —</p> <p>à coups de pieds au cul (6)</p>	akudəpɹieokɹ

186.	que nos ancêtres (4)	kənozāsɛtɚ
187.	ne sont pas des Gaulois (6)	nəsɔ̃paɡolwa
188.	que nous nous foutons (5)	kənunufutɔ̃
189.	d'un Dieu qui (3)	dœdjøki
190.	s'il est le Père (4)	silɛləpɛɚ
191.	eh bien alors c'est que nous autres (8)	e:bjɛalɔɚsɛkənuzotɚ
192.	les nègres (2)	lenɛɡɚ
193.	les niggers (2)	lenigɛz
194.	les sales nègres (3)	lesalnɛɡɚ
195.	faut croire que nous ne sommes que ses bâtards (9)	fokɚwawɛkənusɔmpakəsɛb ataɚ
196.	et inutile de gueuler (7)	einytildəɡœle
197.	jésusmariejoseph (6)	ʒɛzymawizɔzɛf
198.	comme une vieille outre de mensonges débondée (10)	kɔmynvjɛjutsdəmäsɔ̃zdebɔ̃ de
199.	il faut bien (3)	ilfobjɛ
200.	que nous t'apprenions (5)	kənutarɛnɛjɔ̃
201.	ce qu'il coûte en définitive (8)	səkillkutədəfinitiv
202.	de nous prêcher à coups de chicote et confiteurs (13)	dənupɛʃɛakudəʃikɔtekɔ̃fite ɔɚ

203.	l'humilité (4)	lymilite
204.	la résignation (5)	laʒezinasjõ
205.	à notre sort maudit (5)	anotʒsɔʒmodi
206.	de nègres (2)	dənɛgʁ
207.	de niggers (2)	dənigəz
208.	de sales nègres (3)	dəsalnɛgʁ
209.	Les machines à écrire mâcheront les ordres de répression (14)	lɛmajinaekvɪʁmɑʃvõlezɔʁd ʁdɛʁpʁɛsjõ
210.	en claquant des dents (5)	ãklakãdedã
211.	fusillez (3)	fyzije
212.	pendez (2)	pãde
213.	égorgez (3)	egovʒe
214.	ces nègres (2)	senɛgʁ
215.	ces niggers (2)	senigəz
216.	ces sales nègres (3)	sesalnɛgʁ
217.	Englués comme des mouches à viande affolées (11)	ãglyekɔmdemuʃavjãdãfole
218.	dans la toile d'araignée des graphiques de cours de bourse effondrés (16)	dãlatwaldãʁɛɲedegʁãfikdɛ kuvdɛbuvʁɛfõdɛ
		ledʒozaksjõɲɛdɛkɔmpãni miɲjɛʁɛfɔʁɛstjɛʁ



<p>1 2        ∪ — —        237. ces sales nègres (3)</p>	sesalɲɛɣɤ
<p>1 2        — —        238. Trop tard (2)</p>	tʁotɑɤ
<p>∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —        239. jusqu'au cœur des jungles infernales (8)</p>	ʒyskokœvdezœglezɛʔeɤn al
<p>∪∪∪∪ ∪∪∪∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —        240. retentira précipité le terrible bégaiement (14)</p>	ʁetãtɪkɑɤʁvɛsɪpɪtelətɛvɪbleb eɣɛmã
<p>1 2        ∪∪∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —        241. télégraphique des tams-tams répétant infatigables (14)</p>	telegɤafɪkedetãmtãmʁepet ãɛʔatɪgabl
<p>∪ ∪ —        242. répétant (3)</p>	ʁepetã
<p>∪ ∪ —        243. que les nègres (3)</p>	kœlenɛɣɤ
<p>∪ ∪ —        244. n'acceptent plus (3)</p>	naksɛptɪly
<p>∪ ∪ —        245. n'acceptent plus (3)</p>	naksɛptɪly
<p>∪ ∪ —        246. d'être vos niggers (3)</p>	dɛtɤvɔnɪgɛz
<p>1 2        ∪ — —        247. vos sales nègres (3)</p>	vosalɲɛɣɤ
<p>1 2        — —        248. trop tard (2)</p>	tʁotɑɤ
<p>∪ ∪ ∪ ∪ —        249. car nous aurons surgi (6)</p>	kɑɤɲuzovõsyɤʒɪ
<p>∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —        250. des cavernes de voleurs des mines d'or du Congo (12)</p>	dɛkavɛɤɲdœvɔlœɤɤdemɪndɔ vɔdukõɣo
<p>∪ ∪ ∪ ∪ —        251. et du Sud-Afrique (5)</p>	edysydaʔɪk
<p>1 2 1 2        — — ∪ ∪ — —</p>	tʁotɑvɪlsœvɑtʁotɑɤ

252.	trop tard il sera trop tard (6)	
253.	pour empêcher dans les cotonneries de Louisiane (12)	puвāpefedālekotōnəxidəLu isjān
254.	dans les Centrales sucrières des Antilles (9)	dālesātɤalsyɤjɤɤɤɤzātij
255.	la récolte de vengeance (6)	laɤekoltədəvəzās
256.	des nègres (2)	denegɤ
257.	des niggers (2)	denigəz
258.	des sales nègres (3)	desalnɤɤɤ
259.	il sera trop tard je vous le dis (8)	ilseɤatɤotakzɤvulədi
260.	car jusqu'aux tam-tams auront appris le langage (12)	kaɤzyskotāmtāmzovōtarɤi ləlāgəz
261.	de l'Internationale (6)	dəl'ɤtɤɤnasjonal
262.	car nous aurons choisi notre jour (8)	kaɤnuzovōjɤwasinōtɤɤzɤɤ
263.	le jour des sales nègres (5)	ləzɤɤdesalnɤɤɤ
264.	des sales indiens (4)	desalzədjɤ
265.	des sales hindous (4)	desalzɤdu
266.	des sales indo-chinois (4)	desalzɤdofinwa
267.	des sales arabes (4)	desalzəɤab
268.	des sales malais (4)	desalmalɤs

269.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	des sales prolétaires (5)	desalɾɔletɛɾ
270.	<u>u</u> <u>u</u> —	des sales juifs (3)	desalzɥif
271.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	Et nous voici debout (6)	enuvwasidebu
272.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	tous les damnés de la terre (6)	tuledanedɔlatɛɾ
273.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	tous les justiciers (5)	tuleʒystisje
274.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	marchant à l'assaut de vos casernes (9)	marʃɑ̃talasodəvokasɛɾn
275.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	et de vos banques (4)	edəvobɑ̃k
276.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	comme une forêt de torches funèbres (8)	komɥnfɔɛdətɔɾʃɥnɛɾɾ
277.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	pour en finir (4)	ɾuvɑ̃finiɾ
278.	—	une (1)	ɥn
279.	—	fois (1)	fwa
280.	—	pour (1)	ɾuv
281.	—	toutes (1)	tut
282.	<u>u</u> <u>u</u> <u>u</u> —	avec ce monde (4)	avɛksəmɔ̃d
283.	<u>u</u> —	de nègres (2)	dənɛgɾ
284.	<u>u</u> —	de niggers (2)	dənigɛz
285.	1 2 <u>u</u> — —	de sales nègres (3)	dəsalnɛgɾ

#### 4.1.4 Do Lambi ao *tam-tam*

Figura 16: tocando lambi



Fonte: ONG Fund of Haiti

Até agora vimos o que os dois poemas acima trazem em comum, apesar de sua diferença de cerca de 15 anos de publicação. Outra maneira de verificar a riqueza das imagens e do ritmo é colocar em evidência suas diferenças. Assim, no verso 25 do poema há a pergunta “*qui réveillera le lambi*”?

O lambi é um instrumento musical, considerado por muitos um dos símbolos do Haiti como mostra este site internet de uma ONG haitiana<sup>111</sup>, cujo nome mostra o lambi como um símbolo de revolta e de reunião, ligado à história do Haiti:

Durante a rebelião dos escravos contra os colonialistas franceses em 1791, o chamado do lambi alertava os escravos para impedir o perigo e pela necessidade de se reunir. Hoje, o eco do lambi alerta os aldeões em rincões distantes que o encontro da comunidade vai começar. O símbolo do lambi foi escolhido para representar a esperança, força, resistência e luta para autodeterminação do povo haitiano.<sup>112</sup>

O título “*Appel*”, portanto, não é por acaso. O *discurso* do poema mostra as causas e as razões deste apelo. O *sujeito* do poema é quem sopra o lambi, chamando os haitianos à revolta. Esse é um lambi bem diferente do de Massillon Coicou<sup>113</sup> (REINSEL, 2008, p. 328, meu grifo, nossa tradução), mostrando o navio onde estava, sequestrado, Toussaint Louverture, no poema, “*Toussaint-Messie*” de 1892, enquanto deixava as costas do Haiti para a França:

Il laissa son asile aimé, son Ennery,  
Où pour lui le bonheur avait déjà fleuri :

Deixou seu exílio amado, sua Ennery  
Onde para ele a felicidade tinha já florescido

<sup>111</sup>As Ongs estão presentes em vários aspectos da vida política e social do Haiti atualmente. O que desperta diversas críticas. O texto de Salignon (2012) mostra as contradições que se estabeleceram no Haiti principalmente depois do terremoto de 2010 em comparação com o terremoto do Japão no mesmo ano e a importância desmesurada dada ao terceiro setor para tratar de praticamente tudo que poderia ou deveria ser de responsabilidade do Estado e sem resultados consequentes.

<sup>112</sup>A imagem e o texto estão disponíveis em: <https://www.lambifund.org/history>. (tradução nossa)

<sup>113</sup>“A poesia “nacional” de Coicou revela as razões pelas quais o Romantismo continuou no Haiti ao fim no século XIX e na frequentemente perigosa e explosiva interseção entre literatura e política haitiana.” (Reinse, 2008, p. 181, tradução nossa), Talvez o poeta que representa melhor o movimento romântico haitiano. Foi morto no início do século XX por um pelotão de fuzilamento a pedido do presidente de então. Diplomata, fazia poemas sobre a história do Haiti. De toda maneira, a interlocução de política e poesia continuará no século XX, como é a motivação também desta tese com Jacques Roumain. O excerto mostrado faz parte do livro *Poésies Nationales*.

Où les nids amoureux, les sources murmurantes,  
L'enivraient : il laissa ces collines riantes  
Où du **lambi** des noirs vibrait l'accent vainqueur :  
Il laissa tous ces lieux qui dilataient son cœur,

Onde ninhos de amor, fontes murmurantes  
Embebiaram-no: deixou essas colinas ridentes  
Onde do lambi dos negros vibrava vitória  
Deixou os lugares que dilatavam seu  
coração

O clamor do “*Appel*” é contudo restrito ao Haiti por sua potência sonora. Já que a mão branca oprime novamente, é necessário utilizar a mesma estratégia que já teve uma vez como consequência a liberdade. O “*lambi*” clama novamente por “liberdade” e “vingança”. Mas o lambi é um instrumento cujo nome remete ao Caribe. Obviamente tem uma história literária importante, como um quase personagem em *Lord of the flies*. Seu alcance não é pequeno, mas é territorial. Para se alcançar mais gente, é necessário um instrumento mais potente.

Essa potência Roumain encontrará no *tam-tam*. Para que possa ter um alcance internacional, não pode ser qualquer um. Somente o ritmo do Assôô(r) pode chegar a todos os cantos, em todos os lugares. Os versos 240 e 259 mostram que, o ritmo dos *tam-tams* pode ser parecido, até o mesmo em comparação com o lambi no que diz respeito ao apelo, ao ódio à opressão, à vingança. E músicas diferentes requerem às vezes instrumentos diferentes. Quando os Americanos vão embora do Haiti, a luta que era nacional, patriótica e mesmo nacionalista, se internacionaliza. A guerra é mundial, mas as colônias ainda existem. A opressão, portanto, ainda existe, e sobretudo, o preconceito ainda existe. O sopro do lambi não é mais suficiente, faz-se necessário o ritmo potente do Assôô(r).

#### 4.1.5 “Uma rima me pareceria quase uma insolência”<sup>114</sup>

Aqui é interessante notar as duas concepções de discurso que utilizo para a análise. Uma é a do discurso político. A outra é a da definição de Meschonnic. A definição de Meschonnic é a de que um texto é mais que uma palavra ou uma frase. Ele é um *discurso*. Que se articula com o *ritmo* do texto, formando um *sistema* próprio, com sua *prosódia*, palavras poéticas, enfim, todas as noções que já vimos e são mobilizadas para a análise na forma de *ritmo de sentido*.

Na quarta parte do poema, o *discurso* no sentido meschoniquiano estrito, é um discurso político. Em oposição a um discurso amoroso, contemplativo etc. O

<sup>114</sup>Verso do poema de Brecht “*Schlechte Zeit für Lyric*”, “Mau tempo para a poesia” (BRECHT, 2000). Em 2019 foi publicada uma outra versão de trezentos poemas “Em minha canção uma rima me soaria quase uma arrogância”. *In meinem Lied ein Reim/ Kāme mir fast vor wie Übermut* (BRECHT, 2019, p. 359)

*ritmo do sentido* do poema se coloca como “*nous*” e personifica toda uma classe de pessoas oprimidas, que denunciam e julgam outra classe de pessoas, que são referidas pelo “*vous*”, e que, por sua vez, classificam e qualificam o “*nous*” como “*sales nègres*”. Esse traço discursivo político de palestrante, ou de promotor ou mais ainda, de juiz que já conhece todos os fatos, perante um auditório, fica evidente quando se muda o ritmo gráfico do poema, excluindo-se os versos transformando-o em prosa. Pois outro aspecto desse texto é que há poucas rimas, como se elas fossem evitadas deliberadamente. Modifico o texto, portanto para reforçar meu propósito com poucas modificações na pontuação, somente as que no texto poético estavam implícitas:

Eh bien, voilà, nous autres: les nègres, les niggers, les sales nègres. Nous n'acceptons plus. C'est simple, fini d'être en Afrique, en Amérique. Vos nègres, vos niggers, vos sales nègres. Nous n'acceptons plus! Ça vous étonne? de dire: oui missié en cirant vos bottes; oui mon pé aux missionnaires blancs; ou maître, en récoltant pour vous la canne à sucre, le café, le coton, l'arachide, en Afrique, en Amérique, en bons nègres, en pauvres nègres, que nous étions, que nous ne serons plus. Fini vous verrez bien. Fini nos yes Sir, oui blanc, si Señor, et: Garde à vous, tirailleur: “oui, mon commandant”, quand on nous donnera l'ordre de mitrailler nos frère Arabes en Syrie, en Tunisie, au Maroc, et nos camarades blancs grévistes crevant de faim, opprimés, spoliés, méprisés comme nous: les nègres, les niggers, les sales nègres.

Surprise! Quand l'orchestre dans vos boites à rumba et blues vous jouera tout autre chose que n'attendait la putainerie blasée de vos gigolos et salopes endiamantées. Pour qui un nègre n'est qu'un instrument à chanter, n'est-ce pas? A danser? of course! A forniquer? Natürlich! Rien qu'une denrée, à acheter, à vendre sur le marché du plaisir. Rien qu'un nègre, un nigger, un sale nègre. [...]

Obviamente organizar o poema em outro ritmo não é suficiente para mostrar que o discurso pronunciado aqui é um discurso político. Pois essa mudança de ritmo pode ser perpetrada em diversos poemas de Roumain, e manteriam, numa espécie de prosa, muitas vezes poética, coesão e coerência. De toda maneira, não seria o primeiro discurso que teria feito. No Segundo Congresso de Escritores Antifascistas já tinha discursado:

Me orgulho igualmente de pertencer a este mesmo povo de escravos negros que foram os primeiros, há cento e trinta anos, a tomar as armas para suprimir a tirania de seus mestres. Só posso ser um comunista um antifascista. Entre mil outras razões, porque sou negro, porque o fascismo condena minha raça a todas as indignidades. Enquanto escritor, me engajo pela defesa da cultura ameaçada pela barbárie fascista. O que implica que tudo me leva a fazer meus os sofrimentos e a vontade de vencer do povo espanhol em luta pela liberdade contra o fascismo, em luta pela dignidade da espécie humana. (HOFFMANN, 2003, p. 680, tradução nossa)

O que corrobora o caráter político, quase como um comício, ou uma pregação, da parte III; mas, principalmente, e por que não, ver na parte IV, quase um tribunal: pois é a articulação do “*nous*” com o “*vous*” que dá esse caráter discursivo. Já na parte III esse caráter político, com o aspecto de pregação religiosa, articula-se entre os pronomes “*je*” e o “*vous*”.

“*Ceci et cela*”, assim começa a parte III. Ela parece indicar anaforicamente as duas partes anteriores. Como se estivesse meditando, colado ao muro, pensado na situação da liberdade, da história e finalmente a morte de seus heróis pelos brancos. “*Ceci et cela*”. Logo após o espaço em branco marcado pelo verso 30, quando esta meditação se transforma em “raiva”. Difícil não pensar nos poemas de contemplação da mesma época. Aparentemente este início da parte III mostra uma espécie de contemplação diferente: da história e da sociedade. Só que essa é marcada pela mobilização: “*je sortirai*”. “*j’irai à vous*”. Esse “*vous*” que aparece pela primeira vez.

Não é um “*vous*” antagonista como na parte IV. Mas sim de alguém que vê a história e a sociedade (parte II) e faz um apelo a que os outros se convertam ao seu discurso. Difícil não pensar novamente na oração de Bukman, no bosque Caimã, com a diferença que se lá havia o fogo junto ao sacrifício, aqui o fogo serve a fazer todos correrem (versos 48-52) como loucos enquanto ele ri (versos 56-59). Se lá, todos estavam juntos como um só, aqui o “*vous*” estão separados e não parecem se importar mais (verso 19).

Então, por isso, o “monstro” do poema cresce a ponto de não mais precisar atravessar o rio pelo ponto mais baixo, pois é grande e sua voz pode ser ouvida por todos. Assume uma estatura divina. Por isso ri, por isso acende uma chama que os desperta para que corram. Mobiliza novamente o sentimento de vingança, dessa vez tendo como base o fonema /ʁ/, e introduz uma terceira pessoa, “*la mort*”. Os ecos começam e se desenvolvem como se segue, palavras curtas ecoando o fonema e que acabam em dois versos antitéticos com métrica de quatro sílabas e acentos idênticos com quase a mesma “*rage*” e o mesmo rosnar, da parte dois do poema:

la <b>mort</b> venue d’au-delà les <b>mers</b>	mɔʁ mɛʁ
qui <b>hurle</b> des insultes	yʁl
<b>brûle</b> votre patrimoine	bʁyl
et <b>crache</b>	kʁaʃ

◡ ◡ ◡ —  
son mépris blanc

◡ ◡ ◡ —  
sur vos fronts noirs.

Obviamente já se percebe que Roumain utiliza rimas com frugalidade e bastante cuidado, lembrando a citação do título desse subcapítulo. Mas como vimos no capítulo dois sobre sua poética, buscando seu *ritmo do sentido* é possível achá-lo em diversas partes do poema. Essa ausência de rimas como vimos favorece o aspecto discursivo do poema de forma deliberada. De toda maneira, pode-se ouvir algumas rimas sempre marcando uma ênfase, como no caso do apelo ao corpo dos versos 69 a 74 evocando imagens de tortura que eram frequentes na época da colônia e da escravidão (JAMES, 2001, p. 5-21), com uma métrica de três sílabas cada verso com exceção do segundo:

Et vos yeux	
sont-ils crevés	kœve
et vos cœurs	
desséchés	deseje
et vos poings	
mutilés	mytile

Depois do espaço 85 que o clamor se torna quase religioso através de suas imagens, o “*Appel*” é feito às mulheres grávidas (o fruto do ventre), aos velhos, às crianças e aos homens. E só no último verso o apelo se faz presente diretamente sem nenhuma ambiguidade a todos: “*Haïti, aux armes*”.

No verso 108 começa a parte IV do poema, “*Sales Nègres*”. O aspecto discursivo continua como vimos acima, mas o auditório (no sentido retórico), o público, a quem o *sujeito* do poema se direciona, o “*vous*”, ele muda de referência. E o “*je*” desaparece, se confunde com o “*nous*”. Não é mais uma voz individualizada, mas o *sujeito* fala de dentro de um grupo, falando pelo grupo, sendo o grupo, dos oprimidos como vimos. O “*vous*”, opressor, pode ser esquematizado da seguinte maneira, abrangendo vários aspectos do poder:

“ <i>Vous</i> ” o opressor		
“ <i>maître</i> ”	Versos 129-143	Evoca o passado e o presente do trabalho na agricultura, colhendo o amendoim, a cana, o algodão. Tanto na África quanto na América. Ex: “ <i>en récoltant pour vous</i> ”, verso 129.
“ <i>tirailleur</i> ”	Versos 145-159	Evoca o poder militar. “ <i>Tirailleurs</i> ” eram os chamados “ <i>tirailleurs sénégalais</i> ”, que vinham na verdade de todas as partes das colônias, e

		celebrados pelo verso de Senghor: “ <i>Qui pourra vous chanter si ce n’est votre frère d’arme, votre frère de sang./ Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main chaude, couchés sous la glace et la mort?</i> ” Ex: “ <i>garde à vous, tirailleur!</i> ”, verso 145.
“ <i>gigolos</i> ”	Versos 160-177	Evoca o poder da cultura e do entretenimento, tanto a opressão sexual da prostituição, quanto a única possibilidade de ascensão pela música e pela dança. “ <i>Quand l’orchestre [...] vous jouera toute autre chose</i> ”, verso 165.
“ <i>missionnaire</i> ”	Versos 178-208	Evoca o poder religioso e como consequência o poder educativo, que era relegado a Igreja Católica, cujos manuais didáticos universalizantes ensinavam que os gauleses eram a origem da França, portanto de todos os territórios franceses. “ <i>il faut bien que nous t’apprenions</i> ”, verso 200.
“ <i>Les gros actionnaires</i> ”, “ <i>Les propriétaires</i> ”	Versos 217-224	Evoca o poder econômico, a bolsa de valores, o capitalismo mundial das companhias mineradoras e florestais e os donos de fábricas de rum e de plantações, mostrando que os atores mudaram. Mas continuam os mesmos.

Além dessa articulação discursiva entre o “*nous*” e o “*vous*”, há também a organização dialética de grupos de versos que não é baseada nos pronomes, mas nas vozes dos oprimidos cuja referência é direta, ou tradicionalmente discurso direto, “*nous autres*”, ou quando a voz é retomada indiretamente, com a elipse, no caso, do opressor, como se ele não tivesse direito à fala, somente indiretamente.

#### 4.1.6 “*De l’International*” (verso 261)

À primeira vista, o texto é puramente discursivo, tudo parece absolutamente claro, sem elipses ou subentendidos, ou seja, pode se organizar como um discurso cujo *ritmo de sentido* se arvora em “*nous*” interagindo contra um auditório de

antagonistas que são identificados em ordem: primeiramente os donos de plantações, remetendo à História da escravidão; a igreja, responsável pela educação; o exército colonial, responsável por colocar negros contra negros; o mercado financeiro, que é uma espécie de deidade, que não se identifica claramente mas está em todos os lugares transformando seres humanos em pontos de um gráfico. Tudo entremeado com o refrão repetido a exaustão dos “*nègres niggers sales nègres*”.

Se nos atentarmos para o discurso do texto, veremos que os versos não estão organizados como “*Appel*”, que não tinha uma repetição. O refrão, aqui no caso, têm uma função dialética. Dialética que organiza todo o texto. A princípio parece que a ideologia tem um papel subalterno significando somente o verso 260, quando os *tam-tams* aprenderão a língua da “Internacional”, obviamente o hino comunista. Além de, no fim do poema, entoar um verso desse hino 272, “*tous les damnés de la terre*”<sup>115</sup>.

Mas assumindo novamente o poema como um discurso, constata-se que estes dois versos são só um eco longínquo ideológico do poema que tem como base organizacional, uma forma dialética que seria esquematizada assim: a voz do opressor como tese; o sofrimento do oprimido como antítese; terminando na violência da revolução, como síntese, parteira da História, teria dito Engels.

Obviamente o poema não é um diálogo entre o opressor e o oprimido. O *sujeito* do poema não dá a palavra jamais ao opressor, ele só a retoma de maneira irônica, pois não se imaginaria uma utilização “crua” e ofensiva na boca do opressor. Portanto não é o opressor que fala, mas o *sujeito* do poema, oprimido e fazendo parte de um grupo de oprimidos, a princípio, os “*nègres, niggers, sales nègres*”, como dizia o racista opressor, diversas vezes marcando sua voz no poema.

Não é demais lembrar, que “*sales nègres*” é um xingamento em francês, e “*nigger*”, em inglês, portanto, os dois opressores históricos: franceses e americanos do Haiti, separados pela história, estão unidos na opressão, através da lembrança do refrão.

A expressão em inglês e francês já denota a internacionalização do racismo e do colonialismo francês e inglês (e a ocupação americana). A voz retomada em discurso indireto livre do opressor no refrão estará presente nos versos 110-112,

---

<sup>115</sup>Debout! les damnés de la terre! (Nome também do livro de Fanon)  
Debout! les forçats de la faim!

119, 120, 135, 136, 156-158, 165-176, 191-193, 201-236, 245, 246, 255-257, 262-269. Oitenta versos no total para a voz do opressor. Oitenta e um versos para a voz dos oprimidos. E os catorze versos finais para a síntese revolucionária.

Para reafirmar esta intenção dialética, Roumain mostrou que não era de maneira nenhuma estranho à dialética como teoria. Isso pode ser testemunhado neste excerto de debate que teve com o padre Foisset sobre a campanha antissupersticiosa. Nas *Obras Completas* não há os artigos do padre, só os de Roumain. Mas no fim do debate, Roumain propõe comparar o conhecimento metafísico do padre contra o seu conhecimento dialético e desenvolve este argumento abaixo:

Contrariamente à metafísica, a dialética parte do ponto de vista que os objetos e os fenômenos da natureza implicam contradições internas, pois têm todos um lado positivo e um negativo, um passado e um futuro [...] o método dialético considera que o processo de desenvolvimento do inferior ao superior não se efetua no plano de uma evolução harmoniosa dos fenômenos, mas nas contradições inerentes aos objetos e aos fenômenos, no plano de uma “luta” das tendências contrárias que agem na base dessas contradições. (HOFFMANN, 2003, p. 779, tradução nossa)

Roumain diz que é uma citação de um livro de Stalin, à época um dos aliados contra o Eixo liderado pela Alemanha<sup>116</sup>.

Mas é interessante notar como a voz do opressor cresce de maneira modular, aritmética e monótona “*nègres, niggers, sales nègres*”; a voz dos oprimidos cresce exponencialmente. Começa com os oprimidos no campo, passa pelos do exército, da igreja, do mercado financeiro, até que se extrapola num crescendo para todos os “*damnés de la terre*” todos os “*sales*” do mundo, cuja maioria dos exemplos são de colonizados: malaios, indochineses, índios, hindus, judeus, proletários. Um grupo quantitativamente tremendo, que numa apoteose final invade os quartéis e os bancos (versos 263-285).

O poema se internacionaliza na parte IV. Não há mais o nome de nenhum país, que não sejam os colonizados, na época: Tunísia, Marrocos, Síria, a África do Sul com o Apartheid. Antilhas, América, África, Louisiana. Em todas estas regiões e

---

<sup>116</sup>É sempre difícil não tocar no paradoxo de Roumain que defendia os oprimidos defendendo um opressor. Sobretudo em nossa época em que há todo um catálogo dos massacres cometidos pelo governo soviético, por Stalin, que é comparado a Hitler por ambos terem promovido uma política pública de extermínio da população civil de 1930 a 45 entre Moscou e Berlim (SNYDER, 2010). Roumain também acreditava, assim como a maior parte, talvez, dos intelectuais, que a História, estava de seu lado, e que conduzia inexoravelmente à revolução tendo como guia o proletariado oprimido de todos os países, como indicado no poema. Obviamente não foi o que aconteceu.



O ritmo do poema segue a proposição do Tambor, cada batida é importante, cada batida é uma questão de vida e de morte. Cada batida retumba como nos versos 240, 241, 242, “*retentira*”, “*tam-tams répétant*”, em que o verso faz o que diz, “*répétant*” tudo em /tã/.

A leitura Assôtô(r) é feita desta maneira. Uma sílaba forte em cada verso, a leitura adquire uma velocidade que não é natural o que é permitido pela maioria dos versos serem curtos como a do canto acima. Mesmo os versos longos, que admitem uma dupla leitura, é a leitura Assôtô(r) que deve ser privilegiada me parece, para que o efeito de iminência concorra. A ênfase portanto é dada em cada verso. “A cerimônia continua pelas danças e cantos. Há várias possessões pelos *loa Rada*. L’Assôtô(r) é batido alternativamente por sete *Hounssi*; até o momento em que com uma varinha especial munida de um prego, a membrana é furada. O Serviço-Assôtô, então, acaba.” (HOFFMANN, 2003, p. 1134)

“A poesia é como uma arma” dizia Roumain. Cada verso, portanto, deve ser sentido como uma estocada do Tambor Assôtô(r), forte e preciso, para que se escute o mais longe possível.

#### 4.1.8 O ritmo do sentido do tambor no poema

Além da maneira de impor um ritmo ao poema, há algum outro aspecto rítmico que mostraria como o Assôtô(r) se toca, no poema? Como ele está presente? Parece que há. Roumain consciente (provavelmente) ou inconscientemente inseriu o tambor no ritmo de seu poema, e James e Munro (2010) explicam como:

James (2001, p. 271) aponta que, quando Toussaint foi traído e preso por Leclerc, cunhado de Napoleão, “Perto de Ennery e nas montanhas os **tambores** estavam batendo e chamando o povo para a revolta, e nas alturas de Plaisance, Dondon, e em volta, a insurreição das massas contra Leclerc”.

Pode-se imaginar, como no “*Appel*” acima, o lambi tocando, Toussaint escutando. Quando o navio desaparece os tambores começam a tocar.

Toussaint escreveu uma carta, enquanto estava no meio de sua campanha, procurando aliados na parte espanhola da ilha (JAMES, 2001, p. 102, tradução nossa, grifo meu):

Irmãos e amigos. Sou Toussaint L’Ouverture, meu nome é talvez conhecido de vocês. Consegui **vingança**. Quero **Liberdade** e **Igualdade** para reinar

em São Domingo. Quero trazê-las para a existência. Unam-se a nós, irmãos, e lutem conosco pela mesma causa, [...]

Seu humilde e muito obediente servo  
 Toussaint L'Ouverture,  
 General dos exércitos do Rei  
 para o bem público.

Cento e cinquenta anos depois, Roumain publica “*Sales Nègres*”, como vimos. O tambor então chama todos os “*Sales*” à revolta. Para tocar seu Assôtô(r), Roumain utilizará o procedimento encontrado na figura 13 desta tese, na citação de Augustin da página 107 e na de Munro (2010, p.135) abaixo. Lembra uma polêmica quando um crítico disse da obra de Césaire como tendo ritmos “monótonos” e um imaginário gratuito quando do lançamento de um livro nos anos cinquenta. Senghor veio em sua defesa dizendo que as repetitivas e insistentes imagens eram parte da estrutura rítmica e portanto signo de sua “*blackness*”.

Na obra poética de Roumain, somente “*Guinée*”, e “*Sales Nègres*” têm versos ou refrões que se repetem, e são poemas explicitamente ligados à África e ao tambor. Se repetem em um padrão rítmico como o da figura 13 (repete-se doze vezes). Os tambores não acompanham o poema, a própria repetição do refrão indica o padrão rítmico como um tambor, sendo o tambor. “**O bater repetido do tambor dá a esperança que o Deus Asòtò Micho Tokodun Vodoun virá libertá-los do jugo da escravidão**” (p. 107, nesta tese).

Roumain sobe o monte com seu Assôtô(r) e faz o “*Appel*”, chamando os chamados de “*nègres, niggers, sales nègres*” – ritmo monótono e repetitivo – à revolta e à vingança contra os que os chamam assim, e a partir daí, para ser ouvido por todos os “malditos da terra”.

Para criticar Césaire e outros poetas negros por seu uso do ritmo é, acima de tudo, para Senghor, reprová-los por serem negros e por permanecerem verdadeiros para eles mesmos e para sua cultura ancestral. Como um homem negro da diáspora, Césaire – como Louis Armstrong com seu trompete ou um crente no Vodou com seu *tam-tam* – tem, diz Senghor, uma necessidade profunda de “perder-se” na dança verbal, no ritmo do *tam-tam*, para redescobrir-se no Cosmos. (MUNRO, 2010, p. 136, tradução nossa)

Com as palavras de Senghor e a menção de Césaire, damos bom dia à *Negritude*, continuação do *sentido do ritmo*, que permanecerá tempo depois da morte de Roumain.

## 4.2 “HAÏTI, OÙ LA NEGRITUDE<sup>117</sup> SE MIT DEBOUT<sup>118</sup>”

O verso deste título ecoa tudo o que mostramos desde o primeiro capítulo até agora. Roumain tem uma ligação com o movimento da *Negritude* através do que chamamos *sentido do ritmo*, que marcamos no começo do primeiro capítulo; passa por sua obra e se a *Negritude* fica em pé com o Haiti, mostramos que ela se pôs a andar até tornar-se um movimento poético e político. Mostraremos que a negritude caminha com Roumain o que pode ser demonstrado por um dos livros editados por Senghor, que é considerado por Ranaivoson<sup>119</sup> como um manifesto da *Negritude*. “*Antologia da nova poesia negra e malgache da língua francesa*, na qual Senghor elegeu quatro dos poemas de Roumain (*Negritude* e temas de raça), os poemas: ‘Madrid’, ‘Bois-d’Ébène’, ‘L’amour, la mort’, e ‘Nouveau Sermon Nègre’” (JOSEPH, 2017, p. 81). Nessa antologia havia também Damas, Césaire, Rabéarivelo, Rabemananjara, Birage e David Diop entre os mais conhecidos.

Joseph lembra Roumain como um dos representantes, portanto, de pelo menos dois dos vários movimentos que tinham como característica essa interlocução de poetas de diversas origens e diversas vertentes: “Roumain coloca que as literaturas do mundo não tem fronteiras nacionais ou limites geográficos.” (2017, p. 50, tradução nossa)

HOFFMANN (1995, p. 288, tradução nossa) vê Roumain como o maior representante da *Negritude* em terras haitianas, especialmente por “*Bois d’Ébène*”:

A expressão sem dúvida mais condensada e a mais fulgurante da negritude haitiana se acha no poema de Jacques Roumain Bois d’Ébène, datado de Bruxelas, 1939. [...] A África do poeta é mais que uma fantasia ou ancorar uma frágil imagem de si, é o símbolo da injustiça contra a qual ele pegará suas armas.

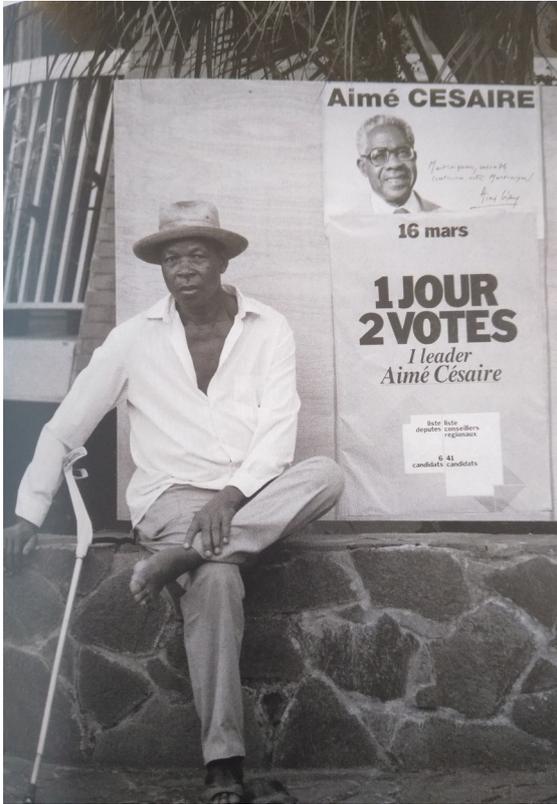
<sup>117</sup>No texto *Bom dia e Adeus à Negritude*, de René Depestre (1980), traduzido em português, a primeira nota de rodapé, de Heloísa Gomes: “Movimento literário afro-franco-caribenho (década de 30) baseado na concepção de que há um vínculo cultural compartilhado por africanos negros e seus descendentes onde quer que eles estejam no mundo. O termo “negritude” apareceu provavelmente pela primeira vez no poema *Cahier d’un retour au pays natal*. Os proponentes da Negritude enfatizavam, principalmente: a reivindicação, por parte do negro, da cultura africana tradicional, visando à afirmação e definição da própria identidade; o combate ao eurocentrismo advindo do colonialismo europeu e da educação ocidental prevalecente; a valorização da cultura negra no mundo, em razão de suas contribuições específicas do ponto de vista cultural e emocional as quais o Ocidente, materialista e racionalista, nunca apreciou devidamente”.

<sup>118</sup>Verso de Aimé Césaire, em *Cahier de retour au pays natal*. (CÉSAIRE, apud JONASSAINT, 2013, p. 135)

<sup>119</sup>“Esta antologia, revelando novas vozes literárias, entusiasmou, chateou, chocou, desestabilizou a paisagem cultural e, nisso, funcionou como um manifesto.” (2010, p. 27, tradução nossa)

O movimento, portanto, formado a princípio pelos jovens escritores Damas, Césaire, Senghor, cresceria para tornar-se internacional. Que três personalidades tão diferentes possam ter trabalhado juntos por tanto tempo é algo singular. Todos

**Figura 17:** Campanha política de Césaire



Fonte: Césaire (2009)

ingressaram na política. Damas e Césaire como deputados representando a Guiana e a Martinica e Senghor como presidente do Senegal. É interessante assinalar que foi um movimento principalmente de poetas que se transformou em movimento político. Lamartine, Chateaubriand e Hugo foram também poetas e políticos, mas eram de gerações diferentes. A *negritude* foi um movimento de poetas engajados que tiveram sucesso em sua empreitada como militantes no contexto de descolonização.

A relação da *negritude* com Roumain é destacada por Joseph (2017, p. 5) “Meu julgamento para trazer Roumain em conversação de Senghor e Césaire aqui é por causa de seu projeto de descolonizar a

histórica intelectual ocidental e radicalmente humanizar o humanismo imperial e colonial em direção a um futuro mundial pós-colonial e pós-ocidental”, algo claro na obra dos três, mas especialmente em “*Sales Nègres*”. E ainda ele repete: “Nos poemas de *Bois d'Ébène*, escritos em Bruxelas em 1939, embora não reunidos e publicados pela sua viúva até 1945, que a relação de Roumain com os poetas militantes da *negritude* (Damas, Césaire, e particularmente o mais jovem Depestre e David Diop) podem claramente ser vistos.” (JOSEPH, 2017, p. 47)

Souffrant (1978) talvez tenha encontrado a fórmula da *Negritude* mais própria a Roumain, com seu livro *Une negritude socialiste*, “Uma *negritude* socialista”, em que analisa a religião e desenvolvimento na obra de J. Roumain, J. S. Alexis e L. Hughes, e embora tenha se focalizado em *Gouverneurs*, vimos que formalmente “*Sales Nègres*” utiliza uma forma dialética assim como nos outros dois poemas de *Bois d'Ébène* mais abaixo.

*Bois d'Ébène* vem ao encontro desta divisão em *ritmos de experimentação* e ritmo dialético no livro *Littérature de Haïti*, de Hoffmann em que indica como paradigma dos aqui chamados *ritmos de experimentação*, citando o poema “*Angoisse*” abaixo. Mostramos o poema inteiro por considerar importante lembrar o contraste dessa obra mais jovem com as obras de *ritmo dialético*. Serve também como uma espécie de retomada do capítulo três, onde colocamos diversos poemas dessa lavra com o mesmo objetivo de contraste e por situar os poemas ditos da *Negritude* de Roumain:

“Ao ler as contribuições de Jacques Roumain, como *Bois d'Ébène*, composto em 1939, será um dos monumentos da poesia da *Negritude*, seria difícil adivinhar mesmo que se trata de um poeta haitiano; como prova *Angoisse*” (HOFFMANN, 1995, p. 250):

I  
 Cette âme cachée /e/  
 Comme un visage /aʒ/  
 sous un bras replié, /e/  
 – O doute affreux /ø/  
 qu’aucun mirage /aʒ/  
 ne brûle dans ses yeux /ø/  
 de la chercher /e/  
 tant par tous lieux /ø/  
 ne me suis-je point lié /e/  
 à l’ombre vaine? /ɛn/  
 II  
 Je possède ton cher visage  
 mais  
 comment soulever le rideau  
 tombé sur la forme de tes rêves  
 L’âme  
 est trop lourde pour monter  
 au miroir des yeux  
 et je demeure les mains tendues.

Hoffmann (2003, p. 33), na nota de rodapé deste poema, mostra como a segunda parte do poema apareceu com o título *Angoisse*, na *Anthologie indigène* e que a primeira parte estava manuscrita no livro não publicado *Buvard*. Ou seja, Hoffmann uniu os dois poemas que tinham sido publicados separadamente, formando um mesmo poema, pois suas semelhanças são claras. Aqui o mesmo foi feito com a análise do poema “*Sales Nègres*” no subcapítulo acima “Análise de *Sales Nègres*”.

Como foi visto nos capítulos passados, esse poema utiliza mais rimas finais do que em quase toda a obra de Roumain. Além de colocar em evidência partes do

corpo em todos os versos, mas também o sentimento de dúvida quanto ao interesse da amada, o que gera o título do poema. É obviamente um poema mais tradicional, e porque não, banal em comparação com a tradição lírica do amor, da sedução, da angústia amorosa. Por outro lado vai ao encontro do que já dissemos quanto à experimentação no terceiro capítulo. Roumain flertou com diversos ritmos diferentes alimentados também por seu interesse quanto à etnologia na comparação com Damas mais adiante.

Outros escritos aparecidos nos jornais e os grandes poemas de *Bois-d'ébène* (1945) pertencem também à veia antropológica do autor. A seus olhos, a tomada de consciência “racial” que está na origem da noção de negritude visa a identificar as especificidades de uma sociedade em que o fato nacional é percebido e vivido pelos cidadãos com a mesma intensidade que o sentimento de pertencer a uma pretensa “raça” negra que seria radicalmente distinta das outras formas históricas do fenômeno humano. (DEPESTRE, p. XXVII, tradução nossa)

#### 4.2.1 *Ainsi parla l'oncle – Price-Mars*

Munro (2010, p. 76, tradução nossa) lembra de maneira específica a singularidade de Price-Mars e de Roumain, cuja influência do primeiro para a *Negritude* será estabelecida neste capítulo. “Com poucas exceções honoráveis (tais como Roumain e Price-Mars), escritores e músicos negligenciaram elementos da cultura popular, como Vodou, as condições do pobre haitiano rural, sua marginalização econômica, e a relação entre pobreza e crença religiosa.”

Price-Mars explica o que lhe interessava, quais dados utilizaria: seriam a tradição oral, lendas, contos, canções, adivinhas, cerimônias, crenças; e se perguntava “qual é o valor do ponto de vista literário e científico” de tudo isso (PRICE-MARS, 1928, p.15, tradução nossa).

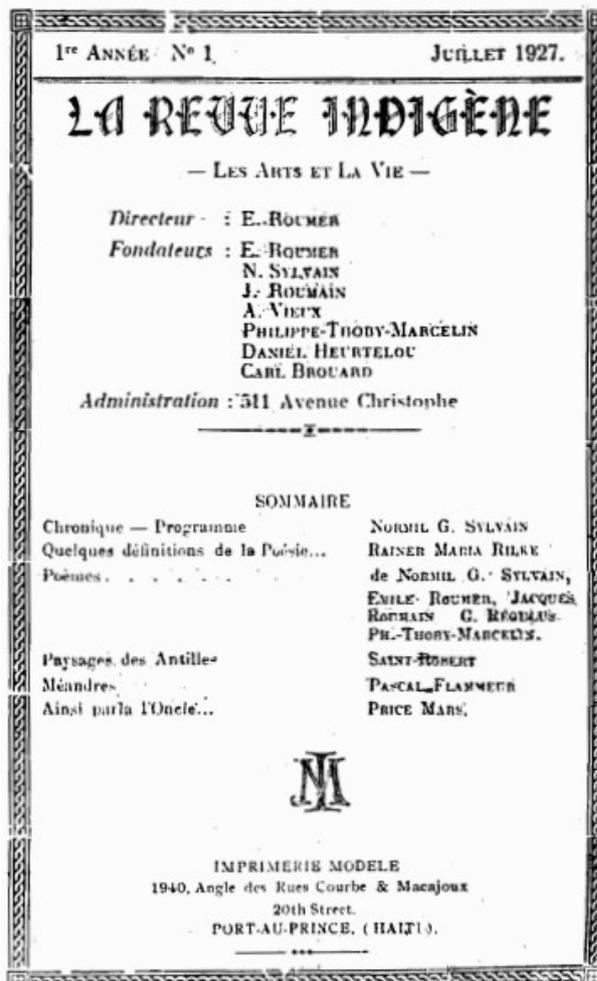
Essa é a pergunta que tentou responder, pela primeira vez no Haiti, sem possuir um preconceito radical *a priori*, adotado pelo *establishment* tradicional que nem se dignaria a pensar na possibilidade de que a cultura, sobretudo rural, teria algum tipo de interesse literário ou científico<sup>120</sup>. Ele, portanto, exploraria esta realidade: “é impossível retrair a história dos discursos literários e científicos sobre

<sup>120</sup>É necessário lembrar que Price-Mars também é fruto do pensamento de Firmin, seu contemporâneo antecessor que escreveu *De l'égalité des races humaines: Anthropologie positive* como crítica a Gobinau e que como demonstra Silva (2020) foi acolhido com indiferença pela sociedade de antropologia à época. Price-Mars já foi melhor acolhido. E de certa maneira abriu espaço para uma geração de etnólogos como Roumain e Damas, por exemplo.

o vodú haitiano sem examinar *Ainsi parla l'Oncle* de Jean Price-Mars. Neste livro, ele propõe romper com preconceitos que mantiveram uma reputação sinistra com relação às crenças e práticas afro-católicas no Haiti.” (CLORMÉUS, 2012, p. 154, tradução nossa)

Já se notou a importância da obra de Price-Mars como uma recuperação da história do Haiti para a compreensão de sua época, mas não só. Para verificar os elementos de sua sociedade, cuja origem estão no passado, ele vai fazer o que chama uma etnografia, e por isso dirá que é necessário estudar a civilização africana (PRICE-MARS, 1928, p. 61). O que lembra e confirma o propósito dos

Figura 18: Capa da primeira *Revue Indigène*.



Fonte: Bibliothèque Numérique des Caraïbes

versos do poema “*Sales Nègres*” de Roumain quando critica o ensino da Igreja (que veremos também no próximo subcapítulo), “*que nos ancêtres ne sont pas des Gaulois*”<sup>121</sup>, mas são Peul, Maninka, Sousou, etc...

*La famille paysanne, Mœurs locales et survivances* africanes. Esse ensaio de onze páginas será publicado na *Revue Indigène* ao lado, e em seu livro de 1928, com o mesmo nome que está nessa capa: *Ainsi parla l'Oncle*, em seu “Sommaire”. No corpo desse artigo, também estará uma carta fac-similar de um pedido de casamento que começa assim: “*Nous avons l'honneur de prendre la plume pour vous souhaiter le bonjour ainsi que votre respectable famille...*”<sup>122</sup>, cito esta parte pois também

haverá uma carta como essa no

romance *Gouverneurs de la Rosée*. O *indigenismo*, movimento criado ao redor desta revista “Foi também um grande passo decisivo dado em direção à cultura popular,

<sup>121</sup> Como era de praxe ensinado nas escolas e livros didáticos franceses, nas colônias, tendo como consequência ideológica uma espécie de apagamento da realidade em prol da ideologia colonialista que pregava a assimilação.

<sup>122</sup> Temos a honra de tomar a pluma para vos desejar o bom dia assim que a vossa respeitável família.

fonte de inspiração por excelência dos escritores e poetas lançados à busca do *tamtam* ancestral.” (LECONTE, 2010, p. 195, tradução nossa).

Price-Mars, portanto, volta à África. De oito capítulos de seu livro, dedicará três ao continente, em que, baseado em pesquisas históricas e arqueológicas da época, destaca a riqueza cultural e importância no sentido da influência provocada no Haiti. Além de fazer toda uma descrição da geografia, o que lembra o procedimento de Euclides da Cunha, quanto à forma (*A terra, O Homem*, só não falou sobre *A Luta*).

Essa busca das origens na África estará obviamente presente no movimento da *Negritude*, no sentido de focar aquilo que os escritores do movimento têm em comum. Quando se faz essa pergunta, a resposta está no fato de serem todos negros, e de, por serem negros, sofrer rejeição e discriminação pela cultura europeia que tinham adotado. Portanto, a negritude adotará também este procedimento de se voltar a África, mas sem desprezar a Europa. (Price-Mars falará tangencialmente da Europa, da influência dos Bretões, sobretudo quanto à contação de história e de lendas).

**Figura 19:** O contador de histórias.



Fonte: *Ainsi parla l'oncle*

Quanto às histórias e lendas, para um folclorista como ele, esses elementos da cultura têm um aspecto muito importante, expressados sobretudo na figura do *Oncle Bouqui*, o contador de histórias como vemos nessa foto do livro acima, mostrando um dos contadores que alimentam o folclore. Figueiredo lembra da

importância desse personagem, essencial para a compreensão do folclore haitiano e que foi associado a ele mesmo Price-Mars, de forma carinhosa, como *l'oncle*:

Inspirando-se no título de Nietzsche, ele substituiu o super homem Zaratustra por um personagem folclórico do Haiti, o *Oncle Bouqui*, o velho negro contador de histórias, que passará a ser associado a ele mesmo, apelidado a partir de então de *Oncle*. Neste livro, que se tornou um clássico, ele estuda o vodu, os cantos e contos, as lendas e adivinhas e suas origens na África. Os dois elementos culturais mais fortemente rejeitados pelas classes letradas eram o vodu, considerado uma superstição a ser eliminada, e a língua crioula, considerada um *patois*, um dialeto que os falantes praticam mas do qual se envergonham (FIGUEIREDO, 2006, p. 384)

**Figura 20:** Oncle Bouqui para Price-Mars



L'oncle Bouqui.

Fonte: *Ainsi parla l'Oncle*

contador de histórias, como um vendido aos americanos, o texto é de 1929, auge da ocupação americana.

Clorméus (2012, p. 165, tradução minha) por fim lembrará que “Nos anos 30, *Ainsi parla l'Oncle* circula no meio estudante de Paris e cai entre as mãos de

Roumain também utiliza a figura de Bouqui e de Choucune, mostrando a popularidade dos dois, como dois tipos haitianos, no caso os julgando de maneira negativa. O nome do texto é “*Améliorer la race*”, e escreve criticamente a partir de uma notícia de jornal que incentivava o turismo no sentido de misturar os turistas com a elite haitiana. Como já vimos no capítulo três, (p. 66), Choucune abandona um pretendente apaixonado por um estrangeiro branco:

Choucune, Choucune, você é uma linda canção, mas, ainda mais, uma vergonhosa realidade.

E você, Bouqui, não é mais o suculento, gordo, saboroso Bouqui de nossos montes? Eu via muito bem, em você, apesar de tua enorme inocência e teus vícios, um bom haitiano, um bom negro Mas, agora, você quer encerrar as botas dos brancos. (HOFFMANN, 2003, p. 560)

Interessante comparar o jornalista, um

Senghor, Damas e Césaire que se servirão para constituir as bases do discurso da negritude” que é precisamente o que, e quem veremos a seguir e como alguns dos textos escritos por esses autores se articulam com a obra de Roumain.

#### 4.2.2 “*Ils sont venus ce soir*” – “*Sales Nègres*”

“*Bois d’ébène* de Roumain apareceu na edição de *Présence Africaine* de janeiro de 1948. Sua forma poética e uso da ironia poética mostra a incrível intertextualidade e conexão literária com a coleção *Pigments* (1937) de Léon-Gontran Damas.” (JOSEPH, 2017, p. 48, tradução nossa).

Vimos acima que diversos pesquisadores e escritores veem como certo a relação de Jacques Roumain com a *Negritude*. Mas poucos mostram quais são essas semelhanças e como elas se manifestam em seus poemas. O *ritmo de sentido* identificado com Damas se mostrará sobretudo quanto ao ritmo dos poemas, a presença do tambor, o aspecto gráfico.

Não é exagero também discorrer sobre a importância de pequenas conversas, pequenos momentos, ideias, encontros que acontecem e que mudam a vida de maneira consequente e que, apesar disso, não ocupam espaço na bibliografia de um escritor, ou pesquisador. Aparentemente um pequeno evento deste tipo aconteceu entre Roumain e Damas. Os dois já compartilham uma mesma poética de cólera, um ódio muito parecido e direto. Tinham uma relação que remontava muito tempo como Damas mesmo lembrava:

Estou feliz de visitar o Bureau d’ethnologie d’Haïti, obra de Jacques Roumain, que eu havia pessoalmente convidado na saída do Congresso dos Escritores revolucionários de 38, a se inscrever no Institut d’ethnologie de Paris, o que fez com ainda mais entusiasmo que Jacques Roumain, haitiano de nacionalidade e negro consciente, podia colocar ao proveito, para o bem de todos, os cursos dos professores Rivet e Mauss. 19 janeiro de 1953, L. G. DAMAS. (PALISSE, 2020, tradução nossa)

Damas acima conta alguns eventos quando de uma palestra no Bureau de Etnologia do Haiti, cujo texto faz parte do livro de ouro do evento. Primeiro que conhecia pessoalmente Roumain; que os dois haviam se encontrado no Congresso de escritores já citado em meio a guerra civil espanhola; e que Damas foi um dos incentivadores a que Roumain começasse sua carreira de etnólogo em Paris; por fim, para Damas, ele era um “negro consciente”, provavelmente por compartilharem também a mesma ideologia política.

Palisse (2020, tradução nossa) conserta um pouco a memória de Damas citando o texto acima e reinterpretando abaixo:

Parece que Damas faz na verdade vários erros quanto às circunstâncias de seu encontro com Roumain. De um lado pela data: Roumain frequentou os cursos do Institut d'ethnologie de Paris durante o ano universitário 1937-1938. O encontro deve ter acontecido antes de 1938. Por outro lado, não se encontra traço de “congrès des écrivains révolutionnaires” nessa data. Contudo, Jacques Roumain estava presente no Congrès des écrivains pour la défense de la culture com o poeta cubano Nicolás Guillén e o escritor Langston Hughes, 16 e 17 de julho de 1937 em Paris e Damas participou.

Quanto aos poemas, a obra de Damas é extensa e absolutamente crítica da época, da história, da sociedade, da CI-VI-LI-ZA-ÇÃO, como ele mesmo escreve em seu poema “*Solde*”, dedicado a Aimé Césaire, em que fala da impressão de ser ridículo nas vestes ocidentais, que o fazem lembrar do sangue derramado em nome da civilização<sup>123</sup>. “S.O.S” que compara a colonização francesa à colonização hitleriana tem o mesmo poder de evocação, além de vincular uma ironia terrível, que mostrava esses opressores como não tão diferentes. Ou ainda o ritmo do tambor guadalupense *gwa ka*, que como o Assôto(r) será lembrado e tocado no poema<sup>124</sup> “[...] *cajolé le tambour-ka/ réchauffé le tambour-ka/ résonné le tambour-ka* [...]”.

O poema abaixo foi escolhido por mostrar alguns elementos caros a esta tese. Primeiro o *tam-tam* que com a alínea mostrada faz o que diz, procura imitar não só o ritmo do *tam-tam* mas seu frenesi. A princípio parece o frenesi das mãos e dos olhos do tocador de *tam-tam*, mas no fim são os pés de estátua que aparecem, como uma resposta à pergunta trágica “*combien de MOI MOI MOI/sont morts*”, e logo depois, o frenesi se repete.

ILS SONT VENUS CE SOIR  
Ils sont venus ce soir où le  
tam  
tam  
roulait de  
rythme

VIERAM ESTA NOITE  
Vieram esta noite em que o  
tam  
tam  
rolava de  
ritmo

<sup>123</sup> Christiane Taubira, então ministra da justiça da França, numa seção da Assembleia francesa, em 2013, quando questionada sobre a falta de diversidade da lei sobre o *Mariage pour tous*, pelo deputado Maritan, ele citou Damas, nascido em Guyana como ela. Ela, Taubira, além de lembrar que Damas tinha sido deputado e participado do movimento político e literário da Negritude, recitou parte de um poema de Damas da coletânea *Black Label*, de memória: “*Qu’attendons-nous/les gueux/les peu/les rien/les chiens/les maigres/les nègres/pour jouer aux fous/pisser un coup/tout à l’envi/contre la vie/stupide et bête/qui nous est faite*”; e aproveitou para repetir “*Qu’attendez-vous*” aos parlamentares na ocasião. Ao final, o presidente da seção, ironicamente disse que o deputado Maritan permitiu a união entre a Justiça e a Poesia, mas o que fizeram foi também demonstrar a força poética de Damas: [https://www.youtube.com/watch?v=vyMa\\_VJgK6Q](https://www.youtube.com/watch?v=vyMa_VJgK6Q). Acesso em 1/11/21.

<sup>124</sup> Também da coletânea *Black Label*.

<i>en</i> <i>rythme</i> <i>la frénésie</i>	<i>em</i> <i>ritmo</i> <i>o frenesi</i>
<i>des yeux</i> <i>la frénésie des mains</i> <i>la frénésie</i> <i>des pieds de statues</i> <b>DEPUIS</b> <i>combien de MOI MOI MOI</i> <i>sont morts</i> <i>depuis qu'ils sont venus ce soir où le</i> <i>tam</i> <i>tam</i> <i>roulait de</i> <i>rythme</i> <i>en</i> <i>rythme</i> <i>la frénésie</i>	<i>dos olhos</i> <i>o frenesi das mãos</i> <i>o frenesi</i> <i>dos pés de estátuas</i> <b>DESDE</b> <i>Quanto de MIM MIM MIM</i> <i>morreram</i> <i>desde que eles vieram esta noite</i> <i>tam</i> <i>tam</i> <i>rolava de</i> <i>ritmo</i> <i>em</i> <i>ritmo</i> <i>o frenesi</i>
<i>des yeux</i> <i>la frénésie</i> <i>des mains</i> <i>la frénésie</i> <i>des pieds de statues</i>	<i>dos olhos</i> <i>o frenesi</i> <i>das mãos</i> <i>o frenesi</i> <i>dos pés de estátuas</i>

A pergunta que se pode fazer é a respeito dos “*ils*”, quem são? Faz pensar nas campanhas antissupersticiosas, faz pensar numa perseguição política, faz pensar no frenesi dos músicos misturados ao frenesi dos “*ils*”. Nos damos conta que as duas estrofes do texto poético são absolutamente iguais, como as estrofes de Roumain, unindo também ao tambor, como que ritmando o evento com o tambor, que não perde o compasso, se repetindo como o “*nègres, niggers, sales nègres*”.

A única diferença é o meio do poema marcado por “*DEPUIS combien de MOI MOI MOI sont morts depuis qu*”. A repetição do “*MOI*” parece indicar os tiros, os corpos de alguém bem próximo. Se os primeiros “*ils*” podiam ser os convidados de um baile ou de um culto, a referência do segundo muda completamente para algo trágico, mas que foi alegre. Ao final do poema a segunda estrofe muda o sentido também da primeira. Algo que começa bem termina tragicamente. Um *fait divers*? um crime político? Lembra uma das vezes que vieram prender Roumain.

LIBERTÉ  
 [...]
   
pour en finir
   
une
   
      fois
   
          pour
   
                  toutes
   
avec ce monde
   
de nègres
   
de niggers
   
de sales nègres.

Roumain utilizará o mesmo tipo de alínea para marcar uma ênfase, e como Damas enfatiza com “MOI”, o uso da caixa alta esteve presente em “LIBERTÉ” como vimos no subcapítulo anterior. Já abaixo, a caixa alta tem a mesma função que aqui: marca uma mudança de discurso: aqui é “DEPUIS”, no poema abaixo “*Bois d’Ébène*” o mesmo acontece com “POURTANT”, que é ainda mais importante pois marca uma mudança dialética no interior do poema.

Quanto às alíneas e as caixas altas não é demais lembrar que:

Parece necessário levar em conta ritmo visual, finamente analisado por Henri Meschonnic, colocado pela disposição dos versos, o efeito de movimento ou de respiração produz pelo branco tipográfico ou métrico, a repartição em estrofes ou não, o alinhamento dos versos, e outras especificidades da edição impressa do texto ou de seu manuscrito (Meschonnic 1982, p. 297-333). Todos esses elementos são a diversos graus ilocutórios ou performativos, pois eles tomam corpo na leitura a voz alta ou da leitura silenciosa. (BIRKAN-BERZ, § 3, tradução minha)

Se Damas representa um culto ou não, não é certo. Já na experimentação poética de Roumain, a religião está presente na forma vodu, mas há também sua forma católica. Provavelmente lembrava do tempo em que estudava na escola jesuíta. Tinha uma admiração por Jesus, o que o levou a fazer uma adaptação da história de sua vida para seu filho, que infelizmente se perdeu. Essa temática religiosa estará presente nos poemas a seguir.

#### 4.2.3 “*Prière de Paix*” / “*Nouveaux Sermon Nègre*”

I  
 Senhor Jesus, ao final deste livro que Te ofereço como um cibório de sofrimentos  
 No começo do grande Ano, ao sol de Tua paz aos tetos nevados de Paris.  
 – Mas sei bem que o sangue de meus irmãos avermelhará de novo o oriente amarelo, às bordas do Oceano Pacífico que violam tempestades e ódios  
 Sei bem que este sangue é a libação primaveril da qual os grandes publicanos há setenta anos engordam as terras do Império.  
 Senhor, ao pé desta cruz – e não é mais Tu a árvore de dor, mas acima do Velho e do Novo Mundo a África crucificada.  
 E seu braço direito se estende sobre meu país, e seu lado esquerdo sombreia a América  
 E seu coração é Haiti querido, Haiti que ousa proclamar o Homem em face do Tirano.  
 Ao pé de minha África crucificada há quatrocentos anos e contudo respira  
 Deixe-me Te dizer Senhor, sua prece de paz e perdão. (SENGHOR, tradução nossa)

Essa é a primeira parte do poema “*Prière de Paix*” da coletânea *Hosties Noires* de Senghor. Lembra sempre o papel da França na colonização mas conforme a um tipo de ironia que é difícil de estabelecer quando dissimulada. O poema é de 1948, com a França enfraquecida pela guerra e com as pressões de descolonização que aumentariam até chegar à explosão de independências dos anos 60, iniciada pela Guerra travada na Argélia. O poema é escrito em forma de prece lembrando constantemente como um pano de fundo do poema a prece de Jesus em Lucas 23:34, “perdoa-lhes, Pai, não sabem o que fazem”. (as imagens do pé da cruz, por exemplo). Além obviamente de utilizar os versos claudelianos em todo o poema, como se cada um fosse um versículo bíblico.

A esperança ao final da estrofe é então o Haiti. O poema é dividido em cinco partes, como capítulos bíblicos. Aqui está a primeira que introduz a prece a Jesus de maneira ainda tranquila e cortês. Depois, nas outras partes, o ódio aumentará denunciando o Norte branco (“*brigand*”) contra o “*sueur nègre*” (suor negro), em que a ironia percorrerá todos os versos, uma ironia mais tranquila que a de Roumain em “*Sales Nègres*” e mais ao *ritmo* de “*Nouveau Sermon Nègre*” abaixo pelos dois terem adotado o ritmo de uma oração.

No poema, Senghor ainda lembra o tamanho da traição francesa, que se aproveitou dos “*dogues noirs de l’Empire*”, “os cães negros do Império”, para lutar por eles na guerra, tratando seus “*Sénégalais*”, os “*tirailleurs*” do poema de Roumain (verso 145, de “*Sales Nègres*”), “*en mercenaires*”, como se fossem mercenários.

Mas esse provavelmente é o poema mais anticolonialista de Senghor, que também lembrará dos *tam-tams* em versos que ecoam tanto Damas como Roumain:

[...] Mais l’appel du tam-tam  
bondissant  
par monts  
et  
continents, [...]

Em um poema cujo nome é “*Jardin de France*”. O tambor evoca sobretudo a saudade da terra natal, mais próxima para ele, senegalês, do que para todos os outros. E justamente quando o *tam-tam* aparece, aparecem também as alíneas como que para marcar o ritmo, como em Damas.

Roumain também utilizará os versos claudelianos, também fará uma reza que chamará de “*Nouveau Sermon Nègre*”<sup>125</sup>. Notando o branqueamento de Jesus, que tem como consequência o esquecimento de que Jesus era o Deus dos oprimidos e não dos opressores.

Ils ont craché à Sa Face leur mépris glacé  
 Comme un drapeau noir flotte au vent battu par la neige  
 Pour faire de lui le pauvre nègre le dieu des puissants  
 De ses haillons des ornements d'autel  
 De son doux chant de misère  
 De sa plainte tremblante de banjo  
 Le tumulte orgueilleux de l'orgue  
 De ses bras qui halaient les lourds chalands  
 sur le fleuve Jourdain  
 L'arme de ceux qui frappent par l'épée  
 De son corps épuisé comme le nôtre dans les plantations de coton  
 Tel un charbon ardent  
 Tel un charbon ardent dans un buisson de roses blanches  
 Le bouclier d'or de leur fortune  
 Ils ont blanchi Sa Face noire sous le crachat de leur mépris glacé  
 Ils ont craché sur Ta Face noire  
 Seigneur, notre ami, notre camarade  
 Toi qui écartas du visage de la prostituée  
 Comme un rideau de roseaux ses longs cheveux sur la source de ses larmes  
 Ils ont fait les riches les pharisiens les propriétaires fonciers les banquiers  
 Ils ont fait de l'homme saignant le dieu sanglant  
 Oh Judas ricane  
 Oh Judas ricane :  
 Christ entre deux voleurs comme une flamme déchirée au sommet du monde  
 Allumait la révolte des esclaves  
 Mais Christ aujourd'hui est dans la maison des voleurs  
 Et ses bras déploient dans les cathédrales l'ombre étendue du vautour  
 Et dans les caves des monastères le prêtre compte les intérêts des trente deniers  
 Et les clochers des églises crachent la mort sur les multitudes affamées  
 Nous ne leur pardonnerons pas, car ils savent ce qu'ils font  
 Ils ont lynché John qui organisait le syndicat  
 Ils l'ont chassé comme un loup hagarde avec des chiens à travers bois  
 Ils l'ont pendu en riant au tronc du vieux sycomore  
 Non, frères, camarades  
 Nous ne prions plus  
 Notre révolte s'élève comme le cri de l'oiseau de tempête  
 au-dessus du clapotement pourri des marécages  
 Nous ne chanterons plus les tristes spirituals désespérés  
 Un autre chant jaillit de nos gorges  
 Nous déployons nos rouges drapeaux  
 Tachés du sang de nos justes  
 Sous ce signe nous marcherons  
 Sous ce signe nous marchons  
 Debout les damnés de la terre  
 Debout les forçats de la faim.

Aqui, como em “*Sales Nègres*” o *ritmo do sentido* se faz através dos pronomes “*tu*”, “*ils*” e “*nous*” que indicam uma dialética também do Jesus negro, que

<sup>125</sup> Traduzido no **Anexo O**.

é apropriado pelo “*ils*”, sob o signo da traição, como Judas. Dessa dialética do “*ils*” e do “*tu*”, que indica a hipocrisia dos primeiros, e a apropriação indébita de Jesus pelos opressores se estabelece o “*nous*” – cuja denotação lembra “*Sales Nègres*” – com o “*drapeau rouge*”. O “*nous*” são os que não rezam mais, mas agem e cantam um outro hino retomando nos dois últimos versos, da *Internacional*, como acontece também em “*Sales Nègres*”. Ou seja, também o poema é organizado dialeticamente, também acabando na síntese da revolução.

#### 4.2.4 *Roi Christophe/ Cahier de Retour – “Bois d’Ébène”*

Eu digo hurra! A velha negritude progressivamente se cadaveriza o horizonte se desfaz, se retira e se alarga e eis entre os rasgões de nuvens a fulgurância de um signo o negreiro estala por toda parte... Seu ventre convulso ressoa... A horrível tênia do seu carregamento rói as tripas fétidas da estranha cria dos mares! E nem o júbilo das velas enfunadas como uma bolsa recheada de dobrões, nem as peças pregadas à tolice perigosa das fragatas policiais o impedem de ouvir a ameaça dos seus grunhidos intestinos Em vão para distrair-me o capitão enforca no seu grande mastro o negro mais afoito ou o lança ao mar, ou o atira à sanha dos seus molossos A negrada que cheira a cebola frita reencontra no seu sangue derramado o gosto amargo da liberdade E está de pé a negrada a negrada arriada inesperadamente de pé de pé no porão de pé nas cabines de pé na ponte de pé ao vento de pé sob o sol de pé no sangue de pé e livre de pé e não pobre louca na sua liberdade e seu despojamento marítimos girando na deriva perfeita ei-la: mais inesperadamente de pé de pé nos cordames de pé junto à barra de pé junto à bússola de pé diante do mapa de pé sob as estrelas de pé e livre. (CÉSAIRE, A. apud SANTANA, 2019, p. 55-56)

Essa parte do longo poema de Césaire coloca em foco o destino da América, mas clama também por um destino diferente da África, um destino de liberdade, mas sem esquecer, de maneira nenhuma, a violência, como também será lembrada sobre tudo, como já vimos, já a partir do título, no poema “*Bois d’Ébène*”, de Roumain. Os dois poemas são parecidos: mencionam a contemporaneidade, a vida das Antilhas no caso de Césaire, mas sobretudo, por que chegaram ali. Não esconde a violência, como também o faz Roumain. No poema abaixo, Roumain continuará utilizando uma dialética, mas desta vez estritamente histórica. Nesse poema não há explicitamente a figura do tambor. Mas Césaire com seu poema “*Batouque*”, inspirado em suas viagens à Bahia, mostra que a palavra “*Batouque*” dá o ritmo do poema: “ [...] *batouque de houles et de hoquets / batouque de sanglots ricanes / batouque de buffles effarouchés / batouque de défis de guêpiers carminés* [...]”

A primeira parte o “*PRÉLUDE*”, é a África, e a mudança histórico-dialética é marcada pelo “*POURTANT*”<sup>126</sup>, que indica uma nova etapa, a da industrialização, do estabelecimento de um novo tipo de opressão, nas minas e nas fábricas, dos operários brancos de Detroit aos peões negros de Alabama, o “*nous*” novamente aparece: “*nous proclamons l’unité de la souffrance/et de la révolte/de tous les peuples sur toute la surface de la terre*”. Depestre novamente com seu espírito de síntese tenta dar conta do poema do autor com quem compartilhava a ideologia, a nacionalidade e a carreira poética. Além de compartilhar o exílio, por motivos diferentes mas parecidos com os de Roumain.

Roumain convida a todos os oprimidos negros e brancos a preparar juntos, sobre las ruínas das discriminações que o capitalismo fomentou, uma nova *Abolição da escravatura* (racial e salarial) para “a reconstrução do mundo”. O mesmo ano 1939, bastante fecundo para a história de seu espírito, ele expressará, em verso, ideias similares em um poema com acento épico, titulado “Madeira de ébano.” Neste texto capital Roumain, passará em revista a terrível aventura do tráfico e da colonização, e rebaixando as ideias afetivas acerca da “condição negra”, deixa cair o arco e as flechas da negritude de Philoctete e de Pyrrhos, para, além dos encantos mórbidos da consciência desgraçada, proclamar-se, de corpo e alma, membro “da raça universal dos oprimidos”: (DEPESTRE, 2018, tradução nossa)

## BOIS D’ÉBÈNE<sup>127</sup>

### PRÉLUDE.

Si l’été est pluvieux et morne  
 si le ciel voile l’étang d’une paupière de nuage  
 si la palme se dénoue en haillons  
 si les arbres sont d’orgueil et noirs dans le  
 vent et la  
 brume  
 si le vent rabat vers la savane un lambeau de  
 chant funèbre  
 si l’ombre s’accroupit autour du foyer éteint  
 si une voilure d’ailes sauvages emporte l’île  
 vers les naufrages  
 si le crépuscule noie l’envol déchiré d’un  
 dernier mouchoir  
 et si le cri blesse l’oiseau  
 tu partiras

abandonnant ton village  
 sa lagune et ses raisiniers amers  
 la trace de tes pas dans ses sables

le reflet d’un songe au fond d’un puits  
 et la vieille tour attachée au tournant du  
 chemin  
 comme un chien fidèle au bout de sa laisse  
 et qui aboie dans le soir  
 un appel fêlé dans les herbages...

Nègre colporteur de révolte  
 tu connais les chemins du monde  
 depuis que tu fus vendu en Guinée  
 une lumière chavirée t’appelle  
 une pirogue livide  
 échouée dans la suie d’un ciel de faubourg

Cheminées d’usines  
 palmistes décapités d’un feuillage de fumée  
 délivrent une signature véhémence

La sirène ouvre ses vannes  
 du pressoir des fonderies coulent un vin de  
 haine

<sup>126</sup>Essa análise é estabelecida por Fleischmann (2003, p. 1253, tradução nossa) “A obra literária deve assumir a tarefa de ilustrar a sucessão dessas etapas e de mostrar que a aceitação das crenças populares é necessária, mas que elas não devem ser consideradas nem como exclusivas nem como peremptórias. Uma passagem célebre no poema ‘*Bois-d’ébène*’ de Roumain traduz esta progressão na oposição desses dois espaços ideológicos: Afrique, j’ai gardé tá mémoire/tu es en moi [...] / *POURTANT*/ Je ne veux être que de votre race/ ouvriers paysans de tous les pays”.

<sup>127</sup>Tradução **Anexo L**.

une houle d'épaules l'écume des cris  
et se répand dans les ruelles  
et fermente en silence  
dans les taudis cuves d'émeute

Voici pour ta vois un écho de chair et de sang  
noir messenger d'espoir  
car tu connais tous les chants du monde  
depuis ceux des chantiers immémoriaux du  
Nil

Tu te souviens de chaque mot le poids des  
pierres  
d'Egypte  
et l'élan de ta misère a dressé les colonnes  
des temples  
comme un sanglot de sève la tige des  
roseaux

Cortège titubant ivre de mirages  
sur la piste des caravanes d'esclaves  
élèvent  
maigres branchages d'ombres enchaînés de  
soleil  
des bras implorants vers nos dieux

Mandingue Arada Bambara Ibo  
gémissant un chant qu'étranglaient les  
carcans  
(et quand nous arrivâmes à la côte  
Mandingue Bambara Ibo  
quand nous arrivâmes à la côte  
Bambara Ibo  
il ne restait de nous  
Bambara Ibo  
qu'une poignée de grains éparés  
dans la main du semeur de la mort)

Ce même chant repris aujourd'hui au Congo

Mais quand donc ô mon peuple  
les hivers en flamme dispersant un orage  
d'oiseaux de cendre  
reconnaitrai-je la révolte de tes mains ?

Et que j'écoutai aux Antilles  
car ce chant de négresses  
qui t'enseigna négresse ce chant d'immense  
peine  
négresse des Îles négresse des plantations  
cette plainte désolée

Comme dans la conque le souffle oppressé  
des mers

Mais je sais aussi un silence  
un silence de vingt-cinq mille cadavres nègres  
de vingt-cinq mille traverses de Bois- d'Ébène

Sur les rails du Congo - Océan

mais je sais  
des suaires de silence aux branches des  
cyprès  
des pétales de noirs caillots aux ronces  
de ce bois où fut lynché mon frère de Géorgie  
et berger d'Abyssinie

Quelle épouvante te fit berger d'Abyssinie  
et masque de silence minéral  
quelle rosée infâme de tes brebis un troupeau  
de marbre  
dans les pâturages de la mort

Non il n'est pas de cangue ni de lierre pour  
l'étouffer  
de geôle de tombeau pour l'enfermer  
d'éloquence pour le travestir des verroteries du  
mensonge

le silence

plus déchirant qu'un simoun de sagaies  
plus rugissant qu'un cyclone de fauves  
et qui hurle  
s'élève  
appelle  
vengeance et châtiment  
un raz de marée de pus et de lave  
sur la félonie du monde  
et le tympan du ciel crevé sous le poing  
de la justice

Afrique j'ai gardé ta mémoire Afrique  
tu es en moi

Comme l'écharde dans la blessure  
comme un fétiche tutélaire au centre du village  
fais de moi la pierre de ta fronde  
de ma bouche les lèvres de ta plaie  
de mes genoux les colonnes brisées de ton  
abaissement...

#### **POURTANT**

je ne veux être que de votre race  
ouvriers paysans de tous les pays  
ce qui nous sépare  
les climats l'étendue l'espace  
les mers  
un peu de mousse de voiliers dans un baquet  
d'indigo  
une lessive de nuages séchant sur l'horizon  
ici des chaumes un impur marigot  
là des steppes tondues aux ciseaux du gel  
des alpages  
la rêverie d'une prairie bercée de peupliers  
le collier d'une rivière à la gorge d'une colline  
le pouls des fabriques martelant la fièvre des  
étés  
d'autres plages d'autres jungles  
l'assemblée des montagnes

habitée de la haute pensée des éperviers  
d'autres villages

Est-ce tout cela climat étendue espace  
qui crée le clan la tribu la nation  
la peau la race et les dieux  
notre dissemblance inexorable?

Et la mine  
et l'usine  
les moissons arrachées à notre faim  
notre commune indignité  
notre servage sous tous les cieus invariable ?

Mineur des Asturies mineur nègre de  
Johannesburg métallo  
de Krupp dur paysan de Castille vigneron de  
Sicile paria  
des Indes  
(je franchis ton seuil – réprouvé  
je prends ta main dans ma main – intouchable)  
garde rouge de la Chine soviétique ouvrier  
allemand de la  
prison de Moabit indio des Amériques

Nous rebâtirons  
Copen  
Palenque  
et les Tiahuanacos socialistes

Ouvrier blanc de Détroit péon noir d'Alabama  
peuple innombrable des galères capitalistes  
le destin nous dresse épaule contre épaule  
et reniant l'antique maléfice des tabous du  
sang  
nous foulons les décombres de nos solitudes

Si le torrent est frontière  
nous arracherons au ravin sa chevelure  
intarissable  
si la sierra est frontière  
nous briserons la mâchoire des volcans  
affirmant les cordillères  
et la plaine sera l'esplanade d'aurore  
où rassembler nos forces écartelées  
par la ruse de nos maîtres

Comme la contradiction des traits  
se résout en l'harmonie du visage  
nous proclamons l'unité de la souffrance  
et de la révolte  
de tous les peuples sur toute la surface de la  
terre

et nous brassons le mortier des temps  
fraternels  
dans la poussière des idoles.  
(HOFFMANN, 2003, p. 55, meu grifo)

Mas Césaire não era um deslumbrado pela *Negritude* ou pelas consequências de sua apropriação por terceiros que são virtualmente incontroláveis. Um dos textos mais conhecidos de Césaire depois de *Cahier* é seguramente a peça de teatro da *Tragédie du Roi Christophe*<sup>128</sup>. Christophe se autoproclamou rei em Haiti. Como vimos, ele foi um dos que assinaram o *Ato de Independência* de Dessalines. Mas Christophe traiu seu povo quando traiu Dessalines. Iniciou uma guerra civil sangrenta. Construiu palácios megalomânicos com uma coagida mão de obra que ainda lembrava da escravidão.

Christophe, de Cristóvão, que descobriu a América para os europeus, começando a tragédia americana. A peça foi publicada em 1963. Quando um certo François Duvalier: um médico, etnólogo, escritor, simpático ao Vodou, que havia trabalhado pela erradicação do tifo e da boubá no Haiti e fundado a revista de etnologia *Griots*, além de ter assumido o Bureau de Ethnologie deixado por Roumain. Como Christophe, lutou pelo Haiti, como Christophe iniciou uma guerra civil em que só um dos lados tinha armas, o das milícias “*tomtom macutes*”. Só nos

<sup>128</sup>Essa peça parece ser uma espécie de resposta àquilo que Trouillot (2020) chama do mito de excepcionalismo da academia haitiana e que foi principalmente alimentado por Duvalier e a revista *Griots*, que também se diziam seguidores de Price-Mars, algo sem base segundo Trouillot.

anos setenta, com o apoio americano, deixaria o poder, como um rei, continuando a dinastia com seu filho, chamado de Babydoc. A parte da peça abaixo trata da guerra de haitianos contra haitianos. O nome é Christophe, mas poderia ter sido os ditadores Duvalier<sup>129</sup>.

#### CHRISTOPHE E METELLUS<sup>130</sup>

(No canto do campo de batalha a noite cai  
Imagens da guerra civil haitiana)

##### Cena 5

**Magny:** Não te disse pra acabar com os feridos?

**L'officier:** Este, general, é o chefe dos revoltosos e me pareceu bem consultá-lo sobre seu caso.

**Magny:** Está bem! Você Metellus, o chefe dos revoltosos?

**Metellus:** eu mesmo.

**Magny:** Pour que esta revolta? Que queixa nutre contra Christophe? Fale!

**Metellus:** [...]

Nós íamos fundar um país  
todos entre si!

Não somente o cadastro desta ilha!

Aberta a todas as ilhas!

A todos os negros! Negros do mundo inteiro!

Mas vieram os procuradores  
dividindo a casa

colocando a mão sobre nossa mãe  
aos olhos do mundo a desfigurando  
trivial fantoche lamentável!

Christophe! Pétion!

Coloco lado a lado a dupla tirania  
a da bruta

a do cético arrogante

**Magny, à l'officier:** Faça! - Cumpra o voto deste infeliz. Que lhe demos o golpe de graça! (O oficial atira. Metellus morre. No campo de batalha: bandeiras, tambores, trompeta.)

**Christophe, no meio de um grupo de oficiais:** Rude dia! Muitos homens caíram! Grande parte de nosso país, infelizmente! Infelizmente! Pobre rosto ferido pelas nossas unhas! Drouillard, Garesché, Deschezelles, belas cicatrizes, boa gleba, sim, colheitas nunca vistas, um pedaço de pão bento de nossa terra de Haiti e vejam agora, beiras de poços entre as sarças, pedaços de muros calcinados junto às bananeiras selvagens, cactus furando com sua cabeça de peixe armada a onda seca das algarobeiras!

E ainda o odor! Sintam isso!

Não sou um marinheiro

mas imagino que de longe

isso deve ser isso, Haiti, à narina do descobridor:

este odor de sangue seco que te arranha a garganta esfumaçada

este mofo inebriante

Cheiro de holocausto não tomado por Deuses!

À boa hora, tocamos o último quarto de hora

Amanhã, e depois está pronto! (CÉSAIRE, 2009, tradução nossa)

Para corroborar com esta hipótese, Oyama lembra o que representou a guerra civil de Christophe e que, como veremos no próximo subcapítulo, ecoará no século XX.

Em 1811, Henri Christophe se declarou rei, e conseguiu se manter até 1820, quando se suicidou. Como observam os historiadores, houve no período uma verdadeira guerra civil que enfraquecia cada vez mais a identidade da nação. Neste período estariam as raízes dos problemas que a sociedade haitiana enfrenta até hoje, o confronto entre negros e mulatos, como afirma

<sup>129</sup> A professora Normelia Parise expressou seu desacordo com a comparação entre Duvalier e o Christophe da peça durante a banca de defesa. Acho que ela tem razão principalmente pelo aspecto lírico da peça como ela sublinhou. Mas também não acredito que a data de lançamento da peça seja coincidência. Não encontrei artigos que corroborem com esta hipótese. Muito embora Sourieau (2011, p. 34-35) avance a hipótese de que no conto "*Fantoches*" de Roumain, um personagem defenda a crueldade de Christophe personagem histórico. Conto resenhado por Duvalier, de onde possa ter se inspirado sua própria crueldade. Sendo assim, deixo aqui como estava, mas sabendo que é uma hipótese polêmica que precisaria ser aprofundada talvez com entrevistas de Césaire, ou de críticos da época.

<sup>130</sup> Há um podcast disponível em *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/tragedie-du-roi-christophe-de-aime-cesaire>. Acesso em: 23/08/2021.

o ensaísta René Depestre: “Se estabeleceu um paralelismo entre a cor da epiderme e a posição social. Se criou então a ideia de que a luta social não era entre os camponeses revolucionários e duas aristocracias rivais. (OYAMA, 2018, tradução nossa)

Hoffmann (1973, p. 350) em seu livro, *Le nègre romantique*, lembra um poema escrito no meio do século XIX, por J. B. Chenet que corrobora com Oyama, acima:

Quant aux colons, forcés de se soumettre  
A nos efforts, ils s'en sont bien vengés,  
En nous léguant la haine qui pénètre,  
L'inquiétude et les sots préjugés.

Quanto aos colonos, forçados à submissão  
Aos nossos esforços bem se vingaram  
O ódio que nos penetra nos legarão  
Como a inquietude e o preconceito vão

#### 4.2.5 “*Modern world full of the old Christian virtues gone mad*”

A história da Negritude não termina com os três fundadores, mas é reapropriada da maneira que procuraremos discernir:

Convém apontar que entre os diversos avatares associados à Negritude, um concurso de circunstâncias inerentes à situação específica de Haiti desembocou a médio prazo no terrível pesadelo da ditadura duvalierista. [...] o que desencadeou não só a infame cadeia de atrocidades contra um povo inocente, senão a saída massiva de haitianos que preferiram o exílio a viver abaixo a um regime de terror e que representou uma verdadeira sangria intelectual e artística. (MORALES, 2007, p. 142, tradução nossa)

Ditadura duvalierista é a chave dessa citação. Duvalier, chamado Papadoc foi um homem que como já vimos tinha aparentemente o que é necessário para se tornar um bom presidente. Morales lembra também sua relação com Roumain que é mais etnológica que poética:

François Duvalier (1907-1971), graças a sua formação como médico, vinha construindo sua carreira no espaço político ao ocupar o departamento de saúde e trabalho durante o regime de Estimé. Mas sobretudo, contagiado pelo entusiasmo do indigenismo e pelos postulados da Negritude, se acreditou etnólogo (não titubeou em substituir a Jacques Roumain na direção do Escritório de Etnologia) e até poeta deste movimento. (MORALES, 2007, p. 143-144, tradução nossa)

A famosa citação de Chesterton, título deste subcapítulo, encontra eco na voz de Depestre trocando *Christian* por *Negritude*: “O conceito de negritude seguido pela cabeça desregulada de Duvalier tem a mesma trajetória aberrante que o socialismo tinha tomado no cérebro de Hitler. No nazismo deste, se encontra uma

mesma inversão criminal dos valores. Nazismo e papadocracia são técnicas de opressão absoluta...” (DEPESTRE, In: HOFFMANN, 1995, tradução nossa)

“Papadocracia” que duraria mais de trinta anos com o “Papadoc” e o “Babydoc”, pai e filho. Tempo em que

se procedeu uma caça às bruxas contra todos os mulatos e “os negros assimilados”, como nas sangrentas “vésperas de Jérémie”, em 1964, nas que se assassinaram mais de uma centena de mulatos, incluindo mulheres, velhos e crianças. Sob pretexto de revalorizar a cultura africana e ao verdadeiro povo haitiano, se desatou uma violenta campanha contra todos aqueles que se opusessem a tal política. E com isso se inaugurou a dolorosa página da diáspora a que se viram condenados os que não aceitaram a ditadura, e a não menos lastimosa dos que, apesar de tudo, optaram por ficar. (MORALES, 2007, p. 143, tradução nossa)

O poema abaixo, como lembra Batrville (2008, p. 29), de Jacqueline Beaugé, em seu livro *À vol d’Ombre*, guarda os traços do exílio massivo que se deu por conta da “agressiva campanha” de todos que se opunham ao regime. Ela mesma: professora, poeta, romancista, deveria fugir do país dez meses depois da publicação de seu livro. Partira ao Canadá como milhares de Haitianos francófonos. Aqui está a estrofe de um poema que trata justamente deste sentimento de estar no Haiti da “Papadocracia”:

*Voici mon rêve sans feu  
Abidhou ma légende porte à mes pieds  
Son silence et ses cendres  
Ma légende me vêt de lambeaux de suie  
Ma légende à moi poitrine trouée  
Chante pour mes yeux morts  
L’espoir tué à mi-chemin de l’âge  
Ma légende tend ses mains d’air  
Ses mains de mer ses mains  
Et je ne vois rien de son image  
Sinon les fumées pourpres d’un adieu  
Déchirant et l’orgueil impassible  
De ses vagues en sommeil<sup>131</sup>*

Eis meu sonho sem fogo  
Abidhou minha lenda leva a meus pés  
Seu silêncio e suas cinzas  
Minha lenda me veste de trapos de seda  
Minha lenda minha peito furado  
Canta para meus olhos mortos  
A esperança morta a meio-caminho da idade  
Minha lenda estende suas mãos de ar  
Suas mãos de mar suas mãos  
E não vejo nada de sua imagem  
Senão as fumaças púrpuras de um adeus  
Comovente e o orgulho impassível  
De suas ondas em sono

Joseph (2017, p. 74, tradução nossa) arrisca uma explicação essencialista dessa apropriação do conceito de *Negritude* por Duvalier:

Marxistas haitianos como Roumain tendem a olhar para fora e deixar suas noções de raça e cultura vagamente definidas e indeterminadas, enquanto que o movimento africanista Griot fundado por Lorimer Denis, Carl Brouard, e François Duvalier desenvolveu uma ideia restrita de identidade negra que foi baseada nas diferenças essenciais, biológicas que eles acreditavam existir entre as raças. Durante a ocupação, indigenismo tinha invocado Africanidade e a cultura camponesa haitiana em um vago caminho aberto,

<sup>131</sup> O poema está citado na mesma página de Batrville acima.

mas depois que os americanos partiram, os Griots buscaram sistematicamente definir a identidade negra e a autenticidade haitiana, e deste modo eles cuidadosamente estabeleceram a justificativa intelectual para uma futura ditadura negra.

De toda maneira Morales (2007, tradução nossa) junto com Depestre sentencia: “Ainda que ‘Os Griots’ dissessem compartilhar as ideias postuladas por Price-Mars acerca do indigenismo assim como as da Negritude, a versão do duvalierismo resultou uma verdadeira perversão de tais planteamentos ideológicos.” Outra maneira de ver isso é a de Fleischmann que lembra que “O declínio da vida rural do país se tornaria realmente dramático a partir dos anos 50” (2003, p. 1256, tradução nossa). Duvalier, portanto, poderia ser visto também como uma reação a esse declínio.

O escritor Jacques Stephen Alexis, o herdeiro ideológico e literário de Roumain (FLEISCHMANN, 2003, p. 1259) será sequestrado com quatro colegas e não mais reapareceria. Marcou o fim de uma literatura indigenista e marxista. E ainda, “para os ideólogos de Duvalier, a inclusão do indigenismo na negritude mundial era então um modo cômodo de desarmar e diluir o conteúdo político das obras de Roumain e de Alexis” (FLEISCHMANN, 2003, p. 1264).

Essa “perversão” teve consequências, não só para o Haiti, mas para todos os que foram exilados do país como veremos a seguir.

#### **4.2.6 Um sentido do ritmo, depois de Negritude? Os diásporas**

A partir do governo dos dois Duvalier temos o que se chama os *diásporas*, haitianos que fugiram da ditadura mas também da miséria, da criminalidade, da falta de oportunidades. Estão nos Estados Unidos, Canadá, França, mas também no Brasil, depois do terremoto. “A ler ‘Macoute’, ‘Petite bourgeoisie’ ou ‘Montréal’ se sente bater um projeto literário de *agit prop* – tomando raiz em *Bois d’ébène* – que os produtores literários haitianos (do interior como do exterior) deverão aprofundar.” (JONASSAINT, 1980, tradução nossa) Jonassaint fala de uma realidade dos anos 70. Infelizmente são poemas difíceis de encontrar, mas por citar *agit prop*, trata-se seguramente de alguma versão de socialismo, que teve seu momento de radicalismo político com a crise de outubro no Québec<sup>132</sup>.

<sup>132</sup> Em que um ministro foi sequestrado e morto pelo FLQ, Front de libération du Québec.

Já nos anos 90, outro poeta *diaspora* nos permite talvez como nenhum outro refletir e ecoar os anos 80 e 90 em Nova York: Assotto Saint:

Ultimamente tenho sido acusado de não praticar o objetivo que eu prego “verdade a todo custo”. Isso por usar o pseudônimo Assotto Saint, no lugar do meu nome de nascença, Yves F. Lubin. Estou protegendo minha família de ser envergonhada de minha ultrajante vida e por meus escritos negros abertamente gays... Nunca neguei, menti, ou invoquei ‘o direito à privacidade’ quanto a meus dois nomes... Escolhi o pseudônimo Saint quando comecei a escrever em 1980 para me recriar... Em 1972, já tinha me assumido para todos de minha família, amigos, e para a comunidade haitiana de Nova York e mídia. Assotto é a pronúncia Creole do fascinante tambor da religião vodu. Antes soletrava Assotto com um “t” mas supersticiosamente adicionei outro “t” quando minha contagem de célula t CD4 caiu para nove. Saint é derivado de Toussaint L’Ouverture, um de meus heróis. Por usar o nome de guerra Saint, também queria acrescentar uma pitada sacrílega na vida para santificar a vadia que sou. – Assotto Saint, “Addendum” (DURBAN-ALBRECHT, 2013, tradução minha)

Infelizmente sua obra é de difícil acesso, seria interessante verificar se a expressão “vingança” e “liberdade” se encontram presentes. De toda maneira, alguns poemas como “*Curse*”, Maldição, podem ser encontrados, em que a palavra “livrar” está presente:

<i>i shake off the nightmare's sweat</i>	eu sacudo o suor do pesadelo
<i>to cleanse my soul</i>	para limpar minha alma
<i>i shake it off to cleanse history</i>	sacudo para limpar a história
<i>cold sweat this water is no blessing</i>	suor frio essa água não é benta
<i>&amp; the rage in me climbs out</i>	& a raiva em mim escala
<i>to free the sun</i>	para livrar o sol
<i>in our sky of clouds</i>	em nosso céu de nuvens
	(SAINT, A., In: BROWNORTH, tradução nossa)

Essa “*rage*” nunca foi dissimulada. Sempre foi instrumentalizada em forma de ativismo: “Haitiano-americano que foi um conhecido participante tanto do movimento negro gay quanto ativista cultural em movimentos contra Aids nos Estados Unidos”. (DURBAN-ALBRECHT, 2013, p. 235).

A escolha de um nome histórico e de nosso já analisado tambor vodu, além de uma vida abreviada, mas intensa artisticamente e politicamente, como a de Roumain, mostram a possível perenidade do *sentido do ritmo* analisado. Talvez seja uma coincidência que a filosofia do viver pouco, viver intensamente tenha tocado os dois. O poema acima é um indício de como a “*rage*” da opressão, da discriminação e o ativismo funciona como uma espécie de vingança performática, que provavelmente se manifestará em mais poemas.

Talvez Assotto Saint não fosse um *diaspora* de acordo como “o termo *diaspora* é utilizado para designar os compatriotas residentes no exterior, mas que voltam temporariamente ao Haiti e logo retornam para o exterior: *diaspora ki jan ou ye?* (*diaspora*, como você vai?).” (HANDERSON, 2015). Pois aparentemente nunca voltou a sua pátria mãe.

De toda maneira, a partir deste critério, Georges Castera<sup>133</sup> o cumpre pela metade. Saiu para estudar nos anos cinquenta e só voltou ao Haiti depois da queda da dinastia Duvalier nos anos oitenta. Compartilhava a ideologia de Roumain, compartilhava a preocupação com o ritmo, com o tambor, com a política, mas sua poética é diferente em um ponto crucial como pode ser percebido abaixo:

**TANBOU KREYÒL  
pwèm pou 4 podyòl ak de wòch**

*Tanbou mache di  
sa-m pa ka pote  
ma kapote-l  
sa-m pa ka  
sa-m pa ka  
ma ka  
trakatap katap ka  
trakatap katap ka  
GOUDOU GOUDOU GOUDOU  
plop  
plop  
plop  
Gen tanbou  
se ak zo mò pou bat yo  
pou bri a sèk rèk  
Apre ou bat vant yo  
pou fè yo pale  
GOUDOU GOUDOU GOUDOU  
plop  
plop  
plop  
pou fè yo pale  
pou nèg isit nèg lòtbò  
sispann lage chèy pay  
anba sab lanmè  
trakatap katap ka  
ma ka  
sa-m pa ka  
ma ka pote -l  
san-m pa kapote-l  
Tanbou-m bat la  
Tanbou-m bat la  
wa karese-l ak men ou  
wa karese-l ak kò-w  
Mo kreyòl yo se tanbou-m  
Tanbou m'bat la rèk*

**TAMBOR KREYÒL  
poema para duas bocas e duas pedras**

Os tambores andam e dizem  
Tanto que não posso aguentar  
Eu o balançarei  
Tanto que eu não possa  
Tanto que eu não possa  
Eu posso  
trakatap katap ka  
trakatap katap ka  
GOUDOU GOUDOU GOUDOU  
Plop  
Plop  
Plop  
Tem tambores  
Com baquetas de osso de mortos  
Um tom-tom seco e rouco  
Nasce de seu ventre  
Eles falam e se confessam  
GOUDOU GOUDOU GOUDOU  
plop  
plop  
plop  
Eles falam falam e dizem  
Negros daqui negros de lá  
Não joguem suas cadeiras empalhadas  
Sob a areia dos mares  
trakatap katap ka  
Tanto que possa  
Tanto que não possa mais  
Eu o segurarei  
Sem balançá-lo  
Meu tambor meu  
Meu tambor meu  
Você o acariciará com tua mão  
Você o acariciará com teu corpo  
As palavras crioulas são meus tambores  
Tambores de tum-tums secos

<sup>133</sup> Agradeço a professora Normelia Parise que me apresentou este poema após a qualificação da tese.

*Tanbou m'bat la sèk*  
*Tanbou yo mache di*  
*san timoun san granmoun*  
*depi anro jouk anba*  
*San timoun, san granmoun*  
*tout lajè tout longè*  
*tout lage lan lari aklè*  
*Se yon lame fizi atè*  
*ki pa veye frontyè*  
*ki pa veye lanmè*  
*se yon lame san lonè*  
*yon lame pèyè*  
*san peyi*  
*k'ap gaspiye on divital*  
*rafal katafal*  
*catafales*  
*pou fè moun pè*  
*Se yon lame pèpè*  
*lòt ame abiye dezabiye*  
*a klè*  
*Tanbou mache di*  
*sa-m pa kapote*  
*wa ka pote-l*  
*wa kapote-l*  
*si-m pa ka pote-l*  
*sa-m pa ka*  
*sa-m pa ka*  
*wa ka*  
*trakapap katap ka*  
 nossa da tradução do francês de Rodney Saint-Éloi)

Tambores de tum-tums roucos  
 Os tambores andam e dizem  
 o sangue das crianças, o sangue dos adultos  
 Aqui e lá largados  
 o sangue das crianças, o sangue dos adultos  
 nos quatro cardinais  
 espalhado claro ao longo das ruas  
 Um exército de fuzis contra terra  
 que vigia as fronteiras  
 que vigia o mar  
 Um exército sem honra  
 um exército que paga bem  
 sem país  
 que gasta  
 bala em rajadas  
 balas  
 para dar medo nas pessoas  
 Um exército de meia-tigela  
 que os outros vestem e desvestem  
 a olho nu  
 Os tambores andam e dizem  
 tanto que eu não o balance  
 você o segurará  
 você o balançará  
 se eu não posso suportá-lo  
 Enquanto não posso  
 Enquanto não posso  
 Você pode  
 trakapap katap ka (CASTERA, Tradução

O poema foi publicado em 1995. O que o diferencia principalmente de Roumain é esse verso: *Mo kreyòl yo se tanbou-m* – “As palavras crioulas são meus tambores”. O aspecto poético linguístico, presente transversalmente na poética de Roumain encontra em Castera sua nobreza e seu motivo principal. A língua kreyòl era marginalizada<sup>134</sup>, o “tambor” precisa de um esforço maior para seguir tocando, a “cadeira de palha” precisa ser salva no último minuto. Signos de cultura e de tradição que se vê desaparecer. Que só são mantidas se o tambor que está a “dizer” continua a tocar. E se “eu” paro, “você” continua. A linguagem do kreyòl é a linguagem do tambor que se mistura ritmicamente à onomatopeia de maneira explícita. O tambor recita; prosopopeia e onomatopeia juntas, o som puro do tambor não se distingue da língua kreyòl: *wa ka/trakapap katap ka*.

Castera talvez não seja um *diaspora* mas o poeta Rei Selly, refugiado no Brasil, em Curitiba, após o terremoto de 2010 e escrevendo em português seguramente o é:

<sup>134</sup> A língua kreyòl foi oficializada em 1987, mas o sistema escolar até hoje pena para institucionalizá-la, o que ajudaria na escolarização, pois kreyòl é a língua materna de todos os haitianos, sendo o francês uma língua de prestígio somente, língua segunda.(DIRKSEN, 2020, p. xxv-xxviii)

## PARA VOCÊ, CABEÇA DE VENTO

Eu estou falando com você  
Vocês que não fez a história  
Eu venho de um país de pé  
Saqueado pelo Galo e a Águia

Eu não sou nem cristão, nem católico  
Que causou a guerra de cem anos  
Nem a metrópole da religião capitalista  
Pregando resiliência, fabricando miséria

Eu sou a mãe, mãe da Liberdade  
Abandonada pela ignorância de desigualdade  
E destruída pela Casa Grande  
Em um mundo implacável de dificuldade

Eu tenho raízes humanistas da minha infância  
Sem compromisso e com coração  
Eu mostrei-lhe o caminho da razão  
Nós éramos inseparáveis na época

Eu sei que minha vida é guerra  
Você aprecia a força de meus filhos  
Tratando-os bons trabalhadores como escravos  
Com trabalhos pesados por um salário de miséria

Eu não sou nem lixeira da América  
Se você utilizar minha pobreza  
Para construir suas cidades de beleza  
Você é sanguessuga com sua ajuda humanitária

Filhos de povoamento privilegiados!  
Filhos de exploração marginalizados!  
A história dos povos não é uma ficção  
Porque nós somos todos os produtos de importação

(SELLY, apud GRAHL et al, 2016)

O discurso é eminentemente de crítica política, desde os países que ocuparam o Haiti, como a França e os Estados Unidos, representados pelo galo e pela águia. A religião também é alvo de crítica como escrevia Roumain. E, na terceira estrofe, novamente aparece a palavra “liberdade” como em “*Curse*” e “*Appel*”, ecoando a oração de Bukman, como também no *Ato de Independência*, de Dessalines. Castera escrevia em Kreyòl, Assotto Saint em inglês, Selly escreve em português, sua língua *diaspora* brasileira.

A mudança radical, com relação aos outros poetas aqui mencionados, tem relação com os “ecos da infância”, que não são mais os *tam-tams*, mas um certo “humanismo”. O *ritmo do sentido* não se exprime mais de maneira vodu. O *discurso* já analisado de Roumain, do opressor/oprimido está presente mas sem o jogo de pronomes. Aqui opera a denúncia, seja da ajuda humanitária hipócrita, seja “o salário de miséria”. Nesse sentido lembra o marxismo que compara o assalariado à escravidão. Mas esta ideologia não é evidentemente expressa (nem pelo ritmo dialético, nem por versos explícitos, como em Roumain).

A reificação é também evidente pelo sentimento de ser um mero “produto de importação”, como mão de obra barata ecoando o verso 172 “*rien qu’une denrée*” de Roumain, ou ainda os “*bois d’ébène*”.

#### 4.2.7 Palavras finais

Quando Césaire recupera a revolução haitiana, em seus versos, ele experimenta com o *sentido do ritmo*. Obviamente não há uma relação causal direta com a negritude (o que seria um *historicismo*). De toda maneira, pudemos acompanhar a literatura escrita e oral em movimento, com suas palavras poéticas nos capítulos anteriores (“liberdade”, “vingança”), acompanhadas de um sentimento de “*rage*”, cólera, “*haine*” (em todos os autores aqui).

Para entender talvez o que acontece com o legado de Roumain, seja necessário, por fim, distinguir seus diversos papéis ideológicos:

Particularmente um autor como Jacques Roumain, poeta e fundador do Partido Comunista Haitiano, será figura neurálgica tanto dentro do contexto de renascimento negro americano, das articulações da **negritude** como projeto sociocultural, como dentro dos modos da luta operária internacional ao amparo e guia do modelo comunista implantado pela União Soviética em crescimento. Ele traz a tudo isso um giro que parte da compreensão de um sentido histórico mundial da luta, sobre um fundo socioeconômico e cultural específico: o da plantação escravista e a dependência colonial, com o que em seu discurso poético e sua ação política se solidariza a todos os atores marginalizados pelo etnocentrismo de raiz europeia. (VALDÉS, 2018, meu grifo, tradução nossa)

E com o fim desse ideal soviético, pode-se legitimadamente perguntar o que sobra então de sua poética. Ideias e emoções são expressos por poemas que alimentam e são alimentados por ideias e emoções. Podemos ver através dos textos que “*Negritude*”, “*Liberté*”, “*Vengeance*” assumem significados distintos de acordo com o discurso. P. ex: Para Césaire “*Negritude*” era bem diferente do que foi para “Duvalier”, como vimos através das palavras de Depestre ecoadas aqui por Souffrant (1978, p.176, tradução minha) “A fineza de análise que marca a poesia de Roumain não sobreviveu a este escritor. Depois dele, Socialismo marxista e negritude divorciam. Deste colapso, desta deterioração, o escritor haitiano René Depestre é um artesão e uma testemunha. Ao fio dessas polêmicas e controversas pode-se seguir a linha e entrever a profundidade desta quebra.”

Mas como pudemos demonstrar, esta “deterioração”, com a diáspora, assume outras formas que possivelmente têm muito mais a ver com uma continuação de um *sentido do ritmo*, que jamais deixou de existir.

### 4.3 MASSA CRÍTICA ACADÊMICA E A POESIA DE ROUMAIN

Jonassaint em 1980 chamava a atenção e reclamava da baixa permeabilidade dos estudos da literatura caribenha nas universidades da França e da América do Norte. Os estudos são importantes obviamente para chamar a atenção de uma nova geração de estudantes para a pesquisa nessa área. Quando o faziam, estabeleciam um apanhado superficial dos autores citados:

Está claro que uma preferência marcada pela literatura canônica francesa da metrópole determina a escolha dos tópicos examinados, e mesmo as questões no campo da literatura comparada não deixam espaço para a literatura francófona [...] Obviamente, alguns cursos são ocasionalmente oferecidos sobre escritores caribenhos bem conhecidos como Césaire, Conde, Glissant, Roumain, Schwartz-Bart, ou Zob. (JONASSAIN, 1980, p. 59, tradução nossa, grifo meu)

Obviamente de lá pra cá muitas revistas foram fundadas e há um interesse maior pela literatura caribenha principalmente no Canadá, Estados Unidos e Europa por conta de toda uma elite caribenha, sobretudo haitiana que, como vimos, se estabeleceu nesses países por causa da diáspora perpetrada por Duvalier.

Quanto à poesia de Roumain, pode-se afirmar que quando é estudado no caso da citação acima, é normalmente ligada ao seu romance. A poesia foi redescoberta bem mais tarde, como afirma Tippenhauer (2003, p. 1329)

Pelos seus poemas [...] que começa a carreira literária de Jacques Roumain. Não tendo nunca sido publicados em coletânea enquanto vivo, sua poesia não fez muito objeto de críticas na imprensa de seu tempo. Mesmo a publicação póstuma de *Bois-d'Ébène* em 1945 parece ter passada despercebida. [...] Há que se esperar os primeiros manuais escolares para achar um esboço de tratamento sistemático de sua poesia.

Ela também cita a importância da antologia de Senghor para sua difusão e que os críticos normalmente tratam sobretudo de *Bois d'Ébène*, deixando de lado os poemas de sua juventude a não ser quando se quer mostrar um Roumain menos heroico e mais humano.

Fumagalli (1978, p. 7, tradução nossa) já apontava que Roumain “compõe poemas cujos títulos, ‘*Insomnie*’, ‘*Orage*’, ‘*Angoisse*’, ‘*Attente*’, exprimem um estado de alma perturbado”, como já vimos, essa era a crítica corrente sem se analisar os outros poemas que não se enquadram. E continua indicando uma outra maneira de classificar seus poemas: “Achamos traços simbolistas, surrealistas, românticos, o

poeta parece se exercer a assimilar uma técnica puramente literária, pela qual forjará seus poemas-elegia, seus poemas-arma, seus poemas-grito, todos dedicados ao Homem.” Esse palpite de “se exercer a assimilar uma técnica literária” foi explorado em detalhe no capítulo 3. Fumagalli não analisará os poemas especificamente, mas acha neles a genealogia de *Gouverneurs de la Rosée*, seu objeto de estudo principal.

Há duas correntes acadêmicas de análise. Uma que privilegia seu aspecto social, político e que analisa seus poemas, e outra que cita seus poemas sob uma perspectiva de literatura comparada, procurando ver semelhanças com outros autores do Haiti e do Caribe.

O primeiro caso pode ser ilustrado abaixo:

[...] Os irmãos de Roumain, não são só seus irmãos de raça deportados, caravana temerosa e silenciosa, larga caminhada baixo a vara do amo dos escravos negros: são todos os explorados do mundo, os sujos judeus, os sujos índios, os sujos malaios, todos unidos como os traços do rosto contra os proprietários, os missionários brancos, os hedonistas. *O novo sermão negro* onde aparece um Cristo que se levanta contra os fariseus que são a Igreja (que desnaturalizou e traiu sua mensagem) se aproxima da *Internacional (Madeira de ébano)* [...]. (DOMINIQUE, 2018, p. 442, tradução nossa)

O que é colocado como motivação principal é seu engajamento social.

Williams (1993, p. 20, tradução nossa) com sua dissertação cujo nome *When the pen becomes a sword*, “Quando a caneta se torna uma espada” já é uma interpretação pertinente e mais aprofundada da obra de Roumain (que como vimos, dizia que a poesia devia ser uma arma). Tenta a princípio interpretar sinteticamente a obra de Roumain, mostrando suas características sistematicamente e ligando-a ao movimento da *Negritude* como também o fizemos:

1) um desgosto e desprezo pela elite parasita da sociedade haitiana acorrentada por sua própria classe e preconceitos culturais; 2) uma solidariedade com aqueles que foram explorados economicamente pela classe das elites e seus aliados imperialistas na França: o campesinato; 3) uma agitação por uma reordenação da sociedade em linhas socialistas, ampliando a consciência do intelectual haitiano para abraçar outros povos oprimidos; 4) uma desmistificação das tradições do povo negro no Haiti e em outros lugares. Seu exame da vida do povo negro, que enfatizou o papel dos camponeses e trabalhadores negros, encontrou um eco no que mais tarde seria caracterizado como “Negritude”, não apenas em Paris, mas na África e no Ocidente.

Lembra ainda três poemas que já vimos de Roumain, comparando-os como personagem principal de seu romance *Gouverneurs de la Rosée*, Manuel: “a poesia de Roumain, especialmente ‘*Guinée*’, ‘*Nouveau Sermon Nègre*’ e ‘*Sales nègres*’, quando ligados com a pessoa de Manuel, reflete uma imagem de revolução e liberdade. O conceito de um herói que libertaria as massas da opressão da labuta é uma constante em seus escritos.” (WILLIAMS, p. 22, tradução nossa). “*Guinée*” ligamos com a tradição Vodou (p. 108 nesta tese), e os outros dois poemas com um tipo de ritmo dialético que se exprimia em sua forma-sentido. Também faz uma ligação que, como vimos, tem a ver com o Harlem, onde Roumain também morou, e vê essa experiência como inspiração para o “*Nouveau Sermon Nègre*”.

No “*Nouveau sermon nègre*”, Roumain refletiu sobre as condições opressivas de trabalho comum sob as botas dos americanos brancos opressores. Um sentimento similar foi notado no trabalho de juventude de J.F. Brierre, um compatriota amigo próximo de Roumain. A frase “*nouveau nègre*” faz o paralelo com o New Negro movement no Harlem a que Brierre dirige em “*Me Revoici, Harlem*”: “*Quand tu saignes, Harlem, s’empourpre mon mouchoir. / Quand tu souffres, ta plainte en mon chant se prolonge.*” A ideia que o mesmo sofrimento é sentido entre os oceanos é também evidente no “*Sermon*” de Roumain. (WILLIAMS, p. 24, tradução nossa)

E faz uma pequena análise sempre o comparando com seu romance conhecido. Necessário lembrar que, como vimos, o poema não é uma crítica ao cristianismo em si, mas àquilo que Roumain acha que se tornou, algo distanciado da doutrina do Cristo, que para ele, tinha como missão o amor aos pobres sobretudo.

O poema é uma forte condenação do cristianismo, um tema anticlerical que Roumain revisita frequentemente. [...] Tomados juntos, o trabalho em “*Sermon*” e *Gouverneurs* mostra como Roumain acreditava que o vodou era um conjunto de crenças tão válido quanto o catolicismo e frequentemente criticava ambos. A linguagem se vale especificamente de expressões bíblicas. (WILLIAMS, p. 24)

Já Laraque procura ver as séries de antíteses (chamamos aqui nesta tese, de dialética), e que ele mesmo conclui que tem como objetivo o “restabelecimento de uma realidade ou verdade histórica mutilada”, notando o travestimento causado pelos *riches, puissants e conquérants*.

Os diferentes poemas de *Bois d’ébène* expõem as humilhações, injustiças infligidas aos malditos da terra, as sementes das revoluções. *Le nouveau Sermon Nègre* indica um processo de mistificação para a perpetuação de um abjeto *statu quo*. [...]. Um verso traduz bem o travestimento histórico para manter as virtudes: “Eles fizeram do homem sangrante o deus sangrento” o Homem (com H maiúsculo) que sangra, ferido pelos outros,

transformado em um deus (D minúsculo) coberto do sangue dos outros que bateu. O poeta não ataca a divindade de Jesus ele denuncia o despojamento de Jesus de sua humanidade para fazer dele um Cristo-rei divino, rei de ricos, poderosos e conquistadores. (LARAQUE, p. 153, tradução nossa).

Williams estabelece que para Roumain, o cristianismo então passa por uma fase que não tem nada de ignorância, mas má-fé e hipocrisia.

Suas palavras, “Ils savent ce qu’ils font,” dão uma pitada resumida às palavras de Jesus Cristo durante seu sofrimento na cruz. Roumain está dando uma visão imperdoável, essencialmente rejeitando a mensagem cristã de passividade, submissão e fé que está implícita nas últimas palavras de Jesus: “Pai, perdoa-os pois não sabem o que fazem.” Usa uma série de metáforas de um dessacralizado Cristo explorado por ladrões opressores. Afirma que eles, os brancos e seus pregadores, conscientemente organizaram o linchamento de John, organizador sindical, e caçavam outros com cães. (WILLIAMS, 1993, p.24, tradução nossa)

Roumain, durante a ocupação americana criticou várias vezes a política racista americana em textos jornalísticos e em seu ensaio *Les griefs de l’homme noir*. O que Williams mostra aqui, é que isso também se reflete em sua poesia, mostrando um sul cristão religioso que massacra e persegue sua população negra com cães<sup>135</sup>:

A referência aos cães caçando alguém através do bosque imediatamente conjura imagens de fuga de escravos e linchamentos no sul americano. A imagem de uma turba rindo, empalando alguém em um sicômoro alude ao linchamento – terror da turba sofrido por haitianos e americanos. Ele determina que rezar não é resposta e continua a clamar por uma revolta. (WILLIAMS, 1993, p.25, tradução nossa)

E enfim, como já demonstramos, há a dialética prevista pelo *ritmo de sentido* que vê no ativismo político comunista a solução do problema do racismo. Aqui como já vimos o chamado é a respeito da internacionalização da luta, demonstrada pelas “bandeiras vermelhas”, “manchados de sangue” e os “malditos da terra”, novamente em sua apoteose final. “Esse tipo de poesia especificamente chamou à ação contra

<sup>135</sup> Quanto ao *Les Griefs de l’homme noir* “O texto trata do racismo anti-negro nos Estados Unidos. E Jacques Roumain se coloca como defensor do homem negro [...] o primeiro movimento do texto é a desmistificação. Desde a introdução, Jacques Roumain ataca as teorias falsas sobre as raças humanas. [...] Jacques Roumain se serve das armas da teoria crítica para denunciar a falsidade e o caráter profético das teses bíblicas e científicas sobre as raças humanas. [...] Com a ajuda de uma explicação fantasista de um versículo da Bíblia: “Maldito seja Canaã, il será o escravo de seus irmãos”, que os Brancos, no curso da História quiseram justificar instituições como o tráfico negreiro. (MAGLOIRE, 2010, p. 121-123, tradução nossa)

um exército ocupante, e elevou a literatura haitiana a um novo território” (WILLIAMS, 1993, p. 25, tradução nossa):

Quanto ao segundo tipo de análise que mostra a possibilidade de se estudar comparativamente a Poesia de Roumain, esse procedimento tem sempre como foco principal *Bois d'Ébène*:

A literatura que desde fins do século anterior vinha incursionando em conteúdos sociais e patrióticos. [...] Faz suas criações empregando o *creole*, para ser entendidos por seus conterrâneos e marcar as distâncias com respeito à França. Neste momento se publicam os poemários com assuntos negristas como *Assaut à la Nuit* (1940) de Roussan Camille, *Chants sauvages* (1940) de Clément Benoit, *Black Soul* (1947) de Jean F. Brierre, e de Jacques Roumain, *Bois d'ébène* (1945). (CEDENO, 2012, meu grifo, tradução nossa)

Brun (1966, p. 197) também comparava *Bois d'Ébène* e seu autor como parte do que chamava “*poetas de la rebelión*”, o que denota uma categoria sociológica da arte, talvez, mas que não teve futuro acadêmico como designação:

Entre os poetas modernos, os chamados poetas da rebelião, destacamos outra vez Jacques Roumain, autor de *Bois d'ébène*. Seu desaparecimento prematuro fez que Jean Brierre expressasse em uma homenagem póstuma nesses versos comoventes:  
 “Teus olhos não nos veem mais;  
 Teu semblante nos aclara.  
 Teus lábios estão gelados;  
 Teu sorriso nos festeja.”

Para Fleischmann (2003, p. 1258), Roumain tanto com seus romances como com o “*POURTANT*”, do poema “*Bois d'Ébène*” tratado acima, mostra uma ambiguidade quanto aos movimentos indigenistas da América Latina que, paralelamente aos movimentos vanguardistas europeus, tinham que lidar com a contradição “genética” entre as tendências acadêmicas modernas da época: a etnologia e o marxismo dialético que se em Roumain encontraram uma síntese interessante, percorreriam, num futuro próximo, caminhos teóricos distintos, através do estruturalismo, por exemplo.

Para Barthélemy (2003, p. 1290, tradução nossa) também fazendo parte do aparelho crítico das *Obras completas* de Hoffmann, ele decreta em uma tentativa radical de síntese que

[é] desta época 1938-1939, que é necessário datar os grandes poemas de Roumain sobre a questão da negritude: Sales Nègres, que é um desafio e uma revolta, Nouveau Sermon nègre, que denuncia o discurso católico da

resignação, e Bois-d'ébène, condenação do comércio de material humano tirado da África, mas também de todas as épocas e de todos os continentes.

Ollivier vai no mesmo sentido mas de maneira mais abrangente, citando várias partes do poema “*Bois d'Ébène*”, para ele

toda a obra em prosa de Roumain é impregnada deste combate pela liberdade, justiça e democracia. [...] Toda a obra poética da maturidade igualmente. Para se convencer, basta referir-se a Bois d'Ébène, longo poema que levanta “toda a felonía do mundo”, hino ao sofrimento negro, grito de solidariedade [...] e uma vibrante celebração das lutas universais. [...] estamos longe aqui de um nacionalismo de isolamento e, dito *en passant*, da tagarelice insignificante que hoje constitui majoritariamente o gênero poético.[...] O internacionalismo de Roumain eclode sem ambiguidade ao fim do poema e nos deixa uma das obras mais marcantes para a descolonização e liberação dos povos. (HOFFMANN, 2003, p. 1303)

Na ilha ao lado, Cuba, Roumain também encontrou um interesse em ser colocado ao lado de outros escritores, tanto na terra de Guillén quanto da República Dominicana, país que, como vimos, foi algumas vezes e ainda hoje, fonte de discórdia brutal com relação ao Haiti, mas não na poética.

Retamar [...] havia destacado em sua antologia *Poemas de una isla y dos pueblos: Jacques Roumain, Pedro Mir y Jacques Viau*, publicada pela Casa em 1974 dentro da Coleção La Honda. [...]. Com a inclusão de Jacques, o editor subverte a binaridade e se aparta do relato que concebe a nacionalidade haitiana e a dominicana como entidades puras, blindadas contra a hibridação, não obstante seu contato intenso desde finais do século xvii. *Poemas de una isla y dos pueblos* ajudou sem dúvida a impulsionar o interesse da comunidade literária dominicana em promover a obra de Jacques.” (TORRES-SAILLANT, 2017, meu grifo, tradução nossa)

Frankétienne em entrevista, questiona, não tão enfaticamente, pois considera que existe uma identidade múltipla, mas ainda assim coloca em cheque sutilmente o *indigenismo* de Roumain. Com a autoridade de quem escreveu o primeiro romance em língua kreyòl, diversos poemas, peças de teatro, além de ser também um artista plástico, e talvez um dos únicos artistas a ter sobrevivido à ditadura de Duvalier sem ter se exilado, sendo também homem político e educador:

Quando lemos, por exemplo, a novela *Gouverneurs de la rosée*, de Jacques Roumain, ou alguns de seus poemas, nos é difícil separar o intelectual francês, do intelectual haitiano e do africano. O que podemos dizer destes versos: “Tu ouves essas vozes: elas cantam a amorosa dor/E no morro, ouça este *tam-tam* ofegante tal/ a garganta de uma jovem negra.” São a expressão de um intelectual universal que aprendeu a pintar com palavras a terra que o viu nascer? É um exotismo feito por um negrista afetado? (RABATE, 2017, tradução nossa)

Por fim, Leconte lembra dois poemas que já analisamos, mostrando sua importância capital na obra de Roumain, quanto a sua volta à África. Pode ser que tenha razão, mas aparentemente “*Appel*” da época das experimentações, já assinalava a reorientação de sua poesia. Ali há um ritmo distinto e traços surrealistas como nos versos 43 a 46 indicados na tabela de análise acima.

Saúda-se em Roumain a modernidade poética, a novidade incisiva da sintaxe, toques surrealistas retomados e esta profunda poesia da alma, mas não se deve esquecer que sua verdadeira grandeza surge de seus poemas da negritude e da solidariedade humana – as literaturas não tendem a sair das fronteiras? Esta constatação não impede Roumain de se tornar o chefe de fila de uma nova corrente literária que promove – coisa pouco ortodoxa – o direito à originalidade haitiana da inspiração. Seu olhar para a África com os poemas *Langston Hughes* e *Guiné* inicia esta reorientação da poesia. (LECONTE, p. 208, tradução nossa)

Neste subcapítulo foi mostrado portanto a parca produção acadêmica com relação aos poemas de Roumain<sup>136</sup>. De toda maneira o interesse é quase todo voltado à sua produção de *Bois d'Ébène* sem se preocupar com os poemas da fase de experimentação. Como se não existissem ou fossem menores. Essa tese se presta a mostrar que a interação entre os poemas da fase dialética e os da fase de experimentação é mais complexa.

Foi o *ritmo de experimentação* que por definição possibilitou o *ritmo dialético*, e essa evolução, ou “progressismo”, no sentido político mesmo, pode ser sentida na fase dialética. Fazendo, portanto, a “genealogia” de sua produção, no sentido nietzschiano, que Roumain tanto admirava na juventude, nota-se que mesmo na coletânea *Bois d'Ébène*, com toda a dialética demonstrada, todo o ódio, enfim, todo o *ritmo do sentido*, quase que absolutamente discursivo, depreende-se um otimismo esperançoso, crente em uma sociedade mais humana, livre, e igualitária. Enfim, em meio a História de “*Bois d'Ébène*”, a Religião de “*Nouveau Sermon*”, a Revolução

<sup>136</sup>O professor Dennys Silva-Reis, durante a banca de defesa, citou dois trabalhos que foram defendidos no Brasil tendo como foco o Haiti. Apesar do motivo principal não ser Roumain, nem a literatura, fazem parte do que podemos chamar os estudos haitianos no Brasil do qual obviamente esta tese faz parte. Oferecem também a possibilidade de atualizar o conhecimento sobretudo da religião vodu, seguindo os passos de Roumain, mas principalmente de Price-Mars e Métraux. São elas *Haiti, uma república do Vodou?* Defendida em 2009 de Jean Gardy Pierre, em que cita Roumain e tem como foco principal a *Analyse Schématique*: “Roumain denunciou o desprezo imbecil dos mulatos e formulou uma advertência que tomou um ar profético a partir de 1946 sobretudo, nos últimos anos de gesticulação negricida sobre a cena histórica do Haiti.” (PIERRE, 2009, p. 85). Há também a tese de Baptista (2012, p. 35), com um artigo já citado aqui, que sob uma perspectiva antropológica lembra que “A literatura haitiana, desde Jacques Roumain, passando por Jacques Stephen Alexis, até os contemporâneos Danny Laferrière e Gary Victor, tem no vodu um pano de fundo ou um meio de pensar ou representar seus personagens.” Lembra também sua importância como fundador do Bureau de Ethnologie do Haiti.

como resposta ao racismo, de “*Sales Nègres*”; o poeta mostra que ainda há espaço para o amor (e para a morte, pequena, obviamente), no último poema da coletânea *Bois d’Ébène*.

Sem contar o primeiro verso, todos os outros apresentam uma parte do corpo, ou uma metáfora para essa. Como para que não haja dúvida do que se trata, a única rima final que há, é “*sang*” rimando com “*sang*”. Ao interior do poema a inconstância do ritmo é que dá o ritmo ao poema. Ecos: “*désespoir*”, “*regard*”, “*hagard*”. Paralelismos como “*d’escarbille*”, “*d’hirondelle*”; “*l’haleine*”, “*l’effleure*”; “*de cil*”, “*de l’aube*”. Mesma métrica e rimas “*Poignardé*”, “*Aiguisé*”, “*araignée*”. Forma-sentido em que se vê e se ouve o “i” do “*fil*” do “*tire le fil d’une ride*”; ou ainda mais impressionantemente a lateral // em quatro versos seguidos com quatro metáforas diferentes como que fazendo a Natureza entrar no poema: “*cil de l’aube*”, “*pollen du soleil*”, “*ailles ta chevelure*”, “*l’haleine du vent l’effleure*”. Esses ecos últimos obviamente estão no centro do poema e são os mais importantes e frequentes, pois ecoam também o título. Poema à parte, é como ocorresse uma fusão entre os poemas de contemplação e os de amor perdido:

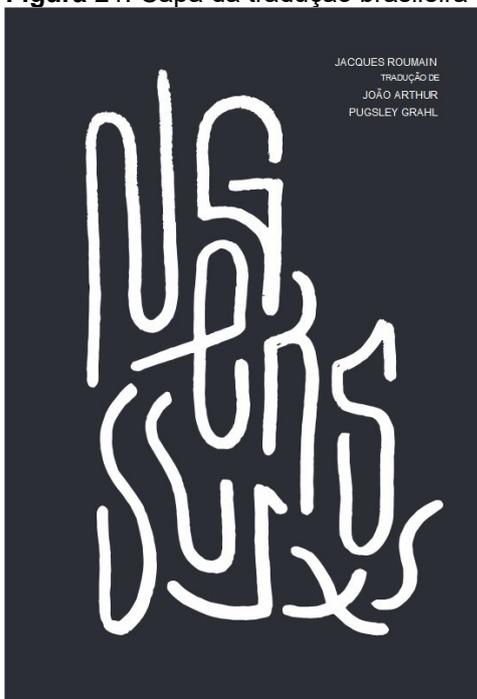
L’AMOUR LA MORT<sup>137</sup>  
 Pour son désespoir une idole vénéneuse  
 Regard hagard d’escarbille d’hirondelle  
 sourire poignardé  
 flétrissure aiguisée du sang  
 l’araignée tire le fil d’une ride :  
 toute honte bue au soupirail de cette bouche  
 Un battement de cil de l’aube  
 et le pollen du soleil couvre ta joue  
 Un nid d’ailles ta chevelure  
 Si l’haleine du vent l’effleure  
 Beauté ravie au mouvement du sang  
 tes mains offrent un sacrifice de colombes  
 Sur tes genoux invincibles.

Vimos que Roumain se interessava pela tradução tendo colocado à prova seus conhecimentos linguísticos de espanhol e alemão com textos de Heine e Guillén. Meschonnic tem toda uma reflexão sobre a tradução que nos guiará com relação à tradução disponível dos poemas de Roumain para o português.

<sup>137</sup>Ver tradução no **Anexo M**.

#### 4.4 BOIS D'ÉBÈNE EM PORTUGUÊS – ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Figura 21: Capa da tradução brasileira



Em 2016 foi publicada a primeira tradução integral em português do livro *Bois d'Ébène* que se tem notícia<sup>138</sup> (Roumain menciona em uma carta uma tradução do poema “*Sales Nègres*” jamais publicada, aparentemente).

O nome da coletânea nessa tradução foi trocado de *Bois d'Ébène*, cuja tradução seria *Madeira de Ébano*, para *Negros Sujos*. Tradução quase literal de “*Sales Nègres*”. Eis o começo do problema de tradução. Um problema de fidelidade, que influenciará a apreensão de todo o poema. “A fidelidade não se contenta de uma confrontação termo a termo. Ela impõe a questão do conjunto, a da coerência interna do texto, de sua oralidade, de sua prática, como sistema de discurso.” (MESCHONNIC, 2010, p. LXIV)

Meschonnic começou sua reflexão a respeito da poética com as traduções. Principalmente com as da *Bíblia* (MESCHONNIC, 1977) e, através delas, desenvolveu uma teoria da tradução baseada em sua teoria do ritmo já aplicada nesta tese<sup>139</sup>.

De toda maneira, ele não só desenvolveu uma teoria da linguagem baseada no ritmo, mas através de sua teoria da tradução, praticou a crítica da tradução, sobretudo em seu livro mais conhecido em português: *Poética do Traduzir*, em que propõe o conceito de *contínuo* que, como uma das noções principais para se pensar a tradução, “deve substituir o binário da métrica por uma rítmica do discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 64). Ou seja, não há mais o “som” ou a fonologia de um lado e o “sentido” ou a semântica de outro, mas aquilo que aqui já tratamos como *forme-sens*, ou forma-sentido, que exprime este *contínuo*.

O próprio termo “contínuo” já implica uma crítica ao estruturalismo, que trata os fenômenos linguísticos independentemente, de maneira cartesiana radical. Para

<sup>138</sup>Tradução feita pelo autor desta tese (ROUMAIN, 2015). **Anexos L, M, O, P.**

<sup>139</sup>Poderia afirmar também que desenvolveu sua teoria do ritmo baseada em sua teoria da tradução. Tudo acontece na mesma época com influências recíprocas que se alimentam.

Meschonnic, contudo, seu programa de tradução pode ser sintetizado pelo título do capítulo 6 da *Poética do Traduzir*: “Pensar o contínuo, Traduzir o contínuo”.

Esse “pensar” passa então por uma crítica da obra que se quer traduzir, o que vai ao encontro do pensamento de Starobinski:

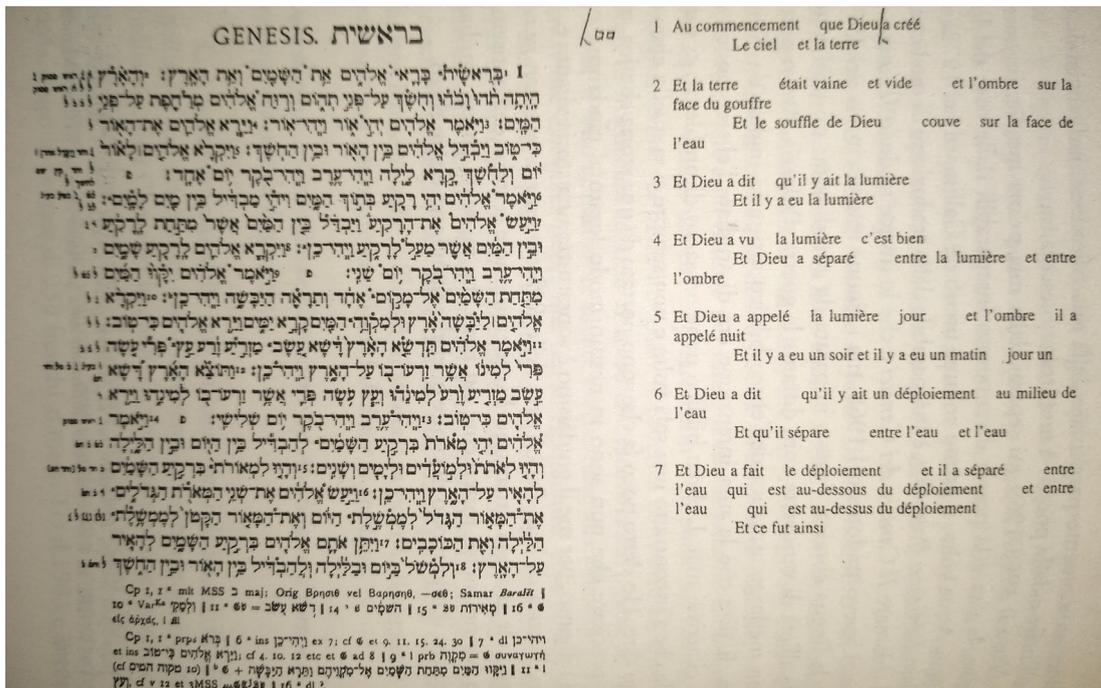
Não é necessário lembrar que a maior parte das grandes obras modernas declaram sua relação ao mundo baseadas na refutação, oposição, contestação. É tarefa da crítica “imaneente” detectar, no interior do texto, tanto em seu “estilo” como em suas “teses” explícitas, os indícios variáveis do escândalo, da oposição, da chacota, da indiferença, em resumo, tudo que, no mundo contemporâneo, dá à obra de gênio seu valor de monstruosidade ou de exceção quanto à cultura que a encerra. (STAROBINSKI, 1970, p. 21)

Um tradutor deve ser primeiramente um crítico tal como Starobinski propõe. E para isso deve reconhecer “a inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura. E daí o trabalho para reconhecer a *historicidade* do traduzir e das traduções.” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIII) Depois, quanto à teoria, Meschonnic dá uma sugestão: “A *teoria* é apenas um acompanhamento reflexivo” (p. XVII) “para distinguir a consciência dos desafios, que é a teoria; e a especificidade do concreto, que é a prática” (p. XXVIII). E o que deve guiar esta prática? O caminho principal é o ritmo. “Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo” (p. XXXII) “A concordância não é uma questão de palavras, mas uma questão de ritmo.” (p. XXXVI) Ou ainda citando Goethe: “Eu venero o ritmo como a rima, pela qual somente a poesia torna-se poesia; mas o que possui uma eficácia realmente profunda e essencial, o que verdadeiramente forma e cultiva, é o que resta do poeta quando ele é traduzido em prosa” (p. XXXVII).

Pensar o *contínuo* é portanto a análise que se faz do texto que se quer traduzir ou criticar. Diversas traduções foram criticadas por Meschonnic: Kafka, Shakespeare, Humboldt, Espinoza. O procedimento utilizado é justamente colocar em evidência quando não houve este *contínuo* que está sempre atrelado ao discurso.

Na tradução da *Bíblia*, ele nota como uma espécie de cristianização do texto foi efetuada e também como a textualidade gestual rabínica do texto em hebraico original, nunca foi respeitada. O desafio desta continuidade é manter e traduzir a oralidade do discurso, que se manifesta pelos sons e pelo aspecto gráfico que uma tradução palavra por palavra não contempla. Como exemplo a imagem abaixo:

Figura 22: Página do Gênesis com a tradução de Meschonnic.



Fonte: Meschonnic (2006)

A esquerda o texto em hebraico original e à direita a tradução de Meschonnic. O ritmo da tradução é dado pelos espaços, que no hebraico são acentos organizados em uma hierarquia. O tamanho dos espaços representa essa organização rítmica no hebreu “Os textos da *Bíblia* [...] são marcados por uma acentuação que é inseparavelmente uma cantilação, uma rítmica e uma organização do sentido. São os *te’amin*, de *ta’am*, que designam ao mesmo tempo o sabor e o sentido, sentido do discurso, não das palavras – acentos disjuntivos e conjuntivos. Sendo a organização rítmica do discurso” (2010, p. 231)<sup>140</sup>.

Tradução palavra por palavra sem se dar conta da “organização rítmica do discurso” foi o que foi feito na tradução de “*Sales Nègres*” (**Anexo O**) para o português. O refrão, como foi visto, é baseado nestas expressões racistas como se o tambor mostrasse o motivo da revolta, repetindo-o diversas vezes, do início ao fim. O discurso é dialético. Chega-se à revolução, à epifania final. Mas para que funcione dialeticamente, as expressões racistas devem funcionar como tese e a voz dos

<sup>140</sup>Para um detalhamento maior dos tipos de acentos, Meschonnic explicita: “uma alínea interna no versículo para o acento *atnah* que equivale à cesura principal do versículo (mas não de hemistíquios! Os segmentos são desiguais); um grande espaço em branco para *zaqef katan* ou *godol*, ou *segolta*; um pequeno espaço branco para os outros (dezoito acentos disjuntivos ao todo). Os acentos conjuntivos (oito) são marcados apenas pela ausência de brancos. Desapercebido, salvo ali onde a pontuação banal colocaria uma vírgula, exemplo: Moisés Moisés. Os brancos não são tanto as pausas metronômicas quanto os relances, colagens e descolagens do texto. Efeitos de entonação. Uma “suspende” e outra “abaixa”. Mas não métrica.” (Idem).

oprimidos como antítese. O problema é que a tradução para o português fornece “Negros Sujos”, o que não é uma expressão do opressor, ainda utilizada, como é o correlato francês: não é uma expressão abertamente e tradicionalmente racista (embora pareça um pouco), nem colonialista que seja corrente em português. Portanto o discurso dialético não foi contemplado e a tradução, que deveria ser uma expressão racista, soa apenas uma expressão esquisita, bizarra, que se articula com a voz dos oprimidos.

É possível perceber a crítica ao racismo no texto, mas a tradução não serve, nem justifica a síntese revolucionária final, por não ter levado em conta a sugestão de Meschonnic de considerar o discurso e o contínuo que se articula com ele e dentro dele.

Por outro lado há o paralelismo “*Nègres/Niggers/Sales Nègres*”, em que o /ng/ deve ser solucionado.

O “Novo Sermão Negro” (**Anexo P**) foi traduzido com os versos claudelianos, como se fosse um capítulo bíblico numerado. A tradução do “*tu*” em francês como “*tu*” em português vincula a ideia de antiguidade (ao menos no português brasileiro preponderante) como uma tradução tradicional Ferreira de Almeida, que talvez ficasse ainda mais evidente se fosse traduzido como “vós”. Mas aparentemente o texto original quer vincular uma proximidade com Jesus, o que justificaria o “*tu*”. Obviamente se a tradução fosse “você”, a proximidade se manteria, mas a linguagem bíblica seria falseada.

Em “*Madeira de Ébano*”, a tradução não leva em conta as caixas altas que são afetadas por Roumain (Ver **Anexo L**). O “Contudo” é traduzido como um verso normal e não como o ponto de mudança do poema em que ocorre a inversão dialética que havia mostrado Roumain com o “*POURTANT*”. O mesmo vale para “*PRÉLUDE*” que, no manuscrito (**Anexo R**), Roumain pensava em colocar “*PRÉLUDE du MESSAGE*”, que introduz a história trágica que começa na África e se estabelece na América onde os reflexos de opressão não mudam radicalmente tanto como a geografia. De toda maneira sem esse aspecto gráfico a dialética histórica se aquieta na continuidade natural e, portanto, a síntese final perde seu impacto.

O nome de outro capítulo de Meschonnic é “Traduzir é Retraduzir”. Ele dá o exemplo de São Jerônimo, *Septuaginta*, traduções da Bíblia hebraica. Mas, a partir da Reforma e da imprensa, as traduções se multiplicaram, King James, Chouraqui,

Bíblias poéticas, filológicas, etc... Mostrando que não há “a” tradução. Existe uma variedade delas.

Nesse sentido há a esperança de que haja no futuro uma retradução do livro de Roumain que considere as observações colocadas aqui e que possam adaptar o ritmo dialético de Roumain ao português, revelando assim seu impacto rítmico original.

## CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS

“Par là il est prophète, c’est-à-dire langage indissociablement poétique et politique.” (MESCHONNIC, 2012, p. 109)

LA DANSE DU POÈTE-CLOWN<sup>141</sup>  
 Bondis parmi eux et danse.  
 Avec tes jambes fines et ton cœur triste.  
 Danse tout autour de la piste:  
 aérien, nu – et lance  
 à leur haine l'injure  
 de ton sourire. Tourne sur toi-même, ô pur,  
 à réchauffer ton désespoir,  
 tourne à ne plus les voir  
 tourne, déjà ils ne sont plus  
 que brume. Entends-tu  
 maintenant vivre la blessure  
 de ton cœur: ils furent  
 ils furent! à mort, tourne,  
 danse, tourne, ô poète, ô flamme, ô clown.  
 Et chante aussi la mort  
 qui griffe ton corps.  
 Tes lèvres sont blêmes,  
 chante quand même,  
 tes pieds s'alourdissent, le lien  
 se casse. Va poète, crever dans la niche du chien.  
 (HOFFMANN, 2003, p. 17)

A epígrafe desta conclusão junto a este poema de 1927 poderiam ter sido o epitáfio de Roumain.

Roumain contemplava a natureza, girava, e fazia poemas de contemplação, mais um giro, e olhava o mundo como criança, olhava com “ódio” vermelho e com paixão negra.

Mais um giro, e lembrava da boemia, outro ainda, e manifestava seu “ódio” e desejo de vingança dos americanos.

Corpo fraco, “pernas finas”, “coração” sempre, sempre “triste”.

“*Que gronde le tambour vaudouesque*”, e ele girava mais uma vez, e virava comunista, simpatizante fascista, burguês, cristão, pai, etnólogo, romancista, presidiário, jornalista. Para cada qualificativo, um giro, uma máscara de *clown*, que, devido a paixão e tristeza, se tornava seu próprio rosto.

Nesta tese quisemos mostrar o *sentido do ritmo* que parte do poema e ecoa desde o “Navio Negreiro” de Heine passando pelas revoltas de Mackandal, pelo bosque Caimã, pelo ato de Independência do Haiti, rimando liberdade com vingança.

<sup>141</sup>Tradução no Anexo Q.

Mostramos a importância dada por Roumain ao ritmo, tanto por sua metalinguagem poética mas também por sua experimentação rítmica, que num corpus de pouco mais de quarenta poemas, desenvolveu ao menos oito paradigmas rítmicos diferentes. Essa riqueza rítmica serviu de contraste para mostrar sua fase dialética, em que a organização dialético-temática dos versos e sua discursividade mostram um padrão que ia ao encontro de sua motivação política da última parte de sua vida. Também mostramos que o *ritmo do sentido* do poema “*Sales Nègres*” pode ser interpretado como uma continuação no tempo do poema “*Appel*”.

Roumain participou da mesma geração dos poetas da Negritude e, embora não sendo um dos fundadores do movimento, há uma semelhança rítmica que os une, e que continua dando frutos como que partindo de um afluente de um rio maior.

Uma alegoria para o *sentido do ritmo* desta tese seria esse rio, em que Mackandal estaria mergulhado na nascente, e um pouco mais ao longe entra Roumain, como diz nos versos 41 e 42 acima: “*je traverserai le fleuve/ je ne passerai pas le gué*”, e também mergulha. Alguns só molham o pé, ou ficam com a água até os joelhos. Mas ninguém ainda encontrou a foz.

Essa perspectiva de *sentido do ritmo*, se for empregada aos poemas “*Bois d’Ébène*” e “*Nouveau Sermon Nègre*”, possivelmente tenham potenciais parecidos com o de “*Sales Nègres*”.

Há uma espécie de espelhamento entre os poemas do livro *Bois d’Ébène* aqui tratados e os ensaios de prosa de Roumain. Aqui mostramos “*Sales Nègres*” com *Le sacrifice du Tambour Assôtô(r)* mas poderia haver um aprofundamento do poema comparativamente com o texto *Grief d’un homme noir* citado *en passant*. Há a possibilidade de tratar o poema “*Bois d’Ébène*” em conjunto com a *Analyse Schématique: 32-34*. É seu poema de maior inspiração socialista, com o texto que deu origem ao PC Haitiano. Outro fator interessante é que o poema começa na África, o que poderia abrir portas para a busca de ritmos que possam elucidar uma *historicidade* original e tradicional. Obviamente deveria passar por Price-Mars. Mas é o poema que trabalha mais com essa noção de modernidade ligada à fábrica, à condição operária e proletária, daí a possível ligação com a *Analyse* a ser aprofundada.

Quanto ao *sentido* do poema de “*Nouveau Sermon Nègre*”, seu paralelismo evidente é com o texto “*À propos de la campagne anti-superstitieuse – Les supersticiones*”, uma monografia, cuja base foi o debate entre o Padre Foisset,

teólogo do Haiti e Jacques Roumain. O debate foi feito por intermédio de jornais entre posições teológicas do padre contra as etno-socialistas de Roumain. Roumain também escreveu uma vida de Jesus para seu filho, que se perdeu. Tudo parece ter uma ligação com seu ensino entre os padres jesuítas. Ou seja, provavelmente há o que pesquisar e descobrir, seguindo-se essas pistas, sem falar no *ritmo do sentido* que como mencionamos segue a tradição começada por Claudel dos *versets*, mostrando que a própria forma dos versos remete a cultura bíblica. Um levantamento desse *ritmo* aparentemente pode trazer resultados interessantes.

O *ritmo do sentido* aplicado ao poema “*Sales Nègres*” permitiu descobrir alguns elementos como a dialética da forma poética, mas principalmente as repetições do poema como o refrão que lembram o compasso rítmico interpretado aqui como o tambor Assôô(r), indicado explicitamente como um *tam-tam* no poema.

O *ritmo do sentido* aplicado aos outros poemas pode revelar outras particularidades. Mesmo os poemas de contemplação. Em sua obra Roumain não fala de árvores. São *flamboyants, bananiers, palmiers, orangers, lataniers, bougainvilliers*. Ele utiliza os nomes populares especificamente: “*Attends-moi devant l’entourage de compère Lauriston, sous le tamarinier.*” Disse Manuel a Annaïse. Ou seja, a ligação de Roumain com a terra vai além de um amor platônico. Comparar sua obra literária com sua monografia *Contribution à l’étude de l’ethnobotanique précolombienne des grandes Antilles*, pode trazer *frutos* interessantes.

Outro trabalho interessante seria fazer a análise literária comparativa com os outros cantos voduns, não foi o objetivo aqui colocá-los como razão de análise principal, mas acredito haver já uma crítica acadêmica suficiente, assim como descrições desses cantos, desde Roumain, passando por Métraux, e muitos outros, que devem permitir algum tipo de elucidação quanto a este tipo de canto-poema sacro.

Nesse sentido, todos os escritores da *négritude* mencionam o *tam-tam* (todos os mencionados aqui, ao menos). Seria interessante pesquisar se esse tipo de ritmo do tambor é um aspecto rítmico do movimento. Seria necessário fazer um levantamento de todos os poemas em que se menciona e “se toca” o tambor. Aqui há alguns exemplos, mas acredito que haja na *négritude* uma orquestra de tambores.

Ainda na interlocução interartes, outra possibilidade seria relacionar as obras plásticas de Rigaud Benoit com a literatura haitiana. Minha descrição da cerimônia

do Assôtô(r) foi baseada em sua pintura, mas toda uma tese poderia ser guiada nesta direção. É como se ele pintasse tendo a *Revue Indigène* de um lado, Price-Mars e *Griots* de outro.

Lembro ainda que esse tipo de análise do poema permite um vislumbre diferente para a tradução, além de servir como um contato com a obra da juventude e sua tradução para o público brasileiro, cujo *Bois d'Ébène* aqui analisado demonstra uma falha de empreitada. Mas abre a porta para outras tentativas, como Meschonnic preconizava:

“O ocidente é baseado em traduções”.

Enfim. Roumain enquanto político e enquanto poeta escritor de “*Sales Nègres*”, infelizmente, segue sendo um meio profeta.

Meio. Pois a realidade atual haitiana provavelmente requeira um outro *sentido do ritmo*. Já há outros “profetas” como Jean d'Amérique (2021), 28 anos, poeta, dramaturgo, romancista, que escreveu para o jornal *Libération*, no mesmo dia do assassinato do presidente Jovenel Moïse, durante a feitura desta tese. Nem “liberdade”, nem “vingança” fazem parte, tampouco esperança, como em Beaugé (p. 165 nesta tese). Como diria Césaire, se sente como um vulcão, ou um *vomissement*. Antes de seu assassinato, o presidente era o símbolo do que ia mal no país, objeto de críticas contundentes. O símbolo se foi:

[...] Ne me demandez plus les nouvelles de mon pays. Si vous cherchez mon corps, vous le trouverez sur un trottoir de Port-au-Prince, ma ville bénie de toutes les blessures. Si vous cherchez des balles, sachez qu'elles ne sont pas perdues, vous les trouverez dans le corps de chaque Haïtien. Si vous cherchez chez moi des bébés morts par balles, vous en trouverez. Si vous cherchez une adolescente kidnappée-violée-tuée puis jetée sur un tas de déchets, vous en trouverez. Si vous cherchez Monferrier Dorval après qu'il a dénoncé un pouvoir corrompu, vous le trouverez assassiné chez lui. Si vous cherchez Grégory Saint-Hilaire, un étudiant qui voulait du soleil pour son pays, vous le trouverez endormi dans la nuit éternelle par une balle d'un agent de sécurité du Palais national. Si vous cherchez Antoinette Duclaire, une voix qui s'élevait pour la vie et la dignité de son peuple, vous la trouverez morte. Si vous cherchez à compter nos cadavres, vous êtes voués à l'échec. Si vous cherchez des corps humains livrés aux cochons après un massacre d'Etat, vous en trouverez. Si vous cherchez des massacres d'Etat, préparez-vous à compter. Si vous cherchez des soi-disant grands pays qui soutiennent cet Etat assassin, vous en trouverez. Si vous cherchez la plaie qui ronge le cœur d'Haïti depuis une décennie, c'est le régime PHTK. Si vous cherchez un pouvoir qui n'agit que par la voie de la violence et de la répression, vous en trouverez. Si vous cherchez un président qui a tout fait pour tuer un peuple, vous en trouverez. Si vous cherchez ce président, vous le trouverez maintenant sur le lit du pays anéanti, les dents arrimées au pain quotidien de la mort.

Après tout, il faudrait pleurer. Mais où iront nos larmes ?

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

d'AMÉRIQUE, Jean. Il n'y a qu'avec du sang que je peux remplir une page. **Libération**. 7 de julho de 2021. Disponível em: [https://www.liberation.fr/international/amerique/haiti-le-pain-quotidien-de-la-mort-20210707\\_LDGVZNJAJBGIVE7NPQC5JC2KGY/](https://www.liberation.fr/international/amerique/haiti-le-pain-quotidien-de-la-mort-20210707_LDGVZNJAJBGIVE7NPQC5JC2KGY/). Acesso: 13/08/2021.

ANTOINE, Régis. La réception de l'œuvre de Jacques Roumain en France. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003, 1750 p.

d'ANS, Jacques Roumain et la fascination de l'ethnologie. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003, 1750 p.

AUGUSTIN, Jean Ronald. Mémoire de l'esclavage dans l'espace public: initiatives pour sa patrimonialisation à Bordeaux (France) et à Port-au-Prince(Haïti). **Ethnologies**, 34 (1-2), 2012, p. 205–226. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ethno/1900-v1-n1-ethno01484/1026151ar/>. Acesso em: 13/08/2021.

AUGUSTIN, Jean Ronald. Mémoire de l'esclavage en Haïti. Entrecroisement des mémoires et enjeux de la patrimonialisation. Tese (Doutorado em Etnologia e Patrimônio) Université de Laval, Québec, 2016.

BALLAGAS, Emilio. **Mapa de la Poesía Negra Americana**. United States; Buenos Aires: Pleamar: 1946.

BAPTISTA, José Renato. Bois Caiman: as metáforas da história e a realidade dos mitos na construção da identidade (inter)nacional do Haiti. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – UFJF** v. 9, n. 2 jul/dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12207>. Acesso em: 13/08/2021.

BAPTISTA, José Renato. **Sè Tou Melanje**: Uma etnografia sobre o universo social do Vodou Haitiano. Tese (Doutorado em antropologia social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/comme/AppData/Local/Temp/775352-1\(1\).pdf](file:///C:/Users/comme/AppData/Local/Temp/775352-1(1).pdf). Acesso em: 26/10/21.

BARBOSA, Sidney. Pós-fácio à tradução de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain. Belo Horizonte: Mazza, 2021.

BARTHÉLEMY, Gérard. Voyage au pays des gouverneurs. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003, 1750 p.

BATRAVILLE, Nathalie. **Poésie de l'absence**: le rapport à l'autre chez trois poètes haïtiennes. Dissertação (Mestrado em Literatura). Université Queen's Kingston, Ontario, Canada setembro 2008.

BEAUDRY, Nicole. Le langage des tambours dans la cérémonie vaudou haïtienne. C **Revue de musique des universités canadiennes**, n° 4, 1983, 125–140. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1983-n4-cumr0428/1013900ar/>. Acesso em: 13/08/2021.

BÉCHACQ, Dimitri. La Construction d'un vodou Haïtien savant: courants de pensée, réseau d'acteurs et productions littéraires. MEG Genève. **Vodou**, 2007. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01914522> Acesso em: 01/11/2021.

BENSIGNOR, François. La mémoire musicale du vaudou haïtien. In: **Hommes et Migrations**, n° 1210, Novembro-dezembro 1997. pp. 153-159. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/homig\\_1142-852x\\_1997\\_num\\_1210\\_1\\_3082](https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1997_num_1210_1_3082). Acesso em: 13/08/2021.

BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Galimard, 1966.

BIRKAN-BERZ, Carole. Traduire le rythme non iambique. In: **Palimpsestes Revue de traduction**. N° 27, 2014, p. 81-99. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2044>. Acesso em: 13/08/2021.

BOULANGER, Pier-Pascale, Andrew Eastman, David Nowell Smith, and Chantal Wright. **The Henri Meschonnic Reader: A Poetics of Society**. Edited by Pajević Marko. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

BOURASSA, Lucie. La forme du mouvement (sur la notion de rythme). In: **Horizons philosophiques**. Volume 3, edição 1, outono 1992, p. 103-120.

BOURASSA, Lucie. **Rythme et Sens** Des processus rythmiques en poésie contemporaine. Ruthmos: 2015.

BOURASSA, Lucie. **Henry Meschonnic**. Ruthmos: 2015.

BRECHT, Bertolt. **Poesia**. Introdução e tradução de André Vallias. Perspectiva, 2019.

\_\_\_\_\_. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro. Editora 34, 2000.

BROWNORTH, Victoria. Remembering Assotto Saint: A Fierce and Fatal Vision. In: **Lambda literary**. Disponível em: <https://www.lambdaliterary.org/2014/06/remembering-assotto-saint-a-fierce-and-fatal-vision/> Acesso em: 22/06/2021.

BRUN, Gérard. Lengua y literatura: dos aspectos de La cultura del pueblo haitiano. In: **THESAURUS**. Tomo XXI. Núm. 1 (1966). p. 194-198. Disponível em: [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/21/TH\\_21\\_001\\_200\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/21/TH_21_001_200_0.pdf). Acesso em: 13/08/2021.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução Valérie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CARELOCK, Nicole Payne. **A leaky House**: Haiti in the Religious Aftershock of the 2010 earthquake. Tese (Doutorado em Filosofia), Rice University, Huston, Texas, 2012.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Aliança Editorial: 2012.

CASTERA, George. Tanbou kreyòl. **Île en île**. 1995. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/georges-castera-tanbou-kreyol/>. Acesso em: 23/08/2021.

CEDEÑO, Dayami Cue. Cultura Haitiana Y Nacionalismo En La Década Del Cuarenta Del Siglo XX. In: **Contribuciones a las Ciencias Sociales**. Servicios Académicos Intercontinentales SL, 2012-06, Junho, Cuba. Disponível em: <https://www.eumed.net/rev/cccss/20/dcc.html>. Acesso em: 24/06/2021.

CELLIER, Marine. Construire le mythe pour se réappropriier l'histoire: La figure de Mackandal dans quelques œuvres caribéennes. In: **Cahiers d'histoire**, Volume XXXIV, vol. 02, 2017, p. 71-83. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/histoire/2017-v34-n2-histoire03229/1041543ar/>. Acesso em: 07/11/2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Cent Poèmes d'Aimé Césaire**. Paris: Omnibus. 2009.

CIARCEA, Gaetano. Jacques Roumain, Œuvres complètes. In: **Gradhiva**. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. N° 1, 2005 Haïti et l'anthropologie. Disponível em: <https://journals.openedition.org/gradhiva/403>. Acesso em: 13/08/2021.

CLITANDRE, Nadège T. Haitian Exceptionalism in the caribbean and the project of rebuilding Haiti. In: **The Journal of Haitian Studies**, Volume 17, n° 2, 2011. Disponível em: [https://www.global.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/gisp.d7-2/files/sitefiles/people/clitandre/NadegeClitandre\\_Haitian%20Exceptionalism.pdf](https://www.global.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/gisp.d7-2/files/sitefiles/people/clitandre/NadegeClitandre_Haitian%20Exceptionalism.pdf). Acesso em: 13/08/2021.

CLORMÉUS, Lewis Ampidu. La démonstration durkheimienne de Jean Price-Mars: faire du vodou haïtien une religion. In: **Archives de sciences sociales des religions**, n° 159, julho-setembro 2012, Disponível em: <http://journals.openedition.org/assr/24140>. Acesso em: 07/11/2021.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, Sandra *et al.* (Orgs.) **Literaturas Artes Saberes**. Abralic Editora Hucitec: 2008.

CONSTANTINI, Alessandro. La langue polyphonique de Jacques Roumain. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003, 1750 p.

CORDINGLEY, Anthony. L'oralité selon Henri Meschonnic. In: **Palimpsestes revue de traduction**. N° 27, 2014. p. 47-60. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2029>. Acesso em: 24/06/2021.

CULLEN, Countee. "Incident". **Poetry foundation**. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/42618/incident-56d2213a45f36>. Acesso em: 22/06/2021.

DAMAS, Léon-Gontran. **Pigments - Névralgies**. Paris: Présence Africaine. 2005.

DASH, Jean Michael. Jacques Roumain romancier. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003, 1750 p.

DASH, Jean Michael. Haïti première république noire des lettres. *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*. Abril 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/actesbranly/480>. Acesso em: 13/08/2021.

DENIS, Watson. Origins and Manifestations of Haitian francophilia: nationalism and Foreign Policy in Haïti (1880-1915). **Secuencia** N° 67, janeiro-abril, 2007. p. 93-139. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/pdf/secu/n67/2395-8464-secu-67-93.pdf>, Acesso em: 13/08/2021.

DÈUS, Frantz Rousseau. **Identidade Étnico-Racial No Haiti**: Estudo Sobre O Fenômeno Contemporâneo De Despigmatação "Voluntária" Da Cor De Pele À Luz

Do Indigenisme Haïtien. Dissertação (mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Estado de São Paulo. Guarulhos, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/52090>. Acesso em: 21/10/2021.

DEPESTRE, René. VALDÉS, Camila León; VOLTAIRE, Frantz, Buenos días y adiós a la negritud. In: **Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo**. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 201-256.

DEPESTRE, René. Parler de Jacques Roumain (1907-1944). In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain Œuvres Complètes**. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003.

DEPESTRE, René. **Bom dia e Adeus à Negritude**. Paris: Robert Laffont, 1980. 262p. p.82-160. (Tradução de Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf> Acesso em: 12/08/21.

DESSONS, Gérard. **Introduction à l'analyse du poème**. 4. ed. Paris: Armand Colin, 2016.

DIEUMAITRE, Jean. Construção da identidade nacional na poesia haitiana: início de uma reflexão. In: **Revista Entrelinhas**. Vol. 12, Nº. 2. Jul./dez. 2018, p. 170-191. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/entr.2018.12.2.03>; Acesso em: 13/09/2021.

DIRKSEN, Rebecca. Haiti's Drums and Trees: Facing Loss of the Sacred. **Ethnomusicology**, Vol. 63, nº 1. Indiana University, 2019. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Haiti%27s-Drums-and-Trees%3A-Facing-Loss-of-the-Sacred-Dirksen/919bb36ded24c982398373de1119c9d12914693f>. Acesso em: 13/08/2021.

DIRKSEN, Rebecca. **After the Dance, the Drums are Heavy** Carnival, Politics, and Musical Engagement in Haiti. Oxford University Press, 2019. Livro eletrônico.

DOMINIQUE, Max. Literatura comprometida o el desentendimiento de la Literatura. In: VALDÉS, C. L.; VOLTAIRE, F. **Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo**. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 439-446. Disponível em: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181009024420/Antologia\\_Haiti.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181009024420/Antologia_Haiti.pdf). Acesso em: 13/08/2021.

DORESTAL, Yves. **Jacques Roumain (1907-1944) un communiste haïtien le marxisme de Roumain ou le commencement du marxisme en Haïti**. C3 Editions: 2015. Livro eletrônico.

DURBAN-ALBRECHT, Erin. The Legacy of Assotto Saint: Tracing Transnational History from the Gay Haitian Diaspora. In: **Journal of Haitian Studies**, Volume 19, nº 1, Primavera 2013, pp. 235-256. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/538010>. Acesso em: 13/08/2021.

EYRIÈS, Alexandre. **Poétique de la communication** Lectures critiques de l'œuvre d'Henri Meschonnic. L'Harmattan: 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice O Haiti: história, literatura, cultura. In: **Revista Brasileira do Caribe**. 2006, VI, nº 12, p. 371-395. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159114589004>. Acesso em: 22/06/2021.

FLEISCHMANN, Ulrich. **Écrivain et Société en Haïti**. Centre de recherches caraïbes, Montréal: Ed. Montréal: 1976.

\_\_\_\_\_. Jacques Roumain dans la littérature d'Haïti. HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003, p. 1229.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio**: comentário e tradução poética. 2014. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-18032015-111739/pt-br.php>. Acesso em: 07/11/2021.

FUMAGALLI, Gabriella Lorenzon. **L'Amour et la violence dans l'œuvre de Jacques Roumain**. Dissertação (Mestrado em artes/Departamento de Francês). University of British Columbia, 1978. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0094747>. Acesso em 03/11/2021.

GENOUD, Rosa Latino de. Algunas reflexiones sobre el vudú y la cultura haitiana. **CUYO**. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, nº 18-19, 2001. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3174823>. Acesso em: 13/08/2021.

GLISSANT, Édouard, **Traité du tout-monde**. Paris, Gallimard, 1997.

GOYATÁ, Júlia Vilaça. **Haiti popular**: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950). 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-27052019-104520>. Acesso em: 01/08/2020.

GRAHL, João Arthur Pugsley *et al.* Relato do Projeto “Literatura de refúgio: expressões haitianas”. In: SILVA-REIS, Dennys; ARAÚJO, Guadalupe Sousa. **Revista Translatio**. Nº 13, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/71600>. Acesso em 13/08/2021.

GRENIER, Robert. La Mélodie Voodoo. Voodoo Art Songs: the Genesis of a Nationalist Music in the Republic of Haiti. In: **Black Music Research Journal**, Spring, 2001, Vol. 21, No. 1, p. 29-74. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/3181593?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3181593?seq=1#metadata_info_tab_contents). Acesso em: 13/08/2021.

HANDERSON, Joseph, *Diaspora*. Sentidos sociais e mobilidades haitianas, In: **Horizontes Antropológicos**, nº 43, 2015, p. 51-78. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/yGY4hRnhhXcNWHsDTH7khRD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13/08/2021.

HEINE, Heinrich. Das Sklavenschiff. Tradução Augusto Meyer. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3919365/mod\\_resource/content/0/O%20navio%20negreiro%20Heine%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20Augusto%20Meyer.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3919365/mod_resource/content/0/O%20navio%20negreiro%20Heine%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20Augusto%20Meyer.pdf) Acesso em: 22/02/2021.

HEISE, Eloá. Heinrich Heine e Castro Alves: diversidade na convergência. In: **Pandaemonium Germanicum**, nº 2. p. 23-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/63081>. Acesso em: 13/08/2021

HOFFMAN, Léon-François. **Histoire littéraire de la francophonie**: littérature d’Haïti. Princeton: EDICEF/AUPELP, 1995. (Universités francophones).

\_\_\_\_\_. **Jacques Roumain Œuvres Complètes**. Collection Archivos, 2003.

\_\_\_\_\_; ROUMAIN, Jacques. Jacques Roumain et Nancy Cunard. Poème de Jacques Roumain dédié à Nancy Cunard et lettre de Jacques Roumain à Nancy Cunard, commentés par Léon-François Hoffmann. In: **Gradhiva** Revue d'anthropologie et d'histoire des arts nº 19, 2014.

\_\_\_\_\_; ROUMAIN, Jacques. **Le nègre romantique**. Personnage littéraire et obsession collective. Collection: Le regard de l'histoire, Paris: Les Éditions Payot, 1973, 302 pp.

\_\_\_\_\_. Introduction du Coordinateur. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain Œuvres Complètes**. Collection Archivos, Espanha, 2003.

HUGHES, Langston. "A Poem for Jacques Roumain". **The New Masses**. 2 de outubro de 1945. Disponível em: <https://www.unz.com/print/NewMasses-1945oct02-00025>. Acesso em: 14/08/2021.

JAMES, C. L. R. **The Black Jacobins**. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo revolution. Pinguin Books: 2001. Livro eletrônico.

JOSEPH, Celucien L. **Más allá de la negrura étnica: la conciencia transnacional negra y la práctica de la intertextualidad negra**. Disponível em: <https://drclucienjoseph.com/books/>. Acesso em: 13/08/2021.

\_\_\_\_\_. **Thinking in Public** Faith, Secular Humanism, and Development in Jacques Roumain. Maori & Pasifika: Pickwick Publications: 2017. Livro eletrônico.

JONASSAINT, Jean. Les productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord (1969-1979). In: **Études littéraires**. La littérature haïtienne, Volume 13, N° 2, août 1980. p. 313-333. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1980-v13-n2-etudlitt2213/500518ar/>. Acesso em: 13/08/2021.

\_\_\_\_\_. Césaire et Haïti, des apports à évaluer. In: **Francophonie d'Amérique**, N° 36, p. 135-165. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/fa/2013-n36-fa01791/1029380ar/>. Acesso: 13/08/21.

JULIEN, Jean. Jacques Roumain: le militant. In: LECONTE, Frantz-Antoine (dir.). **Jacques Roumain et Haïti: la mission du poète dans la cité**. Paris: L'Harmattan, 2011.

\_\_\_\_\_. Literatures in the Francophonie. Yale University Press: **Yale French Studies**, 2003, N° 103, French and Francophone: The Challenge of Expanding Horizons, 2003, p. 55-63.

KARSKY, Marie Nadia. Présentation. In: **Palimpsestes Revue de traduction**. Traduire le rythme. N° 27, 2014, p. 11-26. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2013>. Acesso em: 13/08/2021.

LAHENS, Yanick. **Littérature haïtienne: urgence(s) d'écrire, rêve(s) d'habiter**. Leçon inaugurale prononcée au Collège de France, 21 de março de 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lectures/40285>. Acesso em: 13/08/2021.

LANNI, Dominique. Defense de Paul Morand': Jacques Roumain ou l'avocat inattendu. In: **French Studies Bulletin**, Volume 32, edição 120, Outono 2011, p. 51-54. Disponível em: <https://academic.oup.com/fsb/article-abstract/32/120/51/627750>. Acesso em: 13/08/2021.

LA PROCLAMATION DE L'INDÉPENDANCE, 1ER JANVIER 1804. In: **Outre-mers**, tome 90, n°340-341, 2e semestre 2003. Haïti Première République Noire. p. 247-248. Disponible em: [https://www.persee.fr/doc/outre\\_1631-0438\\_2003\\_num\\_90\\_340\\_4056](https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2003_num_90_340_4056). Acesso em: 13/08/2021.

LARAQUE, Franck. Fulgurance de l'image dans la poésie révolutionnaire de Jacques Roumain. In: LECONTE, Frantz-Antoine (dir.). **Jacques Roumain et Haïti: la mission du poète dans la cité**. Paris: L'Harmattan, 2011.

LAROCHE, Maximilien. **La littérature haïtienne**. Identité • langue • réalité. Montréal: Les Éditions Leméac, inc., 1981. Collection "Les classiques de la francophonie".

\_\_\_\_\_. Images de la femme dans la lyrique populaire haïtienne. *Études littéraires*, 25(3), 9–26.(1993). Disponible em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1993-v25-n3-etudlitt2248/501011ar/>. Acesso em 13/08/2021.

LAURENT, Mourey. La musique comme problème poétique. In: **Poezibao** (musique et littérature). Disponible em: <https://poezibao.typepad.com/poezibao/musique-et-litt%C3%A9rature>. Acesso em: 22/06/2021.

LAURIÈRE, Christine. Jacques Roumain, ethnologue haïtien. In: **L'Homme Revue française d'anthropologie**. Editions EHESS. 2005.p. 187-198

LEAL, Ana Maria Gottardi. O ritmo fônico nos sonetos de Jorge de Sena. In: DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva: 1985.

LECONTE, Frantz-Antoine. Introduction: Jacques Roumain entre le rêve et l'action. In: LECONTE, Frantz-Antoine (dir.). **Jacques Roumain et Haïti: la mission du poète dans la cité**. Paris: L'Harmattan, 2011.

\_\_\_\_\_. Conclusion Unité et actualité de l'œuvre. In: LECONTE, Frantz-Antoine (dir.). **Jacques Roumain et Haïti: La mission du poète dans la cité**. L'Harmattan, 2011.

LEVINE, Caroline, **Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

LUNDAHL; Mats: Jacques Roumain and Gouverneurs de la rosée. In: **Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies**. Vol. XXXIX: 1-2 2009, p. 173-180.

MAGLOIRE, Eddy. Les griefs de l'homme noir. In: **Jacques Roumain et Haïti: La mission du poète dans la cité**. Paris: L'Harmattan, 2011.

MARCIENNE, Martin. Réification de l'homme et nomination. In: **Nouvelle revue d'onomastique**, n°54, 2012. p. 247-260. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/onoma\\_0755-7752\\_2012\\_num\\_54\\_1\\_1759](https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_2012_num_54_1_1759). Acesso em: 12/08/2021.

MARQUES, P.; DOS ANJOS, J. C. Quem quer ser Toussaint Louverture? Banalização e silenciamento na produção de narrativas oficiais sobre a história haitiana. In: **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís – (MA), v. 16, n° 31, julho/dezembro 2015, p. 125-169. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/4497>. Acesso em: 12/08/2021.

MARXSEN, Patti M. Dictatorship and Dissent: Jacques Roumain's "La Tragédie haïtienne" 1937. In: **Journal of Haitian Studies**, Volume 23, n° 2, Outono 2017, p. 108-117. Published by University of California, Santa Barbara, Center for Black Studies, <https://doi.org/10.1353/jhs.2017.0019>. Acesso em: 22/06/2021.

MATOS Moquete, M. La matanza de haitianos en 1937 en República Dominicana: perspectiva transtextual y transdiscursiva. In: **Ciencia y Sociedad**, 44(3), 2019, p. 69-80. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/870/87060917006/html/>. Acesso em: 13/08/2021.

MATTHEWS, J. H. Intelligence at the Service of Surrealism: Breton's "Anthologie de l'humour noir". In: **Books abrad**, vol. 41, no. 3, 1967, p. 267-273.

MEDINA, Celso. La complejidad identitaria en la poesía francoantillana. In: **Entreletras**, N° 1. Junio-Diciembre de 2017, p. 15-18.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Spinoza poema del pensamiento**. Tradução Savino, Hugo. Tinta Limón. Buenos Aires: Cactus, 2015.

\_\_\_\_\_. **Pour la poétique I**. Paris: Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. **Pour la poétique III**. Une Parole Écriture. Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. **Conversazioni com Giuditta Isotti Rosowsky**. Roma: Bulzoni, 2006.

\_\_\_\_\_. **Politique du Rythme politique du sujet**. Paris: Verdier: 1995.

\_\_\_\_\_. **Modernité Modernité**. Paris: Gallimard/Verdier: 1988.

\_\_\_\_\_. **Critique du rythme** Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier: 1982.

\_\_\_\_\_. **Langage, histoire une même théorie**. Paris: Verdier: 2012.

\_\_\_\_\_. **Les Chant des chants**. Prefácio e tradução da Biblia (*les cinq rouleaux*) por Henri Meschonnic. Paris: Le nouveau commerce/Gallimard, 1977.

\_\_\_\_\_. **Heidegger ou le national-essentialisme**. Paris: Laurence Teper, 2007.

\_\_\_\_\_. **Hugo, La poésie contre le maintien de l'ordre**. Paris: Maisonneuve & Larose, 2002.

METRAUX, Alfred. **Le Vaudou Haïtien**. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines), 1958.

MIERNOWSKI, Jan. **La Beauté de la Haine**. Essais de Misologie littéraire. Paris: Droz, 2014.

MOCOMBE Paul. The anti-dialectical signification of Erzulie Danthor and Bois Caiman of the Haitian Revolution, In: **African Identities**, 2016.

MORALES, Laura Lopez. Entre el arraigo y la diáspora (una mirada a la literatura haitiana en francés). **Fuentes Humanísticas**, v. 19, n. 34, Mexico: Universidade Autônoma metropolitana, 2007. p.135-145. Disponível em: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/312> Acesso em: 23/06/2021.

MUNRO, Martin. Reading Rhythm and Listening to Caribbean History in Fiction by Jacques Roumain and Joseph Zobel. In: **Journal of Modern Literature**, Volume 31, Number 4, Summer 2008, p. 131-144.

\_\_\_\_\_. **Different drummers: rhythm and race in the Americas**. University of California Press: 2010. Livro eletrônico.

NICOLAS, Alrich. Jacques Roumain et l'Alemagne. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003.

OLIVEIRA NETO, Aristinete Bernardes. **Mulatez e transculturação**: um estudo comparado entre a poesia de Nicolás Guillén e a antropologia de Fernando Ortiz. 2019. 286 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

OLLIVIER, Émile. L'internationalisme de Jacques Roumain et ses zones d'ombre. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003.

OYAMA, Maria Helena. Um rei Negro... Construção Identitária em *La Tragédie du roi Christophe*, de Aimé Césaire. In: Anais do Encontro Internacional XVIII Encontro de História da ANPUH-Rio: História e Parcerias, 2018. Disponível em: [https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529818750\\_ARQUIVO\\_C\\_omunicacaoENVIADAMARIAHELENAVALENTIMDUCAOYAMA.pdf](https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529818750_ARQUIVO_C_omunicacaoENVIADAMARIAHELENAVALENTIMDUCAOYAMA.pdf). Acesso em: 13/08/2021.

PACHECO, Perla Patricia Valero. Entre la raza y la colonialidad: la historiografía en torno a la Revolución Haitiana. In: Nájera, Veronica. (org.) **De lo poscolonial a la descolonización**. p. 186-198. Disponível em: [https://www.academia.edu/39558243/Entre\\_la\\_raza\\_y\\_la\\_colonialidad\\_la\\_historiograf%C3%ADa\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_Revoluci%C3%B3n\\_Haitiana](https://www.academia.edu/39558243/Entre_la_raza_y_la_colonialidad_la_historiograf%C3%ADa_en_torno_a_la_Revoluci%C3%B3n_Haitiana) Acesso em: 13/08/2021.

PAES, José Paulo. **Tradução a ponte necessária**: aspectos e problemas da arte da tradução. São Paulo: Ática: 1990.

PALISSE, Marianne. Jacques Roumain, Léon-Gontran Damas, et les filiations de l'anthropologie haïtienne des années 1930-1940: vers la constitution d'espaces intellectuels transcoloniaux? In: **Bérose – Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie**, Paris, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/coma/6546>. Acesso em: 13/08/2021.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. **Da crítica genética à tradução literária**. Vinhedo: Horizonte, 2011.

PAZ, Octavio. **El Arco y la lira**. 3. ed. Mexico: FCE, 2012.

PIERRE, Jean Gardy Jean. **Haiti, uma República do Vodou?** Uma análise do lugar do Vodou na sociedade haitiana à luz da Constituição de 1987 e do Decreto de 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). PUC São Paulo. 2009. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/2107>. Acesso em: 26/10/2021.

POLLICINO, Simona. La notion de rythme entre poésie et musique. In: **Synergies Espagne** N° 4. 2011, p. 35-41. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Espagne4/pollicino.pdf>. Acesso em: 13/08/2021.

PRICE-MARS, Jean. **Ainsi parla l'oncle**: essais de Ethnographie. New York: Parapsychology Foundation Inc., 1928. Edição: 1954. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/price\\_mars\\_jean/ainsi\\_parla\\_oncle/ainsi\\_parla\\_oncle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/price_mars_jean/ainsi_parla_oncle/ainsi_parla_oncle.pdf) Acesso em: 23/06/2021.

RABATE, Émile. “Palabras saladas, dulces, agridulces”: Encuentro con el escritor haitiano Frankétienne. In: **Revista de Estudios Literarios**. Maturín, Año I N° 2. Julho - Dezembro 2017.

RAMSEY, Kate. Prohibition, persecution, performance. In: **Gradhiva**, n° 2005, colocado em linha em 10 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/352>. Acesso em: 13/08/2021.

RANAIVOSON, Dominique. L'Anthologie de Senghor comme manifeste. In: **Études littéraires africaines**, n° 29, 20–2, 2010. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2010-n29-ela01605/1027492ar.pdf>. Acesso em: 13/08/2021.

REINSEL, Amy **Poetry of revolution**: romanticism and national projects in nineteenth-century Haiti, 2008, Tese (Doutorado em Artes), University of Pittsburgh.

RICHMAN, Kathy. Militant cosmopolitan in a creole city: the paradoxes of Jacques Roumain. In: **Biography**, Volume 35, n° 2, primavera 2012, p. 303-317. Disponível em: [https://www.deepdyve.com/lp/hawaii\\_press/militant-cosmopolitan-in-a-creole-city-the-paradoxes-of-jacques-gb7lpBAD0Y](https://www.deepdyve.com/lp/hawaii_press/militant-cosmopolitan-in-a-creole-city-the-paradoxes-of-jacques-gb7lpBAD0Y). Acesso em: 13/08/2021.

RODRÍGUEZ, Emilio Jorge. **Haití y la transcribibilidad literaria**. La Habana: Editorial arte y Literatura, 2011.

\_\_\_\_\_. Forjadores de la visión pancaribeña del espacio cultural. In: WEINBERG, Liliana (coord.). **História Comparada de las Américas Perspectivas de la integración Cultural**. México: Centro de investigaciones de América Latina y Caribe, 2016. Disponível em: [http://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/bitstream/CIALC\\_UNAM/CL230/1/HCA\\_PIC\\_PT\\_13.pdf](http://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/bitstream/CIALC_UNAM/CL230/1/HCA_PIC_PT_13.pdf). Acesso em: 13/08/2021.

ROUMAIN, Jacques. **Sales Nègres**. Dybbuk. 2015.

\_\_\_\_\_. Le Sacrifice du Tambour-Assôtô(r). In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Édition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003.

RUANO, Bruna Pupato; GRAHL, João Arthur Pugsley; PERETI, Emerson. Português Brasileiro para Migração Humanitária (PBMH): construindo um projeto de integração linguística, cultural e social. In: RUANO, B. P; SANTOS, J. P; SALTINI, L. (Orgs.) **Cursos de Português como Língua Estrangeira no Celin-UFPR: práticas docentes e experiências em sala de aula**. Curitiba: Editora UFPR, 2016, p. 291-320.

RUANO, Bruna Pupato; GRAHL, João Arthur Pugsley. **Portuguese as a welcoming Language** – teaching experiences with Haitian and Syrian students from PBMH-UFPR project. Paper for the XXXIII International Congress of the Latin American Studies Association, LASA 2015/Precariedades, exclusiones, emergencias. v. XXXIII. San Juan, Puerto Rico.

SAINT-LOUIS, Vertus. L'assassinat de Dessalines et le culte de sa mémoire. In: **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís – (MA), Volume 16, nº 31, julho/dezembro, 2015, p. 95-124. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/4501>. Acesso em: 13/08/2021.

SALIGNON, Pierre. Haïti république des ONG: “l’empire humanitaire” en question. In: RAINHORN, Jean-Daniel. **Haïti: réinventer l’avenir**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2012. Disponível em: <https://books.openedition.org/editionsmsmh/8343?lang=fr>. Acesso em: 13/08/2021.

SANTANA, Cristian Paula. **O caribe negro nos poemas de Nancy Morejón: um olhar para Cuba**. Dissertação (mestrado em letras). Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu’est-ce que la Littérature**. Paris: Gallimard, 1948.

SCOTT, Clive. Free Verse and the Translation of Rhythm. In: **Thinking Verse I** (2011), 67-10. Disponível em: <http://www.thinkingverse.org/issue01/Clive%20Scott,%20Free%20Verse%20and%20the%20Translation%20of%20Rhythm.pdf>. Acesso em: 13/08/2021.

\_\_\_\_\_. Translation and the expansion of the rhythmic sense. **Palimpsestes Revue de traduction**. Traduire le rythme. Nº 27, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2116>. Acesso em: 13/08/2021.

SENGHOR, Léopold. Prière de Paix. **Un jour un poème**. Disponível em: <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/priere-de-paix>. Acesso em: 19/08/2021.

SILVA, Roberto Jardim da. **Joseph Anténor Firmin**: conflitos teóricos e políticos entre Haiti e França. Tese (Doutorado em sociologia). Universidade Federal do Paraná, 2020.

SMITH, David Nowell. Distending the rhythmic knot. In: **Palimpsestes Revue de traduction**. Traduire le rythme. N. 27, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2017?lang=en>. Acesso em: 13/08/2021.

SNYDER, Timothy. **Bloodlands** Europe between Hitler and Stalin. New York: Basic Books, 2010.

SOUFFRANT, Claude. L'actualité de Jacques Roumain. In: revista **Europe**, premier setembro de 1976, p. 64-83. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/souffrant\\_claude/Actualite\\_Jacques\\_Roumain/actualite\\_JR\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/souffrant_claude/Actualite_Jacques_Roumain/actualite_JR_texte.html). Acesso em: 13/08/2021.

\_\_\_\_\_. **Une négritude socialiste**. Religion et développement chez J. Roumain, J.-S. Alexis, L. Hugues. Préface Paul Ricoeur. Paris: Les Éditions L'Harmattan, 1978.

SOURIEAU, Marie-Agnès. Les Fantoques: La veulerie de la cité. In: LÉCONTE, Frantz-Antoine, **Jacques Roumain et Haïti**, 2010.

STAROBINSKI, Jean. **La Relation Critique**. Paris: Gallimard, 1970.

THE NEW YORKER. **An Iconic Image of Haitian Liberty**. 28 de julho de 2015. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/haiti-u-s-occupation-charlemagne-peralte>. Acesso em: 10/08/2021.

THIBAUD, Clément. “Coupé têtes, brûlé cazes”: peurs et désirs d'Haïti dans l'Amérique de Bolívar. In: **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. Éditions de l'EHESS 2003/2 58e année, p. 305-331. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-Annales-2003-2-page-305.htm>. Acesso em: 13/08/2001

TIPPENHAUER, Yasmina. La réception de l'œuvre de Jacques Roumain par ses compatriotes. In: HOFFMANN, Léon-François. **Jacques Roumain** Œuvres Complètes. Edition critique, Collection Archivos, Espanha: 2003.

TORRES-SAILLANT, Silvio. Descolonización de la lectura: el legado de la Casa. In: **Revista Casa de las Américas** n. 287, abril-junho/2017, p. 102-110. Disponível em: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/01/18/descolonizacion-de-la-lectura-el-legado-de-la-casa/#.XwJITedXrIU> Acesso em: 23/06/2021.

TROUILLOT, Michel-Rolph. The Odd and the Ordinary: Haiti, the Caribbean and the World. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, n. 17, 28 de outubro de 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-43412020v17j553>. Acesso em 23/07/2021.

VALDÉS, Camila León; VOLTAIRE, Frantz. Ensaio Introdutório. VALDÉS, Camila León; VOLTAIRE, Frantz. **Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo**. – 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

VERAS, Eduardo Horta Nassif; ABES, Gilles Jean. “Um livro singular e fácil de vender”: O Spleen de Paris na correspondência de Baudelaire. *Alea: Estudos Neolatinos*. 2019, v. 21, nº 2, pp. 98-113. Disponível em: ISSN 1807-0299. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/21298113>. Acesso em: 11/08/2021.

WILLIAMS, Carla Denise. **When the Pen Becomes a Sword: Race and Class Consciousness in the Literature of the West Indian Writers Jacques Roumain, Etienne Léro, Gilbert Gratiant**. Dissertação (Mestrado em Letras). Atlanta University, 1993.

YALE, Néba Fabrice. **La violence dans l’esclavage des colonies françaises au XVIIIe siècle**. Dissertação (Mestrado em História), Université de Grenoble. 2009.

## ANEXOS

### ANEXO A – QUANDO BATE O *TAM-TAM*

Teu coração treme na sombra, como  
o reflexo de um semblante na onda turva.  
A velha miragem surge ao meio da noite.  
Tu conheces o doce feitiço da lembrança;  
Um rio te leva para longe da costa,  
Te leva à paisagem ancestral.  
Tu escutas as vozes: elas cantam a amorosa dor  
E no morro, escute este *tam-tam* ofegante tal  
a garganta de uma menina negra.  
Tua alma é o reflexo na água sussurrante  
onde teus pais curvaram seus obscuros semblantes.  
Seus secretos movimentos te misturam à vaga  
E o branco que te fez mulato é esta pouca espuma  
rejeitado, como escarro, na margem.

## ANEXO B – CEM METROS

Quatro. Juntos tais  
homens. Quatro animais  
Energias atadas como cordas  
se sentem fluidas, chocam-se, hordas  
embalsam-se,  
nervos comprimem-se.  
Opressão. Opressão  
da espera. Invocação:  
Starter. O Starter atira  
mira  
– Nós – Preparo?  
Braços, hélices bruscamente  
soltas pelo disparo  
rodam perdidamente  
um quarto de círculo.  
Vinte metros. Em frente. Espetáculo;  
volúpia do vento  
entre os dentes alento.  
Cinquenta metros: dois erram  
o pé. Serram  
o ar. Lenhadores  
da fadiga que aferra  
os músculos à terra.  
Ânsia dores.  
Os dois outros na frente.  
Oitenta metros. Um pensa, de repente:  
“Passarei? Oh, Passarei?  
Sofrimento,  
Sofrimento do pequeno martelo  
contra a bigorna da minha têmpera

Sufrimento do buraco negro duelo  
entre as minhas pernas, miséria,  
e a chegada. Eu quero.

Eu passo. Não.

Eu quero. Eu passo"

O outro: "Ha! meu corpo cansado

Ha! meu pulmão

carburador dolente

em meu peito incandescente."

último esforço do corpo projetado

contra o fio. Rir de Prometeu

deu. Furacão.

Por conseguinte.

(Jornais do dia seguinte:

Fulano, ganhou por um peito).

A grama é um verde e fresco caixão.

## **ANEXO C – SURGIDA DE UMA TOALHA DE PALHA PINTADA**

Aos ramos dos baobás, que dedo ateu  
pendeu pela barba os profetas do Velho Testamento?  
A lua se oculta atrás de uma nuvem, de susto  
de ser empalada pelas pontas das palmas.  
Noite fugaz quase defunta pelo zumbido dos vaga-lumes.  
Os sapos no vão de bananeiras crendo um momento  
ver estrelas cadentes agouram votos se  
gargarejando melodias zarolhas.  
O grito de uma coruja notívaga arruína o irreal:  
Rangido de minha pena sobre as folhas.

**ANEXO D – PRETO**

Minha amiga sente-se ao piano  
longo e escuro tal uma sepultura:  
esta noite minh'alma tem amargura.  
Toque uma melodia velha, e triste,  
infinitamente triste. Chopin ou Liszt  
que importa! Quero ouvir minha aflição  
soluçar. Depois repouse a mão, leviano  
bem suavemente em meu coração;  
e toda noite escutarei com melancolia  
chorar em mim baixinho, amargo, uma melodia.

## ANEXO E – NUNGESSER & COLI

Nungesser e Coli, penso em sua morte,  
– esplendor do voo ao infinito  
volúpia sideral de ter valor –  
Seu coração  
batia ao ritmo de seu motor,  
Rota vizinha às estrelas juntos;  
depois sem inquietação  
Sua hélice parou de rodar  
rapidamente.  
Asa partida.  
Grande ave ferida.  
Branco defunto  
Girando, girando no abismo poderoso  
em uma tempestade cintilante  
Ao oceano, cantando eternamente  
véu assombroso  
de seu sonho louco.  
Nungesser e Coli, penso ao seu punho fora  
da água mórbida, se agarrando embora  
de seus dedos calcinados para a cruel  
imensidão do céu.

## ANEXO F – TOURADA

O pó dourado da arena, a vida imóvel das flores nos chales. As Mantilhas evocativas de um claustro ou harém. As laranjas e os gracejos que voam. O gesto romano do que aluga as almofadas.

Paixão, paixão que desencadeia nos braços da multidão energias bruscas.

Círculo mágico da arena. E você, o Armillita, o centro onde tudo vem irradiar e de onde tudo irradia.

Toda essa vida só para você, oh pequeno índio!

A morte está diante de você com chifres afiados. Teus braços estendidos pelas bandarilhas, você avança; você é um jovem deus asteca nutrido pelo sol e pelos corações dos vencidos.

Agora você corre, corre para a morte de olhos vermelhos e a encontra, e a toca e a derrota com o clique de teus jovens quadris.

– Bendito seja o ventre da mulher que te carregou! –

Na areia o sangue está espalhado com bandeirinhas espanholas roxas e douradas; mas você vai pisotear as bandeiras e sobe uma escada invisível acima da multidão, acima das mãos entusiasmadas, acima das mulheres desmaiadas, com um sorriso ambíguo nos cantos dos lábios.

Depois a capa vermelha em suas mãos marrons, você caminha novamente para a morte, você se oferece a ela, você implora ajoelhado e ela corre negra e poderosa.

Então você a contorna, insulta, se afasta, vai até ela, até que ela perca o fôlego e abaixe o focinho. – Instante sério, o minuto supremo que congela os gestos.

Os corações se fazem pesados, pesados e, contudo, sobem até a garganta.

Ó Sacerdote, batei!

Clarão! Choque!

O monstro titubeia, cambaleia de todo seu resto de vida a morte que o invade.

Cai, se coloca sobre seus joelhos, cai.

Oh nobre morte, encontrada na luta nobre e leal.

Pombas de repente vibram em todas as mãos. Então você, Armillita o Asteca, você apresenta com o gesto hierático do sacerdote de Huitzilopochtli o ouvido da vítima para a adoração da multidão espanhola. Madrid, maio de 1929 (HOFFMANN, p. 26).

## ANEXO G – JOGANDO BOLINHAS DE GUDE

Compus esta história-simples-simples-simples  
 Para dar raiva às pessoas sérias-sérias-sérias  
 E divertir as criancinhas-inhas-inhas-inhas  
 Charles Cros

1

As andorinhas que passam parecem tesouras voadoras. Observando-as nós colhemos as horas por pedacinhos cortados.

2

Os que gostaram muito dos Últimos dos Moicanos veem as grandes nuvens acumuladas ondular pesadamente no céu como uma tropa de bisões no faroeste. O último raio de sol é o raio da lança do guerreiro índio.

3

No meio da rua deserta um jovem menino parou. Ele olha sua longa sombra e pensa: Quando ficar grande vou ser mais grande que minha sombra.

4

O céu é demasiado vasto para que uma criança possa capturá-lo em seus pequenos braços. Mas diga pra ele: Céu chapéu coco; então ele estenderá suas mãozinhas ao firmamento pendurado ao gancho da palmeira, colherá a lua e a meterá em seu bolso. Oh poeta criança!

5

Na "lida" esta morena lavadeira tem os seios floridos de violetas. Isso lhe dá uma aparência de modéstia.

6

Como é bonito, este amoroso apaixonado que sem parar pensa em sua amante. Mesmo fazendo a toailete ele a evoca, e como é um amante desesperado, se olhando ao espelho, friamente, faz o gesto de se matar com sua escova de dentes.

**ANEXO H – HORIZONTE... SOL**

Fio todo tenso irrompe  
Mas as contas não rompe.  
Só brilho branco de asa  
Instante o interrompe

A inação é sem brio  
Noite em segundos, mil.  
Silêncio, um dedo aos lábios  
Da saliva, faz: psiu!

Sol se fazendo parco  
No horizonte, teu arco  
Atira ao céu o leque  
Sumindo não abarco

Buquê em flor, andarilha,  
Na onda, esparsa, brilha:  
Hibiscos, flamboaiãs,  
Vinhos e buganvília.

Noite vem sem repúdio  
Nos subtraindo ao tédio  
Todo prazer que dura.

Paz no poço: remédio

## ANEXO I – LANGSTON HUGHES

Você conheceu em Lagos essas cunhatãs melancólicas  
Elas levam nos talões colares de prata e se revelam peladas como a  
[noite enlaçada de lua.

Você vê a França sem pronunciar palavras históricas  
– Lafayette estamos aqui –  
O Sena te pareceu menos bonito que o Congo  
Em Veneza, você busca a sombra de Desdêmona  
Ela se chamava Paola  
você dizia: Amorosíssima  
E acolá  
Babe, Baby  
Então ela chorava e te pedia vinte liras.  
Viajou teu coração nômade, como um Baedeker, de Harlem à Dakar.  
O mar emprestou a teus cantos um ritmo doce e rouco, e  
Suas flores de amargura desabrocham da espuma.  
Nesse momento nesse cabaré quando na aurora você murmura:  
Oh toquem esse blues “pou’moa”  
Para sonhar com palmeiras e cantos de canoeiros no crepúsculo?

## ANEXO J – GUINÉ

É o lento caminho da Guiné  
a morte te apascentará  
Aí estão os galhos, as árvores, a floresta:  
Escute a barulheira do vendaval em suas alongadas cabeleiras  
de um anoitecer interminável.  
É o lento caminho da Guiné  
Teus antepassados te esperam sem nenhuma impaciência,  
No sendeiro, eles falam  
Esperam  
Aí está a hora que os rios estremessem como rosários de ossos.  
É o lento caminho da Guiné  
Você não terá uma luminosa quietude  
No país preto dos homens pretos  
Sob um céu esfumaçado transpassado de berros de pássaros  
Ao redor dos olhos do brejo os cílios das árvores se despregam num  
[brilho fétido.  
Lá te espera à borda do córrego uma póvoa aprazível, e  
a maloca de teus antepassados, e a forte  
rocha familiar  
onde abrandará enfim teu semblante.

**ANEXO K – ANGÚSTIA**

Esta alma latente  
Como a face  
sob um braço dolente,  
– Oh horrível questão  
que uma miragem abra-se  
em sua visão  
buscá-la persistentemente  
por todo rincão  
não sou eu conivente  
com uma sombra vã?

II

posso tua cara face  
mas

como levantar a cortina  
caída sobre a forma de teus sonhos

A alma

é demasiadamente pesada para levantar  
ao espelho da visão  
e permaneço com as mãos estendidas.

## ANEXO L – MADEIRA DE ÉBANO

Prelúdio

*A Francine Bradley*

Se o verão é chuvoso e morno  
se o céu cobre a lagoa com uma pálpebra de nuvem  
se a palmeira se desfaz em trapos  
se as árvores são de orgulho e negras no vento e na bruma

Se o vento torna à savana um naco de canto fúnebre  
se a sombra se acocora ao redor da lareira apagada

se uma revoada de asas selvagens leva a ilha aos naufrágios  
se o crepúsculo afoga o balanço rasgado de um último lenço  
e se o grito fere o pássaro  
partirás  
abandonando tua aldeia

sua laguna e suas raízes amargas  
o traço de teus passos em suas areias  
o reflexo de um sonho ao fundo do poço  
e a velha torre atada em volta do caminho  
como um cachorro fiel ao fim de sua coleira  
e que late na noite  
um ganido nos pastos  
negro mascate de revolta  
conheces todos os caminhos do mundo  
desde que foste vendido em Guiné  
uma luz revolvida te chama  
uma canoa fosca  
encalhada na fuligem de um céu de periferia

Chaminés de fábricas  
palmeiras decapitadas de uma folhagem de fumaça  
entregam uma assinatura veemente

A sereia abre suas válvulas  
da caldeira das fundições escorre um vinho de ódio  
uma onda de ombros a espuma dos gritos  
e se estende pelas ruelas  
e fermenta em silêncio  
nos pardieiros tanques de motim

Aqui está para tua voz um eco de carne e sangue  
negro mensageiro de esperança  
pois tu conheces todos as canções do mundo  
desde aqueles canteiros imemoriais do Nilo.  
Tu te lembras de cada palavra o peso das pedras do Egito  
e o ímpeto de tua miséria levantou as colunas dos templos  
Como um soluço de seiva a haste da cana

Cortejo titubeante bêbado de miragens  
Sobre a pista das caravanas de escravos  
levanta  
Magros galhos de sombras encadeadas de sol  
dos braços implorantes aos nossos deuses  
Mandingues Arada Bambara Ibo  
gemendo um canto que estrangulava os grilhões  
(e quando nós chegávamos à costa

Mandingues Bambara Ibo  
quando nós chegamos à costa  
Bambara Ibo  
restava de nós  
Bambara Ibo  
somente um punhado de grãos esparsos

na mão do semeador de morte)  
este mesmo canto retomado hoje no Congo  
mas quando então ô meu povo  
invernos em chama dispersando uma tempestade  
de pássaros de cinza  
reconhecerei a revolta der tuas mãos?  
E que eu escutei nas Antilhas  
pois este canto negra  
que te ensinou negra este canto de imensa pena  
negra das ilhas negra das plantações  
este lamento de desolação

Como na concha o sopro oprimido dos mares  
Mas eu também sei um silêncio  
um silêncio de vinte e cinco mil cadáveres negros  
de vinte cinco mil caminhos de Madeira de Ébano

Nos trilhos do Congo-Oceano  
mas eu sei  
mortalhas de silêncio nos galhos de cipreste  
pétalas de negros coágulos de espinhos  
deste boque onde foi linchado meu irmão da Geórgia  
e pastor de Abissínia

que pavor te fez pastor de Abissínia  
esta máscara de silêncio mineral  
qual geada infame de tuas ovelhas uma tropa de mármore  
nos pastos da morte  
Não há canga nem hera para sufocá-lo  
calabouço de tumba para prendê-lo  
de eloquência para travesti-lo de miçangas da mentira  
o silêncio  
mais cortante que uma ventania de lanças

mais barulhento que um ciclone de leopardos  
e que grita  
se levanta  
chama  
vingança e punição  
uma maré de pus e de lava  
sobre a traição do mundo  
e o tímpano do céu esgarçado sob o punho  
da justiça

África eu guardei tua memória Africa  
tu estás em mim

Como a lasca na ferida  
Como um fetiche tutelar no centro da vila  
faz de mim a pedra de tua funda  
da minha boca os lábios de tua chaga  
de meus joelhos as colunas rotas de teu apequenamento

Contudo  
eu quero ser somente de vossa raça  
trabalhadores camponeses de todos os países  
o que nos separa  
os climas a extensão o espaço  
os mares  
um pouco de espuma veleiros em uma tina de anil

nuvens de roupas secando ao horizonte  
aqui restolhos um pântano impuro  
lá estepes tosquiadas à tesoura de gelo  
Pastagens  
sonho de uma pradaria embalada de álamos  
a coleira de um rio na garganta de uma colina

o pulso das fábricas martelando a febre dos verões  
outras praias outras florestas  
a assembleia das montanhas  
habitada do alto pensamento dos falcões  
de outras aldeias  
é tudo isso clima extensão espaço  
que cria o clã a tribo a nação  
a pele a raça e os deuses  
nossa inaparência inexorável  
e a mina  
e a fábrica  
as colheitas arrancadas a nossa fome  
nossa comum indignidade  
nossa servitude sob todos os céus invariável?

Mineiro das Astúrias mineiro negro de Joanesburgo metalúrgico  
de Krupp duro camponês de Castilha vinheiro da Sicília  
paria das Índias  
(eu atravessei teu limiar – reprovado  
Tomo tua mão na minha mão – intocável).  
Guarda vermelha da China soviética operário alemão da  
prisão de Moabit índio das Américas  
Nós reconstruiremos  
Copen  
Palenque  
E os Tihuanacos socialistas  
Operário branco de Detroit peão negro de Alabama  
povo inumerável das galeras capitalistas  
o destino nos coloca ombro a ombro  
renegando o antigo malefício dos tabus do Sangue  
nós marcharemos sobre os escombros de nossas solidões  
Se a torrente é fronteira  
nós arrancaremos da ravina sua cabeleira  
inesgotável

se a Serra é fronteira  
nós romperemos a mandíbula dos vulcões  
afirmando as cordilheiras  
e a planície será a esplanada da aurora  
onde reunir nossas forças esquartejadas  
pela trapaça de nossos mestres  
Como a contradição dos traços  
se resolve na harmonia do rosto  
nós proclamamos a unidade do sofrimento  
e da revolta  
de todos os povos sobre toda a superfície da terra  
e nós misturemos a argamassa dos tempos fraternais  
no pó dos ídolos

(Bruxelas, Junho 1939)

**ANEXO M – O AMOR A MORTE**

Para seu desespero um ídolo venenoso  
Olhar longe de cinza de andorinha  
sorriso apunhalado  
desbotamento afiado do sangue  
a aranha estende um fio de uma ruga  
toda vergonha transpira ao respiradouro desta boca.

Um bater de cílio d'alvorada  
e o pólen do sol cobre teu rosto

Um ninho de asas tua cabeleira  
Se o hálito do vento o deflora

Beleza feliz ao movimento do sangue  
tuas mãos oferecem um sacrifício de pombas  
Sobre teus joelhos invencíveis.

## ANEXO N – APELO (CHAMADO, CLAMOR)

### I

A LIBERDADE

é um cheque  
sem provisão para Wall-Street.  
A justiça,  
o direito,  
palavras tenras para atirar  
no cesto dos et cætera.

### II

Irmãos, vocês são mortos dentre os mortos em uma imensa vala comum  
e deixam apagar a flama que iluminava os guerreiros  
nossos pais, dormindo não em pequeninos jazigos aconchegantes  
confortáveis, mas ensanguentados nos campos de batalhas mesmos  
onde eles caíram face ao sol vermelho.

Homens vieram e palavras doces fluíam de seus lábios:  
Os homens não são todos irmãos?  
Então estendemos as mãos  
Mas eles retirando suas mãos brancas  
cuspiram em nossa cara: negros sujos.  
Irmãos, irmãos, estão mortos dentre os mortos?

Batraville,  
e tu, mártir, Oh Péralte crucificado  
teu sangue não clamará por Vingança  
e não será nunca rubro do bom grito de ódio  
que despertará os lambis?

### III

Isso e  
aquilo:

as costas curvadas rente à parede  
e as mãos tímidas ao fundo  
dos bolsos – vazios,  
isso e aquilo  
rebentaram  
minha dor  
e minha dor cresceu  
se amplificou a um alto potencial  
e um grande clamor de raiva  
tornou-se.

Eu sairei.  
Eu irei a vocês.  
Eu atravessarei o rio  
e não passarei pelo raso  
pois bastante grande  
pela minha fúria  
eu estou,  
que em todos os lugares meus pés toquem o fundo.  
Assim eu gritarei  
e vocês acorrerão  
pois para a morte eu terei gritado  
e a morte  
chama com seus longos braços.  
Vocês acorrerão  
com os olhos abatidos  
bestas perseguidas  
pelo incêndio dos arbustos.  
E eu rirei  
eu rirei  
com brancos dentes  
e rindo muito  
Eu lhes gritarei:  
Há! Covardes, há! Cães

Há!  
Homens de-olhos-baixos.  
Deve o fogo  
queimar  
deve a boca  
cuspir  
para que como multidão vocês acorram?  
E seus olhos?  
estão vazados  
e seus corações  
secados  
e seus punhos  
mutilados  
para que nada vocês sintam  
em vocês  
ao redor de vocês  
entre vocês  
a morte vinda do além-mar  
que grita insultos  
e cospe  
desprezo branco  
nas caras negras.

Escutem, o vocês  
escutem meu clamor  
Eu quero  
que a flama  
ela lhes penetre.  
Eu quero  
que estremeçam  
até o fruto  
de seu ventre  
as mulheres grávidas  
Eu quero

que um sangue vermelho  
na veia dos velhos  
ela acenda  
e que a ouvi-la  
a mulher empurre seu homem  
fora  
de sua casa  
pelos ombros  
com palavras duras,  
e que as crianças chorem  
sobre seus ainda débeis braços.  
Haiti, às Armas!

**ANEXO O – NEGROS SUJOS**

Vejam só:  
nós  
os negros  
os Niggers  
os negros sujos  
não aceitamos mais  
simples assim  
fim  
de estar na África  
na América  
vossos negros  
vossos niggers  
vossos negros sujos  
Não aceitamos mais  
isso vos assusta  
de dizer: sim sinhô  
encerando vossas botas  
sim sinhozinho  
aos missionários brancos  
ou senhor  
Colhendo pra vocês  
a cana-de-açúcar  
o café  
o algodão  
o amendoim  
na África  
na América  
como bons negros  
como pobres negros  
que nós éramos

que nós não seremos mais  
Fim vocês verão  
nossos yes sir  
sim branco  
si Señor  
e  
atenção, soldado  
sim, meu Comandante,  
quando nos derem a ordem  
de metralhar nossos irmãos árabes  
na Síria  
na Tunísia  
no Marrocos  
e nossos camaradas grevistas brancos  
morrendo de fome  
oprimidos  
espoliados  
desprezados como nós  
os negros  
os niggers  
os negros sujos  
Surpresa  
quando a orquestra nas suas boates  
de rumbas e de blues  
tocará uma outra coisa  
que não esperava a putaria blasé  
de vossos gigolôs e putas diamantadas  
para quem um negro  
é só um instrumento  
para cantar, não é,  
para dançar, of course  
para fornicar, natürlich  
uma mercadoria somente  
a comprar e a vender

no mercado do prazer  
um negro somente  
um nigger  
um negro sujo  
Surpresa  
Jesusmariajosé  
Surpresa  
quando nós agarrarmos  
rindo atrevidamente  
o missionário pela barba  
para por nossa vez ensiná-lo  
com chutes na bunda  
que  
nossos ancestrais  
não são  
gauleses  
que nós desprezamos  
um Deus que  
se ele é Pai  
bem, então o que nós  
os negros  
os niggers  
os negros sujos  
temos que crer que somos bastardos somente  
e não adianta gritar  
jesusmariejoseph  
Como uma velha transbordada de mentiras  
É necessário  
Que nós te ensinemos  
O que custa verdadeiramente  
Nos pregar a base de chicotadas e confissão  
A humildade  
A resignação  
a nossa sorte maldita

de negros  
de niggers  
de negros sujos  
as máquinas de escrever mascarão as ordens de repressões  
batendo os dentes  
fuzile  
enforque  
degole  
estes negros  
estes niggers  
estes negros sujos  
pegajosos como moscas enlouquecidas  
na teia de aranha dos gráficos da  
cotação das bolsas que quebram  
os grandes acionistas das companhias mineradoras e florestais  
os proprietários de fábricas de rum e de plantações  
os proprietários  
de negros  
de niggers  
de negros sujos  
e a Companhia Telegráfica delirará  
em nome da civilização  
em nome da religião  
em nome da latinidade  
em nome de Deus  
em nome da Trindade  
em nome de Deus meu Deus  
tropas  
aviões  
tanques  
gás  
contra estes negros  
estes niggers  
estes negros sujos.

Tarde demais  
até o coração das selvas infernais  
soará precipitando a terrível gagueira  
telegráfica dos tam-tams repetindo infatigáveis  
repetindo  
que os negros  
não aceitam mais  
não aceitam mais  
ser vossos negros  
vossos negros sujos  
tarde demais  
pois nós surgiremos  
das cavernas de ladrões das minas de ouro do Congo  
e da África do Sul  
tarde demais será tarde demais  
para impedir nas plantações de algodão da Louisiana  
nas Centrais açucareiras das Antilhas  
a colheita de vingança  
dos negros  
dos niggers  
dos negros sujos  
será tarde demais eu vos digo  
pois até os tam-tams aprenderão a linguagem  
da internacional  
pois nós teremos escolhido nosso dia  
o dia dos negros sujos  
dos índios sujos  
dos hindus sujos  
dos indo-chineses sujos  
dos árabes sujos  
dos malaios sujos  
dos judeus sujos  
dos proletários sujos  
E nos vejam em pé

Todos os malditos da terra  
todos os justiceiros  
marchando ao assalto de vossos quartéis  
e de vossos bancos  
como uma floresta de tochas fúnebres  
para acabar  
de  
    uma  
        vez  
            por  
                todas  
com esse mundo  
de negros  
de niggers  
de negros sujos.

## ANEXO P – NOVO SERMÃO NEGRO

A Tristan Rémy

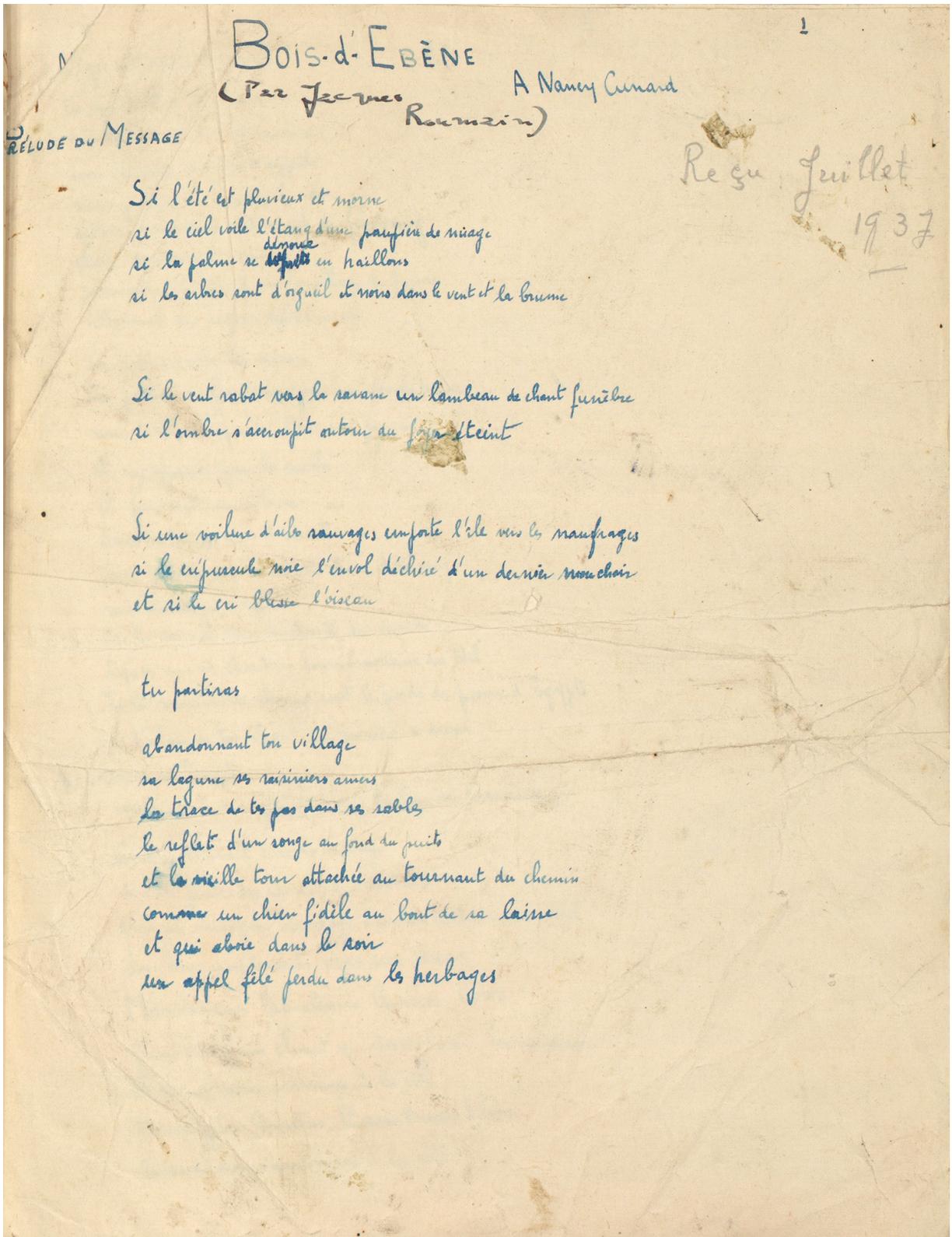
Eles cuspiram em Sua face seu desprezo frio  
Como uma bandeira negra flutua ao vento abatida pela neve  
Para fazer dele o pobre negro o deus dos poderosos  
De seus trapos ornamentos de altar  
De seu doce canto de miséria  
De seu lamento trêmulo de banjo  
O tumulto orgulhoso da tempestade  
De seus braços que rebocavam pesados barcos  
no rio Jordão  
A arma dos que lutam pela espada  
De seu corpo prostrado como o nosso nas plantações de algodão  
Tal um carvão ardente  
Tal um carvão ardente em um arbusto de rosas brancas  
O escudo dourado de sua fortuna  
Eles branquearam Sua Face negra sob a saliva de seu desprezo frio  
Eles cuspiram em Tua Face negra  
Senhor, nosso amigo, nosso camarada  
Tu que separaste do rosto da prostituta  
Como um manto de geada seus longos cabelos  
de sobre a fonte de suas lágrimas  
Eles fizeram  
Os ricos fariseus os latifundiários os banqueiros  
Eles fizeram do Homem sangrando o deus sangrento  
Oh Judas ri  
Oh Judas ri:  
Cristo entre dois ladrões como uma chama rasgada  
no topo do mundo  
Clareava a revolta dos escravos  
Mas Cristo hoje está na casa dos ladrões

E seus braços se abrem nas catedrais a sombra estendida  
do abutre  
E nas cavernas dos monastérios o padre conta os  
lucros dos trinta últimos  
E os sinos das igrejas cospem a morte sobre as  
multidões famintas  
Nós não os perdoaremos pois eles sabem o  
que fazem  
Eles lincharam John que organizava o sindicato  
Eles o caçaram como um lobo feroz com cães  
através do bosque  
Eles o penderam rindo ao tronco do velho sicômoro  
Não, irmãos, camaradas  
Não rezaremos mais  
Nossa revolta se eleva como o grito do pássaro de tempestade  
acima do salpicar podre dos mangues  
Nós não cantaremos mais os tristes spirituals desesperados  
Um outro canto surge de nossas gargantas  
Nós defraudamos nossas bandeiras vermelhas  
Manchadas do sangue de nossos justos  
Sob este sinal nós marcharemos  
Sob este sinal nós marchamos  
De pé malditos da terra  
De pé escravos da fome.

**ANEXO Q – A DANÇA DO POETA-PALHAÇO**

Salte entre eles e dance  
com tuas pernas finas e teu coração triste.  
em volta de toda pista surgiste:  
aéreo, nu – e lance  
ao seu ódio esconjuro  
de teu sorrir, vire-se, oh puro  
a requentar emoções más  
gire pois não mais os verás  
Gire, eles foram embora  
bruma. Ouça agora  
viver a mortificação  
de teu coração: Eles se foram,  
eles se foram! À morte, sim,  
gire, dance, vire-se, oh poeta, oh flama, oh arlequim  
E cante a morte também  
que com cicatrizes no corpo vem.  
Teus lábios são culpa,  
canta sem desculpa,  
teus pés pesam, a ligação  
se rompe. Vai, poeta, morrer no ninho do cão.

## ANEXO R – PRIMEIRA PÁGINA MANUSCRITA DE “BOIS D'ÉBÈNE”



## GLOSSÁRIO

Na tabela abaixo, encontram-se os conceitos-chave utilizados e propostos na obra de Henri Meschonnic. Os mesmos foram reinterpretados pela pesquisadora Bourassa (Todos os textos são minha tradução).

Conceitos/noções	Definição de Meschonnic	Definição de Bourassa
<b>Poética</b>	A implicação recíproca dos problemas da literatura, dos problemas da linguagem e dos problemas da sociedade (1996, p. 130)	Consiste em descobrir a descrição dos modos de significação de textos particulares, principalmente através da questão central do <b>ritmo</b> , mais que uma gramática abstrata de formas ou gêneros, assim como concebia o estruturalismo. (2015 a, p. 38)
<b>Poema</b>	Um sistema de <b>discurso</b> tal como a descoberta de seu próprio ritmo o organiza na transformação da linguagem por um <b>sujeito</b> e na transformação do <b>sujeito</b> por sua linguagem (2006, p. 428).  Chamo poema uma transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem e uma forma de linguagem por uma forma de vida. Nisso um poema é um ato ético (2012, p. 89)	Não há nenhum comentário próprio, mas ela cita Meschonnic: O poema, particularmente, é um saber que não se conhece, que não se pode consultar. [...] Na ignorância do futuro, o saber parcial do passado, o <b>poema</b> é um saber do futuro na medida em que ele inscreve as determinações de um <b>sujeito</b> . Por isso não se escreve o que se quer, ainda menos o que se deseja. (1982, p. 87 In: 2015a, p. 141)
<b>Prosódia</b>	Organização vocálica e consonântica de um texto, elemento de um texto, elemento do <b>ritmo</b> , sobretudo pelo consonantismo (1970, p. 178)	Ele faz da prosódia uma organização consonântica-vocálica. É a mais empregada em suas reflexões e análises. (2015a, p. 73)
<b>Historicidade</b>	Estabelece duas noções distintas: é o pertencimento a um conjunto necessariamente histórico, que dá sentido, e ao qual do sentido é referido. Mas a historicidade é também uma situação ativa passiva na	A primeira dessas definições evoca um conceito bastante geral de historicidade, enquanto que a segunda parece mais própria à poética de Meschonnic. (...) A noção geral diz que todo discurso,

	<p>história como princípio de especificidade empírica, contra a transcendência do cósmico (o sagrado), a do divino e a do metafísico, – sua relação ao <b>sujeito</b> (1982, p. 307-308).</p>	<p>teórico, literário, etc. é necessariamente limitado por uma época e um lugar, o que supõe, em uma teoria, que não há um <b>discurso</b> de verdade, não há transcendência, e na poesia, que não há essência estável. (2015a, p. 50)</p>
<b>Sujeito</b>	<p>É o próprio funcionamento da linguagem, o eu da enunciação intercambiável. Passando do plano linguístico à literatura, se estende desde o emprego dos operadores da enunciação até a organização em sistema de todo um <b>discurso</b>. O sujeito da enunciação é uma relação. Uma dialética do único e do social. Noção linguística, literária, antropológica, ela não deve ser confundida com indivíduo, que é cultural, histórica (...) No discurso, o <b>sujeito</b> do <b>discurso</b> é histórico, socialmente e individualmente. (1982, p. 71-72) Ele é social. Cultural, histórico (1999, p. 238)</p>	<p>Ele (o <b>sujeito</b>) parecia se situar na confluência da psicanálise, da sociologia, da linguística. Mas quanto mais a obra do poeta avança, mais sua teorização do sujeito da escritura se afasta de todas as outras. Na verdade esta noção não pode ser capturada, ela apresenta um aspecto instável, fugidio. (2015a, p. 54)</p>
<b>Significância</b>	<p>Conjunto dos significantes (1982, p. 72). Produção do sentido através dos significantes (1973, p. 294)</p>	<p>Ela é tratada a partir da <b>prosódia</b> e do <b>ritmo</b>, e designa frequentemente esses modos de significação. (2015, p. 65).</p>
<b>Oralidade</b>	<p>Relação entre o corpo e a linguagem. O contínuo, não o descontínuo do signo. (2007, p. 26). A <b>oralidade</b> é a relação necessária, em um <b>discurso</b>, do <b>primado rítmico</b> e <b>prosódico</b> de seu modo de significar ao que diz esse <b>discurso</b>. A <b>oralidade</b> é coletividade e <b>historicidade</b>. (1982, p. 280)</p>	<p>Manifestação da voz de um <b>sujeito</b> na escritura, coaduna com a sociabilidade no sentido de viver em comum em um grupo social ou societal. (2019, p. 159).</p>
<b>Discurso</b>	<p>Se o sentido é uma atividade do <b>sujeito</b>, se o <b>ritmo</b> é uma</p>	<p>A especificidade não se constrói a partir de categorias</p>

	<p>organização do sentido no <b>discurso</b>, o <b>ritmo</b> é necessariamente uma organização ou configuração do sujeito em seu <b>discurso</b>. Uma teoria do <b>ritmo</b> no <b>discurso</b> é então uma teoria do <b>sujeito</b> na linguagem. (1982, p. 71)</p>	<p>fixas, isoladas, mas em uma interação cada vez diferente, dos elementos do texto. Aí estão as implicações de uma “<b>poética do discurso</b>”. (2015a, p. 42)</p>
<b>Signo</b>	<p>Este modelo é um paradigma antropológico: o corpo e a alma, o morto e o vivo, que se sobrepõe ao esquema do significante e do significado, como mostra o jogo de palavras grego soma-sêma, entre o corpo, o signo e a tumba. Esse esquema binário é o padrão de uma binarização em cadeia: a letra e o espírito, o escrito morto e a voz viva, o genérico abstrato das palavras e o particular concreto das coisas e dos seres, a oposição da linguagem à vida. (2012, p. 60)</p>	<p>O texto literário, e mais particularmente o poema, pela organização de sua significância, são “a malha fraca do signo”. Eles resistem à concepção dualista que rege a metafísica ocidental, e assim abrem uma crítica das tendências universalizantes e dominadoras dessa última. (2015a, 12)</p>
<b>Valor</b>	<p>Elemento tanto do signo como do texto, enquanto signo e texto, são inseparáveis na obra. Ele está no seu grau pleno ao nível da literaridade. Ele representa um papel do sistema da obra, na medida em que a obra se constitui por diferenças. Essas diferenças podem agir sobre fonemas, palavras, personagens, objetos, lugares, cenas, etc. Não há valor em estado puro, mas somente no interior de um sistema. (1970, p. 175)</p>	<p>A interação dos ritmos poéticos com o ritmo retórico “produz” valores diferentes de uma obra a outra. (2015a, p. 105)</p>
<b>Tradução</b>	<p>O que situa uma <b>tradução</b> é a maneira pela qual ela marca sua situação na teoria da linguagem, quer dizer, no conjunto das ideias do tradutor sobre a linguagem, a literatura, aquilo que ele julga possível ou impossível. Uma relação entre</p>	<p>A <b>tradução</b> resistirá ao tempo se ela torna-se o que ele chama um “texto”, se ela é literatura. O que supõe, de uma parte, o apagamento da distinção entre escritor e tradutor, e por outro lado, a compreensão do que faz um</p>

	uma ideologia literária, uma ideologia linguística e os saberes do tempo. (2010, p.22)	texto. (2015a, 109)
<b>Ritmo</b>	O <b>ritmo</b> , a princípio (ou segundo o caso a intensidade metafórica) é o que define o verso, e pelo que se deveria <i>talvez</i> chegar a definir todo o texto. (1970, p. 65)	Aplicado ao discurso, a concepção – reatualizada por Benveniste depois por Meschonnic – do ritmo [...] implica que cada poema tem seu <b>ritmo</b> próprio ‘inventado’ pela sua enunciação (2015a, p. 132)