Maria Teresa de Figueiredo Negreiros

O Tema da Ilha: Três Momentos em duas Literaturas

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

1910000387

Maria Teresa de Figueiredo Negreiros

O tema da ilha

Três momentos em duas literaturas

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Orientador:
Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T-387/88

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
1988

A

minha mãe

meu esposo

e meus filhos

Ofereço

Aos Mestres

Professor Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, que tem me conduzido, com mão segura e amiga, pelos caminhos da Literatura.

Professor Doutor Maximilien Laroche, que me ensinou a ver o Haiti com os olhos do coração.

Minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Rogério Chociay, amigo e incentivador, por sua disponibilidade na revisão formal dessa dissertação.

Aos meus amigos, cujo apoio e companheirismo muito significaram na realização de minha tarefa.

Ao Professor Doutor Carlos Daghlian, pela preciosa ajuda na organização bibliográfica.

À Professora Doutora Diva Damato, que colocou gentilmente à minha disposição sua biblioteca particular.

Ao Professor Doutor Gentil Luiz de Faria, Chefe do Departamento de Letras Modernas, que facilitou a instrumentação deste trabalho.

À Maria Márcia Benzatti Tremura, a cujo senso estético, eficiência e dedicação, devo a esmerada composição datilográfica do texto.

Às funcionárias da Biblioteca do IBILCE, pela presteza e solicitude com que sempre me atenderam.

Tu queres ilha: despe-te das coisas,
das excrescências, tira de teus olhos
as vidraças e os véus, sapatos de
teus pés...

Jorge de Lima

pourvu que ces îles blessures
ces îles culs-de-jattes
ces îles cous-coupés
se donnent se livrent de toute
l'extravagance de leur verdure

René Philoctète

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1
Notas 25

PRIMEIRO MOMENTO: A COLÔNIA 28
O Brasil como Ilha 28
A Ilha do Haiti 42
As Duas Ilhas 50
Notas 52

SEGUNDO MOMENTO: O ROMANTISMO 54
Haiti: A Ilha Emergente 54
Brasil: A Ilha Deslocada 79
Ilhas: Asilo e Exílio 99
Notas 101

TERCEIRO MOMENTO: O MODERNISMO 105
A Ilha Desafortunada: Rebeldia e Migração 105
A Ilha Metamorfoseada: Símbolo e Criação 172
A Visão do Paraíso 211
Notas 216

ILHAS EM PARALELOS DIFERENTES 219

BIBLIOGRAFIA 226

INTRODUÇÃO

A visão do Paraíso Terrestre, lembrança de um estado de delícias e venturas que a Humanidade teria vivido *in illo tempore*, foi cultivada desde épocas imemoriais.

O pórtico das **Metamorfoses** de Ovídio ostenta um quadro da Idade de Ouro, cuja descrição apresenta uma paisagem idílica e perfeita: primavera perene, mundo sem maldade, sem o medo e sem a morte. O rompimento desse estado de bem-aventurança ocorre com a queda do primeiro Deus — Saturno destronado pelo próprio filho — e com o conseqüente desaparecimento do tirano cruel que teria tentado transgredir as leis desse universo perfeito.

Essa visão clássica do Paraíso corresponde à da visão bíblica cuja fonte incontestável é o **Gênese** 2, 9-25 e 3, 1-24. No horto criado por Deus para abrigar Adão e Eva, sítio deleitoso de generosa verdura e de frutos abundantes, havia um rio que se dividia em quatro braços: o Pisom, o Giom, o Tigre e o Eufrates. Aí habitou o primeiro homem, aquinhoado com a graça divina que abolia de seu mundo a dor física, a morte, todo mister penoso e fatigante e todo tipo de sofrimento. Vivendo em estado permanente de bem-aventurança, o homem usufruía de uma natureza amena e aprazível e de um acordo perfeito com as outras criaturas. Com o pecado e a queda, esse Paraíso Terrestre ficará irremediavelmente perdido para a Humanida

de.

Inúmeros são os pontos que identificam a visão clássica pagã com a visão judaica e, depois, cristã e medieval, desse mundo paradisíaco. Ambas situam-no num horto, onde reina um clima ameno, onde há fartura de frutos e de onde é abolido todo o mal e mesmo a morte. No meio do Horto das Hespérides está a árvore de pomos dourados, cuja maçã de ouro, reservada a Hera, encontra correspondência na maçã proibida que é oferecida a Eva. No Horto das Hespérides a árvore mítica era guardada pelas filhas de Atlas, que decidem confiá-la ao dragão Ladon, frequentemente figurado enrodilhando-se ao tronco, como a serpente, que servirá de danação à primeira mulher. Se as sólidas muralhas que Atlas fez edificar são a proteção desse pomar mítico, as portas do Éden seriam, depois da Queda, confiadas à guarda de querubins, que impediriam aos homens o acesso ao Paraíso[1].

Finalmente, um último elemento de identificação e que interessa especificamente ao nosso trabalho refere-se à configuração, tanto na visão clássica como na medieval, do Paraíso Terrestre como uma ilha. Se o Éden é descrito na Bíblia como uma terra entre rios, ilha fluvial, portanto, a visão poética da lenda das Hespérides tende a situá-lo em uma ou mais ilhas perdidas, no meio do oceano.

Ao Paraíso Terrestre só têm acesso os poucos eleitos que, atravessando regiões habitadas por seres mons-

truosos, conseguem enfrentar e sobrepujar riscos e perigos sobre-humanos. A literatura clássica e a medieval exploraram fartamente a passagem do herói por terras lendárias, habitadas por seres prodigiosos que o sonho dos poetas ampliou nas figuras divinas e demoníacas coparticipantes das grandezas e das misérias humanas. A idealização poética dessas regiões míticas encontra farta ilustração na Odisséia, na obra de poetas clássicos greco-romanos[2], prolongando-se nos textos da Idade Média cristã.

Dessa forma, antes do descobrimento da América, ao lado do homem cristão ou gentílico que habitava os mundos conhecidos, sabia-se da existência de homens fantásticos, que se aproximavam mais dos animais do que dos próprios homens, habitantes de terras distantes, ilhas mágicas, que, envoltas permanentemente em mistérios, aguçavam a imaginação e os sonhos de conquista do homem civilizado[3], principalmente dos que pela primeira vez atravessaram mares desconhecidos preparados para toda sorte de surpresa. Pode-se facilmente imaginar o fascínio de que são tomados esses homens heróicos ao se depararem com uma natureza luxuriante, habitada por seres primitivos e pacíficos. Nada mais natural do que a constatação de terem chegado ao Paraíso Terrestre.

Ora, se o modelo longínquo da ilha edênica alimenta e direciona, como uma imagem obsessiva, os feitos dos grandes nautas renascentistas; se, por outro lado, a descoberta das ilhas do outro lado do Atlântico instaura um processo que permite a coincidência do mito com a reali

dade, parece-nos importante compreender dois fatos de igual relevância: primeiramente, como se configura e se perpetua, durante a Antigüidade e a Idade Média, a imagem dessa ilha mítica, isto é, quais as conotações de que ela se reveste e as bases histórico-literárias que a sustentam; em segundo lugar, como essas ilhas, que surgem aos olhos dos descobridores como verdadeiros paraísos, puderam integrar-se, a partir de então, no campo de reflexão do homem ocidental.

Nas origens remotas do tema da ilha paradisíaca, no lado atlântico, encontra-se o mito das Ilhas Afortunadas que, perdidas em mares desconhecidos, concretizavam essa necessidade fundamental do homem de refúgio num lugar distante da degradação da natureza, da miséria, das carências e da corrupção reinantes no mundo real.

A tradição clássica associa essas Ilhas Afortunadas a um arquipélago existente a oeste do estreito de Gibraltar, ou seja, das Colunas de Hércules e que os historiadores da geografia clássica identificaram muitas vezes com as Canárias. Dessa forma, tudo indicaria que as Canárias, a Madeira e os Açores já seriam ilhas conhecidas dos antigos e, embora deva ser acolhida com reservas a associação das *Insulae Fortunatae* com qualquer arquipélago conhecido, o fato de estarem perdidas nas misteriosas águas do Oceano, muito além do mundo conhecido, já seria suficiente para que estas regiões fossem envolvi-

das numa aura que as identificasse com o Horto das Hespérides[4].

Inúmeros fundamentos históricos fortalecem essa idéia, segundo Sérgio Buarque de Holanda: Deodoro Sículo já havia declarado que naus púnicas, velejando ao longo do litoral africano, teriam chegado àquelas paragens desconhecidas. Aristóteles referiu-se também a uma ilha desabitada, vestida de espessas florestas, cortada por inúmeros rios e abundante em frutos diversos, que foi freqüentada durante algum tempo por navegantes cartagineses e em seguida despovoada e interditada pelos sufetas de Cartago, que teriam contribuído, com essa medida, para que não se viesse mais a ter notícias dela[5].

Para Bandury, historiador da geografia antiga, as descrições deixadas por Deodoro Sículo e Aristóteles aplicam-se às ilhas do Atlântico, notadamente à Madeira, no estado em que a encontraram os navegantes portugueses e italianos no século XIV[6]. Richard Henning, em sua antologia de viajantes antigos e medievais às "terrae incognitae", vê como argumento em favor das ilhas do Atlântico a existência de testemunhos sobre a presença de certas matérias corantes muito procuradas na Antigüidade[7].

Ainda conforme a exposição de Sérgio Buarque de Holanda, Kiepert forneceu uma explicação engenhosa para a auréola mítica que envolvia essas ilhas do Atlântico, ao afirmar que o nome de Makaron Nesoi, que os gregos deram tardiamente a esse arquipélago, era uma deturpação

fonética da primitiva designação fenícia do mesmo lugar, isto é, a Ilha de Macário (ou seja, de Melkert, o deus local de Tiro). Além disso, é preciso acrescentar que o Melkert fenício chegou a identificar-se com Hércules, a cuja história se prende o caso do pomo das Hespérides.

Essa identificação, como imagem do Éden, concebível para os que procuravam a representação material do Paraíso Terrestre, vai invadir as crenças da Idade Média, que assimilam verdades reveladas às criações mitológicas do paganismo.

A confluência das duas tradições já começa a dar seus frutos literários no século IV, com o poema **De aue phoénix**, atribuído a Lactâncio, no qual o poeta entrelaça atributos próprios ao Horto das Hespérides com o tema bíblico. O paraíso de Lactâncio, situado no Oriente e em lugar altíssimo, abrigado de todas as pestes e agruras que assolam o mundo, tem um bosque de folhagens perenes, do qual jorra a fonte da vida, cujas límpidas águas dão ao homem a eterna juventude[8].

Prudêncio, "poeta theologus" espanhol, alude em duas passagens de seu **Cathemerinon** ao sítio verdejante, regado por um rio, que se quadruplica — os quatro rios do Éden — entre bosques onde reina a primavera eterna[9].

Inúmeras foram as cosmografias e narrativas de viagem que habituaram o homem medieval à crença na existência real do Paraíso Terrestre e de terras extraordinárias, habitadas por seres fantásticos. Para citar os au

tores mais famosos, temos no século 6 e 7 Santo Isidoro de Sevilha, no século 13, o grande monge inglês Rogério Bacon e o viajante veneziano Marco Polo, no século 14 o belga Mandeville e, nos séculos 14/15, o francês Pedro d'Ailly, cuja obra **Imago Mundi**, espécie de Cosmografia Universal, reúne o conjunto de ilusões e de esperanças da Idade Média em relação aos mundos novos que o Renascimento ia arrancar das trevas[10].

Santo Isidoro de Sevilha, teólogo hispano-romano, espelho de toda a sabedoria cristã que o antecedera e que exerceu enorme influência sobre teólogos e eruditos da Idade Média, admite a existência das *Insulae Fortunatae*, mas refuta a identidade das mesmas com o paraíso bíblico, de cuja materialidade, porém, também não duvida. Para ele, essas ilhas que recebem o nome de Afortunadas porque possuem todos os bens, "situam-se no Oceano do lado esquerdo da Mauritânia, próximas do Ocidente, e separadas dela pelo mar". Na descrição que faz em suas **Etimologias** do Paraíso Terrestre, que ele situa nas bandas orientais do mundo, ele se vale dos mesmos atributos citados em Lactâncio e Prudêncio: "quia non ibi figus non aestus sed perpetua aeris temperis"[11].

Aos poucos, a ilha paradisíaca começa a acumular novas maravilhas, com a referência a riquezas opulentas, como a ilha de Xipango de Marco Polo, idéia aliás que já se encontra no **Gênese**, onde o Pisom, rio do Paraíso é descrito como sendo rico em ouro e pedrarias[12].

A aliança das duas noções, a de um mundo de maravilhosas delícias e a de fantásticas riquezas, é assinalada igualmente na obra de Pedro d'Ailly, que se refere às Ilhas Afortunadas, admitindo a possibilidade de que aí se encontre o Paraíso Terrestre. Na opinião do famoso cardeal de Cambrai e Reitor da Universidade de Paris, não só o Pisom como o Nilo, que ele identifica ao Giom edênico, sobressaem pela notável opulência, como ainda o Eufrates carrega em suas águas "copiosíssimas gemas"[13].

Por volta de 1165, começa a circular na Europa a carta apócrifa do Preste João, figura envolta em mistérios, tido como grande soberano asiático, cujo império é confundido com o potentado cristão da Abissínia. Mandeville discorre sobre o fabuloso império de Preste João, que se situa num deserto a pouca distância de um rio oriundo do Paraíso Terreal[14].

Dessa forma, o tema do Paraíso Terrestre, tema inquietante para cartógrafos, teólogos e literatos da Idade Média repete-se até a exaustão, ganhando conotações sempre variadas, com tendência a situá-lo nas Índias ou no Oriente. Esta é a idéia que sempre defenderam teólogos eminentes como Santo Agostinho e São Beda, para quem o Paraíso Terreal encontrava-se no Oriente, provavelmente na Índia, e afastado do restante do mundo por um imenso espaço de terra e mar[15].

A tradição da *Insulae Fortunatae* enriquece-se ainda durante a Idade Média com as contribuições da mitolo-

gia céltica, principalmente irlandesa e gaélica, que provocam a transladação daqueles cenários idílicos para o Atlântico, conforme as antigas tradições pagãs das Ilhas Afortunadas e do jardim das Hespérides. Fazem parte dessa mitologia céltica e famosa história do "Purgatório de São Patrício" e a da "Visão de Itungdal", que tem uma versão portuguesa quatrocentista denominada **Visão de Túngulo.** Mas foram as diferentes versões da **Navigatio Sancti Brandani**, que se tornaram particularmente célebres, exercendo enorme influência fora de sua terra de origem. Trata-se, segundo exposição de Buarque de Holanda, de um gênero literário, que floresceu na Irlanda quase concomitantemente com o apostolado de São Patrício, denominado "imram" e que por volta do século X é cristianizado e latinizado[16]. Identificando-se muitas vezes com as Ilhas Afortunadas, essa ilha de São Brandão se transforma em um arquipélago que inclui a fantástica ilha de "o brasil"[17].

Essa ilha mítica do Brasil, estreitamente vinculada a toda mitologia de São Brandão, foi representada pela primeira vez na carta catalã de Angelino Dalorto por volta de 1325/1330, e aparece repetidamente em cartas famosas, dentre as quais citam-se a de Pizzigano, que a colocava entre as chamadas "Benaventuras", com o nome de Ysola de Bracir e a de André Benincasa, datada de 1467[18].

Assim, a ilha do Brasil não só já era famosa muito antes da desdoberta da América, como também constituía-

se num mito que, nascido de uma inspiração paradisíaca, perseguiu a imaginação de cartógrafos e navegantes medievais, conservando-se em obras literárias mais recentes[19].

O sonho do mundo paradisíaco, situado com toda certeza numa ilha perdida dos mares longínquos, constituía já nos albores dos grandes descobrimentos uma espécie de psicose coletiva, que perseguia os espíritos. As terras ainda não descobertas alimentavam a fantasia dos navegantes, animando-os com a esperança de que em hemisférios desconhecidos poderiam realizar seus sonhos de riqueza e de felicidade.

Os descobridores renascentistas terão seu senso de maravilha e de mistério aguçado pela magnificência das paisagens recém-descobertas.

Desde sua primeira viagem, em que atravessa o oceano para penetrar no dédalo de ilhas e pequenos arquipélagos do Atlântico, Colombo acredita ter chegado ao Paraíso Terreal. Suas descrições apaixonadas, envoltas sempre numa atmosfera de magia, impregnam-se das visões edênicas[20].

A formosura da terra do Haiti, coberta de árvores mil de um verde perene, leva-o à convicção de ter alcançado a Ofir bíblica do Extremo Oriente. Na carta em que narra a Fernando e Isabel sua terceira viagem, refere-se às ilhas descobertas como "sítio abençoado onde viveram nossos primeiros pais"[21].

Cibao, nome da região central da ilha do Haiti, levou o grande descobridor ao equívoco de associar esse nome ao de Xipango e de pensar que tivesse ao alcance das mãos os fabulosos palácios de tetos de ouro, descritos por Marco Polo[22]. A presença do ouro, se não atestava a proximidade com o Paraíso Terrestre, dava ao menos meios de acesso à eterna bem-aventurança. Diz ele, em carta aos reis católicos: "del oro se hace tesoro y con el, quien lo tiene, hace quanto quiere en el mundo, y llega a que echa las almas al paraíso"[23].

Pouco a pouco, Colombo começa a entrever nesse cenário idílico perigos e entidades misteriosas, que conviviam com a gente pacífica do lugar. Suas descrições fazem alusões às amazonas, às sereias, aos homens caudados e aos "monoculi", enfim àqueles seres fantásticos que sempre andaram entrelaçados ao tema do Paraíso Terrestre. Ainda aqui Colombo se mostra tributário das antigas convenções eruditas, desenvolvidas pelos teólogos, historiadores, geógrafos e cartógrafos medievais[24].

Alguns anos mais tarde, muitos descobridores lançavam-se no caminho que Colombo abrira, e "penetravam em suas ilhas", como diz Las Casas. Em 1500, Pedro Álvares Cabral, ao descobrir nossa terra, julgando-a uma grande ilha, deu-lhe o nome de "Ilha de Vera Cruz". Deve-se ao escrivão da esquadra, Pero Vaz de Caminha, a primeira descrição panegírica desta nova terra que lhe pareceu muito formosa e fértil, e cujas gentes mostraram-se dó-

ceis, inocentes e prestativas[25].

Mas, conforme observa Sérgio Buarque de Holanda, o gosto pelo maravilhoso e pelo mistério, que marca os escritos de Colombo e que constitui a tônica das narrativas de viagens, parece ser escasso nos escritos quinhentistas dos portugueses. As idéias mágicas, que sempre perseguiram os espíritos eruditos e que alimentaram a literatura filosófico-teológica até Giordano Bruno, não excitavam a imaginação dos cronistas portugueses, em cujos relatos predomina

> um realismo desencantado, voltado sobretudo para o particular e o concreto. Desde Gândavo, e melhor, desde Pero Vaz de Caminha, até pelo menos, Frei Vicente do Salvador, é uma curiosidade relativamente temperada, sujeita em geral à inspiração prosaicamente utilitária, o que dita as descrições e reflexões de tais autores[26].

Mas, se não se pode dizer que "a sedução do tema paradisíaco tivesse sido menor para os portugueses, durante a Idade Média e a era dos grandes descobrimentos marítimos, do que o fora para outros povos"[27], não se pode também negar que foi graças ao realismo utilitário peculiar a esse povo que novos caminhos se abriram ao pensamento científico e filosófico, ditados pelos grandes empreendimentos marítimos de Henrique, o Navegador.

Falsas idéias sobre as dimensões da Terra, crenças em monstros horríveis que povoavam os mares, e vários tipos de terrores que obscureciam o entendimento e inibiam a ação do homem, tudo foi destruído com as grandes nave

gações. Os valores morais, políticos e sociais assentados até então entram em crise e, dentro desse movimento de transformação, o Humanismo aparece como uma posição de espírito revolucionária que, germinando em correntes de idéias sistematizadas em ideologias, eclodiriam na revolução do século XVIII.

Os pensadores do Renascimento, humanistas que fazem críticas severas ao seu mundo e às instituições de sua época, têm a imaginação exacerbada pela existência irrefutável de um novo homem, homem natural, que vivia num paraíso terrestre e que os grandes descobrimentos revelariam ao mundo.

Las Casas reproduz, numa descrição famosa, o primeiro encontro entre os espanhóis e os nativos das Antilhas:

> Os índios, em grande número olhavam estupefatos os cristãos, contemplando maravilhados suas barbas, a brancura da pele e as roupas que eles vestiam. Tocavam as barbas com os dedos, contemplavam a brancura das mãos e das faces. O Almirante e seus homens, vendo a inocência deles, deixavam-se tocar sem resistir[28].

A descrição representa o encontro de dois mundos, do qual ressaltam duas mensagens. A primeira é a grande gesta, realizada pelos intrépidos descobridores em nome de Cristo, que abria à evangelização uma grande parte do mundo. A segunda é a imagem do "bom selvagem", que será tão cara à cultura européia dos primeiros séculos moder

nos.

Os habitantes das ilhas recém-descobertas permitiriam reencontrar uma época sepultada há milênios pela tradição cristã, segundo a qual o homem depois da Queda teria se deturpado com a violência, o ódio e a crueldade, próprios da civilização e do progresso.

O índio, homem bem constituído física e moralmente, vivendo no meio de uma natureza acolhedora e rica, consolidava na Europa a crença na existência de um povo, que desfrutava da Idade de Ouro, louvada pelos poetas desde os tempos mais remotos[29].

Assim, de todas as maravilhas narradas pelos viajantes que regressavam das terras de além-mar, foi sem dúvida a existência do selvagem a que mais impressionou os escritores do século XVI. E, como no início desse século, a freqüência da navegação para nosso país era muito grande, nossa terra e nosso selvagem estiveram, durante algum tempo, muito presentes no espírito europeu.

Já na famosa carta de Pero Vaz de Caminha desponta a teoria da bondade natural quando, ao descrever as "gentes dóceis, inocentes e prestativas"[30] do lugar, ele defende a idéia de que o ser que vive à lei da natureza é sempre mais perfeito do que o deformado pela civilização.

Outra descrição panegírica do nosso índio encontra-se na famosa **Carta do Piloto Anônimo**, que de certa forma foi mais importante do que a de Caminha, em virtude da imensa divulgação que teve na Europa[31].

Mas, dentre todos os relatos de viagem, o mais célebre foi o contido na carta **Mundus Novus**, que Américo Vespúcio dirigia a Pedro Lourenço de Médici. A Américo Vespúcio estava reservada a honra de ter seu nome imortalizado no continente que estava sendo descoberto. Sua famosa carta, que desde 1507 foi incluída na coleção dos **Paesi novamente retrovati**, de Montalboddo, descrevia o homem natural vivendo numa espécie de paraíso "muito pouco espiritual, mas que por isto mesmo, correspondia às tendências sensuais e materialistas que atormentam e governam os homens de todas as épocas"[32].

Grande influência exerceu igualmente sobre o público europeu o livro de Antonio Pigafetta, cronista da grande viagem de circunavegação realizada por Fernão de Magalhães. Ele vê os selvagens como "povos que amam a paz, o ócio e a tranqüilidade"[33].

Em 1557, sai, em Marburgo, a primeira edição do célebre livro de Hans Staden sobre o Brasil. E para completar a relação de relatos de viagem durante o século XVI, é preciso citar as obras de dois viajantes que estiveram no Brasil com Villegagnon. Trata-se de **Viagem à Terra do Brasil**, escrita pelo protestante Jean de Léry; **Singularitez de la France Antarctique** e **Cosmographie Universelle**, do católico André Thévet[34].

Léry refere-se aos habitantes do Brasil como seres privilegiados que desfrutam de uma natureza, cujos atributos são aqueles da paisagem ideal clássica. Diz ele

que "os selvagens do Brasil ... são mais fortes, mais robustos, mais entroncados, mais bem dispostos e menos sujeitos a moléstias" do que os europeus;

> poucos são os que na velhice têm os cabelos brancos ou grisalhos, o que demonstra não só o bom clima da terra, sem geadas nem frios excessivos, que perturbem o verdejar permanente dos campos e da vegetação, mas ainda que pouco se preocupam com as coisas deste mundo. E parece que haurem todos eles na fonte da Juventude[35].

Esses relatos de viagem serão a fonte inspiradora de humanistas como Erasmo, Tomás Morus, Rabelais e Montaigne, que encontrarão nas ilhas a pátria de eleição para seus anseios de justiça e de felicidade.

Erasmo, que parece ter sido muito influenciado pela carta de Américo Vespúcio, afirma n**O Elogio da Loucura** que sua heroína, a Loucura, nasceu nas Ilhas Afortunadas[36].

A **Utopia**, ilha venturosa de Morus, ganha uma tal celebridade que seu nome passa, a partir de então, a designar o mundo dos desejos e dos sonhos irrealizáveis. A fonte inspiradora de Morus é-nos fornecida pelo próprio personagem de seu livro: Rafael Hythodeu, divulgador das novas instituições políticas propugnadas pelo autor, teria sido companheiro de Américo Vespúcio nas últimas viagens que ele empreendeu ao Novo Mundo. Para a configuração do homem ideal de sua **Utopia**, Morus aproveitou todos os traços que davam ao selvagem a imagem da bondade natu

ral, integrando-os a outros, próprios do homem civilizado. Assim, os utópicos conservavam seus atributos e virtudes profundamente humanos sem desprezarem o cultivo do espírito, nem o aperfeiçoamento das letras e das artes, que para eles era o fim principal da vida social. Neste ponto, o pensamento de Morus, seguindo uma linha mais evolucionista do que romântica, diferencia-se fundamentalmente do dos defensores da bondade natural, que consideravam a civilização como inimiga do desenvolvimento humano[37].

Rabelais, em cujo pensamento se fundem os traços mais representativos do espírito humanista da Renascença, foi muito influenciado por Morus. Gargantua casa-se com uma princesa Badabec, filha do rei de Amaurote, capital da Utopia. O gigante Pantagruel, fruto dessa união, estava fadado a realizar uma longa viagem para descobrir as ilhas, "terra dos canibais"[38].

Os poetas da "Pléiade", voltados para a Antigüidade clássica, não poderiam deixar de se contagiar pelos encantos da vida inocente dos selvagens, que viviam uma verdadeira Idade de Ouro. A inspiração desses poetas provém especialmente do livro de Thévet, **Singularitez de la France Antarctique**, que teve sua primeira edição em 1558[39].

A "Ode contre Fortune", de Pierre de Ronsard, inspirada nas descrições extasiadas que Thévet fazia da Guanabara, contém em germe as idéias que Rousseau desenvol-

veria mais tarde em seus discursos[40].

Ronsard sonha com a vida feliz desse povo inocente e fundamentalmente bom:

> *Comme ton Amérique, où le peuple incognu*
> *Erre innocentement tout farouche et tout nu,*
> *D'habit tout aussi nu qu'il est nu de malice.*
> *Qui ne cognoist les noms de vertu ni de vice...*
> .....
> *Soy même est sa loy, son sénat et son Roy*[41]

Além da vida primitiva, que permite a livre expressão individual, isenta de pressões da lei e do estado, Ronsard louva ainda, entre os selvagens, a organização igualitária do socialismo utópico:

> *Et comme l'eau d'un fleuve est commun tout leur bien*
> *Sans procez engendrez de ce mot "tien et mien"*[42]

O eco dos versos de Ronsard se fará ouvir na obra de eminentes pensadores de Montaigne a Rousseau.

Uma das vozes mais revolucionárias do naturalismo humanista é a do filósofo e moralista Michel de Montaigne, cuja obra, fortemente influenciada pelas narrativas de Thévet e Léry, já prenunciava as idéias mais caras a Rousseau.

A nossa terra, assim como o selvagem que aqui vivia sempre estiveram presentes na imaginação deste teórico da natureza, que dedicou dois capítulos particularmente célebres, "Des Coches" e "Les Cannibales", de seus

famosos **Essais**, ao elogio do estado natural e do bom selvagem.

Em "Les Cannibales", Montaigne não só louva a perfeição do mundo selvagem ("Là est toujours la parfaicte religion, la parfaicte police, perfect et accomply usage de toutes choses") como lança um dos mais violentos libelos contra a desigualdade social, na visão que os indígenas têm do mundo europeu:

> ils avoyent aperçeu qu'il y avoit parmy nous des hommes pleins et gorgez de toutes sortes de commoditez, et que leurs portes, décharnez de faim et de pauvreté, et trouvoient estrange comme ces moitiez ici necessiteuses pouvoient souffrir une telle injustice, qu'ils ne prinsent les autres à la gorge, ou missent le feu à leur maison[43].

De tudo o que acaba de ser exposto, podemos concluir que a visão das ilhas de além-mar, difundida pelos relatos de viagem e disseminada num sem número de obras poéticas e literário-filosóficas do século XVI, configura-se como o ponto de partida de uma ideologia revolucionária.

Não podia ser de outro modo.

Diante da exaltação da virtude, da prosperidade e da justiça reinantes nessas ilhas paradisíacas, o homem europeu tem a percepção de uma diferença que, manifestada nos costumes, na organização social e na religião, conduz a uma problemática radical, que se fundamenta na oposição "civilizado *versus* "selvagem" da qual ressalta a

superioridade evidente, sob todos os pontos de vista, do segundo.

Sob o ponto de vista moral, o selvagem parece concretizar o ideal de uma vida despida de preconceitos e de tabus sexuais. No plano político, a sociedade em que ele vive parece constituir um exemplo feliz de organização igualitária, visando ao bem comum. No plano religioso, os selvagens dão o exemplo de uma religião que permite aos homens o contato com a divindade, sem nenhuma mediação.

É justamente sobre esse esquema "natureza" *versus* "civilização" que, dois séculos mais tarde, será elaborado o mito do "bom selvagem" de Rousseau, cuja teoria integra dois séculos de especulações e oferece a prova de que o Ocidente continuou a projetar nesse espaço mítico algumas de suas preocupações mais profundas.

Pelo menos em duas passagens de seu **Discurso sobre a Desigualdade**, o filósofo genebrino refere-se explicitamente à ilha: "Os caraíbas, que são o povo que até agora menos se distanciou do estado de natureza, são justamente o mais calmo nos seus amores e o menos sujeito ao ciúme..."[44].

> Portanto, é muito possível que, depois de suas primeiras tentativas de navegação, alguns insulares tenham trazido até nós o uso da palavra e é pelo menos bastante verossímil que a sociedade e as línguas tenham nascido nas ilhas e aí se aperfeiçoado antes de serem conhecidas no continente[45].

Mas, a ilha de Rousseau seria a mesma de Montaigne e de outros humanistas do Renascimento, ou já estaria ela enriquecida de outros atributos? A ilha dos filósofos do século XVII e XVIII seria a mesma ilha dos viajantes e dos poetas?

Para responder a essas perguntas faz-se mister uma pesquisa sobre o conjunto de valores que a têm qualificado no decorrer da História. Seria ela apenas o lugar do exotismo? O espaço privilegiado da experiência? Ou o laboratório de uma antropologia nascente? Qual a função que ela continuaria a preencher no desenvolvimento do Ocidente?

Qualquer que seja a resposta, a visão do microcosmo insular sob a óptica do europeu seria sempre parcial e fragmentária, por refletir unilateralmente a apreensão da realidade. De fato, a configuração ampla da ilha só poderia se completar com a imagem que os próprios insulares revelam, ao escrever a sua história.

Para tanto, ao antigo esquema "selvagem" *versus* "civilizado" seria necessário opor um outro: "colonizador" *versus* "colonizado". E, sobre esse binômio, detectar o conflito que marca uma tensão básica: a busca da identidade cultural a se debater continuamente contra o fascínio exercido pela cultura herdada.

Esta dissertação tem como objetivo contribuir para as respostas a essas questões; num sentido específico,

pretende analisar e interpretar as imagens da ilha na poesia de duas literaturas, a brasileira e a haitiana, que se distinguem não só pela língua, mas também pela natureza da relação entre a linguagem e seu ponto de referência temática e cultural.

Partimos da hipótese de que o tema da ilha deveria apresentar desenvolvimento distinto na representação literária desses dois países: no Brasil, que os descobridores tomaram inicialmente por uma ilha, o tema não passaria de invenção literária, dadas as dimensões continentais da terra, ao passo que no Haiti, pequeno território insular em luta constante contra as segregações raciais e problemas sócio-políticos de toda ordem, o tema deveria refletir as particularidades de um referente cultural ancorado na realidade.

Considerando ainda o problema das origens das literaturas americanas em geral, que se torna inseparável da questão de dependência cultural, pareceu-nos importante analisar a evolução do tema de maneira progressiva, ao longo do processo de conquista da consciência nacional e seus reflexos no desenvolvimento da consciência literária.

O objetivo da pesquisa foi, portanto, detectar as transformações que o motivo da ilha sofreu através dos tempos e o tratamento literário que lhe foi dado no Brasil e no Haiti, nas várias fases de desenvolvimento político e social. Para tanto, três épocas foram alvo de nos

sa atenção: a da colonização, a que se seguiu à Independência e o século XX.

O *corpus* da pesquisa foi constituído pelas obras seguintes:

BARIDON, S.F. et PHILOCTÈTE, R. *Poësie Vivante d'Haiti*. Paris, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1978.

BERROU, R.F. et POMPILUS, P. *Histoire de la Littérature Haïtienne illustrée par les textes: I, II, III*. Port-au-Prince, Ed. Caraïbes, 1977.

HOLANDA, S.B. de. *Visão do Paraíso*. 3ª ed. São Paulo, Nacional, 1977.

_____ *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial: I, II*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

RAMOS, P.E. da S. *Poesia do Ouro: Antologia*. São Paulo, Melhoramentos, 1964.

_____ *Poesia Romântica: Antologia*. São Paulo, Melhoramentos, 1965.

_____ *Poesia Simbolista: Antologia*. São Paulo, Melhoramentos, 1965.

_____ *Poesia Barroca: Antologia*. São Paulo, Melhoramentos, 1967.

_____ *Poesia Parnasiana: Antologia*. São Paulo, Melhoramentos, 1967.

_____ *Poesia Moderna: Antologia*. São Paulo, Melhoramentos, 1967.

Esse *corpus* foi posteriormente enriquecido com as obras poéticas completas de vários autores constantes das antologias.

A partir da leitura desses livros, pudemos realizar a escolha das obras que seriam objeto de estudo mais detalhado em cada fase considerada. Na literatura brasileira, foram selecionados os poemas: "Ilha de Maré" de Manoel Botelho de Oliveira, na fase colonial; "As duas ilhas" de Castro Alves, no período pós-Independência; e **Invenção de Orfeu** de Jorge de Lima, no século XX. Na literatura haitiana, cujo início data da proclamação da Independência, seriam analisados os poemas "Contraste" de Oswald Durand, no século XIX, e **Ces îles qui marchent** de René Philoctète, no século XX.

Em relação ao método, nosso trabalho partiu da intuição para os dados particulares, e da análise destes para a explicação interpretativa, passando pelas seguintes etapas: a) definição da ilha como símbolo cultural; b) descrição da realização desse modelo em textos literários brasileiros e haitianos, em cada fase de sua formação política; e c) estabelecimento dos traços de identidade, semelhanças e diferenças em cada literatura.

NOTAS

1 Sérgio Buarque de Holanda. **Visão do Paraíso**, p. 144, *passim*.

2 Afonso Arino de Melo Franco. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa**, p. 3, *passim*.

3 *Idem, ibidem*, p. 4.

4 Sérgio Buarque de Holanda, *op.cit.*, p. 151.

5 *Idem, ibidem*, p. 147.

6 *Ibidem*.

7 *Idem, ibidem*, p. 148.

8 *Idem, ibidem*, p. 162.

9 *Idem, ibidem*, p. 163.

10 Afonso Arinos de Melo Franco, *op.cit.*, p. 5.

11 Sérgio Buarque de Holanda, *op.cit.*, p. 163.

12 *Idem, ibidem*, p. 164.

13 *Idem, ibidem*, p. 164.

14 *Idem, ibidem*, p. 164.

15 *Idem, ibidem*, p. 169.

16 *Idem, ibidem*, p. 166.

17 *Idem, ibidem*, p. 167.

18 *Idem, ibidem*, p. 168.

19 *Idem, ibidem*, p. 167/168.
Richard Henning, em sua obra **Terrae Incognitae** diz que: "Numa peça do poeta irlandês Gerald Griffin, que viveu entre 1803 e 1840, a ilha do Brasil é apresentada sob a forma de uma sedutora e fantasmagórica miragem que reponta cada ano sobre a fímbria azul do horizonte, assemelhando-se a uma longínqua visão do Paraíso.
O mesmo Henning mostra ainda que o mito reaparece em **Finnegans Wake** de Joyce, que faz alusão à naturalidade do Brandão histórico, o qual se presume originário do condado de Kerry. Por outro lado, continua Henning, o "Kerribrasilian sea" citado por

Joyce, parece apontar para o mar das Caraíbas, o que coincide com a sugestão de Joyce, em outro escrito, de que São Brandão e seus companheiros foram lançar âncora no litoral da Flórida.

20 Cristóvão Colombo. **Diários da Descoberta da América**, p. 52, *passim*.

21 Sérgio Buarque de Holanda, *op.cit.*, p. 13.

22 Cristóvão Colombo, *op.cit.*, p. 13.
Entre os diversos índios que ontem haviam vindo à nau, notou um que parecia mais disposto e amigo ou que com mais alegria lhe falava, e adulou-o, pedindo-lhe que fosse embora com ele para mostrar-lhe as minas de ouro ... [Eles] mencionaram Cipango, a que chamam de "Civao", afirmando que lá existe em grande quantidade.

23 *Apud* Sérgio Buarque de Holanda, *op.cit.*, p. 14.
Refere ainda o autor que Leonardo Olschi, em sua **Storia Letteraria delle Scoperte**, observa que a paisagem do Haiti como a viu Colombo, era a realização desse esquema literário que o Dante bebera numa longa tradição literária, transfigurando-a em sua fantasia e em seu estilo.

24 Afonso Arinos de Melo Franco, *op.cit.*, p. 19.

25 *Apud* Sérgio Buarque de Holanda, *op.cit.*, p. 27.

26 Sérgio Buarque de Holanda, *op.cit.*, p. 5.

27 *Idem, ibidem*, p. 7, *passim*.

28 *Apud* Gianni Granzotto. **Cristóvão Colombo**, p. 29.

29 Gilbert Chinard. **L'Amérique et le rêve exotique dans la Littérature Française au XVII^e et au XVIII^e siècle**, p. 2, *passim*.

30 Afonso Arinos de Melo Franco, *o.cit.*, p. 19.

31 *Idem, ibidem*, p. 20.

32 *Idem, ibidem*, p. 22/23.

33 *Apud* Gianni Granzotto, *op.cit.*, p. 153.

34 Jean de Léry. **Viagem à Terra do Brasil**. 2ª edição. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed. S.A., 1976.
André Thévet. **Singularitez de la France Antarctique**. Paris, Ed. Maisonneuve, 1878.

35 Jean de Léry, *op.cit.*, p. 111.

36 Erasmo de Rotterdam. **Elogio da Loucura**. Trad. de Aristides Lobo. 4ª ed, São Paulo, Atena Editora. [s.d.], p. 20.
Diz a loucura ao explicar sua genealogia:
"Se, além disso, fazeis questão de saber ainda qual a minha pátria (uma vez que, em nossos dias, é como uma prova de nobreza notificar ao público o lugar no qual demos os nossos primeiros vagidos), ficai sabendo que não nasci nem na ilha Natante de Delos, como Apolo; nem da espuma do agitado Oceano, como Vênus, nem nas escuras cavernas. Nasci nas ilhas Fortunadas, onde a natureza não tem necessidade alguma de arte".

37 Afonso Arinos de Melo Franco, *op.cit.*, p. 92.

38 François Rabelais. **Pantagruel**. Livro II, Capítulo II.

39 Afonso Arinos de Melo Franco, *op.cit.*, p. 96.

40 *Idem, ibidem*, p. 99/100.

41 *Apud* Afonso Arinos de Melo Franco, *op.cit.*, p. 99.

42 *Idem*.

43 Michel de Montaigne. "Les Cannibales" *in* **Collection Littéraire Lagarde et Michard. XVIe Siècle**, p. 231/232.

44 Paul Arbousse Bartide. **Jean-Jacques Rousseau: a vida e a obra**, p. 186.

45 *Idem, ibidem*, p. 193.

PRIMEIRO MOMENTO: A COLÔNIA

O BRASIL COMO ILHA

O problema das origens da literatura brasileira, como das literaturas americanas em geral, está condicionado à questão da dependência cultural, conseqüência inevitável de nossa condição de povos colonizados, descendentes do colonizador e submetidos durante muito tempo à imposição de sua colonização. A mentalidade brasileira vai se formar pela visão do "outro", ou seja, pelo complexo de impressões, idealizações e expectativas do europeu em relação à nossa terra[1].

A idéia de que as "ilhas do Novo Mundo" — no século XVI convencionou-se dar-se o nome genérico de "ilhas" às terras descobertas — constituíam lugar privilegiado se exprimiu em projeções utópicas, que forjaram as bases para a construção da imagem das terras americanas.

Antes de mais nada, a nova terra resumia-se num mundo de promessas e de interrogações, por se apresentar como a mais estupenda encarnação do Paraíso Terrestre. A imensidão dos espaços inexplorados, a exuberância das florestas tropicais, os rios caudalosos, enfim toda essa magnificência natural exigia a descrição entusiasmada de todos os que com ela se defrontavam.

O louvor apaixonado das novas terras, extravazando-se em ondas sucessivas de encantamento, constitui a fonte geradora da linha de lirismo ufanista das coisas e paisagens locais, vertente das mais importantes em nossa literatura.

Parece válido dizer que a literatura brasileira da fase colonial se inicia com a carta de Pero Vaz de Caminha, prelúdio do que se escreveu sobre o Brasil, durante os três séculos de colonização portuguesa.

A literatura dessa longa fase, em que se consolida no Brasil um complexo colonial de vida e de pensamento, vai ganhando feições variadas, à medida que reflete momentos diferentes do desenvolvimento desse processo. Conforme José Aderaldo Castelo, três são os momentos na literatura desse período: a literatura informativa do século XVI, a literatura de estilo barroco, cuja manifestação inicial se dá com a publicação, em 1601, do poemeto "Prosopopéia", de Bento Teixeira, e a literatura do Arcadismo, que se inicia em 1768, quando Cláudio Manuel da Costa publica suas **Obras Poéticas**[2].

O século XVI seria assim considerado um século pré-colonial do ponto de vista literário, período em que se dá a transplantação de valores europeus para as terras americanas e a conseqüente integração do colonizador à terra, período em que se preparam as condições indispensáveis à atividade cultural no Brasil. Surgem então os relatos de uma plêiade de viajantes e aventureiros que aqui estiveram, dentre os quais Hans Staden, Thévet,

Léry, Knivet; os escritos de colonizadores portugueses de passagem ou radicados na terra como Pero Lopes de Sousa Gandavo, Gabriel Gonçalves de Souza, e finalmente, a obra dos primeiros jesuítas, Nóbrega, Anchieta e Cardim.

Forma-se, no entender de Afrânio Peixoto, uma "literatura de fora para dentro", literatura informativa sobre a terra, marcada fortemente pela nacionalidade de seus autores[3]. Desses primeiros escritos, o já referido livro de Jean de Léry, **Viagem à Terra do Brasil**, de valor excepcional como documento histórico, etnográfico e social foi, talvez mais do que qualquer outro de sua época, traduzido e reeditado, influenciando o pensamento de muitos estudiosos europeus[4]. Lido em seu tempo como livro de viagem e aventuras, foi traduzido para o holandês, o alemão e o latim, gozando de imensa popularidade até o século XVIII.

A narrativa de Léry, que faz descrições minuciosas da natureza luxuriante dos trópicos, é rica em referências às ilhas que ele encontra durante a viagem e em sua permanência no Brasil. De seu itinerário constam, entre outras, as ilhas Graciosa, Lanceloti e Forte Aventura, "pertencentes ao grupo das Ilhas Afortunadas", e a Grã Canária, tão alta que alguns supõem "tratar-se do antigo monte Atlas de que deriva o nome de mar Atlântico"[5].

No Brasil, Léry e seus companheiros encontraram "Villegagnon residindo em uma pequena ilha", "rodeada de pedras à flor d'água, o que impede se aproximarem os navios mais perto do que à distância de um tiro de canhão".

Nessa ilha naturalmente fortificada, era intenção de Villegagnon "criar um refúgio para os fiéis perseguidos em França, na Espanha, ou em outro qualquer país de além-mar", para que pudessem "servir a Deus com pureza conforme a sua vontade"[6].

Léry deixa evidente em sua obra o desenvolvimento de um pensamento sonhador e fantasista, tributário das antigas tradições que colocaram no Atlântico as Ilhas Afortunadas.

O espírito português, mais utilitário e pragmático, será despertado pelas possibilidades de riquezas materiais da terra descoberta. Desde o início, a colônia se apresenta aos olhos cúpidos do colonizador como o "objeto" a ser explorado: "a terra a ser ocupada, o pau-brasil a ser explorado, a cana-de-açúcar a ser cultivada, o ouro a ser extraído, numa palavra, a matéria-prima a ser carreada para o mercado externo"[7].

Nada mais natural, portanto, que as primeiras obras aqui escritas visassem à publicidade das terras paradisíacas: literatura reveladora do espírito que presidiu o expansionismo português, sua obra histórica e colonizadora, e que propiciava ao mesmo tempo a Portugal o conhecimento da nova terra. Destacam-se **Prosopopéia** de Bento Teixeira, em 1601, os **Diálogos das Grandezas do Brasil**, de Ambrósio Fernandes Brandão, em 1618, seguidas do aparecimento de descrições mais objetivas, como a **História da Província de Santa Cruz**, de Pero de Magalhães Gandavo, e do **Tratado Descritivo do Brasil**, de Ga

briel Soares de Souza.

Os primeiros ecos dessas "prosopopéias" e desses "diálogos de grandezas" seiscentistas são, quase dois séculos depois, a obra de Manoel Botelho de Oliveira e de Sebastião da Rocha Pita. Do primeiro ressaltamos "A Ilha de Maré, Termo da Cidade da Bahia", apontada pela crítica como o primeiro exemplo, em nossas manifestações poéticas, desse nativismo literário, que tem na exaltação da natureza o filão mais comum do lirismo herdado da literatura portuguesa[8].

O poemeto descritivo de Botelho de Oliveira, ao tomar a ilha de Maré como apodo de todo o Brasil, traduz apaixonado entusiasmo pela terra, envolvendo-a em sensualismo amoroso:

Jaz em obliqua forma e prolongada
A terra de Marê toda cercada
De Netuno, que tendo o amor constante,
Lhe dá muitos abraços por amante,
E botando-lhe os braços dentro dela
A pretende gozar, por ser mui bela

Cantando os produtos da terra, que se lhe apresentam sempre superiores aos elementos similares encontrados em terras européias, o poeta faz dessa ilha-mulher também o símbolo da fertilidade, terra pródiga em árvores, peixes, frutas suculentas e legumes variados. Vale-se para isso de imagens sensoriais segundo a sintaxe barroca bem ao gosto da época.

O aspecto visual é marcado sobretudo pelo cromatis

mo das descrições: *cidras amarelas, romãs rubicundas, cajus de várias cores, ananãs que se vestem de escarlata, manganãs que brancos ou vermelhos, são da abundância espelhos, carãs que de roxo estão vestidos.*

O aspecto gustativo talvez seja o mais enfatizado no poema, com o enaltecimento dos alimentos quer do mundo aquático, quer do vegetal ou do mineral. Fazendo apelo constante ao apetite que despertam o *peixe regalado*, o marisco *que é perrexil para o regalo*, os legumes nutritivos, o sensorialismo gustativo se faz presente sobretudo na descrição das frutas, que pela doçura, são comparáveis à ambrosia que Jove poria entre os manjares do Olimpo. A ênfase dada ao néctar desses alimentos pode ser demonstrada nos seguintes trechos:

As laranjas da terra
Poucas azedas são, antes se encerra
Tal doce nestes pomos
Que o têm clarificado nos seus gomos;
Mas as de Portugal entre alamedas
São primas dos limões, todas azedas

Os Melões celebrados
Aqui tão docemente são gerados
Que cada qual tanto sabor alenta,
Que são feitos de açúcar, e pimentas
E como sabem bem com mil agrados,
Bem se pode dizer que são letrados, ...

Aqui não faltam figos,
E os solicitam passaros amigos,
Apetitosos de sua doce usura,
Porque cria apetites a doçura;
E quando acaso os matam
Porque os figos maltratam,
Parecem mariposas, que embebidas
Na chama alegre, vão perdendo as vidas.

E tratando das próprias, os coqueiros,
Galhardos, e frondosos,

Criam cocos gostosos;
E andou tão liberal a natureza
Que lhes deu por grandeza,
Não só para bebida, mas sustento,
O nectar doce, o cândido alimento.

Com a mangava bela a semelhança
Do Macujê se alcança,
Que também se produz no mato inculto
Por soberano indulto,
E sem fazer ao mel injusto agravo,
Na boca se desfaz qual doce favo

A "Ilha de Maré" liga-se diretamente à tradição da literatura informativa do colonizador no século XVI, que dá a conhecer a Portugal as riquezas da terra do Brasil e o bom proveito que dela se pode tirar. Pode-se estabelecer relação entre a descrição minuciosa das frutas brasileiras com o texto de Gabriel Soares de Souza, intitulado "Memorial e Declaração das Grandezas da Bahia de Todos os Santos, de sua Fertilidade e das notáveis partes que tem", onde já aparecia a indicação dos recursos naturais da terra, a partir das frutas e legumes aqui existentes e cultivados[9].

Se a abundância das plantas, o sabor das frutas e raízes sugerem a fertilidade paradisíaca, evocando as descrições do pomar de Alcino na ilha dos Feáceos (**Odisséia**), o mito do paraíso terreal se faz ainda presente no poema pelo louvor à abundância dos ares, a amenidade e beleza da vegetação, a temperança do clima, que sugerem a lembrança dos "formosos jardins deleitosos". Mesmo o pormenor das águas que circundam o lugar correspondem ao padrão tradicional da visão edênica. Vejamos a estrofe:

Tenho explicado as fruitas e legumes,
Que dão a Portugal muitos ciúmes;
Tenho recopilado
O que o Brasil contém para invejado,
E para preferir a toda a terra,
Em si perfeitos quatro AA encerra.
Tem o primeiro A nos arvoredos
Sempre verdes aos olhos, sempre ledos;
Tem o segundo A nos ares puros,
Na temperie agradáveis e seguros;
Tem o terceiro A nas águas frias,
Que refrescam o peito e são sadias;
O quarto A no açucar deleitoso,
Que é do Mundo o regalo mais mimoso.

Não se pode deixar de ressaltar que a visão paradisíaca de Botelho de Oliveira, voltada para os proveitos materiais de que a metrópole poderia usufruir, incorpora aos atributos edênicos o "açúcar deleitoso", fonte de riquezas durante essa fase da exploração e colonização do Brasil.

A recorrência à mitologia, com a evocação a Netuno, a Jove e a Fênix, se faz concomitantemente à exaltação do sentimento religioso, com o enaltecimento das três capelas, que aqui se construíram para louvar respectivamente Nossa Senhora das Neves, São Francisco Xavier e Nossa Senhora da Conceição, lembrando a grande gesta religiosa portuguesa nas terras do Novo Mundo.

Essa Ilha de Maré, amorosa e atraente o bastante para despertar a predileção de Vênus, capaz de desprezar por ela a sua Chipre, tem na verdade por padroeira uma outra Vênus, ou seja, Maria verdadeira. Com seus atributos de beleza e de fertilidade paradisíaca, aquinhoada com o amor de Netuno, a predileção de Vênus e a proteção

da Virgem Maria, a ilha de Maré constitui um eco distante e, por que não dizer, já abafado e descolorido da Ilha dos Amores, de Camões.

A palpitação afrodisíaca que vibra no poema camoniano como exaltação do "amoroso ajuntamento" tem seu coroamento na ilha de Vênus, quando a Deusa Cípria prepara, com o auxílio de Eros, uma "insula divina" para oferecer aos nautas portugueses todas as delícias do Amor. N'**Os Lusíadas** o maravilhoso pagão não se reduz a um ornamento retórico, pois essa esfera do maravilhoso é tangente à do maravilhoso real, geográfico, que os descobrimentos proporcionavam, assim como à do maravilhoso guerreiro e até mesmo à do maravilhoso religioso. A "Ilha de Maré", traduz intenções mais concretas e materiais, totalmente refratárias aos grandes vôos da imaginação e muito distante da transfiguração mítica.

A atmosfera transcendente da epopéia camoniana, em que a sensação erótica, sublimada e espiritualizada é um meio para se alcançar o conhecimento, corresponde a um rebaixamento no poemeto de Botelho de Oliveira, em que Eros está associado a necessidades primárias, notadamente alimentares.

Não poderia ser de outro modo. Se a epopéia de Camões é a criação literária que sintetiza a saga de um povo que experimentava com êxito a magnitude de sua força física e intelectual, empreendendo a conquista do planeta, o rebaixamento literário que sofre a Ilha de Maré é adequado e verossímil para expressar a realidade cultu-

ral do Brasil-colônia. Sem constrangimentos, podemos aproximar o poema de Botelho de Oliveira da propaganda poetizada, que se destinava a atrair a atenção do europeu para essa terra distante, paraíso de prodigalidades e riquezas, à mercê da cobiça e da exploração do colonizador.

Contemporâneo de Botelho de Oliveira, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica é autor de um poema sacro e tragicômico, **Eustáquidos**, ao qual se junta, no Canto quinto, a "Descrição da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia"[10]. A descrição da Ilha de Itaparica, que se aproxima da "Ilha de Maré" na expressão do sentimento nativista, é tida pela crítica como literariamente inferior. Contudo, seu estudo atesta a retomada do tema da ilha na manifestação do nativismo, constante da poesia brasileira na época colonial, ao mesmo tempo que reitera a influência camoniana.

A paisagem insular de Santa Maria Itaparica é acrescida de campos floridos, semeados de *brancas açucenas e boninas*, relva viçosa, por onde pasta o gado e bosque, em que os passarinhos andam cantando de ramo em ramo. É um espaço habitado, pois *o povo que se ajunta é infinito*, espaço em que reina a faina de homens *que África cria*, e que *com membros nus, o couro denegrido*, levantam as vozes numa *confusão balbuciente*.

Parece importante registrar, na análise de nossa literatura colonial, o desenvolvimento desses laivos de nativismo e distinguir um nativismo estático, que se

exaure na menção da paisagem, como ocorre no poema de Botelho de Oliveira, de um nativismo que pouco a pouco se dinamiza, integrando o ambiente e o homem na fantasia poética. O poema de Frei de Santa Rita Itaparica sugere o ajuntamento de homens, fazendo leve menção a *homens de África*, elementos grandemente responsáveis pelo fenômeno da mestiçagem, que tanto marcou a formação do povo brasileiro.

A mesma ilha de Itaparica, com sua aprazível fertilidade e suas *alvas areias, / alegres praias frescas, deleitosas*, inspirou um soneto de Gregório de Matos, que louva de passagem ao Capitão Luís Carneiro, em cuja casa o poeta se hospedou[11].

Os poemas acima citados comprovam que durante o barroco perdura em nossas letras a visão da ilha paradisíaca, como reflexo da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país, com seus relatos de viagens e de aventuras. Ora, a insistência em descrever a natureza e arrolar os seus bens, explica-se por duas razões essenciais: de um lado, a necessidade de valorizar a colônia, atraindo a atenção da Metrópole pela sedução de um tema que encontrava acolhida nos sonhos de todo europeu, de outro, indica "um primeiro passo da consciência do colono, enquanto homem que já não vive na Metrópole e, por isso, deve enfrentar coordenadas naturais diferentes, que o obrigam a aceitar e, nos casos melhores, a repensar diferentes estilos de vida"[12].

É preciso considerar ainda a configuração insular

que o país apresentava nos primeiros séculos da fase colonial. O desenvolvimento de centros isolados e esparsos em estados como Bahia, Pernambuco, Minas, Rio de Janeiro e São Paulo, formavam verdadeiras ilhas sociais, que deram à colônia a fisionomia de um arquipélago cultural. E como bem enfatiza Alfredo Bosi, "não só no 'facies' geográfico; as ilhas devem ser vistas também na dimensão temporal, momentos sucessivos que foram do nosso passado desde o século XVI até a Independência"[13]. Assim, diz ainda o crítico citado,

> de um lado, houve a dispersão do país em subsistemas regionais, até hoje relevantes para a história literária, de outro, a seqüência de influxos da Europa, responsável pelo paralelo que se estabeleceu entre os momentos do além-Atlântico e as esparsas manifestações literárias e artísticas do Brasil colônia: Barroco, Arcádia, Ilustração Pré-Romantismo[14].

Interessante é observar que todas as obras citadas, enaltecendo a ilha como símbolo de uma terra edênica, têm como centro polarizador a Bahia, capitania de primeira importância nessa fase histórica, já que Salvador era a capital do Brasil. A obra de Rocha Pita, **História da América Portuguesa**, um dos monumentos do ufanismo brasileiro, pinta o sítio da Bahia de Todos os Santos com as cores do mais acabado Paraíso:

> O céu que o cobre é o mais alegre; os astros que o alumiam, os mais claros; o clima que lhe assiste, o mais benévolo; os ares que o refrescam, os mais puros; as fontes que o fecundam, as mais cristali-

> nas; os prados que o florescem, os mais amenos; as plantas aprazíveis, as árvores frondosas, os frutos saborosos, as estações temperadas. Deixe a memória o Tempe de Tessália, os pênseis de Babilônia, e os jardins das Hespérides, porque este terreno em continuada primavera é o vergel do mundo, e se os antigos o alcançaram, com razão podiam pôr nele o terreal Paraíso, o Letes e os Campos Elíseos, que das suas inclinações lisonjeados ou reverentes às suas pátrias fantasiaram em outros lugares[15].

E a Bahia será ainda o cenário da ação do **Caramuru**, de Santa Rita Durão, compreendendo o descobrimento da Bahia, por Diogo Álvares Correia e descrevendo em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições dos indígenas como também a política das colônias[16].

Durão, o mais isolado dentre os poetas que vieram a formar a Escola Mineira, publicou sua obra em 1781, meio século antes do nosso movimento romântico e nacionalista, dando passo importante no processo da construção genealógica, tão caro ao Romantismo.

Na verdade, como enfatiza Antonio Cândido, três foram os elementos básicos que nortearam a criação do **Caramuru**; a celebração da colonização portuguesa no Brasil, a visão grandiosa e eufórica da natureza do país, que funciona como cenário digno de grandes feitos, e finalmente, o enaltecimento do homem natural, o índio, que aparece vivendo num estado de pureza[17].

Se bem que Paraguaçu, heroína de Durão, tenha nascido *de Taparica um Príncipe possante, que domina e dá nome à fértil ilha* (o que demonstra a presença da tradição insular na obra, fortemente marcada pela visão para

disíaca de seu autor), nota-se que Durão procede a uma verdadeira explosão nuclear do lugar ameno, decantando sua pátria como um verdadeiro continente de poesia.

Antonio Cândido, na obra já citada, explica-nos esse fato de maneira exemplar:

> O jardim de delícias, o lugar maravilhoso, é um elemento constitutivo da estrutura das epopéias, servindo para contrastar os trabalhos da vida com a promessa ou miragem do ideal. É a Ilha dos Amores, em **Os Lusíadas**, o paraíso bíblico, de Milton. No **Caramuru**, todavia, há uma generalização desta prática; o poeta amplia o lugar de maravilhas até fazê-lo coincidir com todo o país e, deste modo, descaracterizar a sua função. Não se trata mais de um segmento excepcional do espaço épico: é todo ele que se identifica ao horto ameno.
>
> A este propósito, convém notar que Durão deu semelhante tratamento à natureza porque, em parte, isto se vinha efetuando na visão que os portugueses manifestaram no Brasil, desde o século XVI, e que se comunicava aos escritores brasileiros na passagem do XVII para o XVIII, com Botelho de Oliveira, seguido por Rocha Pita e Itaparica. Esta visão traz latente uma espécie de esforço coletivo da literatura para erigir o país em vasto lugar ameno, não mais concebido como ponto privilegiado no conjunto de uma paisagem, mas como paisagem totalmente bela e deleitosa, no conjunto do mundo — o que se define em Rocha Pita[18].

Mas se, na esteira de autores como Rocha Pita, Durão conseguiu efeitos magníficos do exótico brasileiro, noutra esfera, ele se apresenta como verdadeiro precursor entre os poetas, ao penetrar na vida do índio com intento tão analítico e característico, que se torna um sólido ponto de apoio para os escritores românticos.

As particularidades do paraíso, que anteriormente

se concentravam nas descrições da ilha, como símbolo de toda a terra, se extravazam, ganhando as dimensões de todo um continente de poesia, um vasto lugar ameno. Já como uma transição para o movimento romântico, é o índio, primeiro habitante dessa suposta ilha, que ganha dimensões míticas.

A ILHA DO HAITI

Os historiadores da literatura haitiana são unânimes em datar seu início a partir da Independência Nacional, que se deu em 1804. Na verdade, só depois da Independência, passo decisivo para a nação que se formava, é que puderam desabrochar as idéias, os sentimentos e as aspirações do povo, para a conquista de uma consciência nacional, argamassa básica no desenvolvimento de uma consciência literária.

Se, de um lado, não se pode falar em literatura no Haiti na fase colonial, por outro, torna-se imprescindível a análise das características sócio-culturais desse período, para a compreensão da formação do povo haitiano e dos acontecimentos que determinaram seus condicionamentos posteriores.

Afinal, o que é o Haiti? Qual o seu povo? Qual a sua história? Na tentativa de responder a essas pergun-

tas, poderemos apresentar essa ilha do Atlântico, situando-a no contexto das terras americanas.

Cristóvão Colombo, o descobridor das terras insulares do Novo Mundo, maravilhara-se com o cenário paradisíaco que as ilhas ofereciam, julgando mesmo encontrar-se, à vista do Haiti, na Ofir Bíblica do Oriente.

Depois dele, o que os primeiros viajantes e exploradores descobrem são, antes de mais nada, outras paisagens. É a paisagem exótica, reveladora da natureza em toda sua verdade, por oposição à paisagem de seu país de origem: natureza grandiosa, virgem de todo contato da civilização, que dava a impressão de estar ainda trêmula do sopro do Criador, cuja presença podia ser pressentida, sem necessidade de nenhuma meditação. Paisagem que se configurava facilmente como edênica, pois se confundia com a noção mesma de uma felicidade supraterrestre, da qual era a imagem e a realização, aqui mesmo, num quadro fácil de se circunscrever. E Colombo diz exatamente isso em seus **Diários**, cheios de anotações suscitadas pela fascinação da paisagem exótica[19].

Mas essa ilha exótica era também a terra habitada por homens, outros homens, que vivendo "in natura" como num Paraíso Terreal, suscitaram tantas especulações aos estudiosos, literatos e filósofos do Ocidente.

À chegada de Cristóvão Colombo, a ilha do Haiti era habitada, em sua maioria, pelos Índios Taïnos, de cultura "arawak", que, vindos dos lados da Venezuela, conquistaram e assimilaram os "ciboneys", índios originá

rios das ilhas antilhanas. Por volta do século XV, os caraíbas, índios belicosos, teriam se apossado da parte leste da ilha[20].

Cinco eram os cacicados ou pequenos reinos, cada qual governado por um cacique, que formavam uma sociedade pacífica, com seus poetas ou "sambas", dentre os quais se distinguiu a rainha Anacaona, conhecida como "Fleur d'Or".

A população indígena alimentava-se do produto da caça e pesca, e das raízes e frutas dessas terras férteis, como também fabricava finos ornamentos com o ouro encontrado nos leitos dos rios. A transmissão didática das tradições e costumes se fazia por uma manifestação complexa, ao mesmo tempo cultural e religiosa, o "areyto", espécie de baile dramático, dirigido pelo cacique. Durante tal manifestação, homens, mulheres e crianças cantavam e dançavam ao ritmo de tambores e maracás, misturados ao som das flautas.

Mas, a situação dessa Quisqueya pacífica, que se tornou Hispaniola, com a chegada dos espanhóis, ia rapidamente degenerar. Acolhidos, de início, com muita hospitalidade pelos nativos, os civilizadores deixaram cada vez mais claro aos indígenas a motivação que os animava, o que levou os nativos a iniciarem a luta anti-escravagista.

Caonabo, cacique de origem guerreira, foi o primeiro a organizar uma ofensiva em massa, mas o comandante espanhol Ogeda o neutralizou, após tê-lo raptado e depor

tado. Na Espanha, Caonabo foi exterminado e sua morte preconizou a de outros que, como ele, ousaram tomar o caminho da liberdade e da insurreição. Tal foi a sorte dos caciques Guarionex, Mayobanex e Cotubanama, que deviam pagar pesados tributos em ouro à Espanha.

Em 1502, o comandante espanhol Ovando intensificou a luta contra os núcleos de resistência e decidiu eliminar a cacique Anacaona, esposa de Caonabo, que alguns espanhóis haviam denunciado como conspiradora. Essa mulher pacífica, que pagava regularmente seus tributos, havia organizado, a pedido de Ovando, uma grande manifestação de amizade aos espanhóis. Estes, aproveitando-se da reunião, massacraram covardemente a população indígena e executaram Anacaona, após a simulação de processo.

Durante esse período de lutas contra os nativos, os conquistadores não deixaram traços literários de sua passagem pela ilha, como também, mais preocupados em explorar o ouro do que em recolher testemunhos da vida artística dos índios, deixaram de registrar suas canções de amor, seus "areytos", seus "sambas".

Dizimados, os índios foram logo substituídos por escravos negros que, desde 1505, foram trazidos da África, em sua grande maioria do Golfo de Guiné. Como as minas já estivessem praticamente esgotadas, os africanos foram utilizados principalmente como escravos agrícolas.

Nessa ilha em plena mutação, os piratas franceses se lançaram à aventura. Apropriaram-se de Tortuga, de onde, apoiados pelas potências européias em busca de novas

colônias, cercaram os espanhóis. Da pequena ilha de Tortuga, bem situada em relação a Cuba, onde transitavam as mercadorias espanholas, os piratas instalaram-se na parte ocidental de Hispaniola, aí desenvolvendo suas atividades agrícolas. Dessa forma, acabaram dando à França o pretexto para a ocupação, pressionando a Espanha a assinar o tratado de Ryswick, pelo qual concedia oficialmente à França a parte ocidental. Foi assim que, em 1697, Hispaniola, agora sob novos donos, recebeu o nome de Saint-Domingue.

Franceses em dificuldade na colônia, vindos como "engagés" a serviço dos grandes donos de terra, acabaram por se estabelecer na ilha, por conta própria. Prostitutas foram transplantadas em grande quantidade para a nova colônia francesa.

Os funcionários coloniais, com os "engagés" e negros escravos encarregaram-se de fazer de Saint-Domingue uma ilha próspera para os interesses do explorador europeu. A economia de Saint-Domingue prosperava graças à valorização das plantações, que favoreciam o comércio europeu com o ouro, o fumo, o algodão, o indigo e as especiarias como principais produtos. Na cidade do Cap, capital de Saint-Domingue foi criado um porto para a exportação das riquezas da terra. E assim, durante mais de três séculos, a escravidão se estabeleceu na ilha, estigmatizando-a com as marcas de todos os seus horrores.

Por volta de 1789, três grandes grupos sociais determinavam o perfil das classes sociais de Saint-Domin-

gue: a dos brancos, dos alforriados e dos negros para englobar grosseiramente a questão do conflito social, que tinha por base a cor da pele. Dentro, porém, de cada uma dessas classes, é preciso discernir a presença de castas, o que complica sobremaneira o problema social na ilha.

Na classe dos brancos havia os grandes plantadores ou colonos, os "engagés", que pouco a pouco se tornaram pequenos plantadores e os brancos funcionários, que nada mais tinham em comum com os primeiros, a não ser a cor da pele. A classe dos alforriados reagrupava, por sua vez, alforriados mulatos, filhos de um colono e de uma negra, e alforriados negros, que haviam comprado sua liberdade, à custa de economias, ou a tinham recebido como presente de seu dono. Desembarcados em Saint-Domingue, numa proporção de 20 a 30 mil por ano, os escravos eram estimados, nessa época, em cerca de 452.000. Mas ao longo do tempo, esse grupo se cindia: os que nasciam em Saint-Domingue, os negros "créoles", chamavam de "neg bosal" (selvagens) os que vinham da África.

O "nègre marron", que, insurgindo-se contra as condições de vida sub-humanas que lhe eram impostas, fugia da plantação para se esconder na mata, representa uma realidade histórica particular, que faz do fenômeno de "marronnage" uma forma de luta armada localizada e móvel. Dois desses movimentos de "marronnage" merecem atenção: o movimento Makandal e a insurreição do "Bois Caïman".

O primeiro, em 1757, reuniu os escravos que, sob o comando de Makandal, escravo "marron", imortalizado pelos seus seguidores e pela literatura, organizaram diversas incursões punitivas contra o branco. Makandal acabou sendo capturado e imolado publicamente numa fogueira.

A insurreição dos escravos do norte, chefiados por Boukman, em agosto de 1791, teve maiores repercussões. Após celebrar uma cerimônia vodu, Boukman iniciou uma ofensiva armada, incendiando as plantações e massacrando os colonos brancos. Os comissários franceses Santhonax e Polvérel aproveitaram-se da confusão geral e serviram-se da revolta dos escravos para resolver as contradições internas da colônia, proclamando a abolição da escravatura em 29 de agosto de 1791. Na verdade, a cerimônia do "Bois Caïman" havia dado o sinal da insurreição geral. Após Boukman, é Toussaint-Louverture que aparece no cenário da ilha como o líder absoluto das tropas negras.

A grande epopéia haitiana de delineava no horizonte sombrio de conflitos cada vez mais dolorosos. A expedição Leclerc, que tomou caminho de Saint-Domingue com a missão de conter Toussaint-Louverture e devolver à ilha sua face antiga, acaba deportando o grande líder negro para a França, onde ele morre. Com a multiplicidade e o agravamento dos conflitos, essa área do mar das Caraíbas era, às vésperas da Guerra da Independência, um barril de pólvora, que não demoraria a explodir, deixando fora de dúvida que a realidade do sistema colonial pesou muito sobre a ilha do Haiti[21].

O espaço edênico, habitado por homens felizes, que provocou tanto encantamento nos descobridores, foi o campo no qual o Ocidente exerceu sua expansão e sua dominação. A descoberta desse paraíso insular torna-se portanto inseparável da empresa imperialista.

Compreendida como o contato brutal de dois mundos, a colonização se define, de início, como o golpe de força avassalador da civilização sobre os povos submetidos até então à ordem da natureza. Esse fato possibilitou a Las Casas escrever um livro, em que relata a destruição das Índias.

Em seguida, a colonização se configura como a instauração do tráfico escravagista, com todos os horrores que o caracterizam. Tomando como terra de eleição esse perímetro reduzido da área caraíba, a escravidão marcou definitivamente a formação de um povo, deixando nos corpos e nos espíritos, como cicatrizes, as marcas indeléveis da História[22].

A realidade do tráfico configura uma relação triangular que aproxima o espaço africano dos dois espaços já separados pelo Atlântico, ou seja, o microcosmo caraíba, de um lado, e o mundo branco, de outro.

A Europa, geograficamente distante, torna-se, com a realidade da colonização, dramaticamente próxima, onipresente, com os colonizadores europeus e as atrocidades cometidas aos povos a eles submetidos. A África, geograficamente distante, torna-se, com a presença numericamente maciça do homem negro, o espaço próximo, vivo, vivi-

do[23].

O espaço insular torna-se heterogêneo, compósito, o que explica, a partir de então, a busca dramática, difícil e trágica de uma identidade. O embate de forças entre o mundo branco e o negro faz dessa terra reduzida um espaço dividido e dilacerado.

Toda a imagem da ilha se alterou. À ilha que encanta pela beleza de sua paisagem e pelo langor vivido na fartura de uma natureza pródiga, substituiu-se a ilha que vive os horrores da escravidão, gemendo sob a dor das chicotadas. Mundo da infelicidade e do desespero. Terra de sonhos? — Mundo de pesadelo, substituto do inferno. Caos e não mais nesga do paraíso terrestre[24].

AS DUAS ILHAS

Da comparação entre a literatura brasileira e a não-literatura haitiana da fase colonial podemos tirar algumas breves conclusões.

Na literatura brasileira, a presença da "ilha", concentrando em si as qualidades positivas de um continente desejado ou utópico, constitui um dos inúmeros elos da cadeia que liga a tradição literária brasileira à tradição literária européia. No Haiti, o confronto revolucionário determinaria a necessidade de um salto qualitativo, marcado por rupturas tão violentas e extrema

das, que justificaria as palavras de Auguste Viatte: "peu de littératures sont nées plus tragiquement que celle d'Haïti"[25].

Se a presença da "ilha" na literatura brasileira constitui a fonte do futuro ufanismo romântico, embora na fase colonial esse ufanismo venha intimamente vinculado ao mercantilismo europeu, no Haiti, por ausência, encontramos um marco referencial de resistência.

Enquanto a descrição (contemporânea) da paisagem insular da literatura brasileira faz apelo a uma natureza bela, pródiga e exótica, que integra pouco a pouco o homem ao meio, a descrição real (posterior) da ilha antilhana chama a atenção para a grande gesta de um povo, lutando continuamente contra as crueldades do sistema capitalista, do imperialismo, do racismo e das segregações de todo tipo.

NOTAS

1 Antonio Cândido. "Literatura e Subdesenvolvimento", p. 14.

2 José Aderaldo Castelo. **Manifestações Literárias da Era Colonial.** p. 32 e 58.

3 *Idem, ibidem*, p. 32.

4 Jean de Léry. **Viagem à Terra do Brasil**, p. 13.

5 *Idem, ibidem*, p. 62, *passim*.

6 *Idem, ibidem*, p. 86, *passim*.

7 Alfredo Bosi. **História Concisa da Literatura Brasileira**, p. 13.

8 Para análise do texto, consultamos Sérgio Buarque de Holanda. **Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial**, p. 109-118.

9 Ver Gabriel Soares de Souza. **Tratado Descritivo do Brasil em 1957**, p. 126, *passim*.

10 O trecho se encontra em Sérgio Buarque de Holanda. **Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial**, p. 141-158.

11 O poema se encontra em Gregório de Matos. **Poemas Escolhidos**, p. 195.

12 Alfredo Bosi, *op.cit.*, p. 28.

13 *Idem, ibidem*, p. 14.

14 *Idem, ibidem*.

15 Sebastião da Rocha Pita. **História da América Portuguesa**, p. 46.

16 Consultamos a edição de 1945. Série Brasileiro-Portuguesa. "Os Mestres da Língua", sob a direção de José Pérez.

17 Antonio Cândido. **Literatura e Sociedade**, p. 203-205.

18 *Idem, ibidem*, p. 204-205.

19 Cristóvão Colombo. **Diários**, p. 52, *passim*.

20 Para estas e as informações seguintes valemo-nos de Yves Saint-Gérard. **Haïti. L'Enfer au Paradis**, p. 27, *passim*.

21 Alejo Carpentier, na obra **El reino de este mundo** faz a reconstituição romanesca desse período, inspirando-se na história e nos personagens haitianos.

22 Bernard Mouralis. "L'insularité: espace exotique ou théâtre de l'histoire?" *in* **Littératures Insulaires: Caraïbes et Mascareignes**, p. 13.

23 Daniel-Henri Pageaux. **Images et Mythes d'Haïti**, p. 111, *passim*.

24 A visão da ilha do Haiti como espaço infernal se encontra não só na já citada obra de Carpentier, como na obra de Aimé Césaire **La Tragédie du Roi Cristophe**.

25 Auguste Viatte. **Histoire Littéraire de l'Amérique Française**, p. 329.

SEGUNDO MOMENTO: O ROMANTISMO

HAITI : A ILHA EMERGENTE

Se a literatura haitiana nasceu com a conquista da Independência, se as épocas e movimentos literários do Haiti vão coincidir com as revoluções políticas que marcaram de maneira tão profunda a evolução do país, faz-se mister um olhar retrospectivo pelos quinze anos de guerras, massacres e destruições que preludiaram dramaticamente o nascimento dessa nação do Caribe, condicionando a literatura que aí se desenvolveu. Do conhecimento das determinantes sócio-político-culturais da história haitiana poderá emergir a real dimensão das já citadas palavras de Viatte: "Peu de littératures sont nées plus tragiquement que celle d'Haïti"[1].

Contrariamente à França, cuja Revolução representou a vitória da burguesia, no Haiti, a Revolução foi fruto de uma insurreição de escravos, a única sem dúvida a triunfar em toda a História da Humanidade: 540.000 escravos e homens de cor livres buscaram sua autonomia de seres humanos, acreditando na possibilidade de forjar os componentes sociopsicológicos de sua identidade cultural.

Ao se colocar de pé, essa legião de negros escravos não hesitou em revidar com violência, oferecendo ao

colonizador o inferno que eles mesmos haviam suportado durante três séculos de escravidão. A política da terra queimada, adotada já na revolta de 1792, torna-se uma tática na luta desapiedada que os escravos eram obrigados a manter contra a expoliação do adversário branco.

> En face d'un Rochambeau qui faisait noyer les nègres par milliers, qui les livrait aux chiens et leur faisait subir toutes sortes de tortures, quelle autre attitude adopter? Pouvait on combattre le colon et ménager ses propriétés? Il fallait... lui faire comprendre que l'anéantissement de ses biens n'était que l'image de son propre anéantissement[2]

Diante da ameaça de restabelecimento da escravidão na ilha por Napoleão Bonaparte, Toussaint-Louverture lança as seguintes palavras de ordem: "Que la terre offre aux envahisseurs l'image de l'enfer qu'ils méritent. E assim, a terra foi devastada pelo fogo.

Dessalines, o consolidador do ato da Independência, resumira a tragédia da luta pela liberdade nessa frase lapidar: "Couper tête,brûler caille"[3]. À chegada da força expedicionária francesa ao Cap, Christophe colocou fogo na cidade, começando por seu próprio palácio. Em 1804, a república, que a partir de então passaria a chamar-se República do Haiti, resumia-se nos escombros resultantes de um braseiro imenso que se alastrara por todo o país.

Hannibal Price, em seu livro **De la réhabilitation de la race noire par la République d'Haiti**, descreve o estado de desolação reinante nessa terra do Caribe:

> Nous restâmes en possession d'un sol nu, ravagé par la guerre ... Les champs devorés par la flamme étaient presque partout retombés en friche. Pas une usine à sucre n'était debout, intacte. Les villes ruinées, devastées par le feu, étaient en grande partie envahies par la luxuriante végétation de ce sol merveilleux[4].

Nessa época, a Inglaterra conservava a escravidão nas ilhas vizinhas, e Bonaparte a havia restabelecido nas ilhas irmãs, Martinica e Guadalupe. Nos Estados Unidos de Lincoln, os escravos não tinham sido ainda libertados. A ilha do Haiti, vivendo sob o medo constante de um retorno ofensivo por parte dos franceses, manteve-se ainda durante muito tempo em estado de alerta.

> Ce petit peuple a dû rester encore plus de vingt et un ans... le fusil au poing, l'oeil au guet, le doigt sur la détente, attendant la nouvelle expédition française, dont il était sans cesse menacé, prêt à engager la nouvelle lutte, prêt à mourir tout entier dans une nouvelle guerre d'extermination[5].

Inúmeros fortes e redutos inexpugnáveis foram então edificados, dentre os quais é exemplo notável a "citadelle Laferrière", célebre fortaleza que ocupa oito mil metros quadrados, no pico de uma montanha de mais de três mil pés acima do nível do mar, e que simboliza a vontade obstinada dos haitianos de viver em liberdade.

Fugindo ao despotismo do branco, o povo haitiano acreditou-se invencível em seu próprio território, desenvolvendo pelos antigos tiranos um ódio tão aversivo, que

fez da Revolução uma luta de raças.

> La révolution haïtienne fut en ce sens une lutte de races, en témoigne une série de mesures prises par les pères de l'Indépendance: la tradition veut que Dessalines, au moment de choisir un drapeau, fît adopter le tricolore français après en avoir arraché la bande blanche, voulant ainsi marquer symboliquement le refus de tout colonialisme blanc, sous quelque forme que ce soit[6].

O desprezo pelo branco é reiterado na primeira Constituição do Haiti, em seu artigo XII: "Aucun blanc, quelle que soit sa nation, ne mettra le pied sur ce territoire à titre de maître ou de propriétaire, et ne pourra à l'avenir y acquérir aucune propriété"[7].

O isolamento em que mergulhou o Haiti desde que se constituiu como nação independente foi reforçado por outros fatores ainda, como bem explica Maximilien Laroche:

> L'on peut même dire que notre pays a été mis en quarantaine par les grandes puissances. L'on comprend qu'en ce XIX^{e} siècle où les nations européennes fondaient sur l'Afrique et se la partageaient comme des oiseaux rapaces dépeçant un cadavre, Haïti, la première nation à devenir indépendante, constituait un exemple dangereux. Et les grandes puissances d'alors ne se firent pas faute de la boycotter et d'intervenir dans ses affaires internes pour saboter ses initiatives et l'humilier[8].

No total ostracismo, a ilha do Haiti viveu à margem do mundo até 1825, quando o governo haitiano se comprometeu a pagar uma indenização de mais de vinte e cinco milhões de francos à antiga metrópole para ter sua independência reconhecida. E mesmo depois que Carlos X ou

torgou a Independência, o isolamento não cessou inteiramente. O preconceito de cor mantinha as barreiras e os Estados Unidos escravagistas se opuseram, em 1826, à admissão do Haiti no Congresso pan-americano do Panamá.

Ao lado das dificuldades que impediam a integração dessa nova nação no contexto internacional, graves conflitos internos tornavam impossível a unificação na ilha. Para bem compreendermos essa situação é preciso voltar ainda uma vez na História.

No período de 1793 a 1797, logo após a libertação dos escravos, quando Toussaint-Louverture, à frente das forças revolucionárias, teve que lutar contra os ingleses aliados dos espanhóis para destruir a presença francesa nas Antilhas, um elemento novo era acrescentado à luta de classes no país: a passagem dos mulatos à contra-revolução. Na verdade, desde o decreto que abolia a escravatura, os mulatos ricos, antigos proprietários de escravos, sentiam-se lesados em seus direitos, opondo-se a dividir seus privilégios com os outros homens de cor, agora tão livres como eles. A guerra de Toussaint-Louverture adquire uma face dupla, como enfatiza René Depestre[9], guerra contra uma invasão estrangeira e guerra civil em que pela primeira vez no Haiti se defrontam, antes mesmo da derrota do poder colonial, a massa negra e a ala mulata da futura oligarquia haitiana. Segundo o autor citado, esse aspecto racial da luta de classes será o fator ideológico que servirá para mascarar o conteúdo

histórico real do antagonismo das classes.

Após a Independência, a aplicação das medidas revolucionárias na resolução da questão agrária, que custou a vida de Dessalines, vai exacerbar o preconceito racial entre mulatos e negros. Diz René Depestre: "...les divergences apparurent, non seulement en termes de classes, mais aussi en termes de castes, ce qui représenta dans la vie du pays la première recurrence d'un fait colonial"[10].

Com a ascensão de Henri Christophe, o país vê-se frente a novas guerras civis, com a recusa de Christophe a aceder à Presidência da República, preferindo a forma monárquica de governo. Como essa escolha não fosse aceita pelos mulatos, que no sul da ilha preferiam a forma republicana, novas exigências desmedidas foram impostas ao povo e a nação se divide, com um governo monárquico ao norte e outro republicano ao sul, com Petion.

A tarefa de reconstrução nacional encontrava barreiras intransponíveis, ressentindo-se do total empobrecimento intelectual da população e da inexistência de classe dirigente sólida:

> Pas de clergé hiérarchisé...: Haïti, officiellement catholique, ignore à peu près le Vatican, et devient le Paradis des prêtes en rupture de ban. Plus de classe dirigeante ancienne... Deux sociétés pourtant, que sépare un abîme, l'élite et la masse illettrée... Deux religions, christianisme et vaudou. Deux langues, le français littéraire et le créole. Deux races dont l'antagonisme ensanglantera le siècle. Bien pis: deux États rivaux. Après l'éphémère. Empire du fondateur Dessalines, le

> Sud devient une république avec Petion, le Nord une monarchie avec Christophe, chacun prétendant unifier la nation à son profit, un troisième État avec Rigaud s'organisera même momentanément dans l'extrême Sud-Ouest. Deux capitales: Port-au-Prince qui grandit, le Cap, jadis Cap-Français, maintenant Cap-Henry (du prénom de Christophe) bientôt Cap-Haïtien... Deux orientations: Christophe, né aux Antilles britanniques..., regarde vers l'Angleterre ennemie de Napoléon et c'est d'elle qu'il attend le salut... [Pétion] a vécu en France, la période révolutionnaire; il n'ignore pas ce que son peuple doit à 1789[11].

Uma nação permanentemente armada contra o invasor que podia chegar a qualquer momento, e internamente dilacerada com problemas de toda ordem, só poderia ter uma literatura militante e de combate. A literatura que se desenvolve no Haiti durante o século XIX pode ser subdividida, segundo Berrou e Pompilus, em três fases, cada qual correspondendo a uma geração de homens. De 1804 a 1836, surge a literatura dos pioneiros; de 1836 a 1870, com a criação do Cenáculo, assistimos ao nascimento do Romantismo haitiano, e, de 1870 a 1898, a fase marcada por uma renovação que caracteriza o desabrochar desse Romantismo[12].

Durante a primeira fase, poetas como Antoine Dupré, Jules Solimes Milscent, Juste Chanlatte e Hérard Dumesle entoarão sobretudo hinos à liberdade, odes à Independência e cantos guerreiros. A emoção patriótica, responsável pela ênfase e pelo tom declamatório dos primeiros escritores haitianos, vibra sob moldes tradicionais neoclássicos, prestigiando a ode, o epíteto e a fábula. Os prodígios de valor demonstrados pelos heróis da Independência estavam

na origem de seus poemas, dramas e discursos.

Os pioneiros da literatura haitiana, homens de ação mais do que homens de letras, queriam manter o país na euforia da Independência e alimentar a raiva contra o estrangeiro. Periodicamente, o estado de alerta era conclamado por eles, em virtude de uma ameaça do território.

Com a ascensão do Presidente Boyer, uma nova geração que se forma nas escolas fundadas no norte por Christophe e no sul por Petion, usufruiu de uma relativa estabilidade política. Boyer, cujo governo durou um quarto de século, unificou a ilha inteira, conseguindo a adesão voluntária do leste espanhol. No início, o impulso que ele dá às letras, aliado ao restabelecimento das relações políticas com a França, permitiu que os intelectuais haitianos se mantivessem em contacto com as últimas inovações no domínio das artes, das letras e das ciências. Com o passar do tempo, porém, agravam-se certos traços negativos da personalidade de Boyer, fortemente dominada pelo horror à crítica, o que o leva a desprezar tudo que propiciasse o desenvolvimento da capacidade de pensar. É a fobia pela crítica que o motiva a fechar a venerável Universidade de Santo Domingo, bem como a reduzir o Liceu a uma escola miserável, em que três professores são encarregados de todas as atividades didáticas.

Mas um grupo de jovens familiarizados com os poetas românticos franceses preparam a revolução literária ao mesmo tempo que a revolução política. Contavam-se entre eles: os três irmãos Nau — Ignace, o poeta, Eugène,

o cientista e Émile, o teórico do grupo; os irmãos Ardouin — Celigny e Beaubrun, historiadores, e Coriolan, poeta; e os irmãos Lespinasse — Beauvais e Dumay, parlamentares brilhantes. Agrupados em cenáculo, fundaram o jornal Le **Républicain** que, fechado pelo governo, foi imediatamente substituído pelo **Union**.

Desde 1836, data oficial da criação do Cenáculo, Émile Nau, o teórico do grupo e um dos chefes da fila da *intelligentzia* haitiana, interrogava-se sobre as possibilidades de uma literatura nacional que, afirmava ele, deveria supor uma civilização original.

> Certes, nous ne pouvons pas nier que nous ne soyons sous l'influence de la civilisation européenne, ou autrement, nous ne pouvons pas affirmer que nous ne devions qu'à nous exclusivement nos éléments de sociabilité; nous sommes tout ainsi que l'américain, transplantés et dénués de traditions, mais il y a dans cette fusion du génie européen et du génie africain qui constitue le caractère de notre peuple, quelque chose qui nous fait moins Français que l'Américain n'est Anglais. Cet avantage est réel: c'est déjà beaucoup et l'artiste peut faire le reste ... Nous n'en avons pas encore de littérature; le temps n'est pas encore venu pour nous d'en avoir, et les essais que nous donnerons quelquefois sous ce titre ne seront rien moins que de modestes anticipations. Mais, nous le croyons, nous aurons un jour une littérature, une littérature plus nationale à coup sûr que la littérature américaine[13].

Ele estava consciente de que o Haiti, apesar de sua independência, continuava preso a uma contemplação estéril da França, o que retardava sua caminhada rumo à independência cultural. Émile Nau se opunha a toda imitação servil e aconselhava aos poetas de seu tempo "d'étu

dier toutes les écoles et de n'être d'aucune". Dizia ele ao apregoar uma literatura pessoal, sincera, bem haitiana:

> Vous ne serez goutés et n'aurez de succès qu'à la condition qu'il se trouve dans vos poésies, vos croyances et vos sentiments personnels ... La source de l'inspiration pour vous est en vous et chez vous; hors de là vous n'aurez pas de salut[14].

A preocupação de Émile Nau com uma literatura nacional com as marcas do caráter haitiano fazem-no rejeitar a mitologia: "De la mythologie au XIX^{e} siècle! De la mythologie en Haïti!"[15]. Mas, ao defender o folclore como única fonte possível dessa literatura nacional, defrontava-se com outras questões de difícil resposta:

> Quelle langue se chargera de recueillir les termes qui seuls peuvent faire comprendre ces contes autrement inintelligibles? Comment transmettre l'esprit de ces chants si intraduisibles? Une langue savante se pliera-t-elle aux exigences d'une littérature encore informe?[16]

Movidos pelo mesmo objetivo de construção nacional surgem os historiadores Thomas Madiou, Beaubrun Ardouin e Joseph Saint-Rémy, cujas obras foram fontes de inspiração para poetas e dramaturgos. Alguns trechos retirados do "Avertissement de L'Auteur", com que Beaubrun Ardouin abre seus **Études sur l'Histoire d'Haïti**, comprovam os ideais que o animavam na elaboração dessa obra:

> ... je n'ai pas la prétention d'écrire l'histoire de mon pays, bien que ces études doivent l'embrasser entièrement. J'ai voulu seulement essayer de l'examiner au point de vue naturel à un Haïtien, et par opposition à tant d'autres étrangers qui ont eux-mêmes considéré cette histoire à leur point de vue ... mon but est d'exciter en mes concitoyens, s'il en est besoin, le désir de connaître sous leur vrai jour les événements qui ont amené ces défenseurs de nos droits à créer une patrie pour nous[17].

Beaubrun Ardouin deixa clara sua intenção de buscar no conhecimento compreensivo da História as bases para a construção de uma consciência nacional, que possibilitasse ao povo haitiano munir-se de esperança para assumir com determinação seu destino. Ponto capital nessa tarefa de conscientização seria o estudo dos fatos históricos "au point de vue naturel à un Haïtien", desprezando a História vista pelo olhar do outro [18].

Fiéis a esses princípios, os poetas da época tentarão ser haitianos em suas produções. "Mais on est encore puriste en 1836, aussi les poètes n'oseront-ils glisser le moindre mot créole dans la trame de leurs vers"[19].

Foi nos contos, "petits chefs-d'oeuvre inimitables", segundo L. Ethéart, que Ignace Nau se mostrou verdadeiro mestre, pelos detalhes das descrições, pelas reflexões neles contidas e sobretudo pela linguagem tipicamente haitiana. O autor escreve num francês "brûni par les Tropiques", obrigando o próprio francês a recorrer ao dicionário que ele compôs expressamente para a compreensão de suas narrações.

Ignace Nau é o primeiro poeta haitiano a tratar li

ricamente o tema da natureza, enaltecendo a beleza de seu país (o sol antilhano, a noite tropical, o moinho de cana de açúcar, os campos), com a mesma sentimentalidade com que canta o amor por sua esposa Maria e sua fé cristã. Se sua linguagem poética é tão pura quanto à dos românticos franceses, a inspiração que a anima é essencialmente haitiana, como bem demonstram esses versos de "Pensées du Soir":

La nuit dans la campagne où l'on n'entend de bruit
Que l'effort des moulins, que les chants de la danse
Et l'accent du tambour perdu dans la distance,
La mouche bourdonnant autour de pâles fleurs
Où l'on a pour parfums les senteurs de la canne
Et du pin dont le parfum éclaire sa cabane...[20]

Embora as descrições da natureza façam referência ao cenário tipicamente haitiano, com seus moinhos, seu tambor, a cana, a cabana, o poeta não menciona a sua ilha. Seus cantos farão o elogio de sua pátria, de seu país ou de sua terra natal, como atestam esses versos de "Basses-Pyrénées":

Quelle épreuve, mon Dieu! Non, vous ne savez pas
Ce qu'il coûte de pleurs, ce qu'il faut de combats
Pour s'arracher enfin au sol de la patrie!
Mon pied à l'escalier du navire hésita
Et je me tins le coeur afin qu'il n'éclatât
En quittant sa terre chérie!

Et me voilà jeté, moi, triste passager
Sans amour, sans ami, sur un sol étranger
Attendant du retour, l'heure lente et tardive.
Ce ciel est trop désert, ce soleil sans rayon,
Ces champs, de mon pays, là bas sous l'horizon
N'ont point la nature si vive![21]

A obra de Coriolan Ardouin, poeta elegíaco, é profundamente marcada pelos acentos melancólicos e sombrios de uma alma dolorosa. Seus cantos são, em grande parte, pessoais e impregnados de dor. A natureza aparece em sua obra como um bálsamo que pode minorar seu sofrimento.

No poema "Moi-même", em que o poeta multiplica as imagens para exprimir o vazio de sua existência, encontramos uma breve referência à ilha:

> *Pauvre jeune homme âgé de vingt et un ans à peine,*
> *Je suis déjà trop vieux. Oui, l'existence humaine*
> *Est bien nue à mes yeux.*
> *Pas une île de fleurs dans cette mer immense!*
> *Pas une étoile d'or qui la nuit se balance*
> *Au dôme de mes cieux!*
>
> *Désert sans oasis, campagne sans verdure!*
> *Hélas! c'est le simoun, vent à l'haleine impure,*
> *Non la brise du soir!*
> *C'est le cri du lion, non la voix de la femme,*
> *Non des concerts d'oiseaux qui remplissent mon âme*
> *D'harmonie et d'espoir!*[22]

A ilha aí está presente como uma metáfora, símbolo de uma terra de sonho, que torna mais sensível o destino trágico do poeta.

A não-ocorrência do tema da "ilha" na obra de Ignace Nau, bem como sua ocorrência esparsa e não significativa na obra de seu contemporâneo Coriolan Ardouin pode encontrar uma justificativa no fato de que empenhados como estavam na criação de uma literatura haitiana, os escritores da Geração do Cenáculo tenham preferido enaltecer sua pátria, como um "pays à part entière", terra digna de ocupar seu espaço no contexto mundial, rejeitan

do quem sabe mesmo inconscientemente qualquer lembrança da época de total submissão ao europeu.

Na verdade, a Geração do Cenáculo, com suas produções e reflexões associadas a uma ação política corajosa, tinha aberto caminho para os escritores da geração que se sucedeu, cujos nomes mais ilustres — Demesvar Delorme, Anténor Firmin, Louis-Joseph Janvier, Alcibiade Fleury Battier, Oswald Durand — estão ligados à tarefa de renovação literária e cultural.

Nessa época, uma grande instabilidade política dominava o país. A revolução de 1813, que destituiu Boyer do poder, foi seguida do desligamento da parte leste da ilha, a atual República Dominicana. Com Faustin Soulouque, as rivalidades de facções e as lutas políticas se avivaram a ponto de criar uma situação quase insustentável. Um clima de paz dominou o país nos primeiros tempos do governo de Geffard, com a tomada de medidas liberais em vários domínios, como a famosa reorganização de ensino, sob a égide do ministro Elie Dubois.

É na obra de Oswald Durand, o poeta mais marcante da segunda metade do século XIX, que se encontram inúmeras referências à ilha. Embora Durand tenha escrito grande número de poemas patrióticos, nos quais comemora episódios históricos e exalta heróis cheios de coragem, mostra-se mais nacional nos poemas líricos, quer descritivos, quer eróticos. A ele deve-se a autoria do primeiro poema "créole" haitiano, "Choucoune", capaz de despertar

no coração de cada haitiano "tantas ressonâncias como um hino nacional", como também o lugar de honra reservado à mulher do povo, negra ou mulata[23]:

> *Je n'irai pas...*
> *Monter mon luth pour la blanche aux yeux bleus,*
> *Pour la châtaine ou la Rousse ou la blonde,*
> *Pâle sous leur ciel nébuleux!...*
> *Mais à ma négresse*
> *Dont la folle caresse*
> *Verse en mon coeur l'ivresse,*
> *— Vers aux doux sons,*
> *Chansons!*[24]

Assim o avalia Maximilien Laroche:

> Comme tous ses contemporains, Oswald Durand a écrit **Une Épopée des Aïeux** et un bon nombre de pièces patriotiques exaltant les épisodes héroiques de notre histoire. Cependant ce n'est pas dans ces oeuvres qu'il est le plus national. C'est dans ces poèmes voluptueux où il chante les femmes de notre pays, nos paysages, nos fruits, nos arbres, toutes ces choses quotidiennes dont il a su parler avec un art inimitable et dont il a dévoilé les grâces et le charme jusque là cachés à nos artistes[25].

Incentivado pelos amigos, Durand publica em 1896 os dois volumes de **Rires et Pleurs**, que reuniam as peças escritas ao longo de vinte anos de criação poética. Por ocasião de sua morte, em 22 de abril de 1906, a crítica o consagrava como o bardo nacional, título que as gerações posteriores confirmariam, reconhecendo nele um dos iniciadores da escola indigenista.

Se O. Durand deve muito, em matéria de prosódia aos poetas franceses do século XIX (Hugo, Musset, Fran-

çois Coppée), deles se distancia pela inspiração fortemente impregnada de cor local.

> Pour la première fois, l'on sentait passer dans notre poésie un souffle qui ne venait pas des rivages de France, mais de nos mornes et s'était en cours de route imprégné de la senteur de nos cirouelliers et de nos raisiniers amers[26].

O ideal poético buscado por Durand talvez pudesse resumir-se com as palavras de Victor Hugo: "Le poète ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et son coeur"[27]. Tais palavras, que propõem uma expressão desvinculada do livresco e aderida, sem outras mediações, ao sentimento, parecem moldar a obra desse grande poeta, que louvou a natureza, o amor, a dor e a pátria com alma haitiana.

Exemplo dessa poética do sentimento, que pede uma "linguagem espontânea e natural", encontra-se em "Contraste", com que Durand pinta sua terra em cores suaves, enaltecendo a felicidade que ele sente emanar das coisas simples, em contraste com a metrópole francesa, cuja paisagem, dominada pela brancura da neve, remete à ausência de cor e a todo tipo de carência.

"Contraste" se divide em quatro partes. Nas duas primeiras, o poeta canta a ilha do Haiti, descrevendo-a como uma verdadeira nesga do Paraíso Terrestre. Já na terceira parte, a cena muda, pois é a França que oferece, em contraste, um quadro triste, onde imperam o frio, a fome, a miséria e a morte precoce:

Et voici que change la scène
Je me dis que c'est février
Et je suis au bord de la Seine

Comme il fait froid, pauvre ouvrier
Que ta blouse à peine protège
Mièvre enfant qui ne peux crier!

Des misères c'est le cortège
Qui passe et qui fait frissonner...
— Quel blanc suaire que la neige!

Finalmente, na quarta parte, o poeta se dirige a seu mestre François Coppée, a quem é dedicado o poema.

Retenhamos o fato de que "Contraste" coloca em relação o Haiti com a França, embora passemos a transcrever neste trabalho as partes que se atêm ao Haiti, e que Berrou e Pompilus apresentam com o título "Mon île bien aimée":

Au versant d'un mont verdoyant,
Coquette, ma maison se penche,
Dans la ravine, au bord riant,
Là bas, la cascade s'épanche.

Pour se mirer dans l'onde blanche,
Le manguier se courbe, ployant
Jusqu'à l'eau sa maîtresse blanche
Où vient le merle en sautillant.
Et de ses fleurs, une avalanche
Que la brise va balayant
Couvre le sol luxuriant;

Cependant que, cambrant sa hanche,
Aux mangues d'or la noire étanche
Sa soif, tout en me souriant.

C'est là, mon île bien aimée
Où la nature est animée,
Où, près de la fleur embaumée,

Mûrit le fruit, même l'hiver!
Où le feuillage est toujours vert
Où le coeur est toujours ouvert!

Aucune saison n'y détonne
Son climat, dont le charme étonne,
Sans sa constance monotone,
N'a pas d'hiver et pas d'automne!

Dans ses forêts, aucun danger!
Pour la soif, voici l'oranger.
Et le noir dit à l'étranger:
"Entre, assieds-toi, tu peux manger"[28].

Uma análise superficial desse poema, aparentemente ingênuo, poderia conduzir à idéia falsa da alienação do poeta frente à realidade de seu país, dominado pela instabilidade política, vítima de ameaças constantes à sua integridade, cujo governo enfrentava freqüentemente reclamações diplomáticas injustas e injuriosas, que geravam o pânico e a indignação dos haitianos.

Bastaria, porém, um olhar mais abrangente pela obra de Durand para nos certificarmos de que, banhada na constante indignação patriótica contra o estrangeiro insultor, revela-se fortemente empenhada na tarefa de construção de uma consciência nacional, ao incitar ao amor do país e à glorificação da liberdade.

Destaquemos, como exemplo, uma estrofe do poema "Le Premier Mai":

Mais votre sang si pur, sur votre sol fertile,
O grands concitoyens, n'a pas coulé sans fruit!
Aujourd'hui, regardez! La Liberté fleurit:
Les tyrans ne sont plus! — Allons, verdoyante île,
Haïti compte encore sur tes braves enfants!
Vous, généraux martyrs, au nom de la patrie,
Merci, car dans la tombe où, pour vous, chacun prie,
Vous êtes morts et triomphants[29].

Ou ainda, quando o poeta, indignado contra o insulto do alemão a seu país, combate em versos inesquecíveis

o imperialismo das grandes nações que, como aves de rapina, abatem a presa fácil de uma pequena nação. Destaquemos duas estrofes do poema "Ces Allemands":

Alors, les yeux tournés vers notre île fertile,
Vite, ils dépêchent leur agent...
Et, comme quelquefois, un prétexte est utile,
Ils nous réclament de l'argent.
.....
Mais, ainsi que la France, à la bande guerrière.
— Allemands, doublés de Prussiens —
Nous jetâmes l'argent, le front haut, l'âme fière,
Ainsi qu'on jette un os aux chiens! [30]

Contrastando com as imagens desses poemas, intimamente ligadas a situações concretas do espaço físico e humano em que se insere o poeta, "Contraste" mobiliza a sensibilidade para uma outra orientação, para uma outra visão do mundo que, apelando para o sonho, não isenta a descrição da paisagem de uma forte carga de sentimento nacional, ao afirmar o característico, o particular da alma haitiana. E é nesse sentido, que se compreende que o poeta pode ser mais nacional ao cantar o que lhe é especificamente particular do que nos cantos patrióticos propriamente ditos.

O poema durandiano encontra ressonância na obra de escritores famosos — Louis-Joseph Janvier, Antenor Firmin, Hannibal Price — empenhados na tarefa de reabilitação da raça negra e da imagem de seu país aos olhos do mundo. Ao longo do século XIX, persistia entre os escritores europeus uma atitude de desprezo pela república do Haiti, ao tomar como exemplo suas lutas intestinas e seu

atraso em muitos domínios para denegrir a raça negra. Num ambiente universal de hostilidade, poetas, publicistas e romancistas haitianos farão de suas obras verdadeiras defesas de seu país, extraindo da lembrança das misérias e das glórias do povo haitiano elementos de esperança no futuro da nação.

Louis-Joseph Janvier afirmava em sua obra **De l'egalité des races humaines:**

> La question de race domine fatalement le problème de la destinée d'Haïti. Tout le temps que les noirs continueront à être un objet de mépris pour les autres hommes, ou blancs ou jaunes, Haïti ne sera jamais prise aux sérieux [31].

Hannibal Price enaltecia seu país ao afirmar:

> Je suis d'Haïti, la Mecque, la Judée de la race noire, le pays où se trouvent les champs sacrés de Vertières, de la Crête-à-Pierrot, de la Ravine-à-Couleuvres, du Tombeau-des-Indigènes et cent autres où doit aller en pélerinage, au moins une fois dans la vie, tout homme ayant du sang africain dans les artères, car c'est là que le nègre s'est fait homme: c'est là qu'en brisant ses fers il a condamné irrévocablement l'esclavage dans tout le Nouveau Monde [32].

Na obra de Massillon Coicou, o mais prestigiado poeta do fim do século passado após Oswald Durand, não existem referências à ilha. Mas uma breve incursão por seus poemas pode ser reveladora do sentimento de frustração e amarga decepção, que dominava os intelectuais dessa ilha negra, pela sorte então reservada aos homens de cor. Sua obra é impregnada dessa melancolia racial, fon-

te de tantas elegias românticas na literatura haitiana.

Na introdução de suas **Poésies Nationales**, publicadas em 1892, Coicou declara ter desprezado o convite de sua musa para cantar a natureza de seu país, elegendo como fonte de inspiração sua Pátria:

> *C'est la Patrie, objet de mon culte sacré*
> *Qu'avec toi désormais je chanterai*[33].

Será freqüente em suas poesias a evocação da pátria aniquilada sob o peso de um destino cruel, arrastando-se penosamente pelas vias que levam ao progresso. No poema "Ad Nigram Patriam", Coicou identifica seu país à mulher incompreendida, pobre e solitária, "îlote ivre" aos olhos do mundo, dirigindo-lhe versos cheios de amor, tristeza e compreensão:

> *J'entends, lorsque l'on te voit suivre*
> *Le roc dur où clochent tes pas,*
> *J'entends qu'on dit: C'est l'îlote ivre*
> *Toi qui le vois, ne le suis pas*
> .....
> *Donc, défends bien qu'on ne te voie*
> *Et te replonge dans la nuit;*
> *Laisse aux plus forts la grande voie,*
> *Et dans le roc, marche sans bruit...*
>
> (*Impressions*)[34]

O ambiente de hostilidade geral, que mobilizava os escritores haitianos à defesa de seu país, a lembrança ainda recente da grande gesta dos heróis da Independência e a nostalgia racial, que tanto marcou a literatura

haitiana, são alguns fatores que explicam a grande voga do Romantismo nas obras literárias do Haiti, ao longo do século XIX.

Nessa maré de inquietudes e amargas frustrações, a ilha de Durand emerge como um canto de esperança, terra do sonho, resumo dos mais lídimos anseios desse povo.

Se não, vejamos o poema mais detalhadamente.

A natureza de Durand é animada. Pelo uso de epítetos impertinentes (*coquette* como atributo de *maison*, *riant* qualificando *bord*) e pela predicação que atribui ações humanas a coisas inanimadas (*ma maison se penche, le manguier se courbe, pour se mirer dans l'onde blanche*), o autor cria uma atmosfera poética cheia de encanto na configuração de uma natureza amorosa e humanizada, cujos elementos se buscam, num movimento de acolhimento harmonioso.

Seja pelo efeito cromático de epítetos como *verdoyant*, *blanche*, *d'or*, *vert*, seja pelo perfume sugerido na *fleur embaumée*, ou ainda pela presença dos frutos e das árvores frutíferas, os contornos desse quadro bucólico são perpassados de elementos sensoriais diversos.

Para a celebração de sua ilha, Durand não se vale de imagens grandiosas, que evocam panoramas vastos, mas atém-se simplesmente à configuração de uma paisagem tranqüila e familiar, verdadeiro "locus amoenus", onde estão presentes a cascata, o monte verdejante, o melro a salti

tar no galho da mangueira, a brisa a carregar uma avalanche de flores pelo solo luxuriante. Neste cenário campestre, surge a negra toda sorridente, sugerindo mais uma vez a receptividade amorosa, a troca afetiva.

O movimento e a emoção na captação da paisagem se refletem no ritmo poético, em termos de sonoridade, pela predominância nas três primeiras estrofes da assonância "ã". A repetição cadenciada desse som sugere um certo sensualismo indolente, que se reforça na terceira estrofe, na menção à *hanche* da mulher, sugerindo o olhar voluptuoso com que o poeta envolve a negra.

A ilha de Durand reflete a imagem de um mundo organizado, sereno e harmonioso, num equilíbrio feliz com as exigências afetivas:

C'est là, mon île bien aimée
Où la nature est animée
Où près de la fleur embaumée,

Mûrit le fruit, même l'hiver!
Où le feuillage est toujours vert,
Où le coeur est toujours ouvert. ...

É o mundo sem mal, todo feito de segurança, onde se pode viver sem inquietudes, pois

Dans ses forêts, aucun danger!

É a terra pródiga em frutos, capazes de suprir as necessidades vitais do homem, que se metaforizam nas ima

gens da sede,

Pour la soif, voici l'oranger!

e da fome

tu peux manger!

Nesse universo integrado, o homem se volta para o mundo exterior, num gesto de hospitalidade pelo estrangeiro, oferecendo-lhe de coração aberto a simplicidade de sua casa:

Entre, assieds-toi, tu peux manger!

"Contraste" é a expressão de um estado de alma que funde o ser e a forma expressiva, do que resulta uma peça verdadeiramente sincera no plano artístico.

Durand celebra sua ilha com senso de realidade: sua linguagem espontânea, desprovida de requintes ou preciosismos, é como um sopro da natureza por onde entra a verdadeira dimensão da vida haitiana; vida feita de simplicidade, da qual fazem parte o homem negro, verdadeiro habitante desse quadro bucólico, e a mulher negra, cujo encanto se harmoniza com o meio circundante. Sente-se, sob os versos de Durand, o contato com a natureza de um país ainda rústico, pouco citadino, onde a vida quotidiana

corre à vista dos campos, das árvores e das cascatas borbulhantes. Durand não descreve a paisagem como representativa de seus estados de alma, mas, ao contrário, a paisagem se anima ao toque da emoção e do estado de alma do poeta. Os detalhes do mundo exterior, amorosamente percebidos, denotam a terra como estímulo de inspiração poética, do que resulta a expressão autêntica de um meio humano particular.

Por outro lado, se considerarmos a experiência humana carregada de conflitos, amarguras e dilacerações que envolve esse espaço insular, real, o poema configura-se como a mensagem utópica de um mundo idealizado. É a expressão acabada do sonho, do mundo desejado, que se apresenta tal qual o Paraíso.

Mas o mundo edênico de Durand, longe de lançar âncora no passado, na tentativa de recuperação de um bem perdido, resgata do passado doloroso a imagem dessa ilha, profundamente marcada por tantos anos de sofrimento e de lutas sangrentas, alto tributo a ela imposto pela conquista de sua identidade. À imagem da ilha consumida pelo fogo devastador, dilacerada por conflitos interiores profundos, mergulhada no ostracismo e vítima da discriminação dos povos, Durand contrapõe a imagem de uma terra onde é bom viver, aquinhoada com uma natureza amena e animada, mundo integrado e feliz, onde o homem pode descontraidamente abrir-se para o outro. O poema de Durand oferece a imagem da ilha redimida, expur

gada da condenação do inferno.

O mundo idealizado de Durand, que recompõe no sonho poético os fragmentos da realidade caótica, não só resgata a sua ilha de todo mal passado, como também, a exemplo das utopias, lança um canto de esperança num mundo melhor, que paira acima das agruras da realidade contingente. Mas a utopia de Durand não reivindica, para sua realização, um lugar distante e desconhecido, espaço fora do espaço, pois é passível de concretizar-se aqui mesmo, numa terra conhecida e particular. O sonho feliz de Durand cabe na sua ilha.

BRASIL : A ILHA DESLOCADA

Ao contrário do que ocorreu no Haiti, cuja literatura foi, ao longo de todo o século XIX, profundamente influenciada pela voga do Romantismo, a literatura brasileira desse período reflete a confluência de várias correntes literárias, aparentemente sucessivas mas que na realidade oferecem superposições no tempo: Romantismo, Realismo e Simbolismo.

> De fato, o século XIX é uma grande encruzilhada de correntes literárias. O Romantismo não terminou e já se fazem notar os traços do Realismo... Por outro lado, o Simbolismo o prolongará no esforço por levar a literatura cada vez mais dentro da intimidade humana, nesse longo processo de interiori

zação que caracteriza a evolução literária ao se aproximar de nossos dias[35].

Dois fatores novos direcionam as coordenadas do novo período que se abre: a Independência política e o Romantismo, cujas tendências reforçaram as que já vinham sendo acentuadas a partir da segunda metade do século XVIII, voltadas para a visão construtiva do país e o afã de dotar o Brasil de uma literatura nacional.

Já no início do século, durante a fase que precedeu a Independência política, foi grande o progresso geral da colônia com a vinda da família real portuguesa para o Brasil. O Rio de Janeiro, então sede do governo, tornou-se a capital intelectual do país, pólo irradiador de idéias literárias e políticas, pelo grande estímulo dado à imprensa. Após a Independência, o sentimento nacionalista exacerbou a curiosidade pela terra e o interesse pelo conhecimento de sua história, sua raça, sua fauna, sua vida social e econômica, do que resultou a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838.

O nacionalismo, espírito diretor da atividade literária desse período, atrelou-se ao nativismo, impregnado do sentimento da natureza, já então tradicional em nossa cultura, e ao patriotismo, dominado pelo sentimento da *polis*, no intuito de dotar a nação de uma literatura independente. Esse sentimento nacionalista encontrou, no dizer de Antonio Cândido, um aliado decisivo no Romantismo,

responsável em grande parte pela afirmação da consciência de autonomia [36].

A renovação do Romantismo Brasileiro, que se originou da convergência de fatores locais e de sugestões externas, exprimiu a ambivalência de um movimento ao mesmo tempo nacional e universal, integrando aspirações extremamente particularistas às que acenavam com a miragem dos países europeus, onde na verdade radicava nossa cultura intelectual.

Como reflexo da necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe haviam sido impostas por Portugal, a jovem nação independente ansiava por uma literatura sua, original e criativa, reveladora da terra e das coisas brasileiras. Em conseqüência, rejeita a palavra de ordem de Portugal, considerada de importação e de opressão nesse momento de luta pela autonomia, buscando na França, pois ainda não podia prescindir da Europa, os ideais norteadores da literatura que se queria autônoma e brasileira. O influxo proveniente da França exerceu, segundo Paul Hazard, uma influência "qui n'est pas oppressive, mais excitatrice; et qui, loin de diminuer l'originalité de la littérature brésilienne, l'accroît" [37].

Significativo é o fato de o programa literário do Romantismo brasileiro ter sido fixado por um grupo de escritores que se encontrava em Paris, cabendo a Gonçalves de Magalhães o honroso título de introdutor da reforma literária, que se dá em 1836, com a publicação da revista **Niteroy - Revista Brasiliense de Ciências, Letras e**

Artes, cujos dois números contêm os princípios norteadores da nova doutrina literária.

Estendendo-se até por volta de 1870, o Romantismo brasileiro se subdivide em correntes, que se caracterizam pela ocasional predominância de certas tendências, a saber: o Romantismo "oficial", marcado por resíduos de conservadorismo classicista, pela exacerbação do nacionalismo e a lusofobia; a corrente "nacionalista", que privilegia a descrição da natureza, o panteísmo, a idealização do selvagem e o indianismo; a corrente "egótica", que tem por traços dominantes o individualismo e o subjetivismo, marcados pela dúvida, pela desilusão e pelo "mal du siècle"; e, finalmente, o Romantismo "social", impregnado de forte coloração político-social, ligada às lutas pelo abolicionismo e pela Guerra do Paraguai. Esse último grupo, aliando a preocupação formal ao clima de realismo literário e filosófico, prenuncia a poesia da época do Parnasianismo.

Dessa forma, a celebração da Pátria, o indianismo, a busca das tradições nacionais, o sentimento da história, o espírito de religião, a expressão do subjetivismo, as preocupações libertárias seriam os princípios embasadores dessa literatura. Ao lado desses e percorrendo todas essas fases, a exaltação da natureza, fonte do sentimento ufanista, revela-se no Romantismo como verdadeira explosão temática, que mescla alusões à flora e à fauna locais com o colorido de fortes nuanças político-sociais.

Importa observar que, a exemplo da influência dos relatos de viagem de estrangeiros na proposição de temas inspiradores da literatura colonial, também o Romantismo foi tributário da visão do "outro" sobre nosso país e nossas paisagens. Antonio Cândido chama atenção para esse fato, lembrando a importância, já no século XVIII, de naturalistas alemães, dentre os quais Spix e Martius que "descreveram freqüentemente a natureza como fonte de emoções, ... mostrando aos brasileiros que a sua contemplação pode despertar verdadeiro rejuvenescimento espiritual" [38].

Da mesma forma, o pré-romantismo franco-brasileiro que floresceu entre 1820 e 1830, reflete o encantamento com a paisagem carioca por parte de certo número de franceses da colônia da Tijuca, centralizada pela família Taunay, que nela se inspiraram para seus poemas e quadros, contribuindo para aguçar nossa sensibilidade romântica.

A obra de Ferdinand Denis, **Cena da Natureza nos Trópicos**, que Paul Hazard e George Le Gentil consideram um marco na formação do nosso Romantismo, explora a natureza brasileira como fonte de novas emoções e apresenta "pela primeira vez um tratamento sistemático das impressões despertadas pela natureza do Brasil, com intuito puramente literário" [39].

Em 1826, Almeida Garret, no prefácio intitulado "Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa", do seu **Parnaso Lusitano**, incitava os brasileiros a serem

mais "americanos" em suas obras, dando à natureza brasileira um lugar de destaque, em vez de se deixarem levar como Gonzaga pelas descrições de cenas da Arcádia, na reprodução de quadros inteiramente europeus. Como enfatiza Afrânio Coutinho, nessa afirmação "implícita era a tese de que o caráter original e nacional de uma literatura decorria da influência da natureza, da paisagem. Que o espírito nacional se confundia com a natureza"[40].

Essa poesia-pátria que se estriba no binômio natureza-nação justifica a nova configuração temática da ilha em nossa literatura. Até o fim da década de 40, fase caracterizada pelo amadurecimento da tradição literária nacionalista, a representação poética da ilha como elemento da paisagem geográfica eclipsa-se do imaginário de nossos poetas, empenhados em ampliar a visão desse país-gigante, para reaparecer esparsamente, envolta na fantasia onírica que percorre as vias do subjetivismo, na obra de alguns poetas da geração egótica.

No poema "Idéias Íntimas" de Álvares de Azevedo, a ilha emerge como terra de sonho, solo propício ao cultivo do "spleen" romântico:

Ali na alcova

Em águas negras se levanta a ilha
Romântica, sombria à flor das ondas
De um rio que se perde na floresta...
Um sonho de mancebo e de poeta,
El-Dorado de amor que a mente cria
Como um Éden de noites deleitosas ...
Era ali que eu podia no silêncio
Junto de um anjo ... Além o romantismo![41]

Ainda em Álvares de Azevedo, no poema "Boêmios", a ilha solitária aparece como a terra que abriga a criação fantástica do mundo da imaginação:

Havia um rei numa ilha solitária,
Um rei valente, cavaleiro e belo.
O rei tinha um irmão. — Era um mancebo
Pálido, pensativo. A sua vida
Era nas serras divagar cismando,
Sentar-se junto ao mar, dormir no bosque
Ou vibrar no alaúde os seus gemidos[42].

Em "Pepita" de Casimiro de Abreu, a ilha perdida é metáfora da alma, mundo virgem à espera da mulher que, tal qual Colombo, poderá descobrir esse país de flores:

Minh'alma é mundo virge' — ilha perdida —
Em lagos de cristais;
Vem, Pepita — Colombo dos amores —
Vem descobri-lo, no país das flores
Sultana reinarás![43]

Após essa imersão no mundo dos sonhos, a ilha volatiliza-se em metáfora, despindo-se das roupagens concretas que a haviam caracterizado no passado, para se transformar pouco a pouco em entidade simbólica, que abriga tanto ideais do homem como indivíduo, bem como ideais socialistas humanitários.

Exemplo disso é o poema "As Duas Ilhas", em que Castro Alves celebra dois grandes vultos, Hugo e Napoleão, identificando-os com as ilhas em que foram exilados, Jersey e Santa Helena:

As Duas Ilhas

Sôbre uma página da poesia de
V. Hugo, com o mesmo título

Quando à noite — às horas mortas —
O silêncio e a solidão
— Sob o dossel do infinito —
Dormem do mar n'amplidão,
Vê-se, por cima dos mares,
Rasgando o teto dos ares
Dous gigantescos perfis...
Olhando por sôbre as vagas,
Atentos, longínquas plagas
Ao clarear dos fuzis.

Quem os vê, olha espantado
E a sós murmura: "O que é?
Ai! que atalaias gigantes,
São essas além de pé?!..."
Adamastor de granito
Co'a testa roça o infinito
E a barba molha no mar;
E de pedra a cabeleira
Sacudind'a onda ligeira
Faz de mêdo recuar...

São — dous marcos miliários,
Que Deus nas ondas plantou.
Dous rochedos, onde o mundo
Dous Prometeus amarrou!...
— Acolá... (Não tenhas mêdo!...)
É Santa Helena — o rochedo
Dêsse Titã, que foi rei!...
— Ali... (Não feches os olhos!...)
Ali... aquêles abrolhos
São a ilha de Jersey!...

São êles — os dous gigantes
No século de pigmeus.
São êles — que a majestade
Arrancam da mão de Deus.
— Este concentra na fronte
Mais astros — que o horizonte,
Mais luz — do que o sol lançou!...
— Aquêle — na destra alçada
Traz segura sua espada
— Cometa, que ao céu roubou!...

E olham os velhos rochedos
O Sena, que dorme além...
E a França, que entre a caligem
Dorme em sudário também...

E o mar pergunta espantado:
"Foi deveras desterrado
Buonaparte — meu irmão?..."
Diz o céu, astros chorando:
"E Hugo?..." E o mundo pasmando
Diz: "Hugo... Napoleão!..."

Como vasta reticência
Se estende o silêncio após...
Ês muito pequena, ó França,
P'ra conter êstes heróis...
Sim! que êstes vultos augustos
Para o leito de Procustos
Muito grandes Deus traçou...
Basta os reis tremam de mêdo
Se a sombra de algum rochêdo
Sôbre êles se projetou!...

Dizem que, quando, alta noite,
Dorme a terra — e vela Deus,
As duas ilhas conversam
Sem temor perante os céus.
— Jersey curva sôbre os mares,
A Santa Helena os pensares
Segreda do velho Hugo...
— E Santa Helena no entanto
No Salgueiro enxuga o pranto
E conta o que Êle falou...

E olhando o presente infame
Clamam: "Da turba vulgar
Nós — infinitos de pedra —
Nós havemo-los vingar!..."
E do mar sôbre as escumas,
E do céu por sôbre as brumas,
Um a outro dando a mão...
Encaram a imensidade
Bradando: "A Posteridade!..."
Deus ri-se e diz: "Inda não!..."[44]

Na primeira estrofe, a descrição da natureza, espetáculo envolvente, enquadrado pela imensidão do céu e do mar, é marcada por forte estrutura opositiva, que contrapõe imagens de quietude e de passividade (*às horas mortas, o silêncio e a solidão dormem*) às imagens tanto de ação (*rasgando o teto dos ares, olhando por sobre as vagas*), como de violência (*ao clarear dos fuzis*), concen-

tradas nos *dois gigantes perfis* que dominam a paisagem.

Pelo processo imaginativo próprio da criação mítica, que consiste em dar atributos do divino e do extraordinário ao natural, o poeta transfigura de maneira progressiva as ilhas, até a identificação absoluta das mesmas com os seres que simbolizam.

Cria-se assim, na segunda estrofe, o clima heróico, pela evocação do *Adamastor de granito*, figura épica que realiza no poema a união das regiões urânicas e ctônicas, *pois co'a testa roça o infinito / e a barba molha no mar.* A ilha ganha, dessa forma, as valências simbólicas da montanha, centro pelo qual, segundo Mircea Eliade, passa o eixo do mundo, região saturada do sagrado[45].

Essas ilhas, espaços míticos, definem-se de início, como a morada de seres extraordinários, dois Titãs, um rei e um poeta que, qual Prometeu, foram amarrados aos rochedos pelos mortais.

Pelo emprego da imagem *dous gigantes no século de pigmeus*, o poeta cria uma oposição entre os Titãs e os homens: a Humanidade se mostra diminuída diante da grandeza e inacessibilidade de personagens tão prodigiosos. Estes são caracterizados pela contraposição de imagens emblemáticas urânicas: Hugo — *que concentra na fronte mais astros que o horizonte, mais luz do que o sol lançou* — representa o *logos* e a santidade, enquanto Napoleão — que *na destra alçada / traz segura sua espada / Cometa, que ao céu roubou* — simboliza o poder militar ou o poder real.

Como num prelúdio à completa transfiguração, todo o universo se humaniza (*O Sena que dorme além...*, *E a França... dorme em sudário também*), numa integração harmônica de lamentos (*o mar... espantado*, *astros chorando*, *o mundo pasmando*), pela triste sorte dos dois heróis, irmanados na solidão do desterro. Reina o silêncio, que se estende como as reticências desse grande discurso: o Universo.

O emprego do verbo na forma impessoal *Dizem que*, no início da sétima estrofe, anuncia o nível lendário a que são elevadas as ilhas, já impregnadas da transcendência mítica dos seres que as habitam. E justamente por serem míticas investem-se da antropomorfização, que lhes possibilita um diálogo, só testemunhado por Deus.

Mas se, num primeiro momento, o diálogo desses colossos de pedra tem tonalidade de tristeza e desalento, já na última estrofe, conscientes de sua infinitude, eles rejeitam o *presente infame* e, irmanados no mesmo ideal revolucionário, clamam vingança, bradando: *À Posteridade*.

O poeta vale-se de uma alegoria para simbolizar a possibilidade de união do poder político e do intelectual na transformação da sociedade. O último verso do poema — *Deus ri-se e diz: Ainda não* —, ao apelar para a ironia romântica, sugere a consciência histórica do autor, ciente de que o momento para essa união ainda não havia chegado.

Considerando que uma obra literária é o arranjo de signos intencionais numa estrutura determinada, parece conveniente analisar mais detalhadamente as analogias que levaram o poeta a identificar duas personalidades tão distintas às ilhas. O que teriam em comum Hugo e Napoleão para serem alvo da celebração do poeta? Por outro lado, quais os atributos da ilha que lhes corresponderiam tão profundamente e vice-versa?

Tomemos por base a obra **El Santo, el genio, el héroe**, na qual Max Scheler propõe alguns modelos, que por participarem essencialmente da natureza espiritual do homem, são percebidos como ideais eternos de valor. Dentre esses modelos estão o gênio e o herói[46].

O gênio, criador de obra original e exemplar sem valer-se de regras, é impulsionado por um amor espiritual convertido em paixão, para os valores essenciais, que constituem seu campo de criação e de ação. O objeto específico desse amor genial seriam as essências intuíveis e as idéias pensáveis, cujas manifestações encontrariam na obra de arte sua expressão mais pura e verdadeira.

> El genio está orientado, en medida superior a lo normal, en su pasión amorosa espiritual a lo esencial y lo ideal del mundo y de su ordenación ao "logos del mundo", a las ideas eternas de Dios en las cosas — o sea, no a las realidades contingentes, que para el sólo son ejemplos y trampolines para pensar ideas y descubrir nexos esenciales en el ordem cósmico[47].

Nesse sentido, o gênio carece de uma específica falta de realismo, pois o mundo só é real no sentido prático da vontade, e, segundo Max Scheler, só os práticos são realistas. Eis, segundo ele, a distância que separa o gênio do herói, considerado precipuamente homem de ação, de vontade e de poder.

Os elementos da essência do herói seriam o vigor, a impetuosidade, a pujança, a plenitude e a disciplina interior dos impulsos vitais, cuja raiz última é a coragem, que emerge da relação do espírito superior com os fatos.

E, ainda conforme Max Scheler, se o herói, enquanto estadista, tem, como meta geral de sua vontade, o progresso e o bem-estar de seu povo, suas idéias só podem ser retiradas das idéias de valor da cultura espiritual em que está inserido, ou seja, do gênio de seu país.

Ora, extremamente relevante é o fato de a visão romântica ter vinculado a capacidade expansiva e a força irradiante do EU à figura do gênio, que ocupa o centro da constelação das idéias do Romantismo, enquanto encarnação do homem ideal, capaz de ligar o Absoluto ao real.

Para o romântico, o poeta é o gênio por excelência, a quem se impõe a tarefa universal de legislador do reino dos fins espirituais. Mas outras tantas encarnações do gênio individual são reconhecidas por ele no homem de Estado que modifica o destino coletivo de seu povo, ou no homem de ação, que munido de coragem e dotado da pres

ciência do futuro, rompe as cadeias do *status quo*.

Assim, poeta e estadista, porta-voz e guia espiritual do povo, apresentam-se ao romântico como gênios, predestinados a ocupar um lugar firme em relação à Humanidade.

Explicam-se os elos que unem esses dois grandes vultos no poema, bem como, aliás, a presença recorrente dos mesmos na obra de Castro Alves, poeta que tão bem encarnou as tendências messiânicas do nosso Romantismo.

Restaria saber por que as ilhas são, no pensamento do autor, os símiles mais consentâneos com a genialidade de que se investem Hugo e Napoleão.

Ora, a visão romântica, ao legitimar o caráter transcendente do sujeito humano, legitima igualmente a individualidade orgânica da natureza. Homem e natureza refletiriam, para o romântico, o mesmo espontaneísmo, o mesmo espírito florescente do EU, num entrosamento harmonioso[48]. E, como pondera Alfredo Bosi,

> o liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar da aura que cingia alguns ídolos como a "Nação", a "Pátria", a "Tradição", etc. Sua forma mental está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe natural a mitificação dos temas que escolhe[49].

Detalhemos, pois, a analogia entre o gênio e a ilha no poema.

Definida como montanha, a ilha é o lugar elevado que, por estar mais perto do céu, encontra-se mais próxima da onisciência e da onipotência de Deus. Sua transcendentalidade e as características sagradas de que se reveste correspondem ao poder característico do gênio ao compartilhar com Deus do Absoluto e da Infinitude[50].

Por ser rochedo, matéria dura e resistente, a ilha concentra a simbologia da força, revelando ao homem qualquer coisa que transcende a precariedade da condição humana, tal qual o gênio, cujas idéias permanecem como ideais eternos de valor[51].

Por suas proporções, o rochedo atesta uma presença que fascina, aterroriza, atrai e ameaça, sentimentos que só se fazem presentes nas personalidades fortes, envoltas na auréola mítica da perfeição. E, como afirma Mircea Eliade, "será preciso procurar a explicação do receio que até a mais civilizada das sociedades manifesta perante o santo e o gênio"[52]. Não seria, pois, por acaso que o poema castroalvino reitere imagens que sugerem o temor (*olha espantado, faz de medo recuar, o mundo pasmado, Basta os reis tremam de medo*), na caracterização do mundo que, quase aniquilado, contempla os perfis gigantes das ilhas.

Espaço solitário, rodeado de silêncio, a ilha sugere ainda o isolamento a que está condenado o gênio, vítima da incompreensão dos homens quanto a seus propósitos quase inatingíveis.

Assim, no poema castroalvino, a ilha é o espaço de exceção, morada simbólica do gênio, lugar da natureza onde se dá a convergência dos valores do homem, enquanto individualidade superior capaz de direcionar a Humanidade, e dos ideais humanos capazes de orientar os caminhos da História.

Concentrando valores díspares — imanência e transcendência, consciência de solidão e vocação social, pessimismo e crença utópica no progresso — a ilha castroalvina revela facetas do controvertido movimento romântico, fortes principalmente neste poeta que se mostrou tão imbuído da consciência de grandeza e da missão do vate.

O poema revela ainda a ambivalência do romantismo brasileiro que, tentando oferecer uma poesia nacional, autêntica e autônoma, incorreu na dependência européia como atesta a celebração de Hugo e Napoleão, eleitos como gênios inspiradores do poeta, detentores dos mais altos valores humanos[53].

Ajustando ainda a lupa, veremos que o tema da ilha em Castro Alves aponta para o direcionamento ao mesmo tempo idealista e realista da poesia desse período, poesia revolucionária fortemente marcada pela corrente social hugoana. Como enfatiza Afrânio Coutinho,

> Victor Hugo não foi somente um nume inspirador, um semeador de leitmotive, foi um estado de espírito, em sintonia com a fermentação do Brasil naquela etapa. Sua luta contra Napoleão III era, para quase todos os nossos poetas republicanos, ou apenas antimonárquicos, o canhão que deveria derrubar o trono de D.Pedro II[54].

A guerra do Paraguai que encerraria o decênio, ao lado das duas campanhas paralelas — a Abolição e a República que agitavam as consciências, revelando-se a partir de 1870 como o fulcro das opções ideológicas do homem brasileiro, fermentariam a via revolucionária inspirada por Hugo, conduzindo essa literatura marcada pelo *epos* libertário para a via do Realismo, cujo leito já se assentava sobre as bases movediças de um país em crise.

Como avalia Alfredo Bosi,

> a poesia social de Castro Alves e de Sousândrade, o romance nordestino de Frânklin Távora, a última ficção citadina de Alencar já diziam muito, embora em termos românticos, de um Brasil em crise. De fato, a partir da extinção do tráfico, em 1850, acelera-se a decadência da economia açucareira, o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento de idéias liberais, abolicionistas e republicanas[55].

As doutrinas de libertação filosófica, de racionalismo, de materialismo, de emancipação política e social incrementaram o sentimento nacionalista, as lutas pelo abolicionismo e a proclamação da República, polarizando as inquietações da inteligência brasileira em torno de três questões básicas: a questão servil, a questão religiosa e a questão militar[56].

Na literatura, o Realismo, o Parnasianismo e o Naturalismo, como uma revolta contra o subjetivismo romântico, demonstram o esforço por parte do escritor de abordar impessoalmente as coisas e as pessoas conforme o es

pírito de precisão e de objetividade científica que caracterizou a geração do materialismo.

Segundo a classificação feita por Péricles Eugênio da Silva Ramos, houve, durante o período de vigência do Realismo no Brasil, os seguintes tipos de poesia: poesia filosófico-científica, poesia realista (urbana e agreste), poesia socialista e poesia parnasiana. Esta última, embora não tenha inaugurado o novo período, é que vai prevalecer desde o último quartel do século XIX até além da semana de 22, conduzindo a poesia ao academicismo e sufocando uma outra corrente que, contemporânea, corria paralelamente: o Simbolismo[57].

A ilha vai aflorar com tonalidades tipicamente socialistas num poema de Raimundo Correia, "A Ilha e o Mar", que se insere na segunda parte das **Sinfonias** (1883), animada pelo espírito republicano e antimonárquico.

A Ilha e o Mar

A Júlio de Castilhos

Nas solidões do oceano ergue-se às vezes uma
Ilha isolada, como um dorso de baleia,
Onde a vaga, bramindo, a branca flor da espuma
Desfolha a rebentar na reluzente areia.

Na estéril quietação do pélago no centro
Orgulhosa, embalada ao marítimo salmo,
A ilha dorme... e a ferver, rasga por ela a dentro
O oceano a conquistar-lhe a terra palmo a palmo.

Estoura-lhe na face o vagalhão freqüente,
A areia diluindo e derrocando as fráguas,
E some-se por fim ela completamente
Sob o frio envoltório intérmino das águas...

Tal do seio do povo altivo se levanta
Como uma ilha maldita o trono do tirano,
E, oprimido, a bramir aos poucos rói-lhe a planta
O Povo a circular-lhe em torno como o oceano.

Porém um dia enfim nos horizontes, quando
O globo irradiar do pensamento novo,
A vaga popular tronos despedaçando
Há de tudo envolver, e tudo será Povo![58]

Do ponto de vista formal, o poema apresenta uma estruturação parnasiana (entretanto, já utilizada por Castro Alves), que consiste em sua divisão em duas partes, uma das quais é o tema e a outra, o comentário. Em outras palavras, na primeira parte o poeta apresenta a imagem, e na segunda, o real que determinou a analogia.

Percebe-se, porém, a permanência romântica de imagens de grandiosidade (o povo representado pelo mar, a ilha pelo déspota), embora nesse poema, a ilha, repudiada por concentrar os valores negativos da tirania e do despotismo, esteja fadada ao desaparecimento. É o mar que, metaforizando a força do poder popular, traduz as aspirações libertárias do poeta e sua crença na possibilidade de um moderno viver social.

A poesia socialista, porém, interessada como era e portadora da intenção declarada de crítica social contundente e direta, deveria provocar reação. E, diz Afrânio Coutinho, foi essa reação que favoreceu o advento do Parnasianismo, uma forma de fuga ao ambiente, com sua teoria de "arte pela arte" e seus temas exóticos[59].

É assim que o tema da ilha, envolto num clima de

meditações desenganadas, reaparece ainda em Raimundo Correia. Trata-se do poema "Ondas", que compõe o volume de **Poesias** (1898), seu último livro, considerado pela crítica como representativo da fase marcadamente parnasiana do autor.

A atmosfera disfórica, mesclada a um pessimismo amargo paira sobre essa *ilha de atrozes degredos*, metáfora do corpo, onde a alma exilada clama e desespera. Só a Morte será capaz de levá-la a romper os grilhões que a prendem à matéria, para que possa alçar vôo rumo ao infinito e à liberdade:

Ilha de atrozes degredos!
Cinge um muro de rochedos
Seus flancos. Grosso a espumar
Contra a dura penedia,
Bate, arrebenta, assobia,
Retumba, estrondeia o mar
.....
Aqui chora, aqui, proscrita
Clama e desespera aflita
A alma, de si mesma algoz,
Buscando, na imensa plaga,
Entre mil vagas, a vaga,
Que nesse exílio o depôs.
.....
Ó alma contemplativa!
Vem já, decumana e altiva,
Entre essas ondas, talvez,
A que no supremo esforço
Da Morte, em seu fino dorso,
Te leve ao largo, outra vez.

Quanto esplendor! São aquelas
As regiões de luz, que anelas.
Rompe os rígidos grilhões
Com que à Carne te agrilhoa
O instinto vital! E voas
E voa, àquelas regiões!...[60]

Embora tenha sido publicado em 1898, esse poema revela alguns traços essencialmente românticos, presentes, por exemplo, na ânsia pelo infinito anelo, que vem marcada com a nota nova e materialista de sugerir para o lugar de exílio (lugar de sofrimento) a qualidade da matéria, isto é, ilha como corpo (*com que à Carne te agrilhoa / O instinto vital*)[61].

ILHAS: ASILO E EXÍLIO

Da comparação entre a literatura brasileira e a haitiana no século XIX, ressalta primeiramente o fato de que, enquanto no Haiti a escola romântica dominou até o final do século, o mesmo período da literatura brasileira assistiu à confluência de várias escolas literárias.

Interessante é a coincidência do nascimento do Romantismo nos dois países: a criação do Cenáculo Haitiano, propugnando uma literatura nacional e o combate à imitação servil do modelo francês, data de 1836, ano de publicação, na França, da **Niteroy Revista Brasileira de Ciências, Letras e Artes**, cujos postulados, ao valorizar o influxo proveniente da literatura francesa agora tomada como modelo para a renovação, rejeitavam a palavra de ordem de Portugal, tida como opressora naquele momento histórico.

Em relação ao tema da ilha, a análise comparativa entre os poemas dominantes no período, ou seja, "Contraste" de Oswald Durand e "As duas ilhas" de Castro Alves, fornece elementos, que corroboram a natureza dos vínculos que a literatura das duas nações americanas mantinham então com a França.

Enquanto Castro Alves se atém aos modelos franceses (Hugo e Napoleão), eleitos como gênios inspiradores que norteiam ideais humanitários, Oswald Durand rebaixa as qualidades da metrópole francesa, em favor dos valores reconhecidos em sua ilha.

A ilha castroalvina, apresentando-se como uma idealização deslocada e de certa forma alheia à realidade brasileira, configura uma etapa no processo de abstração do tema, tomado como entidade simbólica, que tende a se enriquecer com a agregação de outros significados, como prova sua retomada na obra de Raimundo Correia.

A ilha durandiana, localizada e própria, atesta, por sua vez, o aparecimento tardio do tema na literatura haitiana, como reflexo de uma primeira tomada de consciência literária, e aponta para a configuração futura do tema, como imagem que tende a condensar cada vez mais as características dessa nação caribenha.

NOTAS

1 Auguste Viatte. **Histoire Littéraire de l'Amérique Française**, p. 329.

2 Maximilien Laroche. **Haïti et sa littérature**, p. 27.

3 Tradução: "Cortem as cabeças, queimem as casas".

4 Auguste Viatte, *op.cit.*, p. 330.

5 *Apud* Auguste Viatte, *op.cit.*, p. 331.

6 Léon-François Hoffmann. "L'Afrique et les Africains dans l'imagination collective haïtienne entre l'indépendance et l'occupation américaine", *in* **Notre Librairie**, nº 73, Janvier-Mars 1984.

7 *Idem, ibidem.*

8 Maximilien Laroche, *op.cit.*, p. 30.

9 René Depestre. **Bonjour et Adieu à la Négritude** II Partie: "Travaux d'identité".

10 *Idem, ibidem*, p. 182.

11 Auguste Viatte, *op.cit.*, p. 331.

12 F.R.Berrou et P.Pompilus. **Histoire de la Littérature Haïtienne illustrée par les textes I**, p. 13.

13 *Apud* Auguste Viatte, *op.cit.*, p. 360.

14 F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.*, p. 88.

15 *Apud* Auguste Viatte, *op.cit.*, p. 359.

16 *Idem, ibidem*, p. 360.

17 *Apud* Berrou et Pompilus, *op.cit.*, p. 228.

18 *Idem, ibidem.*

19 *Apud* F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* **(I)**, p. 88.

20 F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* (I), p. 118.

21 *Idem, ibidem*, p. 122.

22 *Idem, ibidem*, p. 144.

23 Maximilien Laroche. **Haïti et sa littérature**, p. 64.

[24] F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* (I), p.330.

[25] Maximilien Laroche, *op.cit.*, p.65.

[26] *Idem, ibidem.*

[27] *Apud* F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* (I), p. 326.

[28] *Idem, ibidem,* p. 343.

[29] *Idem, ibidem,* p. 371.

[30] *Idem, ibidem,* p. 372/373.

[31] *Apud* Auguste Viatte, *op.cit.*, p. 381.

[32] *Idem, ibidem,* p. 381.

[33] F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* (I), p. 426.

[34] *Idem, ibidem,* p. 480/481.

[35] Afrânio Coutinho, **A Literatura no Brasil II**, p. 2.

[36] Antonio Cândido. **Formação da Literatura Brasileira II**, p. 14/15.

[37] Paul Hazard. "Les Origines du Romantisme Brésilien" *in* **Revue de Littérature Comparée**, p. 127.

[38] Antonio Cândido. **Formação da Literatura Brasileira I**, p. 280.

[39] *Idem, ibidem,* p. 281.

[40] Afrânio Coutinho. **A Literatura no Brasil II**, p. 302.

[41] Álvares de Azevedo. **Obras**, p. 146.

[42] *Idem, ibidem,* p. 157.

[43] Casimiro de Abreu. **Poesias Completas**, p. 165.

[44] Castro Alves. **Poesias Completas**, p. 143.

[45] Mircea Eliade. **Tratado de História das Religiões**, p. 111.

[46] Max Scheler. **El Santo, el genio, el héroe**. Buenos Aires, Ed. Nova, 1961.

[47] *Idem, ibidem,* p. 114.

[48] Benedito Nunes. "A Visão Romântica" *in* J.Guinburg. **O Romantismo**, p. 51-54.

49 Alfredo Bosi. **História Concisa**, p. 186.

50 Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 135.

51 *Idem, ibidem*, p. 265.

52 *Idem, ibidem*, p. 37.

53 Outros poemas de Castro Alves que enaltecem Hugo e Napoleão:"Pedro Ivo", "Oitavas a Napoleão", "Jersey", "O Século".

54 Afrânio Coutinho, *op.cit.* (II), p. 190.

55 Alfredo Bosi, *op.cit.*, p. 181.

56 Afrânio Coutinho, *op.cit.* (II), p. 11.

57 *Apud* Afrânio Coutinho, *op.cit.* (II), p.

58 Raimundo Correa. **Poesias Completas**, p. 179.

59 Afrânio Coutinho, *op.cit.* (II), p.

60 Raimundo Correa. **Poesias**, p. 179.

61 Houve, no Romantismo brasileiro, um poeta que passou incógnito à altura das últimas gerações românticas. Sua obra permaneceu à margem, escapando, segundo Augusto e Haroldo de Campos, "ao limiar de freqüência da sensibilidade de seus contemporâneos". Trata-se de Joaquim de Souza Andrade, cognominado Sousândrade. Criador de uma poesia simultaneamente engajada e de vanguarda, por aliar o arrojo estético a uma perspectiva social impregnada de aguçada crítica, Sousândrade participou dos problemas sociais do Brasil e da problemática internacional, lançando-se quer à luta anticolonialista, quer à denúncia das contradições do capitalismo.
Segundo os críticos acima citados, os textos sousandradinos desbordam dos quadros do Romantismo, e apresentam no curso de mais de três décadas — desde as **Harpas Selvagens** (1857) até seu último livro inacabado **Novo Éden** — uma contínua experimentação com a linguagem, reveladora de um nítido traçado de "work in progress".
Dentre as grandes linhas caracterizadoras de sua linguagem, podem-se destacar: a) o barroquismo, entendido como "estilo abstrato", cujos elementos se manifestaram nos cultismos léxicos e sintáticos, no arrojado processo metafórico, na recarga de figuras de retórica e no requinte da tessitura sonora; b) o imagismo, voltado para um tipo de imagem visual menos eriçado de intelectualismo; c) o estilo metafísico-existencial que alterna entre o êxtase místico e visionário, caracterizando-se por um uso especial e surpreendente da "logopéia".
As vivências, introspecções e meditações do poeta, enfim, o seu "estar aqui", perturbado pelo inconformismo e pelo desajuste, se resolve na linguagem através de uma "ontologia direta", que confere às palavras uma dignidade e uma contenção pouco usuais na época.

Sousândrade se considerava um "maudit", um "guesa" (peregrino destinado ao sacrifício, na mitologia dos indígenas muíscas da Colômbia). Na obra **O Guesa Errante**, longo poema composto de XIII Cantos, o poeta traveste-se da *persona* do Guesa, identificando o seu destino de poeta e a sua biografia com o fadário de um novo guesa. No plano histórico e social, assimila a esse destino o do selvagem americano sacrificado pelo conquistador branco.

Essa trilha central de motivação lendário-biográfica não se esgota na esfera subjetivista, numa pura alienação "maudit" pois o poeta, hipostasiando seu destino no dos povos aborígenes da América destruídos ou colonizados pelo europeu, transfere seu inconformismo para uma cosmovisão transformadora, na qual propõe uma hierarquia de valores como perspectiva de uma nova civilização americana. Alternam-se assim na trama do **Guesa**, momentos de paraíso ("visões d'íris") e de inferno, de heróis e anti-heróis.

Conforme o Canto VIII, publicado na obra dos irmãos Campos, evidencia-se a recorrência da ilha na obra desse poeta. De acordo com a sinopse apresentada por esses críticos sobre o Canto IX, parece-nos de relevância para este trabalho os episódios que se referem à viagem pelas Antilhas, onde é narrado o massacre dos índios pelos espanhóis, o drama de Anacaona (personagem tema de tantas obras na literatura haitiana), bem como a luta de independência no Haiti contra as tropas napoleônicas. A inacessibilidade ao texto, impede-nos de inserir sua análise no corpo do trabalho, restando-nos apenas a possibilidade de registrar sua importância.

(CAMPOS, A. & H. **Revisão de Sousândrade**. São Paulo, Invenção, 1964).

TERCEIRO MOMENTO: O MODERNISMO

A ILHA DESAFORTUNADA: REBELDIA E MIGRAÇÃO

No limiar do século XX, mais exatamente entre 1890 e 1915, uma geração de escritores agrupados em torno da revista **La Ronde** intentam uma renovação literária, através do retorno aos cânones ditados pela literatura européia, alegando a exaustão e a monotonia a que estavam condenados os temas regionais. Dessa forma, aos temas de inspiração nacional, amorosamente cultivados por O. Durand e sua geração, substituem-se os temas líricos universais, como o amor, a morte, a inquietude religiosa e a melancolia, que atinge o mais extremado pessimismo.

Dentre os poetas que ilustram essa geração, tão numerosos quanto todos os representativos do século XIX, segundo Pompilus, citam-se: Alcibiade Pommayrac, Louis Borno, Georges Sylvain, Amédée Brun, Etzer Vilaire, Edmond Laforest, Probus Blot e Constantin Mayard[1].

A geração de **La Ronde** teve seus críticos: Seymour Pradel, Dantès Bellegarde e Georges Sylvain, bem como romancistas e contistas célebres, três dos quais merecem ser citados pela significativa importância de suas obras para a evolução das letras haitianas: Justin Lhérisson, Frédéric Marcelin e Fernand Hibbert.

Observa-se que se, de um lado, as obras em prosa se inspiram na tradição da terra, mergulhando profundamente nas coisas haitianas e oferecendo em conseqüência uma autenticidade realista ainda não alcançada até então pelos romancistas, de outro, os poetas, em sua grande maioria, buscam fontes de inspiração menos particularistas, engajando-se cada vez mais na corrente da assimilação cultural. Linhas diametralmente opostas, vítimas igualmente da crítica que, responsabilizando os poetas pela desnacionalização da literatura, acusou também os prosadores de terem dado uma visão grotesca e impiedosa do Haiti, ao ousarem denunciar todo o mal que minava o país.

Contraditórias e radicais são as opiniões em relação aos poetas dessa geração.

A consagração com que a Academia Francesa acolheu a antologia de poetas e romancistas haitianos, publicada em comemoração ao centenário da Independência, atestava a plena maturidade intelectual desses poetas, donos de um estilo puro, elegante e de uma perfeição ainda não atingida, na opinião de muitos críticos, por seus antecessores.

Pradel Pompilus, por exemplo, considera o movimento de **La Ronde** "le plus grand mouvement littéraire qu'Haïti ait connu" pelo elã que seus poetas souberam dar à literatura haitiana[2]. Por outro lado, Jack Corzani engrossa a fileira dos que lastimam o reforço por eles dado ao "bovarysme" já bem enraizado na elite haitiana[3].

Os esforços envidados desde a Geração do Cenáculo, na defesa de uma literatura espontânea, que refletisse as peculiaridades da alma haitiana, desvanecem-se diante do credo literário de **La Ronde**.

Etzer Vilaire, o poeta mais importante do grupo e que melhor exprimiu o ideal literário de sua geração, apregoava a imitação fiel dos modelos franceses e "la production d'oeuvres fortes qui puissent s'imposer à l'attention de notre métropole"[4]. Essa poética de imitação contrasta com as palavras de Émile Nau: "La source de l'inspiration pour vous est en vous et chez vous; hors de là, vous n'aurez pas de salut"[5].

Aos ideais do Cenáculo que, tendo em mira o estudo aprofundado da língua francesa pelos literatos, incitava-os a modificá-la e adaptá-la a seu gênio na construção de uma "língua amorenada sob os trópicos", E.Vilaire contrapõe o desejo de atingir a perfeição da língua dos mestres, através de uma imitação servil. Ele confessa:

> Et mon chagrin le plus profond, c'est de voir à quel point mes compatriotes s'écartent de ce haut idéal, dans leur désir irréfléchi d'improviser une littérature autonome. Ils ne s'aperçoivent qu'à force de rechercher une originalité de surface et factice, d'imprimer un caractère de réalisme purement local, étroit et banal à des oeuvres impuissantes et avortées, ils mettent à la mode un langage bâtard qui n'est ni tout à fait le patois créole, ni surtout du français. L'on ne fera pas croire que cette tentative d'une littérature populaire haïtienne qui serait le triomphe de la sottise — provient d'un égarement de l'orgueil national; elle n'est autre chose qu'une inspiration,

> une misérable ressource de la paresse effrayée des difficultés qu'on trouve à s'approprier le génie d'une langue étrangère[6].

As palavras de E.Vilaire revelam-se como a confissão de uma literatura de evasão, motivo que levou muitos críticos radicais a considerarem-no mais um poeta francês extraviado na terra do Haiti.

Esse desejo de evasão que marca a geração de **La Ronde** pode ser explicado, no entanto, não apenas por uma escolha deliberada de artistas, mas principalmente pela necessidade secreta que os movia de esquecer, no exercício literário, as distensões políticas, as guerras civis, a violência e a corrupção, que minavam o espírito e suas capacidades criadoras.

Pondera Ghislain Gouraige, em sua **Histoire de la Littérature Haïtienne:**

> deux attitudes également valables s'observaient en face de cette société où selon Seymour Pradel "le régime de force, de violence, de corruption ... brisait les consciences et abrutissait les caractères". C'est d'abord celle du combat et de la raillerie adoptée par les poètes patriotiques et les écrivains nationaux; et celle, négative il est vrai, de l'évasion[7].

Ora, nessa época, o país atravessava uma situação econômica e política calamitosa. Os governos se sucediam sem conseguir impor sua autoridade. A economia não permitia nenhuma reforma séria. O Haiti pagava os sacrifícios a que se havia imposto para honrar sua dívida com a Me-

trópole.

Além dos problemas internos, a sombra dos Estados Unidos ameaçava a ilha, desde o final do século XIX. Vitoriosos em relação à Espanha, instalam-se no mar da Caraíba: controlam Cuba, apoderam-se de Porto Rico, apossam-se do Panamá em 1903 para construírem seu canal e, após duas tentativas, em 1905 e 1907, impõem sua tutela à República Dominicana. O perigo se aproxima.

Parece bastante compreensível que, para fazer face a uma situação tão desesperadora, os escritores de **La Ronde** tenham se abrigado em temas universais e eternos.

Ghislain Gouraige enfatiza que embora esses poetas neguem o fato haitiano e dele se evadam, vez ou outra restabelecem seu contato com a realidade:

> Si chez les patriotes et les nationaux, l'imitation de la France est dans la forme et n'altère pas leur vision essentiellement attachée au terroir, chez certains auteurs ... elle composera l'atmosphère générale dans laquelle baigneront leurs oeuvres, interrompue cependat de temps à autre par un intermède qui les rétablira dans la réalité haïtienne[8].

O longo poema simbólico de E.Vilaire, "Dix Hommes Noirs", em que o poeta narra o macabro suicídio coletivo de nove jovens e a loucura de que é vítima o último, parece ser o signo de falta absoluta de esperança nos destinos do país. Trata-se de um poema quase profético, que anuncia a queda no abismo e quem sabe a Ocupação Americana, que se deu em 1915, embora esta catástrofe não fosse

ainda expressamente encarada.

O tema da ilha aparece na obra de E.Vilaire, bem como na de Amedée Brun. Em ambos, percebe-se uma visão desencantada e pessimista, em relação à ilha do Haiti. No poema "Hommage à M.François Fertiault", Vilaire faz uma descrição da ilha em que se misturam sentimentos de enaltecimento e decepção, de beleza e tristeza, de amor e morte:

Il est une patrie exquise et décevante
Où tronent le printemps, l'amour et l'épouvante
Où sur les fronts pensifs et fiers un ciel de feu
Projette tour à tour sa courbe triomphale
Ses caresses d'azur et d'ardente rafale
Qui semble en éclantant la vengeance de Dieu.

Il est une île rare, ombreuse, unique au monde,
Vénus voluptueuse et terrible de l'onde:
Auprès d'elle Java n'est qu'un astre éclipsé
Tout s'efface et pâlit: les perles d'Ionie,
La terre harmonieuse où parla le génie
Les archipels, tombeaux de gloire du passé.
.....
Terre aux sommets divins, île d'or, grande et triste,
Trône vert surmonté des flèches du palmiste
Sur ses bords murmurants, dans son féerique ciel,
Ses mornes de velours bigarrés, elle semble
Reproduire la Grèce et l'Italie ensemble,
La foudre du Vésuve et l'Hymette au doux miel

Elle est l'île créole: elle a sirène brune
La force sous la grâce, et dans son clair de lune
Toutes les voluptés de la nuit et du jour
La fecondité mère, au sourire suprême
Par qui tout embellit et charme, la mort même
Y verse à tous le lait d'un nourrissant amour
.....
Poète généreux et cher, vieillard prodige
Vous rappelez notre île où, droit sous les cieux calmes,
Le palmiste domine et verdit les hauteurs.
.....
Et tandis qu'au tombeau d'autres âmes flétries
S'en vont et que l'hiver glace d'autres patries
Vous vivez, tous les deux, votre éternel printemps[9]

Embora o poeta situe a ilha no espaço real, sua descrição é tributária de uma visão classicizante. Etzer Vilaire evoca as imagens tradicionalmente associadas à ilha como espaço simbólico, que se relacionam tanto à terra do sonho como à de horrores.

O tema da ilha aparece também num pequeno poema singelo e triste de Amedée Brun, poeta de talento que morreu muito jovem. Aos dezessete anos, publicou seus primeiros versos nos jornais da capital. É da França, onde esteve alguns anos para completar seus estudos de Direito e de Ciências Morais, que ele escreve esses versos à sua terra:

Pour Haïti

Ô ma pauvre île en proie aux espoirs décevants
Par-delà l'océan et l'orage et les vents,
Je songe à ton sort triste et j'ai pour toi dans l'âme
Des rêves de bonheur. Tandis qu'on te diffame,

Ton enfant qu'assombrit l'absence du soleil
Et de la grande mer où rit le ciel vermeil,
T'adresse par-delà les vents et les orages
Ce souvenir profond comme tes verts ombrages [10].

A anarquia ganhava vulto na ilha caribenha com o espetáculo desolador das revoluções intestinas.

Em 1905, H.Pauléus Sannon declarava em seu **Essai historique sur la révolution de 1843:**

> Je ne connais pas de drame plus poignant que l'histoire de nos destinées depuis cent ans: on voit un peuple à peine sorti de l'esclavage, luttant con

> tre lui-même, entre ses antécédents historiques, pour s'élever au gouvernement libre; montrant par moments une haine vigoureuse de l'absolutisme et bientôt courbé sous le joug, faible, troublant devant le plus grotesque des despotes; esclave tour à tour révolté et soumis, qui, n'ayant pas encore pris possession de lui-même, ne peut pas arriver, malgré ses efforts, à se passer tout à fait de maître[11].

No período de 1910 a 1915, sete presidentes se sucedem, o último dos quais, após mandar executar trezentos prisioneiros políticos, é assassinado pela multidão enfurecida. Imediatamente, os Estados Unidos, que acompanhavam há algum tempo as desordens dessa ilha do Caribe, nela intervêm diretamente. Seduzidos que eram pela perspectiva de uma americanização cultural dessa terra, que se orgulhava de sua tradição francesa, e tentados pelas possibilidades de exploração comercial que ela poderia oferecer, encontram finalmente uma razão plausível para a ocupação, que se estendeu por vinte longos anos. No dia 27 de julho de 1915, as tropas americanas desembarcam em solo haitiano, colocando o país, após 110 anos de Independência, sob o domínio dos Estados Unidos.

A ocupação causou uma estupefação geral em todos os haitianos. A coragem legendária que marcara o espírito nacional, essa coragem que havia sido a aliada decisiva na luta contra as tropas napoleônicas nada significou diante dos tanques de guerra e dos armamentos sofisticados de que dispunha o invasor:

> Eux, qui depuis un siècle, vivaient une atmosphère complaisamment entretenue par les poètes, les romanciers et surtout les historiens lyriques comme Thomas Madiou, Beaubrum Ardouin et Saint-Rémy de Cayes, eux qui avaient trouvé dans le miroir magique de la littérature une agréable compensation aux difficultés quotidiennes de leur pays, reprenaient durement contact avec l'histoire moderne[12].

Movimentos de insurreição, abafados com a morte de inúmeros revoltosos, eclodem em toda parte. Muitos intelectuais se organizam em movimentos de defesa dos antigos valores franceses, numa luta constante junto às camadas mais incultas, pela afirmação de sua latinidade.

Logo, porém, esses esforços se mostrariam inócuos, pois para a grande massa do povo, que praticava o culto vodu, ignorando a igreja dos ricos, e que falava o "créole", a cultura francesa pouco significava. E pouco a pouco, a própria elite intelectual toma consciência do grande potencial de liberação, contido na originalidade negra do povo haitiano.

Essa tomada de consciência, porém, não ocorreu de imediato. Ela se deve, em grande parte, a um homem, o Dr. Jean Price-Mars que, por sua ação obstinada e seus escritos teóricos, contribuiria de maneira significativa para mudar o rumo dos acontecimentos, substituindo a via do assimilacionismo e do "bovarysme" por uma outra muito mais autêntica: a da valorização da cultura popular haitiana.

Médico, formado pela Faculdade de Medicina de Paris, estadista e diplomata, dotado de grande talento li

terário, o Dr. Jean Price-Mars torna-se assim o grande mestre, o pai espiritual do movimento.

Desde sua juventude, quando ainda cursava Medicina em Paris, Price-Mars se preocupava com a questão da reabilitação do negro, à qual já se haviam dedicado Louis-Joseph Janvier e Anténor Firmin. Na sua opinião, o grande drama de seu país era a alienação das elites que, fascinadas pela cultura francesa, deixavam-se dominar pela imitação cega de falsos valores, menosprezando tudo o que constituía a cultura tipicamente haitiana.

> Au fur et à mesure que nous efforçons de nous croire des français colorés, nous desapprenons d'être des Haïtiens tout court ... Dès lors, tout ce qui est authentiquement indigène — devient-il suspect, entaché de mauvais gôut aux yeux des élites éprises de la nostalgie de la patrie perdue. À plus forte raison, le mot nègre, jadis terme générique, acquiert-il un sens péjoratif. Quant à celui d'"africain", il a toujours été, il est l'apostrophe la plus humiliante qui puisse être adressé à un Haïtien[13].

De 1917 a 1928, Price-Mars profere uma série de conferências, em que denuncia ferrenhamente o que ele considera bovarismo coletivo, tentando arrancar a máscara branca sob a qual os haitianos escondiam a rejeição dos valores africanos. Para ele a burguesia dava crédito à lenda segundo a qual os negros não passariam de dejetos da humanidade, seres sem história, sem moral e sem religião, aos quais era necessário dar novos valores e uma "nova investidura humana" pela imitação do branco. Para destruir esses preconceitos, era preciso reabilitar a África. É a essa tarefa que ele se dedica.

Como resultado de pesquisas cuidadosas, Price-Mars faz um inventário rico e minucioso das civilizações negras do passado, impérios antigos que ele fará desfilar diante dos olhares maravilhados de seus ouvintes, e que ele reunirá mais tarde na obra **Ainsi parla l'Oncle**. Nesta obra irão se inspirar Damas, Aimé Césaire e Léopold-Sédar Senghor, para desenvolverem as idéias do conceito de Negritude.

Tendo extirpado os preconceitos que envolviam a imagem da África, Price-Mars vai em busca da verdadeira personalidade haitiana, resgatando tudo o que, embora fazendo parte da cultura, era vítima do desprezo da intelligentzia mulata: o "créole", a música, as danças populares e principalmente o vodu.

A exemplo do papel de ideologia mobilizadora desempenhado pelo vodu, por ocasião do "Serment du Sang", Price-Mars via nessa religião popular a possibilidade de "moldar essa unidade carnal entre os homens das cidades e das escolas de um lado e de outro os homens dos campos e dos "hounforts", indispensável à liberação nacional". Ele demonstrava que a elite haitiana não precisava se envergonhar do vodu, realidade religiosa praticada às escondidas pela grande maioria do povo, mesmo a elite, porque era percebida como uma tara pessoal a ser estirpada, uma vergonha nacional a ser escondida.

Por trás do vodu, mostrava Price-Mars, estava toda a riqueza da cultura "créole", com seus contos populares,

seus personagens simbólicos — Bouqui, imagem degradada do "nèg bossal" e Malice, retrato do negro "créole" mais refinado —, cuja sondagem poderia esclarecer a personalidade profunda do haitiano. Quanto ao "créole", ele demonstrava o valor dessa língua "de uma sonoridade e de uma delicadeza de toques inapreciáveis", através da qual se transmitem as tradições orais do povo.

Dessa forma, tal qual um psicanalista, Price-Mars revela à burguesia haitiana a sua face escondida, negada:

> Derrière ses grimaces françaises, elle est marquée par la culture haïtienne, elle croit au vaudou mais n'ose point le montrer, elle voudrait danser au son du tambour mais affecte de ne vibrer qu'aux douces harmonies du violon et du piano[15].

Após esse mergulho nas profundezas do inconsciente coletivo, uma nova geração amadurece e se mostra mais segura dos seus valores e dos caminhos que pretendia trilhar.

A Ocupação Americana, apesar das trágicas conseqüências que trouxe para o país, do ponto de vista político, econômico, social e moral, contribuiu para o renascimento da literatura no Haiti, com a introdução de sentimentos imprevistos, frutos da resistência moral e cultural.

Price-Mars avalia os resultados dessa grande travessia moral, num pronunciamento sobre "Arte, Literatura

e Cultura" realizado em 11 de dezembro de 1953:

> Nous nous sommes aperçus que pour rendre témoignage de ce que nous sommes tous, du haut en bas de l'échelle il fallait répudier nos anciennes catégories sociales, nous interroger et interroger le pays réel, interroger ses croyances, enregistrer les accents de sa voix, étudier son langage vernaculaire, recueillir ses légendes, ses chansons, ses dictons, enfin nous retrouver nous-mêmes par introspection et retrouver les autres par prospection[16].

Essa será a atitude adotada pelo movimento indigenista, a partir de 1925, movimento que se formou progressivamente, integrando as contribuições do passado, e as da geração da Ocupação.

Na verdade, a literatura haitiana havia conhecido um primeiro indigenismo, ainda sem nome, esboçado e imperfeitamente praticado pelo "Cénacle", fundado em 1836, cuja busca de autenticidade iria marcar quarenta anos mais tarde a obra poética de Oswald Durand e sua geração e, no início desse século, os romances de Frédéric Marcelin, de Fernand Hibbert e de Justin Lhérisson. No entanto, nenhuma dessas gerações havia ainda manifestado essa necessidade de enraizamento, essa busca de autenticidade, características da geração do movimento indigenista que, ameaçada pela total desestruturação cultural, reagiu acentuando suas diferenças essenciais e suas marcas originais.

Em julho de 1927, uma plêiade de poetas, entre os quais se contam Carl Brouard, Émile Roumer, Antonio

Vieux, Philippe Thoby Marcelin, Daniel Heurtelou, Jacques Roumain e Normil Sylvian reúnem-se para criar **La Revue Indigène**. Nasce assim o indigenismo haitiano, mais seguro de seus fins e de seus meios, dando um passo decisivo em direção à cultura popular considerada como fonte de inspiração artística.

Mas o indigenismo, tal qual se manifesta nesta revista, que teve a duração de um ano, é ainda tímido e limitado, na opinião de Berrou e Pompilus, se comparado com seu desenvolvimento posterior, que se enriquece com publicações como **Ainsi parla l'Oncle** (1928), do Dr. Price-Mars e o jornal **L'Assaut**, fortalecendo-se ainda com a revista **Les Griots** (1938-1940), fundada por Carl Brouard, Lorimer Denis, Clément Magloire Saint-Aude e o Dr. François Duvalier. Estes últimos, reconhecendo a forte filiação que os ligava à **Revue Indigène**, dela se distanciam, no entanto, quanto ao plano social e político. Lorimer Denis, com seu estudo **La lutte des classes à travers l'Histoire d'Haiti**, e os escritos do Dr. François Duvalier, colocam abertamente o problema do conflito dos homens negros e dos homens claros na política nacional, contribuindo para dar ao indigenismo um conteúdo social e político, que Price-Mars havia até então indicado evasivamente.

Carl Brouard, considerado um poeta indigenista integral, proclamava o ideal do grupo: "Virilement et glorieusement, puérilement aussi peut-être, nous jurâmes de faire de notre patrie le miracle nègre, comme la vieil

le Hellade fut le miracle blanc"[17].

O termo "griots", que dá nome à revista, é-lhe inspirado pelos "griots africains", ao mesmo tempo feiticeiros e poetas, representantes dessa África misteriosa, terra maternal pela qual ele sofre de saudade.

> Là-bas, dans le pays mystérieux d'Afrique, quand passent les griots, hommes et femmes crachent en signe de mépris, car ils sont poètes et sorciers et les hommes ont peur du mystère. Poignets et encolures chargés de Ouangas, ils ont les yeux pleins de nostalgie et leurs pas s'enfoncent dans la brousse du songe. Ils chantent l'amour rouge comme la fleur du flamboyant, l'immobilité étrange de la mort. Les loas leur parlent en des rêves plus vrais que le réel, le réel n'étant que l'ombre du rêve. Quand ils font résonner le tambour de guerre, les guerriers rêvent d'apothéose. Ils forment une caste à part. Quand ils meurent, leurs âmes maudites ne vont point dans les jardins du Paradis, et leurs cadavres, déposés loin des cases, deviennet la proie des chacals[18].

O indigenismo de Brouard toma uma dimensão que não se encontra na obra de muitos poetas da escola, pela autenticidade com que celebra o vodu, considerado por ele não como simples apelo literário ou fantasia poética, mas como verdadeira religião, da qual era um iniciado. É com muita força e entusiasmo que ele evoca seus "loas":

Puissant Agouey
loa à la chevelure glauque
aie pitié de nous[19].

A partir da escola indigenista, o tema da ilha começa a se integrar cada vez mais no imaginário dos poe-

tas, enriquecendo-se com os diferentes ângulos de visão, resultantes da percepção de uma identidade cultural mais aprofundada. Se a partir do indigenismo o haitiano é levado a se considerar do interior de sua consciência, a ilha passa a ser evocada não como espaço descrito para a contemplação, mas como cenário de conflitos.

O poema "Antilles" de Carl Brouard corresponde à definição que dão Berrou e Pompilus da arte poética de seu autor: "misto de delicadeza, de ingenuidade, de misticismo e de sensualidade", canto que se revela muitas vezes como "a voz humana que escutamos, viril, grave e poderosa":

Pays charmeurs, Antilles de saphir,
Martinique, îles Turques, les Grenadines
Haïti
Noms chantants et qui sonnez
comme des grelots d'or
et qui bercez doucement comme un hamac
Antilles! Antilles d'or!
vous êtes d'odorants bouquets
que bercent sur la mer les vents
alizés, îles de saphir,
où la lune baigne d'argent
les palmistes,
cependant que là-bas résonne
sourd, le tam-tam[20].

O poeta celebra as ilhas caribenhas, com versos ricos em imagens de som, cor, movimento e perfume, esboçando um quadro vibrante, onde reina uma atmosfera de embalo acolhedor. Essas ilhas evocam, já pela musicalidade de seus nomes, o som de "guizos de ouro", capazes de embalar como a rede. E elas próprias, metaforizadas na imagem "ramalhetes perfumados", são embaladas pelos ventos alísios do mar.

Os epítetos "d'or", "saphir" e "d'argent" nos re-

metem às cores e ao brilho de metais raros e pedras preciosas. O apelo à luminosidade se faz mesmo à noite quando "a lua banha de prata" as palmeiras. A repetição do verbo "embalar" sugere uma certa indolência sensual, ou, quem sabe, a despreocupação negligente própria de um mundo paradisíaco.

Mas, o emprego da adversativa no início do penúltimo verso introduz a quebra dessa imagem edênica; aparece um elemento novo, o tambor, cujo som ("sourd") e o cadenciamento ("tam-tam"), contrapõem-se ao som ("chantant") e ao embalo suave, referidos anteriormente.

O tambor, instrumento musical intimamente ligado às tradições do povo — convocando à luta, evocando a África, convidando à dança nas cerimônias voduescas — encontra ressonância na alma haitiana, sintetizando, no poema, a expressão de seus anseios mais profundos. Seu som abafado e surdo parece evocar a carga de sofrimento presente na vida desse povo.

Dessa forma, o poema sugere algumas interpretações. De um lado, chama a atenção para a imagem dessas ilhas que, aos olhos dos outros, se apresenta como paradisíaca, em contraposição à realidade humana do povo, que vivencia a experiência da dor. De outro lado, sugere que os próprios insulares só poderiam alimentar a imagem de uma terra edênica se, embalados por falsas ilusões, ignorassem o drama real de sua ilha. E o tambor seria o ape-

lo a essa tomada de consciência.

Em todo caso, o poema de Carl Brouard não se refere a um paraíso imagístico e artificial porque faz apelo a um quadro social particular, onde a vida toma um ritmo diferente do de outros povos.

Como resultado da valorização do elemento negro, o indigenista tem como uma de suas metas primordiais cantar sua raça num outro tom. Com o poema "L'Île Noire", Charles Fernand Pressoir feminiza sua ilha, identificando-a às mulheres do povo que, com suas crenças e seus cantos, perpetuam as tradições da raça.

Femmes de mon pays, négresses aux pieds nus,
Dont les chants attachants du tambour s'accompagnent,
Si, fuyant la cité, j'erre dans nos campagnes,
Je cherche votre chair aux charmes inconnus.

.....

Vous êtes, pour mon coeur, une vivante Afrique,
Façonnée en ces lieux, du temps des négriers,
J'évoque vos aïeux et leurs membres liés
Transportés de Guinée en lointaine Amérique.

Vous invoquez vos lois, lorsque revient le soir,
Vous cherchez le houngan, si vient la maladie,
Votre île se révèle, alors qu'on l'étudie
Un morceau détaché du vieux Continent Noir[21].

A defesa da raça negra e o retorno à África, preocupações de Price-Mars e de seus seguidores, objetivavam exatamente uma tomada de consciência cada vez maior por parte do haitiano de sua própria identidade:

> ... on s'apercevra précisément que cette Afrique dont parlent Price-Mars et ses disciples c'est Haïti. Car c'est cette Afrique, instalée au coeur même d'Haïti, dans la singularité des rites vaudouesques el l'originalité de la langue créole ou des croyances et pratiques diverses du peuple haïtien, qu'ils veulent retrouver[22].

A obra do poeta Émile Roumer apresenta, pela evocação de estados de alma particulares, características originais, quer do ponto de vista da atmosfera, quer do estilo. Por volta de 1930, Roumer dá o primeiro exemplo de poema bilíngüe, isto é, metade em francês e metade em "créole", com a publicação de "Marabout de mon coeur", numa coletânea intitulada **Poèmes d'Haïti et de France.** Mais tarde, ele publicará uma coleção de poemas, com um título inesquecível: **Le Caïman Étoilé**, no qual extravaza sua indignação contra o americano invasor.

A violência,presente na linguagem de Roumer e de outros poetas de sua geração, significa o abandono de toda e qualquer submissão colonialista, pois como enfatiza Maximilien Laroche: "La rupture dont témoigne la violence signale que les forces jusque là dominées, contrôlées, maîtrisées, en se libérant de la tutelle qui pesait sur elles, entreprennent la transformation de leur condition ..."[23].

Tomemos na obra de E.Roumer o poema "Caiman Étoilé", para uma análise mais detalhada:

— Notre empire yankee, gloire des races blanches
s/étend contre un rebut, Cubains, Haitiens;
ou droit du Psaume II, l'archipel nous revient,
fait avéré depuis l'école du dimanche.

Les nègres, sans travail, ont du pain sur la planche,
les arbres de l'Éden fleurissent pour ces chiens
qui sans nos vols armés regorgeraint de biens.
Pour laver ça, comme nous fîmes des Comanches,

quel scélérat trouvera-t-il un mal secret? —
Et les pasteurs, pour que leurs fils soient à l'engrais
rêvent de seins flapis et de ventres stériles.

L'indigène est en proie aux monstres en kaki
quand s'élève, la nuit, au cauchemar des îles,
l'affreux glapissement du calman yanki![24]

O que chama a atenção, logo à primeira vista, neste poema, é seu aspecto formal: trata-se de um soneto em versos alexandrinos modernos, isto é, versos de doze sílabas que nem sempre apresentam cesura na sexta sílaba.

Émile Roumer desestrutura o soneto, cujo esquema tradicional evolui em três partes bem delimitadas: tese, antítese, síntese. O desenvolvimento da tese, ou de uma primeira proposição, realiza-se normalmente até o oitavo verso, ocupando assim duas estrofes de quatro versos. O poeta avança sua tese até o primeiro verso do primeiro terceto (9º v.). E mais: por um procedimento de ironia, fala pela voz do outro, do imperialista, provocando uma decodificação às avessas, ou seja, uma leitura que se opera pelo inverso do que está sendo afirmado.

A proposição é seguida não propriamente da antítese, como ocorre no soneto tradicional, mas de uma transição (versos 10º e 11º), na qual a mudança de voz se con

funde com o argumento da proposição anterior. A síntese final dá-se no segundo terceto, por um procedimento de sátira virulenta.

Pode-se então dizer que Émile Roumer reduz a duas as partes evolutivas do soneto, uma vez que: 1º) a antítese, tal qual é apresentada, não passa de uma extensão da tese (voz do outro), anunciada pela voz do eu, o poeta; 2º) pela ironia, englobam-se duas visões contrastantes e conflituosas, ou seja, a tese e a antítese.

Trata-se, na verdade, de um conflito de vozes, embate entre a visão do branco imperialista e a do negro, vítima de sua dominação, o que se realiza magistralmente, no poema, pela fusão de forma e sentido. Jogando concomitantemente com a transgressão da forma e a mudança do ponto de vista, que evolui da ironia para a sátira, o poeta provoca um impacto de leitura que põe em relevo a violência de seu ataque (ou contra-ataque).

Como se dá isso mais explicitamente?

O poeta assume, na primeira estrofe, a voz do imperialismo norte-americano que, fundado na idéia da supremacia da raça e da predestinação religiosa, vê os povos dominados como uma escória a ser submetida:

> *— Notre empire yankee, gloire des races blanches*
> *s'etend contre un rebut, Cubains, Haïtiens;*
> *au droit du Psaume II, l'archipel nous revient,*
> *fait avéré depuis l'école du dimanche.*

A recorrência ao Salmo 2 demonstra a posse da palavra divina (às avessas?) pelo dominador, o que faz dele o verdadeiro representante de Deus sobre a Terra. Diz o salmo, no capítulo III:

> *Promulgarei o decreto do Senhor.*
> *Disse-me o Senhor: "Tu és meu filho,*
> *Hoje eu te gerei.*
> *Pede-me e dar-te-ei, como herança, as nações,*
> *E como domínio, os confins da terra.*
> *Hás de governá-las com cetro de ferro,*
> *E pulverizá-las como um vaso de barro*[25].

Investidos, pois, do poder divino, os imperialistas apossam-se do "arquipélago" desses "negros / sem trabalho", "cães", que desfrutariam da abundância de um Paraíso imerecido, sem o benefício prestado por seus "roubos armados". Razão suficientemente justa para a transgressão dos limites:

> *Les nègres, sans travail, ont du pain sur la planche,*
> *les arbres de l'Éden fleurissent pour ces chiens*
> *qui sans nos vols armés regorgeraint de biens.*
> *Pour laver ça, comme nous fîmes des Comanches,*
>
> *quel scélérat trouvera-t-il un mal secret? —*

O poeta, porta-voz irônico do dominador, e a exemplo deste, rompe os limites da forma e invade o primeiro terceto.

A transição dessa tese irônica, que o leitor lê às avessas, para a síntese, dá-se de forma bastante ambígua, pois representa a continuação da argumentação do im

perialista, como um fato tragicamente reconhecido pelo dominado: os representantes da igreja, na defesa de seus filhos e do direito que têm de viver na abundância, sonham com o extermínio da raça negra.

Et les pasteurs, pour que leurs fils soient à l'engrais
rêvent de seins flapis et de ventres stériles

No último terceto, a síntese se faz por um procedimento de sátira, que desvenda o que foi referido ao contrário, de início, e joga ao mesmo tempo com uma nova inversão: o uso da imagem do "caimão", que de emblema visual da ilha transforma-se em imagem auditiva, cujo "uivo medonho" designa o "monstro cáqui", réptil desprezível que apavora a ilha como um pesadelo.

Cultor da imagem criadora da visão artística, Roumer joga com as várias significações do "caimão". Ora, a ilha do Haiti, por sua configuração geográfica, lembra a cabeça de um grande crocodilo com a boca aberta. À primeira vista, a imagem do "caimão estrelado", que evoca a imagem da ilha estrelada, remete-nos a uma constelação celeste, para se revelar em seguida como uma ilha terrestre e ctônica, pois submetida e aviltada, sob a dominação da bandeira estrelada dos Estados Unidos. No processo bem elaborado de colocar às avessas o soneto e as vozes, o poeta inverte também a imagem matriz, que de símbolo emblemático visual da ilha passa a símbolo auditivo, que tem no "uivo medonho" desse réptil odioso, a invecti

va direta para denunciar as crueldades do americano invasor.

Esse poema é a expressão da própria consciência violenta, que extravaza o ódio e a indignação contra uma realidade vivida até o limite de suas forças. Ao romper com toda a estrutura da forma poética, o poeta demonstra a determinação de vergar o modelo imposto, modelando-o à sua maneira para expressar seus sentimentos. A transgressão da forma e a inversão dos processos de leitura revelam a recusa a uma submissão servil e o direito de poetizar com as características particulares de sua visão de mundo. Embora insurgindo-se contra o americano, o soneto de Roumer, tomado como exemplo de sua obra, marca a ruptura contra qualquer colonialismo.

E é pela revolta, pelo apelo à plebe, numa linguagem marcada muitas vezes pela violência, que os poetas se voltam para a literatura proletária.

A consciência progressista do poeta haitiano, levado a realizar a plena reabilitação de seus valores no domínio cultural e social é, em grande parte, fruto de um ressentimento legítimo que, extravazado de início contra o americano, favoreceu em seguida a força de contestação do poder cultural francês.

Através de Langston Hughes, negro americano, precursor do movimento da negritude, os haitianos aprenderão que

> o exército inumerável dos oprimidos não é somente composto de negros, mas também de homens de rosto branco, amarelo, moreno; que decisivamente, têm, todos eles, interesses idênticos, que sua liberação resultará de sua união, de seu espírito de solidariedade[26].

Com o poema "Bois d'ébène" Jacques Roumain se confraterniza com todos os que sofrem, sem distinção de raça ou de nacionalidade. Tomemos um fragmento da primeira parte do poema, como exemplo da arte expressiva do poeta, em que a ilha aparece de forma sugestiva:

Si l'été est pluvieux et morne
si le ciel voile l'étang d'une paupière de nuage
si la palme se denoue en haillons
si les arbres sont d'orgueil et noirs dans le vent et la brume
si le vent rabat sur 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 du 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...[27]

Roussan Camille, ao lado de René Depestre, inaugura a verdadeira literatura de combate. Sua obra **Assaut à la Nuit**, mais do que um canto para o negro explorado e humilhado, surge como um libelo contra tudo o que impede os homens de se libertarem do sofrimento, da injustiça, da opressão e da miséria moral. No poema "Notre Chanson", temos o canto triste e desesperado da raça negra nessa

travessia trágica, marcada pela dor: "ilhas austrais" ligam-se a um tempo ancestral, feliz, marcado por "plácidos amores" e "oráculos felizes", enquanto que "ilhas atlânticas" evocam a época nostálgica e terrível da dor.

Notre Chanson

Au Dahomey,
au Congo,
tout au long du Niger,
une chanson avait le rythme lent
des paisibles amours,
la douceur floue
des oracles heureux
ou l'orgueil énervé
des matins de bataille

Des îles australes
jusqu'au Nil
ma mélodie s'étendait
comme un fleuve de cristal
Mais pendant trois siècles,
des vaisseaux noirs
promenèrent leurs effroyables proues
dans toutes les eaux
où vibrait ma mélodie.

Des désirs asphyxiés
des cadavres d'amours
des squelettes de rêves,
de la cendre
de la boue aussi,
tombés des vaisseaux noirs
troublent le cours du fleuve
qui coule désormais,
nostalgique et terrible
des îles atlantiques
au Mississipi
Et jusqu'aux douleurs infinies[28]

O canto de dor das "ilhas atlânticas" integrava-se assim à dor de todos os homens aviltados; o indigenismo se sublimava em humanismo universal, para proclamar, como defendia Price-Mars, que o homem fosse respeitado, de

Dahomey a Pequim, de Tóquio a Nova York, qualquer que fosse a forma de seu nariz ou a cor de sua pele.

Mas, é preciso não esquecer de levar em conta as armadilhas de toda doutrina ideológica. E como pondera Jack Corzani:

> Cette belle unité, cet effort collectif et sincère pour revenir aux sources mêmes d'une authentique littérature haitienne ne doit pas toutefois masquer les dangers politiques de la doctrine indigéniste. Il y a loin des romans de Jacques-Stephen Alexis et de Jacques Roumain, des poèsies de René Depreste ou de René Belance, tous et toutes au service des humbles et de la justice sociale, aux proclamations mystiques du Dr.Duvalier préparant, sous couvert de retour aux sources, la plus obscurantiste des politiques dictatoriales[29].

Se Jacques Roumain mostra com **Gouverneurs de la Rosée**, romance de renome internacional, como o indigenismo bem concebido leva o romancista, em país descolonizado, a tomadas de posições revolucionárias, existe, por outro lado, uma forma de indigenismo que, opondo-se às mudanças e ao progresso, contribui para a manutenção do "status quo", agravando-o pelo uso das tradições como forma de estabelecimento de regime de força e bloqueio às liberdades individuais.

Jacques-Stephen Alexis, cujo pensamento se liga intimamente ao de Roumain, afasta-se um tanto quanto do indigenismo como ideologia, enfatizando seu aspecto estético. Enquanto haitiano, Alexis se considera produto de raças e civilizações diversas: filho da África, sente-se

herdeiro da Caraíba e do índio americano. Em conseqüência, desvincula o problema da identidade de certos particularismos para situá-lo num plano realmente universal. Para ele, a arte haitiana nacional, inseparável da comunhão de valores com o Caribe, a América Latina e o Terceiro Mundo, guardará sempre sua originalidade, por este realismo maravilhoso (que ele erige em princípio estético), parente próximo e, aliás, fonte do "real maravilhoso" latino-americano que desponta em **El reino de este mundo** de Alejo Carpentier.

Em 1957, o doutor François Duvalier acedia à presidência do Haiti. Era, por paradoxal que pareça, o triunfo político do indigenismo. A partir de 1960, inicia-se para a literatura haitiana uma fase marcada pelo êxodo de seus representantes mais significativos. Os escritores se dispersaram, exilando-se na África, na Europa, no Canadá e nos Estados Unidos. Constitui-se assim uma dupla cena de representação da literatura haitiana: uma, marcada pela visão de fora, outra, marcada pela visão dos que continuam a viver no país. Essa duplicidade será ainda reforçada pelo fator lingüístico, que tende a se acentuar pelo uso da língua francesa por aqueles que estão fora do país, e do "créole", pelos que continuam sua obra literária no Haiti.

A partir de 1960, a escola indigenista, que se enriquecia ao longo do tempo com a contribuição de seus poetas e romancistas, desdobra-se em diversos grupos:

Samba, transformado em **Haïti Littéraire** (objeto de maiores considerações neste trabalho); **Hounguénikon**, cujos representantes se preocuparam em cantar sua "Haiti querida"; o **Espiralismo** que, buscando os elementos formadores e condicionantes da linguagem (semânticos, psicológicos, históricos, sociais, políticos e autobiográficos), defendia uma obra dinâmica e aberta às infinitas associações; o **Pluréalisme**, cujo fundador Gérard Dougé apregoava a realização de uma poesia concreta, na qual os poemas fossem "verdadeiras coisas perceptíveis, objetos concretos"[30].

Em 1960, nasce no Haiti o grupo **Samba**, constituído de uma plêiade de poetas — René Philoctète, Roland Morisseau, Serge Legagneur, Villard Denis (Davertige), Jean-Richard Laforest, Anthony Phelps — cujo objetivo era explorar o universo poético para dele extrair novas riquezas e possibilidades. **Samba** não terá vida longa, mas sua existência será marcada com a publicação de duas obras de grande valor: **Saison des Hommes**, de Philoctète e **Été**, de Anthony Phelps.

O grupo se desagrega para tornar-se, no ano seguinte, **Haïti Littéraire**, que mantinha os mesmos propósitos de **Samba**, isto é, substituir o engajamento político-social de seus predecessores por um sentimento mais profundo das exigências estéticas da obra de arte. Se esses poetas condenavam a poesia de cunho marcadamente social, propondo sua renovação através de um sentimento hermético, faziam-no em nome de uma arte sugestiva e delicada,

centrada nos valores humanos e na lembrança das coisas e das vivências quotidianas da terra natal.

Mas, as dificuldades políticas internas do país, que vivia com Duvalier sob o regime de força, obrigam os poetas desse grupo a exilar-se em terras estrangeiras, aumentando assim o número já bastante expressivo dos escritores da diáspora haitiana.

O esvaziamento do país com a perda de seus intelectuais mais brilhantes reflete a desesperança nos destinos da nação que, mais de um século e meio após seu processo de liberação, mantém-se como a nação menos descolonizada do terceiro-mundo americano.

As imagens lendárias que a envolveram por ocasião da prodigiosa aventura histórica da Independência — "filha primogênita da descolonização", "primeira república negra dos tempos modernos", "o país onde a negritude se pôs de pé pela primeira vez" — imagens verdadeiras que inflamaram a coragem dos haitianos, orientando sua luta heróica na salvaguarda dos valores de sua cultura, desvanecem-se como um castelo de cartas, e condicionam as idéias que eles fazem atualmente de sua nação e de sua situação no contexto mundial. Elucidativas são a esse respeito as palavras de René Depestre:

> Aujourd'hui, la détresse de la condition humaine dépasse dans notre pays tout ce qu'on peut imaginer ou tout ce qu'on peut en dire. Les deux figures opposées de Haiti — celle de la négritude jacobine du passé et celle de maintenant — ont été amalgamées, et c'est de la manière la plus atroce

> ment caricaturale que notre pays incarne sa légende. Le beau rêve de jadis s'est changé en un cauchemar[31]

A literatura atual do Haiti, principalmente a que realizam os escritores da diáspora, justamente por guardarem uma certa distância imprescindível ao julgamento equitativo dos fatos, funciona como um termômetro fiel no diagnóstico das tensivas ebulições nacionais e acusa de "maneira atrozmente caricatural" a visão da ilha. Cada vez mais esta se faz acompanhar de um séquito de adjetivos pejorativos, configurando a ilha degradada, imagem patética que mantém tênues e não raras vezes apagados os contornos que a separam da perversão sexual e da morte do espírito.

"Les Îles Perdues", de René Depestre, apresenta um quadro comovente das ilhas caribenhas, imaginadas em conjunto, como a acumulação das carências, desde a mais íntima despersonalização até as formas de dependência e expoliação consentida:

> *nos îles n'ont pas de noms yorubas ou bantous*
> *ce sont des chemins sans papiers d'identité*
> *île où le volcan racial entre en éruption*
> *île où l'alphabet ne prend jamais terre*
> *île qui se rase avec un tesson de bouteille*
> *île qui export et son sang et ses secrets*
> *île à la tête égarée sur l'épaule d'autrui*[32]

Não menos patética e grotesca se apresenta a ilha no poema "Une île-femme", de Francis Magloire:

d'elle
il ne reste
qu'un tas d'ossements blanchis
un crâne grimaçant
dans quelque coin perdu
des Caraïbes
et moi désormais seul
avec mes sens frémissants
comme des naseaux de feu[33]

O poema "L'Île Déchaînée" de Davertige, que enfatiza a liberdade como sonho irrealizável tem a cadência e a atmosfera de verdadeira prece de adolescente em busca de seu caminho, sentido como irremediavelmente atado a grilhões insuportáveis. Daí o tom irônico do título:

Montrez-moi la route des sources Je ne suis qu'un adolescent
O grands cierges allumés pourquoi notre équilibre se trouve hors de son centre
O saisons mortes de notre île nous vivons dans la mort comme hier vous vêcûtes près des tambours à taille de vache [34].

A poesia de Anthony Phelps, expressão de uma consciência exacerbada da situação geo-política de sua terra, parente pobre e renegada da família caribenha, defende uma política de boa vizinhança, com base no diálogo entre as nações. Nesse sentido, seu texto em prosa **Et moi je suis une île**, revelador de uma visão menos contundente, apresenta, não Haiti, mas Montréal, ilha fluvial, que volta impregnada de magia e de sonho de uma viagem poeticamente narrada ao arquipélago das Caraíbas.

Para uma análise mais detalhada da imagem da ilha

na literatura haitiana do século XX, vamos concentrar-nos na obra do poeta René Philoctète que, após uma estada no Canadá — país de longos invernos —, regressa ao Haiti para reassumir sua posição no quadro social de sua terra e continuar a se dedicar à tarefa de educador e à sua arte. O longo poema **Ces îles qui marchent**, relato transfigurado desse regresso, ilustra muito bem a representação do Haiti por um poeta que, tendo estado no exterior, vai se (re)situar no interior, realizando dessa forma uma ponte de ligação entre a visão "de fora" e a "de dentro" da ilha. Pode-se dizer que o poema de Philoctète combina uma visão nacionalista, de identidade bem marcada, com uma visão mais aberta, filtrada pela compreensão mais abrangente do mundo atual, que leva em conta a influência incontestável da América do Norte, principalmente dos Estados Unidos sobre os países do Terceiro Mundo[35].

Na história atual da literatura haitiana, que se desdobra nessa dupla visão, o poema de Philoctète assume dupla importância: primeiro, por exprimir a dialética do nacionalismo e do cosmopolitismo específica de sua cultura, e, segundo, por ilustrar a mudança de perspectiva que se opera em relação à ilha desde a poesia de Oswald Durand. Enquanto o poema durandiano descreve a ilha como espaço delimitado, quadro bucólico aconchegante e reduzido, que configura uma paisagem familiar, o poema de Philoctète apresenta um cenário grandioso, magnificente e de largos horizontes, integrando o grande arquipélago ca

raíba, onde sua ilha, terra montanhosa entre o céu e o mar, ilumina-se miticamente pelo sol.

Pela dificuldade de transcrever o poema, em virtude de sua extensão (mais de sessenta páginas), e por se tratar de bibliografia de difícil acesso, faremos uma primeira leitura em forma de paráfrase, com o intuito de darmos uma idéia de seu desenvolvimento temático.

No Canto I, o poeta se dirige à sua terra, como a uma amante, expressando um desejo,

Que ma terre soit bonne maîtresse à mon retour!

e antevendo a grande festa:

Les dames jeannes coquettes se videront d'elles-mêmes
et nos enfants longtemps parleront d'une fête
en l'honneur de qui
certain jour s'en alla
et puis est revenu

Envolvendo sua ilha numa atmosfera épica e de alegria contagiante, de que toda a natureza animada participa, o poeta lança um olhar retrospectivo ao passado mítico de sua ilha, e relembra o período feliz dos primeiros habitantes:

Les Cordillères rêveuses t'écoutaient secouant leur panache au
tangage de tes hanches et les totens goguenards
se grisaient volontiers à tes festins ô mon pays
quand tu chantais "Lamna samana quana!"

A seguir, evoca os "areytos" de Anacaona, primeira poetisa da terra, e canta os charmes do reino dessa chefe indígena, imortalizada como "Fleur d'Or":

Filles du Xaragua corps de chandelle des Caraïbes
chantez-nous les areytos de Fleur d'Or la Caciquesse.

Allons filles de mon rayaume allons danser au bord du lac Azuey
tatouer nos corps du parfum collant des étoiles

E nessa viagem pelo passado, o poeta canta a "marcha de ébano rumo ao exílio!", e narra a história de seu povo, fazendo desfilar num quadro lendário episódios gloriosos, com o de Vertières et de Crête-à-Pierrot.

Definindo-se como "aedo prodigioso sem ordem nem medida", o poeta entoa o "canto múltiplo", o "canto trágico" de sua terra, ilha-mulher aviltada e denegrida.

crevée
vieillie sans puberté
flasque
ma terre édentée
culbutant toute
saoule
ereintée
violée
.....
pouacre
aux cris de bêtes en cage
ma terre servante des torrides
fouettée à mort
etranglée queue coupée
battue battant les pattes
vidée
jusqu'aux os
lasse
pâle
naine
offre glabes les seins blets ses seins

flous de fille pervertie
le chant tragique de ma terre quand les enfants ne cueillent plus les gousses parce que même les oiseaux ne viennent s'éclabousser de clarté parfumée.

Com versos cheios de emoção confessa seu amor à ilha-fada, a mesma amante a que ele se dirige no primeiro verso:

Je dis pour toi ô mon pays mon amour jamais trop fort
plus prestigieux que mer en liesse
sauvage comme un feu de bois des montagnes
mon amour d'insulaire prisonnier des plages farouches
qui te prend par la taille ma fée aux yeux de sources
accroche à ta chevelure des oiseaux tapageurs.

Ele revela a magnitude de suas intenções:

... réclamant d'une voix forte et fière moi simidor prodigieux
non ton droit d'aînesse à la lumière...
mais l'unique l'ultime droit de t'élargir baigneuse souveraine
dans ton bassin des Caraïbes.

Como na parábola bíblica, o poeta se considera o filho pródigo que volta à casa (*Je dis pour toi ô mon pays ce bel amour d'enfant prodigue*), após ter dissipado todos os seus bens (*car dans mes fugues j'ai tout perdu*), e agora espera ser recebido com um fausto banquete:

et c'est d'un coeur de collégien que je m'approche de tes tables
et que je dis: "versez à boire!"

No Canto II, Philoctète se volta para o Canadá, através de uma mulher, Hélène, reforçando a idéia do espa

ço feminino:

Hélène pardone si je viens en ce dimanche de mai des antilles te parler de ton pays comme quoi y étant...

Ao rememorar as experiências que aí viveu, seu pensamento se volta para os amigos que lá deixou:

à vous mes amis je pense ce soir plus que jamais
Serge Roland Jean-Richard

.....

À ce bon zigue d'Anthony Phelps Tous qui buvez de la bière en pensant à René Philoctète

Davertige à Paris cherche l'ombre de Van Gogh en rêvant aux délices de l'anthropophagie.

O poeta sugere a nostalgia constante na vida dos poetas exilados, que se ressentem da ausência da terra natal:

J'aime leurs pas sur les trottoirs comme goelettes qui vont tanguant C'est que mon île ils gardent encore ta démarche de fille déhanchée Et dans leur tête bruissent vos parfums mers courtisanes partout présents!

Lamentando a falta dos companheiros, colaboradores na tarefa de construção literária, a que ele se dedica agora em seu país, o poeta confessa:

et je construis ma maison à mesure que le temps le to
lère Inlassablement pourtant loin de vous mes amis
qui devriez être si près et dont l'absence est une
horreur à cette montée qui se prépare.

Ao aceno irresistível de sua ilha, "que para ele estende os braços", o poeta deixa o país das sequóias gigantes e do rio-mar São Lourenço, para retomar seu caminho de "fósforo e de rum".

No Canto III, sua fala se orienta para as ilhas caribenhas, apresentando-nos um quadro de cores vivas e movimentos rápidos, onde as Antilhas surgem como resultado de uma viagem no tempo e no espaço.

As imagens mostram um cenário grandioso, que integra as ilhas na paisagem cósmica:

Ces îles qui broutent l'azur à la limite de leur
vertige
passent
avec des gestes des navires qui se croisent

Ces îles qui font largo dans les touffes
du ciel
ont l'air de soeurs bienheureuses — mes reines!

Metáforas sugestivas sensualizam a natureza pela infiltração do erótico no descritivo:

Leurs croupes où l'océan royal dresse ses tentes de
phosphore
s'écument
de luxure et d'étranges clapotements

Essas imagens visuais de grande plasticidade, permeadas pelo sentimento do poeta, fazem às vezes a transição do descritivo para o patético:

Îles mes reines! aux couronnes si hautes de soleil
qu'à force de gestes vains pour s'en coiffer
elles finissent par s'en aller princesses nobles
en haillons de midi de mer de verdure

Ao lado da paisagem exterior, o poeta nos comunica sua própria paisagem, que contrasta com toda essa grandiosidade:

Vues d'en haut ces îles d'en haut seulement
galopent
dans les grands pâturages de phosphore

Sua linguagem, adequando-se ao sentimento individual e intransferível, ganha a força expressiva de uma realidade vivida, da qual surge a imagem degradada e infeliz das ilhas:

Mais moi fils légitime de ces terres poubelles des festins
des continents
épaves niaises chantant sans cesse gencives nues
des maîtres
en swing en rumba en méringues en tango...
moi fils légitime de ces grandes bringues aux ventres
plissés gombos de fin de saison
qui ne connaissent que chanter
qui ne connaissent que danser
danser la mort danser dans la faim danser à la dérive...

E o poeta manifesta seu desejo de se transformar em feiticeiro para descobrir o que causa o mal dessas

ilhas:

> ... je
> me ferais sorcier
> pour savoir en fin de compte quelle force
> les garde ainsi
> chiennes reins cassés
> ayizan ayizan ô!

Feiticeiro capaz de ir até as estrelas para desvendar as feridas pustulentas, consciente de que "não é de ontem... essa ferida humana", o poeta situa as ilhas na história, evoca seu passado, quando nações como a Espanha e a França alimentavam a riqueza e o fausto de suas cortes com a exploração desumana dos insulares. E as ilhas, vítimas da depravação da civilização, ganham os signos de imagens densamente erotizadas, que evocam a violência sexual e a luxúria:

> pourvu que ces îles blessures
> ces îles culs-de-jattes
> ces îles cous-coupés
> se couchent se donnet se livrent de toute
> l'extravagance de leur verdure
> pourvu qu'elles se baissent s'ouvrent crues femelles
> dociles comme estampées des échancrures
> forcées.

E antes que o canto termine, acenando com a esperança no futuro, o discurso poético ganha o movimento de uma dança frenética e vertiginosa, animada pelo canto das "reines chanterelles", que o poeta incita a cantar e a dançar com êxtase cada vez maior.

Chantez mes îles chantez mes reines
Reines chanterelles des grandes coumbites îles mes îles
chantez mes reines
de toute l'extravagance de vos rires en voyage
Le soleil fait la roue notre prince orgueilleux qu'il
faut entraîner dans cette ronde de sucre
d'oiseaux de palmiers
Plus fort mes reines plus fort pour cette danse ultime
la tonnelle va craquer sous nos pas extasiés
et les dieux invités à la fête pour une fois
se feront hommes

O discurso poético, valendo-se de imagens próprias da cerimônia voduesca[36] — *reines chanterelles*[37], *tonnele*[38], *dieux*[39], antecipa já a metamorfose que lhe é própria, ao anunciar:

et les dieux invités à la fête pour une fois
se feront hommes.

No Canto IV, o poeta se dirige simultaneamente a dois interlocutores, pois faz a saudação à sua terra,

Salut à toi ma terre
Salut à toi grande bringue des mers...

e faz a saudação ao sol:

Salut à toi houngan-Soleil qui enfourches ma terre
comme une jument

Trata-se de um diálogo, do qual participam três elementos que, num jogo de associações e substituições, desempenham funções diversas.

O eu-poemático multiplica-se ("poeta desajeitado", "puro sangue", "soldado da nova epopéia", "negro bárbaro" ...), investindo-se pouco a pouco de poderes sobrenaturais capazes de levá-lo a transformar o mundo ("fazedor de chuva", "tecelão de arco-íris"), com a realização dos feitos mais extraordinários:

je vais!
empereur de lourds secrets
fils de ce peuple qui met les pluies sous cordes

je vais! dieu nouveau
responsable
messager du vieux vent caraibe

je vais
poète d'un contique des cantiques fabuleux
annoncer au monde une nouvelle façon de voir...

Na missão de louvar sua terra, ele é movido pelo amor:

Car j'aime
Et pour chanter ce grand amour j'ai le cri du mal-aimé

Poeta visionário, anuncia com confiança um futuro melhor:

Viendra le temps de la rosée chantante
de l'abeille amoureuse
le temps du laurier rose
de l'enfance éternelle
de la senteur des bois
Viendra le temps des liqueurs douces
des fleurs heureuses
des oiseaux clairs

Le temps du livre ouvert
des pays libres
des paniers pleins
Viendra le temps de la lumière mise en couvert à partager

Colocando-se em total disponibilidade, mostra-se, tal qual um missionário, pronto a corresponder às expectativas de seu povo:

Il y a quelque part sur la route un peuple qui m'attend

e invoca para tanto a ajuda de sua terra:

Fais de moi ô terre ma terre
cet homme braise
cet homme fleuve
cet homme terre
cet homme présence

pour que mon coeur cataplasme vampire se nourrisse de ton sang de pierre de feuillages de source de foules.

E dirige seu canto a si mesmo, na expectativa dessa transformação interior:

Et toi ô mon angoisse apprends que la calcination
renaît de matière vivante
qu'une force jamais assez connue
procède de la lumière comme de l'abscurité
du mu comme de l'inerte
et que l'homme la porte en lui tel un miracle!

É o ser que se dá em oferenda:

Nous ne sommes ni d'adam ni d'ève mais de ceux qui
savent que la terre a besoin qu'on l'aide
que l'on se sacrifie
que l'amour est l'espérance de l'homme

e que retorna à infância:

Enfant j'avais mes délires
Et je prenais une joie exquise à mettre les choses en place: ponts entre les nuages roues aux maisons hautes de ma ville je voulais que tout fût mouvement et m'emportât dans une espèce de carnaval...

J'ai toujours eu la certitude qu'une île se déplace absolument Je faisais bouger la mienne Lourde comme un château...

A confiança na capacidade de realizar seu sonho le va-o a confessar:

J'avoue que ce fut la beauté idéale et que le mal de mon île — cris de bête prise aux serres du soleil — me fait retrouver aujourd'hui la réalité de ce que je suis: un enfant terrible des traditions de ma race

E a consciência de sua dúvida para com suas "îles musiciennes"

et que mon coeur éclate d'avoir trop écouté
les îles musiciennes! — Feu de pluie à creneaux
d'aubes royales

leva-o a liberar seu canto de louvor à terra:

Hue ma voix!
fais-toi sorcière fais-toi l'héroine de cette terre
son soldat sa palanque
ses perspectives sa respiration...

Je salue la terre mienne du geste large de la résurgence
et j'invite mes délires tous les mots libérés à lui crier
l'amour dont elle m'a nourri...

Antes de passarmos à análise dos outros interlocutores do poeta, que se vinculam de certa forma ao processo de metamorfose anunciado no fim do Canto III e que exigem a abordagem de um outro plano de interpretação, faremos inicialmente a análise do discurso.

De maneira abrangente, o poema de Philoctète insere-se numa tópica da tradição lírica ocidental: a invocação da natureza. O poeta dirige-se aos seres da natureza como a entidades humanizadas, que sentem em comum com ele, e com elas dialoga[40]. Essa invocação se desenvolve em quatro partes ou cantos.

No Canto I, o discurso lírico põe em relevo principalmente a apresentação da ilha à maneira épica, com alguns *topoi* próprios da epopéia: a tópica exordial:

moi simidor prodigieux n'ayant ni ordre ni mesure
... réclamant d'une voix forte et fière... l'unique, l'ultime droit de t'élargir baigneuse souveraine dans ton bassin des Caraïbes;

a confissão da excelência do assunto:

C'est une histoire... de hautes gestes chevauchées

belles victoires fauves... Une histoire à rendre muets tous les guerriers des autres terres

o elogio dos contemporâneos:

je boirai à la santé du peuple dominicain
à la gloire de Cuba
au rêve épique d'Aimé Cesaire

o clima de antecipação profética:

La montagne tremble d'aise à la joie du tambour et d'un geste galant invite le ciel à notre contredanse

e a modéstia afetada:

et c'est d'un coeur de collégien que je m'approche de tes tables et que je dis: "versez à boire"[41]

Paradoxalmente, essa apresentação sintética do assunto usa de maneira relevante o estilo dramático observado, em primeiro lugar, no jogo entre expressão subjetiva e discurso apelativo, que coloca em evidência as duas principais pessoas do discurso (o eu poemático e o tu interlocutor); em seguida, no uso que faz o poeta da técnica do teatro, ao marcar o texto com rubricas, como se fosse um autor dramático que orientasse, com anotações úteis, o possível diretor de cena. Intercaladas, quer no diálogo dos indígenas, que rememora a grande gesta dos

"arawacks" dizimados, quer no diálogo entre o garoto dominicano Manuel de Cerca e o haitiano Jean des Pins, que põe em relevo a linguagem tensionante da fronteira, essas rubricas, embora próprias do teatro, são invertidas porque apresentadas poeticamente.

Assim, nesse primeiro Canto, o discurso épico em que domina a apresentação da ilha, seja através de um cenário mítico, seja pela enumeração de feitos heróicos, acumulados em série lógica ou caoticamente, mescla-se ao discurso carregado de emotividade e ao discurso dramático. A essa fusão dos estilos corresponde a síntese de temporalidade, aproximando presente, passado e futuro.

No Canto II, consagrado ao Canadá, cuja representante Hélène é a interlocutora do poeta, predomina a apresentação visual da prosa, com exceção das páginas 42 e 43, em que um poema se insere no texto.

Entretanto, a impressão de discurso prosaico se desfaz em seguida. Primeiro, porque o presente, tempo dominante neste Canto, recupera o lírico da totalidade do texto, na expressão de sentimentos vivenciados no período de exílio. Depois, porque o texto se desenvolve de forma dramática, não só em virtude do diálogo com Hélène e da tensão expressa nas palavras dirigidas aos amigos, que ganham um tom persuasivo, mas principalmente porque o discurso reflete o confronto dramático de dois mundos: de um lado, uma civilização super-desenvolvida, da qual o poeta, por um processo de singularização, enumera fa-

tos muitas vezes ridículos, que escapariam à percepção dos próprios canadenses, e de outro, o mundo próprio de uma cultura ainda não reconhecida, "ilha de vodu de palmeiras e de açúcar", que a fantasia poética envolve numa atmosfera encantada de "fósforo e de rum".

No discurso do Canto III, dirigido às ilhas do Caribe, prevalece o tratamento em terceira pessoa e uma visão aparentemente distanciada do poeta. A visão de cima, procedimento da épica tradicional, é sugerida no poema por uma viagem aérea,

> *Et la stewardesse renseigne*
> *Antilles heureuses en vue*

fazendo do poeta um rapsodo moderno, que vê as ilhas não como objetos estanques e fixados no passado, mas como algo presente e em movimento.

Outro procedimento épico, o da apresentação, evidencia-se pelo emprego reiterado do demonstrativo *ces*:

> *Ces îles qui broutent l'azur à la limite de leur vertige*
> *Ces îles où fleurissent les oiseaux dans les fûts des palmiers clairs*
> *Ces îles qui font largo dans les touffes du ciel*

A apresentação se intensifica ainda pela enumeração, que ganha às vezes um aspecto caótico e delirante, enfatizando o patético até as raias do grotesco:

Bêtes d'ētranges bêtes Non Ombres Comme des bêtes Jouant du stylet Des pattes De la glu La mer aux gosiers Dans leur trou des lianes D'une terre à une autre Des lianes D'un horizon à un autre Les bêtes dessus Gymnase bêtes ou ombres de bêtes Ça bouge Crie S'allonge S'insinue Pēnètre s'introduit Demeure Toute lune dēcervelēe Les plages courent Les bêtes après Bêtes ou ombres de bêtes Les dēchi quettent Ne s'ouvre aucun ciel Tout emportē Bêtes ou ombres ou bêtes Leurs baves Leurs griffes leur chimère ont tout fondu Les trous qui encerclent...

Não se trata, pois, da épica antiga à maneira de Homero, distanciada e objetiva, porque neste poema a visão mítica das ilhas, objeto da apresentação do autor, reflete um ponto de vista pessoal e intransferível. O processo da enumeração, intensificado pela repetição, em vez de delimitar o objeto como algo diferenciado, aproxima-o do eu lírico, revelando-o como fruto da emotividade.

O discurso épico-lírico se desenvolve inteiramente no presente, com exceção da estrofe final em que o poeta, fazendo uso do imperativo, sugere o momento de transição da apresentação para o canto final, transição essa que se evidencia pelo emprego de imagens do canto, da dança e do vocabulário associado à cerimônia voduesca, bem como pela ênfase dada ao futuro nos dois versos finais:

Le vent siffle un air de Cuba et taille dans les cannaies de vertes pancartes d'avenir!

No Canto IV, em que o poeta tem dois interlocutores, a terra e o sol, o discurso, marcado pela forma dialógica, tem forte carga de dramaticidade, intercalando o

tom apelativo com o subjetivo.

O mero levantamento dos índices identificativos do eu-poemático demonstra que neste canto sobreleva a figura do poeta em relação aos cantos anteriores. Se no 1º Canto, ele se confessa *simidor prodigieux n'ayant ni ordre ni mesure, enfant prodigue*, dotado *d'un coeur de collégien*, se no 3º Canto se diz *sorcier*, revela-se na última parte com identidade multifacetada e mesmo sobrenatural: *me voici pur sang, me voici crieur aux portes de tes villes, me voici poète malhabile, me voici ton feu éternel, me voici soldat de l'épopée nouvelle, nègre barbare/héritier des rythmes épileptiques/des secrets des sorciers/poète farouche maître des grands chemins/ porteur de feuilles fortes de pierres d'orages de coeurs, commandeur de la chlorophile, faiseur de pluie/tisserand d'arcs-en-ciel, dieu nouveau responsable/ messager du vieux vent caraibe, natif natal de mon île, nègre qui ne sait pas chanter comme d'ordinaire l'on chante, empereur de lourds secrets/fils de ce peuple qui met les pluies sous corde, poète d'un cantique des cantiques fabuleux, adjahounto, nègre grenadier/nègre chasseur, le barbare de l'aube, enfant terrible des traditions de ma race, maître en matière d'escrime à la machette, fils du pays des chémès/gardien de la hache du Cacique des lacs, éclaireur de la verte épopée.*

Em termos temporais, o uso concomitante do presente, do futuro e do imperativo evidencia que o discurso

lírico tende tensivamente para o futuro, pois o poeta, assumindo uma atitude voluntarista e todo-poderosa, adota em vários momentos o tom profético, à maneira dos textos apocalípticos bíblicos.

Entretanto, duas estrofes escritas no passado parecem conter o fundamento genético do texto:

> *Enfant j'avais mes délires*
> *Et je prenais una joie exquise à mettre les choses en place: ponts entre les nuages roues aux maisons hautes de ma ville je voulais que tout fût mouvement et m'emportât dans une espèce de carnaval Les wharfs me furent familiers qui m'entraînèrent très loin sur l'océan Je retrouve dans mon enfance lointaine ce désir vorace d'abattre les mers qui m'encerclent...*
>
> *J'ai toujours eu la certitude qu'une île se déplace absolument Je faisais bouger la mienne Lourde comme un château...*
> *Je lui donnais les pas d'un peuple en migration*
> *O peuple pérégrin Horizons! Vertige! Parfois*
> *c'était un oiseau blessé Branches écarlates et grains de sang!*

Rememorando o passado e evocando um sonho de criança, o poeta declara a origem de sua vocação artística e o compromisso messiânico projetado no futuro de fazer caminhar sua terra e seu povo. Esses versos contêm a síntese temporal e a condensação da imagem sugerida no título do poema, cujo desenvolvimento será feito mais adiante.

Mas se, como vimos, o poema de Philoctète se vincula à tradição literária do Ocidente, cujos cânones o poeta reelabora, é preciso ressaltar o caráter nacionalista da obra, que imprime ao texto um selo próprio e de certo

modo único.

Em correspondência com essa rotação na estrutura do poema, relacionada quer à mudança de interlocutores, quer à fusão de estilos, com predominância alternada de um e de outro, existe uma rotação de planos, que superpõe níveis de sentido, dentre os quais sobreleva o processo analógico do furor poético com o transe voduesco. Essa analogia, que integra a estrutura do poema, encontra apoio na escolha de vocábulos e imagens associados ao imaginário religioso. Para essa crença mística, a figura do cavalo se constitui em imagem-chave, pois o crente que participa da cerimônia fazendo apelo aos espíritos ou "loas", denominam-se em linguagem "créole" um "choual", justamente porque, durante a possessão, será montado pelo espírito como um cavalo.

O poema de Philoctète é permeado desde o início de vocábulos referentes a esse culto e ao campo semântico eqüestre, como atestam os seguintes exemplos extraídos dos três primeiros cantos: *tonnelles* (p.15), *enfourchez la ville coursière, la terre tremble d'extatiques crinières* (p.22), *servante* (p.24), *jument docile* (p.24), *reines chanterelles* (p.27), *hounsi* (p.30), *Ago yê!*, *reine soleil* (p.30), *île de vaudou* (p.40), *offrir leur croupe veule aux hommes de la terre, Chevaliers des beaux rêves d'or* (p.42), *des cavales d'émeraude ou de feu galopent* (p.51), *jusqu'à ce qu'elles finissent par dire oui nos loas* (p.52), *ces îles d'en haut seulement galopent dans*

les grands pâturages de phosphore (p.52), *Et qui rugit dans sa crinière de cramphre* (p.53), *reines chanterelles* (.59), *la tonnelle va craquer sous nos pas extasiés / et les dieux invités à la fête pour une fois/ se feront hommes* (p.59).

Importa observar que na última parte do poema, em que se intensificam essas imagens, o jogo de transformação, do qual participam o poeta, a terra e o sol, gira em torno da imagem de posse sexual, remetendo a uma possessão mística, estado de transe, que exalta na verdade o próprio poeta e o seu canto.

A ilha identifica-se ora com a *jument*, montada pelo sol, referido como *houngan*, padre que preside à cerimônia voduesca,

> *Salut à toi houngan-Soleil, qui enfourches ma terre comme une jument*

ora com Erzulie, deusa do amor do culto vodu:

> *Elle a le corps paillété de nacre et de poussière de nénuphars Tu dirais Erzulie belle sortant de la couche d'Agoué.*

Mas o próprio sol em seguida é o alazão:

> *Général ô! guerrier alezan sois un allié de ma terre bonne!*

E o poeta, que de início se desdobra na imagem do *pur sang*, doma em seguida a terra;

superbe!
ravi d'avoir dansé le calin'da dans les carrefours!
.....
d'avoir dompté la terre, rétive!

Como ainda tem ascendência sobre o sol:

Je coucherai le soleil
à tes pieds Le dieu sera docile en ta demeure
C'est lui qui te servira ton café fort bien avant qu'il
allume ses lampes au devant-jour

Dir-se-ia que o deus sol, ao mesmo tempo oficiante e crente possuído, realiza a função de auxiliar mágico, servidor da terra, a quem oferecerá o café da manhã, antes mesmo de levantar-se como astro, assim como colaborador do poeta, deus inspirador que a ele se submete, na realização da tarefa de cantar a terra nessa "marcha à glória".

A terra, objeto central da posse e do canto do poeta, desdobra-se em *jument* e *amazone du soleil*, *déesse*, *Erzulie*, mas também coadjuvante do poeta, *auxiliaire de ses veillées épiques*.

Quando se dirige ao *houngan-soleil*, o poeta se desdobra e integra simultaneamente os poderes do deus e do servidor, do *loa* e do crente possuído, chama a inspiração dos deuses, ao som do canto das *reines chanterelles*, suas *îles musiciennes*, investindo-se de poderes mágicos e espirituais capazes de tudo transformar.

O processo de metamorfose voduesca torna-se ainda

mais evidente pelo emprego da interjeição *Hue* com a qual o cavaleiro ordena que o cavalo caminhe, e que o poeta utiliza para si mesmo, aludindo à entrega (ou posse) do corpo (*Hue mes bras!*), dos sentimentos (*Hue mon coeur!*), para finalmente liberar o seu canto (*Hue ma voix!*).

Pela integração dinâmica dos ritos religiosos populares na organização estética de seu poema, através do recurso a elementos do panteão voduesco, rechaçados pelas elites como manifestação de primitivismo, Philoctète dá dimensão poética a aspectos da realidade, harmonizando-os com a dose de mistério e de maravilha específicos de sua cultura. Nesse sentido, poderíamos dizer como Zilá Bernd, ao analisar as características da literatura negra no Caribe e na América Latina, que

> injetar para o tecido poético elementos transculturadores como o vodu, o créole e uma linha temática que remete à cultura de origem, representa uma forma de "marronnage" cultural, o mesmo comportamento revolucionário que levou os escravos a fugirem de seus senhores em busca de liberdade[42].

Outros aspectos reveladores da especificidade haitiana encontram-se dispersos por todo o poema, compondo o emaranhado de sua trama.

Esta se constitui de um múltiplo universo de referências sócio-culturais, fatos históricos, pequenas anedotas, detalhes biográficos, dados folclóricos e sentimentos pessoais, evocados ao longo dos quatro cantos. Uma simples listagem pode ser significativa para evidenciar

a quantidade de alusões que integram essa vasta rede de componentes culturais próprias do Haiti ou demonstrativos de suas interrelações com outras nações.

Dentre os fatos históricos há referências a *Jacques Premier* (Jean-Jacques Dessalines, o realizador da Independência), "a gesta dos *arawacks*, "os poemas de Fleur D'or", "o levante dos quilombolas", "a investida de MacKandal", "os cantos de guerrilha", "o forte Crête-à-Pierrot, que foi sitiado pelas tropas de Napoleão", "Marie-Jeanne, mulher de Lamartinières" (heroína pela coragem que insuflou nos combatentes haitianos nesse famoso episódio de resistência às tropas napoleônicas). Há mesmo referências datadas: "Era em 1802, nos contrafortes de Cahos em Saint Domingue".

O poema é nutrido de referências sócio-culturais: "a aventura do café", "homens de nossa terra que cortaram cana em Cuba", *les coumbites* (trabalho coletivo organizado), *les gaguères* (combates de galo), *la calin'da* (dança africana que imita as aproximações amorosas e o próprio ato sexual), *marronnage* (fuga de escravos).

O poeta faz a integração de termos da língua indígena, africana e "créole". Destaquemos alguns: *tonnelle* (espécie de quiosque onde se realizam freqüentemente as cerimônias voduescas); *agouti* (animal roedor africano); *bahobas* (grandes árvores na África que se revestem de sentido místico); *Agô yé* (saudação em língua africana); *bayahonde* (arbusto que cresce em lugares desérticos); *rei*

ne soleil (expressão consagrada em língua "créole", que considera o sol como mulher); *ayzan* (interjeição haitiana); *houngan* (padre da religião voduesca); *simidor* (cantor-poeta em língua "créole"); *margouia* (lagarto); *assotor* (tambor sagrado do vodu); *madras* (espécie de turbante usado pelas mulheres); *largo* (nome "créole", para designar o jogo de esconde-esconde). Termos da língua indígena: *zachalis* (frutos); *zêmès* (deus); *sachen* (Cacique); *areytos* (poemas); *samba* (poeta), *iroquois* (tribo indígena da América do Norte); *Bahorucho* (nome indígena de uma cadeia de montanhas).

Ele constrói também neologismos como *badjigan* - nome formado de *badji* - instrumento de que se serve o padre no vodu e *gan* - de *houngan*.

Essa integração lingüística revela sobretudo o texto como produto cultural de várias raças.

Dentre as referências espaciais citam-se as que se referem ao Haiti: *la Vega* (planície em que lutaram os indígenas); *Artibonite* (rio importante do Haiti); *Vertières* (lugar histórico em que se deu a grande batalha de libertação); *Crête-à Pierrot* (forte em que se livrou a batalha contra as tropas napoleônicas); *Cibao* (nome indígena da região central do Haiti); as que se referem às Antilhas: *le bassin des Caraibes, Martinique, Trinidad,* "Cuba", "República Dominicana"; as que se relacionam com o Canadá: *Montréal, Decelles* (rua de Montreal), *Laurentides* (grande parque plantado de pinheiros e entrecortado

de lagos e rios), *Niagara*, *Chicoutimi* (cidade próxima de Québec), *le lac des Castors*, *Saint Catherine* (rua de Montreal), *Saint Laurent*; e as referências à Europa: *Paris*, *Séville*, *Andalousie*, *Grenade*, *Castille*, *Bretagne*.

Os dados folclóricos estão presentes na evocação das "estórias engraçadas de Malice", em especial à "audiência do tio que por ter quebrado os ovos do Rei teve a bunda queimada", e nas alusões às brincadeiras das crianças haitianas: "Neste país que é meu país chovem pipas do céu", "Três vezes passem lá, é a última que ficará".

Ao lado destes, há os dados pessoais e biográficos, principalmente os que lembram a época do exílio no Canadá, como a citação dos prenomes dos amigos, pelos quais se identificam os componentes do grupo **Haïti Littéraire**: Serge (Serge Legagneur), Roland (Roland Morisseau), Davertige (cognome de Villard Denis), Jean-Richard Laforest e Anthony Phelps.

O poema de Philoctète que se embasa na transfiguração poética de inúmeros elementos da realidade vivida e de vasta soma de dados culturais do Haiti, o que faz dele um poema de lastro realista, é ainda rico pelas referências intertextuais, que o inserem na tradição da poesia antilhana.

Uma análise mais detida poderia esmiuçar sem dúvida as aproximações existentes entre o poema de Philoctète e a obra de Aimé Césaire, **Cahier d'un retour au** pays

natal, cuja temática tem como núcleo a visão da Martinica, ilha em luta contra o colonialismo.

A presença da obra **Gouverneurs de la Rosée**, de Jacques Roumain, evidencia-se com várias referências a *rosée*:

> *Elle est la balafrée la solitaire la meurtrie et ne comprend que l'on ne veuille avec elle gouverner la rosée.*

O romance de Roumain inicia-se com a frase "Nous mourrons tous", pronunciada pela velha Délira, mãe do personagem principal, Manuel. Em **Ces îles qui marchent** encontra-se a citação literal dessa frase (página 28):

> *C'est l'évident silence des bayahondes sous le ciel guillotine Alors les vieilles disent: "Nous mourrons tous" les hommes boivent plus qu'il ne faut les jeunes rêvent d'autres cieux et les chaumières ne rient plus.*

A evocação de Manuel pode ser percebida tanto no personagem Manuel de Cerca que no poema de Philoctète — é dominicano, como nos versos da página 59:

> *... autant de bras pour la délivrance*
> *de coeurs pour la chanson commune des enfants de Manuel*

Mas, a homenagem mais evidente a Roumain encontra-se talvez bo fato de o poeta se definir como "simidor", espécie de rapsodo cantor no romance **Gouverneurs de la**

Rosée.

O poeta retoma expressões e imagens de Jacques Stéphen Alexis no **Romancero aux Étoiles**, cujo personagem principal é o *vieux vent caraibe:*

Je vais dieu nouveau
responsable
messager du vieux vent caraibe.

Desse mesmo modo, os versos da página 71:

le soleil fait la culbute dans les plates — bandes
et passe entre tes jambes
ruse compère soleil qui voudrait avec toi
faire un fou mais-l'or...

fazem menção à obra de Alexis, **Compère Général Soleil.**

Marcas de intertextualidade em relação às obras de seus contemporâneos, Anthony Phelps e Davertige, principalmente, também são sugeridas. O verso *Je dis pour toi ô mon pays ce bel amour d'enfant prodigue* é decalcado sobre os versos de Phelps, na obra **Mon pays que voici:**

Je dis pour toi, ô mon pays
Mon amour
Je dis pour toi, mon pays
Ce belamour d'enfant prodigue.

Toda essa trama gira em torno de um eixo, a imagem da mulher. Seja como espaço feminizado da epopéia, seja como alter-ego do poeta, a ilha-mulher gera, como imagem

matriz, toda a dinâmica da fantasia poética.

O poeta vale-se de um procedimento retórico, mais precisamente de uma alegoria. Ao conferir personalidade à ilha, como à natureza em geral, Philoctète junta-lhe atributos morais difusos, variados e quase sempre antitéticos, de forma que a imagem da mulher deixa de ser a metáfora unívoca e fixa ao longo do texto, para ganhar mobilidade na representação nova de cada aspecto da realidade aludida.

O discurso poético encadeia-se assim por uma rede associativa de imagens femininas, que se desdobram e se expandem numa profusão de metáforas, cujos pormenores correspondem analogicamente a planos diferentes da representação do real.

Esse real refere-se até mesmo ao espaço interior do poeta, que ganha a representação alegórica feminina associada quer aos seus sentimentos,

Je te connais douleur! tu passes comme une femme de
haute tragédie — un rire ensanglanté que l'on croit une fleur.

quer às suas buscas pessoais:

Amour de vous rien ne demeure
Sinon un rien qui me fait mal
Qui a la forme d'une femme
Dont je cherche en vain la chaleur,

quer à expressão de desejos dirigidos à sua terra:

Que ma terre soit bonne maîtresse à mon retour!

Terre sois une amie!

Duas imagens femininas constrastantes permeiam o poema, na configuração das ilhas: uma, envolta em signos positivos, representando a visão eufórica do poeta, que se esmera na descrição de um cenário grandioso; outra, marcada por signos negativos, representação analógica da visão disfórica, que se exaure na descrição das misérias e desgraças de que são vítimas as ilhas.

Para a expressão da visão eufórica, por sua vez, a imagem da mulher se desdobra em múltiplas figuras: a mulher que se realiza para o amor e a maternidade: *mère, belle mariée, fille qui vient à peine d'avoir sa première lune, ma bien-aimée aux rires de branches fleuries, ouilha!, pour tes douleurs d'accouchements pour ton adolescence*; a mulher mítica, associada à epopéia: *rêveuse d'épopées, auxiliaire de mes veillées épiques, ma chasseresse à la panoplie ornée de branches et de lumière, Haïti buveuse de légendes*; a mulher lendária, que evoca os contos de fada: *déesse, ma fée, ma fée aux yeux de source, ma fée aux rires d'aube*; e figuras associadas à nobreza e à aristocracia: *baigneuse souveraine, princesses nobles*.

A visão disfórica, que põe a descoberto o mal das ilhas, vincula imagens negativas que se multiplicam: imagem da mulher denegrida até as raias do grotesco: *terre*

vieillie sans pubertē/flasque/ma terre ēdentēe/saoule/sèche, vidēe/jusqu'aux os/lasse/pâle/naîne/ offre glabes les seins blets/, gencives nues, grande bringue aux ventres plissēs; imagem da mulher marcada pela escravidão: *servante des torrides, fouettēe à mort, battue battant les pattes, grandes gueuses d'îles sujettes des princes du vent*; imagem da perversão sexual: *violēe, ses seins flous de fille pervertie, crues femelles dociles comme ētranglēes des ēchancrures forcēes, îles nues! femmes saoulēes des morsures saignantes d'amants hystēriques*; imagem da mulher ferida, vítima de agressão: *ētranglēe queue coupēe, îles blessures, la balafrēe, la meurtrie*; imagem do isolamento e do abandono: *îles laissēes comme ça, la solitaire*; imagem da ausência de rumos: *îles vagabondes*, e da ausência de razão: *îles folles*.

Outras metáforas se encadeiam ainda, aludindo a outros planos que se vinculam a considerações estéticas. Por exemplo, imagens associadas ao vocabulário teatral: *femme de haute tragēdie, ētranges commēdiennes, clowns ces îles*, assim como imagens associadas à dança, ao ritmo e ao canto, que são numerosíssimas e das quais destacaremos apenas as que se referem à alegoria feminina: *Tus fus la danse ēchēvelēe d'un continent de lianes vierges, Et leurs chants pavoisaient vos parvis ô voies lactēe vierge hounsi de leur langage, reines chanterelles, habituēes depuis guimbo à bercer les écoeurements des maîtres en swing, en rumba, en meringues, en tango, grands bringues... qui ne connaissent que danser danser la mort*

danser dans la faim danser à la dérive, un sabbat fantastique, si rutilantes dans ce carnaval atlantique, ces îles folles rythment de jour et de nuit la danse des jardins saccagés, chantez mes reines, Plus fort mes reines plus fort pour cette danse ultime, celle qui chante sous les vents a le cri de la mal-aimée, Et sur ses sandales de basilic elle va chantant parmi ses soeurs, Pas une gigue ma ballerine/Pas une gigue/Tes pas sur des couchants royaux, les îles musiciennes, ballerine tu danses aux ailes de chandelle, ton visage de chansons, ô musique où fleurit l'amour à la poussée des coeurs.

É preciso ressaltar, finalmente, as figuras associadas à isotopia do andar, do caminhar, que explicam o título do poema: *fille dehanchée, îles vagabondes, îles culs-de-jatte, îles exilées, sauvageonne de mes amours en marronnage sempiternel, ma marronne, ma négrillonne, Elles regardent longtemps... Puis reprennet leur marathon stupide grimpent vers les hublots, Je lui donnais les pas d'un peuple en migration. O peuple pérégrin, tes pas sonores tel un minérai tu te déhanches, tes pas sur des couchants royaux.*

Poderíamos destacar desse conjunto algumas metáforas centrais. De um lado, "ilhas vadias" (*îles vagabondes*), que sugerem o ato de errar sem destino, sem saber para onde ir, ou ainda "ilhas mancas" (*îles culs-de-jatte*), que evocam a dificuldade ou a impossibilidade de caminhar. De outro lado, "minha fujona" (*ma marronne*), "sel

vajona de meus amores em fuga sempiterna" (*sauvageonne de mes amours en marronnage sempiternel*), ressaltando a idéia de rebelião, mulher em fuga que, lembrando os tempos coloniais, escapa ao jugo da escravidão. Essas metáforas encontram correspondência em fatos significativos não só da história do Caribe, cujas ilhas (Martinica, Guadalupe, Haiti...) ressentem-se da dificuldade de tomar a via do progresso como também da história dos haitianos em particular que vêem no exílio a única forma de fugir à opressão de governos despóticos.

E a imagem da ilha-mulher transforma-se finalmente num povo em migração:

> *Je lui donnais les pas d'un peuple en migration O peuple pérégrin!*

E se o poeta afirma que o povo o espera,

> *Il y a quelque part sur la route un peuple qui m'attend,*

é porque, consciente de seu compromisso com seu país e seu povo, e imbuído do desejo de contribuir para a edificação de uma sociedade melhor, clama pelo direito de *t'élargir baigneuse souveraine dans ton bassin des Caraïbes*.

Chamando a si a responsabilidade pelo destino coletivo de seu povo, ele se sente capaz de corresponder a essa missão de justiça e de beleza, pois declara:

J'avoue que ce fut la beauté idéale et que le mal de mon île — cris de bête prise aux serres du soleil — me fait retrouver aujourd'hui la réalité de ce que je suis: un enfant terrible des traditions de ma race.

O aspecto ideológico do poema que, reagatando as raízes, tradições autóctones e valores nacionais, remete ao compromisso social, está intimamente relacionado ao plano estético, no qual sobreleva o canto poético, considerado como palavra-verdade, semeadora da transformação:

Hue ma voix
fais-toi sorcière fais-toi l'heroine de cette terre
son soldat sa palanque
ses perspectives sa respiration
que tu deviennes l'ouragan messager et que ton
souffle aille partout à visière levée
à pas de loup à pas d'homme à pas de n'importe quoi
pourvue qu'il pénètre
s'insinue
s'intègre
dans les coeurs chandelles dans les espoirs-flûts dans
les chairs-moteurs de ce peuple tambour de ce
peuple rosée
qui couche avec les dieux
mais laisse sa terre à la merci de la fleur friande
de chair fraîche de croupe vermeille...

Se tomarmos por base algumas metáforas nucleares na configuração da terra e do poeta,

île-mulher — *reines chanterelles* — *îles musiciennes*
poeta-*simidor* — *sorcier badjigan* — *homme-voix*

estabeleceremos o circuito que os aproxima, circuito esse que tem por fim o canto, e que depende do processo de

transformação. Transformação do poeta, mas também da terra, pois a última palavra do texto aponta para o impasse futuro, indicando prospectivamente o rumo de algo que ainda não é, mas que poderá vir-a-ser.

A transformação da terra e sua caminhada para o progresso e a paz dependem, em última análise, da transformação do poeta e da verdade estética que ele, submetido ao transe sobrenatural, poderá imprimir à sua obra. O discurso, que no Canto I parece dirigir-se exclusivamente à terra, dirige-se na realidade ao próprio poeta que, dando a si mesmo a ordem *Hue ma voix* fala à sua consciência, para em seguida falar ao seu povo e à sua terra.

Dessa forma, nesse belo canto de amor, simultaneamente de glorificação e de tragédia, que alia tensivamente uma atmosfera épica a um clima lírico, verdadeira travessia de *celui qui certain jour s'en alla et puis est revenu*, o poeta, ao cantar a grande gesta de sua terra e de seu povo, canta na verdade sua própria história, ou melhor, a história de sua arte, o que faz dele uma espécie de herói, por certo problemático, dessa epopéia nacional.

A ILHA METAMORFOSEADA: SÍMBOLO E CRIAÇÃO

Segundo Antonio Cândido, a denominação de Modernismo abrange, em nossa literatura, três fatos inteiramente ligados: um movimento, uma estética e um período. Em qualquer dos casos, o Modernismo significou, como nenhum outro movimento o fizera anteriormente, um mergulho nos problemas de nossa terra e de nossa história, na busca da verdadeira face do homem brasileiro[43].

Embora não exista consenso entre os vários críticos quanto às fases do Modernismo, podem-se reconhecer alguns períodos que marcam características fundamentais desse complexo movimento literário: 1) o pré-modernismo ou fase de preparação, entre 1900 e 1920; 2) a fase agressiva ou combativa, entre 1920 e 1930; 3) a fase de consolidação e incorporação, entre 1930 e 1945/50; e 4) o que se pode chamar de fase de desdobramentos e especificações, após 1945/50[44].

O movimento, que se iniciou publicamente em 1922, com a Semana da Arte Moderna, foi precedido por uma lenta fermentação de idéias, reflexo dos fenômenos artísticos e literários europeus, que aqui repercutiram. O futurismo italiano, o dadaísmo e o surrealismo franceses, o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão e as idéias revolucionárias de Freud infundiram em nossos intelectuais uma mentalidade crítica e combativa, pronta para demolir as es

truturas do academicismo reinante, o que inclui subversão dos gêneros literários através de uma espécie de permuta que possibilitou a aproximação da poesia à prosa e vice-versa.

O ano de 1930 marca o início de novos rumos, pois as orientações modernistas, sentidas até então como rebeldia de excêntricos, passam a se impor como legítimas. No campo da prosa, o romance regionalista nordestino renova a ficção em todo o país. Na poesia, observa-se o incessante enriquecimento formal, a recuperação das formas tradicionais agora utilizadas com espírito novo, e a nota de seriedade extrema, oscilando muitas vezes entre o quotidiano e o metafísico, o real e o supra-real. Essa poesia voltada para a inquietação metafísica, que teria grande voga, segundo Antonio Cândido, até 1945, com Augusto Frederico Schimidt, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Emílio Moura, era marcada por um traço comum — o catolicismo — que unia seus representantes para além das divergências de estilo[45].

A partir de 1945, a literatura modernista se consolida e se revitaliza com o influxo de novos gêneros e múltiplas tendências. Ressalte-se o aparecimento do novo teatro, como espetáculo, e depois como texto, o incremento da crônica, a difusão e a renovação da crítica literária, o desabrochar do romance e do conto. Na poesia, delinearam-se várias tendências, algumas marcadas por um apreço formalista e convencional, que levou a se falar em neoparnasianismo, outras, também formalistas como o

concretismo, visando à concepção da poesia como objeto inclusive visual e antisubjetivo.

O tema da ilha desponta na literatura do século XX na obra de poetas da terceira geração, ou seja, da fase de consolidação, quando o ideário poético implícito apregoava a retomada de temas e formas tradicionais, embora marcados por uma nova visão do mundo e da coisa literária.

Em **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**, Affonso Romano de Sant'Anna atenta para o fato de que o tema de Robinson Crusoë e da ilha aparece várias vezes, tanto na prosa quanto na poesia de Drummond.

A postura do poeta em relação à ilha, lugar ideal, e o continente, dura realidade, refletiria variantes do conflito Eu versus Mundo. E o poeta, segundo o crítico citado, entrega-se ao conhecimento de ambos. Na primeira crônica de seu livro **Passeios na ilha**, Drummond parece colocar-se num ponto eqüidistante entre ilha e continente, quando afirma:

> Minha ilha ficará no justo ponto de latitude e longitude, que, pondo-se a descoberto de ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens, nem me obrigue a praticá-los diuturnamente porque esta é a ciência e, direi, a arte de bem viver: uma fuga relativa e não muito estouvada confraternização[46].

Num segundo lance, diz A.R.Sant'Anna, o *gauche* procura a integração com seus semelhantes a partir da pró-

pria realidade. É então que chega a confessar a recusa ao isolamento total, contrariando sua vocação de entocado. E após ter oscilado entre esses extremos, o *gauche* realiza a integração da ilha e do continente, na medida em que o Eu se conjuga com o mundo. Então, "vai descobrindo dentro de si uma outra espécie de ilha", um "reino profundo", um "secreto latifúndio", onde passa a viver na parte mais adiantada de sua obra[47].

Mas é na poesia de Jorge de Lima que o tema ganha proporções grandiosas e uma ênfase antes não havida na literatura. Tão importante foi esse tema em sua obra que Murilo Mendes, seu companheiro de lutas e de crença, diz, no poema intitulado "A Jorge de Lima":

> *O roteiro traçando, usaste os mares.*
> *A ilha tocas, e breve a configuras*
> *ilha da realidade subjetiva*
> *onde a infância e o universo do mal*
> *abraçam-se, perdoados*
> *Tudo o que é do homem a terra te confina*[48].

Alguns poetas e estudiosos de literatura, lançando um olhar percuciente sobre a obra **Invenção de Orfeu** de Jorge de Lima, têm confessado, perplexos, a impossibilidade de interpretação abrangente e globalizante desse longo poema, cuja exegese, segundo Murilo Mendes, terá que ser feita lentamente, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com um frio aparelhamento erudito.

A realidade inventada pelo poeta, fruto de uma ela

boração interior que tudo transformou — lembranças, vivências, intuição, fé, conhecimentos, anseios e desenganos — em matéria poética, apresenta-se como um todo complexo e mágico, rico em imagens que se associam e dissociam, num jogo incessante de criação, apontando para uma pluralidade de direções interpretativas. O leitor sente-se um tanto quanto desarvorado diante desse universo imaginário, cujos aspectos, que se transmutam continuamente, representam momentos diferentes de expressão da subjetividade. A obra mais sugere do que narra, mais atrai por seu mistério enigmático do que decifra e a tudo envolve numa atmosfera surrealista, onírica e caótica.

Com o objetivo de esboçarmos os traços mais gerais da composição da obra e do seu desenvolvimento temático, faremos inicialmente uma análise sintética do discurso com base no modo de enunciação, tentando nela incluir o que nos parecem ser as principais linhas de força do poema.

Biografia épica, segundo nota do próprio autor, **Invenção de Orfeu**, à semelhança de **Os Lusíadas**, compõe-se de dez cantos: "Fundação da Ilha", "Subsolo e Supersolo", "Poemas Relativos", "As Aparições", "Poemas da Vicissitude", "Canto da Desaparição", "Audição de Orfeu", "Biografia", "Permanência de Inês" e "Missão e Promissão"[49].

Sob o ponto de vista formal, a obra pode ser vista como um livro com pluralidade poemática, o que aliás já nos é sugerido pela titulação dos cantos, que se nos

apresentam como os capítulos de um romance. Cada canto poderia também ser analisado como texto isolado, valendo como um poema autônomo, o que se torna relativamente simples para os Cantos VIII ("Biografia") e IX ("Permanência de Inês"), constituídos de um bloco único, compacto e inseparável. Levando em conta, porém, a diversidade poemática dos Cantos, estes, por analogia com o livro, seriam constituídos de vários poemas, cada um dos quais apresentando autonomia estética. Tome-se como exemplo o poema VI do Canto IV ("As Aparições"), que foi publicado em plaquete sob o título "As Ilhas".

Essa desarticulação interna que preserva a autonomia das partes, concatenadas na composição do todo, corresponde a uma das características principais da poesia épica, segundo Emil Staiger[50]. Mas, contrariamente à epopéia antiga, que se apóia no hexâmetro como meio de garantir sua unidade e consistência, e a cuja simetria equivale a inalterabilidade de ânimo do narrador, a epopéia jorgiana, buscando o meio expressivo que melhor exprima o ponto de vista e o estado de alma do poeta, apresenta uma diversidade surpreendente de formas: o soneto, a sextina, a ode, a oitava rima, a terça rima, o verso emparelhado, marcadas constantemente pela subversão da métrica tradicional.

Epopéia moderna e *sui generis*, **Invenção de Orfeu** é desprovida de seqüência têmporo-causal e de uma linha temático-novelística contínua, o que impede o leitor de ne

la buscar exórdio, episódios, evolução e conclusão. A unidade temática do texto, considerado pelo autor como "a epopéia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço"[51], deve ser buscada, sem dúvida alguma, nessa aventura da subjetividade, cujo herói realiza a façanha de reintegrar um mundo de vivências que parece terem sido intencionalmente desarticuladas, com o intuito de obter um produto novo, essencialmente espiritual e estético.

Pra unidade deste poema
ele vai durante a febre
ele se mescla e se amealha,
e por vezes se devassa.
Não lhe peças nenhum lema
que sua mágoa é engolida,
e a vida vai desconexa,
completando o que é teoria,
andaime, saibro, argamassa,
façanha heróica, impudências,
covardias, sim, que as tive,
tive-as, terei, terei tido,
palavras quase poluídas
e uns soçobros e uns regressos,
e coisas como lembranças
ou como alêns ou aquêns,
e pai que me sucedeu
nas guerras que me queimaram,
os sonhos entre as insônias,
infâncias em pleno escuro,
viagens de cima a baixo
unindo as coisas, reunindo
aliás metamorfoseando-as
seus sovacos, suas testas
seus horizontes, seus suores,
mas eis purezas senhores

(XXIII, Canto I)

Jogando com elementos pictóricos, musicais, arquitetônicos, teológicos, históricos e mitológicos, num pro

cesso que lembra ora o da fotomontagem, ora o da escrita automática, o poeta nos conta todas as coisas, numa espécie de delírio verbal incontrolável.

Abole-se o tempo em função de contos concomitantes. O espaço é o do próprio ser que se busca e se reinventa. "E todo esse despojamento do espaço, tempo e corpo — diz o poeta — tende para a concepção do puro espírito capaz de sentir a tragédia da Queda e compreender a tragédia do mundo"[52].

Contrapondo-se ainda ao herói épico tradicional, cuja identidade permanece estática e imutável ao longo do texto, o herói da epopéia jorgiana apresenta identidade multifacetada e plurivalente: "barão assinalado", "barão ébrio", "ser múltiplo imitando mitos, seres e coisas", "mímico racional", "coribante ilógico, aliás lógico", "obstinado visionário", "santo distribuidor", "poeta construtor", "engenheiro noturno", "pantomimo", "perpétuo orfeu". É que em sua façanha de adentramento do Ser, grande aventura de descoberta e revelação interior, quando os procedimentos lógicos são substituídos pelas táticas intuitivas, o herói se desdobra, identificando-se com as coisas, para melhor conhecê-las:

Porquanto
como conhecer as coisas senão sendo-as?
Abrigo as minhas musas, amam sobre.
Aflijo-me por elas, sofro nelas,
encarno-me em poesia, morro em cruz,
cravo-me, ressuscito-me. Petrus sum.

(XIV, Canto VII)

Esse jogo de metamorfoses, em que o ser se multiplica e se transmuta, transformando a realidade para se reencontrar na coisa criada, encontra apoio no mito de Orfeu, um dos símbolos mais herméticos e ricos de toda a mitologia, a quem são atribuídos os títulos de teólogo, poeta, músico e grande civilizador dos povos. Inventor da cítara de nove cordas, sob cujos acordes toda a natureza e até os animais mais ferozes se submetiam maravilhados; músico exímio que conseguiu aplacar as Fúrias vingativas para penetrar no mundo dos mortos; herói de façanhas múltiplas e sacerdote capaz de conjurar os perigos por operações mágicas durante a expedição dos Argonautas; amante solitário e errante na busca obstinada do amor perdido; figura dramática vítima da morte trágica pelo dilaceramento e fragmentação, que encontrou repouso eterno na ilha de Lesbos, Orfeu é o nume tutelar dessa epopéia, oferecendo, com seu simbolismo complexo e cheio de mistério, os pilares básicos de sustentação da construção poética jorgiana.

A multiplicidade de seres que se confrontam num processo de afirmação e negação contínuo, a harmonia de vozes, coro polifônico que prefigura esse canto órfico, dominado freqüentemente pela tensão patética dão a dimensão dramática do texto, que busca a síntese dialética, unidade provisória do espírito.

Ó canto firme, ó canto antifonário e cor
poliforme alegria, alma coreográfica,
que motivo de dança em vossos lábios há?

O estilo dramático pode ser observado no plano de enunciação, já no nível de identificação do eu poemático que, oculto atrás de inúmeras *personas*, se manifesta através de uma pluralidade de vozes. Expresso na terceira pessoa do singular, primeira pessoa do singular e do plural, demonstra a coexistência de vários focos narrativos, que refletem desde a visão que tende à objetividade até a que revela a mais completa subjetividade, imersa na total identificação com o outro.

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou
ao nordeste desta ilha e construí-lhe as naves
(XXIV, Canto I)

Que mais pedimos a esse existencial amigo
a esse noturno autor de construções voluveis?
(XXIV, Canto I)

Ainda no plano da enunciação, no nível da relação narrador-destinatário, percebida nos índices pronominais e determinativos, nas desinências pessoais da segunda pessoa do singular e do plural, com recorrência freqüente ao imperativo e ao vocativo, a tensão dramática se torna mais complexa. Cria-se grande ambigüidade pela di

ficuldade de diferenciação entre o eu que fala e a coisa de que fala, entre o enunciador e o receptor, podendo este ser, entre outros, o próprio poeta, oculto no outro:

Não esqueçais escribas os somenos
as geografias pobres, os nordestes...
(V, Canto I)

a coisa narrada,

Quem te fez assim, soturno
quieto reino mineral
escondido chão noturno?
(XI, Canto I)

a musa inspiradora,

Estavas linda Inês posta em repouso
mas aparentemente bela Inês
(XIX, Canto II)

o leitor virtual:

Aqui e ali
me encontrareis
entre um poema
ou sem curso,
além e aquém
oculto e claro
vivo ou demente...
(XX, Canto III)

No plano do enunciado, a tensão dramática percorre difusamente todo o texto, expressa principalmente na tentativa de preservação das formas mutáveis do efêmero pela busca do transcendente, única forma de devolver ao homem os atributos divinos perdidos com a Queda.

Luz de Deus, me perdoa. Não sou.
Pretendi. Disfarçaram-me em Lúcifer
Sou teu filho vencido, tombado
em chão de ilha, cercado por faces,
que me espreitam tenazes e duras

(III, Canto VI)

Envolvido na tensão entre o contingente e o transcendente, entre o efêmero e o eterno, esse herói dramático é impulsionado menos para uma meta futura como sentido da existência, do que pela busca desse ponto ascensional do eterno, substrato da essência do Ser.

A busca de uma supra-realidade, que visa a encaminhar, de modo sibilino, a sondagem do inconsciente para as grandes verdades transcendentais, marca a obra jorgiana desde **Tempo e Eternidade**, quando o poeta se interessa pelo surrealismo.

Rastreando o espaço que abrange desde os aspectos mais recônditos da alma humana, passando pelo plano das experiências vitais, até alcançar as camadas mais etéreas da abstração e do transcendente, **Invenção de Orfeu** apresenta-se como um grande monumento de lirismo, expressão da vida interior elevada ao mais alto nível poético.

Esse poema cíclico mantém, no fluir e refluir con-

tínuo de seus motivos e imagens, profundas analogias com o mar, elemento natural recorrente na obra do poeta. Poderíamos dizer que tal qual o mar, **Invenção de Orfeu**, massa compacta e densa de metáforas, traz, com maior ou menor intensidade no movimento contínuo de suas ondas, imagens sugestivas e inesperadas, que acenam com a possibilidade das descobertas surpreendentes de um mundo inexplorado, acessível só aos que estão aparelhados para nele penetrar.

Na tentativa sempre falha de apreensão dessa obra enigmática e obscura, que fascina e desconcerta, talvez possamos reconhecer, de maneira extremamente reducionista, três grandes nascentes líricas — a Infância, a Religião e a Poesia — de onde brota uma multiplicidade de novos veios que, ao mesmo tempo que se desdobram e se ampliam, mantêm entre si correlações subterrâneas profundas.

Esses temas gerativos, entrelaçando-se e complementando-se, configuram-nos, pela impossibilidade de diferenciar o ponto de partida da meta de chegada, um movimento circular, que superpõe níveis de realidade e engloba todas as dimensões da Vida tomada em sua plenitude.

Ainda na tentativa de apreender a riqueza de significado de cada uma dessas fontes, poderíamos começar por afirmar, como Luiz Santa Cruz, ao analisar a obra poética jorgiana: "infância" é a palavra-chave que permite devassar o segredo e o elo misterioso de sua cadeia criadora[53].

Do mergulho na massa amorfa do inconsciente, sondagem interior que tira do esquecimento a meninice perdida, na recuperação das experiências de vida, desde as vivências quotidianas mais triviais, emergem, transfigurados, seus símbolos poéticos (o cavalo, o centauro, a vaca, a ave, a lâmpada, a salamandra, a serpente, o peixe, a rosa, a ilha), que por serem extremamente pessoais envolvem-se em aura de hermetismo. Paradoxalmente, estes símbolos ganham o *status* de entidades arquetípicas que sugerem aquelas imagens exemplares e míticas, em que se concentram as indagações do homem desde o início dos tempos.

Extrapolando, assim, os limites do individual, esses símbolos se universalizam, ainda porque o poeta, ser "antenado" capaz de captar todas as sutilezas das coisas que o rodeiam, vasculha a infância e as idades passadas, recuperando poeticamente, através da sondagem do inconsciente coletivo, a história da criação de seu povo e da Humanidade.

Hã! Eu e alguém o mesmo ser reflete
tudo o que há e que havia acontecido,
como também aquele regressado
de diversas infâncias renascidas
e este e aquele outro e vários e mais tantos
e tantos que também viram a vida
desmoronar-se em nosso pensamento

(VI, Canto X)

Esse imenso painel lírico, ao superpor a história individual à universal, revela a mestria do poeta-pintor

que, transformando a religião em matéria artística viva, consegue traduzir, com esboços criativos, o estado de alma dos que têm sede do eterno, do essencial e do universal.

O uso do vocabulário da liturgia eucarística, as alusões aos motivos bíblicos transfigurados poeticamente, e a incorporação da palavra divina demonstram a religião como a grande força motriz, que impulsiona o poeta para a essência da Poesia.

Poesia-construção que esconde, sob sua aparência de caos indeterminado, a grande habilidade versificatória de seu criador. Poesia-música dotada de uma estrutura e de uma organização capazes de prefigurar esse canto órfico, que sensibiliza e humaniza a natureza, paisagem interior fluida e polimorfa. Poesia onírica, cujas raízes fincadas no subsolo da criação poética universal, retira sua seiva lírica de Camões, Dante, Virgílio, Poe, Rimbaud, revivificando suas musas — Inês, Beatriz, Leonora —, que, ao lado de Mira-Celi, são as medianeiras do poeta na busca da Verdade, do Conhecimento e do Eterno. Poesia marcada pela incontinência lírica prenhe de emotividade, que viola as regras da lógica para substituí-la pelo pensamento mágico, capaz de despertar o senso estético do leitor, dele exigindo o concurso de todos os processos intuíveis.

Dessa poesia que, segundo Eurílalo Canabrava revela "a experiência com a linguagem, capacidade de extrair

das palavras os estratos depositados por tradições milenares"[54], sobreleva, pois, a palavra-símbolo, metáfora portadora de múltiplas sugestões poéticas.

> *Os símbolos dilatam-se nas mãos;*
> *prosseguem logo as línguas ontem mudas,*
> *e são despertas searas, diapasões,*
> *e os dedos repousados sobre os tules.*
>
> (VII, Canto X)

E nesse mar de símbolos, emerge a ilha, metáfora referencial do Canto I, que perpassa **Invenção de Orfeu** como um todo, carregando em sua complexidade rica e cheia de ambigüidades, múltiplos significados. É à análise desse símbolo que nos dedicaremos a partir de agora. Antes, porém, de analisarmos sua importância em **Invenção de Orfeu**, conviria detectarmos, através de uma análise retrospectiva, o aparecimento e as conotações de que o tema se revestiu na obra jorgiana.

A ilha aparece como tema recorrente na obra de Jorge de Lima, a partir de **Tempo e Eternidade** (1935), quando se manifesta ao poeta a necessidade de recorrer às alegorias e aos símbolos para expressar a complexidade de seu mundo místico e religioso.

Estreitamente associada à viagem no mar, símbolo da sondagem interior, a ilha em **Tempo e Eternidade** é a representação poética tanto do paraíso espiritual, prefigurado na ilha de São Brandão ("Distribuição da Poesia") ou no reino fabuloso e mítico de Preste João, centro espiritual supremo ("A noite desabou sobre o cais"), bem

como do espaço primitivo e disfórico, onde imperam a fome e a escravidão, do qual o poeta, identificado à caravela que viaja há séculos entre a terra e o mar, tenta se afastar ("O navio viajando").

No livro **A Túnica Inconsútil**, o poeta, que encontra em Deus todas as virtualidades de sua expressão lírica, constrói alegorias e parábolas, sintetizando em símbolos suas aspirações de eternidade. O símbolo da ilha se reveste nesta obra de sentidos múltiplos e variados, que se associam ora à expressão místico-religiosa da palavra divina, ora à atividade do ser que sonda seu mundo interior, ora ao mistério da poesia que busca na música e na metamorfose a interação das forças primitivas do inconsciente com o Eterno.

Assim é que em "Sabereis que corri atrás da Estrela", a ilha representa uma fase no processo de transmissão da poesia, que se entrelaça ao da própria expansão da raça humana. Em "Viagens, Descobrimentos e Grandes Riscos do Poeta no Mar", cada ilha é uma etapa vencida e um novo marco da expansão da fé cristã.

Em meio às lutas que se desencadeiam na paisagem misteriosa das ilhas de Páscoa ("Perturbação nas ilhas de Páscoa"), a música parece ser a mediação entre o mundo real desértico e o mundo habitado do sonho. Na ilha de Karakantá, cenário do poema "Duas Meninas de Tranças Pretas", toda envolta em mistério e magia, ocorrem metamorfoses estranhas, cujo segredo só o poeta conhece.

O intercâmbio constante entre o inconsciente e a

inteligência fica-nos sugerido no "Poema às duas meninas", pela imagem do elevador que, com sua atividade incessante, realiza a interação entre trevas e luz, passando das camadas subterrâneas às janelas do edifício, cuja verticalidade simboliza a busca das coisas do espírito. A ilha, nesse poema, configura-se como espaço do primitivismo e da magia, de onde chegam *vozes de algum rito negro*.

Em "As Palavras Ressuscitarão" as ilhas se identificam às palavras, que por não se associarem, não se recriam e, conseqüentemente, são fadadas à morte. Cabe ao poeta colher a palavra — ilha no oceano para, salvando-a da reificação e do limite, devolvê-la ao homem do continente.

"A Ave" nos apresenta a ilha como terra perdida em alto mar, de onde chegam seres estranhos, tal qual essa *ave antropomorfa como um anjo e solitária como qualquer poeta*.

E o espaço do sonho, o lugar paradisíaco, cujo atributo primeiro é o da beleza, encontra-se em "Convite para a ilha". O poeta parece identificar esse mundo encantado, terra da fertilidade, onde vibram múltiplas sensações, com a sua terra, pela evocação das redes, debaixo dos coqueirais.

No longo poema cíclico **Mira-Celi** (1943), impregnado de densa atmosfera metafísica, a ilha, identificada à Mesopotâmia, terra entre rios, encontra sua representa-

ção poética em duas idéias opositivas: o espaço do sonho e da bem-aventurança de antes da Queda e a fuga desse lugar como necessidade de busca do conhecimento, após a Queda.

É como a terra da fertilidade e da procriação, aquinhoada com o sopro divino e fecundada por metamorfoses mágicas que essa Mesopotâmia aparece no poema nº 4. Já nos poemas de números 37 e 39, a Mesopotâmia aparece como terra a ser evitada, por se opor ao mundo da memória, da sabedoria e do conhecimento, ao qual o Homem só pode ser conduzido pela Poesia.

Mas, se nos poemas até aqui analisados, o tema da ilha manifesta reiteradamente, na sua riqueza de significados, a necessidade de acoplamento entre o inconsciente e as forças superiores, na busca de verdades transcendentais, vamos encontrar um poema no **Livro dos Sonetos** (1949) que, com suas metáforas absolutas, sugere que a comunicação do mundo subterrâneo com o Eterno está realizada. Trata-se do poema "Imaginai no firmamento de antes", em que o poeta, com sensualidade transcendida, nos apresenta uma natureza vibrante, antropomórfica, úbere, fértil, procriadora, o que nos atestam imagens como *draga sempre em pūbis penetrada de proas dominantes, cios porfiados, aluem-se os ventres, cordilheiras parindo coisas como.* Nessa natureza que se agita, dividindo-se, *sobe a ilha em vermelhos tão agudos.*

E Deus babando sobre o mundo o início.

A integração se deu. O poeta está pronto para gerar a sua ilha em **Invenção de Orfeu.**

Em termos quantitativos, a ilha aparece em **Invenção de Orfeu** nos seguintes Cantos e poemas:

Canto I - "Fundação da Ilha":
Poemas I, II, III, IV, V, XIV, XVI, XVII, XIX, XXIII, XXIV, XXIX, XXX, XXXI, XXXIII, XXXVI, XXXVIII e XXXIX.

Canto II - "Subsolo e Supersolo":
Poemas IX, X, XIV e XIX.

Canto IV - "As Aparições":
Poemas VI, VII, VIII, XII, XVIII, XXII, XXIII, XXVIII e XXIX.

Canto V - "Poemas da Vicissitude":
Poema XII.

Canto VI - "Canto da Desaparição":
Poemas XXX, IX e X.

Canto VII - "Audição de Orfeu":
Poemas II, V e XIV.

Canto VIII - "Biografia".

Canto IX - "Permanência de Inês".

Canto X - "Missão e Promissão":
Poemas V, XVI e XIX.

Sob o aspecto formal, a ilha pode ser tomada como elemento articulador, que reflete, de certa forma, a desarticulação poemática da obra, já aludida anteriormente. Vejamos como.

Considerado como um livro, grande biografia épica, **Invenção de Orfeu** poderia ter no símbolo da ilha a configuração do espaço dessa epopéia subjetiva, idéia que pode ser atestada, aliás, por testemunho do próprio poeta, em entrevista dada a Paulo de Castro:

> *— Onde decorre o poema?*
> *— Numa Ilha ideal-real, porque não existe geograficamente (toda a geografia do poema é inespacial), mas real, porque ao contrário da de Thomas Morus, onde os seres são perfeitos, nesta há miséria, sofrimento, guerras. É uma ilha que tem um subsolo e um supersolo. O poema abrange o cotidiano, o natural, o preternatural, o sobrenatural e angélico*[55].

Considerada como obra de pluralidade poemática, em que cada Canto seria uma unidade, o Canto I ("Fundação da Ilha") representaria o arcabouço básico da obra. Indiretamente, o Canto II ("Subsolo e Supersolo") configuraria a abrangência dessa ilha, compreendendo desde o que jaz soterrado até o que paira nas Alturas.

Se cada Canto, porém, é constituído de vários poemas com autonomia estética, poderíamos ver o reflexo dessa estruturação em relação ao símbolo-ilha no poema IV do Canto IV, que teve publicação pela editora Hipocampo, sob o título "As Ilhas".

Levando em consideração, finalmente, que Jorge de

Lima, na criação de sua obra, liberta a palavra de seus significados usuais, criando símbolos de potencialidades abertas, cujas propriedades mantêm analogias profundas com a expressão do inconsciente e de tudo o que constitui o mundo de experiências e de buscas do poeta, teríamos no símbolo da ilha a palavra-chave para significar as diferentes realidades aludidas na obra.

Com o intuito de organizarmos toda essa riqueza de significados, tentaremos, movidos pelas sugestões que a própria obra inspira, fazer a exploração do tema, inserindo-o em campos ideativos abrangentes, que refletem, em última análise, a abrangência pluriforme da Vida: a ilha como espaço terreno, a ilha como ideal a ser conquistado e a ilha como espaço interior de elaboração de experiências, aos quais vincularemos, pela impossibilidade de dissociação, a ilha como o prório criador que reflete sobre seu fazer poético, ou seja, a poesia.

A configuração da ilha como espaço terreno faz referência a lugares reais, que se revestem de sentido alegórico. Veneza, por exemplo, que polarizou com seu comércio florescente a sede de poder e de riquezas do homem renascentista, passando posteriormente por uma longa fase de decadência, representa no poema o império corrompido do mal:

Ó cidade de rios absintados
onde as estrelas verdes pereceram
e as argolas dos Doges renegadas
em bússola sem nível se inverteram

(Canto I)

O grande drama da Humanidade, presa permanentemente no conflito entre o jugo imperialista das grandes potências e o esforço de libertação dos povos dominados, encontra nessa cidade-arquipélago sua representação poética:

Veneza dominou-os, domina-os hoje
e as nações verticais de solo abaixo
os sangues misturados, pilhas vivas
atômicas apenas ou demais

(XIV, Canto II)

E nesse lugar de degeneração, o poeta adverte com a sensatez do Velho do Restelo, sobre o perigo da ambição desmesurada, origem de tantos males da condição humana, precária e dividida:

Toda Veneza tem o seu restelo
gemendo em búzio como trompa humana;
são seus cabelos ressonante velo,
a barba límpida, eólea barbatana;
o senso esfria a glória como gelo;
meneia a testa, os bravos desengana.
Dura inquietação d'alma e dessa vida,
colônia dos impérios mal-nascida.

(XXXVIII, Canto I)

Taiti, ilha da Polinésia, que tem sido considerada como a Ilha do Sonho, símbolo dos encantos dos chamados Mares do Sul, aparece no poema primeiramente como o lugar onde o poeta foi lançado sem saber por quem. As interrogações trazem a marca da dúvida do eu, ser duplo a se debater entre o bem e o mal, o que sugere o sentimento de angústia face ao absurdo da existência.

Quem é que me levou a essa nativa
solitária Taiti em que tatuagens
celestes em Abel, vis em Caim
desenham-me de sol a carne viva?

(VIII, Canto IV)

Essa Taiti configura-se, em segundo lugar, como espaço cosmogônico: *nativa ... Taiti, mundo inicial*, o próprio local primeiro e único (*solitária*), onde o poeta recebeu as marcas da contradição. Jorge de Lima se serve dos símbolos bíblicos da escolha e da negação divina, incompreensíveis para o ser humano.

Finalmente, ressoando paronomasicamente em *tatuagens* e vinculando-se cultualmente aos ritos solares, Taiti se identifica com a interioridade do poeta, interioridade que lembra as origens e que ele traz em si: *mora em mim*.

Sumatra, grande ilha da Polinésia, empresta a simbologia de sua espessa floresta equatorial para significar, em primeiro lugar, o espaço de indefinição ou de desarvoramento do indivíduo frente à visão de si mesmo (*vi*

são horrível), invasoramente dominada por uma culpabilidade eterna (*De crime a nódoa que o clamor não lava*). Predicada metaforicamente por *negra catadura*, essa Sumatra negra é também o lugar de sofrimento, onde o ser, sozinho e presa de sua culpa, sente-se impotente para alcançar a transcendentalidade que, no entanto, é capaz de vislumbrar:

> *Ai! que sou eu enfim: senhor e presa*
> *desta nova e imitada tirania;*
> *refulge dentre as sombras da agonia*
> *a aureola solar que observo acesa*
>
> (XXII, Canto IV)

Sumatra conota finalmente o lugar de ascese, a que o poeta se submete (*a mim próprio ofereço-me em porfia*), no processo de transformação do ser (*ó criador transformando a criatura*), que busca a essência, o eu profundo.

Assim como Sumatra pode sugerir o lugar indefinido que prepara a busca da revelação (pois a *selva escura* sugere, por relação com a **Divina Comédia**, essa preparação espiritual para a pesquisa da verdade), Patmos constitui um indício da revelação imediata, o lugar humano onde acontecem as visões apocalípticas.

Aqui Patmos se contrapõe à ilha como lugar profano, objeto da ira divina. Para isso, Jorge de Lima, acentuando a antítese, vale-se da colagem do texto bíblico (**Apocalipse**, XVI, 17-21):

E o sétimo anjo a taça derramando:
"Está feito! Fugira a ilha. E os montes,
Não achados, fugiram de repente,
correndo tudo para a perdição".

(Penúltima estrofe, Canto VIII)

A retomada das palavras do **Apocalipse** já se insinuara em outras passagens deste Canto VIII (estrofe 85 e 168) e do poema 8 do Canto V. O poeta, nessa ilha envolta em atmosfera epifânica, apresenta-se como profeta visionário:

No palco de ontem, coisas tripudiando:
antevistos cadáveres aos montes,
antevistas as guerras esperadas,
antevistas as ilhas afundadas...

(Estrofe 85, Canto VIII)

A representação da ilha como meta a ser conquistada aflora já na abertura do poema, entrelaçada ao tema do amor:

Um barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama
dia e noite navegar,
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e o amor que ama

(I, Canto I)

Esses versos que demonstram a manifesta influência de Camões anunciam, no entanto, uma nova postura diante do mundo, que se contrapõe à ideologia guerreira e aris-

tocrática de **Os Lusíadas**. Esse *barão assinalado*, caracterizado pelas marcas da carência material e pelo despojamento da atitude de auto-suficiência do herói renascentista (*sem brasão, sem gume e fama*), distancia-se daquela visão luminosa da vida, que marca a epopéia camoniana, para anunciar a epopéia do ser que, contando simplesmente com a nobreza de espírito (*nobre apenas de memória*), intenta realizar a façanha de descoberta de sua própria ilha e do *amor que ama*.

Estruturalmente, nesta primeira estrofe do poema, buscar a ilha equivale a amar o amor; ilha e amor se identificam tanto como objeto do desejo (amar, buscar) quanto por sua transcendência (*de aquém e de além-mar*). De qualquer forma, essa equivalência torna a ilha uma abstração, um não-lugar concreto, um espaço insituável ou, se se quiser, utópico. A Utopia (*não-lugar*) vai se confirmar no poema III do Canto I, pela série de negações das referências sucessivas: *a ilha ninguém achou*, ilha *sem mar e sem fim, sem terra e sem mim, nem achada e nem não vista*, etc., culminando paradoxalmente nesta síntese:

Afinal: ilha de praias
Quereis outros achamentos
além dessas ventanias
tão tristes, tão alegrias

(II, Canto I)

Ao evocar a ilha utópica, já cantada por Dante, Virgílio e Thomas Morus

> *Morus utōpico, querido amigo,*
> *após Maro acendeu luz amorosa;*
> *e para continuar esse estro antigo*
> *a glosa nasce, surge vossa glosa*
>
> (IX, Canto VI)

o poeta adverte o leitor de que *sem picos vai nascer a nova rosa*, a nova ilha, cuja natureza despojada de riquezas está povoada de conflitos:

> *Despovoou-se a ilha, o campo ē vil mendigo:*
> *Quantas guerras na paz dificultosa!*
>
> (IX, Canto VI)

A ilha jorgiana também simboliza a sede da verdade, a possibilidade de libertação, que se expressa na busca de uma forma natural de caminhar (*tira ... sapatos de teus pēs*), na visão desprovida de preconceitos (*tira de teus olhos as vidraças e os vēus*), e no desejo de desvencilhamento de tudo o que é supérfluo à manifestação do Ser:

> *Tu queres ilha: despe-te das coisas*
> *das excrescências, tira de teus olhos*
> *as vidraças e os vēus, sapatos de*
> *teus pēs...*

Assim, identificada como Verdade absoluta, essa ilha se define através das qualidades exigidas ao herói

que a busca. Essa Verdade (aqui a Sofia teológica, a sabedoria) exige para ser conquistada um desnudamento do ser, uma ascese que vai desde a renúncia aos bens materiais, mesmo os imprescindíveis, como vestimentas e calçados, mesmo os naturais, como as ventanias (também símbolo de inspiração desordenada), até a renúncia às circunstâncias humanas, quer as sociais, quer as introjetadas na formação da personalidade.

Essa busca da Sabedoria vincula-se à imagem da ilha como círculo, símbolo da perfeição e da harmonia adquiridas pelo aperfeiçoamento interior, manifestação do Absoluto:

Que é uma ilha afinal senão um círculo?
(XXIII, Canto IV)

Se no espaço sacralizado, o círculo é símbolo da harmonia, pois implica a repetição do mesmo na Totalidade, bem distinta é a sua significação no mundo profano e dessacralizado, onde o ser traz as marcas da culpa e do conflito entre o bem e o mal. O círculo passa então a configurar o espaço infernal, em que se repetem os mesmos sofrimentos, as mesmas lutas:

Ilha e tribunal; e eu, ali, no meio
e os olhos em redor. Eu me recordo.
No centro o tribunal. Ergui-me e olhei-o

E olhou-me o tribunal em seu rebordo
de olhares sobre mim, sobre os meus erros:
E tudo em círculo entre o bem e o mal
(V, Canto VII)

Essa ilha circular dominada pelo tribunal, espaço de julgamento e de condenação, configura igualmente a necessidade de busca do discernimento, ou seja, a busca do mundo moral.

A ilha tanto conota a disponibilidade do Ser que, relativizando o valor do que lhe é familiar, busca na aventura corajosa rumo ao desconhecido, a expansão de seu mundo interior ainda inexplorado,

> *Inda queremos mundos ignorados,*
> *ilhas surgindo d'água, mar unindo-nos*
>
> (pág. 814, Canto VIII)

como configura etapas dessa difícil caminhada, em que o poeta intenta encontrar "o amor que ama", corporificado nas figuras de mulher — Inês, Leonora, Beatriz, Mira-Celi —, musas inspiradoras da poesia e semeadoras da palavra divina:

> *Encontrar uma ilha, encontro fácil,*
> *encontrar a verdade, organizá-la,*
> *reachar os pedidos enterrados,*
> *reencontrar Mira-Celi inatingida,*
> *comunicar-se, dar-se, dividido,*
> *poeta, artista, santo distribuidor*
>
> (estrofe 34, Canto VIII)

A ilha jorgiana se apresenta ainda como o mundo de experiências interiores, que o poeta resgata pela fantasia.

Repositório das lembranças da infância, a ilha é o

próprio "mundo do menino impossível", a cujo reencontro se deveu a reconversão do poeta ao Catolicismo.

Ilha de infâncias idas, hoje achada,
virada para todos os quadrantes,
inícios de ontem, hoje renovados,
mas inconsútil corpo religado
pelo umbigo celeste, às três Pessoas
presentes na precária geografia

(estrofe 46, Canto VIII)

Nesse reencontro com a infância, pelo qual o passado se presentifica num processo de integração do ser, que resgata e acolhe todas as experiências significativas de vida, a ilha circular, em seu movimento perfeito, sem começo nem fim, simboliza o tempo:

Memorial vôo de círculos concêntricos
em movimento de ilha circular;
a memória dilata-se e consome-se,
a frase repercute idades, temas,
tardandorinhas enterradas vivas
e ainda atravessando as mesmas tardes.

(estrofe 63, Canto VIII)

A redescoberta do mundo da infância conduz aos tesouros da ilha de poesia através da redescoberta da terra, cuja geografia é recriada pelo criador:

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou
ao nordeste desta ilha e construí-lhes as naves

(XXIV, Canto I)

As evocações à terra nordestina (província natal do poeta), associadas ao nascimento poético da Cordilheira do Órgão, em que imagens sacras se superpõem às profanas, sugerem a trajetória poética de Jorge de Lima, cuja poesia conheceu um reflorescimento após sua chegada à terra fluminense.

E uma noite no mar o Tormentório Cabo
a Tétis emprenhou; e o órgão monstruoso
pôde ser construído oculto sobre a ilha

(XXIV, Canto I)

Homem e Terra fundidos, a ilha vai aparecer como resultado de uma geofagia transcendida, remetendo à experiência mítica de simbiose com a Terra, pela qual o homem recupera as reservas vitais e as riquezas germinativas, que se escondem nas entranhas dessa Mãe fecunda:

Tudo isso é um abril desenterrado
e ilha de se comer, ontem e agora,
e vontade contínua de cavá-los

(XXX, Canto I)

E em sua ilha tropical, o poeta redescobre o homem e reinventa o seu índio interior:

Eu índio diferente, mau selvagem
.....
bom selvagem nascido para o humanismo

(XXXI, Canto I)

Ao revivificar poeticamente o bom selvagem, habitante das ilhas longínquas, que alimentou os sonhos dos utopistas, e prolongou, com a nostalgia da perfeição dos começos, o mito da Idade do Ouro, o poeta refaz a trajetória desse mito, citando "os bons Jeans de Léry", Montaigne, Morus, Rousseau, bem como sua extensão na literatura romântica com Gonçalves Dias. Mas o índio jorgiano, engolido pela civilização branca e marcado pela consciência amarga de suas carências e limitações, apresenta na *cosmogonia nua*, sua verdadeira face de homem *nu, deserdado Adão, operário sem lei e sem Rousseau, escravo do homem branco*.

A imagem da ilha como mãe e origem se repete no poema:

> *Verto-me em ilha, vejo-me nascer,*
> *retiro dessa ilharga verdadeira*
> *a minha perdição por companheira.*
>
> (XVII, Canto I)

A remissão ao nascimento, sugerindo o retorno às origens, ao início, ao útero materno, identifica a ilha com a forma primigênia da mulher, ou de Eva, figura arquetípica que encerra em si o bem e o mal, a perdição e a salvação, aliás repercutida nas demais figuras femininas evocadas pelo poeta: Beatriz, Liz, Leonora, Mira-Celi.

Superpondo a imagem da mãe-origem à da Terra, a

grande "Genitrix", Jorge de Lima evoca a repetição da cosmogonia, concebida como emersão do Homem das camadas ctônicas profundas, em busca da luz. Essa emersão, símbolo mítico da penetração no umbral da consciência, se realiza, segundo Mircea Eliade[56], sob o signo do Espírito. Jorge de Lima sugere-nos, pois, essa idéia ao entrelaçar a imagem da ilha, vítima do incesto, ao paradoxo da cegueira que esconde a vidência interior da alma:

Não sei dessa ilha, se a incestuei
in illo tempore

Conclusão fria: um cego canta
Eu todavia

Assim não é, se assim não fosse
Sei-me.

(X, Canto II)

A ilha interior é também o espaço caótico e confuso, território indefinido de impulsos e tormentas. Esse lugar soturno configura-se como ilha de sofrimento:

Aparecem do Inferno os capitães.
Mansões de Grão-Belials; e um monstro exangue
cobre o limiar. A ilha é um pranto imenso,
pranto, pranto; as abôbadas ululam
com pânico gemido atormentado

(VIII, Canto VI)

A descrição dessa ilha, lugar de pena e agonia, configura um espaço interior, pois a expressão "a ilha é um pranto imenso" remete, por um processo metonímico, ao sofredor. Essa idéia se repete, aliás, em todo o poema VIII do Canto VI, com ênfase nas imagens da "ilha combus

ta", da ilha decadente (*ínsula doce / baqueia, ínsula em ruínas*), da ilha degradada ou destruída (*os montões da ilha em montões vejo / os tetos prostituídos, os templos rotos*), que se associam àqueles atributos mobilizados do Apocalipse de São João, ilha condenada pela ira de Deus à aniquilação total, evocada na penúltima estrofe do Canto VIII.

Essa ilha caótica se configura como o espaço da loucura, que o poeta desterra por firme deliberação e encara com lúcida coragem:

> *Que cruz, que deus eu acusei, demente?*
> *Que houve de mais cruel no excídio horrível?*
> *Os montões da ilha em montões vejo...*
>
> (VIII, Canto VI)

E também o espaço medonho de horrores, que remete às experiências iniciáticas de confronto com a morte:

> *Vi-me a girar em torno à própria ilha*
> *(ó corêia medonha e derradeira!)*

Mas, da mesma forma como o caos mítico representa a personificação do espaço primordial que antecede a criação, e assim como a penetração num paraíso de graças exige a resistência a provas purificadoras, a ilha infernal jorgiana anuncia o renascimento do ser:

que a corēia girando pelejada
com mil arcos de lume, mensageiros,
com milīcias bailando, com cavalos
.....
de fogo circunsoantes, com essa roda
danada e deliciosa, era tão viva
e tão extraordināria, que eu nasci!

(XXIX, Canto IV)

Essa ilha dramática e sofrida se sacraliza pela Graça:

Ō divina vigīlia guia-me entre
os infernos das ilhas solitārias
abandonadas aos inquietos ventos

(XXVIII, Canto IV)

pois, na fé religiosa o poeta encontra seu pilar de sustentação e sua força de integração: *equilibra-me, ō força ascensionāria/voz inicial de meu sempre silêncio.*

Finalmente, a ilha simboliza as circunstâncias e o ser da poesia: sua matéria, sua forma, o seu processo constitutivo, sua temporalidade, sua história e sua causa eficiente, o poeta, agora não apenas como individualidade humana, mas também em sua específica atividade como artista.

No canto VIII, o eu poético se qualifica com as imagens referentes ao isolamento positivo que significa eleição (*Ilha de Deus*), e ao mesmo tempo com aquelas que o identificam com os seres humanos, cuja comunidade se faz pelas marcas dignificadoras de instrumentos da revelação (*montanhas* e *pedras falantes*):

A água que pôde ser até dilúvio
circunda-nos de ilha. A água tem sede
da verdade que eu sou, ilha de Deus;
plantada sobre os mares, sou montanha,
somos montanhas, vãos irmãos em Pedro,
pedras falantes pelo verbo em Cristo.

(estrofe 34, Canto VIII)

No Canto I, o poeta se confessara o claune, o "pantomimo", ao mesmo tempo racional e intuitivo, "monstro e semideus".

Nessa geografia, eis o pantomimo
Ah! o pantomimo! Múltiplo imitando
mitos, seres e coisas. Pessoalmente.
Convictamente é tudo em potencial
Mais vale convicção que essa teoria,
que aquele dicionário, e aquela Cólchida.
Mímico racional. Ah! o pantomimo,
esse intuitivo. Monstro e Semideus

Aí, a ilha, provavelmente o poema entrevisto ou o poema que está se fazendo, torna-se o lugar moldável pela ação poética:

Ele povoa a ilha, ele dança a ilha.
Ele heroíza a ilha, ele epopeíza.
Desarticulação fulanamente...
.....
Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão
Polichinelo, polichão dessa ilha.

(XXXIX, Canto I)

A ilha se apresenta principalmente como fruto da criação poética, dinamizada pela fantasia rica e fecundante:

reinventamos o mar para essa ilha
que possui "cabos-não" a ser dobrados
e terras e brasis com boa aguada
para as naves que vão para o oriente

(III, Canto I)

Espaço de metamorfoses, a ilha jorgiana enseja a transmutação contínua de uns seres em outros, envolvendo um número surpreendente de signos em múltiplas variações. Essas metamorfoses contínuas simbolizam o afastamento da aparência sensível das coisas, cujos movimentos só têm valor ilusório e passageiro, para enfatizar a unidade fundamental do ser, centro inespecial e intemporal:

Entregado destino! Apesar disso
coisas diversas dessas ilhas sou;
o ruminado berro se transforma
em pássaro de cores, cascos em
ritmos de poemas, e os seus olhos olham
o couro retesado soar louvores
à Mão que o consolou com essa harmonia

(XXXVI, Canto I)

A ilha se revela como a poesia concebida como criação onírica. E justamente porque apresenta as visões do sonho, pode escapar ao conhecido, embrenhando-se pelo território da irrealidade e do insólito.

Desse leite profundo emergido do sonho
coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio
e essa sombra bulindo e esse reino e esse pranto
e essa dança contínua amortalhada e pia

(XVI, Canto I)

As imagens oníricas lançam suas raízes na criação poética universal, recuperando as musas eleitas por grandes poetas de todos os tempos. Assim é que Inês, a rainha viva-morta de Camões, adquire com Jorge de Lima a representação da poesia como beleza em perpétuo movimento:

As fontes dulçurosas desta ilha
promanam da rainha viva-morta

(XIX, Canto II)

E a ilha jorgiana configura-se também como a poesia concebida como construção caótica que, rejeitando a linearidade, valoriza as potencialidades infinitas da sugestão, fruto da inspiração desordenada. Aliás, reiteram-se no poema as imagens do vento e da ventania na representação da liberdade de inspiração:

Viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
banhando livre
o poema ivre

(II, Canto VII)

A realidade desse caos aparente, realidade lingüística, se revela na força significativa das palavras que, constelando-se com outras, liberam suas potencialidades sensíveis em contextos sempre renovados:

Estes trapos de frase vêm no vento
que ruge forte, raiva sobre a ilha

(VI, Canto IV)

Não resta dúvida, pois, de que a ilha seja a palavra-chave em **Invenção de Orfeu.** Metáfora plurissêmica, símbolo polivalente, ela engloba todos os anseios do homem, enquanto ser que evolui, e do poeta, enquanto criador que reflete sobre seu fazer poético.

Essa ilha interior e exterior, móvel e estática, passado revivido, futuro antecipado, espaço de luz e de trevas, terreno da magia e da Sabedoria divina é a imagem metamorfoseada do homem, do poeta e da própria poesia.

A VISÃO DO PARAÍSO

Da comparação entre a literatura brasileira e a haitiana durante o século XX ressalta primeiramente a natureza do modernismo que as caracteriza.

No início do século, a França exercia sobre os dois países a força de atração de um polo magnético. No Haiti, a geração de **La Ronde**, alegando a exaustão a que estavam condenados os temas regionais, apregoava a imitação fiel do modelo francês, como único meio de desenvolver uma literatura ao mesmo tempo humanista e haitiana. No Brasil, o estilo oficial dominante privilegiava igualmente a imitação francesa, na tentativa não só de nobilitação da linguagem, como também de modernização da cultu

ra, tomando como parâmetro de moderno, o fim do século francês. Concomitantemente, as obras dos escritores pré modernistas brasileiros já traziam as notas de inquietação em relação a essa modalidade de moderno, que não correspondia à realidade brasileira.

A década de 20 trará transformações significativas para as duas literaturas. No Brasil, a irrupção do Modernismo, que teve por finalidade combater os moldes literários vigentes e reformular o conceito de arte e de escritor, representou a convivência de tendências fortemente nacionalistas com as voltadas para o cosmopolitismo. Estas incluíam a tendência antropofágica, tão bem expressa no mito canibal de Oswald de Andrade, enquanto que as tendências nacionalistas assumiam feições variadas, algumas das quais com traços nitidamente xenófobos.

No Haiti, a escola indigenista, surgindo oficialmente em 1927, traz as marcas da mais comovente resistência política e cultural do haitiano que, frente ao perigo da completa desestruturação cultural, com a Ocupação Americana, em 1915, reagiu pela luta de preservação dos valores da cultura popular, considerada fonte de inspiração artística. É na África mítica, essa África existente no coração de cada haitiano, que são buscados então os traços da identidade profunda do povo. Aqui talvez devêssemos inserir um paralelo casual mas significativo: o papel desempenhado pelo Dr. Jean Pri-

ce-Mars no Haiti e sua luta pela valorização do folclore e da cultura popular, com a figura de Mário de Andrade na recuperação do folclore no Brasil.

De 1930 a 1945, o Modernismo brasileiro consolida-se com a publicação de obras que impõem como legítimas as reformas apregoadas na fase combativa, e a partir de 1945 assiste-se ao desdobramento de escolas e tendências.

No Haiti, a partir de 1945, ano que antecede a revolta que derrubou o presidente Elie Lescot, inicia-se a fase declaradamente combativa do indigenismo, que se embrenhava pela via do socialismo, com autores como René Depestre, Roussan Camille, Jacques Roumain. Mas, se a vitória do indigenismo na literatura gerou, como resultado da consciência crítica e literária do escritor, obras expressivas e fecundas, não se pode dizer o mesmo de sua vitória no plano político. Após 1957, com a ascensão de François Duvalier ao poder e a instauração de um clima de terror no país, inicia-se a fase da diáspora haitiana, como o exílio de seus intelectuais em terras estrangeiras.

Todos esses fatos refletem-se na representação poética da ilha na literatura haitiana. Só após o movimento indigenista é que a configuração do tema ganha vulto nas obras poéticas, talvez como resultado da valorização do autoconhecimento como elemento preponderante na criação literária. Em conseqüência, o tema vai refletir as várias facetas do ideário indigenista, facetas que corres

pondem às etapas de um processo de tomada de consciência racial, social e estética. Se não vejamos: a apelo ao ritmo próprio da nação ("Antilles" de Carl Brouard), a ênfase no aspecto étnico, com o enaltecimento da mulher do povo, grandemente responsável pela transmissão das tradições ("L'Île-Noire" de Charles-Fernand Pressoir), a defesa do direito de poetizar com as características de sua visão de mundo ("Caïman Étoilé" de Émile Roumer), o louvor da imagem ancestral africana ("Notre Chanson" de Roussan Camille).

Mas, é como conseqüência da diáspora que a ilha do Haiti se insulariza na representação literária que dela fazem seus poetas. E não só isso. A partir de então, a palavra ilha torna-se pejorativa, fazendo-se acompanhar de epítetos negativos que a apequenam, tornando evidente, de um lado, a visão sombria e pessimista provocada pelos horrores do inferno duvalierista e, de outro, a desilusão dos poetas frente a seu país que, quase dois séculos após a Independência, mantém-se como a nação menos descolonizada do Terceiro Mundo.

René Philoctète, em seu longo poema épico-lírico **Ces îles qui marchent**, dá à sua ilha uma dimensão coletiva e sócio-simbólica. Porta-voz das tradições de seu povo e de sua raça, profeta que anuncia com confiança um futuro melhor, paladino que põe a descoberto a luta entre opressores e oprimidos, esse poeta, integrando o papel de etnólogo, lingüista, sociólogo e historiador, can

ta o drama de sua terra em busca de um espaço no contexto mundial.

No Brasil, o tema da ilha durante o século XX é esporádico, embora não sem importância. Ela emerge na obra dos poetas da fase de consolidação do Modernismo com o valor de símbolo para significar poeticamente os aspectos da realidade interior e pluriforme do ser.

Jorge de Lima na obra **Invenção de Orfeu**, longo poema épico-lírico, concentra na ilha os caracteres de um microcosmo unificador para suas inquietações individuais, filosóficas ou religiosas, pessoais ou poéticas.

Num caso como no outro, muito longe ficou o mito edênico das ilhas afortunadas, pois se a ilha haitiana chama a atenção para o drama pungente de um povo em busca de seu Paraíso, a ilha jorgiana, ao desnudar a natureza contraditória e sofrida do homem, se nos apresenta como uma ilha desafortunada:

é essa a história se acaso perguntardes
quem viveu esse poema inacabado,
quem foi esse sofrido, essa linguagem,
sabereis outras coisas menos tristes,
no lento regressar às horas livres,
às vertentes exatas, aos bons prantos,
ao convívio das tardes que vos contem
que houve ontem ilhas desafortunadas

(XIX, Canto X)

NOTAS

1 F.R.Berrou et P.Pompilus. **Histoire de la Littérature Haïtienne illustrée par les textes II**, p. 9.

2 *Idem, ibidem*, p. 8.

3 Jack Corzani. **La littérature des Antilles — Guyane Françaises III**, p. 153.

4 F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* **(II)**, p. 139.

5 F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* **(I)**, p. 88.

6 F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* **(II)**, p. 139.

7 Ghislain Gouraige. **Histoire de la littérature haïtienne**, p.167.

8 *Idem, ibidem*, p. 167.

9 *Apud* F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* **(II)**, p. 153.

10 *Idem, ibidem*, p. 64.

11 *Apud* Auguste Viatte. **Histoire Littéraire de l'Amérique Française**, p. 423.

12 Jack Corzani, *op.cit.* **(III)**, p. 154.

13 *Apud* Jack Corzani, *op.cit.* **(III)**, p. 158.

14 *Idem, ibidem*, p. 163.

15 *Idem, ibidem*, p. 164.

16 Jean Price-Mars. **De Saint-Domingue à Haïti**, p. 102.

17 *Apud* F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.* **(III)**, p. 39.

18 *Idem, ibidem*, p. 42.

19 *Idem, ibidem*, p. 44.

20 *Idem, ibidem*, p. 60.

21 *Apud* "Choix de Poèmes Haïtiens" — Département des Littératures, Université Laval.

22 Maximilien Laroche. **La littérature haïtienne: identité — langue — réalité**, p. 28.

23 *Idem, ibidem*, p. 43.

24 *Apud* "Choix de Poèmes Haïtiens" — Département des Littératures, Université Laval.

25 **Bíblia Sagrada**. O Livro dos Salmos. Salmo 2, III.

26 Auguste Viatte, *op.cit.*, p. 466.

27 *Apud* F.R.Berrou et P.Pompilus, *op.cit.*(III), p.187.

28 *Idem, ibidem*, p. 245.

29 Jack Corzani, *op.cit.* (III), p. 170.

30 S.F.Baridon et R.Philoctète. **Poésie Vivante d'Haïti**, p. 17-35.

31 René Depestre. **Bonjour et Adieu à la Négritude**, p. 163.

32 René Depestre. **Voyage Sentimental en Tap-Tap**, *in* **Courrier de l'UNESCO**, octobre 1986, p. 25.

33 Francis Magloire. "Une île femme", publicado em jornal de Port-au-Prince.

34 Davertige. "L'île Dechaînée" *in Idem*.

35 Seguimos, para análise, René Philoctète: **Ces îles qui marchent**. 2ème ed. Port-au-Prince, Ed. Fardin, 1974.

36 A cerimônia voduesca baseia-se fundamentalmente na música, nos cantos e na dança, pois o espírito ou "loa" é chamado através da melodia que se faz acompanhar das palavras e dos ritmos que lhe são particulares.

37 A cerimônia acompanha-se de cantos, interpretados pelo "hounsi", coral de mulheres, cuja primeira cantora é a "reine chanterelle".

38 Essa cerimônia realiza-se freqüentemente sob uma "tonnelle", espécie de quiosque, cujo teto de palha é sustentado por uma viga central, o "moto-mitan".

39 Os espíritos ou "loas" são os deuses da religião vodu.

40 Ver E.R.Curtius. **Literatura Européia e Idade Média Latina**, p. 96-98.

41 Comparar com E.R.Curtius, *op.cit.*, p. 86-93.

42 Ver Zilá Bernd. **Negritude e Literatura na América Latina**, p.48.

43 J.A.Castello e A.Cândido. **Presença da Literatura Brasileira III. Modernismo**, p. 7.

44 *Idem, ibidem*, p. 7, *passim*.

45 *Idem, ibidem*, p.23.

46 Ver A.R.Sant'Anna. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**, p. 42/43.

47 *Idem, ibidem*.

48 "Os Poetas Louvam o Poeta", *in* J.de Lima, **Obra Completa**, p. 55.

49 Para análise de **Invenção de Orfeu**, estaremos seguindo Jorge de Lima, **Obra Completa**, Vol. I. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar Ltda, 1958, p. 627-912.

50 Emil Staiger. **Conceitos Fundamentais da Poética**.

51 Jorge de Lima. "Auto-Retrato Intelectual", *in* **Obra Completa**, p. 93.

52 *Idem, ibidem*, p. 93.

53 Luiz Santa Cruz. **Jorge de Lima. Poesia**, p. 9.

54 E.Canabrava. "Jorge de Lima e a Expressão Poética" *in* Jorge de Lima, **Obra Completa**, p. 49.

55 Jorge de Lima, *op.cit.*, p. 93.

56 Mircea Eliade. **Mitos, Sueños y Misterios**, p. 187, *passim*.

ILHAS EM PARALELOS DIFERENTES

Chegados aqui, podemos afirmar que, embora seguindo direcionamento oposto nas duas literaturas, o tema da ilha reflete a trajetória de conquista de uma consciência literária, bastante evidente no caso da expressão haitiana e um tanto quanto enevoada no caso da brasileira, se nos restringimos ao motivo dessa dissertação.

Na literatura brasileira, a representação poética da ilha parte de referenciais concretos, porém idealizados como "resumo do Brasil", para ganhar no decorrer do tempo o valor de símbolo, num processo paulatino de abstração e condensação psicológica.

A ilha de Maré e a ilha de Itaparica, lugares geográficos reais, que ganham *status* literário durante a fase colonial como símbolo de todo o país, traduzem as primeiras manifestações literárias em que os românticos verão, bem mais tarde, os sinais de sentimento nativista. Ao mesmo tempo que propiciam o enaltecimento da terra mais vasta por condensarem em si os atributos de beleza e de prodigalidade paradisíaca, mobilizam os mitos da tradição clássica e medieval ainda vivos com a recente idealização criada por Camões: a Ilha dos Amores. Essa representação não esconde, porém, intenções colonizadoras e mercantilistas, de modo que a ilha da fase colonial brasileira revela, pela pobre inspiração poética que a anima e pelo rebaixamento que opera em relação às

suas fontes inspiradoras, a realidade cultural incipiente do Brasil dos dois primeiros séculos após sua descoberta. Configurando-se como mera extensão de motivos da literatura portuguesa transladados para terras ainda incultas, e atestando a visão do "outro" sobre nossa terra, essa ilha extremamente concreta e geograficamente situada carece, tanto por seu caráter metonímico quanto por suas condições histórico-culturais, de raízes fincadas numa consciência de nação.

No período colonial, a ilha do Haiti era o palco de episódios dramáticos que preludiaram o nascimento dessa nação caribenha.

Na literatura haitiana, que se inicia após a Independência (1804), frustra-se a expectativa de recorrência abundante do tema numa literatura insular. Durante muito tempo, a ilha não fez parte do imaginário de seus poetas, paradoxo que se explica pelas condicionantes históricо-sociais do país.

Durante o século XIX, como conseqüência dos antagonismos internos, das guerras civis e questões diplomáticas de preservação do território, a desestabilização da consciência nacional trouxe em contrapartida a necessidade de uma literatura engajada, voltada para a temática heróica. Literatura dominada por uma postura idealista, que se exauriu na exploração de certas imagens ("país", "pátria", "herói"), negligenciando freqüentemente as coisas do quotidiano concreto e o espaço antropológico social real.

Por outro lado, é preciso considerar que, ardorosamente empenhados em demonstrar ao Ocidente sua capacidade de se governar e, desejosos de combater os preconceitos com que eram tachados pelo colonizador, os intelectuais e publicistas haitianos se propuseram à difícil missão de defesa de seu povo como reabilitadores da raça negra. Dominados, pois, pelos ideais de construção de uma pátria grande e forte, cuja literatura pudesse rivalizar em brilho com a da França, os haitianos rejeitaram até de forma inconsciente a representação do país como pequeno território insular.

O aparecimento da representação literária do país como ilha (que coincide, aliás, com o surgimento da escola indigenista) e o desenvolvimento progressivo do tema até nossos dias (que corresponde, por sua vez, à redução do espaço insular no imaginário dos poetas) demonstram etapas bem marcadas no desenvolvimento do complexo problema de identidade cultural.

Em todo o século XIX, pode-se dizer que a ilha de Durand, poeta indigenista "avant la lettre", reina solitária nas letras haitianas, emergindo como um canto de esperança, resumo dos mais profundos anseios do povo. Mas, se por um lado a ilha durandiana, representação idealizada de um mundo integrado e sem mal, resgata a imagem da ilha real, dilacerada e crivada de preconceitos, por outro, revela-se como a figuração esquemática e um tanto quanto simplista da realidade. Detentora de qualidades ideais, em detrimento dos aspectos negativos apon

tados para a França, a ilha durandiana testemunha a visão eufórica do poeta como conseqüência de sua visão ingênua, e esconde, sob a necessidade de comparação, a existência do sentimento de dependência cultural.

Essa visão reducionista da realidade, pode-se objetar, encontra justificativa no seu corolário: o sonho do poeta em luta contra os valores defendidos pela elite haitiana que, embrenhada na via do assimilacionismo, negava os elementos constitutivos de sua cultura, dando crédito apenas aos ditames da metrópole.

Enquanto a utopia de Durand reivindica para sua realização uma terra real e particular, ou seja, a ilha do Haiti, a representação literária do tema insular no Romantismo brasileiro, embora pouco significativa na obra dos poetas da geração egótica, aponta já para o início de sua configuração metafórica como espaço do mundo imaginário que abriga a fantasia do poeta.

O período romântico brasileiro é dominado pela ilha castroalvina, reveladora da convivência de características essencialmente românticas, com alguns traços realistas. Enquanto espaço geográfico, descrição transfigurada de Jersey e Santa Helena, as ilhas se referem a espaços reais alheios ao Brasil. Como objeto de mitificação, morada de dois Titãs que o poeta elege como condutores dos mais elevados ideais humanitários, essas ilhas celebram a individualidade de dois grandes vultos franceses, corroborando a influência marcante que a França exercia sobre a intelectualidade brasileira daquele pe

ríodo. Finalmente, por concentrarem valores humanitários universais, essas ilhas se configuram como abstrações idealizadas, metas longínquas e projetadas, portanto, para além da consciência individualizante do poeta.

De fato, a ilha castroalvina representa uma fase de transição no processo de metaforização do tema que, no Modernismo, após a experiência de ruptura com os valores tradicionais vigentes e do aprofundamento da consciência literária, vai ganhar o valor de símbolo, com a agregação de múltiplos significados na representação poética dos aspectos interiores e identificadores do ser. Se o cerne da individualidade só pode ser atingido como resultado de um processo de maturação interior, a representação literária da natureza autêntica do homem só se revela nas obras conscientes e maduras. Com Jorge de Lima, poeta capaz de incorporar a tradição por um processo antropofágico que a reelabora e a supera na busca sempre renovada da realidade profunda do homem, a ilha emerge com a riqueza surpreendente de significados que pudemos atestar.

No Modernismo haitiano, a partir do movimento indigenista, a ilha passa a se integrar no imaginário dos poetas, revelando os diferentes ângulos de visão de uma consciência cultural que se aprofunda. Como reflexo dessa imersão na consciência, a representação poética da ilha se afasta cada vez mais do espaço a ser contemplado para se tornar a expressão sincera do espaço antropológico real, vivido, cenário de conflitos e de buscas de uma

coletividade. Nessa caminhada rumo à conscientização, poderíamos dizer que, superadas as etapas de submissão às imposições da metrópole européia e de introjeção dos valores da África, mãe ancestral e mítica, os haitianos partem em busca de uma identidade para além das fronteiras e da nacionalidade, etnia e língua, encarando a possibilidade de fortalecer a identidade antilhana. Como resultado dessa sociedade que se tornou desde 1960 mais nômade e migrante, abrindo-se para o contato de outras culturas, adveio a consciência da solidariedade, principalmente com as nações caribenhas.

O poema de Philoctète exemplifica cabalmente esse propósito, pois ao cantar sua ilha pelo título coletivo demonstra seu desejo de integrá-la no conjunto das ilhas do Caribe.

Em suma, a ilha na literatura brasileira, reflexo da tradição literária herdada da Europa, parte da representação poética de espaços concretos (Maré e Itaparica) para ganhar ao longo do tempo o valor de símbolo, metáfora plurissêmica que concentra os aspectos interiores e individualizados do ser. Paradoxalmente, essa ilha, que na obra de Jorge de Lima é a expressão de emoções e experiências pessoais elevadas ao mais elaborado nível estético, vai ao encontro do universal, por trazer no bojo de sua irrestrita individuação algo da essência e do fundamento próprios dos anseios e buscas de todos os homens.

No caso do Haiti, a representação literária da ilha realiza um traçado inverso ao esboçado na literatu

ra brasileira. A ilha, que na literatura romântica aparece engrandecida como imagem idealizada e utópica do país, vai concentrando ao longo do tempo as características de uma coletividade. Evoluindo através de uma relação dialética entre o simbólico e o concreto, a representação literária da ilha haitiana revela a apropriação da expressão poética que finca raízes na tradição literária ocidental, enriquecendo-a com os traços específicos de sua cultura.

O poema de Philoctète dá a dimensão simultaneamente nacional e universal da literatura haitiana, pois o poeta, ao enfatizar o aspecto estético de sua obra, mostra-se consciente da peregrinação de sua ilha, nessa caminhada rumo à identidade:

Je lui donnais les pas d'un peuple en migration O peuple pérégrin!

B I B L I O G R A F I A

C O R P U S

ABREU, C. **Poesias Completas.** 3ª ed. São Paulo, Saraiva, 1961.

ÁLVARES DE AZEVEDO, M.A. **Obras.** 5ª ed. Rio de Janeiro, Garnier, 1884.

BARIDON, S.F. et PHILOCTÈTE, R. **Poésie Vivante d'Haïti.** Paris, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1978.

BERROU, R.F. et POMPILUS, P. **Histoire de la Littérature Haïtienne illustrée par les textes: I, II, III.** Port-au-Prince, Ed. Caraïbes, 1977.

CASTRO ALVES, A. de **Poesias Completas.** São Paulo, Saraiva, 1960.

CORREA, R. **Poesias Completas.** São Paulo, Nacional, 1948.

_____. **Poesias.** 6ª ed. Rio de Janeiro, S.José, 1958.

DURÃO, J. de S.R. **Caramuru.** São Paulo, Cultura, 1945.

HOLANDA, S.B. de. **Visão do Paraíso.** 3ª ed. São Paulo, Nacional, 1977.

_____. **Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial: I, II.** São Paulo, Perspectiva, 1979.

LIMA, J. de. **Obra Poética.** Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

PHILOCTÈTE, R. **Ces îles qui marchent.** Port-au-Prince, Fardin, 1974.

RAMOS, P.E. da S. **Poesia do Ouro: Antologia.** São Paulo, Melhoramentos, 1964.

_____. **Poesia Romântica: Antologia.** São Paulo, Melhoramentos, 1965.

_____. **Poesia Simbolista: Antologia.** São Paulo, Melhoramentos, 1965.

_____. **Poesia Barroca: Antologia.** São Paulo, Melhoramentos, 1967.

_____. **Poesia Parnasiana: Antologia.** São Paulo, Melhoramentos, 1967.

_____. **Poesia Moderna: Antologia.** São Paulo, Melhoramentos, 1967.

G E R A L

ARBOUSSE-BASTIDE, P. **Jean-Jacques Rousseau: a vida e a obra.** Porto Alegre, Globo [s.d.].

BACHELARD, G. **La terre et les rêveries de la volonté.** Paris, J.Corti, 1948.

_____. **La Poética del Espacio.** Trad. Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Econômica, 1965.

_____. **La terre et les rêveries du repos.** Paris, J. Corti, 1969.

BERND, Z. **Negritude e Literatura na América Latina.** Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo, Cultrix, 1970.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Pe.Antonio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro, Barsa, 1965.

CAMPOS, A. & H. **Revisão de Sousândrade.** São Paulo, Invenção, 1964.

CÂNDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira. I, II.** 5ª ed. São Paulo, EDUSP/Itatiaia, 1975.

_____. **Literatura e Sociedade.** 2ª ed. São Paulo, Nacional, 1967.

CÂNDIDO, A. e CASTELLO, J.A. **Presença da Literatura Brasileira. I, II, III.** São Paulo, DIFEL, 1964.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles.** 6ª ed. Paris, Seghers, 1973.

CHINARD, G. **L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle.** Génève, Slatkine Reprints, 1970.

CHOCIAY, R.E. **Teoria do Verso.** São Paulo, Mc Graw-Hill, 1974.

COHEN, J. **Estructura del Lenguaje Poético.** Trad. Martín Blanco Álvarez. Madrid, Gredos, 1970.

COLOMBO, C. **Diários da Descoberta da América.** Trad. Milton Persson. 2ª ed. Porto Alegre, L & PM, 1984.

CORZANI, J. **La Littérature des Antilles — Guyane Française. I, II, III, IV, V, VI.** Fort-de-France, Désormeaux, 1978.

COUTINHO, A. (dir.) **A literatura no Brasil. I, II, III, IV, V, VI.** 2ª ed. Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1969.

CURTIUS, E.R. **Literatura Européia e Idade Média Latina.** Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rônai. Rio de Janeiro, INL, 1957.

DEPESTRE, R. **Bonjour et adieu à la négritude.** Paris, Robert Laffont, 1980.

ELIADE, M. **La Nostalgie des Origines.** Paris, Gallimard, 1969.

_____. **Tratado de História das Religiões.** Trad. Natália Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa, Cosmos, 1970.

_____. **Mitos, sueños y misterios.** Buenos Aires, General Fabril, 1961.

FERNÁNDEZ, M.C. (coord.) **América Latina em sua literatura.** Trad. Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1979.

FRANCO, A.A. de M. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa.** 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1976.

GOURAIGE, G. **Histoire de la littérature Haïtienne.** Port-au-Prince, N.A.Théodore, 1960.

GOURAIGE, G. et alii. **Littérature et Société en Haïti.** Québec, CIDIHCA, 1987.

GRANZOTTO, G. **Cristóvão Colombo**. Trad. Luiz Mário Gazzaneo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.

HAZARD, P. "Les Origines du Romantisme Brésilien". **Revue de Littérature Comparée**, Paris, Janvier-Mars, 1927.

LAROCHE, M. **Haïti et sa littérature**. Montréal, A.G.E.U.M., 1963.

_____. **La littérature haïtienne: identité-langue-réalité**. Ottawa, Les Éditions Leméac Inc., 1981.

_____. **L'avènement de la littérature haïtienne**. Québec, GRELCA, 1987.

LÉRY, J. de. **Viagem à terra do Brasil**. Trad. e notas de Sérgio Milliet. São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1980.

MANTET, J. **Panorama de la littérature noire d'expression française**. Paris, Fayard, 1972.

MOURALIS, B. "L'insularité: espace exotique ou théâtre de l'histoire?". **Itinéraires et Contacts de Cultures**, vol. 3. Paris, L'Harmattan, 1983.

NUNES, B. "A Visão Romântica", *in* J.Guinsburg (org.), **O Romantismo**. São Paulo, Perspectiva, 1978, p.51-74.

PAGEAUX, D.-H. **Images et mythes d'Haïti**. Paris, L'Harmattan, 1984.

PONTE, C. **Le réalisme merveilleux dans** *Les Arbres Musiciens* **de Jacques-Stéphen Alexis**. Québec, GRELCA, 1987.

PRICE-MARS, J. **De Saint-Domingue à Haïti**. Paris, Présence Africaine, 1959.

PROENÇA, M.C. **Ritmo e Poesia**. Rio de Janeiro, Simões, 1955.

ROCHA PITA, S. da. **História da América Portuguesa**. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1976.

SANTA CRUZ, L. **Jorge de Lima**. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

SANT'ANNA, A.R. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Documentário, 1977.

SAINT-GÉRARD, Y. **Haïti. L'Enfer au Paradis**. Toulouse, Eché, 1984.

SCHELER, M. **El santo, el genio, el héroe**. Buenos Aires, Nova, 1961.

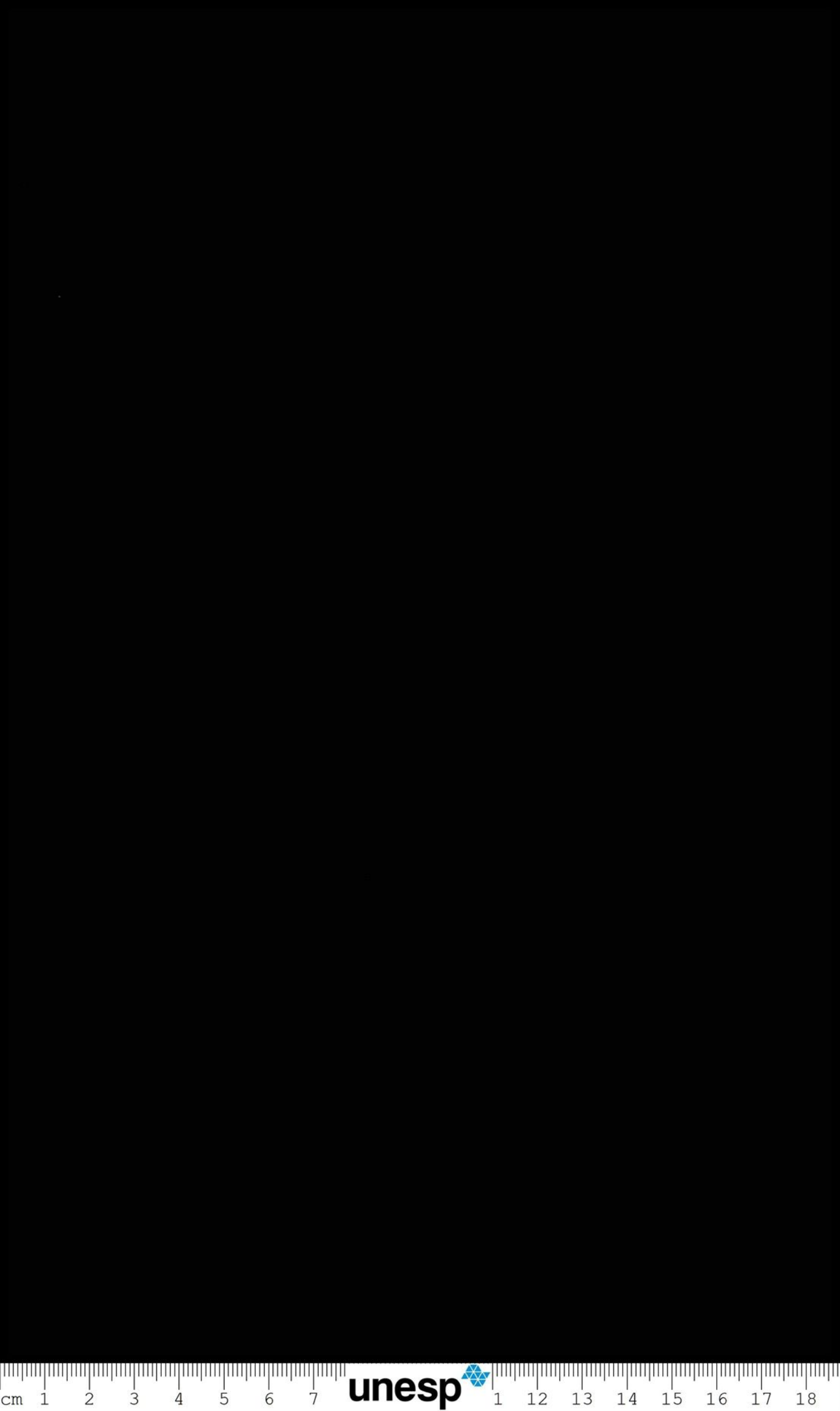
SANTOS SILVA, A.M. **Análise do texto literário. Orientações Estilísticas**. Curitiba, Criar, 1981.

STAIGER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

VIATTE, A. **Histoire Comparée des Littératures Francophones**. Paris, Nathan, 1980.

_____. **Histoire Littéraire de l'Amérique Française**. (Des Origines à 1950). Paris, P.U.F., 1954.

WILLIAMS, F.G. **Sousândrade: Vida e Obra**. São Luís, SIOGE, 1976.


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
1 12 13 14 15 16 17 18