

**AIMÉ CÉSAIRE E A “BUSCA DRAMÁTICA DA IDENTIDADE”: O CADERNO DE UM
RETORNO AO PAÍS NATAL¹**

**AIME CESAIRE ET LA “QUETE DRAMATIQUE DE L’IDENTITÉ”: LE CAHIER D’UN
RETOUR AU PAYS NATAL**

Francine Fernandes Weiss Ricieri²

Maria Lúcia Dias Mendes³

Resumo: Dominique Combe parte do pensamento alemão sobre o problema de um “eu lírico”, em oposição ao sujeito empírico do poeta, propondo um “lyrisches Ich” por detrás do qual se esconderia o poeta (a poesia concebida como “dichtung”, separada da realidade). Mais do que refletir no plano teórico sobre a noção, Combe a examina a partir do *Diário de um retorno ao país natal*, de Aimé Césaire. A respeito, entende que, sem remontar às profundezas de uma identidade preexistente ao poema e que seria o caso de exprimir, a obra literalmente *produziria* esta identidade, *constituindo-a* ao final de longo processo de “maturação”. A “negritude” não deveria ser “descoberta”, mas “criada” no e pelo poema, confundindo-se precisamente com a gênese de um “eu lírico”, tal como definido pela crítica alemã, como “fictício” e não como “real”. Se o sujeito lírico é criado pelo poema, só pode advir com ele, na duração simultânea da escritura e da leitura. A referência híbrida, mesclando autobiográfico e ficção, definiria bem isso que a crítica alemã, precisamente, denomina “eu lírico”, distinto do sujeito empírico. A referência aí se encontraria com efeito “desdobrada” (Ricoeur). Deste ponto de vista, o exemplo do Cahier seria emblemático do lirismo moderno desde Baudelaire.

Palavras-chave: eu-lírico, referência desdobrada, Aimé Césaire.

RÉSUMÉ: Dominique Combe part de la pensée allemande sur le problème d'un “moi lyrique”, en opposition au sujet empirique du poète, proposant un “lyrisches Ich” derrière lequel se cacherait le poète (la poésie conçue comme “dichtung”, séparée de la réalité). Plus que réfléchir sur le plan théorique sur la notion, Combe l'examine à partir du *Cahier d'un retour au pays natal*, d'Aimé Césaire. Sur cela, il comprend que, sans remonter aux profondeurs d'une identité préexistante au poème et qui serait le cas d'exprimer, l'œuvre littéralement *produirait* cette identité, *en la constituant* au final d'un long processus de “maturation”. La “négritude” ne devrait pas être découverte, mais “créée” dans et par le poème, s'en confondant précisément à la genèse d'un “moi lyrique”, tel comme il est défini par la critique allemande, comme “fictif” et non comme “réel”. Si le sujet lyrique est créé par le poème, il ne peut qu'advenir avec lui, pendant la durée simultanée de l'écriture et de la lecture. La référence hybride, en mêlant autobiographique et fiction, définirait bien ce

¹ Tradução de texto de Dominique Combe originalmente publicado em: RABATÉ (1996).

² Professora da área de Estudos Literários, no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos.

³ Professora da área de Língua e Literatura Francesas, no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos.

que la critique allemande, précisément, nomme “moi lyrique”, distincte du sujet empirique. La référence ici se rencontrerait en effet “dédoublée” (Ricoeur). De ce point de vue, l'exemple du Cahier serait emblématique du lyrisme moderne depuis Baudelaire.

Mots-clés: moi lyrique, référence dédoublée, Aimé Césaire.

Foi a crítica alemã⁴ que colocou da maneira mais sistemática a questão do “Eu lírico”⁵, em oposição ao sujeito empírico do poeta. Nietzsche, já em *O nascimento da Tragédia*, ainda marcado pelo schopenhaurismo, evoca a voz lírica de Arquíloco: “Mas esse “eu” não é da mesma natureza que a do homem desperto, do homem empírico-real”, na medida em que, através dele, exprime-se o fundo dionisíaco do mundo, aquém do princípio de individuação. A tese de um “eu lírico” atrás do qual se esconde o poeta foi sustentada em seguida por Margarete Susman, em 1910, na obra intitulada *Das Wesen der modernen deutschen Lyric*, fundada sobre os exemplos de Nietzsche, Stefan George (cujo círculo Margarete Susman frequentava, o que já indica a origem bem mallarmiana da noção), Hoffmannsthal e Rilke, não sem uma ponta de polêmica, uma vez que seu objetivo é destruir o mito da autenticidade: O “Eu lírico não é um sujeito no sentido empírico”, ele é a “forma de um Eu” – isto é, uma criação de ordem “mítica”. A poesia como “Dichtung” se afasta assim da realidade (Wirklichkeit) e não tem relação com a “verdade” dos sentimentos. O tema estava destinado a uma fortuna crítica considerável, logo sendo retomado por Oskar Walzel (*Leben, Erleben und Dichten. Ein Versuch*, 1912); pode ser encontrado em seguida em Hugo Friedrich⁶, sob a expressão de uma “despersonalização” (*Entpersönlichung*) do sujeito na poesia moderna a partir de Baudelaire, também nos representantes da Escola de Constance –Karlheinz Stierle por exemplo (“Identité du discours et transgression lyrique”, 1977) e Wolfgang Iser, etc. A questão permanece altamente controvertida na crítica de língua alemã, como o testemunha a obra de contracorrente de Kate Hamburger, *A lógica da criação literária*⁷ (1957) que defende, ao contrário, o caráter “autêntico” do “eu” na poesia lírica (“*Ich-Origin*”), em que o autor fala em seu próprio nome – diferentemente do épico e do romanesco. Uma polêmica se estabeleceu igualmente entre Kate Hamburger e o

⁴ Que, segundo Paul de Man (1999), privilegia a poesia para uma definição da modernidade literária (enquanto os críticos franceses e anglo-saxões privilegiam antes a prosa narrativa).

⁵ Conferir: K. Pestalozzi (1970).

⁶ NT- Edição em português: FRIEDRICH, 1978.

⁷ NT - Edição em português: HAMBURGER, 1975.

fenomenólogo Roman Ingarden (*A obra de arte literária, 1935*⁸), que aborda indiretamente o “Eu lírico” a respeito do caráter de ficção dos julgamentos no texto literário. Meu propósito aqui não é o de retraçar a história da categoria “eu lírico”, mas somente de observar que é a herança simbolista (o “lirismo impessoal” atribuído a Baudelaire por Walter Benjamin e Hugo Friedrich e, sobretudo, o “desaparecimento ilocutório” do poeta constatado por Mallarmé no verso) que condiciona a emergência da categoria crítica do “eu lírico”. A considerável influência do círculo de Stefan George, tradutor de Baudelaire e Mallarmé que disseminou amplamente as teses simbolistas na Alemanha, contribuiu sem dúvida com o debate crítico em torno do lirismo. O que equivale a dizer que, quando o “Eu lírico” retorna aos críticos de língua francesa, trata-se de um retorno às origens: à filiação a Mallarmé, notadamente.

Mais do que refletir no plano teórico sobre a noção de “Eu lírico”, gostaria de examinar alguns dos traços que a tradição crítica lhe atribui a partir de um texto que me parece ser canônico sob esse ponto de vista: o *Diário de um retorno a um país natal*, de Aimé Césaire, marcado profundamente pela revolução poética “dionisíaca” que ocorre a partir de 1850 (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Claudel são as principais referências constantemente citadas por Césaire).

A constituição do sujeito

Consciência de si? À pergunta feita por Jacqueline Leiner em 1982⁹: “a teus olhos, quem é és? Fundamentalmente?”, Césaire responde que não sabe e que ele é “poeta” por essa mesma razão: “Procuro sabê-lo por meio da escrita, pelo texto, pela palavra”, “Eu me empenho em acessar meu eu mais profundo”. O que significa dizer que o sujeito lírico, como observa K. Stierle, “é, portanto, *a priori* um sujeito problemático” (1977, p. 436), cuja identidade suscita a pergunta: “Quem e quais nós somos? Admirável questão!”, inscrita desde o primeiro poema publicado por Césaire, o *Diário de um retorno a um país natal*, às vésperas da guerra, o “poema da tomada de consciência” da “negritude”, “um retorno à natureza profunda de si mesmo”, segundo o próprio Césaire. Césaire o compôs entre 1936 e 1938, enquanto era estudante da ENS (École Normale Supérieure) em Paris e quando, segundo os amigos – Senghor, principalmente –, ele

⁸ NT - Edição em português – INGARDEN, 1965.

⁹Cf. entrevista com Jaqueline Leiner (1994).

passava por uma grave crise psíquica, talvez até mesmo “mística”. Em 1936, pela primeira vez após vários anos, o estudante retorna ao “país natal” em Fort de France, onde revê a miséria e a opressão que a estadia parisiense lhe havia feito esquecer; o choque provocado pelo retorno deflagra a composição do *Caderno*. Como escreveu Edouard Glissant, “para chegar à plena consciência de si, o homem principia por conhecer sua terra, terra de floração e de bonomia e de misérias, em suas pequenezas como no fulgor de seu sol. [...] É, em seu sentido pleno, o co-nascimento para o mundo e de si mesmo”(GLISSANT, 1969, p. 144). Nesse sentido, o *Caderno* poderia ser considerado, na filiação ao Rimbaud de *Uma temporada no inferno*, como um poema-balanço, como a narrativa mais ou menos autobiográfica da revelação existencial da “negritude”.

Na verdade, a “identidade” do sujeito aí está não propriamente de modo individual, mas coletivo uma vez que, no caso de Césaire, ela reveste obviamente a dimensão étnica da “negritude”, do “manancial africano fundamental”(LEINER, 1994, p. 130), que confere seu sentido específico ao projeto poético e confere a essa “busca da identidade” seu caráter particularmente “dramático” e doloroso, na medida em que o povo negro da Martinica descende de escravos africanos deportados para as Caraíbas: “Você me perguntava quem sou eu? Pois bem, primeiramente o homem de uma comunidade historicamente situada, sou um negro e isso é fundamental”¹⁰. No entanto, apesar dessa “negritude”, tal pesquisa da “identidade” (termo bastante empregado por Césaire em suas entrevistas) poderia também definir o projeto da maioria dos poetas modernos a partir de Baudelaire e Rimbaud – e o empenho de Césaire poderia ser considerado um tanto convencional.

Mas é necessário não se deixar enganar por expressões um pouco datadas, como “eu profundo”, “descida a si próprio”, “manancial” que parecem orientar essa busca em direção a uma “psicologia das profundezas”. Gostaria, ao contrário, de tentar mostrar, à revelia das declarações do autor e da interpretação de Glissant, que longe de se contentar em alcançar as profundezas de uma identidade encoberta, certamente problemática, mas que no entanto preexistiria ao poema que teria então de expressá-la, a obra literalmente *produz* essa identidade, ela a *constitui* ao cabo de um longo processo de “maturação”, segundo ainda um termo empregado por Césaire. A “negritude” não é algo a

¹⁰ É sob o signo dessa expressão, “o negro fundamental”, que Raphaël Confiant situa seu ensaio polêmico *Aimé Césaire, la traversée paradoxale du siècle* (1993).

ser descoberto, mas a ser inventado, algo a *criar* no e pelo poema; confunde-se precisamente com a gênese do sujeito lírico, de um “Eu lírico” tal como a crítica alemã o define – como “criado”- e não “dado” (*geschaffen / vorhanden*), como “ficção” e não “real”. E o leitor segue passo a passo a gênese e o desenvolvimento desse “Eu lírico”.

Do sujeito orador ao sujeito lírico

O primeiro indício de uma ficção do Eu (no sentido de Mallarmé) é que justamente o eu não está de imediato no centro do poema, que se abre com uma descrição da paisagem das Antilhas: “No fim da madrugada”,^{11 12} etc. (ALMEIDA, 2012, p.9). Em termos de enunciação, é o referente antilhano (e com ele a terceira pessoa) que domina largamente as primeiras sequências: a terra lastimável, maldita contra a qual o poeta lança suas imprecações. Nesse estágio do processo, o sujeito, cuja presença gramatical permanece discreta, profere um discurso de reprovação no gênero epidítico: o começo do *Diário* com efeito é um requisitório violento, em um rosário de injúrias contra a decadência e a corrupção tanto física quanto moral da ilha e de seus habitantes – podemos pensá-lo como a contrapartida dos *Éloges* dedicados por Saint John Perse à sua Guadalupe natal, ou mais acertadamente ainda aos cartões postais exóticos enviados por viajantes europeus enfeitiçados por uma Martinica “encantadora de serpentes”, como dirá Breton um pouco mais tarde – se não for contra os próprios poetas indígenas. É preciso lembrar aqui o orador que Césaire foi, não somente à tribuna da Assembleia Nacional, mas sobretudo em seu *Discurso contra o colonialismo* (1955), que não foi jamais pronunciado, mas que pertence inegavelmente ao gênero oratório. O *Eu* aqui está integralmente em seu tema, do qual gostaria de oferecer, em acordo com o gênero demonstrativo, um “quadro” tão impressionante quanto possível, uma *ekphrasis* negativa e pejorativa. Por essa razão, o Eu do “orador” também está integralmente direcionado ao seu público, seu destinatário, sobre o qual desejaria exercer um efeito dissuasivo graças aos recursos do *pathos*, tendo também o gênero demonstrativo função deliberativa: incitar a reagir contra o torpor tropical e colonial responsabilizar-se por seu destino. O Tu desse destinatário permanece implícito até o momento em que o recitante-orador parte para o ataque direto contra seu próprio objeto, fazendo do “Ela” que designa a ilha um “tu” igualmente

¹¹ Todas as citações da obra *Cahier d'un retour au pays natal* são as traduções realizadas por Lilian Pestre de Almeida (2012). Edição bilíngue.

¹²Texto original: “Au bout du petit matin”.

desacreditado: “És tu sujo fim de mundo. Sujo fim de madrugada.”¹³ (ALMEIDA, 2012, p.9). O público são os próprios martiniquenses que ao mesmo tempo são objeto e tema do “discurso” e os destinatários, por meio de um mecanismo de implicação bem conhecido da eloquência. Ele ainda não tem a possibilidade de se voltar para si mesmo e se encontra na posição do promotor ou de advogado do reclamante que instrui o processo da Martinica – se agora nos referirmos ao gênero judiciário e não mais somente ao demonstrativo ou deliberativo.

Emergência do Eu

Devemos esperar a página 13 para ver o *Eu* surgir indiretamente, por meio dos possessivos “nossos gestos idiotas”, depois “minha presente miséria” que implica o recitante no objeto de sua descrição e para que sua descrição se torne também subjetiva: essa “terra” é igualmente aquela do recitante¹⁴, mesmo se ele tomou alguma distância, por conta de uma estadia no exterior, pressuposto pelo título “retorno ao país natal”, sem que nem mesmo seja necessário referir-se às circunstâncias biográficas da elaboração do poema. A partir daí o libelo envolve, graças ao valor inclusivo do Nós, o orador, seu público e seu objeto (Eu + Tu +Ele), e quem sabe toda a humanidade (inclusivo extenso), fazendo com que o leitor seja informado sobre o orador, impessoal até então: sabemos que quem fala é um martiniquense. Essa implicação retórica no *Diário* é a condição e a origem da constituição do “Eu lírico” pela passagem de um eu puramente oratório a um eu propriamente lírico e poético.

Acontecimento e ação

O *Diário* se apresenta como um itinerário, um processo marcado pela tripartição que faz, segundo Aristóteles na *Poética*, o conteúdo narrativo (o “*muthos*”) da tragédia – para nós toda história ou qualquer ação humana (cf. Paul Ricoeur, *Tempo e narrativa*)¹⁵: um início, um desenvolvimento, um desfecho. Inegavelmente, o leitor sente que algo está ocorrendo, que um acontecimento, uma vez preparado – pela descrição da paisagem antilhana e as imprecisões retóricas por ela suscitadas – é consumado, conduzindo o texto ao seu final, que também é sua finalidade, seu “télós”: o arrebatamento, nas últimas

¹³Texto original: “C’est toi sale bout de monde. Sale bout de petit matin.”

¹⁴ Significativo da vontade de “tomar posse de si mesmo” frequentemente expressa por Césaire.

¹⁵Cf. RICOEUR, Paul. (NT- Edição brasileira: *Tempo e narrativa*, 1983.)

páginas, da pomba da negritude. O final do poema, que é também sua conclusão, completa a constituição do sujeito segundo o modelo teológico da assunção (a ser tomado em seu duplo sentido de elevação e tomada de consciência): “sobe, Pomba/ sobe / sobe / sobe/ Eu te sigo ...”¹⁶, (ALMEIDA, 2012, p.91) com intensas conotações eróticas. Tendo aceito sua negritude, o Eu separado do orador inicial, reintegra sua “raça de hissopo” e se reencontra solidário com seus irmãos negros em nome dos quais se exprime, uma vez que esses últimos foram despossuídos da palavra: o Eu se torna um Nós. Em outros termos, a estrutura dinâmica do poema parece a de uma “história” centrada em torno de um acontecimento determinante na metade do poema (em torno das páginas 35,36 e seguintes) em direção ao qual tende o discurso: a “conversão” interior pela qual o sujeito, que até então maldizia seu país e sua raça, adotando em suma o ponto de vista dos Brancos, reconhece sua negritude e passa a se aceitar. O poema define claramente essa transformação como uma “revolução interior”: “Por uma inesperada e benfazeja revolução interior, rendo homenagem agora a minha feiura repulsiva.”¹⁷. Por essa “revolução interior” o sujeito acaba de se constituir ao se recriar. No plano retórico, a metamorfose consiste também na inversão da culpa em um elogio – a negritude de súbito passa a ser celebrada por sua beleza.

Poderíamos ser tentados a pensar que uma conversão dessa ordem, que consiste em se aceitar tal qual se é, sempre é um re-conhecimento, uma tomada de consciência de si e não uma criação. Certamente, o sujeito não produz sua negritude, que é um fato; porém se nos ativermos ao próprio poema, de modo algum esse se apresenta como uma simples exploração das profundezas da consciência por um sujeito preexistente à linguagem. O sujeito como consciência de si e da negritude é literalmente produzido pelas palavras, que tomaram “a iniciativa”.

O tempo lírico e a narração

No entanto, se houver um esquema narrativo, um “*muthos*” no *Diário*, ele não é absolutamente exposto sob a forma de um relato (assim como a tragédia aristotélica não é narrativa). O *Diário* não é o relato *a posteriori* de uma busca existencial, de uma experiência de si finalizada, de que se trate de fazer o inventário – como em *Uma*

¹⁶Texto original: “monte, Colombe/ monte / monte / monte/ Je te suis ...”

¹⁷Texto original: “Par une inattendue et bienfaisante révolution intérieure, j’honore maintenant mes laideurs repoussantes”.

temporada no inferno, a que Césaire todavia se refere constantemente pelo jogo de alusões e de quase citações – mesmo se pudermos encontrar aí algumas passagens narrativas (evocação de lembranças de infância, às quais eu retornarei, encontro do negro em um bonde). Pois um relato, caso ele seja poético, suporá a distinção entre o passado e o presente, ou seja, entre um “eu constituído” (“ego naturatus”, para plagiar Spinoza) e um eu “constituente” (“ego naturans”). O *Diário* também não se oferece como um autorretrato por meio do qual o sujeito vai se pintar, vai se descrever. As sequências descritivas, no início do poema, não dizem mais respeito ao poeta, mas somente à ilha natal de Martinica e seus habitantes.

De qualquer modo, o presente domina amplamente o poema como tempo da descrição de um espetáculo intemporal; mas ele marca sobretudo a concomitância exata entre o tempo do poema e a transformação à qual o leitor assiste, ao fim da qual o sujeito “torna-se o que ele é” (Nietzsche, cujo *Zarathoustra* igualmente influenciou de modo profundo a Césaire)¹⁸. Assim, quando o recitante exclama: “Mas quem muda minha voz?”, o presente se refere bem ao próprio momento da escritura, e por esse aspecto também à comunicação com o leitor – e seria possível evocar mecanismos similares em *L’Après-midi d’un jeune faune*¹⁹ ou em *La Jeune Parque*²⁰. Os inumeráveis verbos no presente remetem com mais frequência ao fluir do próprio poema, com um valor autorreferencial. A multiplicação dos dêiticos temporais: “Eu rendo homenagem agora a minha feiúra repulsiva.”²¹ (ALMEIDA, 2012, p. 51). “Minha estrela agora, o milhafre fúnebre”²² (ALMEIDA, 2012, p. 56), “E estamos de pé agora”²³ (ALMEIDA, 2012, p. 78), etc. indicam que um evento decisivo está sendo produzido, o que separa o tempo em um *antes* e um *depois*, que não é outro senão a emergência do sujeito lírico em sua “negritude”. O tempo é aquele de um evento que está sendo realizado sob nossos olhos, no e pelo poema: tempo *performativo*, poderíamos dizer. Nenhuma defasagem, de fato, entre o fazer e o dizer, que seria constitutivo da narrativa. A ideia segundo a qual o “eu lírico” está em devenir no poema, de acordo com uma dinâmica, é, contudo, contrária às antinomias definidas por Margarete Susman, que faz do “lyrisches Ich” uma forma “eterna” (*ewig*),

¹⁸NT – Edição em português: NIETZSCHE, 2008.

¹⁹NT -L’après midi d’un faune”, escrito por Stéphane Mallarmé entre 1865 e 1867, publicado em 1876 pela Editora Alphonse Darenne ilustrado por gravuras de Edouard Manet.

²⁰NT - La Jeune Parque”, poema de Paul Valéry, composto em 1917 e dedicado a André Gide.

²¹Texto original: “j’honore maintenant mes laideurs repoussantes”.

²²Texto original: “Mon étoile maintenant, le menfenil funèbre”.

²³Texto original: “Et nous sommes debout maintenant”.

quando o sujeito “individual” é “temporal” (*zeitlich*). Mas parece que a ideia mesma de uma “ficção” – no sentido de Mallarmé, de uma transposição, de uma transformação do autor “em seu quase desaparecimento vibratório” – exclui uma concepção fixista, essencialista do sujeito: se o sujeito lírico é criado pelo poema, ele somente pode advir com esse, na duração simultânea da escrita e da leitura. Assim, a cada leitura a gênese é reiniciada. Em certo sentido, o sujeito se constitui temporalmente, na duração do poema, como intemporal - fato que não é o menor dos paradoxos.

Performatividade

Além disso, para além da singular dimensão temporal, os exemplos de enunciados performativos, por meio dos quais a subjetividade literária “se faz” são particularmente numerosos: “Declaro meus crimes...”(ALMEIDA, 2012, p. 38)²⁴, “Saúdo os três séculos que sustentam meus direitos...”²⁵ (ALMEIDA, 2012, p. 56), “Reclamo para minha face o louvor estrepitoso da cusparada”²⁶ (ALMEIDA, 2012, p. 56). Semanticamente, esses enunciados designam uma tomada de posição (“eu reclamo”, “eu recuso”, “eu aceito”), também designam um engajamento moral (“declaro meus crimes”, “eu honro”, eu saúdo”), um comportamento (“eu te libero”, “eu te sigo”) – finalmente, de modo emblemático para a autorreferencialidade, a própria palavra: “Eu digo”. É particularmente importante que a metamorfose que leva o poeta a se tornar ele próprio, a se constituir em sua “negritude” passe pelo performativo: “eu aceito”, várias vezes repetido. É nesse ato ilocutório, absolutamente inseparável do momento da enunciação, que o sujeito lírico termina de se constituir. O leitor assiste, “em tempo real” poderíamos dizer, à metamorfose interior do recitante que se realiza no e pelo poema. Poderíamos encontrar o mesmo processo, por exemplo, em Yves Bonnefoy, no momento em que em *Na ilusão do limiar* (1975)²⁷, na quinta seção “A terra”, o recitante proclama sua adesão, no poema, à finitude: “Sim, eu as pedras da noite, iluminadas, / / Eu consinto. [...] Eu a nuvem / Eu consinto. Eu a estrela da tarde / Eu consinto.”²⁸ (BONNEFOY, 1988. P. 274-275). O presente não tem um valor locutório e “constatativo”, mas ilocutório e performativo.

²⁴Texto original: “Je déclare mes crimes ...”

²⁵Texto original: “Je salue les trios siècles qui soutiennent mes droits...”

²⁶Texto original: “Je réclame pour ma face la louange éclatante du crachat”.

²⁷N.T. Em português: BONNEFOY, 1988.

²⁸Texto original: “Puis, moi les pierres du soir/ illuminées, / Je consens. [...] Moi, la nuée/ Je consens. Moi, l'étoile du soir / Je consens”. (A tradução de Mário Laranjeira: BONNEFOY, 1988. P. 274-275)

Esse valor performativo da linguagem poética é, além disso, deslocado pelo poema: “Eu reencontraria o segredo das grandes comunicações e das grandes combustões. Diria tempestade. Diria rio. Diria tornado. Diria folha. Diria árvore. Seria molhado por todas as chuvas, umedecido por todos os orvalhos.” (ALMEIDA, 2012, P. 27)²⁹ No plano etnológico, essa concepção “mágica” da linguagem pertence notadamente, como indicado por Césaire, aos Dogon estudados por Geneviève Dieterlen e Marcel Griaule (que Césaire leu), cujas cosmogonias repousam sobre o deus do fogo Nommo, que é o criador do verbo mas também o deus da procriação – daí as imagens de estupro, de fecundação e de nascimento que percorrem o *Diário*.

Nascimento de si mesmo

Dessa gênese do sujeito poético e da “negritude” dão testemunho com efeito amplamente a temática do nascimento de si mesmo, no meio do texto, em que encontramos os enunciados performativos:

Forço a membrana vitelina que me separa de mim mesmo,
Forço as grandes águas que me cingem de sangue
(...)
Sou eu somente eu
que converso com a última angústia
Sou eu, oh, somente eu
que garanto para mim na ponta do cálamo
as primeiras gotas de leite virginal !
(ALMEIDA, 2012, p. 45, 47.)³⁰

Esse nascimento não é expresso por um verbo em voz média, misto de passividade e de atividade que caracteriza, segundo Benveniste, o verbo “nascer” nas línguas indo-europeias: o poeta nasce voluntariamente e violentamente a si mesmo, como se ele se trouxesse à luz em autoengendramento. O poema todo é, de qualquer modo, permeado da revolta prometeica (com imagens de Rimbaud uma vez mais).

²⁹Texto original: “Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies, humecté de toutes les rosées.”

³⁰Texto original: Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même,
Je force les grandes eaux qui me ceignent de sang
(...)
C’est moi rien que moi
qui prends langue avec la dernière angoisse
C’est moi oh, rien que moi
qui m’assure au chalumeau
les premières gouttes du lait virginal !

A “forma” do Eu lírico

Margarete Susman associa a poesia à escultura ou à pintura como “forma” (*Form*). Em outros termos, o Eu lírico se desprende do Eu empírico por aquilo que poderíamos chamar também uma “estilização”, uma estruturação que o livra do anedótico e do contingente e o eleva ao universal pela força da “ficção”. Não se trata tanto de abolir a subjetividade quanto de sublimá-la – é esse o sentido do lirismo impessoal, ou da “morte” de que fala Mallarmé na célebre carta a Théodore Aubanel,³¹ de 16 de julho de 1866: “eu estou morto, e ressuscitado pela chave de pedrarias de meu último porta-joias espiritual.”.

Autobiografia e ficção

O tema de uma “busca dramática da identidade” assim como numerosas declarações de Césaire incitam muito naturalmente a propor a questão autobiográfica, aliás trazida pelo próprio título *Diário*, que evoca algum caderno de notas pessoais ou diário reconstruindo impressões de viagem. Essa ideia poderia ser corroborada pela evocação de lembranças de infância: descrição da moradia familiar, da mãe “pedalando” na máquina de costura Singer, os natais tropicais, de modo que o Eu que invade o poema, passado o tempo das invectivas, remeteria à pessoa de Aimé Césaire, na perspectiva de um “pacto autobiográfico”. Mas o problema aqui ainda é exatamente aquele de *Uma temporada no inferno*, ao qual Césaire se refere explicitamente, e que não é, para ser exato, um poema autobiográfico, mesmo se edificado sobre um estrato autobiográfico. Como Rimbaud, que aliás “destaca” “algumas folhas terríveis do caderno de um maldito”, Césaire expõe a quintessência de uma experiência que, por ser subjetiva, não deixa de ser intersubjetiva e transpessoal. Isto é, o eu que se enuncia não poderia ser confundido com o indivíduo Aimé Césaire, segundo o modelo autobiográfico do poema “Song of myself” de Walt Whitman³², do qual se pode, todavia, igualmente perceber os ecos. O que não significa também que o Eu seja inteiramente fictício, como ocorre no subgênero “monólogo dramático” ou “monodrama lírico” (“*Rollengedicht*” alemão), ilustrado por *L’Après midi d’un faune*, ou *La jeune parque*, em que a voz é

³¹ NT - Théodore Aubanel (Avignon, 1829-1886) impressor e poeta de expressão provençal.

³²NT: Em português “Canção para mim mesmo” (WHITMAN, 2005).

aquela de um personagem distinto do autor.³³ É mais uma vez a referência autobiográfica que distingue no interior da obra de Césaire, o discurso do Eu no *Diário*, daquele do Rebelde na tragédia *Et les chiens se taisent*, do rei Christophe na *Tragédie du roi Christophe*, ou de Patrice Lumumba em *Une saison au Congo*, vozes assumidas por personagens integralmente ficcionais. A referência híbrida, que combina autobiografia e ficção no *Diário* define bem aquilo que a crítica alemã denomina precisamente “eu lírico” (*lyrische Ich*), distinto do sujeito “empírico”. A referência ali está de fato “desdobrada” (segundo uma expressão de Ricoeur a propósito da metáfora), marcada por uma “dualidade” fundamental (*Zweiteit*).

Singular e universal

Assim, o Eu abre para o geral, se não para o universal – a ontogênese sobre a filogênese: a identidade que se forma ao longo do poema e se cristaliza pela enunciação de um Eu é aquela do “povo”, não somente dos martiniquenses, mas dos “negros” em geral e certamente de todos os “condenados da terra” (F. Fanon³⁴): “o que quero / é pela fome universal / pela sede universal” (ALMEIDA, 2012, p. 69)³⁵. Césaire recupera a frase de Hegel sobre a qual ele meditava com Senghor durante seus estudos: “É pelo particular que se tem acesso ao universal”³⁶. No plano estilístico, essa dupla natureza singular e universal do Eu lírico está claramente atestada pelo jogo de procedimentos de personalização. Depois de se ter dirigido a seu público, o orador se implica a princípio indiretamente, como já vimos, em seu discurso; mas é quando, após a proclamação do Eu (“O que é meu, esses vários milhares de mortíferos que giram em torno ...”³⁷ (ALMEIDA, 2012, p. 30), emerge o Nós, que o sujeito termina de se constituir aceitando a “negritude”, a princípio de maneira pontual e incidente, no condicional (“Diríamos.

³³ Essa questão é estudada por K. Hamburger, op. cit., et, sobretudo, por D. Cohn (1981, p. 289).

³⁴ A expressão utilizada pelo autor (“les damnés de la terre”) vem do título da obra *Les damnés de la Terre*, de 1961, (em português, FANON, 2005), escrita por Frantz Omar Fanon (1925-1961) psiquiatra e filósofo marxista nascido na Martinica. Fanon, durante toda a sua vida adulta, dedicou-se a analisar as consequências da colonização sob vários aspectos (sociológicos, psiquiátricos, filosóficos) e ainda é uma referência nos estudos culturais, pós-coloniais e afroamericanos. Entre suas obras principais está *Peau noire, masques blancs*, de 1952, que se inicia com uma citação de Aimé Césaire, retirada da obra *Discurso sobre o colonialismo*, de 1950: “Je parle de millions d’hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d’infériorité, le tremblement, le agenouillement, le désespoir, le larbinisme” [“Falo de milhões de homens em quem deliberadamente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a prostração, o desespero, o servilismo.” (FANON, 2008.)

³⁵ Texto original: “ce que je veux, c’est pour la faim universelle/ pour la soif universelle.”

³⁶ Entrevista com Jacqueline Leiner (LEINER, 1994, p. 139).

³⁷ Texto original: “Ce qui est à moi, ces quelques milliers de mortiférés qui tournent en rond...”

Cantaríamos. Uivaríamos”³⁸ (ALMEIDA, 2012, p. 34), triunfante em seguida: “Quem e o que somos? Admirável pergunta!” (ALMEIDA, 2012, p. 34)³⁹. O final todo do poema é marcado pelo jogo dialógico e quase teatral entre primeiras pessoas do singular e do plural: “E estamos de pé agora, meu país e eu, os cabelos ao vento, minha mão pequena agora em seu punho enorme e a força não está em nós, mas acima de nós...” (ALMEIDA, 2012, p. 78)⁴⁰, até o voo final da pomba da “negritude”. O nascimento de um NÓS (colocado em relevo no próprio texto por meio de maiúsculas), que ao cabo separa-se gramaticalmente do eu e do tu, passa a ser associado a um êxtase erótico, a uma fusão de corpos em derradeiro “entrelaçamento”:

abandono-te a minha consciência e seu ritmo de carne
abandono-te os fogos onde arde minha fraqueza
(...)
abandono-te minhas palavras abruptas
devora e enrola-te
abandono-te o pântano
e enrolando-te enlaça-me num mais vasto frêmito
enlaça-me até o nós furiosos
enlaça, enlaça-NOS.⁴¹
(ALMEIDA, 2012, p. 89, 91)

É a razão pela qual as lembranças individuais finalmente importam menos do que a memória coletiva, representada no poema pela evocação da deportação dos escravos, das costas africanas até as Antilhas – “a memória do porão”. É assumindo a história trágica de seu povo que o recitante constitui sua identidade graças às reminiscências: “Ouço subir do porão as maldições acorrentadas, os soluços dos moribundos, o barulho de um que é lançado ao mar... ganidos de mulher parindo... raspões de unhas procurando gargantas ... chacotas de chicote ... o fervilhar de vermes

³⁸Texto original: “Nous dirions. Chanterions. Hurlerions”.

³⁹Texto original: “Qui et quels nous sommes? Admirable question!”

⁴⁰Texto original: “Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent, ma main petite maintenant dans son poing enorme et la force n’est pas em nous, mais au-dessus de nous...” (p. 57.)

⁴¹Texto original: “je te livre ma conscience et son rythme de chair

je te livre les feux ou brasille ma faiblesse

[...]

je te livre mes paroles abruptes

dévore et enroule-toi

et t’enroulant embrasse-moi d’un plus vaste frisson

embrasse-moi jusqu’au nous furieux

embrasse, embrasse NOUS”.

entre cansaços...”(ALMEIDA, 2012, p. 53)⁴² Porém, ao contrário da poesia “sentimental” (Schiller) do romantismo, essa memória aflora no presente e não é ocasião para uma anamnese narrativa.

Gênese do sujeito e cosmogonia. A gênese do sujeito lírico coletivo, além do mais, confunde-se com aquela do universo – com uma cosmogonia: ao mesmo tempo em que se dá nascimento, o Eu engendra o universo na indistinção primitiva, aquém do sujeito e do objeto, conforme à visão “paideumática” desenvolvida pelo etnólogo Frobenius em sua *Histoire de la civilisation africaine*, cuja leitura foi determinante para Césaire. Porém, o recitante, apoiando-se no Antigo Testamento, torna-se profeta do “Grande Medo” do “ano mil” e anuncia uma contra-criação que não deixa de evocar, uma vez mais, *Uma temporada no inferno* e *as Iluminações*. O poema deixa ver uma criação pelo inverso que passa pela destruição da antiga ordem: “É preciso começar./ Começar o quê?/ A única coisa no mundo que vale a pena começar:/ O Fim do mundo ora essa” (ALMEIDA, 2012, p. 43)⁴³. As numerosas e poderosas imagens do apocalipse parecem indicar que, no próprio poema, a antiga criação, e com ela o “velho homem” estão destinados a perecer pela água e pelo fogo: “os vulcões explodirão, a água nua levará as manchas maduras de sol e só restará um morno fervilhar picado por aves marinhas – a praia dos sonhos e o insensato despertar”(ALMEIDA, 2012, p. 8).⁴⁴

Como foi mostrado pelos eruditos cesaireanos, algumas sequências – particularmente aquela que faz desfilar o cortejo dos animais, manifestamente totêmico: “venha o colibri/ venha o gavião/ venha a quebra do horizonte/ venha o cinocéfal” (ALMEIDA, 2012, p. 61)⁴⁵, inspiram-se em cosmogonias ameríndias e africanas (Dogon)⁴⁶, em particular) – às quais Césaire teve acesso por meio da leitura dos etnólogos. Essas

⁴²Texto original: “J’entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d’un qu’on jette à la mer ... les abois d’une femme em gésine ... des raclements d’ongle cherchant des gorges ... des ricassements de fouet ... des farfouillis de vermine parmi des lassitudes...”.

⁴³Texto original: “Il faut commencer,/ Commencer quoi? / La seule chose au monde qu’il vaille la peine de commencer:/ La Fin du monde parleu.”

⁴⁴Texto original: “les volcans éclateront, l’eau nue emportera les tâches mûres du soleil et il ne restera plus qu’un bouillonnement tiède picoré d’oiseaux marins – la plage des songes et l’insensé réveil”.

⁴⁵Texto original: “viene le colibri / viene l’épervier / viene le bris de l’horizon / viene le cynocéphale”.

⁴⁶NT - Os Dogon são um povo do Mali, habitantes da região das falésias do Bandiagara, entre as savanas e as planícies do rio Niger. Agricultores e pastores, tiveram seus costumes e seus hábitos religiosos protegidos pelo isolamento provocado pela aridez de seu habitat. Sua intrincada cosmogonia e seus rituais foram pesquisados sobretudo por Marcel Griaule, a partir de 1931, revelando uma religião animista, baseada em um culto ao deus Amma e aos ancestrais, manifestada também em suas esculturas e máscaras. Ver: CALAME-GRIAULE, 1968, p. 135-136.

cosmogonias parecem conduzir, após um eclipse e em seguida uma conjunção de astros, ao nascimento de um homem novo, um novo Adão que reencarnaria os ancestrais. O fato que Césaire tenha acrescentado essa longa sequência cosmogônica só faria reforçar o sentido cósmico que pretendeu conferir à gênese do Eu.

Os traços destacados no *Diário* caminham no sentido de um estatuto paradoxal do “eu lírico”. O processo que conduz ao nascimento desse sujeito lírico, que o faz emergir, é, ao mesmo tempo, o processo de uma “despersonalização” (Hugo Friedrich a respeito de Mallarmé e da poesia moderna): o sujeito se constitui ao se negar, na medida em que o Eu se esvazia da referência singular (ou a ultrapassa dialeticamente), autobiográfica para tender ao universal. Do mesmo modo, no plano temporal, como já vimos, é em um processo eminentemente temporal – o devir do poema – que o sujeito se constitui, mas intemporal, já que ele transcende o Eu anedótico e contingente, ou seja, efêmero. Ainda mais, ele se forma para se dissolver no universo, em uma ontogênese que é também uma cosmogonia. Tornar-se si mesmo, para o recitante, é “se abandona(r), por inteiro, à essência de todas as coisas”⁴⁷; “entregue ao movimento de todas as coisas/ despreocupados de domar, mas jogando o jogo do mundo”⁴⁸, “porosos a todos os sopros do mundo”(ALMEIDA, 2012, P.65): perder-se na visão “paideumática” que, segundo Frobenius, caracteriza os povos Etíopes em oposição aos Hamíticos. Como escreve Césaire, leitor de Frobenius, dos Românticos alemães (de Novalis principalmente) e do Nietzsche de *O Nascimento da tragédia*, em que o poeta lírico dionisíaco é a voz de “fundo”, em um importante artigo da revista *Tropiques* (Nº12, janeiro 1945): “O homem não é somente homem. Ele é universo. Tudo se passa como se antes da dispersão secundária da vida houvesse existido uma nodosa unidade primitiva da qual os poetas teriam guardado o deslumbramento”. A poesia não se torna então “a explicação órfica da terra”, de que fala Mallarmé em uma célebre carta a Verlaine (16 de novembro de 1885), o que supõe o “desaparecimento ilocutório”, a “morte” do poeta? Essa tensão entre a personalização e a despersonalização, o temporal e o intemporal, o nascimento e a morte de si mesmo confere ao “Eu lírico” uma ambivalência fundamental. Para retomar a expressão de Ricoeur já citada, essas contradições estão ligadas ao caráter “desdobrado”

⁴⁷Texto original: “s’abandonne[r], saisi, à l’essence de toute chose”.

⁴⁸Texto original: “saisi par le mouvement de toute chose/ insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde”, “poreux à tous les souffles du monde”, “poreux à tous les souffles du monde”.

da referência almejada pelo eu na poesia lírica, cuja intencionalidade tende ao mesmo tempo ao autor enquanto pessoa e ao mundo. Desse ponto de vista, o exemplo do *Diário* é emblemático do lirismo moderno desde Baudelaire.

Dominique Combe

Referências

- ALMEIDA, Lilian Pestre de. **Diário de um retorno ao país natal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- BONNEFOY, Yves. **Obra Poética**, trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève. Dogon [verbete], in: BALANDIER, Georges e MAQUET, Jacques. **Dictionnaire des civilisations africaines**. Paris : Hazan, 1968.
- CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence africaine, 1983.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme**. Paris: Présence africaine, 1955.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010.
- COHN, D. **La transparence intérieure**. Paris: Seuil, 1981.
- CONFIANT, Raphaël. CÉSAIRE, Aimé. **La traversée paradoxale du siècle**. Paris: Stock, 1993.
- DE MAN, Paul. Poesia lírica e modernidade. In: **O ponto de vista da cegueira**. Tradução de Miguel Tamen. *Coimbra / Lisboa: Ângelus Novus/ Cotovia, 1999*.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: ED EFJF, 2005.
- FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX, tradução do texto Marise M. Curione e dos poemas Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GLISSANT, Edouard. **L'intention poétique**. Paris: Seuil, 1969.
- HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. 3.ed. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

LEINER, Jacqueline. **Aimé Césaire le terreau primordial**. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. *Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Editora Vozes, 2008.

PESTALOZZI, K. *Die Entstehung des lyrischem Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin: Walter de Gruyter, 1970.

RABATÉ, Dominique; DE SERMET, Joëlle & VADÉ, Yves (dir.). *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

STIERLE, Karlheinz. Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique*, nº32, nov. 1977, pp. 424-444. WHITMAN, Walt. **Folhas de relva: a primeira edição**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Artigo recebido em 15/04/2018
Artigo aceito em 01/05/2018