

POÉTICA NATURAL, POÉTICA FORÇADA

Édouard Glissant¹

Tradução de Thadeu C Santos² (PUC-Rio) e Henrique Provinzano Amaral³ (USP)
Com colaboração de João Borogan⁴ (USP)

Apresentação da tradução

Thadeu C Santos

Neste capítulo de *Le discours antillais* (1997 [1981]) [O discurso antilhano], intitulado originalmente “Poétique naturelle, poétique forcée”, Édouard Glissant

¹ Autor de uma imensa obra que circula entre diferentes gêneros (ensaios, romances, poemas, teatro, entrevistas, manifestos), Édouard Glissant (1928-2011) é considerado um dos mais eminentes pensadores do mundo francófono e um dos filósofos mais importantes do século XX. Nascido em 21 de setembro de 1928, em Beaudin, na cidade de Sainte-Marie, Martinica, formou-se na escola secundária Schoelcher em Fort-de-France, estudou filosofia na Sorbonne e etnologia no Musée de l’Homme. De 1982 a 1988, foi diretor do *Courrier* da Unesco. Em 1988, foi nomeado Distinguished University Professor na Louisiana State University, onde dirigiu o Centro de Estudos Franceses e Francófonos. Em 1995, ingressou na City University of New York como Distinguished Professor of French. Em 2007, fundou o Institut du Tout-Monde em Paris, uma associação que visa “avançar o conhecimento dos fenômenos e processos de criouliização, contribui para disseminar a extraordinária diversidade do imaginário das pessoas, para que essas imaginações sejam expressas através da multiplicidade de linguagens, da pluralidade de expressões artísticas e dos inesperados modos de vida”. Édouard Glissant morreu em Paris, em 3 de fevereiro de 2011, deixou uma obra monumental, carregando uma filosofia da relação tecida em uma imaginação poética do Mundo-Todo. Muitas homenagens, na imprensa e em cerimônias, em Paris e na Martinica, precederam seu enterro no cemitério Diamant, na ilha em que nasceu. Recentemente, a publicação de *Poética da Relação* (Bazar do Tempo, 2021), em tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira, e a pesquisa e produção de Ana Kiffer sobre os cadernos de Glissant (34ª Bienal de São Paulo, 2020) reanimaram os estudos em torno das criações poéticas e filosóficas desse grande pensador, questões que, pouco exploradas até hoje no Brasil, anunciam-se frente à intensa renovação do interesse nas poéticas caribenhas por pesquisadores de todo o país.

² Thadeu C Santos fez graduação em Produção Editorial (ECO/UFRJ) e mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (Letras/PUC-Rio), programa em que segue como doutorando, com pesquisa sobre os livros de Wladimir Dias-Pino. É assistente editorial no Grupo Editorial Record. Com Juliana Travassos, edita a coleção A Galope (kza1/Garupa), que já publicou doze livros; e com Maria Bogado e Bernardo Oliveira, organizou o programa de poesia e performance Subcena (kza1/QTV). Vive no Rio de Janeiro. E-mail: thadeucasantos@gmail.com

³ Doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução pela FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Álvaro Faleiros. E-mail: henrique.provinzano.amaral@usp.br

⁴ João Luiz Borogan Cerqueira fez graduação em Ciências Sociais e mestrado em Identidades e Culturas Brasileiras (IEB/USP), com monografia sobre o autor João Antônio. Atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado no programa de Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP), sobre o diretor português Pedro Costa. Trabalha como revisor de textos e vive em São Paulo. E-mail: joao.borogan@gmail.com

32 Criação & Crítica

resume algumas de suas principais proposições para as poéticas da Relação, configuradas em torno do conflito entre o crioulo e o francês tal qual se deu (e se dá) na Martinica. A Relação, grafada por Glissant com R maiúsculo, se opõe aqui ao Ser. A subjetividade de quem diz, traçada em jogo na trama interpoética caribenha, decanta de uma crítica ao ser unificado e circunscrito, ao qual se oporia o ser-da-Relação. Este, uma vez incompleto, tenderia a se completar, mas sem nunca terminar de fazê-lo, na vivência com os Outros. É não só incompleto, mas sempre portador de uma *falta*. Assim, é móvel e mutante em sua incompletude, conforme as relações se transformam e se engajam em diferentes relações com diferentes Outros. Glissant nos provoca a perceber essas dinâmicas de identificação e opacidade da linguagem na consulta de seus resultados abstratos, seja na fala corrente ou na contação popular, tidos como produtos da experiência entre as poéticas naturais e forçadas. Essa compreensão, destinada a recontar sobre a criação das línguas crioulas no Caribe, não é apenas pertinente para termos nota das origens do crioulo antilhano, mas também sobre os desenvolvimentos culturais franco-americanos. Para além, as provocações de Glissant são muito pertinentes para pensarmos as cenas contemporâneas de arte e seus processos de exclusão, e principalmente, o valor de transgressão – de *desvio* – da cultura popular frente aos esquemas de classificação, do cânone e da história da arte e da literatura. Ainda mais, favorece grandemente os estudos das poéticas da voz, que encontram na via da Relação uma autonomia poética e discursiva dentro dos sistemas literários e de interpretação.

Propomos um entendimento, a partir dessa breve explanação de Édouard Glissant, de que, se quisermos abertamente estabelecer nos estudos de poesia uma lida honesta diante dessas linguagens do grito (do ruído e da diferença), precisamos treinar a percepção para romper as adequações da norma colonial, configuradas a partir da oficialidade do idioma, buscando no seio das Vidas uma expressão valiosa do que se entende como poesia – e como podemos fazer valer seu estatuto perturbador diante dos modos de organização das culturas das diferentes classes sociais.

POÉTICA NATURAL, POÉTICA FORÇADA

Édouard Glissant

Chamo de poética livre ou natural toda tensão coletiva que dirige uma expressão, de modo totalmente desimpedido em relação ao que se quer expressar ou à linguagem que se utiliza para tal.

(Chamo de linguagem uma prática comum, de confiança ou desconfiança, manifestada através da língua ou das línguas que uma coletividade utiliza.)

Chamo de poética forçada ou constrangida toda tensão coletiva que dirige uma expressão a qual, uma vez posta, choca-se simultaneamente em algo que *falta*, e, assim, torna-se impossível, não tanto como tensão, pois esta é sempre presente, mas como expressão nunca realizada.

Poéticas naturais: mesmo quando o destino da comunidade se mostra miserável, ou sua existência está ameaçada, essas poéticas derivam diretamente de um *debate* [débat] do corpo social. As experiências mais ousadas ou mais artificiais, os questionamentos mais radicais da linguagem continuam, reformam, violentam essa mesma poética. É que aqui não há impossibilidade entre tensão e expressão. A contestação mais violenta da ordem estabelecida pode proceder de uma poética natural, não há rompimentos na continuidade da ordem contestada à desordem contestadora.

Poéticas forçadas: Não se trata das tentativas (compósitas e “voluntárias”) de expressão, pelas quais se experimenta na linguagem. Poéticas forçadas ocorrem quando uma necessidade de expressão confronta algo impossível de ser expressado. Ocorre que esse confronto pode se dar numa oposição entre o conteúdo exprimível e a língua sugerida ou imposta

É o caso das Antilhas Francesas, onde a língua materna, o crioulo, e a oficial, o francês, comungam no antilhano o mesmo tormento insuspeito.

Se um antilhano francófono se sentir à vontade diante do francês de hoje, mesmo que suba à consciência antilhana um pesado sabor de ser outro, ele lembraria alguém nadando de braçadas no ar, inconscientemente executando os mesmos gestos que o fariam se mover dentro d’água e, talvez, descobrir as profundezas. O que pode ser encontrado através da língua é um caminho para uma linguagem que seja, talvez, um contraste à lógica interna dessa língua. A poética forçada nasce da consciência da oposição entre uma língua que é usada e uma linguagem que é necessária.

Ao mesmo tempo, o crioulo, que poderia jorrar como poética natural (pois nele língua e linguagem corresponderiam de modo feliz), se enfraquece. No dia a dia, ele cede espaço ao francês. Com a dura passagem do oral ao escrito, torna-se banal. Ainda assim, o crioulo não abaixou a resistência a nenhum desses avatares. A poética forçada é o resultado desses avatares e dessa resistência.

A poética forçada, em resumo, raramente existe em cultura tradicional, mesmo que esta esteja ameaçada. Em qualquer cultura tradicional, isto é, uma cultura em que a língua, o meio de expressão, e o que chamo aqui de linguagem (o modo de expressão, a atitude coletiva diante da língua usada) coincidem e não dão lugar a uma *falta* fundamental, não há nenhuma necessidade de recorrer a esse desvio, a essa contrapoética que tentarei analisar em relação à nossa língua crioula e ao nosso uso da língua francesa.

A poética forçada, ou contrapoética, é praticada por uma coletividade cuja expressão não pode jorrar diretamente, e nem pode emergir de um exercício autônomo do corpo social. A expressão, para demarcar essa não autonomia, choca-se com uma espécie de não poder, uma impossibilidade. Esse fenômeno é

exacerbado pelo fato de que as coletividades de que falo são sempre, de início, orais. A transição do oral para o escrito, considerada até aqui no contexto da civilização ocidental como uma promoção que não se pode evitar, ainda é perturbadora. O crioulo, língua ainda não fixada, manifesta essa perturbação na e por meio da sua produção tradicional. É por isso que tentarei falar para vocês primeiro sobre as bases do crioulo e de sua oralidade.

AS BASES DO FALADO

1.

O escrito supõe o não movimento: o corpo não acompanha o fluir do dito. O corpo deve descansar; então, a mão que manuseia a caneta (ou a máquina de escrever) não desenha um movimento do corpo, mas abre um corte (uma derivação) na página.

O oral, ao contrário, não pode ser separado do movimento do corpo. Aí, o dito se inscreve não só na postura que o favorece (por exemplo, o agachamento das conversas intermináveis ou o bater de pés ritmado e em círculo durante a música), mas também nas evoluções quase semafóricas pelas quais o corpo supõe ou sustenta o dito.⁵ O vocal se extrai da postura, e talvez se esgote ali mesmo.

O que assim se afirma em termos gerais talvez se reforce, aqui, de um significado específico. Isso, porque o corpo alienado do escravo, na época do sistema de servidão, é de fato privado, como que para esvaziá-lo inteiramente, da fala. A expressão não era apenas proibida, era como que impossível de ser considerada. Mesmo em sua função de reprodução, o escravo está fora de si. Ele reproduz, mas para o benefício do senhor. Seu próprio prazer é mudo, isso quer dizer, frustrado, alterado, negado. Nesse contexto, é compreensível que se expressar significasse tramar, no tecido noturno, precaução, reticência, sussurro.

Quando o corpo se libera (quando surge o dia), acompanha o grito, que, por sua vez, é explosão. A oralidade antilhana é sempre frenética, ignora o tempo livre, a gentileza, o sentimento. O corpo segue e ignora a pausa, o lânguido, o contínuo. Ele se move aos trancos e barrancos.

⁵ Sempre fui fascinado pela bem conhecida história italiana, certamente inventada por franceses, sobre a recomendação colocada em um ônibus: “Não fale com o motorista. Ele precisa das mãos para dirigir.” Além disso, a imobilidade corporal no ato de escrever favorece a “internalização” neurótica. A oralidade contemporânea às “regras da escrita” é a do *bem falar* (o século XVII francês), enraizado no monolinguismo redutor. Stendhal diz sobre a Itália do século XIX (*Do amor*, cap. XLIX) que, lá, as pessoas raramente falam “*para bem falar*”; e, além disso, que “o veneziano, o napolitano, o genovês, o piemontês são línguas quase inteiramente diferentes umas das outras e que apenas são faladas por pessoas que concordaram em sempre imprimir numa língua escrita comum, aquela falada em Roma”. Acrescentemos, por comparação, que tal posição seria hoje impraticável para a língua crioula. Não podemos decidir, por exemplo, adotar como um todo o modelo de transcrição haitiano (provavelmente o mais elaborado). A liberdade de escrita é necessária para a língua crioula atual, para além de suas variantes dialetais.

32 Criação & Crítica

A passagem do oral para o escrito equivale a imobilizar o corpo, submetê-lo (possuí-lo). O ser despossuído de seu corpo não pode alcançar a imobilidade onde a escrita se acumula. Ele se move subitamente, ele somente grita. Nesse universo mudo, voz e corpo perseguem uma falta.

Possivelmente, no futuro próximo nós entraremos numa civilização do não escrito, e essa passagem do oral para o escrito, se ocorrer, não será mais um marcador de promoção ou de transcendência. Embora, para nós, agora, grito e corpo, dentro da oralidade, façam um apelo ritmado à falta. E a fala antilhana apenas continuará dessa maneira, no escrito, quando enunciada a partir do lugar em que há essa falta.

2.

Desde o início (isto é, desde o momento em que o crioulo foi forjado como meio-termo entre o escravo e o senhor), o grito impõe sua sintaxe particular ao escravo. Para quem é das Antilhas, a palavra é, antes de mais nada, som. O ruído é fala. O estrondo é discurso. Precisamos entender isso.

Parece que, no universo mudo e implacável da servidão, intenção e tom andavam juntos para o sujeito desenraizado. É o volume do som que significa: a altura do som carrega o significado. O conceito é colocado entre parênteses. Nós nos entendemos por subentendidos ruidosos, nos quais o senhor, embora tenha habilidade com o “crioulo básico”, fica totalmente perdido. O crioulo dos descendentes de senhores, os *békés*, nunca exclamou com a voz perturbada. Como é proibido falar, a fala será sempre camuflada sob a provocação paroxística do grito. Ninguém saberia traduzir o que a obviedade do grito poderia significar. Supõe-se que há apenas o chamado do monstro.⁶ É assim que o homem despossuído organizará sua fala, entrelaçando-o na aparente insignificância do ruído extremo.

A partir daí, desenvolveu-se um sistema particular desse significado-insignificado. O crioulo organiza a frase ao modo de uma rajada de metralhadora.

Será essa prática comum às línguas ameaçadas, aos dialetos moribundos ou aos falares que perdem vitalidade? Em todo caso, no uso popular do crioulo martinicano, as pessoas falam assim: não apenas no estilo soletrado da contação de história e das músicas, mas, de modo ainda mais frequente, no falar do dia a dia. Isso introduz um novo fator na frase do crioulo: a velocidade. Não tanto a velocidade quanto o choque precipitado. Talvez também o desdobramento-contínuo que torna a frase uma única palavra indivisível. Se o volume do som carrega assim o significado da palavra, o caráter precipitado ou enrolado dos sons muitas vezes organiza o sentido do discurso. Aqui, novamente, há uma especificidade do emprego: os senhores *békés*, que conhecem o crioulo muito melhor do que os mulatos [*mulâtres*], não têm acesso a esse uso “desregulado” da língua.

No fluxo da fala crioula, encontramos o mesmo padrão sincopado do ritmo do tambor. Não é a estrutura semântica da frase que ajuda a escandir a fala, é a

⁶ A língua crioula exigirá um ruído, uma desordem; levando assim ao extremo da ambiguidade.

respiração de quem fala que comanda essa escansão: atitude e métrica poéticas por excelência.

Então, o sentido da frase é, às vezes, como que subtraído nesse *nonsense* acelerado em que se chocam os sons. Porém, esse *nonsense* carrega o significado verdadeiro, aquele que mantém longe o ouvido do senhor. Originalmente, o crioulo era uma espécie de pacto secreto, selado por baixo da publicidade explícita dos seus gritos. Por exemplo, se o crioulo pode ser sussurrado (sendo o sussurro um grito laminado até o limite do imperceptível sob o peso da noite), ele é muito pouco murmurado. O sussurro é determinado por uma circunstância externa, o murmúrio é *decidido* pelo falante. O murmúrio introduz um sentido *de confiança*, afastando-se dessa forma do *nonsense* que subtrairia e ao mesmo tempo revelaria um sentido *oculto*.

No entanto, se o crioulo envolve assim, originalmente, uma espécie de pacto com sentido oculto, é necessário saber que essa função iniciática desaparece, pouco a pouco, mas o grito do pacto segue na amplitude da língua. Uma língua não supõe iniciação, mas aprendizagem; e deve ser acessível a todos. Qualquer língua secreta (que inclui um segredo de uso) torna inútil a prática da sintaxe constitutiva, e põe no lugar a sintaxe “substituta”. Para chegar ao status de língua, é preciso que um falar se livre do pacto secreto como “sintaxe substituta” e se abra às normas de uma sintaxe constitutiva que se mostre suficiente. Nas civilizações tradicionais, há uma lenta, suave transição do pacto secreto a um tipo de comunicação aberta a todos, inclusive ao “estrangeiro”. O falar, então, gradualmente se torna língua. Não há necessidade de nenhuma poética forçada, pois essa nova língua, sintaxe constituída, é também linguagem, sintaxe consentida.

O drama martinicano do crioulo é que, nele, o “pacto” se extingue, mas a língua (como abertura) não se evidencia. A função de comunidade secreta define-a, e a função de comunidade aberta não é destacada.

3.

Assim como em qualquer literatura popular oral, o que nos choca de primeira sobre o texto crioulo tradicional, seja canção ou conto, é o caráter repentino de suas imagens. Isso é a que os intelectuais se referem quando falam de línguas concretas assujeitadas por línguas conceituais. Com isso, querem dizer que haveria uma transcendência completa do conceito, o qual seria acessado apenas quando se deixam para trás (se ultrapassam) as imanências sensuais da imagem.

Ora, a imagem, nas chamadas expressões da sabedoria popular, é um ardil, o que quer dizer, acima de tudo, a percepção de uma dis-posição. Toda e qualquer língua imagética (concreta) sinaliza que concebeu implicitamente o conceito e renunciou tacitamente a seu funcionamento. Para uma língua dita concreta, a imagem é a precipitação deliberada (ainda que coletivamente inconsciente) do possível linguístico num dado momento. Sendo uma operação tão completa, sutil, bem realizada quanto o traçado conceitual, a imagem é segredada na noite de um povo. O conceito, por outro lado, é reputado como se tivesse sido pensado por um deus ou um espírito particular, no crepúsculo de que fala Hegel, por exemplo.

32 Criação & Crítica

No entanto, a língua crioula, por incrível que pareça, abriga o francês dentro de si, ou seja, a dor lancinante do escrito, como transcendência *interna*. Nas condições históricas em que o crioulo apareceu, percebemos uma poética forçada, que é ao mesmo tempo consciente da presença constrangedora do francês como pano de fundo linguístico e deliberadamente determinada a renunciar ao francês, ou seja, ao sistema do conceito como lugar da expressão. Conseqüentemente, a imagem, quer dizer, o “concreto” e todas as suas derivações metafóricas, não é, na língua crioula, um dado ordinário. A imagem é um desvio forçado. Não é uma malícia implícita, mas um ardil bem combinado. Há algo de patético⁷ no desvio imagético da sabedoria popular crioula. Como um selo de fixidez.

É possível conceber – aliás, um movimento que agora assoma em quase todos os lugares do mundo – uma espécie de revanche das línguas orais sobre as escritas, no contexto de uma civilização planetária do não escrito. A escrita está ligada, parece, a uma filosofia transcendental do Ser, que hoje seria investida e revezada por uma problemática da Relação. Em tal contexto, talvez apareçam sistemas globais de desvios imagéticos, arquiteturas não conceitualizantes, linguagens que faíscam e brilham em vez de simplesmente “refletir”. Não importa o que pensemos sobre essa eventualidade, é necessário estudar desde já quais requisitos a língua crioula deve preencher para estar presente nesse encontro.

4.

Nas ilhas, o crioulo foi a língua do sistema de Plantações, por meio do qual se fazia a cultura da cana-de-açúcar. O sistema desapareceu, porém na Martinica não foi substituído por outro modo de produção, desintegrando-se como circuito de troca. A Martinica é um país onde os produtos feitos em outros lugares são trocados. É, portanto, uma terra convocada a se tornar cada vez mais um local de passagem. Em um país como esse, cuja organização atual visa a garantir que nada mais se produza lá, o sistema da língua materna, privado de uma infraestrutura dinâmica, não pode se fortalecer. O crioulo não pode ser a língua dos shopping centers, nem dos hotéis de luxo. Cana-de-açúcar, banana, abacaxi, estes sim são os últimos fantasmas do exército crioulo. Junto deles, a língua desaparecerá caso não conquiste outra função.

Assim como deixou de ser a linguagem do pacto secreto sem que, com isso, conquistasse alguma norma e se mantivesse como língua “aberta”, o crioulo gradualmente para de suscitar o desvio imagético, movimento pelo qual, no mundo das Plantações, manifestava ativamente sua finalidade. Mesmo assim, não se desenvolveu como um sistema de conceitos. Essa condição paralisa a língua crioula e a ameaça dramaticamente.

⁷ Vale ressaltar que o “patético” [*pathétique*] do termo se refere ao grego *pathos*, que, por sua vez, está relacionado ao trágico e à piedade que este último gera, segundo Aristóteles. No caso, Glissant usa o termo para aludir o encontro entre extremos, à catástrofe e a sentimentos limites. Curiosamente, no Brasil, a palavra “patético” é utilizada como sinônimo de idiota, imbecil ou digno de pena. Mais à frente, aparece a expressão “lucidez patética” [*pathétique lucidité*] (nota de João Borogan).

O que o crioulo transmitia, no mundo das Plantações, era, acima de tudo, uma recusa. A partir daí, poderíamos definir um novo modo de estruturação linguística que poderia ser “negativa” ou “reativa”, diferindo da estruturação “natural” das línguas tradicionais. Nisso, o crioulo aparece como se estivesse organicamente ligado à experiência mundial da Relação. É, literalmente, uma consequência do contato de diferentes culturas, não preexistindo a esses contatos. Não é uma língua do Ser, mas uma língua do Relatado⁸.

Enquanto o sistema de produção, por mais perverso que fosse para a maioria da população, se manteve como um exercício “autônomo”, permitiu uma atividade simbólica, uma espécie de argamassa da coletividade, por meio da qual a classe *determinante* – primeiro os escravos e depois os trabalhadores rurais –, impôs a sua própria expressão: no falar, nas crenças, nos costumes que se opõem, aqui, ao escrito, à religião, à lei, estes últimos impostos por uma classe *dominante*.

O conto crioulo é o desvio emblemático através do qual, no mundo das Plantações, a massa de martinicanos desenvolvia uma poética forçada (que também chamaremos de contrapoética). Nela, manifestava-se, ao mesmo tempo, a impossibilidade de libertação geral e a feroz determinação para conseguir essa libertação.

Se o sistema das Plantações tivesse sido revezado por outro sistema de produção, o crioulo provavelmente teria se “estruturado” mais cedo, teria enfrentado a experiência da escrita, teria passado “naturalmente” do pacto secreto a uma sintaxe “suficiente”, e talvez do desvio imagético para a fluidez do conceito.

Em lugar disso, o que vemos na Martinica, até hoje, é uma das mais extremas consequências da irresponsabilidade social, um tipo de delírio verbal que chamo de habitual, para distingui-lo do delírio patológico, e que revela que aqui nenhuma passagem “natural” pôde *estender* a língua num tempo histórico. O delírio verbal como limite da comunicação é um dos avatares mais frequentes da contrapoética colocada em cena pelo crioulo. Síncopes, batuques, acelerações, repetições intrincadas, sílabas borradas, contrassenso do significante, alegorias e sentidos ocultos, encontram-se nas formas desse delírio verbal habitual, de maneira densa, todas as fases da história dessa língua dramática. Aliás, observando a não funcionalidade que esvazia o crioulo, podemos afirmar que essa língua, em seu uso cotidiano, torna-se cada vez mais uma língua da neurose. As línguas do grito se amarram elas mesmas a uma língua tensa, uma língua da frustração. Poderíamos também nos perguntar se o uso delirante do crioulo teria ajudado na sua própria manutenção, a despeito das condições extremamente desfavoráveis à sua prática. Sabemos que as práticas delirantes são uma técnica de sobrevivência.

⁸ No original, “Relaté”. A categoria reaparece em numerosos trabalhos de Glissant, especialmente no ensaio “Relié (relayé), Relaté”, de *Poétique de la Relation* (1990), onde dialoga, desde o título, com a noção de “relayé” (“revezado”), que também aparece neste texto. Essas soluções seguem, em parte, as traduções em português de *Poética da Relação*: como a tradução portuguesa do livro (2011), empregamos “revezado” para “relayé” (a tradutora Manuela Mendonça utiliza “retransmitido” para “relaté”); como a tradução brasileira (2021), empregamos “relatado” para “relaté”. Curiosamente, porém, os tradutores Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira utilizam “retransmitido” para “relayé” (nota de Henrique Provinzano Amaral).

Mas o lugar onde se deve surpreender a lucidez patética do locutor crioulo é o próprio conto, esse eco da Plantação. A análise do conto mostra como as *faltas* que a comunidade sofre (a ausência de infraestrutura cultural, a perda da responsabilidade técnica, o isolamento no entorno caribenho etc.) são sobredeterminadas no imaginário popular. O que é notável é que essa sobredeterminação é sempre elíptica, rápida, camuflada na derrisão. Isso é o que observaremos no conto. Este procede, com certeza, de uma poética forçada: é uma tensão que, tecendo a falta da qual sofre, se dedica, para melhor negar os critérios de transcendência escritural, a nunca aprimorar sua própria expressão. O conto crioulo inclui o ritual de participação, mas exclui cuidadosamente a sacralização. Instala a língua na derrisão militante.⁹

CRIOULO E PAISAGEM

1.

Não é meu propósito estudar o conto crioulo como enunciado de um sistema, nem isolar seus significantes. Uma síntese de bestiários (africano e europeu), relicário de contos transplantados, olhar agudo do escravizado sobre o mundo do senhor, recusa do “valor-trabalho”, audiência circular do medo, da fome e da miséria, ou um depósito de esperança continuamente desenraizada: são muitos os estudos sobre o conto crioulo. Me contentarei aqui em estabelecer, modestamente, uma relação entre o conto e seu entorno.

É impactante a *acuidade* vazia da paisagem no conto crioulo: ela é diáfana, um plano de lugares sucessivos que podem ser atravessados; a floresta e sua escuridão, a savana e sua luz solar, as montanhas e seu cansaço. São, precisamente, lugares de passagem. Caminhar adquire importância surpreendente: “J’ai tellement marché, que j’ai chémar et que mes talons sont venus par-devant”,¹⁰ como diz o conto. O caminho é reversível. É claro que a vegetação povoa esse itinerário, e a fauna o marca. O mais importante é, entretanto, perceber que o lugar, apesar de indicado, *nunca é descrito*. A descrição da paisagem não faz parte do conto. Nem o prazer, nem o gozo de descrever são colocados em ato. A razão é que a paisagem no conto não é destinada a ser habitada: é um lugar de passagem, e (ainda) não um país.

⁹ Em uma versão em inglês desse capítulo, intitulado “Free and forced poetics” (GLISSANT, 1976) e traduzido por Michel Benamou, há um trecho um pouco diferente desse enunciado. Apresento aqui a tradução desse trecho como dado de comparação e apoio para compreensão da passagem: “Isso é o que observaremos na análise do conto. Procede, com certeza, de uma poética forçada; é a tensão com uma linguagem que, fazendo uso da grande deficiência da qual sofre, condena a si mesma, pois prefere negar o direito à escrita por relacioná-la à superioridade, e assim nunca aprimorar sua própria expressão escrita.” É provável que a passagem se refira a uma versão anterior do capítulo que traduzimos aqui, preparada para a revista *Alcheringa* com o propósito de divulgar as ideias de Glissant nos Estados Unidos (nota de Thadeu C Santos).

¹⁰ Trata-se um ditado popular. “Chémar”: é a inversão bem-humorada das duas sílabas em “marché” (eu caminho) e é intraduzível. “Eu realmente caminho, tanto que minhaco que meus calcanhares chegam antes” (tradução do ditado de João Borogan). Glissant explora o ditado no sentido de um alguém que pode retrair os passos de outro (nota de Thadeu C Santos).

2.

Logo, essa terra não é possuída: quase nunca se mostrou objeto de uma reivindicação profunda. Há dois personagens dominantes no conto crioulo: o Rei (simbolizando o europeu, digamos, ou o *béké*?) e o Compadre Tigre (simbolizando o colono *béké*, ou apenas o capataz negro) – este é sempre enganado, e frequentemente derrotado por um personagem determinante, o Compadre Coelho (símbolo da astúcia popular).¹¹ Porém, as legitimidades dominantes, no que diz respeito à posse da terra, nunca são questionadas. O simbolismo do conto nunca chega ao ponto da erradicação da lei colonial; sua moral nunca manifesta um apelo definitivo pela supressão desse direito. Nisso não vejo resignação, mas essa extrema astúcia que mencionei, essa fixidez patética presente nos temas ou, numa palavra, neste desvio acentuado pelo qual o conto crioulo sinaliza que certamente *verificou* o sistema e sua estrutura.

Num tal entorno, o homem (ou o animal que o simboliza) mantém apenas relações intermitentes com coisas e plantas, animais e pessoas. O caráter extremamente “ofegante” do conto crioulo não deixa espaço para nenhum descanso tenro. Ninguém tem tempo para *repousar* o olhar sobre as coisas. A relação com o entorno é constantemente dramática e questionadora. O conto ofega, porque optou por não *se demorar*. Do mesmo modo que evita a descrição, se esquiva da apreciação. Não há escuridão que seja propícia ou repouso que seja suave. É preciso correr ininterruptamente, de um passado desconhecido para um presente derrisório. A terra sofrida ainda não é a terra oferecida, aberta. A consciência nacional do conto crioulo germina, mas nunca floresce.

Outra constante é a medida do inventário das “riquezas” que o homem, no conto, reconhece como suas. Seja sobre o prazer de viver ou a felicidade de possuir, o conto crioulo reconhece apenas duas medidas, a carência ou o excesso. Esta é a lucidez patética. A riqueza é derrisória, ou desmedida. Excessiva em quantidade, por exemplo, quando o conto enumera coisas de comer; excessiva na sua qualificação, por exemplo, quando especula a medida barroca de um valor ou de um bem. Um “castelo” é descrito com um único traço (sua ostentação, luxo, conforto, prestígio), quando se diz de uma só vez, e sem qualquer detalhe a mais, que conta com duzentos e dez cômodos. Riquezas derrisórias, porque as “verdadeiras riquezas” estão ausentes do mundo fechado das Plantações. Excesso e falta se combinam para

¹¹ Deve-se notar como esse simbolismo é, em si, ambíguo. O Rei, o Bom Deus, o Leão. Onde está o colono realmente? Onde está o administrador? O Coelho é o ideal popular, mas é duro com os pobres, talvez “mulato” etc. O ideal proposto é sobredeterminado antecipadamente por uma negação dos “valores” populares. Só podemos nos salvar deixando de ser nós mesmos, enquanto tentamos permanecer assim. O personagem do Compadre Coelho é, portanto, *também* a projeção dessa individual que é a sanção da ausência coletiva. (“Abastardamento da raça, eis o fato principal. As soluções individuais substituem as soluções de massa. As soluções da astúcia substituem as soluções da força”, Aime Césaire et René Ménil, *Tropiques* n. 4, jan. 1942.)

sublinhar a mesma impossibilidade. Por isso, o conto situa seu cenário num não-país, evidenciado pela exorbitância ou pelo nada, que ultrapassa o país real e, no entanto, fixa sua estrutura com precisão.

Da mesma forma, observa-se que o conto crioulo não oferece qualquer rol das técnicas cotidianas de trabalho ou de criação. Aqui, a ferramenta é experimentada como que “a distância”. A ferramenta, instrumento do homem em sua relação com a natureza, é um concreto impossível. Desse modo, o equipamento ou maquinário no conto é representado sempre como algo associado a algum proprietário cujo prestígio, quer dizer, cuja distância está implícita. Trata-se do “caminhão do Senhor Fulano de Tal” ou do “moinho do Senhor Fulano de Tal”. A ferramenta é destinada ao outro; a técnica não é apropriada. O homem não resolve (não pode) transformar a terra. Também não se dá ao luxo de exaltar sua beleza, que provavelmente lhe parece algo derrisório.

CONVERGÊNCIAS

1.

Onde se encontra, então, o esforço para “durar”? Qual a medida de uma poética “forçada”, de tal contrapoética, que não jorra de uma plantação viva em solo “ancestral”, mas, ao contrário, acumula contra o impossível (a perdição, a negação, a redução) seu “*rempart de brindilles*”¹²?

a) Essa contrapoética está destinada, portanto, à síntese de elementos culturais diversificados, por vezes opostos.

b) Ao menos uma parte desses elementos não existe antes da função sintetizadora, o que torna sua combinação ainda mais necessária, mas também ainda mais ameaçada.

c) Esse caráter de constrangimento é o que faz a *força* (a aspereza, a dramaticidade) da dita poética forçada.

d) Essa poética forçada tende a secar a não ser que flua para uma poética natural, livre, aberta, relatada.

O esforço dessa contrapoética está, portanto, vinculado de início ao desvio. A um saber insuspeito pelo qual a consciência popular afirma tanto sua errância quanto sua compacidade. Contudo, é necessário passar do saber insuspeito para o deliberado autoconhecimento.

A essa altura algumas observações finais podem ser apropriadas para tocar a relação entre tal situação e o que hoje se chama de etnopoética.

¹² Literalmente, algo como “muralha de galhos”, a expressão dá título a um livro do poeta francês René Char ilustrado com gravuras do artista cubano Wifredo Lam, ambos admirados por Glissant (nota de Henrique Provinzano Amaral).

2.

Em primeiro lugar, do ponto de vista do debate entre essas duas línguas, o crioulo e o francês, em que até agora uma sofre a imposição da outra, podemos afirmar que a única prática viável é fazê-las *opacas* uma para outra. Em oposição a um humanismo universalizante e redutor, devemos desenvolver uma teoria ampla das opacidades particulares. No mundo da Relação, que toma o lugar do sistema unificador do Ser, deveríamos consentir à opacidade, que é a densidade irreduzível do outro, isto é, realizar genuinamente, através do diverso, o humano. O humano talvez não seja, hoje em dia, a “imagem do homem”, mas a trama continuamente recomeçada dessas opacidades consentidas.

Em seguida, a poética não poderia ser separada da funcionalidade da língua. A fim de salvar o crioulo, não será suficiente a longo prazo apenas se esforçar para falar ou escrever nessa língua. Para que ela se desenvolva de fato, é necessário reconstituir suas condições de produção e desencadear, assim, os fatores de responsabilidade global e técnica do martinicano em seu próprio país. Em outras palavras, toda e qualquer etnopoética, em um momento ou em outro, confronta o político.

Por último, minha exposição demonstra bem que, se certas comunidades, oprimidas pelo peso histórico das ideologias dominantes, aspiram a desestruturar sua fala em grito, encontrando assim a inocência em ato do *ethnos* primitivo, nosso desafio é desenvolver um grito (que lançamos) em fala capaz de continuá-lo – e assim descobrir, embora de maneira intelectual, a prática de uma poética finalmente liberada. Acredito que a etnopoética conseguirá conciliar dois caminhos tão contrários entre si.

A contrapoética levada a cabo pelos habitantes da Martinica (seja em obras escritas em francês, na prática do crioulo, ou no refúgio do delírio verbal) faz o inventário, dessa maneira e ao mesmo tempo, de uma necessidade de expressão coletiva e da atual impossibilidade de se exprimir realmente. Essa contradição provavelmente desaparecerá quando a comunidade martinicana estiver apta para dizer a si mesma, isto é, quando for uma escolha possível para si. Toda etnopoética é do futuro.¹³

Referências

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.

¹³ Reproduzo aqui, em tradução, as palavras finais de “Free and forced poetics”, em que Glissant faz uma saudação afetuosa sobre o futuro: “Então, não haverá mais conflito entre a busca da expressão e a expressão em si. O crioulo não será, a longo prazo, a língua da neurose. O francês então falado não mais determinará de fora os níveis linguísticos a serem usados. Uma língua, compartilhada pela comunidade, tomará forma. O tempo trará uma poética natural, espontânea e viva. O tempo trará uma subterrânea alegria, alegria a qual, enterradas todas as mágoas do mundo, é o sinal de um povo redescobrimo sua identidade” (nota de Thadeu C Santos).

32 Criação & Crítica

GLISSANT, Édouard. « Poétique naturelle, poétique forcée ». In: _____. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997 [1981], p. 401-419.

GLISSANT, Édouard. Free and forced poetiques. Alcheringa, Michel Benamou e Jerome Rothenberg (org.), Universidade de Boston, v. 2, n. 2, 1976. Disponível em <https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/alcheringa/Alcheringa_New-2-2_1976.pdf>. Acesso em 06 fev. 2022.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Trad. Manuela Mendonça. Porto: Sextante Editora, 2011.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Recebido em: 15/02/2022

Aceito em: 23/05/2022

Referência eletrônica: GLISSANT, Édouard. Poética natural, poética forçada. Trad.: Thadeu C. Santos; Henrique Provinzano Amaral. Colab.: João Borogan. *Criação & Crítica*, n. 32, p., jul. 2022. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.