

Césaire-Pereira: uma leitura Martinica-Brasil

Daviane Moreira e Silva¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura em diálogo entre *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire e “Caderno de retorno”, de Edimilson de Almeida Pereira.

ABSTRACT: This article presents a lecture on dialogue between Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal* and Edimilson de Almeida Pereira's “Caderno de retorno”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Aimé Césaire; Edimilson de Almeida Pereira; Diáspora negra

KEYWORDS: Poetry; Aimé Césaire; Edimilson de Almeida Pereira; Black diaspora

A proposta deste trabalho é apresentar uma leitura do “Caderno de retorno”, o longo poema presente no final de *As Coisas Arcas*, de Edimilson de Almeida Pereira, em diálogo com o *Cahier d'un retour au pays natal*, do martinicano Aimé Césaire. A ideia de observar a relação entre os dois textos foi estimulada pela menção feita ao livro de Césaire logo no título do poema de Pereira, mas também pelas possíveis aproximações que imaginávamos poderem ocorrer entre autores vindos de países que compartilham semelhanças históricas e sociais mas que, vivendo em momentos distintos e usufruindo de matrizes culturais próprias de cada contexto, percorreram caminhos poéticos que permitem ligá-los, mas não confundi-los. Césaire e Pereira são significativos para observarmos as negociações empreendidas por autores da diáspora africana nas Américas e nos permitem ver o que há de comum na negociação identitária do Brasil e Caribe. A importância de fazer dialogar a produção de Edimilson Pereira com a de Aimé

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Pesquisa: A Escrita Literária Como Espaço de Resistência Cultural e Política. Contato: daviane.moreira@gmail.com

Césaire deve-se ainda à necessidade de construir a significação de um poeta em face aos artistas anteriores, posto que, como ressalta T. S. Eliot, é impossível ignorar o passado e as conquistas estéticas obtidas por outros autores.

Para a leitura a que nos propusemos, apoiamo-nos nos conceitos sobre cultura popular explicitados por Marilena Chauí em *Conformismo e resistência*. O que percebemos com essa autora é que a expressão “cultura popular” é uma classificação utilizada não pelos produtores dessa manifestação cultural, mas pelos membros da elite ao se referirem à produção das classes subalternas. O sentido dessa expressão variou bastante desde sua criação, oscilando entre a acepção dada pelos Românticos (de retomada de tradições, criação coletiva e anônima) e a acepção dos adeptos da Ilustração (que viam o popular como a manifestação de uma tradição que será eliminada quando a sociedade se modernizar). Essas duas visões entendem a produção cultural popular como algo fechado e homogêneo e não consideram as diferenças existentes numa sociedade de classes. O Brasil é visto por Marilena Chauí como uma sociedade autoritária por ser fortemente hierarquizada, por não respeitar os direitos dos cidadãos, pelas discriminações e repressões, além de o Estado se apropriar e tentar controlar as práticas populares. Para a autora, a noção de cultura popular no Brasil oscila entre as visões Romântica e Ilustrada, com a razão educando a sensibilidade do povo (através das vanguardas políticas) e o sentimentalismo no papel de humanizar as elites através das vanguardas artísticas. A proposta de Chauí é entender cultura popular não como uma oposição à cultura dominante pois ocorre dentro dela, mesmo que seja para resistir a ela.

A análise feita por Stuart Hall sobre os processos das diásporas contemporâneas como o caminho inverso feito pelos habitantes das regiões colonizadas em direção às metrópoles também é relevante para nossa leitura do diálogo Césaire-Pereira. Nestes casos, os sujeitos em trânsito geralmente se sentem deslocados, tanto nos territórios para os quais se mudaram em busca de melhores condições de vida quanto em

seus lugares de origem, por não conseguirem mais se adaptar ao ritmo da vida local. Com a diáspora vem também o deslocamento do olhar e da interação com o mundo: a identidade passa a ser construída a partir de outros parâmetros como, uma maior identificação simbólica com as culturas africanas ou afro-descendentes, no caso da diáspora a partir do Caribe ou da América do Sul, por exemplo.

Na discussão sobre raça, Kabenguele Munanga defende que os movimentos negros no Brasil não conseguiram ainda mobilizar seus possíveis membros em torno de reivindicações e lutas contra a estigmatização racial por não terem sido capazes de introjetar na população o reconhecimento com a identidade negra. Esse problema se deve ao discurso de branqueamento surgido no século XIX, ainda presente no imaginário da população: até hoje a identidade branca é vista, mesmo que sub-repticiamente, como superior. No Brasil, após a abolição dos escravos, os intelectuais passaram a se preocupar com a influência negativa que os negros poderiam exercer no restante da população; para evitar este cenário, o ideal seria “dissolver” a negritude da camada considerada inferior através da mestiçagem, que unificaria e elevaria a população brasileira. Das muitas posições existentes, algumas propunham a divisão do país em regiões raciais “naturais”, ou que a responsabilidade penal fosse diferente para cada grupo, por exemplo. Alguns teóricos posteriores, como Gilberto Freyre, atribuíram uma valorização positiva às contribuições dos negros à cultura brasileira, mas defendiam um sincretismo sem diferenças, sem contradições. O discurso brasileiro optou por uma política assimilacionista que identifica as manifestações culturais das minorias como elementos da cultura nacional, mas inibem a participação política dos produtores destes bens culturais.

O caso brasileiro se reflete em outros países periféricos que têm suas produções culturais valorizadas principalmente quando adquirem valor mercadológico, com um esvaziamento político para se tornarem mais palatáveis comercialmente; tal cenário de desvinculação dos bens culturais de seus elementos de denúncia enfraquece as lutas contra o

racismo e a desigualdade, além da divulgação e distribuição destes bens ficarem sob o controle de países econômica e politicamente poderosos no cenário mundial.

Para melhor analisarmos a obra de Césaire, é preciso ressaltar que o processo de colonização na Martinica, com o subsequente tráfico de africanos escravizados, deu-se após a dizimação da população indígena autóctone, que se recusava a exercer o trabalho nas plantações de cana-de-açúcar. O nome de uma das tribos dizimada, os Caraíbas, originou o termo “canibal”, que Shakespeare utilizou em *A tempestade* para nomear Caliban, lido atualmente como a representação do colonizado que é alienado do controle de sua terra natal, símbolo da colonização, como aborda Roberto Fernández Retamar. No cenário da colonização francesa no Caribe é perceptível a utilização da violência como a linguagem escolhida pelos colonizadores no trato com os colonizados. Mas a violência física não foi a única linguagem empregada: a colonização psíquica dos martinicanos, que desumanizava os escravizados para melhor controlá-los, utilizou-se de justificativas religiosas e científicas, como os estudos da Sociedade de Antropologia de Paris, usados para expor diferenças morfológicas que demonstrassem a inferioridade dos negros.

As manifestações culturais dos colonizados como as danças, os cantos e ritos religiosos são argumentos usados pelos colonizadores para demonstrar o barbarismo dos caribenhos. No poema de Césaire vemos transparecer essa interpretação; “voum rooh oh/ voum rooh oh/ à charmer les serpents à conjurer les morts/ voum rooh oh/ à contraindre la pluie à contrarier les raz de marée²” (CÉSAIRE, 1983, p.30). Podemos ouvir neste trecho os sons de um suposto ritual que expõe o olhar sobre o colonizado como alguém que controla as forças da natureza de modo não-racional, com uma espiritualidade que permite a comunicação com os mortos. Como observado por Carvalho, os

² “voum rooh oh/ voum rooh oh/ a encantar as serpentes a conjurar os mortos/ voum rooh oh/ a forçar a chuva a contrariar as correntes marinhas”.

elementos de origem africana são fetichizados no ocidente atualmente como forma de escapismo, sem valorização política ou social.

Segundo a justificativa religiosa para a escravidão dos africanos, os negros eram descendentes de Can, filho de Noé que, embriagado, teria ofendido o pai e condenado sua linhagem a carregar na pele a marca de sua degeneração moral. Como os escravos se recusaram a aderir ao cristianismo, a escravidão foi o caminho para que não sucumbissem ao mal: neste sentido, o discurso religioso serviu para auxiliar na justificativa da escravidão.

Et ni l'instituteur dans sa classe, ni le prêtre
au catéchisme ne pourront tirer un mot de ce négro
sommolent, malgré leur manière si énergique à tous
deux de tambouriner son crâne tondu, car c'est dans
les marais de la faim que s'est enlisée sa voix
d'inanition (un-mot-un-seul-mot et je-vous-en
tiens-quitte-de-la-reine-Blanche-de-Castille, un-
mot-un-seul-mot, voyez-vous-ce-petit-sauvage-
qui-ne-sait-pas-un-seul-des-dix-commandements-
de-Dieu)³.
(CÉSAIRE, 1983, p.11)

Neste trecho vemos duas figuras representando a autoridade: o padre e o professor, que ajudam a incutir nas crianças a ideia de que a língua, a cultura, a visão de mundo que devem ser praticadas e respeitadas são as do colonizador francês. O silêncio do menino diante das perguntas não é visto como sintoma da fome ou do vazio místico que é para o menino não saber os dez mandamentos, mas como afirmação de seu caráter bárbaro que não consegue absorver os valores morais necessários. Como afirma Fanon, “o mundo colonial é um mundo maniqueísta”. Com todas as vozes em torno de si afirmando sua inferioridade diante do mundo, não é de se estranhar a assimilação que sofreram os africanos escravizados na Martinica.

³ “E nem o professor na classe, nem o padre/ no catecismo não poderão tirar uma palavra desse negrinho/ sonolento, apesar da maneira tão enérgica deles/ dois tamborilar seu crânio tosquiado, pois é/ nos pântanos da fome que afundou sua voz/ de inanição (uma-palavra-uma-só-palavra e o considero quite- com-a-rainha-Branca-de-Castilha, uma-/ palavra-uma-só-palavra, Vejam-esse-pequeno-selvagem-/ que-não-sabe-um-só-dos-dez-mandamentos-de-Deus.)”

A ilha começou a modernizar-se somente após a Segunda República e a instituição de escolas, jornais e a extensão das leis metropolitanas à colônia. Mas mesmo as bolsas oferecidas aos melhores alunos para que completassem seus estudos em Paris eram o prosseguimento das antigas práticas assimilacionistas. A família de Césaire mudou-se para Fort-de-France com o intuito de garantir a educação dos filhos. Em um trecho do *Cahier d'un retour au pays natal* lemos a descrição de uma rua em Fort-de-France, a rua Palha, na qual o eu-lírico passou a infância: “et la mer la frappe à grands coup de/ boxe, ou plutôt la mer est un gros chien qui lèche et/ mord la plage aux jarrets, et à force de la mordre elle/ finira par la dévorer, bien sûr, la plage et la rue Paille/ avec”⁴ (CÉSAIRE, 1983, p.19). A natureza descrita aqui não é a mesma encontrada nos panfletos turísticos sobre o Caribe, a praia que banha a rua Paille, “un appendice dégoûtant”⁵ como as demais partes que cercam o trecho ocupado pelos habitantes mais pobres da cidade, tem a areia escura, “fúnebre”, cheia de lixo, e no lugar da água batendo calmamente na areia, vemos na cena uma agressividade tremenda, com um mar que tenta devorar a praia e a rua Paille, um mar que bate com força para nocauteá-la, que morde para engoli-la.

Nos depoimentos de Césaire sobre sua mudança para a capital metropolitana, a fim de terminar os estudos, temos a descrição de uma cidade repleta de imigrantes vindos de outras colônias. Com estes jovens e o fascínio que as artes africanas começaram a exercer sobre as vanguardas europeias, Césaire começou a construir sua identidade negra a partir das vivências que teve na metrópole. Durante uma viagem à Iugoslávia, Césaire vislumbrou novamente a Martinica:

Toute la famille m'attend sur le quai. On me donne une chambre à l'étage, j'ouvre la fenêtre, ah! Je me dis: “Quel paysage! C'est fantastique! Pierrot, comment appelles-tu cette île, là? – Martiniska. – Martiniska! mais, traduit en français, c'est Saint-

⁴ “e o mar a fere com grandes golpes de/ boxe, ou antes o mar é um grande cachorro que lambe e/ morde a praia nos tendões, e de tanto mordê-la ele/ acabará por devorá-la, claro, a praia e com ela a rua Palha.”

⁵ “um apêndice repugnante”

Martin: c'est la Martinique!" Je pars pour la Yougoslavie et qu'est-ce que je découvre? La Martinique, où je n'avais pas suffisamment d'argent pour retourner en Martinique, juste assez pour arriver à Martiniska en Yougoslavie! Le soir même, je m'installe à une table, devant la fenêtre et j'écris: "Cahier d'un retour au pays natal". Autrement dit – c'est ainsi que j'ai commencé à écrire *Cahier d'un retour au pays natal*.⁶ (LOUIS, 2007, p. 36-37)

É inevitável perceber que o caminho feito para chegar à terra natal foi seguir para uma terra estrangeira, longe da metrópole, na qual o regresso simbólico ocorreu bem antes do físico, com o distanciamento necessário para pensar o local de origem, para perceber suas particularidades: a ida à Martiniska foi um dos retornos empreendidos. Depois do retorno propriamente dito, o partido comunista convidou Césaire a concorrer às eleições e ele acabou tornando-se prefeito de Fort-de-France. As mais de quatro décadas do poeta exercendo o papel de político tiveram momentos muito significativos, como o voto pela departamentalização e não pela independência da ilha, com medo que o poder caísse nas mãos dos *békés* ou que seus habitantes passassem a ter condições de vida mais precárias. Mesmo depois de ter deixado os cargos políticos, Aimé Césaire continuou exercendo grande influência no cenário local, haja vista sua oposição ao então Ministro do Interior da França, Nicolas Sarkozy, que foi derrotado na Martinica nas eleições presidenciais de 2007.

Au bout du petit matin...

Va-t'en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t'en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t'en mauvais gris-gris, punaise de moinillon. Puis je me tournais vers des paradis pour lui et les siens perdus, plus calme que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane que je porte

⁶ "Toda a família me espera na plataforma. Dão-me um quarto no primeiro andar, eu abro a janela, ah! Digo a mim mesmo: 'Que paisagem! É fantástico! Pierrot, como se chama esta ilha? – Martiniska. – Martiniska! mas, traduzido em francês, é San Martin: é a Martinica!' Eu parto para a Iugoslávia e o que eu descubro? A Martinica, quando eu não tinha dinheiro suficiente para retornar à Martinica, apenas o bastante para chegar à Martiniska na Iugoslávia! Nesta mesma noite, eu me instalo em uma mesa, diante da janela e escrevo: 'Caderno de um retorno ao país natal'. Ou seja, – foi assim que eu comecei a escrever *Cahier d'un retour au pays natal*."

toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolantes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien.⁷ (CÉSAIRE, 1983, p.7)

No decorrer do poema muitas referências são feitas à paisagem e cultura locais, através dos nomes de animais e plantas (“un fleuve de tourterelles”, “de trèfles de la savane”), dos ventos, vulcões, das correntes marítimas além dos momentos históricos marcantes para a trajetória do país, dos xingamentos (“gueule de flic”), de doenças, de referências que localizam o “pays” em um lugar específico do mundo. Após tanto tempo vendo os símbolos constituintes da identidade local serem diminuídos ou negados, a escolha de signos que os representem no poema aparece como uma forma de dignidade restituída, mas que nem por isso aparenta estar livre de problemas.

Ao se voltar para o paraíso, os indicativos de desastre: o despertar de algo que estava preso e nutriu os ventos, a desestabilização do equilíbrio existente (que talvez não fosse equilíbrio, mas sim embotamento, alienação, parte do processo de colonização), o pensamento que nunca se cansa serve de estímulo para despertar o que estava adormecido. Os trevos de savana e as rolinhas são uma parte do desastre e também o que é utilizado como precaução contra “la force putréfiante des ambiances crépusculaires”: a manhã pode não representar um início tão otimista, mas o anoitecer carrega consigo a ideia de deteriorização, de desgaste.

No contexto brasileiro, o ano de 1988 assinala o começo do processo de redemocratização através da promulgação da Constituição Federal, embora a abertura política tenha sido iniciada em 1974, dez

⁷ “Ao fim da alvorada.../ Vá embora, eu lhe dizia, cara de tira, cara de vaca, vá embora, eu detesto os lacaiois da ordem e os baratas tontas da esperança. Vá embora amuleto do mal, diabo de frade. Em seguida eu me voltava para paraísos para ele e os seus perdidos, mais calmo que a face de uma mulher que mente, e, embalado pelos eflúvios de um pensamento que nunca se cansa eu nutria o vento, eu desatava os monstros e eu ouvia crescer do outro lado do desastre, um rio de rolinhas e de trevos da savana que eu trago sempre nas minhas profundezas à altura inversa do vigésimo andar das casas mais insolentes e por precaução contra a força putrefacente dos ambientes crepusculares, agrimensurada noite e dia por um sagrado sol venéreo”.

anos após o início da ditadura militar no país, que suspendeu direitos políticos, fechou o Congresso nacional e instituiu a censura, entre outras coisas. Nos anos 1980, as primeiras eleições trouxeram ânimo aos que ansiavam pelo fim do regime militar; neste clima de transformações políticas é que se iniciou o movimento *Abre Alas* e a revista *d'lira*, reunindo poetas na cidade de Juiz de Fora. Nos depoimentos dos poetas envolvidos tanto no movimento quanto na revista, percebemos que a importância maior é dada não à publicação em si, mas ao contato com outras pessoas interessadas no fazer poético, às discussões dentro do grupo, que alargam horizontes e refinam as percepções sobre literatura. O resultado desse diálogo intenso entre poetas em seus estágios seminais é visto nas produções que continuaram após o fim do movimento, indicado como um marco importante para a formação artística dos envolvidos. A confecção da revista era bastante precária, característica, aliás, remanescente da geração mimeógrafo: o papel, conseguido nas gráficas da cidade, não tinha os mesmos tamanhos, a datilografia era feita pelos próprios poetas, as matrizes de mimeógrafo não deixavam as letras durarem muito. Com o tempo, a revista *d'lira* conseguiu apoio do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Juiz de Fora, que começou a imprimir o material, embora a parte gráfica ainda ficasse por conta dos poetas, que cuidavam da montagem, divulgação e venda dos exemplares.

Edimilson de Almeida Pereira nasceu em Juiz de Fora em 1963, um ano antes do início do período ditatorial brasileiro, e ingressou no *Abre alas* em 1983. A estrutura do “Caderno de retorno” nos permite observar, no começo do poema, a referência à pele, que se desenvolve no decorrer das primeiras estrofes. Embora não se trate de uma estrofe como “Au bout du petit matin”, o elemento pele é visto no decorrer do texto e no final, num movimento circular que, ao se repetir, vai agregando significados, como a pedra no poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade.

Normalmente vista como forma de identificação, de pertencimento do sujeito a um determinado grupo, geralmente classificável como branco, negro, indígena ou oriental, essa forma de identificação tem seu significado expandido no texto poético

Tenho doze anos. Ao entregar a roupa limpa
me indicam a entrada de serviço
mal iluminada.
O menino desliza o hades das garagens
adivinha a campainha em braile.
a cozinha abre a porta
(até quando fará os mesmos gestos)
sorri recolhe as peças
e mergulha outra vez
no Brasil colonial.
Será o doublé de mucama que areou vasilhas
sábados a fio?
e engomou por força o próprio destino?
(PEREIRA, 2003, p.210)

Com a estrofe iniciada em primeira pessoa, a narrativa que se segue reúne referências de uma travessia física que remete às viagens dos heróis greco-latinos ao reino inferior, nas quais geralmente vislumbram vultos do passado e cenas futuras que os ajudam a seguir suas viagens, sejam elas empreitadas pessoais (como Ulisses tentando retornar para casa, navegando em direção à Ítaca) ou missões em prol da coletividade (como Enéas, para fundar a nova Tróia). A menção ao Hades parece indicar isso, a descida aos infernos que de alguma forma desnuda a realidade e, até mesmo um gesto prosaico, como tatear uma parede em busca da campainha, demonstram os percalços da travessia, pois a escuridão se faz presente e é preciso “enxergar” de alguma forma, através de outros sentidos. Quando o menino alcança a entrada, vemos que “a cozinha abre porta”, a parte da casa na qual a pessoa fica confinada substitui-lhe o nome, a cozinha é o ser vivo do qual a cozinheira faz parte, ao qual se liga, tamanha a reificação da mulher. É explícito neste ponto do texto que, infelizmente, algumas circularidades permanecem, como o trabalho feminino mal-remunerado, antes praticado nas imediações da casa-grande e senzala pequena, hoje feito na área de serviço e dependências de empregada.

Em contraposição à cena diante da cozinha, com a manutenção da exploração que se aceita silenciosamente, vemos a lembrança das resistências de quem não quis aceitar a situação passivamente:

Si vous ne connaissez pas notre nom,
il apparaît sur la tête de tous les hommes
qui marchent dans la rue.
Est-il possible d'oublier les yeux
de l'esclavage? Son rideau de sang
et cimarronage?
(PEREIRA, 2003, p.202)

Os indícios, as menções à pele estão disseminados ao longo do texto e, após aparecerem nas primeiras estrofes, retornam no trecho sobre os azuis:

75% dos azuis têm mais chances de serem os primeiros demitidos 70% trabalham em serviços não-técnicos 80,9% de suas parceiras ganham até 2 salários mínimos 62% dos azuis ganham até dois salários mínimos 80% deles moram em favelas e em locais insalubres 87% dos que estão fora das escolas são azuis como seus pais 47% dos azuis concluem o ensino médio somente 1% dos azuis concluem o ensino superior 37,7% das azuis são analfabetas 40,25% dos azuis são analfabetos mas não temos vulcões nem ebola nem terremotos (PEREIRA, 2003, p.218)

Neste trecho percebemos, pelos índices mostrados no poema, associados à manutenção de práticas discriminatórias, que o projeto de democracia racial não se realizou no Brasil conforme esperado, dados os números sobre escolaridade, emprego e salário dos negros que, juntamente aos índices de mortalidade e criminalidade, não permitem uma identificação do negro como um cidadão igual aos demais, como atesta Darcy Ribeiro (1995, p.235). Aqui a repetição, elemento marcante dos dois poemas, passa por duas línguas, pois a cor escolhida para

denominar o grupo tratado, os “azuis”, se tomada como tradução do termo em inglês *blues*, possibilita uma ligação com o sentido cor ligada à depressão, à tristeza, mas que também nomeia o gênero musical surgido dos *spirituals*, canções de trabalho e hinos religiosos criados pelos negros escravizados nos Estados Unidos. Esta possível conexão entre os “azuis” e o “blues” pode se fortalecer pelo laço da dor compartilhada entre os homens escravizados durante o período colonialista. Embora acreditemos na necessidade de se pensar criticamente as relações de produção e circulação cultural entre os países que controlam o mercado e a distribuição de bens culturais, não se pode negar os caminhos semelhantes que percorreram em certas esferas. Observamos a ideia de transformação da dor em algo positivo, pois “é na dor profunda que o blues e o samba colhem o humor, a auto-ironia e até mesmo a festa. [...] o ritmo é uma experiência dialética, mais aberto às mudanças do que resolvido em si mesmo como uma sentença” (PEREIRA apud MARQUES, 2004, p. 63).

Essa junção linguística com o inglês, aqui feita através de um período da história dos países e da semântica dos vocábulos, aparece com outras línguas, em trechos nos quais o poema é escrito em francês ou espanhol. O poema apresenta uma variedade de línguas (inglês, espanhol e francês) e também de linguagens, pois é feito de grupiara, documentos históricos, interrogatórios em aeroportos, estatísticas.

No prefácio da obra poética 3, *Casa da Palavra*, Ricardo Aleixo (que escreveu com Edimilson Pereira o livro *A roda do mundo*, de 1996) destaca na obra do poeta a atualização de temas e técnicas verbais africanas e afro-brasileiras, como a oralidade como meio de afirmação do outro e elemento composicional (ALEIXO apud PEREIRA, 2003, p. 15). Aleixo sugere que, para adentrar na poesia de Edimilson Pereira não se empregam somente olhos e ouvidos, mas o corpo todo. De fato, se pensarmos que o corpo é o arquivo/depósito/instrumento do que aparece na dança, no canto, na representação teatral, é mais fácil perceber que as lembranças nele estão e dele ressurgem, como

combustível para reagir, e que ele pode ao mesmo tempo ser e fazer o caminho para seguir ou voltar.

A crítica literária “insiste que as literaturas não vivem em isolamento, mas em uma multiplicidade de encontros linguísticos e nacionais”; neste sentido, as tentativas de tradução são necessárias para a manutenção das literaturas, mesmo sabendo que equivalências exatas são impossíveis, pois o tradutor e crítico tentam “comunicar a descoberta”, permitir que a poesia alcance a plenitude, daí o valor de se interpretar a literatura de modo comparativo: Steiner considera o estudo de um autor somente dentro de seu contexto nacional, sem considerar as influências literárias externas, um tipo de feudalismo acadêmico que leva a leituras finais superficiais (STEINER, 1988, p. 27). Por isso julgamos importante a leitura do “Caderno de retorno” dentro da produção poética brasileira sem ignorar os elementos da tradição literária ocidental que são retomados/ recriados no poema. Como um leitor declarado do modernismo brasileiro, estranho seria que Pereira ignorasse o preceito antropofágico de “absorção do inimigo sacro” (ANDRADE, 1928), de engolir o outro para transformá-lo em algo diferente dentro de si, ou de conter multidões, como acena Whitman.

Distanciamentos

Com a menção a Bola de Nieve (“Um fardo se incorporou às costas e a música/ Quando soa, Cassiano, tem em si o esquecido horror./ Como se Bola de Nieve pendurasse em farpas suas/ vozes”, PEREIRA, 2003, p. 232), cantor cubano, Pereira se une a outros *cimarrones* hodiernos. Vemos o *cimarrón* como o símbolo daquele que resiste, e não somente símbolo da escravidão. Se em alguns momentos a leitura do “Caderno de retorno” parece muito focada em questões como preconceito, história da escravidão, é menos por uma questão racial e mais pelos signos de luta, resistência e transformação que eles carregam. O eu-lírico, através dessa resistência e transformação, deseja ir além da história já narrada, e é neste ir além que o sujeito-agente

poderá desfazer-se de sua pele estigmatizada socialmente e abrir-se a um mundo de profusão de cores e formas não marcadas, mundo a ser reinventado e reinvestido, que lhe revele um outro eu de si mesmo:

Quelque chose au-delà de l'histoire m'embrasse
et réveille une autre facette de moi-même
sans forme et sans couleur
et pour cette raison
capable de m'investir avec toutes les formes
et toutes les couleurs.
(*idem, ibidem*, p.234)⁸

Em Césaire, o que aparece é a eleição de uma voz que será a libertadora, que dará som e forma aos sofrimentos, o poeta está mais ligado à essencialidade da negritude do que em um possível diálogo: “Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s’affaissent au cachot du désespoir.”⁹ (CÉSAIRE, 1983, p. 22).

O que vemos, nos dois poemas, é um retorno motivado por uma viagem, um deslocamento no qual se encontra a “casa” estando longe dela. Pensando no conceito de **lugares comuns** proposto por Édouard Glissant (2005), sendo o lugar comum aquele no qual “um pensamento do mundo encontra um pensamento do mundo”; talvez esse “lugar” seja mais facilmente encontrado pelo poeta, o visionário que capta algo que está em movimento.

Talvez a relação aqui feita entre o *Cahier d'un retour au pays natal* e o “Caderno de retorno” não seja propriamente um encontro não planejado, acidental de dois pensamentos do mundo, mas a busca que um pensamento do mundo (“Caderno...”) empreende em direção a outros pensamentos durante o caminho do retorno. Para Glissant, uma poética da totalidade-mundo une o lugar de emissão da obra à totalidade-mundo: não existe obra produzida em suspensão, e ela

⁸ “Qualquer coisa para além da história me abraça/ e revela uma outra faceta de mim mesmo/ sem forma e sem cor/ e por esta razão/ capaz de me investir com todas as formas/ e todas as cores”.

⁹ “Minha boca será a boca das desgraças privadas de boca, minha voz, a liberdade daquelas que se encolhem no cárcere do desespero”.

convirá ao lugar tanto quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo, ou seja, dentro do recorte analisado, a poética de Edmilson de Almeida Pereira é conveniente não apenas por utilizar-se de elementos afro-descendentes, de características da cultura popular brasileira, o que por si só já é interessante como construção identitária nacional, mas também por proporcionar contatos entre esses elementos e outros, como os discursos oficiais do período colonial (PEREIRA, 2003, p. 198) ou os autores da tradição literária europeia e brasileira (idem, ibidem, p. 210). O diálogo resultante desses contatos, no âmbito poético, permite tanto a recriação de aspectos da cultura local quanto a interferência na totalidade-mundo, pois a poética sugerida por Glissant permite não a imobilidade da cultura local, mas sua transformação, fator indispensável para sua permanência. A angústia vivida pelo poeta em contato íntimo com a comunidade é a de permanecer ele mesmo sem se fechar ao outro, sem tornar-se ilha que recusa o contato; a defesa das tradições de uma comunidade passa pela consciência de que ela se insere na realidade do caos-mundo (GLISSANT, 2005, p. 46). O fato é que o lugar é incontornável, mas seus valores não são exportáveis, ou seja, o mais importante não seria tentar fazer dos valores particulares universais, mas criar com eles uma trama, uma rede que se cruza com os valores da totalidade-mundo (ROCHA, 2001, p. 159).

Com a nova compreensão da realidade psicológica e a incapacidade dos recursos poéticos do século XIX manifestarem essa realidade, poetas como Rimbaud e Mallarmé tentaram, através da expansão dos sentidos das palavras e de construções sintáticas diferentes das tradicionais, recuperar o caráter fluido da língua:

Esperavam devolver à palavra o poder de encantação – de conjurar o inaudito – que ela possui quando ainda é uma forma de mágica. Compreenderam que a sintaxe tradicional organiza nossas percepções em padrões lineares e monísticos. Tais padrões distorcem ou sufocam o jogo de energias subconscientes, a multiplicidade de vida no interior da mente [...]. Em seus poemas em prosa, Rimbaud busca libertar a linguagem do vínculo inato da sequência causal; os efeitos parecem vir antes das causas e os acontecimentos desenrolam-se em

inconsequente simultaneidade [...]. Mallarmé fez das palavras atos, não fundamentalmente de *comunicação*, mas de *iniciação* a um mistério particular. (STEINER, 1988, p.47)

O exercício de criar uma sintaxe que seja menos familiar ao leitor é compartilhado por Césaire e Pereira, impedindo uma leitura automatizada dos versos; essa característica está presente também na estética surrealista.

No início do século XX, alguns membros dissidentes do movimento dadaísta se aprofundaram em experimentos psicanalíticos, entendendo a poesia e a pintura como meios de explorar o inconsciente. O movimento surrealista surgiu desvinculado do dadaísmo, em 1924, com as publicações do “Manifeste du surréalisme” e da revista *Revolution surréaliste* e abertura do “Bureau de recherches surréalistes”, um escritório para ‘investigações oníricas’, as três iniciativas de André Breton. Gilberto Mendonça Teles ressalta o paralelismo com o expressionismo alemão, principalmente na revalorização do passado que, no caso francês, compreende a leitura de Sade, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, além de buscarem apoio em outros campos de conhecimento, valendo-se dos preceitos de Freud e do marxismo após o primeiro manifesto, unindo o pensamento político ao psicanalítico, tentando dar um caráter de agitação social à poesia (TELES, 1983, p. 170).

Vemos que esses elementos estão presentes nas duas obras aqui analisadas, e que as aproximações existentes entre o *Cahier d'un retour au pays natal* e o “Caderno de retorno” são tanto no âmbito temático quanto no âmbito estético: a estrutura poética dos dois textos engloba repetições, circularidades, retornos temáticos, libertação sintática que causam um efeito ao mesmo tempo de estranhamento e revelação de outros sentidos que não os habitualmente percebidos: no *Cahier...*, o refrão “Au bout du petit matin...” (CÉSAIRE, 1983, p. 7) se espalha pelo texto e vai agregando sentidos conforme se repete; no “Caderno...”, a pele que inicia e encerra o poema também vai se esticando, ampliando. As identidades poéticas de Césaire e Edimilson Pereira se reforçam pelo

diálogo entre si e entre outras manifestações culturais, sejam elas literárias ou não.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CARVALHO, J. J.. “As culturas afro-americanas na Iberoamérica: o negociável e o inegociável”. In: CANCLINI, Néstor García. (org.). *Culturas da Iberoamérica*. São Paulo: Editora Moderna, 2003, p. 101-138.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 1983.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.

_____. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Gallimard,

FARIA, Alexandre (org.). *Poesia e vida: anos 70*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2007.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza/PUC-Minas, 2002.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Invenção a várias vozes de Edimilson de Almeida Pereira”. In: PEREIRA, Edimilson de A. *Zeosório Blues. Obra poética 1*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

LUIS, William. “Introducción a Signo cimarrón”. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Signo cimarrón*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (Coleção Cultura e Identidade Brasileira.)

OLIVEIRA, Fabrício Marques de. *Dez conversas – diálogos com poetas contemporâneos*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2004.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *As coisas arcas: obra poética 4*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2003.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Enilce Albergaria. “No fio da navalha”. In: *Estado de Minas Gerais*. Caderno Pensar. Belo Horizonte: 20 de dezembro de 2003, p.4.

_____. *A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2001.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

MAESTRI, Márcio. “O quarto escuro da sociedade brasileira”. In: *Correio da cidadania*. Edição 187. São Paulo: 1998-2000. Disponível em <http://www2.correiodacidade.com.br/ed187/home.htm>, acessado em 14/01/2009.