

O imaginário de **An Neuf** de Aimé Césaire à luz da mitocrítica de Gilbert Durand

Catarina Sant'Anna
(UFMT)

Para os alunos e professores do
curso de Francês do IL.

Et on peut dire que toute grande poésie, sans jamais renoncer à être humaine, à un très mystérieux moment cesse d'être strictement humaine pour commencer à être véritablement cosmique" (Aimé CÉSAIRE, "Poésie e connaissance".)

7.../ l'oeuvre littéraire est le lieu d'une double intention, ou d'un double mouvement: un premier mouvement qu'on pourrait dire centrifuge et par lequel elle s'ouvre au monde extérieur et à ses problèmes, le vise en lui posant la question de sa "réalité", - un autre mouvement, centripète celui-là, qui a tendance au contraire à refermer l'oeuvre sur elle-même, à la constituer comme sa propre fin et comme son propre sens, dans un splendide isolement".

(Maurice-Jean LEFEBVE. *Structure du discours, de la Poésie et du Récit*, 12)

ABSTRACT: This paper dives into Aimé Césaire's poem "An Neuf", using Gilbert Durand's framework, with the aim of disentangling the imagistic web that weaves various dimensions of the text, such as: semantic, mythic, historical and metapoetic.

1 - APRESENTAÇÃO

Apesar da criação da revista *Légime Défense* por estudantes antilhanos, marxistas e surrealistas em Paris, em 1932, considera-se o nascimento da "negritude"¹ em 1934, com a criação da revista *L'Étudiant Noir*, pelo senegalês Leopold S. Senghor, pelo guiano Léon Damas e pelo martinicano Aimé Césaire. Nesta publicação, pela primeira vez escritores negros recusavam os modelos literários brancos e proclamavam sua "négritude".

¹ Ver: FULCHIRON, b. e SCHLUMBERGER, C. *Poètes et Romanciers Noirs*. Paris, Nathan, 1980; 95 p.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. *O Teatro Negro de Aimé Césaire*. Niterói, Ed. UFF, 1980. 185 p.

Nascido em 1913, Aimé Césaire segue para Paris em 1931, a fim de prosseguir seus estudos; ali, entre 1935 e 38, cria um texto fundamental para a negritude - *Cahier d'un Retour au Pays Natal* e volta à Martinica em 1939, com a jovem e colaboradora esposa martinicana e um primeiro filho. André Bréton, mais tarde no prefácio para a obra, declarará Césaire como um dos maiores poetas da época.

Em síntese, sua carreira literária² incluirá ciclos de conferências, ensaios históricos, teatro, poesia e criação de algumas outras revistas ___detaque para a fundação de *Présence Africaine*, revista e casa de edição___ e atividade política (entre outras coisas, deputado pela Martinica em 1945 pelo Partido Comunista francês e, depois do rompimento com este, deputado pela Martinica pelo Partido Progressista Martinicano em 1978).

Suas obras dirigem-se aos negros colonizados do mundo inteiro numa linguagem que envolve trabalho com etimologia e densidade semântica das palavras, mitos, crenças, valores da ancestralidade africana, um grande conhecimento da literatura francesa, de História e cultura de países de população negra colonizados pelos franceses.

Sua produção poética, por envolver uma alta densidade simbólica, pode ser lida com proveito à luz da "mitocrítica" concebida por Gilbert Durand³, quando a análise de um texto investiga as representações, símbolos, mitos, idéias que configuram o imaginário literário (de um texto, da obra de um autor, das obras de uma época/período, etc.), o qual pode levar a uma "mitanálise", ou seja, a uma análise dos mitos vigentes em uma dada sociedade. A imagem literária, seja nas literaturas escritas, seja nas literaturas orais, representa papel privilegiado na transmissão de imagens do imaginário individual ou coletivo.

Neste poema de *Cadastre*, "An Neuf", veremos em sua tecedura sobretudo uma construção imagística envolvendo os mitemas *tempo, libertação e poder da palavra*.

2- ARTIMANHAS DA FORMA E POSSIBILIDADES DE SENTIDO: LEITURA "SEMÂNTICA" DO TEXTO.

Trata-se de um primeiro contato com o texto, investigando-o em suas possibilidades, examinando a disposição de

² Algumas obras: *Les Armes Miraculeuses* (pesia, 1946), *Soleil Cou Coupé* (poesia, 1948), *Corps Perdu* (poesia, 1949), *Discours sur le colonialisme* (poesia, 1950), *Cadastre* (poesia, 1961), *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (poesia, 1961), teatro: *Et les chiens se Taisaient* (1956), *La Tragédie du Roi Christophe* (1963), *Une Saison au Congo* (1967), *Une Tempête* (1969): e *Toussaint L'Ouverture* (ensaio histórico, 1962).

³ DURAND, Gilbert. *Mito e Sociedade; a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1983. *Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. Paris, Bordas, 1969

suas linhas na página branca, sua sintaxe, seu léxico e as ocorrências imagísticas.

O texto apresenta-se construído na terceira pessoa do plural, predominante, e na terceira pessoa do singular, sob forma de discurso narrativo, muito embora, graficamente, ache-se dividido em quatro blocos de diferentes extensões, semelhando estrofes, sem qualquer pontuação. O primeiro bloco, de linhas extensas, apresenta-se deslocado para dentro da margem, isto é, para a direita, bem como o terceiro; o segundo e o quarto situam-se colados à margem do texto, com versos poucos e curtos. Estes blocos menores, pela semelhança gráfica e rítmica, bem como pela repetição do mesmo verso inicial (*‘en ce temps-là*), incrustados entre os blocos maiores e fechando o poema, parecem funcionar como refrões.

O primeiro segmento é caracterizado pelo elemento *soffrer*, cujo sujeito é *“les hommes”*, e cujos índices são *“tourments”, “faim”, “larme”, “horreur”*. Uma causa é apontada claramente: *“les monstres rythmés par les écumes”*.

Os verbos *tailler*, *jucher* e *boire* se referem ao sujeito *les hommes* e estão no *passé-composé*⁴; assim, poderiam mostrar duas direções: a) exprimiriam uma ação terminada em um momento não preciso do passado ou b) expressariam que a ação ocorreu em momento determinado do passado, compreendendo este um espaço de tempo que ainda não findou. O presente dos verbos *faire* e *dissoudre*, intercalados entre a primeira e a última longas frases do bloco, parecem à primeira vista assinalar uma persistência da ação passada, contaminando o *passé-composé* e trazendo até o presente aquele passado. O elemento denotativo de saturação *___Jusqu’à l’horreur*, porém, marca o aspecto de acabamento da ação.

É interessante notar que não há inércia neste *soffrer*: há um esforço dos homens em transformar (*tailler*) esta situação em algo positivo (*fleur*), numa espécie de sacrifício, como examinaremos mais tarde.

Observe-se também que entre os quatro elementos que terminam as linhas mais longas deste segmento há, além da proximidade gráfica, uma identidade significativa, ou seja, entre *fleur*, *face*, *larme* e *écumes* há um mesmo sema: brevidade, fugacidade, instabilidade.

Apesar da configuração de um contexto de valoração negativa, ou seja, de caída, há ocorrência de imagens ascendentes que implicam ou implicam um esforço para o alto: *Jucher*, isto é, colocar(se) no lugar mais alto ___ com referência especialmente a aves; e uma elevação em vários níveis ___ *plateaux* (geográfico), *face* (físico), *dais* (social) como trono; (vegetal, como copa de árvore).

⁴DUBOIS, Jean & JOUANNON, Guy. *Grammaire et Exercices de Français*. Paris, Larousse, s/ data

Além de um movimento para o alto, há também índices de um movimento em círculo, ou que implica a imagem do círculo (ou de ciclo), como por exemplo: *rythmés* (repetição, volta regular), *boire* (ciclo digestivo) *tourments*⁵, etimologicamente ligado à raiz latina *torquere*; tordre, isto é, entortar girando, virando, rodando.

O elemento *boire* é conotativo de digestão, *fermentação*, preparando a reviravolta que será operada no segundo grande bloco.

Entre o primeiro e o segundo segmentos, surge o anúncio de uma *metamorfose*. Uma única frase é disposta em quatro versos de quatro sílabas, pondo em relevo seus elementos importantes: *a época* (*En ce temps-là*), que remete às narrativas bíblicas, às histórias populares, enfim a um tempo mítico *“In illo tempore”*, e *o fato* ocorrido (*inoubliable/ métamorphose*). *“Inoubliable”*, isto é, que extrapola o tempo, o poder do tempo de apagar até mesmo os conteúdos da memória. Assim, a *ação terminada* expressa pelo *passé-simple*, produzida em um momento bem determinado do passado, ultrapassa aquele momento e perdura nas consciências, nas memórias, em virtude provavelmente de sua grandiosidade ou significado popular. Quanto à *metamorfose*, segundo Chevalier⁶, elas podem ser ascendentes ou descendentes, conforme apresentem um recompensa ou um castigo. Mais adiante veremos tratar-se de uma recompensa.

O terceiro bloco apresenta uma predominância imagística fundada no visual. A praça pública, por exemplo, como espaço grande, aberto e livre, onde é comum desenrolarem-se eventos populares de alegria ou de desespero (festas, revoluções) é signo de agitação popular, envolta em luz e fogo no poema. Neste caso, *place* e *peste* estão ligadas pelos semas *“epidemia”*, *“contágio”*, isto é, alcança e reúne grande número de pessoas. Portanto implica também mudança, transformação (nos hábitos ou no *“status quo”*). Ao primeiro movimento de calma e repressão, morte lenta, sombra, sucede este segundo, de agitação, revolução, de renascimento e luz *___* de positividade: daí, *“peste merveilleuse”*. O elemento *“chevaux”* contribui para a atmosfera de estouro impetuoso.

O *passé-simple* e o *imperfeito* descrevem a *metamorfose*: *s’arrondir* e *être* exprimem uma ação terminada, já completada no momento da descrição. Quanto ao imperfeito de *ruer*, *tourner*, *siffler*, descreve ele ações que se desenvolveram ao mesmo tempo que as anteriores (no *passé-simple*) *___* imperfeito de simultaneidade. O elemento *“ruer”*, além de denotar violência, impetuosidade, também conota *“volta contra algo”*, lembre-se a expressão *“fuer dans les brancards”*, isto é, opor viva resistência a uma ordem, a uma disciplina⁷.

⁵ DAUZAT, Albert. *Dictionnaire Etymologique*. Paris, Larousse, 1938.

⁶ CHEVALIER, Jean & CHEERBRAND, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Sehers, 1973. 4º volume. (verbetes *metamorfose*)

⁷ ROBERT, Paul *Dictionnaire du Français Primordial*. Paris, Le Robert, 1971 (verbetes *ruer*)

Ainda em espaço aberto (*trottoir*), porém à margem da agitação, há o elemento "*reverbères*" que, à primeira vista, parece ter um tratamento irônico, a se julgar pela antítese "*les moindres*" e "*tête de phare*", como examinaremos depois.

As nuvens, por sua vez, não envolvem água, mas fogo ("*de gros nuages d'incendie*"), conseguindo dois efeitos: trazer ao poema a imagem de um acontecimento verídico (a histórica bomba atômica) e aludir às chuvas de fogo escatológicas (como no Apocalipse). Seja como for, são nuvens que não fertilizam, que não fazem nascer; elas crestam, desgastam, fazem morrer.

Um último elemento __"avenir"__ remete-nos ao título (an-neuf). E seu rico determinante __"anophèle vapeur brûlante"__ promove uma articulação entre os elementos *peste*, *nuages* e *incendie*, respectivamente; "*anophèle*", ele contagia, é epidêmico; "*vapeur brûlante*", ele cresta o homem; os elementos *vapeur* e *nuages* são sobretudo símbolos da metamorfose vista, de sua manifestação, sua constante mudança de forma.

Neste bloco a sugestão de movimento em círculo predomina: "*arrondir*", "*place*", "*ondée*", "*nuages*", "*vapeur*", "*tourmaient*" e "*champignon*". Examinaremos mais tarde a sua função no texto.

E chegamos ao último segmento, onde o sujeito composto do verbo *conspirer* tem cada um de seus núcleos posto em evidência pelo desmembramento da oração em seis versos; são eles: *ondée*, *sol meuble*, *aube* e *copeaux*. Vejamos: além da fórmula "in illo tempore"; temos outra fórmula das narrativas míticas __"pour la première fois", nitidamente cosmogônica, reiterada pelo elemento *aube* __início, começo, possibilidade. "*Ondée*" e "*sol meuble*" remetem a fertilidade, a germinação, a criação. "*Copeaux*", como lasca, lâmina de madeira resultante de um trabalho com ferramenta cortante, liga-se ao primeiro verso (verbo *tailler*); e, como algo pontiagudo ("pointe", etimologicamente⁸) pode funcionar como sugestivo de arma (revolução).

3 - As teias do mito: a opressão de Kronos.

Uma leitura à luz das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand permite-nos depreender no poema as faces do tempo, as forças vitais do devir e a transmutação dos terrores de Cronos em imagens benéficas, configurando o regime da "antífrase" no domínio do Regime Noturno da imagem, por meio de certas constelações de imagens simbólicas.

Todo movimento do texto vem configurado nas duas figuras simbólicas do *denário* e do *bastão*, nuances do imaginário que

⁸ DAUZAT, Albert. *Dictionnaire Etymologique*. (verbetes *pointe*)

procura dominar o tempo: o *denário* resume o movimento cíclico do destino e o *bastão* o impulso ascendente do progresso, uma redução simbólica da árvore que brota e cresce — promessa⁹. Portanto envolvem a reconciliação da antinomia que implica o tempo: o *terror* diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a *esperança* no acabamento do tempo, a confiança na vitória sobre ele. A uma fase trágica segue-se uma outra triunfante, compondo um mito dramático, onde se põem em jogo alternativamente as valorizações negativas e as valorizações positivas das imagens¹⁰.

Reservando o comentário do título para mais tarde, observemos o primeiro movimento do texto, em que o maléfico poder de Kronos já se faz presente através de uma simbologia própria. Os elementos *fleur, face, larme e écumes* são isomorfos da brevidade da existência, da fugacidade do tempo irreversível que marca e destrói. A flor, segundo Chevalier¹¹, enquanto resumo do ciclo vital, tem um caráter efêmero, é símbolo de instabilidade, condenada a uma evolução perpétua como a criatura. A face do homem exerce igual função, refletindo as marcas do tempo. As lágrimas além de símbolo de sofrimento também concorrem para a significação de efemeridade, sendo gota que morre numa rápida evaporação. A espuma, extremamente mutável e fugaz, insere-se também nesta cadeia semântica de transformação. Ora, os monstros ritmados pelas espumas sugerem a presença de ondas do mar; o mar, com suas águas profundas, pesadas e ritmadas encarna também uma face do tempo, tendo sido o primeiro leito dos mortos, levados em embarcações fúnebres, uma viagem sem retorno. Assim, o mar é elemento de perigo e mistério, sempre povoado por monstros; um símbolo nictomorfo. O vocábulo "tythmés" indicia também o caráter cíclico de alternância de fases que expressa o tempo decorrido, tal como as fases da lua, as estações e as colheitas, a escansão dramática do tempo. Note-se que o movimento ritmado de vai-e-vem é expressado graficamente pela alternância de blocos extensos, deslocados para a direita e de blocos curtos; também no interior dos segmentos pela expansão/contenção dos versos, sugerindo um movimento sinuoso do texto sobre a página branca. É interessante notar, nos dois versos centrais deste primeiro bloco, os verbos antitéticos *faire* e *dissoudre*, que também expressam a ação do tempo e remetem a um ritmo primordial de "criação-destruição-criação"¹².

Todo aquele peso, porém, parece extrapolar os limites da condição humana, levando à exaustão de forças, à saturação total: "*jusque à l'horreur féroce*". O verbo *boire* desta última frase,

⁹ DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. Paris. Bordas, 1969, p 321.

¹⁰ Idem, p.323

¹¹ CHEVALIER, Jean. op. cit. (verbe fleur)

¹² ÉLIADE, Mircea. *Le mythe de l'Éternel retour*. Paris, Gallimard, 1969, p 170

apontando um movimento para dentro, implica digestão, fermentação, transformação, preparando a metamorfose anunciada no bloco seguinte.

Importante é observar a expressão “*en ce temps-lá*”, que remete a um tempo primordial, das origens — “*in illo tempore*”, onde ocorreu a criação cósmica. Segundo Eliade¹³, o retorno à origem é o único meio que o pensamento arcaico considera eficaz para anular a obra do tempo; trata-se de abolir o tempo decorrido, de “voltar atrás” e recomeçar a existência com todas as virtualidade intactas. Chegando-se ao princípio dos tempos, atinge-se o Não-tempo, o eterno presente que precedeu a experiência temporal inaugurada pela primeira queda na existência humana. Trata-se portanto de uma cosmogonia, que será precedida de uma necessária escatologia, pois para fazer nascer de novo é preciso fazer morrer, ou seja, para a construção de um novo mundo é preciso que se destrua este, neste registro do imaginário.

O terceiro segmento realiza a destruição pelo fogo. Eliade¹⁴ cita as “chuvas de fogo” entre os cataclismas que antecedem a instauração de um novo mundo. Encontramos aqui elementos quítonianos que adquirem uma valorização positiva pela função que exercem num contexto que busca o caos para em seguida alçar-se em esquemas ascencionais. É o caso dos cavalos em cavalgada fúnebre, logo no primeiro verso. Este é um elemento isomorfo das trevas e do inferno; é o cavalo do Apocalipse, é um símbolo do tempo. Pelo movimento explosivo (ruaiént), sua animação rápida, ele é isomorfo da fulgurância do relâmpago e seu rápido cavalgar se aproxima das ondas que saltam, sendo isomorfo também do barulho do mar¹⁵. No texto, mais uma força que destrói para construir.

As nuvens contêm fogo; logo não fertilizam, mas cretam. São também símbolo da metamorfose, comparadas além disso com “champignon” que, numa perspectiva mítica, ressalta o poder da vida regenerada a partir da fermentação, da decomposição orgânica, da morte¹⁶. Logo, este fogo aparentemente quítoniano também se reveste de um caráter benéfico, pois extermina para que se renasça melhor.

Um procedimento de antífrase alí ocorre, quando o poeta adjetiva o elemento “peste” com o vocábulo “merveilleuse”. Ora, trata-se aqui de uma “morte da morte”¹⁷, isto é, do poder fertilizante da morte, do poder de vida da morte. Por isto a *peste* é aqui valorizada positivamente, embora seja mais um símbolo teriomorfo da imagem do tempo. Senão vejamos: *praça e peste* são

¹³ _____, *Mito e Realidade*. S.P., Perspectiva, 1972, pp.79 e 80

¹⁴ _____, *Méphistophélès et l'Androgyne*. Paris, Gallimard, 1972, p.117.

¹⁵ DURAND, Gilbert, op. cit., pp 78 - 84.

¹⁶ CHEVALIER, Jean, op. cit., (verbete champignon)

¹⁷ DURAND, Gilbert, op. cit., p.355.

elementos ligados pelos semas “epidêmico” e “contagioso”, noções estas que remetem a multidão, a um grande número de pessoas. A praça pública é tradicionalmente signo de agitação popular (festas e revoluções), lugar onde se operam mudanças. Ora estes versos surgem então como que uma multiplicidade que se agita, reboiço, barulho, desordem total, anarquia. Assim temos configurada a imagem do “formigamento” que é uma variante do arquétipo do caos. O esquema da animação acelerada, buliçosa ou caótica parece, segundo Durand¹⁸, ser uma projeção assimiladora da *angústia diante da mudança*: a adaptação animal (insetos, verme, lava) realizada na contínua fuga desordenada e anárquica representa a compensação de uma mudança brusca com outra mudança brusca. A mudança e a adaptação ou a assimilação que ela motiva é a *primeira experiência do tempo*.

Quanto ao elemento *avenir*, estando ligado ao título “An neuf” no qual repousam todas as esperanças, cremos que deva ser lido o seu determinante “*anophèle vapeur brûlante*” não como elemento que, inseto, pica e suga (malefício de Kronos), mas como elemento *epidêmico, informe e contagiante*, respectivamente. Sendo um futuro (ainda virá), ele já se faz presente por imposição dos desejos do Homem (“les hommes”) criando um espaço de tensão no poema: há todo um passado que deixa seus resíduos até o presente e, no presente, o esboço de um futuro que é ansiado com veemência. Esta é a imagem do caos regenerador.

A este movimento escatológico, destruidor, sucede um movimento cosmogônico, construtor. Passa-se ao quarto segmento.

Vimos que o arquétipo da roda predominou até aqui. Além das imagens teriomorfas, nictomorfas e catamorfas que reiteram o poder de Kronos, o texto é rico de todo um simbolismo do círculo. Às imagens citadas no item anterior acrescentem-se “sabots” (no sentido de pião), “*phare*” (luz que gira) e “*siffler*” (como “frottement”); como linguagem da serpente, animal lunar).

Há no decorrer do poema, entretanto, elementos que tentam libertar-se da roda, remetendo a um esquema progressista, isto é, dirigido para o alto. São eles: “*fleurs*”, “*ont juchée*”, “*hauts plateaux*”, “*face*”, “*dais*” (copa de árvore ou trono), “*phare*” (como torre e luz nas trevas) e “*jardin*”. Este movimento (progressismo total do bastão) tem seu arquétipo na figura da árvore. E o verticalismo da árvore facilita o circuito entre o nível vegetal e o nível humano, pois seu vetor vem reforçar ainda as imagens da ressurreição e do triunfo¹⁹, que estão implícitas no movimento final do poema (quarto segmento), onde quatro elementos juntos — *ondée, sol meuble, aube, copeaux* — remetem ao simbolismo da semente. Através da água fertilizante (*ondée*) desponta de dentro

¹⁸ Idem, pp 77 e 78

¹⁹ Idem, p 395.

da terra (sol meuble) uma vida para a luz (como a aurora ___ aube ___ nasce das trevas). É a passagem do não-manifesto à manifestação²⁰.

E o " princípio organizador " do caos, no poema, é a *palavra*²¹ :

"En ce temps-là
le mot ondée
et le mot sol meuble
le mot aube
et le mot copeaux
conspirèrent pour-la première fois"

O vocábulo *mot*, bem como *conspirer* ('espírer esemble', etimologicamente) remetem ao tema do sopro criador e à criação pela palavra. Este bloco como o segundo, deslocado graficamente para a esquerda, remete a um tempo mítico, período *criador*²², em que houve a organização do Cosmos, em que tudo era possível, em que as espécies não estavam ainda fixadas e as formas ainda estavam fluidas; o "Grande Tempo" em que tudo surgiu "pour la premiere fois".

Há por tanto na cerimônia coletiva do ano novo a *regeneração* do tempo pela repetição simbólica da cosmogonia, precedida esta pelo movimento orgiástico (a peste maravilhosa sobre todas as praças públicas) que representa uma restauração do caos primordial, uma vontade de abolição total do passado, do velho mundo e a aspiração de recomeçar uma vida nova no seio de uma Criação nova²³.

4 - As teias da História: a opressão do colonizador

Segundo Mircea Eliade²⁴, 'bien que sous un aspect fortement sécularisé, le monde moderne conserve encore l'espoir eschatologique d'une *renovatio* universelle, opérée para la victoire d'une classe sociale ou même d'un parti ou d'une personnalité

²⁰ CHEVALIER, Jean, op. cit. , (verbete grain)

²¹ Idem, (verbete cosmogonie)

²² ELIADE, Mircea. *Traité d'Histoire des Religions*. Paris, Payot, 1964, cap. XI.

²³ Idem, cp. XI.

²⁴ ELIADE, Mircea. *Méphistophélès et l'Androgyne*. pp. 194/198.

politique ". E coloca entre os fenômenos sociais influenciados pela crença nesta *renovatio les mouvements de libération nationale de peuples colonisés* ". E cita, mais além, os "acontecimentos históricos" entre os modos pelos quais pode-se operar a cosmogonia.

Creemos haver no texto de "An Neuf" ao lado de uma luta mítica do homem contra o poder opressor de Kronos, uma luta social, histórica do colonizado contra o poder opressor do colonizador. É aqui que se configura o que chamamos de "espaço histórico".

Lembremo-nos que o uso do texto literário como instrumento de agitação social, de protesto contra a exploração do homem pelo homem foi um dos postulados mais importantes pregados pelo surrealismo de Breton²⁵. Considerando-se o contexto sócio-econômico de Césaire, é natural que, mesmo sem o propósito de fazê-lo, seus textos deixassem perpassar algo do sofrimento do negro ou do colonizado. Pois, por mais que se desrealize a realidade imediata, é com peças desta que se constrói uma nova realidade; ou seja, a transfiguração do real não anula o real totalmente, quando o eleva à esfera do poético.

Assim, todo o movimento primeiro do poema, marcado por signos de sofrimento ("tourments", "faim", "larme", "horreur féroce") pode remeter à situação do colonizado explorado. É interessante ler "*les monstres rythmés par les écumes*" não somente como signo da ação predatória do colonizador através de seus navios, mas sobretudo como marca da escravidão, do aniquilamento do negro, trazido para a colônia em navios __ os "*bâteaux négriers*", desta forma compreendemos o coletivo no poema.

Pode-se observar, porém, o elemento "fleur", em que se transubstancia o sofrimento pela ação do homem ("ont taillé") e um ato gestual ousado de sustentar à altura do rosto, de exhibir o resultado de seu esforço ("ont juchée sur les hauts plateaux de leur face"). Note-se ainda um elemento importante que está em processo: o poder, a entronização do povo __ "*leur fait un dais*". Quanto ao elemento de saturação ("*jusqu'à l'horreur féroce*"), ele prepara uma explosão, sendo índice de um segundo movimento: a metamorfose.

Segue-se o segundo movimento do poema, inverso ao primeiro, marcadamente revolucionário, concentrando na praça pública toda uma força coletivo-popular estourando como cavalos __ "*une peste merveilleuse*". A epidemia revolucionária se propaga ("*anophèle*") rápida e alucinante, contagia como peste, como fogo, penetrando até mesmo nos espaços mais fechados, particulares __ "*dans les jardins*" (em oposição ao espaço aberto e popular da praça pública); injetando a febre do futuro esperado.

²⁵ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernista Brasileiro*. Rio, Vozes./ MEC, 1976, p. 166.

Quanto ao elemento *réverbères*, quer-me parecer não se deve, aqui, dar uma leitura irônica (cf. leitura metapoética) àqueles versos: “les moindres réverbères tournaient leur/tête de phare”. Não se nega o “humour” desses versos; todavia não lhe atribuímos ironia; mas um riso construtor, acolhedor: em um espaço aberto e público (“*sur les trottoirs*”) o elemento “réverbères”, que ilumina no dia-a-dia os passos do povo, crescem de importância em sua função (“*tête de phare*”) no dia da grande revolta, em solidariedade ao popular.

O elemento fogo é essencial para compor a atmosfera, quadro de revolução. Além disso, o elemento comparativo “en champignon” / traz à mente do leitor um drama verídico, em que uma população de colonizados é massacrada em nosso século por povos colonizadores, através da bomba atômica - Hiroshima.

Fechando o poema, temos elementos que se uniram e *conspiraram* para o fato que há de permanecer nas consciências (*inoubliable*): “*ondée*”; “*sol meuble*”; “*aube*” e “*copeaux*”. Poeticamente, temos o solo fértil onde brotou (“*aube*”, começo) pela primeira vez devido à ação guerreira dos homens (“*copeaux*”, etimologicamente “*pointe*”) a possibilidade concreta de uma renovação do “*status quo*”.

A revolução não constitui apenas um mitema em Aimé Césaire, mas integra a poética e a dramaturgia da negritude e seu sonho de libertação do povo negro, que explode nas independências ao longo dos anos 60. Aqui, como prevê G. Durand, mitocrítica e mitanálise se entrecruzam, através dos mesmos mitos que circulam na cultura, na cultura literária e no contexto social.

5 - As teias do poético: a força da palavra.

O texto pode oferecer uma dimensão que chamaríamos metapoética, no sentido de que o objeto de seu discurso é o próprio “fazer poético”.

O sacrifício que se esboça nas primeiras linhas do primeiro segmento está inteiramente em conformação com o pensamento de Baudelaire, Césaire e tantos outros poetas, segundo os quais a Arte é salvação e o poeta é o salvador do mundo.

Senão, ouçamos Césaire ²⁶ “*Mais un homme sauve l'humanité, /.../; cet homme, c'est le poète*”.

²⁶ KESTELOOT, Lilian et KOTCHY, B. *Aimé Césaire: l'homme et L'ouvre*. Paris, Présence Africaine, 1973, p. 119.

Segundo Baudelaire²⁷, a beleza se nutre do sofrimento. E “l’ivresse de l’art est plus apte que tout autre à voiler les terreurs du gouffre”²⁸. A arte é “une tentative de transcender les limites de la condition humaine”. O poeta tem o poder de criar “un jardin de vraie beauté”²⁹. Enfim, para o poeta francês, a poesia traduz a aspiração humana “vers une Beauté supérieure”, e “c’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau”. Sendo Césaire um grande conhecedor da literatura francesa, podemos pensar em intertextualidade.

Sendo assim, “la fleur” talhada pelos homens em seus tormentos pode significar a própria poesia (ou a arte), se lembrarmos Baudelaire, para quem “les poèmes eux-mêmes, dans leur réalité esthétique, sont aussi des fleurs”³⁰. E toda a significação de sofrimento, para a qual convergem os signos “faim”, “larme”, “horreur féroce”, “monstres”, se resolve em “fleur”, que seria sublimação, transcendência, salvação: Arte. Não esqueçamos que o verbo “tailler” tanto pode significar que a flor foi *colhida* (podada) em seus tormentos, como também o trabalho, a *elaboração* mesma da flor pelos homens (o poeta?), posto que “tailler” é também “cortar, suprimir de uma matéria o que há de supérfluo, para lhe dar uma forma”³¹. Neste caso, já temos um trabalho que visa transformar a realidade — o material bruto (aqui também a língua), dando-lhe uma forma, ou melhor, uma nova forma. Observe-se também “copeaux”, o último elemento antes do fechamento do poema, que é justamente “lasca muito fina de madeira produzida por um instrumento cortante, talhador”³². Assim, temos configurado o fazer poético.

Segundo Césaire³³, “l’homme ne fleurit point”, devido a sua “évasion, inquiétude et malversation”, “non”. É preciso então “consentement, enracinement et approfondissement”, é assim que “le poète est devenu arbre”, que “il a fleuri”. E a flor é “le signe de cette reconnaissance”. Delineia-se neste trecho e nas demais linhas do seu manifesto todo um esforço de penetração no ser da palavra, na intimidade da linguagem como passo necessário à elaboração artística.

E como se operaria esta “metamorfose”; isto é, a passagem do material bruto da língua (carregado do peso de todas as significações que a ela aderiram e a petrificaram através do tempo, palavra como meio de comunicação, signo transparente e

²⁷ IGLY, France. *Charles Baudelaire et les Fleurs du Mal*. Fribourg (Suisse), Le Cassetin, 1976, p. 130.

²⁸ Idem, p. 146

²⁹ Idem, p. 29

³⁰ Idem, p. 130

³¹ LEBRUN, L. & TOISOUL, J. *Dictionnaire de Langue Française*. Paris, Larousse, 1937

³² Idem.

³³ KESTELOOT, Lilian, op. cit., pp. 118, 119, 120 e 125

obrigatoriamente unívoco) para o espaço do poético, onde ela deverá ser nova (respirar/ "pour la première fois"), onde ela deverá ser opaca, posto que polissêmica, não remetendo direta e univocamente a uma realidade imediata, mas criadora de uma nova realidade, de um novo mundo?

Assim, o duplo movimento escatológico/cosmogônico válido para o espaço mítico e histórico, como vimos, corresponde também a uma realidade poética, pois esta se realiza sempre como destruição/construção: é talhar a flor num material bruto, ou melhor, destruir uma forma que funciona dentro de uma realidade e construir uma outra, nova, que passará a funcionar dentro de uma outra realidade -- a poética.

E este desejo de invenção, de descobrir o novo, fazer da arte também uma aventura, que encontramos em Césaire, alcançou sua expressão mais forte nos poetas da modernidade (especialmente nos surrealistas): o poeta se refere à realidade, transpondo-a, porém, ao mundo do insólito, deformando-a e convertendo-a em algo estranho a nós, sendo características importantes do poema a desorientação, a dissolução do corrente, o sacrifício da ordem, a incoerência, o fragmentarismo, a dissonância enfim³⁴.

E a expressão "En ce temps-là" pode ser lida também aqui como "in illo tempore", pois *criação e Criação* -- poesia e Cosmos identificam-se aqui plenamente.

E a metamorfose é operada: chega-se ao terceiro segmento do poema. Observemos o elemento "rêve", o fogo que opera destruição visando uma nova construção -- "nuages d'incendie"; um grande movimento -- "sur toutes les places publiques"; "une peste merveilleuse"; o futuro que se faz presente -- "il sifflait dans les jardins" e a figura daqueles poetas que pequenos, medíocres, ficam à margem do movimento e das calçadas voltam o rosto, acreditando-se superiores ---"sur le trottoir les moindres réverbères tournaient leur/tête de phare".

Detenhamo-nos um pouco mais neste segmento. Lembremos o primado do sonho (ao lado do inconsciente) no movimento surrealista e as palavras de André Breton³⁵: "Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de super-realidade se assim se pode chamá-la". Trata-se de sonho como *poder de geração*³⁶, elemento de "fantasia criadora", de desrealização do real; em contraposição ao sonho "de branda melancolia", "de mera efusão", de "coração". Criador, ele é signo de modernidade na poesia, como queriam os surrealistas, como o realiza Césaire.

³⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, 1º cap.

³⁵ TELES, Gilberto Mendonça. op. cit., p. 177.

³⁶ FRIEDRICH, Hugo, op. cit., pp. 77/80

Assim temos no terceiro segmento um " mundo novo ", ou, o começo de um mundo novo, que já não pode ser ordenado realisticamente, pois foi operada uma destruição ou decomposição da realidade em suas partes, visando sua transformação³⁷. André Breton descreve o tempo em que a poesia irá reinar no mundo, quando "haverá ainda reuniões em praça pública e movimentos dos quais você não esperava participar"³⁸. Trata-se de variantes de um mesmo mitema.

O elemento *fogo* (incendie, brûlante) pode ser lido como o instrumento da destruição. E para isto evocaríamos uma ocorrência semelhante no poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto em sua "Fábula de Anfion"³⁹, onde o material bruto fornecido pela língua precisa ser *depurado*, secado, crestado (pelo sol), despojado, para tornar-se livre das impurezas a ele agregadas pelo uso, ficando apto à construção de uma realidade de significações novas -- o poema: "Ao sol do deserto/ [...] sua flauta seca; / No deserto, entre os/esqueletos do antigo/vocabulário, Anfion, [...] agora que lavado/ de todo canto/ em silêncio, silêncio". Note-se ainda o elemento "cavalo" como signo da / impetuosidade, desabrochar da imaginação, da poesia, da inspiração e aproxime-se-o de Césaire (les chevaux ruient un peu de rêve sur leurs sabots): "uma flauta: como/ dominá-la, cavalo/ solto, que é/ louco?/ [...] / Como traçar suas ondas/ antecipadamente, como faz, / no tempo, o mar?". E em "Psicologia da Composição"⁴⁰: "O poema, com seus cavalos,/ quer explodir", ou, "onde foi palavra/(potros/ou touros/contidos) [...]". Mesmo do ponto de vista mítico, ainda o elemento cavalo achar-se-ia ligado à inspiração poética: "c'est/ lui qui a le don de faire jaillir des sources du choc de son sabot"⁴¹; o cavalo que desperta o Imaginário. Eis uma "constelação de afinidades" que, segundo Durand,⁴² permitem refletir sobre os meios de transmissão de um mito - difusão ou ressonância antropológica em situações idênticas.

Assim, o último segmento vem completar toda esta série de considerações. Repete-se o "in illo tempore", seguido do fato poético - cosmogônico: "en ce temps-là", certas palavras se uniram ("conspirèrent; respirèrent ensemble") *pela primeira vez*. Já foi abordada mais atrás a importância desta última expressão: ela traduz também aqui "o encontro com algo poderoso, significativo, estimulante, que dá sentido pleno à existência", à necessidade do homem encontrar o choque da experiência inicial⁴³. Trata-se do surgir de uma nova realidade (a poética), pelo encontro inédito de

³⁷ Idem, pp 77/84

³⁸ TELES, Gilberto Mendonça, op. cit., p. 180.

³⁹ MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas*. Rio, José Olympio, 1975, pp. 322 a 327.

⁴⁰ Idem, pp 77/84

⁴¹ CHEVALIER, Jean, op. cit., (verbe cheval.)

⁴² DURAND, Gilbert "O imaginário literário e os conceitos da mitocrítica". In: *Mito e Sociedade, a mitonálise e a Sociologia das Profundezas*. Lisboa, A regra do Jogo, 1983, p 42.

⁴³ ELIADE, Mircea. *Méhistophelès et l'Androgyne*. pp. 187/188.

palavras que, ao se chocarem, reativam suas forças recônditas, soando novas, revividas -- esta é a palavra primitiva, "le mot du poète", segundo Césaire.

E que palavras foram aquelas que, juntas, operaram a metamorfose? As duas primeiras (*ondée*, *sol meuble*) são possibilidades, fertilidade, virtualidade; *aube*, o nascimento, a criação, a possibilidade que desabrocha, o virtual tornando-se factual, o início; e *copeaux* é o que sobrou do talhar, da plasmação da forma. Aqui lembramos Friedrich⁴⁴, para quem a palavra não é uma criação casual do homem, mas responde à unidade cósmica primigênia; o simples fato de pronunciá-la provoca um contato mágico entre quem a pronuncia e aquela origem remota; enquanto palavra poética, submerge as coisas triviais de novo no mistério de sua origem metafísica e descobre as recônditas analogias que existem entre os distintos membros do Ser.

6 - O fio do vazio

Todas as leituras feitas apontam para um " espaço vazio". Não se entenda " vazio " como negação suprema, como ausência, mas sobretudo como latência. Este vem a ser o espaço do possível, sendo explicitado no título: ano novo.

O título é, aliás, elemento polarizador de toda a simbologia do texto, funcionando como vetor ao nos orientar nas redes da polissemia.

Este espaço não se confunde particularmente nem com a História, com a Mitologia, ou com a Poética; é antes um elemento agenciador, promovendo a articulação daqueles espaços dentro do texto.

Situado no futuro, ele representa um vir-a-ser, ponto convergente de todos os movimentos no presente. Sendo assim, pode-se dizer que o que está acontecendo já se encontra prenhe de um "acontecerá"; daí o elemento *ano novo*, enquanto *possibilidade*, estar ausente como também presente: força motriz que opera mudanças.

Parece-nos importante, portanto, configurarmos "an neuf" um espaço autônomo como os demais.

⁴⁴ FRIEDRICH, Hugo, op. cit., p. 76.

7 - Conclusão: a verdade do mundo por imagens tortas.

Vemos assim que toda sorte de ambigüidade no texto visa transcender o imediato a fim de estabelecer a ordem da criação poética⁴⁵. Cada linha do poema é densa de significados, formando uma rede compacta que pode remeter a diversas leituras, obrigando o leitor a uma atenção redobrada, para que não caia em armadilhas, enveredando pôr falsos caminhos. E é por esta "fecundidade conotativa" que podemos chamá-la obra "aberta", lembrando Lefebve⁴⁶

E grande responsável por toda esta densidade semântica é a manipulação inteligente, sensível de uma rica simbologia. Pensamos com Lefebve⁴⁷ que o símbolo seja "une figure d'ouverture, grâce à laquelle l'oeuvre se dépasse en quelque sorte elle-même, s'ouvre à la polysémie et à l'ambigüité".

É assim que este e outros poemas de *Cadastre* se enquadram perfeitamente no conceito de modernidade de Friedrich⁴⁸, que aponta como característica da lírica moderna uma obscuridade que fascina e aturde, resultante de uma tensão dissonante no texto, tendência ao afastamento de expressões unívocas, de uma realidade de sensação/ familiar, transpondo o mundo do insólito, deformando-o e convertendo-o em algo estranho a nós, evitando assim a familiaridade comunicativa. O poema é considerado como "tecido de forças absolutas", cujo significado irradia em várias direções. Um tratamento novo da comparação e da metáfora, unindo coisas que objetiva e logicamente não podem unir-se -- posto que a operação ordenada pela sugestão lírica é deduzir do conhecido o desconhecido, converter o cotidiano em estranho. A anormalidade como premissa da poesia moderna, irritação contra o trivial e o tradicional. E acrescenta-se a "lei do absurdo", que obriga o homem a expressar seu sofrimento por meio do *riso*; o absurdo convertendo-se em um modo de contemplação da irrealidade para escapar à estreiteza do real. E ainda uma dissonância léxica, isto é, grupos de palavras que, em breve espaço lingüístico, acoplam objetos ou valores heterogêneos. Vemos neles o que disse Baulelaire⁴⁹: "arte que desobjetiva as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes, cada vez mais independentes e sobre os quais se projeta aquela "luz mágica" que aniquila sua realidade no mistério".

E isto é resultado de uma postulação do próprio Césaire, como o prova "Poésie et Connaissance", onde, entre identificações

⁴⁵ HUBERT, J.-D. *L'Esthétique des Fleurs du Mal*. Genève, Pierre Cailler, 1953, cap IX.

⁴⁶ LEFEBVE, Maurice - Jean. *Structure du Discours de la Poésie et du Récit*. Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1971, p. 166.

⁴⁷ LEFEBVE, Maurice-Jean, Op. cit., p. 175.

⁴⁸ FRIEDRICH, Hugo, op. cit., cap. IX.

⁴⁹ Idem, p. 84

com Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et André Breton, diz ele: "C' est par l'image, l'image révolutionnaire, l'image distante, l'image qui bouleverse toutes les lois de la pensée, que l'homme brise enfin la barrière"⁵⁰. Diz ainda: "L' image est riche de tout l'absurde du monde./.../ L'image est riche de toute la vie de l'univers./.../ L'image est riche de tout l'irrationnel de la vie./.../ L'image est riche de toute la transcendance". Ou ainda sobre as "Illuminations" de Rimbaud "7.../ le cosmos rendu au chaos, l'ordre rendu au désordre, l' être rendu au devenir, partout l'absurde, partout l'incohérent, le démentiel. Et au bout de tout cela:" Qu'y a-t-il?/.../ la vision la plus authentique du monde/"⁵¹

Uma poesia, sobretudo, onde o mito exerce papel essencial.

REFERÊNCIAS

- CÉSAIRE, Aimé, Cadastre. Paris, Seuil, 1961.
- CHEVALIER, Jean & CHEERBRAND, Alain. Dictionnaire des Symboles, Paris, Seghers, 1973. 4º vol.
- DURAND, Gilbert. Les structures Anthropologiques de l'Imaginaire. Paris, Bordas, 1969.
- _____. *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme. Paris, José Corti, 1971.*
- _____. Mito e Sociedade; a mitanálise e a sociologia das profundezas Lisboa, A Regra do Jogo, 1983.
- ÉLIADE, Mircea. Le Sacré et le Profan. Paris, Gallimard, 1963.
- _____. Le mythe de l' Éternel Retour. Paris, Gallimard, 1969.
- _____. Méphistophélès et l'Androgyne . Paris, Gallimard, 1962.
- _____. Traité d'Histoire des Religions . Paris, Payot, 1964.
- _____. Mito e Realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ALMEIDA, Lilian Pestre de. O Teatro Negro de Aimé Césaire. Rio, UFF-CEUFF, 1978.

⁵⁰ KESTELOOT, Lilian, op. cit., pp.122 - 125

⁵¹ Idem.

- KESTELOOT, Lilian et KOTCHY, B. Aimé Césaire; l'homme et l'oeuvre. Paris, Présence Africaine, 1973.
- DUBOIS, Jean & JOUANNON, Guy. Grammaire et Exercices de Français. Paris, Larousse, s/ data.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. Structures du Discours de la Poésie et du Récit. Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1971.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Rio, Vozes/MEC, 1976.
- MELO NETO, Joao Cabral de. Poesias Completas. Rio, José Olympio, 1975.
- DAUZAT, Albert. Dictionnaire Etymologique (de la Langue Française). Paris, Larousse, 1938.
- LEBRUN, L. & TOISOUL, J. . Dictionnaire de la langue Française. Paris, Larousse, 1937.
- IGLY, France. Charles Baudelaire et les Fleurs du Mal. Fribourg (Suisse), Le Cassetin, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- HUBERT, J.-D. L'Esthétique des Fleurs du Mal. Genève, Pierre Cailler, 1953.
- FULCHIRON, B. e SCHLUMBERGER, C. Poètes et Romanciers Noirs. Paris, natham, 1980. 95p.

ANEXO I

AN NEUF

Les hommes ont taillé dans leurs tourments une fleur
qu'ils ont juchée sur les hauts plateaux de leur face
la faim leur fait un dais
une image se dissout dans leur dernière larme
ils ont bu jusqu'à l'horreur féroce
les monstres rythmés par les écumes

en ce temps - là
il y eut une
inoublable
métamorphose

les chevaux ruèrent un peu de rêve sur leurs sabots
de gros nuages d'incendie s'arrondirent en champignon
sur toutes les places publiques
ce fut une peste merveilleuse
sur le trottoir les moindres reverbères tournaient leur
tête de phare
quant à l'avenir anophèle vapeur brûlante il sifflait
dans les jardins

en ce temps - là
le mot ondée
et le mot sol meuble
le mot aube
et le mot copeaux
conspirèrent pour la première fois.

(CÉSAIRE, AIMÉ. Cadastre, pag. 36.)