

CARIBE FRANCÓFONO E ÁFRICA: INTERSEÇÕES

Eurídice Figueiredo - UFF/CNPq
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, BR

Resumo

Neste artigo examino quatro escritores caribenhos - Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau (da Martinica) e Maryse Condé (da Guadalupe) – a fim de detectar o tipo de relação que estabeleceram com a África ao longo de sua vida e de sua obra.

Palavras-chave: Aimé Césaire; Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé.

Abstract

In this article I analyze four Caribbean writers - Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau (from Martinique) and Maryse Condé (from Guadeloupe) - , in order to detect the kind of relationship they established with Africa throughout their lives and their books..

Keywords: Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé.

Resumen

En este artículo examino cuatro escritores caribeños - Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau (da Martinica) e Maryse Condé (da Guadalupe) – a fim de detectar el tipo de relación que establecieran con África a lo largo de sus vidas y obras.

Palabras claves: Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé.

Introdução

Há um movimento pendular nos movimentos negros, uma oscilação entre o desejo de volta à África, literal ou simbólica, e o desejo de enraizamento no solo americano. A criação da Libéria (1847), primeira república independente da África, como

opção de volta para os libertos dos Estados Unidos, o movimento *back to África* de Marcus Garvey (da Jamaica) no início do século XX, e a negritude de Aimé Césaire, representariam, de formas variadas, este desejo de volta à terra de origem. O escritor Edouard Glissant, da Martinica, considera que a pulsão natural do transplantado é o desejo de volta; entretanto, ao voltar, o Ser se dá conta de que ele já não é o mesmo, o que acarreta uma frustração.

Independentemente da postura teórica quanto a esta questão, os principais escritores negros caribenhos da primeira metade do século XX estiveram na África, seja em visitas rápidas, seja vivenciando mais ou menos ativamente os processos de independência. Para só dar três exemplos de escritores que passaram um tempo na África: Frantz Fanon, médico psiquiatra e ensaísta, nascido na Martinica, militou no movimento de descolonização da Argélia; Kamau Brathwaite, poeta e ensaísta nascido na Jamaica, viveu em Gana de 1955 a 1962; Maryse Condé, escritora e professora da Guadalupe, casou-se com um africano e viveu de 1959 a 1972 entre a Guiné, o Senegal e Gana.

Vou tratar de quatro escritores - Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau (da Martinica) e Maryse Condé (da Guadalupe) - , tentando detectar o tipo de relação que estabeleceram com a África ao longo de sua vida e de sua obra.

Aimé Césaire (1913-2008)

A negritude de Césaire é contemporânea e até certo ponto derivada dos primeiros estudos importantes feitos sobre a África por etnógrafos europeus (Frobenius, Boas, Delafosse, Griaule), que revelavam ao mundo a riqueza e a diversidade das civilizações da África subsaariana, considerada até então, nos discursos escravistas e colonialistas, como sinônimo de barbárie. Ela coincide com as vanguardas, que pregavam a ruptura com os valores tradicionais da arte europeia, valorizavam o primitivismo, a expressão dos sonhos e delírios, derivados da liberação do inconsciente. As vanguardas descobriam também, no início do século, a então chamada arte negra, ou seja, as máscaras e estátuas africanas levadas para a Europa pelas

incurções dos exércitos coloniais ingleses e franceses, que pilharam a África. Jean Laude considera que “não foi a arte negra que os artistas modernos descobriram no início do século; foi provavelmente a arte moderna que se descobriu ao descobrir a arte negra” (LAUDE, 1968, p. 19; Tradução minha). O detonador desta descoberta e deste reaproveitamento seria Picasso, que em 1906 pintou o quadro *Les demoiselles d'Avignon*, com marcas visíveis das máscaras africanas nos traços dos rostos das jovens, já anunciando o cubismo. O marxismo e o surrealismo contribuíram, cada um a seu modo, para fortalecer à época os fundamentos da contestação negra, pois o materialismo dialético, ao questionar a desigualdade das classes sociais, apontando para uma melhor equalização de recursos e de bens materiais, favorecia os colonizados, os oprimidos e os negros que buscavam a independência política, econômica e a ascensão social. E o surrealismo, movimento artístico que pregava a liberação das forças inconscientes e valorizava a arte primitiva, permitiu que o universo da cultura africana fosse revisto de maneira favorável, possibilitando a emergência das vozes dos negros da diáspora.

Aimé Césaire afirma que criou o termo negritude, derivado do adjetivo *nègre*, como forma de provocação já que a palavra tinha conotação depreciativa. A negritude foi tematizada por Césaire no longo poema *Cahier d'un retour au pays natal/Diário de um retorno ao país natal*, publicado em sua primeira versão em 1939 na revista *Volontés*. Este poema foi também publicado na revista *Tropiques*, que ele criou, em 1941, na Martinica, com sua mulher Suzanne Césaire e com René Ménil. Na edição definitiva (1956), o livro recebeu um prefácio de André Breton, escrito em 1943 em Nova York. A descoberta do poema por Breton deu-se de maneira fortuita: fugindo da guerra e indo em direção aos Estados Unidos, seu navio fez escala na Martinica em 1941; Breton viu trechos do poema na revista *Tropiques* e, impressionado com a beleza do poema, pediu para conhecer o autor. O prefácio de Breton contribuiria para a recepção do longo poema na França. O surrealismo funcionou como uma máquina de guerra para Césaire na sua luta contra a alienação colonial. A irreverência, o humor corrosivo e a provocação são elementos

fundamentais deste poema, verdadeiro divisor de águas na literatura negra de língua francesa.

O poema começa com uma série de imagens negativas da Martinica, seja da alienação colonial, seja da miséria e do abandono. O eu lírico projeta a sua volta de forma melancólica porque não é a ilha paradisíaca, pitoresca ou exótica dos viajantes brancos, é um retrato negativo do país natal. Esta cena do menino na escola colonial revela a crueldade da instituição e a revolta amarga do poeta, que se lembra, talvez, de sua experiência na escola:

E nem o mestre na escola, nem o padre no catecismo poderão arrancar uma palavra desse negrinho sonolento, apesar da sua maneira tão enérgica de tamborilar seu crânio raspado, pois foi nos pântanos da fome que se afundou sua voz de inanição (...) pois sua voz se esquece nos pântanos da fome, e não há nada a tirar, verdadeiramente nada desse pequeno vadio, exceto uma fome que já não sabe mais subir nas escalas da sua voz uma fome pesada e covarde, uma fome sepulta no mais fundo da Fome desse triste famélico (CÉSAIRE, 2012, p. 15).

O eu lírico, qual um poeta romântico, imagina a sua volta a fim de falar em nome dos seus: “Minha boca será a boca das desgraças que não têm boca, minha voz, a liberdade daquelas que se abatem no calabouço do desespero” (CÉSAIRE, 2012, p. 29). No entanto, esse idealismo cai por terra quando ele se desnuda e se mostra traidor, ao rir de um negro “cômico e feio”. Ele deve se penitenciar de sua culpa para realizar a viagem poética que transforma o navio negreiro em barco lustral, num movimento ascensional.

O surrealismo serve ao poeta para recusar a razão colonial e reivindicar a loucura e o primitivismo através de um humor corrosivo.

Porque vos odiamos a vós e à vossa razão, reivindicamos
a demência precoce a loucura flamejante o canibalismo
tenaz
Tesouro, contemos:

a loucura que recorda
a loucura que ruge
a loucura que vê
a loucura que se desencadeia
E todos sabem o resto
Que 2 e 2 são 5
(.....) (CÉSAIRE, 2012, p. 35).

René Mênil, amigo de Césaire, ressalta que o humor na literatura é uma revanche contra a insultante autoridade de tiranias absurdas; é através de uma brusca retração de sentimento que se tornam possíveis a irreverência e a ironia do humor, que vão poder operar a mágica transmutação de valores, tornando desimportante aquilo que era crucial. Entretanto, como isto só se dá de forma imaginária, através da mediação da arte, e como o sujeito que exerce o humor tem consciência de que a realidade continua igual, seu riso é amargo. Sendo um protesto, o humor é, ao mesmo tempo, uma autodefesa contra as sensações dolorosas e desagradáveis que resultam das limitações que a sociedade impõe à grandeza dos homens (MÊNIL, 1981, p. 133-134). O humor, segundo Mênil, é uma atitude poética. Ele opera como o sonho, por condensação, transferência, alucinação, identificação, e, ao tornar o poeta insensível às contingências do universo, permite-lhe a leveza de espírito necessária para a eclosão da expressão poética (MÊNIL, 1981, p. 140). No entanto, o riso amargo, o ranger de dentes, a própria agressividade implícita no humor, apontam para a distância existente entre a dura realidade e a aspiração poética de um mundo sem preconceitos. Do início do século XX até os dias de hoje, os escritores negros caribenhos têm usado o humor como arma estética e identitária para sabotar o racismo e o etnocentrismo, pois segundo Mênil, “trata-se de desmoralizar esta sociedade, desacreditá-la, ridicularizá-la, dar-lhe vergonha dela mesma” (MÊNIL, 1981, p. 146).

Em outro trecho o eu lírico afirma o clichê do negro selvagem a fim de provocar o riso e assim desmascará-lo: “declaro meus crimes e não há nada a dizer em minha defesa. / Danças. Ídolos. Relapso. Eu também/Assassinei Deus com minha preguiça minhas palavras meus gestos minhas canções obscenas”

(CÉSAIRE, 2012, p. 39). O estereótipo, segundo Homi Bhabha, não é uma simplificação só por ser uma falsa representação de uma dada realidade, é “uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 1998, p. 117). Ao afirmar os absurdos racistas, o poeta opera uma reversão a fim de atacar, com seu bumerangue, a civilização ocidental que criou o preconceito a fim de justificar a escravidão. O ato de estereotipar, para Bhabha, não é o só a criação de uma falsa imagem para possibilitar práticas discriminatórias. Trata-se de “um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes ‘oficiais’ e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista” (BHABHA, 1998, p. 125).

Em várias passagens há a evocação do tráfico negreiro e da escravidão; o poeta lembra com orgulho as civilizações africanas, reconhecendo, porém, que ele descende de escravos e não dos africanos que conservaram sua distinção e sua dignidade.

Eu me recuso a apresentar meus inchaços como autênticas glórias.

E rio das minhas antigas imaginações pueris.

Não, nunca fomos amazonas do rei do Daomé, nem príncipes de Gana com oitocentos camelos, nem doutores em Tombuctu sendo rei Askia o Grande, nem arquitetos de Djené, nem Madhis, nem guerreiros. Não sentimos na axila a coceira dos que outrora empunharam a lança. E uma vez que jurei nada ocultar da nossa história (...), quero confessar que sempre fomos sofríveis lavadores de louça, engraxates sem envergadura, no melhor dos casos, feiticeiros bastante conscienciosos e o único recorde indiscutível que batemos foi o da resistência ao chicote...

E esse país gritou durante séculos que somos bestas brutas; que as pulsações da humanidade param às portas da negrada; que somos um esterco ambulante hediondamente promissor de canas tenras e algodão

sedoso e nos marcavam a ferro em brasa e dormíamos nos nossos excrementos e nos vendiam nas praças e a vara de tecido inglês e a carne salgada da Irlanda custavam menos caro que nós, e esse país vivia calmo, tranquilo, dizendo que o espírito de Deus estava nos seus atos (CÉSAIRE, 2012, p. 53).

Em oposição aos brancos conquistadores, o poeta glorifica os africanos que não partiram à conquista de terras, nem fizeram as invenções científicas que possibilitaram as viagens transatlânticas a fim de acumular riquezas.

Eia para o Kailcedrat real!
Eia para os que nunca inventaram nada
para os que nunca exploraram nada
para os que nunca dominaram nada

Mas se abandonam, por inteiro, à essência de todas as coisas
ignorantes das superfícies mas entregues ao movimento de todas as coisas
despreocupadas de domar, mas jogando o jogo do mundo (CÉSAIRE, 2012, p. 65).

Césaire nunca tentou conceituar a negritude, que aparece mencionada algumas vezes no poema. Inicialmente ela está ligada à revolução haitiana: “Haiti onde a negritude pôs-se de pé pela primeira vez e disse que acreditava na sua humanidade” (CÉSAIRE, 2012, p. 31). Mais à frente há uma definição poética da negritude:

minha negritude não é uma pedra, sua surdez lançada contra o clamor do dia
minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho morto da terra
minha negritude não é uma torre nem uma catedral
ela mergulha na carne rubra do solo

ela mergulha na carne ardente do céu

ela perfura o abatimento opaco com sua reta paciência
(CÉSAIRE, 2012, p. 65).

Se a negritude passou a ser criticada posteriormente por seu essencialismo e sua epidermização, não se pode negar que ela foi muito importante para o surgimento de uma nova modalidade de percepção do negro, de sua história, cultura e arte, além de propiciar condições de continuidade a uma vertente de manifestações literárias, que focalizavam o negro e seu universo. Pode-se, portanto, dizer que a negritude representou o primeiro momento de luta contra a alienação engendrada pelo sistema colonialista, escravocrata, participando da relação dialética branco/negro e preencheu o primeiro espaço de conscientização do negro. De um modo geral, segundo vários críticos, a negritude representou um conceito identitário que teve como princípios básicos norteadores: construir uma nova identidade negra; rejeitar a arte decalcada nos modelos europeus e rebelar-se contra a política colonialista europeia. Assim, a negritude foi relevante por reunir as vozes negras dispersas, irmanando-as numa tomada de consciência e num grito de liberdade.

Maryse Condé (nascida em 1937)

Uma geração mais tarde, Maryse Condé também descobriu sua identidade antilhana em Paris ao ler justamente Césaire e Frantz Fanon. Mireille Rosello compara o exílio de Césaire ao de Condé: ambos descobrem que não são franceses iguais aos outros quando desembarcam em Paris: “Césaire e Condé farão em Paris a experiência de sua estranheza, de sua alienação, de um exílio negativo em relação a uma comunidade metropolitana que os exclui sem que eles saibam exatamente onde colocar sua lealdade, sua pertença, sua volta. Na França, ‘a primeira descoberta que faço, diz Maryse Condé, é que não sou francesa” (ROSELLO, 1992, p. 97. Tradução minha).

O exílio de si, diante da dupla constatação de que não é francesa e de que sua ilha natal nada significa para ela, vai levá-la a procurar a grande mãe ancestral, uma África mítica. Ao

mesmo tempo, vai descobrir os autores antilhanos, o seu passado literário, cuja existência ela não conhecia.

Ao escrever seu primeiro romance, *Hérémakhonon* (hoje publicado com o título de *En attendant le bonheur*), Maryse Condé efetua uma volta à África. Véronica, a protagonista, faz um percurso bastante semelhante ao da autora: deixa a Guadalupe para ir estudar em Paris, onde decide partir para a África a fim de procurar os seus ancestrais, cuja imagem emblemática é a figura de um *marabout mandingue*, vista em um Atlas e que tinha o mesmo tipo físico de seu pai. Buscando as origens, ela busca a si mesma, como o texto revela: “à descoberta de si mesma” (CONDÉ, 1976, p. 12). Como Césaire, que fala do passado mítico da África no *Cahier*, a protagonista de Condé está à procura daquilo que pode ter restado do passado: “os palácios dos Obas, as máscaras cinzeladas e os cantos de seus *griots*” e se pergunta se seu empreendimento é absurdo ou não (CONDÉ, 1976, p. 104).

Ao descobrir a África real e presente, massacrada por ditaduras, Véronica volta para Paris, com a intenção subjacente de retornar à Guadalupe. Em seu segundo romance, *Une saison à Rihata*, embora o enredo seja diferente, trata-se também de uma mulher da Guadalupe, estudando em Paris, que decide ir morar na África porque se casa com um africano. A frustração e o fracasso dos contatos da protagonista com os africanos são bastante semelhantes nos dois romances.

Condé escreveu esses dois romances depois de sua estada na África e suas duas protagonistas têm muitos pontos em comum com a experiência da autora, como se pode depreender de sua recente autobiografia *La vie sans fards* (2012). Ambas se apaixonam por um africano cujos ancestrais não foram escravos. No entanto, tanto a viagem à África quanto o amor pelo “*nègre avec aïeux*” fracassa: ela sempre se sente uma estrangeira na África. A legitimação que as personagens de Condé buscam na África se revela um fiasco porque a volta não consegue eliminar os séculos que separam os descendentes de escravos do Caribe da África presente. Ao se casar com africanos, elas pretendem processar imaginariamente uma troca vicária de passado com

os maridos não-bastardos, não-mestiços, legítimos “negros com ancestrais”.

Na sua autobiografia Condé, que se casou com um africano da Guiné, estabelece uma ponte entre o que ela viveu na África e a maneira como ela utilizou suas lembranças para criar os seus romances. Um exemplo: ela conta ter-se inspirado em Sékou Touré (presidente da Guiné de 1958 a 1984) para criar o ditador sanguinário de *Hérémahkonon*, o que chocou muita gente de esquerda que o considerava um grande homem político, apesar de em seu governo ter havido uma repressão violenta a todo tipo de oposição, com milhares de mortos. O presidente fictício Malimwana diz à personagem Véronica o que Touré teria dito a Condé: “Então você é uma irmã que a África havia perdido e que agora reencontra?” Na ficção, ela corrige o presidente: perdido não, vendido, mas ela, na vida real, não teve a coragem de dizer isso (CONDÉ, 2012, p. 90. Tradução minha). Também como Véronica, ela se debruçou sobre a obra de Kwame Nkrumah, primeiro-ministro, em seguida presidente de Gana (1957-1966).

Condé faz suas personagens passarem pela África em muitos outros romances; só mencionarei mais um deles, *Ségou*, saga de uma família Bambara no reino de Ségou (atual Mali), no qual um dos 4 filhos do patriarca Traoré é enviado como escravo para o Brasil, onde é acusado de participação na revolta dos malês. Ele morre, mas sua esposa, Romana da Cunha, consegue comprar sua alforria e volta para a região de Uidá¹. Ela faz parte da comunidade dos Agoudás, ou Brasileiros, que continuavam falando português, são católicos, faziam festas típicas como o bumba-meu-boi. Eram orgulhosos de sua culinária e se sentiam superiores aos africanos que lá estavam e, por isso, havia rejeição de ambos os lados. Para escrever o romance, Condé fez uma longa pesquisa, o que não impediu as críticas na época de sua publicação, já que ela não era africana e não falava Bambara.

¹ Antonio Olinto em *A casa da água* conta a história de uma família de Piau (MG), composta de três gerações, que volta a essa região. Também Ana Maria Gonçalves, em *Um defeito de cor*, faz sua personagem voltar para a mesma região. Fiz uma análise comparativa dos três romances no artigo “Os brasileiros retornados à África”, nos *Cadernos de Letras*. Instituto de Letras da UFF. Vol. 38, 1º sem. 2009. p.51-70. Disponível em www.cadernosdeletras.uff.br

Um fato que ela menciona na autobiografia é significativo e pode emblematizar o significado da volta real da escritora à África. Condé conta que, ao receber o passaporte da Guiné, país de seu marido, sentiu que tinha ido mais longe que Césaire, seu mentor. “Esta reapropriação material da África provava para mim mesma que, indo mais longe que o líder da Negritude, meu mentor, eu começava a me assumir” (CONDÉ, 2012, p. 68. Tradução minha). No entanto, algumas páginas depois, ela afirma ter sentido alívio por não ter abandonado seu passaporte francês, pois seu casamento foi um fracasso e, após alguns anos de vida atribulada na África, ela voltou para a França e se casou com um inglês. Apesar de todos os reveses, o período passado na África foi de formação e de aprendizado; foi ao fim dessa iniciação que ela foi capaz de começar a escrever sua obra literária e ensaística.

Édouard Glissant (1928-2011) e Patrick Chamoiseau (nascido em 1953)

A volta à África, que está presente na obra de Césaire e Condé, não aparece senão de modo muito alegórico em Glissant, que considera que a volta é impossível. Por mais paradoxal que possa parecer, o desejo de retorno, ao ser satisfeito, não desencadeia necessariamente nem readaptação nem felicidade. Segundo Édouard Glissant, a “primeira pulsão de uma população transplantada (...) é o Retorno. O Retorno é a obsessão do Um: não se deve mudar o ser. Voltar é consagrar a permanência, a não-relação” (GLISSANT, 1981A, p. 30. Tradução minha). Ora, a volta ao Um original é imaginária e, na realidade, pode-se transformar em frustração e revolta porque o transplantado já estava mestiçado. Ou, nos termos glissantianos, ele já entrara em Relação com o Outro, crioulizando-se. Césaire e, sobretudo, Condé concordariam com isso, mas eles foram tentados pelo sonho da volta, como se ela pudesse apagar séculos de História de escravidão e colonização.

O projeto literário de Glissant, retomado e desenvolvido por Chamoiseau, consiste na investigação literária da história e da geografia da Martinica. A África é a origem do navio negreiro, é a terra ancestral para a qual não há retorno possível. Como os

demais escritores do século XX, eles não têm memória própria da escravidão e, por isso, se servem dos elementos recolhidos pela memória coletiva e, em alguns casos, estabelecidos pela História. Como Maurice Halbwachs afirma, a memória coletiva “é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana (...). Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesma que certamente se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele sempre se reconheça nessas imagens sucessivas” (HALBWACHS, 2009, p. 109). A memória coletiva se transmite oralmente, de geração a geração; como nela predominam as semelhanças, o grupo toma consciência de sua identidade através do tempo. E se se considerar, com Glissant, que a escravidão é um trauma que provocou uma neurose coletiva, percebe-se que, de fato, as consequências estão longe de estar esgotadas.

Glissant indaga se a história da escravidão não pode ser encarada como a história de uma neurose. O tráfico sendo o trauma, o recalque seria a tentativa de esquecimento, os delírios costumeiros seriam os sintomas e a recusa de voltar a “estas coisas do passado” seria uma manifestação do retorno do recalçado (GLISSANT, 1981, p. 133. Tradução minha). Segundo Freud, é na medida em que o acontecimento foi esquecido (recalçado) que ele apresenta um valor patogênico. A redescoberta da lembrança e sua expressão produzem uma descarga emocional que Freud chamou de abreação e que tem um efeito catártico. A neurose afeta as pessoas até hoje e a literatura tem o importante papel de suscitar a reflexão.

Glissant e Chamoiseau fizeram pesquisas no material histórico, bem como perscrutaram o inconsciente individual e coletivo no sentido de perceber como a lembrança da escravidão continua ferindo o ego dos descendentes de escravos. Para escrever seus romances, eles tentaram imaginar a situação histórica através da criação de personagens que teriam passado pela experiência do tráfico negreiro e da vida como escravo.

A questão histórica é crucial porque, como afirma Glissant, o Caribe não tem mitos cosmogônicos; se existe uma origem para os antilhanos, esta estaria no ventre do navio

negreiro. Patrick Chamoiseau, por seu lado, evoca o tráfico como o “crime fundador da América” (CHAMOISEAU, 2002, p. 59), cuja memória continua a perseguir as pessoas. A escrita, neste caso, funciona como a perlaboração freudiana, ou seja, o ato de elaborar psicanaliticamente o trauma do passado.

O que torna a memória da escravidão tão plena e obsedante (...) é que ela não existe. Como não se sabe nada, sabe-se tudo. E tudo parece ter sido dito, pois nada foi dito. Entrar com a escrita nesta morte da escravidão é entrar com a vida, pois toda escrita é, antes de tudo, vida. Mas parece difícil aos olhos da vida explorar de maneira justa e exata (...) o segredo absoluto desta morte (Chamoiseau, 2007, p. 181. Tradução minha).

Glissant se refere à Afro-América como “a América da criouliização” para designar o processo de transformações sofridas por aqueles que foram colocados em relação na sociedade escravista: em vez de gênese, neste caso se deveria falar de “digênese”, ou seja, uma gênese heteróclita em que entraram histórias de povos díspares engendrando “culturas compósitas”. Os descendentes de africanos só puderam conservar vestígios de suas culturas de origem já que os escravos — chamados por Glissant de “migrantes nus” — foram despossuídos de suas línguas, não puderam trazer nem armas como os conquistadores, nem utensílios domésticos ou agrícolas como os imigrantes. A violência fundadora da Afro-América — a conquista europeia, o quase desaparecimento das populações ameríndias e o tráfico negreiro — faz com que a relação com o território seja problemática porque tanto a América quanto a África foram continentes penetrados, violados. Neste sentido, a terra não pode mais ser sagrada.

Glissant postula uma transversalidade nesta história, em oposição à visão linear e hierarquizada da história do Ocidente, ao evocar a frase *The unity is submarine*, do poeta e historiador Edward Kamau Brathwaite (nascido em 1930 em Barbados). Ao usar a imagem do passado escravista, em que o fundo do oceano está coberto de corpos de africanos jogados ao mar, o poeta imagina a Relação a partir destas raízes submarinas. Se

os comerciantes se desfaziam de pessoas como se fossem mercadorias descartáveis de um tráfico ilegal — como as drogas nos dias de hoje — as lembranças destes viventes produzem ecos na contemporaneidade na forma de “constelação” (BENJAMI p).

Glissant considera que, como a memória histórica foi rasurada, o escritor deve escavar a memória em busca de vestígios; como o tempo foi estabilizado numa não-história imposta, o escritor deve contribuir para restabelecer uma cronologia atormentada. Assim, ele conclui que a história enquanto consciência atuante e a história enquanto vivido não são assunto só para os historiadores (GLISSANT, 1981, p. 133). Re-contar literariamente esta história sobredeterminada pela escravidão é criar ficções que deem conta de um certo ambiente, forçosamente imaginário, através da utilização de diferentes formas de arquivos a fim de reconstituir a memória cultural do país.

No seu romance *La case du commandeur* (1981) a origem obscurecida é simbolizada por um nome, Odonon, que não chega a ser explicado. É um grito lancinante que continua repercutindo nos corações e mentes das pessoas enlouquecidas pela neurose coletiva provocada pelo trauma da escravidão.

E se o homem mais uma vez grita *Odonon Odonon*, não é porque nesse momento ele volta à entrada do vilarejo, no país da África, onde o traidor conduziu os carregadores de gente; não. O homem não desceu tão longe no abismo do oceano. Ele ouve de novo só o pesado alcance de sons que ecoava outrora nas canas e nas casas o anúncio da morte — e desta vez o nascimento de uma criança —, com o que nós espalhávamos neste país o espaço violado do país de antes (Glissant 1981B, p. 19. Grifos do autor. Tradução minha).

Este nome, Odonon, percorre *La case du commandeur* em sua opacidade, como signo de uma origem apagada, evocado nos momentos de nascimento e morte. Odonon é um eco, um vago sentido de uma genealogia impossível de ser reconstituída, que perpassa uma memória coletiva, ela também rasurada, porque chamar Odonon parece ser ato de loucura, motivo de escárnio de

todos porque ninguém quer se lembrar do trauma dos ancestrais, a viagem no navio negroiro.

O nome Odonno reaparece no romance *Sartorius* (1999, publicado, portanto, 18 anos após *La case du commandeur*) como um Batouto (etnia fictícia da África), que foi transplantado para o Caribe nos fins do século XVII. Odonno, ao viver o delírio da viagem no mar, pensa que os sobreviventes nunca evocariam esta experiência do horror entre eles, nem a contariam a seus descendentes “de medo de estragá-los com esta podridão” (1999, p. 115). Neste romance, uma re/trans/leitura e reescrita de *Sartoris*, de William Faulkner, Odonno deambula pelo Caribe e acaba chegando às plantações dos Estados Unidos.

Já em *Un dimanche au cachot*, Chamoiseau desenterra a memória das mulheres vítimas do estupro e de torturas durante o período escravista a partir de uma imagem do *cachot*, onipresente no romance, desde o título, uma ruína que teria servido de calabouço e na qual o narrador se encontra enquanto conta a história a Caroline, uma menina em crise. Esta ruína — “uma escara mnésica” (CHAMOISEAU, 2007, p. 269) — fica na antiga Habitation Gaschette, outrora uma próspera plantação de cana-de-açúcar. Assim, considerando que as ruínas desta *Habitation* seriam uma espécie de arquivo que traz as marcas, os vestígios, do tratamento dado aos escravos, Chamoiseau faz uma anamnese como forma de terapia para a menina Caroline, através da narração de uma história que se deu no passado. Como o arquivo é hiponésico (DERRIDA), ou seja, ele é documento ou monumento, a ruína-calabouço funcionaria no romance como arquivo.

Diante das ruínas da antiga Habitation e das histórias que correm sobre o local, inclusive a lenda de um tesouro enterrado, o narrador percebe que ele se encontra diante de um palimpsesto (CHAMOISEAU, 2007, p. 30) cujas diferentes camadas ele vai tentar decifrar. O palimpsesto, como o bloco mágico de Freud, conserva os vestígios de escritas do passado, semiapagadas, em diferentes traços que se embaralham. Derrida se refere à “semântica do arquivo” que estoca e contém uma “quase infinidade de camadas, de estratos arquivais por sua vez

superpostos, superimpressos e envelopados uns nos outros” (DERRIDA, 2001, p. 35).

Vários escritores têm tratado da importância dos vestígios do passado. Edouard Glissant fala de “pensamento de vestígio” a fim de se opor a toda ideia de sistema universalizante. Como os africanos trazidos para a América perderam suas culturas, o que persiste e resiste são formas parcelares, lacunares, de expressões culturais. A metáfora do arqueólogo usada por Glissant - o escritor como aquele que desenterra os elementos do passado para fazer seus romances - situa-se no mesmo campo semântico das ideias desenvolvidas por Freud, Derrida e Walter Benjamin: “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 2000, p. 239). Assim, “uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve (...) indicar (...) [as camadas] que foram atravessadas anteriormente” (BENJAMIN, 2000, p. 240).

As narrativas de Chamoiseau e de Glissant, que se emaranham e se entrecruzam, podem ser lidas à luz do pensamento de Walter Benjamin, para o qual as histórias populares e orais tinham uma abertura que o romance burguês perdeu. Segundo Jeanne-Marie Gagnebin, na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão dos sentidos vem de seu inacabamento essencial, pois a narrativa tradicional se estrutura de modo a permitir um movimento interno em torno do narrador que, por sua vez, suscita um movimento infinito da memória.

Só a escrita pode dar testemunho desses acontecimentos traumáticos. O narrador de Chamoiseau em *L'esclave vieil homme et le molosse* afirma que ele era vítima de uma obsessão cuja única saída possível seria através da escrita: “Escrever. Soube, assim, que um dia escreveria uma história, esta história, moldada nos grandes silêncios de nossas histórias misturadas, nossas memórias emaranhadas” (Chamoiseau, 1997, p. 132. Tradução minha).

Ao reescrever nesses romances a memória da escravidão, Edouard Glissant e Patrick Chamoiseau tratam da história de

maneira não naturalista e não épica. Não existe datação precisa, não se relata nenhum acontecimento histórico preciso, não há, senão de forma alegórica, personagens. As personagens existentes não têm dimensão psicológica ou sociológica, não participam de intrigas realistas, nem são muito plausíveis; são mais como fantasmas, espectros, personagens míticas como Mycéa (*La case du commandeur*), Odonon (*Sartorius*), L'Oubliée (*Un dimanche au cachot*) e Man L'Oubliée (*Biblique des derniers gestes*), ou ainda o velho escravo que decide fugir depois de anos de trabalho dedicado. Mães que matam os filhos para não fornecer mão de obra para o senhor de escravo, eis uma das imagens recorrentes desta memória coletiva que perpassa a obra dos escritores da Martinica.

Personagens alegóricas que renascem das cinzas parecem se regenerar, numa infinidade de desdobramentos a fim de testemunhar que os pequenos acontecimentos do passado e o sofrimento vivenciado por personagens anônimas têm tanta importância quanto os chamados grandes acontecimentos. “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1993, p. 223). Frequentar esses personagens é desenterrar uma memória recalcada, é escrever para lembrar, mas também para curar deste trauma que ainda afeta as pessoas nos dias de hoje. Assim, a literatura reaproveita elementos minúsculos do passado para fazer, como pensava Walter Benjamin, uma montagem da história, rompendo com o naturalismo histórico vulgar e com a visão épica da história.

Um elemento forte na narrativa caribenha é a questão genealógica. Glissant em *Le quatrième siècle* tenta reconstituir as histórias de duas famílias, a dos escravos Beluse e a dos *marrons* Longoué, desde o desembarque do navio negreiro até o presente da enunciação. Ao fazer isto ele enlaça tempo e espaço, memória e história, *quimbois*² e religião católica, brancos, negros e mulatos, numa “visão profética do passado”, a fim de imaginar aquilo que a história relegou à zona de sombra.

² *Quimbois* designa o trabalho em que se associam a medicina das plantas e o saber religioso africano; popularmente foi associado ao curandeirismo

Considerações finais

Se Césaire e Condé em sua obra fizeram um retorno à África, mítico ou real, Glissant e Chamoiseau se situam numa genealogia que começa no desembarque do navio negreiro. Entretanto, de uma maneira ou de outra, todos os quatro percorrem dois eixos fundamentais, o do tempo e o do espaço: a obsessão pela reconstituição do passado encontra a obsessão pelo inventário do *locus*. A reinvenção da história deve, necessariamente, descrever, perscrutar, o espaço vivido, porque tanto a história como a geografia foram rasurados, quando não obliterados devido às grandes fraturas provocadas pela colonização e pela escravidão, que deixaram profundas marcas nas sociedades caribenhas. A rememoração imaginária de fatos passados percorre, ao mesmo tempo, as trilhas, as veredas, as sendas, os caminhos pedregosos, os manguezais, os altos dos morros ou das montanhas, *loci* dos pequenos-grandes acontecimentos que afetaram os povos. A liberdade destes escritores decorre do fato de eles não terem a pretensão de desvelar “a verdade”, é antes uma maneira de conservar uma liberdade que se abre a todas as liberdades.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 222-232.

_____. *Rua de mão única*. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 20

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. *Diário de um retorno ao país natal*. Tradução, notas e posfácio de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EDUSP, 2012.

CHAMOISEAU, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, 2002. Coll. Folio.

_____. *Un dimanche au cachot*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Chroniques des sept misères*. Paris: Gallimard, 1986.

_____. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

CONDÉ, Maryse. *Hérémakhonon*. Paris:Union Générale d'Éditions, 1976.

_____. *La vie sans fards*. Paris:JCLattès, 2012.

_____. *Ségou: Les murailles de terre*. Paris:Robert Laffont, 1984.

_____. *Ségou: La terre en miettes*. Paris:Robert Laffont, 1985.

_____. *Une saison à Rihata*. Paris:Robert Laffont, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro:Relume Dumará, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. Os brasileiros retornados à África. *Cadernos de Letras*. Instituto de Letras da UFF. Vol. 38, 1º sem. 2009. p.51-70. Disponível em www.cadernosdeletras.uff.br

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. In : *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo :Brasiliense, 1993.

GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981A.

_____. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris :Gallimard, 1996.

_____. *Poétique de la Relation*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Le quatrième siècle*. Paris:Seuil, 1964.

_____. *La case du commandeur* Paris:Seuil, 1981 B.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo:Centauro, 2009.

LAUDE, Jean. *La peinture française (1905-1914) et "l'art nègre"*. Paris: Klincksieck, 1968.

MÉNIL, René. L'humour : introduction à 1945. In : _____. *Tracées*. Identité, négritude, esthétique aux Antilles. Paris :Robert Laffont, 1981.

ROSELLO, Mireille. *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris:Karthala, 1992.