

O jogo do dissenso como política literária no *Diário de um Retorno ao País Natal* de Aimé Césaire

The play of dissensus as literary politics in Aimé
Césaire's *Notebook of a Return to the Native Land*

Irisvaldo Laurindo de Souza

RESUMO: Este artigo discute como o *Diário de um retorno ao país natal* de Aimé Césaire, autor martinicano de língua francesa e um dos líderes do movimento da Negritude, transcende o modelo do engajamento como política literária dominante no século XX, e engendra resistência ou dissenso estético sem subsumir-se numa agenda política imediata. Para alcançar esse efeito em seu poema narrativo com traços épicos, Césaire explora figuras estéticas como o devir-anônimo do sujeito, o inconsciente estético, a escrita literária como ato comunitário e a fabulação de novos devires para o sujeito. A matriz teórica desta análise literária da obra de Césaire é o pensamento estético e político de Jacques Rancière.

Palavras-chave: Dissenso. Resistência estética. Aimé Césaire. Jacques Rancière.

ABSTRACT: This paper examines how *Notebook of a Return to the Native Land* by Aimé Césaire—the French-speaking Martinican author and a foundational figure of the Negritude movement—transcends the paradigm of *engagement* as the dominant literary politics of the twentieth century. It argues that the work engenders aesthetic resistance or dissensus without being subsumed into an immediate political agenda. To achieve this effect within his epic-inflected narrative poem, Césaire deploys specific aesthetic tropes, such as the subject's becoming-anonymous, the aesthetic unconscious, literary writing as a communal act, and the fabulation of alternative becomings for the subject. The theoretical framework underwriting this literary analysis of Césaire's work draws upon the aesthetic and political thought of Jacques Rancière.

Keywords: Dissensus. Aesthetic resistance. Aimé Césaire. Jacques Rancière.

Introdução

Este trabalho examina de que maneira o *Diário de um retorno ao país natal*¹ de Aimé Césaire² transcende o paradigma do engajamento – política literária predominante no século XX –, e engendra uma forma de resistência ou dissenso estético que não submete o texto literário a agendas políticas imediatas. Para alcançar tal efeito em seu longo poema narrativo de inflexão épica, o autor mobiliza figuras conceituais como o devir-anônimo do sujeito, o inconsciente estético, a escrita como ato comunitário e não

¹ Em vista da extensão do título, doravante irei me referir ao poema de Césaire (2012) apenas como *Diário*.

² Aimé Fernand David Césaire nasceu em 1913 e morreu em 2008, na Martinica. Foi poeta, ensaísta, dramaturgo, biógrafo e político. Publicou cerca de 15 livros. Engajado na política institucional, também foi prefeito de Fort-de-France por 56 anos, entre 1945 e 2001, primeiramente pelo Partido Comunista Francês (PCF) e depois pelo Partido Progressista da Martinica (PPM), cuja fundação liderou depois de desligar-se do PCF em 1956. Como representante da Martinica na Assembleia Nacional Francesa, Césaire também exerceu mandatos de deputado por 45 anos, primeiramente entre 1946 e 1956 e depois entre 1958 e 1993 (Walcott-Hackshaw, 2021).

como mera expressão individual, bem como a fabulação de novos devires para o sujeito. Oriundas do pensamento de Jacques Rancière, essas categorias estéticas darão sustentação às análises que farei doravante sobre a obra do autor martinicano de língua francesa.

A crítica literária, incluindo a brasileira representada por estudiosas e tradutoras de Césaire como Eurídice Figueiredo (1998), Lilian Pestre de Almeida (2012) e Maria de Lourdes Teodoro (2015), considera, via de regra, que ele opera como um poeta politicamente engajado, sobretudo no *Diário*. Mas neste trabalho levanto a hipótese de que o longo poema escrito e reescrito por Césaire entre 1939 e 1956, com suas matérias expressivas agenciadas do mundo colonial e pós-colonial, supera essa política literária por força de difusas operações estéticas que amalgamam crítica social e liberdade formal em sua tessitura. E que ao fazê-lo, percorrendo resoluta e destemidamente as linhas de força do dissenso ou da resistência estética problematizada por Rancière, Césaire (2012), como assinalei, passa ao largo do paradigma do engajamento.

Destaco que engajada, para Barbara Harlow (1987), por exemplo, é a obra artística ou literária que manifesta compromisso com projetos revolucionários de libertação. De acordo com a teórica e investigadora norte-americana, os papéis que cabem à poesia, em tais processos, são o de mobilização e de salvaguarda da memória e da consciência popular de pertencimento à comunidade.

Devo lembrar que Harlow (1987) produziu o estudo *Resistance literature* (Literatura de resistência), que permanece influente na teoria e na crítica literárias, no calor das lutas de libertação colonial, na segunda metade do século XX. E foi nesse contexto que preconizou, a partir do exemplo do poeta e militante nicaraguense Ernesto Cardenal, uma poesia de corte documental, realista, despida na linguagem, com sintaxe próxima à da canção popular e caracterizada por um “exteriorismo” – ou antissubjetivismo – que transporta a enunciação do individual para o coletivo e, como tal, faz da palavra poética arena da luta anti-imperialista. Uma lírica que não se limita, portanto, a ser mera ilustração da vida ou enleio para espíritos cultivados, mas assume, por outro lado, a condição de artefato de guerra. Sua matéria vertente – ou expressiva – é a própria história em movimento, na qual desempenha papel ativo (Harlow, 1987).

Apesar desses atributos éticos e políticos, ou seja, embora relevante em sua função de mobilizadora de corpos, corações e mentes, para Harlow (1987) a poesia, em vista de

sua trama simbólica mais complexa e menos inteligível, mostra-se menos eficiente, todavia, como instrumento de resistência política do que a prosa narrativa:

Se a poesia de resistência desafiou o discurso dominante e hegemônico de um poder invasor ou colonizador atacando os fundamentos simbólicos desse poder e erguendo estruturas simbólicas próprias [...], as narrativas de resistência vão ainda mais longe na análise das relações de poder que sustentam o sistema de dominação e exploração. Enquanto os símbolos e as imagens [do poema] tantas vezes não conseguem elucidar as estruturas de poder implícitas de uma determinada conjuntura histórica, o discurso da narrativa tem a capacidade de expor essas estruturas e até mesmo, eventualmente, de realinhá-las, corrigindo o desequilíbrio (Harlow, 1987, p. 85, tradução minha).³

Observemos, na genealogia da proposta de Harlow (1987), sua relação matricial com o modelo brechtiano de engajamento da obra de arte. Um modelo didático de práxis artística que para seus críticos, como veremos adiante, peca pela estreiteza e pela excessiva objetividade que redundam em prejuízo estético. O pesquisador Paulo de Medeiros (2013), por exemplo, destaca que a maior limitação da problematização de Harlow é que para ela o conceito de resistência seria exclusivo dos movimentos de libertação nacional, deixando de considerar as lutas sociais emergentes no período pós-colonial. Ou seja, apesar de sua contribuição crítica, teórica e historiográfica, o trabalho de Harlow inscreve-se no âmbito de uma temporalidade específica.

Neste trabalho, o contraponto teórico ao modelo do engajamento preconizado por Harlow (1987) vem do pensamento estético e político de Rancière, como assinalarei. Essa, reitero, é a base epistêmica que sustentará as análises do poema de Césaire (2012). Trata-se, ademais, de um encontro pouco explorado entre os dois autores de língua francesa. Afinal, até onde tenho conhecimento como pesquisador, o filósofo, teórico e crítico literário franco-argelino jamais tomou qualquer obra do poeta, dramaturgo e ensaísta martinicano como objeto de análise até o presente momento. Demonstrarei, todavia, que as problematizações do primeiro, enfatizando a noção de dissenso estético como paradigma para repensar as relações paradoxais entre arte e vida social, adquirem materialidade no poema do segundo. Crítico do engajamento como modelo de arte política, Rancière concorda em parte com Theodor W. Adorno (2003), para quem tal

³ Lê-se no original em inglês (Harlow, 1987, p. 85): “If resistance poetry challenged the dominant and hegemonic discourse of an occupying or colonizing power by attacking the symbolic foundations of that power and erecting symbolic structures of its own [...] resistance narratives go further still in analyzing the relations of power which sustain the system of domination and exploitation. Where symbols and images often fail to elucidate the implicit power structures of a given historical conjuncture, the discourse of narrative is capable of exposing these structures, even, eventually, of realigning them, of redressing the imbalance”.

modelo serve como atalho para transformar má política em má arte e vice-versa.⁴ E, embora o primeiro não chegue a decretar a falência pura e simples desse *modus faciendi* artístico, ele aponta a ineficácia da arte crítica ou engajada nos seguintes termos:

A arte crítica, na sua fórmula mais geral, propõe-se a conscientizar sobre os mecanismos de dominação para transformar o espectador em ator consciente da transformação do mundo. Conhece-se o dilema que paira sobre esse projeto. Por um lado, a compreensão é capaz, por si mesma, de poucas coisas para a transformação das consciências e das situações. Os explorados raramente tiveram necessidade de que lhes fossem explicadas as leis da exploração. Pois não é a incompreensão do estado de coisas existente que alimenta a submissão nos dominados, mas a falta de confiança em sua própria capacidade de transformá-lo. [...] A arte crítica que convida a ver os signos do Capital por trás dos objetos e dos comportamentos cotidianos corre o risco de inscrever-se ela própria na perenidade de um mundo em que a transformação das coisas em signos é redobrada pelo próprio excesso dos signos interpretativos que faz desvanecer toda a resistência das coisas (Rancière, 2023, p. 57).

Para Rancière (2023), portanto, ainda que as causas que levanta sejam justas, a arte crítica ou engajada não alcança os próprios fins a que se propõe: transformar efetivamente a realidade. Trata-se, pois, de um modelo insustentável – embora redivivo no século XXI com o estreitamento cada vez maior entre fazer artístico e questões identitárias e de gênero, como bem lembra Leyla Perrone-Moisés (2023) – de arte ancorada na fé política.

Minha questão é a seguinte: em que isso se transforma quando a fé acaba e não sustenta mais o modelo? Ele vai, efetivamente, começar a se esvaziar e produzir a sua própria derrisão. Podemos dizer, de maneira mais precisa, que aquilo que foi perdido é a fé em sua eficácia, que sempre foi duvidosa. Isso não quer dizer que estamos diante de um período pós-ideológico, pós-utópico ou pós-histórico. Há, de fato, ineficácia, invalidação do modelo, tal como ele próprio se vê. Mas esse modelo não define todas as maneiras através das quais as formas sensíveis [como a arte] podem produzir dissenso. É apenas certo modelo de dissenso que é colocado em questão. [...] há vários tipos de registros a partir dos quais tentamos reformular as histórias e os espetáculos do mundo. [...] Digamos, de maneira mais precisa, que atualmente deveríamos sair de um modelo de pressuposta eficácia [o do engajamento], uma vez que não sabemos nada sobre seus efeitos reais (Rancière, 2021b, p. 141-150).

⁴ Embora a teoria estética de Rancière dialogue pontualmente com a de Adorno – na recusa ao engajamento como política artística e literária, por exemplo –, o filósofo franco-argelino não compartilha com o filósofo alemão a concepção de uma obra de arte em geral e de uma lírica em particular que sejam radicais e inflexíveis, “não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis” (Adorno, 2002, p. 69). Como veremos adiante, Rancière (2021), em sintonia com as *Lições de estética* de Hegel, toma a obra de arte como impura e necessariamente heterônoma em vista da mistura que opera entre as formas artísticas e as formas da vida comum.

O modelo de resistência ou dissenso que Rancière (2021b; 2023) propõe como alternativo ao do engajamento resulta da ressignificação das relações entre arte e sociedade, literatura e política operada pela chamada revolução estética já no século XVIII. Modelo que provocou uma ruptura no domínio milenar da mimesis – e das prescrições hierárquicas de ficção, gênero, discurso e decoro que a constituem como procedimento de imitação da realidade – enquanto forma de privilegiada de representação. Uma nova práxis que resulta de operações estéticas – que, como bem sabemos, são difusas – entre elementos expressivos, simbólicos e discursivos. Operações que fazem com que os objetos artísticos, libertando-se das hierarquias da tradição platônico-aristotélica, mantenham a própria politicidade sem comprometer-se com causas ou movimentos políticos, bem como implodindo o acordo milenar entre os modos de fazer (*poiesis*) e os modos de sentir (*aisthesis*) que desde os tempos antigos produziam consensos sobre a natureza humana.

A natureza humana da ordem representativa ajustava as regras da arte às leis da sensibilidade e as emoções desta às perfeições da arte. Mas esse ajuste era correlativo de uma partilha que ligava as obras de arte à celebração das dignidades temporais, fazia concordar a dignidade de suas formas com a dignidade de seus temas e atribuía faculdades sensíveis diferentes àqueles que estavam situados em lugares diferentes. [...] A estética, por sua vez, é o pensamento da nova desordem. Essa desordem não consiste apenas em que a hierarquia entre temas e públicos seja borrada. Mas que as obras das artes não se liguem mais àqueles que as tinham encomendado, cuja imagem elas fixavam e cuja grandeza celebravam (Rancière, 2023, p. 27-28).

Como bem explica no fragmento acima, Rancière (2023) compreende que o dissenso se afigura como recusa e desvio do *status quo* em nome de uma nova partilha do sensível.⁵ Processo que, a rigor, independe de engajamento visando a um *continuum* entre representação artística e ação política. Ora, para o filósofo franco-argelino, a arte do regime estético não se torna política pelos conteúdos que transmite – mensagens, denúncias, explicações etc. –, mas adquire politicidade pela forma como reconfigura a experiência sensorial do sujeito. E o faz rompendo os nexos causais do cotidiano, criando uma zona de indeterminação onde as utilidades práticas e as divisões sociais são

⁵ Para Rancière (2009a) a partilha do sensível é irreduzível à ideologia porque, ao contrário desta, não pode ser dada como falsa ou enganosa. Relaciona-se à organização da experiência comum. Diz respeito às maneiras abstratas arbitrárias de simbolização das hierarquias que são incorporadas como naturais pelos sujeitos, e que oferecem evidências e explicações *a priori* sobre as maneiras de ser e dizer, ver e pensar, bem como sobre a organização social do tempo e do espaço.

temporariamente suspensas, fazendo ver o que não era visto e fazendo ouvir o que não era ouvido, e, partindo do pressuposto da igualdade das inteligências, evitando dar lições ou simplesmente conscientizar o público no que diz respeito aos mecanismos da injustiça, da desigualdade e da opressão, os quais ele conhece por experiência própria (Rancière, 2023). Será nesses termos, como veremos adiante, que demonstrarei por que o *Diário* não se encaixa no modelo de arte política do engajamento consagrado, principalmente, por Bertolt Brecht, modelo revisto criticamente por Rancière (2021b).

Para empreender a análise do poema de Césaire (2012) à luz da teoria estética desse filósofo contemporâneo, a qual traz no bojo a noção de dissenso, percorrerei as linhas de força delineadas nas seguintes questões: qual o lugar das vidas anônimas no *Diário*? Quais os depoimentos que os entes surdos e mudos do inconsciente estético engendram sobre a ignomínia das relações sociais nos âmbitos colonial e pós-colonial? Como a escrita literária descentra-se da individualidade criativa do autor e constitui-se como operação comunitária no trabalho de Césaire? Em que termos a fabulação opera no *Diário* como produtora de virtualidades que projetam novas possibilidades para a vida comum?

Os anônimos no epicentro do Diário

Começarei as análises pela questão do devir-anônimo do sujeito no *Diário* de Césaire (2012). É importante lembrar, de início, que a ideia de que todas as vidas e todas as coisas servem como tema, ao longe e ao largo das hierarquias, está no centro das artes e da literatura modernas. É com essa visada que Rancière (2005) compreende o devir-anônimo como condição prévia para dar visibilidade e audibilidade às vidas obscuras e precarizadas pela ordem consensual ou policial que naturaliza a desigualdade.⁶ Em outras palavras, tematizar não importa quem e não importa o quê, explorando a linguagem das vidas e das coisas anônimas e silenciosas, constitui uma das

⁶ Nos termos de Rancière (2018), o termo “polícia” transcende a conotação institucional. Não diz respeito, portanto, à corporação estatal de segurança pública – à qual ele se refere como “baixa polícia” –, e sim a um princípio de partilha do sensível. A “polícia” atua como um sistema de regulamentação do modo pelo qual corpos e sujeitos se tornam visíveis na esfera comum. Notemos que não se trata de um mecanismo de disciplinarização, como em Foucault (2010), que compreende a polícia como um dispositivo que mobiliza uma série de instrumentos para a legitimação e a institucionalização do poder nas configurações sociais da soberania e da disciplina, em vista da manutenção da ordem social, da salvaguarda da propriedade privada e do controle biológico da população etc.

formas essenciais de manejo das relações paradoxais entre a estética da política e a política da estética, mantendo sempre à vista a equivalência entre a subjetivação política do anônimo e o devir-anônimo próprio da estética.

Isso explica como e por que, no pensamento de Rancière (2005; 2009a), o devir-anônimo relaciona-se por analogia à noção de igualdade política, uma vez que a própria política – precária e contingente – só acontece por ocasião da produção de novos sujeitos que dão voz a anônimos invisíveis e inaudíveis às margens da comunidade. Também significa dizer por outro lado que a invasão da página literária por esta nova figura de resistência, sua elevação ao centro do processo simbólico, para usar também os termos de Alfredo Bosi (2002), estabelece uma relação necessária entre literatura e democracia não como fundamento da política, mas como regime de escrita. Regime no qual ao inverso do que ocorria na racionalidade ficcional clássica, que se estruturava sobre a economia da retórica e da poética e ancorava-se sobre as hierarquias da mimesis consagrando a servidão de muitos e o domínio de poucos, os privilegiados por nascimento, posição e fortuna perdem o foco e a centralidade, e os *sem-parte* – anônimos sujeitos a uma vida nua e precária – preenchem e dominam a cena sob o signo da igualdade (Voigt, 2019; Rancière, 2005).

Em Césaire, como veremos, o *sem-parte* é o negro num primeiro momento; num segundo, por metonímia, todos os oprimidos e condenados da Terra. Significa dizer, para tomar de empréstimo as palavras de Rancière (2021c, p. 14) postas em contexto equivalente, que na obra do poeta martinicano “o espaço ficcional se encontra com efeito invadido pela multiplicidade das vidas que até então não contavam: as vidas obscuras normalmente dedicadas à produção dos trabalhos e dos dias”. De fato, a dramaturgia do poema de Césaire (2012) é encenada por aquele que a razão cristã-ocidental rebaixou ao posto de anônimo mais obscuro da história: o negro. É ele que encarna no *Diário* os coletivos afrodescendentes das Antilhas e as comunidades autóctones da África. Uma raça massacrada pela escravidão colonial que expropriava homens e mulheres de seu corpo e trabalho, de seu tempo e espaço, de seus desejos e direitos naturais e universais, matando-os ainda em vida com o braço violento e sanguinário de um aparato repressivo que integrava interesses públicos e privados, e legitimava-se por meio de leis de exceção permanente, como assinala Achille Mbembe (2018). Igualitária por princípio, a escrita de Césaire povoa então o poema com uma infinidade de seres e coisas sem importância

para as ordens colonial e pós-colonial. Tarefa que o eu lírico cumpre a um só tempo com raiva e compaixão:

[...] quero confessar que sempre fomos horríveis 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 à porta da negrada; que somos um estercor 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 [...] (Césaire, 2012, p. 53).

O tom elegíaco do fragmento acima domina os dois primeiros movimentos do *Diário* nos quais, oscilando entre o passado e o presente, o eu lírico volta ao país dos mortos da escravidão.⁷ Como Orfeu entre os fantasmas do Estige, ele deambula pelo inferno colonial, reencontra negros feridos e famintos, maltratados e animalizados. Gente anônima encurralada a ferro, fogo, cães hidrófobos e chicote nas *plantations*. Vidas ordinárias sem nenhum predicado de origem, saber ou poder:

Os que não inventaram nem a pólvora nem a bússola
os que nunca souberam domar o vapor nem a eletricidade
os que não exploraram nem os mares nem o céu
mas conhecem nos seus menores recantos o país do sofrimento
os que só provaram viagens de desenraizamentos
os que se tornaram flexíveis nos ajoelhamentos
os que foram domesticados e cristianizados
os que foram inoculados de abastardamento
tantãs de mãos vazias
tantãs inanes de chagas sonoras
tantãs burlescos de traição tábida (Césaire, 2012, p. 61)

Como demonstram os dois fragmentos anteriores, foi sobretudo com Césaire, um dos líderes do movimento cultural da Negritude no século XX, juntamente com Léopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas, que africanos e afrodescendentes, sentenciados pelo mercantilismo e pelo imperialismo como nulos e incapazes de realizações, alçaram-se finalmente ao centro do processo simbólico nas artes e na literatura. Na

⁷ Almeida (2012, p. 102) destaca que o *Diário* tem três movimentos principais com limites borrados entre si: “a) as trevas iniciais ou o canto *de profundis*; b) a grande fossa mediana ou o brasão do trapaceiro; c) o impulso ascensional ou o crescimento da árvore oculta”. Arnold e Eshleman (2017) explicam que o primeiro movimento é sistólico, ou seja, de contração e queda: o eu lírico revisita a escravidão colonial e a opressão pós-colonial. O segundo é de transição ou intermediário: os valores da civilização e os da negritude são comparados e o sujeito do poema perlabora o trauma da violência sofrida e do sangue derramado. O terceiro movimento é diastólico, expansivo: abre tempos e espaços para a libertação e emancipação, como discutiremos adiante.

literatura francesa até Baudelaire, pelo menos, mas também na literatura mundial, desde sempre, o lugar do negro era via de regra o de subalterno. A ele cabiam os papéis de escravo, servente e eunuco etc. Mulheres e homens pretos eram sempre representados como objetos, jamais como sujeitos da enunciação (Anwandter, 2011). Como explica Bosi (2002), quando falamos de objetos referimo-nos a temas, personagens e situações narrativas específicas: a *topoi* como a esperteza e a falta de pudor dos pobres, comuns no romance arcaico mas também recorrentes na narrativa moderna; a personagens rebaixados a tipos sociais como a feiticeira libertina, o pícaro, o bufão, o cego adivinho e o servo malandro; a situações narrativas como a posição do autor em relação às “vidas menores” de suas narrativas –, posição não raro negativa e efetivada em registro paródico-satírico –, quase sempre disfarçada e protegida pelo véu do anonimato (Bakhtin, 2018).

Césaire e seus pares da Negritude estancam, enfim, esse procedimento excludente de representação literária. No *Diário* não há heróis. Quem ainda se vê de passagem é o anti-herói trágico Toussaint Louverture, o líder da descolonização haitiana aprisionado e morto na Europa a mando de Napoleão Bonaparte. No centro do poema quem está é o anônimo. E é em sua condição de condenado da Terra que ele oferece a própria narrativa como alternativa à dos vencedores (Wolleter, 2011). Nem mesmo o indivíduo cuja experiência subjetiva fomenta o texto nem o eu lírico que o enuncia apropriam-se com exclusividade do *Diário*. Efetivamente, nesta obra de Césaire, “[...] o herói não é mais individualizado e não tem um nome: ele é a raça, a comunidade inteira atrás do *eu* do narrador que a sente, prestes a nascer”, como destaca Almeida (2012, p. 121-122, grifo da autora).

Observemos, todavia, que a negritude não constitui para Césaire (2022) nem para Frantz Fanon (2020; 2022) uma ontologia e sim uma categoria imanente sujeita à dialética social. Para além do negro o que existe, segundo os autores martinicanos, é tão somente o humano. Em outras palavras, a condição de oprimido independe de cor ou de qualquer outra categoria identitária. É nesses termos, ainda que parcialmente extrínsecos ao poema, que argumento que a negritude também deve ser tomada no poema de Césaire como metonímia do excluído, do *sem-parte*, em seu anonimato imanente e em sua virtual universalidade. Lembremos que as operações tropológicas da metonímia são abertas e relacionais. E por mais que o eu lírico ponha em primeiro plano

a condição subalterna de sua raça, como evidencia Almeida (2012), ele jamais perde a alteridade de vista, identificando-se e conectando-se a ela na irmandade anônima dos oprimidos:

[...]

Como há homens-hiena e homens-panteras, eu seria um homem-judeu
um homem-cafre
um homem-hindu-de-Calcutá
um-homem-de-Harlem-que-não-vota

o homem-fome, o homem-insulto, o homem-tortura que se podia a qualquer momento agarrar, espancar, matar – perfeitamente matar – sem ter que prestar contas a ninguém sem ter que pedir desculpas a ninguém

um homem-judeu
um homem-pogrom
um cachorro
um pobretão (Césaire, 2012, p. 25-27)

Isso posto, reitero que em seu anonimato o negro de Césaire enuncia-se coletivamente como sujeito não exata nem exclusivamente na sintaxe de sua própria identidade, e sim na da universalidade que “une minha negra vibração ao próprio umbigo do mundo”, ainda que esta nova fraternidade umbilical resultante de processos de subjetivação, de acordo com a teoria política de Rancière (2014), seja sempre agreste, frágil e incerta. Em síntese, o que as refulgências do devir-anônimo no *Diário* deflagram, por efeito de dissenso estético, é a suspensão das hierarquias para iluminar, num instante qualquer, aqueles que vivem fechados nos círculos da vida nua. Rancière (2021b) explica que isso decreta o próprio fim da ideia de distinção artística, e que a igualdade sensível dos seres e das coisas perturba as visibilidades e audibilidades da ordem dominante. E é a isso que ele chama de dissenso ou resistência estética.

Mergulho no inconsciente estético

Para revolver mais a fundo as camadas dissensuais do poema de Césaire (2012) percorreremos doravante a zona cinzenta que Rancière (2009b) define como inconsciente estético. Na teoria psicanalítica o inconsciente é o lugar habitado pelas potências anônimas e irracionais que regem os indivíduos. Mas o filósofo não faz um empréstimo puro e simples da categoria freudiana do inconsciente. Ao invés disso, ressignifica-a para efeito de problematização estética e crítica literária. Ora, uma das

conquistas da chamada revolução estética, segundo o pensador franco-argelino, foi fazer do inconsciente um *locus* privilegiado para a sementeira de uma nova poética de expressão igualitária que se contrapõe, por princípio, às hierarquias da representação sustentadas por quase dois milênios pela retórica e pela poética clássicas, conforme assinala. Agreguemos a isso o fato de que, estabelecida como disciplina mais de um século antes da psicologia, a estética, em sua divergência com o racionalismo e em sua afinidade com o empirismo, prioriza o conhecimento sensível (Blanco, 2019). E é como tal que admite o não pensamento e a não palavra como potências expressivas que ajudam a constituir discursos sobre o mundo social.

Essa é a orientação, portanto, da “política” do inconsciente estético que se manifesta entre os polos da palavra muda inscrita nos corpos e nas coisas e da palavra surda ou solilóquio que se resguarda no inconsciente: explorar a potência de expressão que há nos entes e nos seres que habitam a Terra. Política bipartida que Rancière (2009b) lembra ter sido delineada ainda no Setecentos por Novalis, o filósofo e poeta mineralogista para quem tudo fala, no primeiro caso, e entre o Oitocentos e o Novecentos pelo poeta e dramaturgo Maurice Maeterlinck, no segundo, em sua tentativa de ouvir o que chamou de “golpes atrás da porta” no teatro realista de Henrik Ibsen. Com essa dupla visada, Rancière assinala que no âmbito do inconsciente estético, para efeito de escrita literária,

Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscrita em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas. [...] O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. [...] Ela [a escrita] aciona também uma outra forma de palavra muda, que já não é mais hieróglifo inscrito diretamente nos corpos e submetido a decifração. É a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra (Rancière, 2009b, p. 35-39).

Herdeiro direto da revolução estética, para a qual segundo Rancière os testemunhos surdos e mudos coincidem com o conceito de poesia e palavra poética, como vimos, Césaire (2012) incorpora ao *Diário* um enorme tecido de significantes enformado por elementos brutos e sem sentido, no âmbito da materialidade, e por forças irracionais e insensatas, no da psique, prenhas de significação. Coisas surdas e

silenciosas que se afiguram, de acordo com a minha inferência, como potências expressivas em devir. É nesses termos, portanto, que o significante e o insignificante nivelam-se no *Diário*. Em sua complexa trama figural – e Rancière (2009b) recomenda não confundir o figural, que tende a não se revelar, com o figurativo, que se mantém visível –, a obra de Césaire se desloca entre a superfície onde tudo é mais ou menos visível e audível, embora nem sempre inteligível, e o inconsciente estético onde tudo se mantém parado e em estado de silêncio até que se explore a significação de seus elementos. No *Diário*, a própria paisagem antilhana fala ou anseia por falar:

[...] os continentes rompem a frágil amarra dos istmos
terras saltam segundo a divisão fatal dos rios
e o morro há séculos reprime o seu grito dentro de si, é ele
que por sua vez esquarteja o silêncio [...]
E a vida mais impetuosa jorrando desse esterco
– como graviola imprevista na decomposição
dos frutos da jaqueira!) (Césaire, 2012, p. 57-59)

Césaire, como demonstra o fragmento, põe em ato de palavra a potência dos seres e das coisas silentes e alógicas. Entre o passado que revisita por anamnese e o presente que performatiza em sua fala, o eu lírico do *Diário* percorre as vielas, os becos e os casebres de uma ilha infestada de doença, desigualdade e fome. Para a enunciação de seu discurso iracundo contra os horrores coloniais e pós-coloniais, encavalga signos de pobreza, como o lixo, o lodo, a lama, os ratos, a fedentina, as carcaças de animais – tecido sensível cujos rastros e vestígios de infâmia transfiguram uma geografia onde o negro agoniza e morre. Logo, do vegetal ao mineral, do humano ao inumano, do imanente ao transcendente, tudo fala no *Diário*: a flora, a fauna, a paisagem natural, como assinalei, mas também a paisagem social, as sensações e os sentimentos sedimentados nos indivíduos. É de todas essas matrizes surdas e mudas que a palavra nasce loquaz por obra do poeta arqueólogo que as agencia como matéria expressiva. E ele o faz alçando-as dos labirintos do real e da psique, onde padeciam silentes e inaudíveis, para expressar a partilha policial do sensível (Rancière, 2009b; 2009c). O próprio casebre onde o eu lírico nasceu testemunha eloquente e amargamente, entre rangidos e silêncios, a vida nua e indigna à qual sua raça foi submetida:

No fim da madrugada, para além de meu pai, de minha mãe, o casebre rachando em bolhas, como um passageiro atormentado pelo fungo, e o telhado fino,

remendado com pedaços de tonel de gasolina [...] E a cama de tábuas de onde se ergueu minha raça, toda a minha raça dessa cama de tábuas, com suas patas de lata de Querosene, como se sofresse de elefantíase a cama, e sua pele de cabrito, e suas folhas de bananeiras secas, e seus farrapos, uma nostalgia de colchão a cama da minha avó (acima da cama, num pote cheio de azeite, uma candeia e a chama dança como um gordo inseto... sobre o pote em letras de ouro: GRAÇAS (Césaire, 2012, p. 23).

Observemos que a ocorrência de significantes mais ou menos inteligíveis no fragmento acima (casebre, fungo, cama de tábuas, tonel, pele de cabrito, folhas secas, farrapos etc.) delinea os próprios limites do surrealismo na poesia de Césaire (Bartra, 1969). Se a escrita automática, em sua recusa do *logos* e da mimesis, oferece-lhe facilidades para a exploração da interioridade órfica e entrópica dos seres e das coisas no âmbito do inconsciente estético, nem por isso a escritura do *Diário* é de todo dominada por fanopeias súbitas e antimiméticas como esta: “E todos sabem o resto/ Que 2 e 2 são 5/ que a floresta mia/ que a árvore tira os castanhos do fogo/ que o céu alisa sua barba/ et caetera et caetera...” (Césaire, 2012, p. 35-37). Inserida em uma genealogia que remonta a Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, a poesia de Césaire também é fortemente simbolista. E como bem lembra Rancière (2021a) a poética do símbolo é igualitária por princípio. Permite emprestar a qualquer coisa e a qualquer relação material um atributo que a poética tradicional destinava às relações privilegiadas pelas hierarquias.

O simbolismo não consiste no uso de símbolos; este é tão velho quanto a poesia e está inteiramente contido no antigo regime das relações entre o próprio e o figurado, entre o sentido e sua manifestação sensível. O simbolismo significa, ao contrário, a subversão dessas relações. [...] Antes de ser uma imagem que encarna uma ideia, um “símbolo” é o fragmento de um anel rompido, um elemento que pede para que se encontre seu complemento (Rancière, 2021a, p. 137-266).

Fomentar a significação de significantes disfarçados por véus simbólicos, redesenhar seus usos, subvertê-los, emprestar-lhes novos sentidos e complementos são movimentos exploratórios recorrentes no *Diário*. Como bem sabemos, o *modus operandi* simbolista é exatamente este: não nomear explicitamente os seres e as coisas à maneira dos parnasianos, disfarçar as ideias emprestando-lhes uma aura de mistério, insinuá-las mais do que apresentá-las objetivamente, explorar as possibilidades melódicas e sensoriais da palavra poética (Wilson, 1993). Rancière (2009b; 2009c) acrescenta ainda

que é própria da escrita simbolista a incursão no inconsciente estético. E Césaire faz isso com destemor. Constitui a sua própria e vasta cosmogonia com elementos simbólicos que agencia de culturas antigas e modernas, sobretudo da africana.

Entre tantos cuja potência expressiva – e via de regra passiva em sua mudez e surdez imanentes – é posta em ato por Césaire, os símbolos recorrentes no *Diário* são o tigre (fúria), o touro (força), o cão (violência do colonizador), a serpente (morte), a pomba (transcendência) e a piroga (domínio do homem sobre o mar). Acima de todos está aquele que é o maior dos símbolos cesairianos, a árvore – modelo ideal de existência e signo de solidariedade e reconciliação. “A árvore emerge na trama do texto com [esses] novos valores: além de sua função essencial de ligar o solo às alturas, ela parece formada da mão de todos os homens, dos seus trabalhos e dos seus sofrimentos comuns”, explica Almeida (2012, p. 135).

É importante acrescentar que à maneira de Lautréamont o repertório simbólico de Césaire (2012) também inclui animais totêmicos como a serpente negra, o tubarão, o cão branco e o gavião; caracteres míticos e conceituais como a rainha e o príncipe, o velho e o louco; e figuras históricas como Toussaint Louverture (Almeida, 2022; Arnold; Eshleman, 2017). “Aimé Césaire criou uma cosmogonia simbólica própria, algumas vezes de difícil acesso, que se baseia na ideia de uma grande revolução necessária, uma megarrevolução tão rica em conteúdo humano como telúrico. As categorias de sua poesia emergem de um supermaterialismo transcendente fustigado pelos ventos cruzados do espírito do seu século”, avalia Agusti Bartra (1969, p. 17-18).⁸

Infiro que Bartra, estudioso e tradutor catalão de Césaire, aponta para os benefícios obtidos pelo poeta em seu alinhamento com a revolução sensível da estética. Revolução que, como bem lembra Rancière (2009b), propõe uma escrita livre e transfronteiriça, prospectiva e igualitária, disposta a explorar até as últimas consequências a palavra paradoxal que ao mesmo tempo fala e cala no âmbito do inconsciente estético. Palavra que no *Diário* brota ora dos labirintos do corpo e da mente, com sua imensidade de sentimentos e sensações, ora dos elementos, dispersa entre vagas e astros, ervas e flores

⁸ Tradução minha. Lê-se no original em espanhol (Bartra, 1969, p. 17-18): “Aimé Césaire ha creado una cosmogonía simbólica particular, a veces de difícil acceso, que se funda en la idea de una gran revolución necesaria, una gran revolución tan rica de contenidos humanos como telúricos. Las categorías, en su poesía, surgen de un supermaterialismo trascendente invadido por los vientos cruzados del espíritu de su siglo”.

inaudíveis mas repletas de significação:

(Acalma e embala, ó minha palavra, a criança que não sabe ainda
que o mapa da primavera está sempre por refazer)
as ervas balançarão para o rebanho doce nave da esperança
o longo gesto de álcool da vaga
as estrelas com o engaste do seu anel nunca visto
cortarão os tubos de órgão do vidro da noite
depois espalharão sobre a extremidade rica do meu cansaço
zínias
coriantos
e tu, ó astro, de teu luminoso fundamento tira lemuriano do esperma
insondável do homem
a forma não ousada
que o ventre tremente da mulher carrega como um minério! (Césaire, 2012, p. 63).

É nesses termos que apreendo a trama do inconsciente estético no *Diário*. Nele, o banale e o prosaico manifestam-se através de significantes surdos e mudos que são devidamente fustigados e explorados por Césaire (2012) num livre jogo de “coisificação” da palavra poética. E assim engendram o seu próprio testemunho de um mundo social dominado pelo racismo e a desigualdade, em reforço ao dissenso estético que tanto um como outro deflagram.

Simbiose entre autor e comunidade

Rancière (2021a) destaca que em suas *Lições de estética* Hegel discute que as formas sensíveis da arte não são autossuficientes. Para o filósofo germânico, ela não se engendra *per se* mas na interação com as formas comunitárias da vida. Essa perspectiva exógena e expansiva do processo artístico e literário reescala a própria figura do gênio romântico. O artista deixa de ser visto como uma individualidade laureada pela inteligência, criatividade e imaginação. Passa a ser percebido como potência criativa inserida num ecossistema sociocultural (Rancière, 2009c; 2021a).

Nesse contexto, alteram-se também os procedimentos por meio dos quais o artista em geral e o escritor em particular apropriam-se das matérias expressivas ofertadas pelo mundo social. Agregam-se à sua agenda doravante o anônimo e o insignificante, o infame e o prosaico, como já discutimos, como gestos de insurgência e resistência à ordenação hierárquica da comunidade. Como Rancière (2009b; 2021a) explica, tais

procedimentos de representação eram impensáveis na ordem clássica que tendia – ao modo da épica e da lírica, mas também da tragédia etc. – a legitimar o *status quo* com regramentos de gêneros, hierarquias, temas, ideais e modos de dizer (Rancière, 2009c; Blanco, 2019). Em suma,

A oposição entre indivíduo criador e coletividade ou entre criação artística e comércio cultural só pode ser pronunciada a partir da mesma ideia de linguagem e da mesma ruptura do círculo representativo. Tal círculo definia certo tipo de sociedade do ato de falar, um conjunto de relações legítimas e critérios de legitimidade entre o autor, seu “tema” e seu espectador. *A ruptura desse círculo torna coextensivas a esfera da literatura e das relações sociais e põe em relação direta de entre-expressão a singularidade da obra e a comunidade que a própria obra manifesta. Uma expressa a outra, todavia, sem que haja uma norma para tal reciprocidade* (Rancière, 2009c, p. 70, grifos meus).

A relação simbiótica entre o autor e sua comunidade, instaurada com a ruptura do círculo representativo pela revolução estética e ancorada em estratégias diferenciadas de linguagem e discurso que implodem as hierarquias, é a linha de força que explorarei doravante na análise do *Diário*. Para isso é importante manter à vista os procedimentos de Césaire (2012) na enunciação do poema, ou seja, evidenciar, nos termos de Rancière (2005; 2009c), os esforços do poeta para emprestar uma palavra singular àqueles que, situados às margens do corpo social, ainda são invisíveis e inaudíveis.

Esse é o *modus operandi* que faz da escrita literária não uma performance de erudição e gênio e sim um ato de dissenso, de resistência às hierarquias e aos poderes. É isso que transforma o ato de escrever em gesto de literariedade, porém não no sentido restrito que o estruturalismo deu ao termo, e sim em perspectiva aberta, escancarada, dúbia, indecível e diluída nos âmbitos da linguagem e da vida comum (Rancière, 2016). Nos termos de Rancière (2009c; 2017), escrever não é um ato com finalidade própria. Ao longe e ao largo disso, põe em relação o livro da vida e a expressão da sociedade. E, como tal, corresponde por analogia ou alegoria a uma prática política.

[...] antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a esta ocupação. Não é por ser o instrumento do poder, nem por ser a via real do saber que a escrita é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à *constituição estética da comunidade* e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição (Rancière, 2017, p. 7, grifo meu).

Rancière (2017) infere, portanto, a vigência de uma “constituição estética da

comunidade”. O que a delinea são as *relações sociais* que regem a interação entre os sujeitos. Relações difusas que se engendram nos meandros da metapolítica – figura teórica proposta pelo filósofo para designar as “verdades ocultas” da política e da sociedade (Rancière 2014; 2018).⁹ Decerto um escritor político como Césaire assume-se como cronista de tais relações. Tanto que no *Diário* não é de si próprio, de suas paixões e vontades que o eu lírico se ocupa. Sem sestros líricos, regramentos épicos nem arquétipos hierárquicos de representação em sua práxis literária, o que ele toma como máquina de expressão do poema é o devir da negritude no mundo moderno. Em sua condição de enunciador do poema, transcende a própria individualidade e desloca-se permanentemente para dar forma a um enunciador plural:

E estamos de pé agora, meu país e eu, os cabelos ao vento, minha mão pequena agora no seu punho enorme e a força não está em nós, mas acima de nós, numa voz que verruma a noite e a audiência como a penetrância de uma vespa apocalíptica. E a voz proclama que a Europa durante séculos nos cevou de mentiras e inchou de pestilências [...] (Césaire, 2012, p. 79).

No que diz respeito ao drama das relações sociais que Césaire põe em cena no *Diário*, o que vemos no “proscênio”, em primeiro plano e nos movimentos inicial e intervalar do poema, é a escravidão moderna como um dos elementos fundantes da sociedade do capital. Ordem imperialista, colonialista e racista que impôs aos africanos, tantas vezes com a cumplicidade de grupos e etnias do próprio continente, a ignomínia de viver como animais de carga tratados a ferro, fogo e chicote nas *plantations* do Novo Mundo. Num segundo momento, o *Diário* encena a vida subalterna dos afrodescendentes nas Antilhas e no Caribe já na temporalidade pós-colonial, na qual o negro, embora libertado, continua a viver sem visibilidade e sem voz na comunidade.

Mas quem muda minha voz? quem esfolia minha voz? Enfiando-me na garganta mil estacas de bambu. Mil espinhos de ouriço. És tu sujo fim de mundo. Sujo fim de madrugada. És tu sujo ódio. És tu peso do insulto e cem anos de chicote. És tu cem anos de minha paciência, cem anos de esforços só para não morrer (Césaire, 2012, p. 41).

⁹ Em *O desentendimento* Rancière (2018) problematiza a política a partir de três figuras teóricas: a arquipolítica, a parapolítica e a metapolítica. A arquipolítica designa a estruturação da política por meio de uma *arkhé* verticalizada em que a cabeça comanda as partes inferiores do corpo social, à maneira de Platão. A parapolítica tem Aristóteles como matriz filosófica. Vigé quando o *demos* – os *sem-parte* – desafia a arquipolítica em busca de lugar na pólis e em seus rodízios de governo. A metapolítica teve sua fórmula original estabelecida por Marx em *A questão judaica*. Diz respeito ao “acompanhamento científico da política”: seu jogo de formas, suas relações com práticas exteriores à própria política, suas esferas de aparência, suas mentiras constitutivas.

A matéria de expressão do poema de Césaire (2012), como vimos, flui de fontes abomináveis: a cena traumática e sanguinária da escravidão colonial e a cena de opressão e pobreza dos pós-colonialismo. E é importante sublinhar que mesmo assim o *Diário*, em suas extensas malhas poéticas, não redundava num texto monotemático nem restrito a reclamar um justo lugar e a devida importância para as vidas negras no mundo. O dissenso estético que o poema instaura e que bem podemos tomar como uma grande cena de subjetivação análoga à cena fundadora da política nos termos de Rancière (2014; 2018), ou seja, a resistência que engendra contra a ordem policial, não se constitui apenas em nome de afrodescendentes e africanos. A vontade de igualdade, liberdade e emancipação manifesta no *Diário* é universal. Eleva-se acima de raças, classes e estamentos. Gesto igualitário que o eu lírico expressa sem meias-palavras ao dizer com toda a veemência: “sabeis que não é por ódio das outras raças/ que me exijo lavrador desta raça única/ o que quero/ é pela fome universal/ pela sede universal” (Césaire, 2012, p. 69).

Em seu igualitarismo radical, Césaire (2012) pratica no *Diário* uma democracia literária que alinhava horizontalmente temas, expressões e ações para implodir as hierarquias e as ordens simbólicas, do discurso e das ocupações sociais. Faz aquilo que Platão não recomendava: compartilha a escrita, permitindo que circule sem impedimentos pelo tecido social, disponibilizando-a para todos e qualquer um, sem distinção. Virando pelo avesso o postulado platônico, Rancière (2017) define essa “prostituição” da escrita como literaridade, a saber, como a própria democracia da “letra órfã” que a faz circular sem necessidade de legitimação de quem quer que seja (Rockhill, 2004). É com esse ímpeto igualitário e democrático que Césaire engendra seus enunciados. E o faz de modo intencional. E ao fazê-lo põe em relação sua dupla personalidade de animal literário e animal político – ambos criadores de enunciados e ficções –, mesclando uma à outra.

No *Diário*, como no restante da obra poética, dramática e ensaística de Césaire (2012), o *ethos* igualitário e anti-hierárquico opera como dispositivo de propulsão literária. Seus esforços conscientes para tematizar e presentificar a comunidade o conduzem, em escala crescente, mesmo que de forma não absoluta, a uma poética de expressão estética e não a uma escrita de representação mimética. Poética que faz com

que supere no *Diário*, embora nem sempre no conjunto de sua produção como escritor, o engajamento como modelo de política literária.

Problematizando essa questão à luz da teoria estética de Rancière (2023), reafirmo a tese deste trabalho de que, no *Diário*, Césaire (2012) não aposta num *continuum* entre a representação artística e a ação do sujeito, como pretende o teatro épico de Brecht e como advoga a “teoria em situação” de Harlow (1987). A revolução na qual o poeta investe seus esforços criativos é de outra de ordem: sensível, humana, simbólica. Por isso jamais se furta a encenar a igualdade entre os seres, as coisas e as palavras, bem como entre os modos de ser, fazer e dizer dos sujeitos. Decerto isso também explica seu gesto peremptório e insolente de recusar os espaços e os tempos da dominação, e investir na fabulação de tempos e espaços outros onde a vida comum engendre-se sob o signo da liberdade, da justiça e da beleza:

E eis no fim desta madrugada minha prece viril
que eu não ouça nem risos nem gritos, os olhos fixos nessa cidade
que profetizo, bela,
dai-me a fé selvagem do feiticeiro
dai às minhas mãos poder de modelar
dai à minha alma a têmpera da espada
não me esquivo. Fazei da minha cabeça uma cabeça de proa
e de mim mesmo, meu coração, não façais nem um pai, nem um irmão,
nem um filho, mas o pai, mas o irmão, mas o filho,
não um marido, mas o amante desse povo único [...] (Césaire, 2012, p. 67).

Em síntese, os elementos que alimentam o empreendimento literário de Césaire no *Diário* – a linguagem, os temas, as formas – provêm da comunidade. Inscritos no *sensus communis*, independem de sua individualidade e de sua “genialidade” artística. É seguindo por esta via que o poema adquire razão estética e, coextensivamente, razão política: emprestando voz e visibilidade a um sujeito coletivo na *mise en scène* da constituição do dano da desigualdade (Rancière, 2024). É desta maneira que o autor corre o perigo da literatura, o perigo de evadir-se de si mesmo rumo à alteridade sem nenhuma garantia de resultados concretos; apenas para auferir, em última análise, ganhos perceptuais e simbólicos. É assim que Césaire rompe com a ficção dominante, a do consenso, e escreve a ficção possível do dissenso.

A fabulação como ficção da igualdade

Se a ira e a revolta com o aparato repressivo da vida colonial e com o regime de opressão do pós-colonialismo predominam nos dois primeiros dos três movimentos do *Diário*, no terceiro, por sua vez, o que se delineia como possibilidade para a vida comum é uma comunidade de iguais (Almeida, 2012; Arnold; Eshleman, 2017). Imbuído de vontade de potência, o negro – e com ele todos os condenados da Terra – reagirá com a “força de um touro” para desidentificar-se do dano que o exclui do corpo social, subjetivar-se como sujeito político e emancipar-se. O poema delineia, desta maneira, outros tempos e espaços nos quais os *sem-parte* deverão se apropriar de seu próprio trabalho, restaurar seus saberes, credos e implodir as hierarquias não apenas em benefício próprio e imediato, mas também em vista da alteridade, bem como em memória e honra dos antepassados agrilhoados e retirados à força das paragens africanas.

É importante observar que isso se engendra no *Diário* não mais nos domínios da ação causal e sim nos da fabulação. Domínios que de acordo com Rancière (2009c) são os da apresentação sensível de uma verdade não sensível porque intangível, não empírica, não concreta, que se engendra como ficção da igualdade. Linguagem figurada da verdade, portanto, a fabulação resulta de um processo disruptivo e insurgente que recusa a ficção dominante – a lógica dos dominadores – como a única possível. Desafiando o real tal qual está dado, implode-o e reinventa-o sem aferrar-se ao factual e ao verossímil, passando ao largo de relações de causa e efeito, como afirmei, não se sujeitando a qualquer tipo de previsibilidade e produzindo narrativas anti-hierárquicas e igualitárias (Rancière, 2009c; Marques, 2023).

Assim, a moral do próprio acto de fabular é a igualdade das inteligências. Esta igualdade define, desenha uma comunidade, mas apenas se se compreender que esta comunidade não tem consistência. Ela é, constantemente assumida por qualquer um em nome de qualquer outro, uma infinidade virtual de outros. Ela acontece sem ter lugar (Rancière, 2014, p. 96).

A questão que se coloca doravante é como esta problematização teórica do filósofo franco-argelino adquire materialidade no poema do autor martinicano. Ou seja, como o *Diário* engendra seus processos de fabulação e como isso intensifica ainda mais o jogo do

dissenso em sua trama estética. Conforme assinalei, o poema de Césaire (2012), ao romper as barreiras da memória traumática e da consciência atordoada do eu lírico encenadas no primeiro e no segundo movimentos, dedica-se, no terceiro e último, a virtualizar outros devires para o sujeito. Para isso o eu lírico não apenas se rebela contra as coordenadas estabelecidas pela ordem policial, mas as redefine com a liberdade que a fabulação consigna, sem se deixar limitar por hierarquias, causalidades e sem prender-se à agenda consensual que define o que é possível e o que não é.

Esse giro antropológico e político – porque subjetivador e emancipador – do *Diário* tem início depois de o eu lírico perlaborar o trauma de um episódio no qual silencia covardemente ao presenciar um negro ser ridicularizado por mulheres brancas dentro de um bonde. Aos olhos das filhas da elite antilhana de sangue europeu (*bekés*), o homem

[...] Era um negro desengonçado sem ritmo nem medida.
Um negro cujos olhos rolavam um cansaço sanguinolento.
Um negro sem pudor e seus artelhos zombavam fedorentos no fundo da toca aberta dos sapatos.
[...] E o conjunto formava perfeitamente um negro medonho, um negro resmungão, um negro melancólico, um negro arriado, as mãos reunidas em prece sobre um bastão nodoso. Um negro enterrado num velho casaco puído. Um negro cômico e feio [...].
Era CÔMICO E FEIO,
CÔMICO E FEIO, na verdade (Césaire, 2012, p. 55-57).

Por nada ter feito contra o ato racista das *bekés*, o eu lírico afunda novamente no poço da humilhação e da vergonha. Em seu severo *mea culpa*, reconhece a si mesmo como covarde e incapaz de passar do discurso à ação. E, como assinalei, é depois de perlaborar mais esse trauma que ele voltará a orgulhar-se de ser quem é como indivíduo e sobretudo como raça imbuída de vontade de potência:

Tépida madrugada de calores e medos ancestrais
ao mar minhas riquezas peregrinas
ao mar minhas falsidades autênticas

Mas que estranho orgulho de repente me ilumina?

[...]
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. 61-65).

O impulso para cima exemplificado por esse fragmento do *Diário* domina o terço final do poema, alçando a negritude do nadir para o zênite num movimento simbolizado pela árvore que rebenta do umbigo da Terra e ergue-se aos céus até alcançar as estrelas (Almeida, 2012). Uma reviravolta emancipadora que só é possível porque, segundo os termos da poética da expressão problematizados por Rancière (2009c) em sua teoria estética – poética que segundo ele contrapõe-se à da representação –, Césaire imprime ao poema um olhar absoluto que a mimesis, com seus procedimentos de imitação, causalidade e verossimilhança, é incapaz de realizar. Esse olhar insurgente e libertador é o da fabulação, e seu programa passa ao largo e ao longe da legitimação e celebração das hierarquias. Ao invés disso, opera para redefinir o espaço das coisas comuns em regime de pluralidade, articulando novas maneiras de distribuição da palavra, produzindo visibilidades e audibilidades inéditas, promovendo afetos e capacidades que fomentam a emancipação, encenando a coexistência desierarquizada de tempos, sujeitos e diferentes formas de vida (Marques, 2022).

A análise do *Diário* à luz do pensamento de Rancière indica que Césaire é rigoroso no cumprimento desse programa. Seu olhar anti-hierárquico e igualitário recusa a trama da dominação e o jogo de cartas marcadas das relações sociais. Pela via da fabulação, ele joga livremente com os dados do mundo histórico, redistribuindo-os em nome de uma nova partilha do sensível, a saber, de um mundo onde raças e povos coexistam sob o signo da igualdade. Reitero que isso é o que está no cerne do processo fabulativo do poema:

E eis que de repente força e vida me assaltam como um touro e a onda de vida circula a papila do morro, eis que todas as veias e venículas se apressam ao sangue novo e o enorme pulmão dos ciclones respira e eis o fogo tesauroizado dos vulcões e o gigantesco pulso sísmico batendo agora o compasso de um corpo vivo no meu firme abrasar.

[...]

porque não é verdade que a obra do homem está acabada
que [nós, negros] não temos nada a fazer no mundo
que parasitamos o mundo
que basta que marquemos o nosso passo pelo passo do mundo
ao contrário a obra do homem apenas começou
e falta ao homem conquistar toda interdição imobilizada nos recantos do seu fervor
e nenhuma raça possui o monopólio da beleza, da inteligência, da força
e há lugar para todos no encontro marcado da conquista e sabemos agora que o sol gira em torno da terra iluminando a parcela fixada por nossa única vontade

e que toda estrela cai do céu na terra pelo nosso comando sem limite (Césaire, 2012, p. 69-81).

Uma vez superado o sentimento de inferioridade fomentado pelos europeus durante séculos de imperialismo, colonialismo e racismo, o coletivo da negritude reage e desidentifica-se do dano da desigualdade que lhe é imposta. Refutando a tese eurocêntrica de que seja uma raça estéril, uma raça que nada teria inventado ou legado à humanidade, enuncia-se como ancestral do mundo e como inteligência capaz de modelá-lo em conjunto com outros povos. Mas isso só é/será possível, evidentemente, sob coordenadas sensíveis distintas daquelas que vigoraram no âmbito do colonialismo e, como afirmei anteriormente, foram reinventadas na temporalidade pós-colonial.

É com esse *ethos* e com esse ímpeto que no terço final do poema de Césaire (2012) a negritude reposiciona-se na cena comum e subjetiva-se como sujeito político. Alcança, assim, as bordas do “tempo dos vencedores”. E não por ódio ou vingança, mas para instaurar um tempo de sementeira da igualdade, fazendo renascer o amor e a alegria que lhes foram historicamente negados. Lembremos ainda uma vez que é a essa ruptura do regime ordinário da experiência, ou seja, da intersecção de dois mundos em um só, que Rancière (2021d) chama de dissenso. E, como pudemos observar nesta análise, o processo fabulativo do *Diário* potencializa tal ruptura, consolidando o dissenso como política literária fundante do poema de Césaire, e mantendo-o ao largo e ao longe do engajamento político puro e simples.

Conclusão

Problematizei neste artigo como o poema *Diário de um retorno ao país natal* de Aimé Césaire supera o modelo tradicional da arte politicamente engajada predominante no século XX. Ao invés disso, o poeta martinicano lança mão de figuras estéticas que engendram outra política literária – a do dissenso ou resistência estética –, adotando para isso uma poética de expressão que embora não a anule mantém em segundo plano a representação mimética pura e simples da vida social.

Articulando as problematizações teóricas de Rancière (2005) para efeito de análise literária, observei que a primeira figura estética explorada por Césaire no *Diário* é a do devir-anônimo do sujeito. Ao dar visibilidade e audibilidade aos anônimos na cena comum, o poema implode as hierarquias da representação clássica, de matriz platônico-aristotélica, e reorganiza o sensível posicionando pioneiramente o *sem-parte* – o negro juntamente com todos os condenados da Terra – no centro da cena literária e do processo simbólico.

Outra figura estética fundamental para aprofundar a análise do *Diário* neste artigo foi a do inconsciente estético. Noção teórica de matriz freudiana proposta por Rancière (2009b), propiciou-nos a compreensão da maneira pela qual as coisas e a psique humana operam como potências expressivas nos polos da palavra muda e da palavra surda. Com uma escrita que também valoriza o rastro, o vestígio, as sensações e o símbolo, Césaire toma o trauma da escravidão, a opressão pós-colonial e a própria paisagem física e social das Antilhas como matérias expressivas das quais tira grandes proveitos poéticos e estéticos.

Também observei neste trabalho que, ao romper o chamado círculo representativo na tessitura do *Diário*, o autor supera, nos termos de Rancière (2009c, p. 70), “a oposição entre indivíduo criador e coletividade”. Ou seja, para produzir seu poema ele transcende a própria individualidade. E o faz não para atuar como porta-voz da comunidade, mas para que esta fale por si enquanto sujeito político visível e audível na cena comum. Problematicizei, por último, o processo fabulador que delineia, no poema de Césaire, uma comunidade de iguais que nascerá da revolução sensível que ainda está por vir.

O encontro entre Césaire e Rancière neste trabalho – pouco frequente, até onde tenho conhecimento como pesquisador, no âmbito da crítica literária – ajuda, decerto, a jogar mais luzes sobre as relações paradoxais e instáveis entre arte e sociedade, literatura e política. Além disso, estou convicto de que a abordagem estética que fiz do *magnum opus* do poeta martinicano com base no pensamento do filósofo franco-argelino abre caminhos para futuras investigações – trabalhos que sonhem, por exemplo, as alternativas que a literatura em geral e a poesia em particular têm para reconfigurar o espaço comum sem sacrificar-se artisticamente em função de compromissos com causas e movimentos políticos historicamente situados.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 65-91.

ADORNO, Theodor W. Compromiso [*Engagement*]. In: ADORNO, Theodor W. **Notas sobre Literatura**: Obra completa, 11. Madrid: Akal, 2003. p. 393-413.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. Posfácio: *eu, laminária...* ou a paisagem metafísica e o retorno a Lautréamont. In: Césaire, Aimé. **eu, laminária...**: últimos poemas. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2022. p. 173-236.

ALMEIDA, Lílilian Pestre de. Posfácio; Breve histórico das edições do Cahier d'un Retour au Pays Natal / Diário de um Retorno ao País Natal até a edição definitiva pelo próprio poeta. In: CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un Retour au Pays Natal**, Diário de um Retorno ao País Natal. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012. p. 93-161.

ANWANDTER, Christian. Sobre la poesia de Aimé Césaire: entre uma política de lamsignificación e uma meta-poética de la connotación. In: OLIVA, Elena; STECHER, Lúcia; ZAPATA, Cláudia (orgs.). **Aimé Césaire desde América Latina**: Diálogos con el poeta de la negritud. Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2011. p. 189-209.

ARNOLD, A. James; ESHLEMAN, Clayton. Introduction, chronology and notes; Notebook of a return to the native land; The miraculous weapons. In: CÉSAIRE, Aimé. **The complete poetry of Aimé Césaire**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017. p. IX-XXVI, 3-11, 63-65.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018. 272 p.

BARTRA, Agusti. Prologo. In: CÉSAIRE, Aimé. **Cuaderno de um retorno al país natal**. Trad. Agusti Bartra. México, D.F.: Ediciones Era, 1969. p 7-20.

BLANCO, Daniela Cunha. **Rancièrre, bordas da escrita**. 2019. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-04062019-112825. Acesso em: 20 fev. 2026.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 297 p.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un Retour au Pays Natal**, Diário de um Retorno ao País Natal. Trad. Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012. 164 p.

CÉSAIRE, Aimé. **The complete poetry of Aimé Césaire**. Transl. A. James Arnold and Clayton Eshleman. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017. 994 p.

CÉSAIRE, Aimé. **Textos escolhidos**: A tragédia do rei Cristophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude. Trad. Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. 240 p.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. 374 p.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020. 320 p.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói, RJ: EDUFF, 1998. 166 p.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 269 p.

HARLOW, Barbara. **Resistance literature**. New York; London: Methuen, 1987. 234 p.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. O desmedido momento e a montagem da cena nas bordas da fabulação e do inesperado em Jacques Rancière. **doisPontos**: Curitiba, São Carlos, vol. 19, nº 3, p. 157-176, dez. 2022. DOI: 10.5380/dp.v19i3.85930

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Montar a cena pela escrita intervalar e pelo aparecimento emancipatório: o método estético-político de Jacques Rancière. **Revista Kriterion**, [S. l.], v. 64, n. 154, 2023. Disponível em: periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/35326. Acesso em: 16 jan. 2026.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições. 2018. 80 p.

MEDEIROS, P. de. Poetry shall not serve: Poetry and Political Resistance. **elyRa**: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, v. 1, n. 3, p. 81-94, 2013.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura engajada. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 35, p. 370-383, 2023. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i35p370-383. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/212813>. Acesso em: 16 fev. 2026.

RANCIÈRE, J. **Sobre políticas estéticas**. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani; Servei de Publicacions de la Universita Autònoma de Barcelona, 2005. 82 p.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO; Ed. 34, 2009a. 72 p.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b. 80 p.

RANCIÈRE, J. **La palabra muda**: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009c. 240 p.

RANCIÈRE, J. **Nas margens do político**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014. 158 p.

RANCIÈRE, J. Política da literatura. Trad. Renato Pardal Capistrano. **AI**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 110-131, jan./jul. 2016. Disponível em:
<https://gravacaocontraamare.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/ranciecc80re-jacques-policc81tica-da-literatura.pdf> Acesso em: 24 jan. 2026.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. 2. ed. Trad. Raquel Ramalheite, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017. 304 p.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. 2. ed. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 2018. 160 p.

RANCIÈRE, J. **Aisthesis**: cenas do regime estético da arte. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021a. 304 p.

RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adnen. **O método da cena**. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte, MG: Quixote DO, 2021b. 259 p.

RANCIÈRE, Jacques. **João Guimarães Rosa**: a ficção à beira do nada. Trad. Inês Oseki-Dépré. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2021c. 76 p.

RANCIÈRE, Jacques. **Pequena máquina anti-hierárquica**: entrevista sobre o método da cena. Org. Ângela Marques, Marco Aurélio Máximo Prado. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2021d. 54 p. – (Ensaio; v. 1).

RANCIÈRE, J. **Mal-estar na estética**. Trad. Gustavo Chataignier e Pedro Hussak. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34/PUC-Rio, 2023. 144 p.

RANCIÈRE, J. **As palavras e os danos**: diálogo sobre a política da linguagem. Entrevista a Javier Bassas. Trad. Lílian do Valle. São Paulo: SOFIE; Editora 34, 2024. 120 p.

ROCKHILL, Gabriel. Glossary of Technical Terms. In: RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics**. London: Continuum, 2004. p. 80-93.

TEODORO, Maria de Lourdes. **Identidades culturais e negritude antilhana**: prática em literatura comparada. São Paulo: Scortecci, 2015. 87 p.

VOIGT, André Fabiano. **Jacques Rancière e a história**: palavras, regimes, cenas. Uberlândia, MG: Edição do autor, 2019. 180 p.

WALCOTT-HACKSHAW, Elizabeth. **Aimé Césaire**. Kingston: The University of the West Indies Press, 2021. 81 p. (The Caribbean Biography Series)

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993. 220 p.

WOLLETER, Alejandra Bottinelli. “Y la vida brotando impetuosa de este estercolero”. Aimé Césaire: resistência y descolonización. In: OLIVA, Elena; STECHER, Lúcia; ZAPATA, Cláudia (orgs.). **Aimé Césaire desde América Latina**: Diálogos con el poeta de la negritud. Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2011. p. 175-187.

Data de submissão: 13/03/2026

Data de aceite: 22/05/2026