
OS RETORNOS INFELIZES À TERRA
NATAL COMO *TÓPOS* DA LÍRICA
MODERNA

Unfortunate Returns to One's Homeland as a
Topos of Modern Lyric Poetry

Irisvaldo Laurindo de Souza¹

RESUMO: Este artigo examina o distanciamento que a lírica moderna toma da poesia clássica em sua abordagem do tema arquetípico da volta à terra natal. Enquanto na tradição épica o reencontro dos heróis com o torrão de origem se dá sob o signo da ventura e da bonança, na poesia moderna/contemporânea o retorno dos sujeitos ao lugar de nascimento e formação se afigura como périplo de desventura e desilusão. Os objetos de análise para a demonstração da hipótese são dois monumentos da modernidade literária em línguas portuguesa e francesa, o *Poema sujo* de Ferreira Gullar (2000) e o *Diário de um retorno ao país natal* de Aimé Césaire (2012). A outra hipótese que o trabalho levanta é que em sua disjunção estrutural entre as formas livres da arte e as formas hierárquicas da vida os poemas de Gullar e Césaire ultrapassam o modelo do engajamento, e fazem do dissenso – ou da resistência estética – sua política literária. O principal aporte teórico é de Jacques Rancière (2007; 2009a; 2009b; 2014; 2017).

Palavras-chave: Poesia; Viagem; Gullar; Césaire; Rancière.

ABSTRACT: This paper examines the divergence of modern lyric poetry from classical poetry in its approach to the archetypal theme of the return to one's homeland. While in the epic tradition, in particular, the reunion of heroes with their native land occurs under the sign of good fortune and prosperity, in modern/contemporary poetry the return of subjects to the place of their birth and formation is characterized as a journey of misfortune and disillusionment. The objects of analysis used to demonstrate this hypothesis are two monuments of literary modernity in the Portuguese and French languages, *Dirty poem* by Ferreira Gullar (2000) and *Notebook of a Return to the Native Land* by Aimé Césaire (2012). Another hypothesis raised is that in their structural disjunction between the free forms of art and the hierarchical forms of life, the poems by Gullar and Césaire transcend the model of committed literature, and make dissent—or aesthetic resistance—their literary politics. The main theoretical contribution comes from Jacques Rancière (2007; 2009a; 2009b; 2014; 2017).

Keywords: Poetry; Journey; Gullar; Césaire; Rancière.

¹ Doutor em Estudos Literários pela UFPA

INTRODUÇÃO

A volta à terra natal é um dos temas mais antigos da literatura. Um *tópos* que se reiventa na épica, na lírica e na literatura de viagens, mas também no romance e no testemunho, e percorre uma longa linha do tempo desde o classicismo, passando pelo barroco e pelo neoclassicismo até alcançar a chamada literatura moderna. Há, porém, uma diferença fundamental entre as viagens da era clássica e as dos tempos modernos. Aquelas empreendiam-se, via de regra, sob o signo da ventura e bonança. Essas, por sua vez, são périplos de desventura, desilusão e opróbrio. É o que este artigo discute tomando como objetos de reflexão e análise dois monumentos literários das línguas portuguesa e francesa, o *Poema sujo* de Ferreira Gullar (2000) e o *Diário de um retorno ao país natal*² de Aimé Césaire (2012), com aportes teórico-críticos de Jacques Rancière (2017).

Começemos pelo começo. Iniciemos pela *Odisseia* de Homero (2009). Nela, o industrioso e ardiloso Ulisses/Odisseu é de todo feliz ao encerrar seu longo retorno à terra natal. Depois dos muitos contratempos que encontrou pelo caminho, das duras batalhas que travou e das muitas aventuras que viveu, ele foi reconhecido pelos seus, entronizado de volta no trono de Ítaca e no leito de Penélope, com quem volta a desfrutar depois de vinte anos as delícias e os colóquios do amor conjugal.

Ao desejado amor depois de entregues,
Em colóquios os dous se regozijam:
Conta a mulher divina os dissabores
De olhar contínuo a turba dissoluta,
Que, bois, cabras e ovelhas degolando,
E os tonéis exaurindo, a requestava;
Ele, as dores impostas ou sofridas.
Leda a esposa de ouvir, só depois dorme.
[...]
Do sono aqui dulcíssimo assaltado,
Solve os pesares; e, julgando-o Palas
De repouso e de amores satisfeito,
Chama a fulgente Aurora do Oceano [...] (HOMERO, 2009, p. 250-252).

² Em vista da extensão do título, o poema de Césaire será citado doravante apenas como *Diário*.

Muitos séculos depois, o termo final do último grande épico da literatura ocidental, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, com suas idas e vindas por mares jamais navegados, também é o da ventura e do contentamento. O retorno dos navegadores ao país natal, a toda vela rumo à boca do Tejo, é jubilosa e premiada com títulos de reconhecimento após o desembarque na capital imperial – Lisboa:

Assim foram cortando o mar sereno,
Com vento sempre manso e nunca irado,
Até que houveram vista do terreno
Em que nasceram, sempre desejado.
Entraram pela foz do Tejo ameno,
E a sua pátria e Rei temido e amado
O prêmio e glória dão por que mandou,
E com títulos novos se ilustrou (CAMÕES, 2000, p. 476).

Um suspiro tardio de felicidade por voltar ao lugar de origem ainda pode ser visto, decerto, na poesia idealista de Friedrich Hölderlin (2013), na qual o Eu lírico canta o próprio retorno ao seio da família na província dos alpes que deixara para trás. Em “A chegada a casa/Aos parentes”, sereno e pacificado, ele tem epifanias ao rever as nascentes, as montanhas e os vales encobertos de neve, nos quais vislumbra a face do divino:

Tranquilos cintilam, contudo, os cumes de prata lá no alto,
Coberta de rosas já está lá em cima a neve luminosa.
E mais alto ainda, por sobre a luz habita o puro
bem-aventurado Deus que se alegra com o jogo dos raios sagrados.
[...]
Mas é claro! É a terra natal, o solo da pátria,
o que buscas está de perto, já vem ao teu encontro.
[...]
Aí me recebem. Ó voz da cidade, da mãe!
Tu tocas, tu despertas em mim algo há muito sabido!
[...]
O Antigo ainda existe! Ele frutifica e amadurece [...]
(HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2013, p. 17-19).

Se tomarmos como base a topologia proposta por Friedrich Schiller (1991, p. 41-110) para diferenciar o fazer poético antigo do moderno, decerto ainda inscreveremos o (neo)classicista e pré-romântico Hölderlin entre os poetas “ingênuos”, ou seja, entre aqueles que à maneira dos clássicos

consideram natureza e cultura unívocas, produzindo, a partir desta perspectiva, uma poesia idealista que de acordo com a leitura de Rancière (2021a, p. 83) “busca definir a força espiritual oculta na diversidade de coisas e atividades materiais”. Já poetas “sentimentais” ou modernos como Walt Whitman e seus avatares próximos e distantes, dentre eles Gullar e Césaire, entregar-se-ão a uma escrita materialista, dissensual e problematizadora cuja matéria vertente são as próprias relações sociais e as contradições insolúveis entre natureza e cultura na ordem do capital, e que em seu ofício de lapidar o verbo não concederão “à espiritualidade nenhum mundo próprio, faz[endo] dela somente o elo que une as formas e atividades sensíveis” (RANCIÈRE, 2021a, p. 83).

É nesse contexto de disjunção entre as formas artísticas e literárias e as formas da vida – aquilo que Immanuel Kant (2016, p. 252-254) e Schiller (1989 [2017], p. 73-77) definiram em primeira mão como dissenso e que nos habituamos a chamar de resistência estética – que de acordo com Rancière (2017) as viagens, sejam de ida aos confins do planeta, sejam de volta à terra natal, deixarão de ser felizes à maneira dos épicos grego e português citados anteriormente, bem como da lírica idealista pré-romântica. De acordo com o filósofo, Atena, a deusa da coruja filosófica, protetora das viagens abençoadas e felizes, não mais velará pelos viandantes nas rotas terrestres, marítimas – e quiçá aéreas – do mundo moderno. A divindade da morte, Prosérpina, tomará o seu lugar. Já era a sua sombra agourenta, a propósito, que se projetava ainda na Antiguidade sobre um Ovídio (1997) exilado e a implorar ao imperador Otaviano Augusto, nas elegias de *Tristia*, que lhe concedesse a graça de voltar ao torrão natal para morrer:

Sozinho irás, Livrinho que eu invejo, até a Urbe
Aonde, ai de mim, já não deixam ir teu amo.
[...]
Talvez aches alguém que, lamentando minha ausência,
Estes poemas leia de olhos lacrimosos
E consigo, a salvo de ouvidos maus, rogue a César
Que, na sua clemência, minore-me a pena.
E seja ele quem for, rogo que não seja desditoso
Quem roga aos deuses que se apiadem de um coitado.
Tais rogos ouvidos, e acalmada a ira do príncipe,
Seja-me concedido eu ir morrer na pátria (OVÍDIO, 1997, p. 43-45).

E não é ela, Prosérpina, que também segue os passos do desventurado forçado a despedir-se dos seus na *Tristia* novecentista de Óssip Mandelstam (2003)?

Aprendi a ciência da despedida
No desabrigo, em noites de ansiedade.
O boi ruma, a espera é longa lida,
Está no fim a vigília da cidade,
E à noite do galo, rendo homenagem,
Quando, ao longe, olhos miraram em pranto,
E, suspenso o peso da dor da viagem,
Mulher e musa uniram choro e canto (MANDELSTAM, 2003, n.p.)

Como bem lembra Rancière (2017), foi justamente este poeta russo-judeu-polonês, Mandelstam, que em sua releitura de Homero, Virgílio e Ovídio marcou o fim do ciclo poético milenar das grandes viagens:

Mandelstam [com “Tristia”] encerra poeticamente a era das viagens organizadas ao Parnaso ou ao Lete. [...] ele sabe que ninguém jamais volta para casa, nem mesmo Ulisses, a respeito de quem a era moderna esqueceu que ele estava condenado a vagar até encontrar a terra dos homens que não conhecem o mar. Ninguém volta para Ítaca ou para Atenas como para a terra natal, para a morada natural das palavras e coisas em harmonia (RANCIÈRE, 2017, p. 154-155).

Também é importante pontuar que, ao contrário do que se dava na era clássica, nos tempos modernos³ a terra natal figura mais na memória e na saudade, como veremos em Gullar (2000) e Césaire (2012), do que na presença, ao modo de Homero ou mesmo de Hölderlin. Como explica Erich Auerbach (2015, p. 3), em Homero os tempos do discurso e da história são unívocos, não se superpõem; o poeta jamais enuncia o passado, “não conhece segundos planos. O que ele nos narra é somente no presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor”. Como também já observara Giambattista Vico em *Ciência nova*, Homero nem sequer inventa fábulas, personagens ou imagens tendo em vista que não faz diferença entre história e

³ Anote-se que Jacques Rancière põe em xeque a noção de modernidade como temporalidade homogênea. Considera-a equivocada tendo em vista que para o filósofo franco-argelino “não há tempo moderno, mas *tempos modernos*, maneiras frequentemente diferentes e contraditórias de pensar o tempo da política ou da arte moderna em termos de avanço, recuo, repetição, parada ou encavalamento de tempos” (Rancière, 2021b, p. 10).

ficção (RANCIÈRE, 2009b, p. 29). Já a lírica “sentimental” ou moderna explora planos múltiplos, ficcionaliza suas matérias expressivas e encavalga tempos sem parcimônia. No *Poema sujo* e no *Diário*, por exemplo, discurso e acontecimentos oscilam em maior ou menor grau entre o ontem e o hoje, projetando-se eventualmente para o amanhã, o que faz da terra natal um lugar ora a ser revisitado na memória, ora a ser reencontrado no agora, ora a ser fabulado como porvir.

Escritores materialistas que alimentam sua produção poética com a trama das relações sociais, o que Gullar (2000) e Césaire (2012) manifestam no *Poema sujo* e no *Diário*, como logo veremos, é a indignação com um tecido sensível mal partilhado por imposição da ordem da dominação. Ordem “policial”, segundo a proposição teórica de Rancière (2018, p. 42),⁴ sustentada em estratégias e ações que não raro vão além dos limites da racionalidade humana. É portanto sob o signo da recusa ao estado das coisas e ao *status quo* que se dá, em ambos, a volta ao lugar de origem, o qual vem a ser o primeiro cenário onde o sujeito vivenciou a injustiça, a pobreza e a desigualdade, a exploração no processo produtivo, a divisão do trabalho como urdidura matricial da partilha desigual do sensível e o racismo com suas absurdidades ontológicas e pseudocientíficas. Como, então, na cena conflituosa da vida moderna, uma cena que não raro degenera em catástrofe e barbárie, as odisséias ainda poderiam ser jubilosas e felizes à maneira das antigas? Mesmo para os poetas, mestres modeladores da palavra e do discurso, o idioma da felicidade tornou-se precário e improvável como jamais houvera sido. É o que se observa, por exemplo, na leitura de mais uma estrofe da “Tristia” de Mandelstam (2003) – a terceira:

Mas o ofício de fiar me fascina:
A lançadeira trama, o fuso ressoa.
Olha: como uma pena de cisne,
Descalça, ao teu encontro, Délia voa!
Oh, urdidura frouxa de nossa vida,
Como é pobre a língua da alegria!

⁴ De acordo com a proposição teórica de Rancière (2014; 2018), não se deve confundir “polícia” ou ordem policial com a “baixa polícia”, a corporação de segurança pública que integra o aparelho de Estado. “Polícia” para o filósofo não é uma instituição governamental, mas um princípio de distribuição do sensível. É o próprio sistema de regramento do aparecer dos corpos na cena comum e não exatamente o de sua disciplinarização nos termos de Foucault (2022, p. 413). Já na perspectiva foucaultiana polícia configura um dispositivo que opera instrumentos de legitimação e instituição do poder nas sociedades de soberania e disciplinar incluindo, dentre outros, os de manutenção da ordem, proteção de riquezas e controle biológico da população.

Tudo está feito um repetir sem saída:
E só reconhecê-lo delícia (MANDELSTAM, 2003, n.p.).

Ora, se os próprios poetas desaprenderam o idioma da ventura e do júbilo foi porque nos tempos modernos, conforme já assinalei, a escrita literária engendrou uma relação diferenciada e dissensual com o tecido sensível, desviando-se das representações imitativas, verossimilhantes e legitimadoras da era clássica, baseadas nas hierarquias da mimesis, para refazer livremente sua própria relação com as palavras e as coisas (RANCIÈRE, 2017, p. 117-162). Significa dizer que a “política literária” de Homero, Ovídio e Camões está distante no tempo, no espaço e na expressão poética da política de escrita de Mandelstam, Césaire e Gullar. Em outras palavras, nas temporalidades entrecruzadas comumente reunidas sob a rubrica de modernidade, nas quais o final feliz não mais existe nem mesmo em cantos de retorno à terra natal, a política literária torna-se a da dissidência, da rebelião e da resistência à desilusão da vida moderna, à qual, em sua resoluta dissonância em relação aos discursos correntes da sociedade, a lírica, como bem lembra Alfredo Bosi (2000, p. 163-227), não consegue nem deseja integrar-se. A propósito, Octavio Paz (1982) também assinala que

A poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês. Uma poesia em rebelião corresponde a uma sociedade dividida. E também nesse caso extremo não se rompe a relação íntima que une a linguagem social ao poema. A linguagem do poeta é a mesma linguagem de sua comunidade, qualquer que esta seja (PAZ, 1982, p. 49).

Essa vocação para a recusa e a rebelião contra a ordem estabelecida e essa imbricação estrutural com o *ethos* da comunidade modulam tanto o *Poema sujo* como o *Diário* tornando-os, também por isso, legítimos exemplares de poemas que revisitam o passado, denegam o presente, resistindo ao estado das coisas em nome de outros possíveis para o sujeito. Em suma, o que infiro de antemão da leitura de Gullar e Césaire é um questionamento intencional e radical da partilha do sensível. Lembrando que este é um conceito seminal no pensamento de Rancière (2009a, p. 11-26). Um paradigma irreduzível à ideologia tendo em vista que por sua própria ambivalência não pode ser dado como falso ou enganoso e que diz respeito à organização da experiência comum. Experiência que pode ser de inclusão, pela via do dissenso e da subjetivação que criam novos sujeitos políticos, ou de exclusão, nos termos do

consenso – ou ordenamento policial – que legitima as hierarquias da ordem vigente.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. [...]

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. [...] É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência (RANCIÈRE, 2009a, p. 15-16).

Conforme argumentei anteriormente, o *Poema sujo* e *Diário* não tematizam a volta à terra natal sob o signo da beatitude, da graça ou do ufanismo. Pelo contrário, exploram as topografias – *tempos e espaços, visível e invisível, palavras e ruídos* – da desigualdade e da exclusão na ordem social, o que, conforme também já discutimos, era impensável e impraticável nos termos da poesia – e da poética – clássica.

POEMA SUJO: A DOR LANCINANTE DE REVISITAR AS PRÓPRIAS RAÍZES

À parte os momentos de epifania, sobretudo os de rememoração deleitosa que o Eu lírico/narrador faz da descoberta do mundo e do próprio corpo na aurora da vida, o *Poema sujo* de Ferreira Gullar (2000) entoia um retorno profundamente infeliz à terra natal. O sujeito do poema, que se funde ao Eu lírico/narrador na composição autobiográfica do poeta maranhense, está tão destroçado, tão medita-bundo no presente da enunciação que a felicidade e o bem-estar só se fazem possíveis para ele, efetivamente, como operação memorial. Ao recordar uma viagem de trem com o pai, na infância, por exemplo, ele tem um breve espasmo de felicidade ao reviver um momento de graça:

saímos de casa às quatro
com as luzes da rua acesas

meu pai levava a maleta
eu levava uma sacola

[...]

meu pai (que já não existe)
me fez sentar ao seu lado

talvez mais feliz que eu
por me levar na viagem

meu pai (que já não existe)
sorria, os olhos brilhando (GULLAR, 2000, p. 247)

Mas a modulação do *Poema sujo*, via de regra, passa ao largo da ode e da canção. Seu tom é elegíaco, em vista da tristeza essencial e profunda que expressa. Em primeiro lugar, a volta à terra natal é apenas desejada e imaginada. Não se efetiva. E, ao contrário do que se dá no *Diário* de Césaire (2012), o poeta não pisa, ele próprio, o chão da cidade onde nasceu, a pacata e provinciana São Luís do Maranhão. Apenas a evoca em sua fraturada mas prodigiosa memória. Para Alcides Villaça (1984, p. 153-154) é por isso que, “em certo sentido, coexistem dois sujeitos no *Poema sujo*: o primeiro, colado à imanência dos fatos passados, fornece uma história captada pelos limites do corpo, história impressiva e viva do que já houve; o segundo, instalado no presente da elaboração poética, reflete e interpreta esse passado”.

A topografia estrutural do *Poema sujo*, portanto, é a dos labirintos da memória como repositórios de imagens, afetos e percepções do Eu lírico/narrador.⁵ Enquanto sua mente é devassada e arrastada pela avalanche do passado, seu corpo frágil e meditabundo habita outra terra, uma terra estrangeira de onde ele escande, por vezes vomita, sua longa canção de exílio.⁶ E, nesse movimento pendular entre o passado e o presente, os verbos conjugam-se necessariamente em tempos alternados:

⁵ Como o *Poema sujo* de Gullar e o *Diário* de Césaire são poemas híbridos, isto é, misturam formas líricas e narrativas, com traços épicos no caso do segundo, ao longo deste trabalho farei referência ao sujeito da enunciação de ambos como Eu lírico/narrador.

⁶ Filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Ferreira Gullar (1930-2016) passou sete anos fora do Brasil, entre 1970 e 1977, para escapar à repressão da ditadura civil-militar que se instalou no País entre 1964 e 1985. Escreveu o *Poema sujo* em Buenos Aires (ARG), em 1975, quando tinha 45 anos de idade (GULLAR, 1998, p. 9-269).

Seu nome *era*...
Perdeu-se na carne fria
perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
[...]
mudou de cara e cabelos *mudou* de olhos e risos mudou de casa
e de tempo: mas comigo *está*
perdido comigo
teu nome
em alguma gaveta (GULLAR, 2000, p. 234, grifos meus)

Como se observa no fragmento acima, as evocações do *Poema sujo* são via de regra reminiscências e sensoriais. Revivem cores, aromas, sons, experiências do corpo, vibrações cósmicas. O Eu lírico/narrador reflete sobre a ordem que rege os seres e as coisas, repassa acontecimentos prosaicos e momentos decisivos de sua vida e da comunidade, reencontra lugares e personagens de sua história. Buscando uma linha de fuga ao seu doloroso presente, abre a última reserva que lhe resta, a do passado. Volta, assim, à terra natal onde percorre noites e dias que fundem-se uns aos outros como se fossem um só “porque não é possível estabelecer um limite/ a cada um desses/ dias de fronteiras impalpáveis” (GULLAR, 2000, p. 251).

Manifestando-se ora em primeira, ora em terceira pessoa, o Eu lírico/narrador enuncia o poema de um conturbado presente no qual, conforme assinalado, já não habita a cidade natal. Ela é que subjaz entranhada em sua mente: “Ah, minha cidade verde/ minha úmida cidade [...]/ ah sombra rumorejante/ que *arrasto* por outras ruas” (GULLAR, 2000, p. 275, grifo meu). Notemos que o tempo do discurso é o presente, mas o da narrativa é o passado, no qual até a lembrança dos primeiros amores “perdeu-se na profusão das coisas acontecidas” (GULLAR, 2000, p. 234).

A tessitura memorial constitui, portanto, o próprio sustentáculo do *Poema sujo*. Instaura-se, ainda turva, hermética, já no segundo fragmento da primeira parte ou movimento⁷ (GULLAR, 2000, p. 233-241), sob o signo do erotismo: lábios vaginais, gengivas, palavras brutas e úmidas de sexo, rostos e nomes femininos, a descoberta do próprio corpo, os primeiros gozos da carne. No segundo movimento (p. 242-249), elabora-se imagetivamente com a

⁷ O *Poema Sujo* tem seis partes não numeradas nem capituladas – o autor preferia chamá-las de movimentos, ao modo de uma sinfonia –, com 85 estrofes ou fragmentos distribuídos em blocos textuais que somam quase dois mil versos.

rememoração de dias claros, tardes cálidas e cenas da vida proletária na cidade, como a dos operários de fábrica forjando metais na bigorna, entre faíscas de esmeril. No terceiro (p. 250-269) emergem as recordações de família, “e todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça” (Gullar, 2000, p. 253) que têm como pano de fundo a miséria do mundo circundante: os urubus e o mau cheiro do mangue, as palafitas onde a vida se fecha na lama, o miserável Esmagado a cozinhar arroz com toucinho em lata de azeite, o bruxulear das lamparinas nos casebres, o próprio tempo degenerado pela pobreza da comunidade. No quarto movimento (p. 270-283), este com mais ênfase narrativa, o Eu lírico/narrador revisita o quitandeiro Newton Miranda, pai do poeta, comerciante de secos e molhados, com quem ele, ainda menino, conforme destacado anteriormente, embarcou pela primeira vez num trem “correndo entre as estrelas a voar” (GULLAR, 2000, p. 246) – um pai que já não existe, como o próprio mundo em que viveu os seus dias e as suas noites. O quinto movimento (p. 284-289) inventaria as múltiplas velocidades do tempo e os centros onde a vida acontecia nos anos de formação do poeta: a cama, a mesa, a casa, as igrejas, os colégios, o prostíbulo, as praças, as ruas – remansos de uma cartografia sentimental “em que o dia se move / (sempre em velocidades diferentes) / sem sair do lugar” (GULLAR, 2000, p. 286). O sexto movimento (p. 290-291) projeta o passado revisitado para o presente da enunciação do poema, fundindo-os de maneira ambivalente: entre lá e cá, entre a cidade natal onde um dia esteve e a cidade de exílio onde está, o poeta existe em ambas. Para ele o passado redivivo na memória, do qual o presente projeta-se como devir, é o laboratório existencial no qual reelabora a própria experiência.

Em seu canto de desilusão com a vida moderna, o poema de Gullar dá voz, lugar e visibilidade sobretudo aos anônimos: mulheres prostituídas, operários de fábrica com holerite vergonhosa, pequenos comerciantes falidos e tantas vezes renascidos do estado de falência, militares de baixa patente e soldo miserável, meninos do mato versados na linguagem dos pássaros, suburbanos que amargam a própria fome à sombra da fartura das classes privilegiadas, homens-caranguejo que apodrecem no mangue e, para fugir à regra, até ao burguês enfatuado da província. Essa é a paisagem social da terra natal revisitada pelo poeta. Uma terra onde

vale quem tem
nada vale
quem não tem
nada não vale
nada vale

quem nada
tem (GULLAR, 2000, p. 249)

É em benefício de quem *nada tem*, portanto do anônimo e do excluído, que o poeta agencia a desigualdade social como matéria expressiva – ordenamento prefixado pela “ordem policial” que distribui as posições na comunidade, como lembra Rancière (2018, p. 35-56).

Infiro, pois, que esse é o percurso empreendido pelo Eu lírico/narrador do *Poema sujo* em seu retorno desventurado ao lugar de origem: ele volta ao passado, fissura-o, elabora-o em vista de um presente cindido que o estiliza como sujeito, abrindo linhas de fuga para novos possíveis. Mas decerto esse “devir-menor”, essa rota de evasão do beco sem saída da história, nem sequer tem alta visibilidade no poema. Explícita em relação ao passado, no qual rediscute a partilha do sensível pelas hierarquias vigentes, o *Poema sujo* evita o quanto pode falar de utopia ou revolução, como lembra João Luiz Lafetá (2004, p. 226-240). E isso explica porque não prospecta nem fabula o futuro, mantendo-se estritamente nos limites da memória e da experiência pretérita e presente, restando aberto e inacabado como o sol que se apaga sobre a cidade erma quase à linha do Equador:

Porque
quando todos esses sóis se apagam
resta a cidade vazia
(como Alcântara)
no mesmo lugar (GULLAR, 2000, p. 286).

O DIÁRIO COMO RETORNO À CENA TRAUMÁTICA DA ESCRAVIDÃO

Com 180 estrofes numeradas, escrito em versos livres e em prosa poética, o *Diário de um retorno ao país natal* de Aimé Césaire (2012) amalgama com extrema liberdade expressiva a experiência do sujeito empírico com a fala performativa do Eu lírico/narrador. Também de matriz autobiográfica, começa com a volta do poeta à ilha onde nasceu, nas Pequenas Antilhas, depois de longa temporada europeia. Seu estado não é de graça ou beatitude. A exemplo do sujeito da enunciação de Gullar, e bem ao contrário do de Hölderlin, ele não é um bem-aventurado. É um homem preto num mundo que ainda renega a sua humanidade e a de sua raça. E para seu desespero e desencanto a terra natal continua estagnada no tempo e no espaço. Mesmo

abolida a escravidão, os afrodescendentes das Antilhas continuam segregados. Trabalham em condições humilhantes para a aristocracia branca herdeira dos primeiros colonos europeus, os *bekés*, nas lavouras de cana de açúcar. Uma comunidade paupérrima e subalterna, famélica e adoecida. Ao contrário da *Odisseia* ática, com sua aurora luminosa e violácea a pairar sobre a cabeça do audaz Ulisses em seu longo retorno à terra natal, a “odisseia afrocaribenha” de Césaire nasce da mais profunda depressão pós-colonial, bem como do breu cósmico e imanente da noite antilhana.

No fim da madrugada, florescentes de enseadas tenras, as Antilhas que têm fome, as Antilhas marcadas pela varíola, as Antilhas dinamitadas pelo álcool, encalhadas na lama dessa baía, na poeira dessa cidade sinistramente encalhadas.

[...]

No fim da madrugada, essa cidade inerte e seus mais-além de lepras, consunção, fomes, medos emboscados nas ravinas, medos enganchados no alto das árvores, medos cavados no chão, medos à deriva no céu, medos amontoados e suas fumarolas de angústia (CÉSAIRE, 2012, p. 9-13).

É com essa modulação elegíaca, desesperançada e tristonha, portanto, que tem início a longa jornada do poeta em busca do sol da liberdade e da árvore da vida para seu povo, uma raça excluída da pólis e renegada em sua humanidade pela (des)razão ocidental. Em vista disso, o *Diário*, como sublinha Jean-Paul Sartre (1960, p. 105-149), é moldado com a argamassa da paixão, da rebelião e da fúria. Sua matéria vertente, conforme assinalai, é um mergulho nas trevas coloniais e pós-coloniais, ou seja, no calabouço da civilização, para ouvir a voz sofrente do negro escravizado, auscultar o coração da terra que lhe sorveu a honra e o sangue, derrogar a estrutura de valores que assentiu a sua inaceitável desumanização desde as invasões coloniais empreendidas pelos europeus a partir do século XV. Propor, por fim, a reinvenção da humanidade com a inclusão da raça negra como parte necessária e insubstituível do mundo.

De acordo com Lilian Pestre de Almeida (2012, p. 102), a partitura poética do *Diário* apresenta três grandes movimentos, 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”. Proponho a mesma divisão feita pela crítica e tradutora brasileira de Césaire, porém em termos mais simples: um primeiro movimento sistólico, portanto de contração e queda, no qual o narrador mergulha dolorosamente na memória da escravidão e da exploração pós-colonial dos

afrodescendentes antilhanos e do Novo Mundo; um segundo, de transição ou intermediário, no qual ele, ao cotejar os valores da civilização e os da negritude, perlabora o luto por tanta violência sofrida e tanto sangue derramado; e por fim um terceiro movimento diastólico, expansivo, em que ele, dotado de vontade de potência e possuído por forças telúricas e vivificantes que encontra na natureza e na cultura rediviva de seu povo, bem como na alteridade, empreende um movimento ascendente para o zênite da libertação e da emancipação.

O primeiro dos três grandes movimentos do *Diário* é uma estertoração, um canto de dor e desespero. Oferece “uma apresentação panorâmica da ilha – pobre, doente, sem uma identidade real – na qual a personificação permite que os morros [...], os barracos e as condições insalubres das pequenas cidades que cresceram ao redor das plantações de açúcar expressem a degradação física e a feiura moral resultantes de três séculos de negligência colonial”, como explicam A. James Arnold e Clayton Eshleman (2017, p. 3), críticos e tradutores estadunidenses de Césaire.⁸ O poeta afunda no poço da humilhação. Recua e avança entre o passado e o presente. Revê a dolorosa carência material de sua própria família. Chora os antepassados explorados e massacrados até a morte pelo colonizador. Reprocha a moral cristã que impôs aos negros o *ethos* da subalternidade. Solfeja as múltiplas dores e as poucas alegrias dos afrodescendentes, como as jubilosas festas de Natal e de São João Batista, depois das quais o rio da vida continua a fluir em abandono e desespero. Desolado, não consegue reencontrar-se nem reconectar-se ao útero pútrido que o gestou – o próprio país natal. Canta lamentosamente então a sua raça de humanos desumanizados, de condenados da terra: “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” (CÉSAIRE, 2012, p. 25).

De acordo com Almeida (2012, p. 93-146), o segundo movimento do *Diário* é o mais obscuro do poema. É a esta altura que se evolui qualquer noção de tempo e a voz narrativa começa a migrar da enunciação individual para a coletiva. O narrador, ferino e corrosivo à Lautréamont, submete a civilização

⁸ Tradução minha. Lê-se no original em inglês (Arnold; Eshleman, 2017, p. 3): “a panoramic presentation of the island—poor, diseased, lacking a real identity—in which personification allows the hills [...], the shacks, and the unsanitary conditions of the little towns that grew up around the sugar plantations to express the physical degradation and the moral ugliness resulting from three centuries of colonial neglect”.

a um radical escrutínio. Sua atitude é de deboche, subversão, loucura e antropofagia.

Os valores assumidos pelo narrador serão os valores subversivos: o riso, a demência, a loucura, o canibalismo. [...] Contra a lógica racional levanta-se o grito negro. [...] A subversão da linguagem, insinuando-se através das frestas do edifício da racionalidade e das formas clássicas, contesta o saber dominante. Essa subversão ultrapassa o simples jogo, pois atinge o que constitui o primeiro enquadramento cultural, a língua. O narrador intervém como Exu na ordem imóvel e desumana, semeia a desordem, fiel ao seu papel de estraga-festa (ALMEIDA CÉSAIRE, 2012, p. 116-117).

O narrador estraga-festa do *Diário* sabe muito bem quais feridas fustigar para expor as contradições entre a retórica da liberdade, da fé cristã e do progresso e a verdadeira práxis colonialista, racista e imperialista do Ocidente. Entre elas, a tragédia e o horror dos navios negreiros, ribaltas da crueldade e da morte nas rotas atlânticas. E o faz, construindo imagens contundentes e dolorosas como estas:

Nós vômito de negreiro
Nós caça de capitães-do-mato
o quê? Tapar os ouvidos?
Nós, bêbados de morrer de balanceio, de rajadas de vento,
[de bruma aspirada!]
Perdão parceiro turbilhão!

Ouçó subir do porão as maldições acorrentadas, os soluços dos moribundos, o barulho de um que é lançado ao mar... ganidos de mulher parindo... raspões de unhas procurando gargantas... chacotas de chicote... o fervilhar de vermes entre cansaços..." (CÉSAIRE, 2012, p. 53).

No movimento intermediário do poema também se desenrola uma de suas passagens mais emblemáticas e propriamente narrativas, o episódio do negro grandalhão, triste e miserável humilhado por *bekés* dentro de um bonde: "um negro medonho, um negro resmungão, um negro melancólico, um negro arriado [...] Um negro cômico e feio e mulheres atrás de mim riam olhando-o" (CÉSAIRE, 2012, p. 57). Por não defendê-lo, por não levantar a voz por seu irmão de raça exigindo respeito e humanidade, o poeta, assumindo-se covarde

e culpado, autocensura-se duramente, e admite que seu suposto heroísmo na verdade é uma farsa que já não engana nem a ele mesmo.

De uma certa maneira, esse trecho do poema é a negação do (falso) clímax com o projeto romântico de voltar ao país natal como herói messiânico. Aqui é a assunção e a exploração, em todos os sentidos, dos espaços interditos enfim desvendados, interditos não por repressão do outro mas do próprio narrador. [...] É decifrando o sentido do episódio grotesco [do bonde] que o narrador, mergulhado no abismo da humilhação, humilhando-se ele próprio e arrancando-se a máscara, poderá nascer para o orgulho (ALMEIDA, 2012, p. 124).

(Re)nascer para o orgulho, como sugere Almeida (2012, p. 93-146), implica ressignificar a própria negritude estigmatizada primeiramente como mancha e pecado pelas grandes religiões monoteístas e subsequentemente como humanidade de segunda categoria pelas forças do capital e do patriarcado que engendraram o imperialismo e o colonialismo, a partir da Renascença. Em busca de explicações para a exclusão de sua raça na pólis, os questionamentos existenciais e políticos do narrador se multiplicam: quem somos nós, os negros? O que fizemos e o que deixamos de fazer no teatro da história? Como nossos antepassados foram arrancados à força do próprio continente, ainda podemos dizer que somos africanos? Por que a parte que nos cabe do edifício do Ocidente é tão somente o porão, o calabouço? Somos incapazes e maus? Desonramos os deuses de outrem? Perdemos a própria essência devido à imposição dos valores cristãos em nossa evasão forçada pelas rotas do Atlântico negro? Em busca de respostas para essas questões, “o narrador adota a partir daí uma atitude de oração, um tom de prece que é sinalizado formalmente pela linguagem ritual”, como explicam Arnold e Eshleman (2017, p. 4).⁹ Então, contrito, ele entoa à maneira dos poemas-prece de Charles Péguy:

ó luz amiga
ó fresca fonte da luz
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 aqueles sem os quais a terra não seria a terra [...] verdadeiramente os filhos primogênitos do mundo

⁹ Tradução minha. Lê-se no original em inglês (Arnold; Eshleman, 2017, p. 4): “From this point on, the speaker adopts a prayerful attitude that is signalled formally by ritual language”.

porosos a todos os sopros do mundo
eira fraterna de todos os sopros do mundo
leito sem dreno de todas as águas do mundo
fagulha do fogo sagrado do mundo
carne da carne do mundo palpitando com o próprio
movimento do mundo!
Tépida madrugada de virtudes ancestrais! (CÉSAIRE, 2012, p. 63-65)

O reencontro com as virtudes ancestrais da negritude induzirá a grande virada do poema ou, nas palavras Almeida (2012, p. 93-146), o impulso ascensional do *Diário*, em sua terceira parte. Uma explosão diastólica que ocorre “quando o poeta percebe que, depois de redescobrir e reviver seu passado, depois de passar de novo pelas paixões, horrores e vicissitudes de sua história como negro, depois de sentir e esvaziar sua fúria, depois de aceitar [...] depois de tudo isso ele é subitamente assaltado pela força e pela vida ‘*comme un toureau*’ [como um touro]”, segundo a interpretação de Edward W. Said (2011, p. 359-360, grifo do autor). O que o revigora fazendo-o superar a depressão, o desespero e o luto é o reencontro com suas raízes primevas e a construção emancipada de sua própria verdade não como indivíduo, mas como coletivo de raça. Então se ergue da lama, supera o opróbrio, reconecta-se com a natureza numa grande festa de Eros, reaviva as cosmogonias que jorram de outras fontes que não a do Ocidente cristão, em especial as da África originária com seu animismo e fetichismo autóctones e imanentes (ALMEIDA, 2012, p. 93-146). Tal qual faria Nelson Mandela após a derrocada do regime do *apartheid* na década de 1990 na África do Sul, o Eu lírico/narrador conclama a sua raça não à violência e à vingança, mas à reconciliação e ao perdão do opressor. Tudo o que ele prega então é “piedade para os nossos vencedores oniscientes e ingênuos!” (CÉSAIRE, 2012, p. 67). Em suma, seu *ethos* é de resistência e recusa peremptória à estrutura de valores do imperialismo e do colonialismo que relegaram o negro ao último plano da civilização.

Em suas estrofes finais, o *Diário* engendra uma prece viril que viaja a galope sobre imagens hiperbólicas, a começar por aquela que é central no imaginário mítico-poético de Césaire, a da árvore oculta que cresce sistolicamente para baixo, como um rizoma, buscando o fundo da Terra, mas também emerge diastólica e resolutamente no espaço cósmico. Imagens metafóricas que em seu conjunto personificam a vontade de potência de que passou a imbuir-se o coletivo da negritude – terra, céu, vulcão, ciclone, mar, florestas, rios, animais totêmicos, personagens míticos, pomba branca, pirogas que entrelaçam ilhas transformadas em belas carenas, dentre outras – e que

instauram em espiral crescente o efeito libertador e emancipador do poema. E, ao fim e ao cabo da longa travessia poética do *Diário* para reocupar e ressignificar a terra natal, “as imagens se acumulam umas sobre as outras, num canto dionisíaco de libertação”, como observa Almeida (2012, p. 143). Liberdade faz-se então palavra-chave para o discurso e a práxis da Negritude. Não mais a escravidão como divisão do trabalho. Não mais o racismo como teoria pseudocientífica. Não mais as senzalas, as entradas de serviço e as portas dos fundos dos vencedores da história. Doravante o negro se afirma e reafirma como sujeito reivindicando merecida paridade antropológica e ontológica com todas as gentes e raças. E também, nos termos de Rancière (2009a, p. 15-26), exigindo uma nova partilha do sensível que o inclua na pólis como cidadão de primeira classe:

No fim da madrugada, minha prece viril:

dai-me os músculos dessa priroga sobre o mar indômito
e a alegria convincente do búzio da boa nova!

Vede não sou mais que um homem, nenhuma degradação, nenhum
[escarro o conturba,
sou apenas um homem que aceita já sem cólera
(no coração só tem amor imenso, e que queima) (CÉSAIRE, 2012, p. 71-73).

Como podemos observar, o *Diário*, ao contrário do *Poema Sujo*, extrapola os limites da memória e da experiência, e adentra o território da fabulação, em nome do surgimento de novas formas de vida.¹⁰ Essa obra, aliás, estabeleceu as linhas mestras de toda a poesia e de toda a escritura ensaística e dramática de Césaire, que publicou cerca de quinze livros entre coletâneas de poemas, peças de teatro, ensaios e discursos. Isso porque os sujeitos, as matérias expressivas, as teses e as provocações deste poema seminal que teve a primeira versão escrita ainda em 1939 vão reverberar e refratar-se em maior ou menor grau em seus escritos posteriores. E é importante observar que em

¹⁰ Nos termos de Rancière (2009c; 2021a; 2023), fabular é virtualizar o real. É ficcionalizá-lo em outros termos que não os da racionalidade da desigualdade e de suas explicações auto-gerativas e infundáveis, como faz Césaire no *Diário*. Para o filósofo a fabulação delinea uma comunidade de iguais mesmo que tal comunidade seja um pressuposto que não se realiza. E se engendra na literatura e nas artes – mas também na política – produzindo enunciados insurgentes que afrontam os enunciados dominantes gerados pela máquina explicativa das coisas, a máquina do consenso.

vista da desigualdade e da injustiça impostas pela ordem do capital, a terra natal, seja no *Diário*, seja em qualquer outra de suas obras, jamais é cantada por Césaire como recanto bucólico, afetuoso e jubiloso. Nela, a felicidade – obra em progresso com a argamassa da igualdade e da justiça – ainda e sempre está por vir.

GULLAR E CÉSAIRE: RESISTÊNCIA ALÉM DO ENGAJAMENTO

Além do *tópos* da volta infeliz à terra natal, proponho a discussão, por fim, de outro ponto comum entre *Poema sujo* de Ferreira Gullar (2000) e o *Diário de um retorno ao país natal* de Aimé Césaire (2012): ambos ultrapassam os limites do engajamento como política literária, num movimento incomum para a época em que foram escritos e vieram a público, o século XX, temporalidade em que esse modelo, ao qual Rancière também chama de *arte crítica* ou *arte política*, era dominante como práxis.

Rancière (2021c, p. 138-157) lembra que o engajamento é uma prática artística e literária que mantém a representação mimética como fundamento, preservando seus princípios de causalidade, verossimilhança e hierarquia de discursos. Alimenta-se da convicção de que a vida social, eivada de opressão, violência e desigualdade, pode ser transformada por força do poder simbólico da arte. Para o filósofo, todavia, a ineficácia de tal modelo – consagrado por Bertolt Brecht – está provada e comprovada à luz da historicidade. Isso porque segundo ele a arte não apenas não tem o atributo de modificar as relações sociais, como tantas vezes se quis e para tanto se trabalhou, mas foi tragada pela rígida disciplina de regimes políticos revolucionários, como o soviético, entre 1917 e 1989, ou simplesmente estetizou-se como mercadoria no dia a dia da sociedade de consumo (RANCIÈRE, 2007, p. 126-140).

O engajamento, todavia, não é a única maneira possível de as formas artísticas produzirem dissenso ou resistência ao *status quo* e à trama das relações sociais. Há outros caminhos para que as artes em geral e a literatura em particular continuem a jogar o jogo do desvio e da insurgência em relação ao que Rancière, conforme já discutimos, define como partilha policial do sensível. E o que ele propõe, de início, é que uma outra epistemologia da resistência deve articular-se sem perder de vista o paradoxo insolúvel que faz com que arte e política sejam irreduzíveis uma à outra, mas interajam e permutem “ficções” do possível no *sensorium* da estética, lugar de encontro entre ambas (RANCIÈRE, 2009a, p. 15-26).

Ora, a fragilidade e a degenerescência do modelo do engajamento

decorrem justamente de este priorizar a politização do trabalho da arte, reduzindo excessiva e temerariamente as suas mediações de linguagem, sentido e discurso, gerando com isso prejuízo estético à fatura artística. Há que considerar, portanto, que a heterogeneidade é o vetor da relação precária entre arte e política, e que ambas são esferas estéticas – ou seja, campos de partilha do sensível – que produzem dissenso de maneiras diferentes: a arte repudiando as aparências da política e fabulando novas formas de comunidade que o processo político deveria materializar, a política produzindo cenas, manifestações e enunciações divergentes dos ditames do consenso e introduzindo novos personagens – novos sujeitos, para dizê-lo com mais propriedade – na cena comum (RANCIÈRE, 2018, p. 35-56). Para o filósofo franco-argelino, esta é a dinâmica da relação mútua, mas sempre paradoxal, nunca harmônica e sempre precária, entre a política da estética (ou da arte) e a estética da política, que precisam manter-se no eixo de suas próprias teleologias para não se anularem.

É com base no modelo teórico proposto por Rancière, do qual fiz acima uma apresentação sumária, que levanto a hipótese de que tanto o *Poema sujo* de Gullar (2000) como o *Diário* de Césaire (2012) ultrapassam largamente o modelo do engajamento. Adotam em termos de política literária aquilo que o filósofo define, a partir da leitura de Kant, Schiller e Hegel, como paradigma do dissenso ou da resistência estética.

O paradigma estético se ergue contra a ordem representativa [*mimética e de base platônico-aristotélica*] que definia o discurso como um corpo de membros bem ajustados, o poema como uma história e a história como um ordenamento de ações. Essa ordem inseria claramente o poema – e as produções artísticas para as quais ele servia de norma – em um modelo hierárquico: corpo ordenado em que o superior comanda os inferiores; privilégio da ação, ou seja, do homem livre, capaz de agir segundo certos fins sobre o curso repetitivo da vida dos homens sem qualidades. A revolução estética desenvolve-se como uma interminável ruptura com esse modelo hierárquico do corpo, da história e da ação (RANCIÈRE, 2021a, p. 13).

Herdeiros e beneficiários da revolução estética, Gullar (2000) e Césaire (2012) empreendem em sua lírica insurgente e rebelada um movimento de disjunção entre as formas hierárquicas da vida e as formas livres da arte, conforme discutimos anteriormente. O que não quer dizer, entretanto, que esses dois poetas despolitizem as suas obras. Pelo contrário, a politicidade imanente do *Poema sujo* e do *Diário* prevalece sobre a politização do texto

literário para efeito de conscientização e mobilização do público recorrente no modelo do engajamento. Em outras palavras, tanto o escritor brasileiro como o martinicano evitam intencionalmente instrumentalizar e direcionar seus trabalhos para a luta política imediata, como aliás fizeram em outras de suas obras, especialmente Gullar, afastando-os do que Rancière (2012, p. 51-81) define como modelo representativo de eficácia da arte e, ao invés deste, adotando um modelo estético de fazer artístico. Contemporânea da revolução que remodelou o mundo a partir do século XVIII, ao derrubar o Antigo Regime, a estética desde sempre incomodou e foi detratada por aqueles que querem despolitizar a arte, colocando-se em posição contrária à sua promessa de igualdade e emancipação:

o ressentimento antiestético contemporâneo é, em um sentido, a continuação do ressentimento antirrevolucionário e antiutópico que marcou tão fortemente o final do século. Ele tem a intenção de liquidar a última forma sob a qual a configuração do mundo sensível carregaria a promessa de uma emancipação, isto é, em última análise, a ideia de uma dissensualidade, de um desdobramento das aparências sensíveis, suspendendo as evidências sobre as quais as dominações estabelecem a sua perpetuidade (RANCIÈRE, 2011, p. 186).

Voltando a Gullar (2000) e Césaire (2012), reitero que no *Poema sujo* e no *Diário* ambos distanciam-se tanto e mais da lírica clássica não apenas pela tematização do retorno infeliz à terra natal, mas jogam o jogo do dissenso estético – e não o do engajamento –, adotando-o como política literária para engendrar discursos poéticos contra a desigualdade e a opressão. E o fazem experimentando a linguagem destemidamente até o limite do possível, assumindo a palavra poética sobretudo como palavra pública, ou seja, dando caráter comunitário e não individual à própria escrita, emprestando voz e visibilidade ao anônimo na tessitura do poema, explorando a expressividade dos corpos e das coisas surdas e mudas que não têm lugar na ordem da representação – o que fazem descendo aos labirintos daquilo que Rancière (2009b, p. 33-42), a partir da matriz freudiana, delinea teoricamente como inconsciente estético –, construindo cenas de dissenso para além da causalidade e da verossimilhança, como forma de implodir a racionalidade da dominação e da servitude. Além do mais, sobretudo no caso de Césaire, engendrando processos de subjetivação política e fabulando outros devires para o sujeito. Infiro, por fim, que essa leitura abre novas perspectivas para a

fortuna crítica de Gullar e Césaire, poetas via de regra estudados na chave crítico-teórica do engajamento.

CONCLUSÃO

Cada a um a seu modo, Ferreira Gullar (2000) e Aimé Césaire (2012) recriaram e ressignificaram um dos temas mais antigos da literatura, o da viagem de volta ao lugar de origem, para escrever suas *magnum opuses* – o *Poema sujo* e o *Diário de um retorno ao país natal*. Não foram decerto os primeiros, os únicos nem os últimos poetas a fazê-lo no âmbito da lírica moderna/contemporânea.

Este artigo tomou as composições lírico-narrativas do poeta brasileiro e do martinicano como exemplares da forma diversa pela qual esse *tópos* passou a ser tratado em relação à poesia clássica. Na épica, via de regra, prevaleciam os retornos bem-aventurados e jubilosos. Na poesia atual, os retornos se dão sob o signo da desilusão e do opróbrio.

Além de demonstrar essa primeira hipótese, também sustentamos que em sua disjunção estrutural entre as formas hierárquicas da vida e as formas livres da arte o *Poema sujo* e o *Diário* denotam um modelo de eficácia que, segundo Jacques Rancière, configura um paradigma de arte política que já não é o do engajamento, mas o do dissenso ou da resistência estética.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lílian 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.

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.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015. 507 p.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275 p.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros; Instituto Camões, 2000. 560 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.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 14. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2022. 431 p.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 269 p.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 511 p.

HÖLDERLIN, Friedrich. A chegada a casa/Aos parentes. In: HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Trad. Cláudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora UnB, 2013. p. 17-41.

HOMERO. *Odisseia*. 3. ed. Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora; eBooksBrasil, 2009. 267 p. [Livro digital]

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016. 390 p.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. 576 p.

MANDESLTAM, Óssip. Tristia. Trad. Rubens Figueiredo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno +Mais, 9 mar. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0903200318.htm> Acesso em: 18 ago. 2025.

OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 99 p.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. p. 126-14.

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

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

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

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. Trad. André Gracindo e Ivana Grehs. *Revista Poiésis*, n. 17, Niterói, Jul. 2011, p. 169-187.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012. 128 p.

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

RANCIÈRE, Jacques. Política da literatura. Trad. Renato Pardal Capistrano. *A!*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 110-131, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://gravacaocontraamare.wordpress.com/wp->

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

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

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

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos: Arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021b. 160 p.

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

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

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 567 p. (Col. Companhia de Bolso)

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. 149 p.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz; Roberto Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989 [2017]. 154 p.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. 152 p.

VILLAÇA, Alcides C. O. *A poesia de Ferreira Gullar*. 187 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984.

Data de recebimento: 19 ago. 2025
Data de aprovação: 16 abril 2026