

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
MUSEU NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MAGDALENA SOPHIA RIBEIRO DE TOLEDO

**Marronismos, bricolagens e canibalismos: percursos de artistas e
apropriações de Aimé Césaire na Martinica contemporânea**

Rio de Janeiro

2014

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo

**Marronismos, bricolagens e canibalismos: percursos de artistas e
apropriações de Aimé Césaire na Martinica contemporânea**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^a. Dra. Olivia Maria Gomes da Cunha

**Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014**

Toledo, Magdalena Sophia Ribeiro de

Marronismos, bricolagens e canibalismos: percursos de artistas e apropriações de Aimé Césaire na Martinica contemporânea / Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo.

Rio de Janeiro, 2014

Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional, 2014

Orientadora: Olivia Maria Gomes da Cunha

1. Aimé Césaire. 2. Artistas. 3. Marronismos. 4. Martinica

Teses

I. Cunha, Olivia (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / Museu Nacional.

III. Título

MARRONISMOS, BRICOLAGENS E CANIBALISMOS: PERCURSOS DE
ARTISTAS E APROPRIAÇÕES DE AIMÉ CÉSAIRE NA MARTINICA
CONTEMPORÂNEA

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo

Orientadora: Olivia Maria Gomes da Cunha

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social,
Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Aprovada por:

Presidente: Prof^a. Dra. Olivia Maria Gomes da Cunha
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / Museu Nacional / UFRJ

Prof. Dr. Federico Neiburg
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / Museu Nacional / UFRJ

Prof. Dr. Amir Geiger
Programa de Pós-Graduação em Memória Social / UNIRIO

Prof^a. Dra. Elsjé Maria Lagrou
Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia / IFCS / UFRJ

Prof. Dr. José Carlos Gomes dos Anjos
Programa de Pós-Graduação em Sociologia / IFCH / UFRGS

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Resumo

Marronismos, bricolagens e canibalismos: percursos de artistas e apropriações de Aimé Césaire na Martinica contemporânea

Os percursos de artistas martinicanos (artistas plásticos, atores, diretores de teatro), cujas obras ou trajetórias artísticas são afetadas por Aimé Césaire (1913-2008) – poeta, ensaísta, dramaturgo e político martinicano que foi um dos fundadores, nos anos 30, do movimento literário da *negritude* – são o ponto de partida deste trabalho. Aimé Césaire foi o político mais importante da Martinica pós-departamentalização e, na ilha, é seu autor mais conhecido. O percurso literário do autor revela influências do movimento surrealista, que pode ser considerado um dos catalisadores, juntamente com sua experiência de estudante negro procedente de uma colônia francesa na Paris da década de 30, do movimento da *negritude*. Autor de uma obra em que a crítica anticolonialista é acompanhada pela valorização do legado africano na constituição da cultura martinicana, os versos, trechos de peças e textos políticos de Aimé Césaire constituem o elemento predominante em muitas das criações e reflexões estéticas destes artistas. No caso dos artistas pesquisados, esta influência se insere em um contexto em que a arte parece ser, ao mesmo tempo, um meio de autoconhecimento que passa pela compreensão, formulação e expressão de uma “caribbeanidade” ou da “consciência de ser negro”, inclusive enquanto resistência cultural às formas estéticas europeias, dominantes até a implementação da política cultural elaborada por Césaire nos anos 70, que foi fundamental para a formação de uma *identidade cultural martinicana*. Assim, seguindo o percurso sugerido pelos próprios artistas através de suas obras, busco compreender de que modo estes resolveram “fazer cultura martinicana” através de artefatos e como o próprio Aimé Césaire aparece como artefato simbolicamente relevante neste processo, bem como, através da elaboração destes artefatos e *performances*, estes se constituem, ao mesmo tempo, como “martinicanos” e “artistas”.

Palavras-chave: Aimé Césaire – Artistas – Marronismos – Martinica

Abstract

Marronismes, bricolages and cannibalisms: artists' paths and appropriations of Aimé Césaire in contemporary Martinique

The paths of martinican artists (visual artists, actors, theater directors) whose works or artistic pathways are affected by Aimé Césaire (1913-2008) – martinican poet, essayist, playwright and politician who was one of the founders, in the 30's, of the literary movement called "Negritude" – are the starting point of this work. Aimé Césaire was the most important politician in Martinique during the period that followed the departmentalization, and is the most well-known author on the island. The author's literary path reveals influences of the Surrealist art movement, which can be considered to have acted as a catalyst (together with his experience as a black student from a French colony in Paris in the 30's) for the "Negritude" movement. Author of works that show anti-colonialist criticism accompanied by the acknowledgement of the importance of African legacy on the constitution of martinican culture, the verses, plays' passages and political texts by Aimé Césaire are the prominent element in many of the creations or esthetic reflections of those artists. In the case of the artists of this research, this influence appears in a context in which art seems to be, at the same time, a means of self-knowledge that includes comprehension, formulation and expression of a new "caribbeanity" or of a "conscience of being black" (even as a cultural resistance to European esthetic forms, that were dominant until the implementation of the cultural policy elaborated by Césaire in the 70's, which was fundamental to build a *martinican cultural identity*). Thus, following the paths suggested by the artists through their work, I try to reach a comprehension about how they decided "to do martinican culture" by producing artefacts and how Aimé Césaire himself appears as a symbolically relevant artifact in this process and, also, how the elaboration of these artefacts and performances makes them, at the same time, "martinicans" and "artists".

Key-words: Aimé Césaire – Artists – Marronismes – Martinique

Agradecimentos

À minha orientadora, Olivia Maria Gomes da Cunha, pela confiança, estímulo, paciência e generosidade em todas as etapas da pesquisa e da escrita desta tese.

A Alexis Cortés, pelo amor, pelo convívio, por tanto.

Aos meus pais, Sergio de Toledo e Terezinha Camila Ribeiro de Toledo, pelo apoio amoroso e incondicional em todos os momentos.

Ao PPGAS do Museu Nacional que, através dos seus editais de auxílio, possibilitaram esta pesquisa: inicialmente nos arquivos de Michel Leiris no Laboratoire d'Anthropologie Sociale em Paris e, posteriormente, na Martinica.

À CAPES, pelos 3 anos de bolsa de estudos.

Ao corpo docente do PPGAS, especialmente aqueles que foram meus professores: José Sérgio Leite Lopes, Moacir Palmeira, Giralda Seyferth, Adriana Vianna e Márcio Goldman. Meu agradecimento especial ao professor José Sérgio Leite Lopes.

Aos professores Carlos Fausto e Benoît de l'Estoile, pelas contribuições que deram a esta pesquisa na banca de qualificação.

Aos professores que, solicitamente, aceitaram participar desta banca.

Aos funcionários do PPGAS da secretaria e da biblioteca, em especial a Carla de Freitas.

Ao professor Amir Geiger, pelo diálogo sempre estimulante nas atividades conjuntas entre o Laboratório de Antropologia e História e a UNIRIO.

Aos colegas do Laboratório de Antropologia e História com quem tive a oportunidade de discutir mais de perto este trabalho: Marcelo de Moura Mello, Alline Torres Dias da Cruz, Mariana Vitor Renou, Carlos Gomes de Castro e Rogério Brittes Wanderley Pires.

Aos amigos e colegas do PPGAS, especialmente das turmas de mestrado e doutorado de 2009.

A todos os amigos que me apoiaram e torceram para esta tese dar certo, em especial: Mariana Oliveira, Eduardo Eipeldauer, Daniele Pires, Julia da Rosa Simões, Mônica de Andrade Arnt, Gilda Bretas Cordenonsi, Claudia de Moraes Pini, Luciana Almeida. A Luana Antunes Costa, pelas trocas de impressões e experiências durante parte de minha última estada na Martinica.

A todos os artistas que me receberam na Martinica em suas casas ou ateliês e generosamente compartilharam comigo fragmentos de suas trajetórias e afetos, especialmente René Louise, Christian Bertin, Annick Justin-Joseph e Victor Anicet. Da Martinica, agradeço ainda aos queridos amigos Fouzia Mokhtari, Monique Milia Marie-Luce e família, Frédéric Kouby, Isabelle Nehr e da França, Samuelle Neveu e toda sua família. A Carlos Moore, pelo desprendimento e generosidade com que me ajudou a buscar meus primeiros contatos na Martinica. A Valérie Corbia, martinicana que conheci no Rio e generosamente me deu o contato de sua família na Martinica antes da minha segunda viagem.

Aos professores Philippe Descola, diretor do *Laboratoire d'anthropologie sociale* (Collège de France-CNRS-EHESS), por autorizar minha pesquisa na Bibliothèque Claude Lévi-Strauss e Jean Jamin, pela autorização à consulta aos arquivos do Fonds Michel Leiris desta instituição. A toda a solícita equipe da biblioteca, em especial Mme. Marion Abelès, responsável pelos arquivos.

Aos funcionários dos *Archives départementales de la Martinique*, à sua diretora Dominique Taffin e especialmente a Frédéric Kouby, pelo entusiasmo, solicitude e incentivo desde o início desta pesquisa.

Agradeço, por fim, à UAG (Université des Antilles et de la Guyane), particularmente aos professores Corinne Mencé-Caster, decana da Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Erick Noël, responsável pelo Mestrado em História, e Monique Milia Marie-Luce, que me recebeu em seu curso sobre *Migrations caribéennes*. Foi graças à acolhida desta instituição, como estudante convidada, que pude solicitar o visto de permanência mais longa na Martinica.

Sumário

Introdução	12
<i>Na Martinica de Aimé Césaire</i>	15
<i>Uma conversa entre artistas</i>	19
Capítulo 1: Caribe Fantasma	25
<i>Légitime défense: surrealismo martinicano em Paris</i>	30
<i>Tropiques: surrealismo como resistência na Martinica</i>	33
<i>André Breton e a descoberta da Martinica surrealista</i>	37
<i>O Caribe mágico de Michel Leiris</i>	43
<i>Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe: o abandono da narrativa surrealista</i>	48
<i>Primitivos Modernos</i>	53
Capítulo 2: O ícone Aimé Césaire.....	57
<i>Percursos de um poema épico</i>	62
<i>O retour e a relação: outras leituras do retour</i>	74
<i>Poética da relação</i>	78
Capítulo 3: O trabalho nas periferias.....	84
<i>O animateur</i>	84
<i>Uma revolução através da arte</i>	90
<i>Os anos de formação</i>	94
<i>A cultura como âmbito possível de resistência</i>	97
<i>Periferias</i>	99
<i>Os Festivais de Fort-de-France: intercâmbio de artistas e formação de público</i>	101
<i>O ateliê de teatro</i>	107
<i>A utopia de Césaire: o cotidiano dos primeiros anos</i>	111
<i>Festivais de Fort-de-France: Senegal, Haiti e temas martinicanos</i>	115
<i>Théâtre de la soif nouvelle: a primeira companhia de teatro profissional</i>	119
Capítulo 4: Estética Marronista: os Artistas fazem Césaire	123
<i>A arte marronista de René Louise</i>	124
<i>A filosofia estética marronista</i>	126
<i>Christian Bertin, artista bricoleur</i>	131
<i>Estética da blès</i>	148
<i>Seguindo as associações traçadas por Césaire</i>	153
<i>A teoria da restituição de Victor Anicet</i>	156

<i>O Tray como artefato de relação</i>	163
<i>“Eu faço minha própria cosmogonia”</i>	165
<i>“O tray nos acompanhou desde a habitation”</i>	167
<i>“Porque nós temos uma relação particular com o azul”</i>	168
<i>O canibalismo estético como estética da relação</i>	172
<i>Pelas mãos de Césaire</i>	176
Capítulo 5: Obras habitadas por espíritos, poemas e símbolos	184
<i>Presenças</i>	189
<i>Divindades haitianas e contos antilhanos</i>	199
<i>Considerações Finais</i>	206
Bibliografia	209

Introdução

Os percursos de artistas martinicanos (artistas plásticos, atores, diretores de teatro), cujas obras ou trajetórias artísticas são afetadas por Aimé Césaire (1913-2008) – poeta, ensaísta, dramaturgo e político martinicano que foi um dos fundadores, nos anos 30, do movimento literário da *negritude* – são o ponto de partida deste trabalho.

A minha descoberta de Aimé Césaire deu-se de forma indireta, através dos arquivos do antropólogo Michel Leiris. Inicialmente interessada na relação entre os movimentos artísticos de vanguarda, particularmente o surrealismo, e a antropologia, iniciei uma pesquisa em seus arquivos etnográficos¹ em outubro de 2010. Sua trajetória de ex-integrante do movimento surrealista e etnógrafo me parecia exemplar para pensar a relação que se estabeleceu na França entre surrealismo e antropologia no começo do século XX. Embora mais conhecido como africanista, Leiris realizou duas missões² às Antilhas francesas (em 1948 e em 1952). Nos arquivos, há correspondências administrativas referentes a estas missões, relatórios de viagem, textos de conferências (realizadas nas Antilhas francesas e na Associação de Estudantes Martinicanos, em Paris) e notas de Leiris que serviram à redação de *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, livro de 1955. Nestas notas, encontrei registros sobre a trajetória intelectual de Aimé Césaire, que o etnógrafo conheceu em 1946 e com quem cultivou uma amizade próxima por toda a vida³.

¹ Archives du Laboratoire d'anthropologie sociale (CNRS – EHESS – Collège de France)

² Mantenho, aqui, a nomenclatura utilizada nos arquivos: 1^{ère} Mission, pour le Ministère de l'Education nationale, du 26 juillet au 13 novembre 1948 et 2^{ème} mission pour le département des Sciences Sociales de l'Unesco, du 21 mars au 21 juillet 1952. Na primeira missão, além das Antilhas francesas, o antropólogo viajou também ao Haiti.

³ Há quatro correspondências de Aimé Césaire endereçadas a Michel Leiris nos arquivos. Entretanto, a maior parte das correspondências entre os dois autores encontram-se nos arquivos da *Bibliothèque Doucet*, na Sorbonne, a qual não tive a oportunidade de consultar.

Nascido em Basse-Pointe, comuna rural situada no norte da Martinica em 26 de junho de 1913, Aimé Césaire começou sua carreira de escritor nos anos 30, durante um período de estudos na França. Filho de pai funcionário público e mãe dona-de-casa, foi através de uma bolsa de estudos que conseguiu partir para a França, uma das raras possibilidades na época para um martinicano realizar os estudos universitários. Sua experiência em Paris em um período de efervescência cultural e política, somada à experiência de estudante negro procedente de uma colônia francesa na metrópole, contribuiu para a formação do que mais tarde seria chamado de “movimento da negritude” (Blérald 1981; Tomich 1979; Amselle 2011; Clément 2011, dentre outros).

Neste período, tornou-se amigo do estudante senegalês Léopold Sédar Senghor (que, mais tarde, foi deputado na Assembleia Nacional Francesa e, após a independência do Senegal, em 1960, foi seu primeiro presidente), e do estudante guianense Léon-Gontran Damas, que se tornaram autores expoentes da *negritude*. Foi através de Senghor que Césaire adquiriu seus primeiros conhecimentos sobre a história e a cultura do continente africano. Estas experiências, somadas à discriminação racial sofrida na França por estudantes antilhanos e africanos, contribuiu para a formação de associações e movimentos que tomaram a condição de “negros” como o elemento unificador de uma experiência comum.

Neste sentido, a fundação da revista *L'étudiant noir*, em 1935, é significativa. Editada pela *Association des étudiants martiniquais en France*, que Césaire presidiu entre 1934 e 1935, a revista, lançada com a colaboração de Senghor, sinaliza uma clara orientação política neste sentido, tornando-se um veículo de ideias em torno da noção de uma *identidade negra* comum marcada já em seu título, bem como nos textos de seus colaboradores, antilhanos e africanos.

A revista faz parte de um conjunto de reflexões iniciadas em publicações anteriores, tais como a *Revue du monde noir*, de 1931, e *Légitime défense*. Esta última, fundada em Paris por estudantes martinicanos, cujo único número data de 1932, foi diretamente influenciada pelo surrealismo e pelo comunismo, em um contexto de questionamento dos valores da sociedade europeia, que contribuiu para a elaboração de uma primeira crítica ao colonialismo voltada para a incorporação dos hábitos e valores europeus pela burguesia martinicana.

Além de trazer informações sobre esse contexto cultural de formação de uma intelectualidade negra em Paris, o que mais me instigou nas notas de Leiris foi a descoberta dos desdobramentos do movimento surrealista no Caribe, que eu até então desconhecia. Inicialmente, a adesão ao movimento surrealista por parte dos fundadores da revista *Légitime défense*, da qual Césaire e Senghor foram leitores, poderia ser considerada um dos catalisadores da crítica anticolonialista. Esta apropriação do movimento surrealista realizada por estudantes martinicanos pareceu-me um movimento particularmente interessante à medida que, em um sentido oposto ao da apropriação dos objetos de “arte primitiva” realizada pelos surrealistas, indicava uma apropriação realizada pelos habitantes das colônias de conceitos e sensibilidades formadas no Ocidente (como se fossem artefatos) para uma crítica ao próprio colonialismo. A crítica ao colonialismo já estava presente no movimento surrealista desde o seu surgimento. Porém, agora se tratava dos “colonizados” falando por si mesmos, e se instrumentalizando através dos artefatos-conceitos produzidos no/pelo Ocidente.

Meu interesse por esta apropriação do surrealismo aumentou ainda mais quando li sobre a revista *Tropiques*, lançada por Aimé Césaire, Suzanne Césaire e René Ménéil (integrante do grupo de *Légitime défense*), durante o período da ocupação vichysta na Martinica. Na época em que as atividades do movimento surrealista cessaram na Europa

– devido à guerra e, particularmente, à perseguição do governo de Vichy na França aos integrantes do movimento surrealista – a Martinica se converteu em um pólo de produção literária surrealista. Soma-se a isso o fato da Martinica ter sido local de passagem de artistas ligados ao movimento surrealista durante a segunda guerra, tais como André Breton, André Masson, Wifredo Lam e Pierre Mabilille rumo ao exílio. Outros intelectuais exilados, tais como Lévi-Strauss, também passaram pela Martinica neste período, conforme podemos ler em *Tristes Trópicos*. Se o movimento surrealista havia influenciado estes intelectuais martinicanos na elaboração de uma crítica anticolonial e de um olhar específico sobre a Europa, que deu origem a um surrealismo caribenho de contornos específicos, os surrealistas europeus também produziram uma leitura da criação e das populações dos trópicos modulado por este encontro. O mesmo não ocorreu com seus efeitos em outros contextos coloniais. Seria possível conhecer alguns dos desdobramentos estéticos e políticos desta descoberta de mão dupla? Foi guiada por estes questionamentos que realizei minha primeira viagem à Martinica, em abril de 2011⁴.

Na Martinica de Aimé Césaire

O viajante que chegar à Martinica será surpreendido com a onipresença da imagem de Aimé Césaire desde a saída do aeroporto que leva o seu nome. “Aimé Césaire” é também o nome do teatro municipal que fica no centro da capital Fort-de-France, de uma escola da periferia da cidade, de um parque⁵ e, desde 2013, ano de seu centenário, de um museu onde funcionava seu escritório, localizado no segundo andar do prédio da

⁴ Devo sinalizar que a pesquisa foi realizada em francês, língua oficial da Martinica e falada por todos os martinicanos, e não na língua *créole*, mais falada *entre* martinicanos.

⁵ *Parc culturel Aimé Césaire*, antigo *Parc floral*, onde se instalaram os primeiros ateliês do Sermac (Serviço municipal de Ação Cultural), sobre o qual falarei no próximo capítulo.

antiga prefeitura de Fort-de-France. Sobretudo na cidade, que governou por 56 anos, cartazes com a foto de Césaire estão em vários locais: na sede da prefeitura, no antigo palácio de justiça, que hoje abriga a maioria dos ateliês de arte do Serviço Municipal de Ação Cultural, em diversas esquinas.

A convite do diretor do *Centre Césairien d'Études et de Recherches*, cujo contato havia localizado na internet, acompanhei a marcha que acontece anualmente, todo 17 de abril, desde a morte de Césaire, até o seu túmulo, organizada pelos militantes do PPM (Partido Progressista Martinicano)⁶. Estava presente o prefeito de Fort-de-France – o terceiro desde o último mandato de Aimé Césaire e membro do PPM, partido que desde sua criação governa a cidade –, marcando a solenidade do evento, que contou com a presença principalmente de militantes mais velhos do partido e a cobertura da imprensa. A maioria das pessoas vestia camisetas com o emblema do PPM - um *balisier*, flor local de um vermelho vivo -, e a foto de Aimé Césaire, com os dizeres “Merci Césaire” (Murray 1997; Wilder 2009). Algumas carregavam *balisiers* distribuídos antes do início da marcha. Ao chegarmos ao cemitério, três grandes coroas de flores foram colocadas no túmulo de Césaire, sendo a primeira pelo prefeito da cidade, enquanto o evento era documentado pela imprensa local. Vários presentes se esgueiravam na tentativa de ver e registrar esse momento. Observei que um trecho do poema *Calendrier lagunaire* de Césaire estava escrito na lápide, e o mesmo foi projetado em um alto falante durante a colocação das coroas de flores no túmulo, indicando o roteiro prévio de algumas ações, o que conferia solenidade ao ritual.

Após a homenagem, muitas pessoas tiraram fotos em frente ao túmulo e seguiram para a sede do PPM, localizada na entrada de *Trénelle*, bairro popular erguido nos anos 50 que abrigou, por iniciativa do prefeito Aimé Césaire, famílias oriundas de um êxodo

⁶ O Partido Progressista Martinicano foi criado em 1958 por Aimé Césaire após sua saída do PCF (Partido Comunista Francês) em 1956.

rural ocorrido no norte da Martinica, em um período de crise da cana-de-açúcar. O terreno onde hoje se localiza o bairro foi comprado na época pela prefeitura para alojar estas famílias. O envolvimento direto de Césaire com o bairro, o qual visitava regularmente, além de receber pessoalmente em seu escritório pessoas recém-instaladas que precisavam de alguma ajuda mais imediata, contribuiu para um sentimento de fidelidade, admiração e gratidão de seus primeiros moradores a Aimé Césaire, que se expressa na fala de seus primeiros habitantes.

Na sede do partido, observei as fotos de Aimé Césaire coladas nas colunas e paredes, além de frases retiradas de seus poemas ou discursos políticos. A maneira como as pessoas falavam de Césaire o apontavam como um grande líder e uma referência. Os mais velhos gostavam de dizer com orgulho que o conheceram pessoalmente nos tempos de militância. Neste mesmo dia, foi inaugurada uma placa em sua homenagem e apresentado um projeto de criação de uma fundação. Um dos pontos do projeto era a transformação do escritório de Aimé Césaire, localizado no prédio da antiga prefeitura de Fort-de-France (prédio de dois andares transformado em teatro, o *Théâtre Aimé Césaire*, no qual a sala de espetáculos está situada no primeiro andar e a sala de administração do teatro, bem como o antigo escritório, no segundo), em um local para visitação pública.

A primeira impressão que tive após este evento foi que o Aimé Césaire lembrado em Fort-de-France era sobretudo a figura política, do qual os membros do PPM se apresentam como herdeiros. Pelo tipo de apropriação realizada pelo partido, senti um estranhamento em relação à imagem do poeta surrealista e militante anticolonialista encontrado nos arquivos de Michel Leiris, nos estudos de sua obra literária e em suas biografias⁷.

⁷ Dentre outros, Kesteloot (1973), Toumsom e Henry-Valmore (2008), Fonkoua (2010), Bouvier (2010), Davis (1997), e particularmente sobre o período surrealista, Rosemont e Kelley (2009), André Breton (1943), Michel Leiris (1955).

Ações como esta demonstram um processo de transformação de Aimé Césaire em uma *iconicidade* (Herzfeld, 1997) - que não cessa de produzir efeitos. Elisabeth Landi, historiadora e conselheira municipal de Fort-de-France, responsável pela *Mission Césaire*, apresentou, em 2012, três projetos neste sentido: além da transformação do antigo escritório de Césaire em museu e local de visitação pública, a transformação de sua antiga residência em centro cultural (a prefeitura já realizou a compra da casa) e a construção de uma estátua de Aimé Césaire na *Place de la Savanne*, praça central de Fort-de-France⁸. A construção da estátua de Aimé Césaire daria à praça, conforme aponta Landi, a primeira estátua de uma personagem da época pós-colonial. No local há, até o momento, duas estátuas: a de Pierre Belain d’Esnambuc, capitão que tomou posse da Martinica para o rei da França em 1635 e da Impératrice Joséphine, primeira esposa de Napoleão I, nascida na Martinica. A estátua de Joséphine é particularmente emblemática: é uma estátua que teve sua cabeça “decepada” no ano de 1991, em um gesto que pode ser considerado ao mesmo tempo um ato político e uma intervenção estética. A estátua permanece até hoje na praça sem a cabeça, pintada com tinta vermelha na região do pescoço.

Além disso, uma ação da prefeitura tem como meta a introdução da história de Aimé Césaire nos programas dos primeiros anos escolares. Para tanto, desde 2009 são distribuídos nas escolas livretos temáticos, em uma linguagem adaptada às crianças, que dão ênfase, a cada ano, a um aspecto da história de Césaire, passando, é claro, por sua produção literária. Em 2010, o tema do material didático foi “Césaire e Haiti”. No ano de 2011, o material foi dedicado à Césaire e Fanon, tendo em vista os 50 anos da morte deste último (que, dos intelectuais martinicanos que se destacaram no século XX, é o menos divulgado na ilha). No ano de 2012 o material foi dedicado à história da negritude,

⁸ Até junho de 2013, apenas o museu havia sido inaugurado.

narrativa contada a partir do encontro entre Césaire, Senghor e Damas. Em 2013, o tema foi “Aimé Césaire e o teatro”.

Estes episódios inserem-se em um processo de iconização de Aimé Césaire realizado por múltiplos agentes. Paralelamente a estas apropriações realizadas no contexto político partidário, descobri outras formas de produção de *iconicidades* (Herzfeld, 1997) que serão o foco desta tese.

Uma conversa entre artistas

- Césaire, “nouveau ancêtre”
- Artista. Político por acaso.
- Por insistência.
- Convidava os artistas martinicanos que conhecia em Paris para voltarem à Martinica.
- O que seria da Martinica, do cenário cultural da Martinica, se não fosse a política cultural colocada em prática por Césaire?
- Césaire pagou bolsas de estudos para aqueles bailarinos estudarem na escola de dança do Senegal.
- E a propaganda que a direita fazia, dizendo que autonomia era sinônimo de independência e que os martinicanos iriam perder os direitos sociais do Estado francês? Césaire e o PPM eram pela autonomia, mas cerca de 70% das pessoas votaram contra. E Césaire ficou do lado da maioria das pessoas.
- A miséria que era a Martinica antes da departamentalização.
- *J’habite une blessure sacrée, j’habite des ancêtres imaginaires!*

- Não, não se lia Césaire. Nós líamos no livro de história “nossos ancestrais, os gauleses”.

- Césaire teve que ir pro Panthéon, virar autor nacional, para poder entrar nos programas escolares.

- Era como uma espécie de rei africano, falava com as pessoas na rua.

- O homem simples que era Césaire.

Estas foram basicamente as notas de campo que fiz naquele dia de maio de 2012, quando escutei aqueles três artistas a quem tinha sido apresentada conversarem sobre Césaire. De certo modo, escutei muitas vezes frases e ideias semelhantes ao longo da minha pesquisa com os artistas. Eles me falavam da “revolução cultural” que Césaire havia promovido na Martinica, graças à criação do Sermac – Serviço Municipal de Ação Cultural da prefeitura de Fort-de-France – no final dos anos 70, tivessem ou não sido seus frequentadores, concordassem ou não com a atual administração. Falavam de um período em que a “descoberta da negritude” se dava através da prática artística. Falavam das descobertas de espetáculos que vinham do Senegal, do Haiti, de Cuba, se apresentar anualmente no Festival de Fort-de-France, trazendo maneiras de representar, cantar, dançar, vestir-se, até então desconhecidas. Falavam do clima de “comunidade” que havia no parque municipal onde estavam instalados os ateliês do Sermac, onde jovens de classe média e da periferia frequentavam as oficinas gratuitas e aprendiam a percussão no tambor, o *bèlè*, que até então era uma dança que só havia no campo, pintura, escultura, teatro, fotografia, cerâmica, cestaria. E que não tinham hora para sair daquele espaço sempre aberto no meio da cidade, mas ao mesmo tempo próximo das periferias de onde vieram tantos jovens tímidos, curiosos, desafiadores, talentosos. Também não tinham hora para sair no período de criação dos espetáculos multi-ateliês, criações conjuntas de

espetáculos para serem apresentados nos festivais de Fort-de-France, ou nos intercâmbios com grupos internacionais de teatro convidados, como o *Théâtre de Liberté* de Mehmet Ulusoy, que mais de uma vez esteve na Martinica para criações conjuntas com o ateliê de teatro e de desenho e pintura, que então se empenhava na confecção de cenários e figurinos. Não havia muito dinheiro. Então os cenários eram feitos de sucatas e materiais recolhidos da natureza, ao mesmo tempo instigando a criatividade dos participantes da cenografia e definindo um estilo. Também não havia muito dinheiro para o pagamento dos *animateurs* (os professores dos ateliês) que aceitavam trabalhar pelo que a prefeitura pudesse pagar, independente das horas trabalhadas, só para estarem ali, fazendo parte daquele acontecimento cultural novo na história da Martinica.

Os ex-alunos (*stagiaires*) também se lembram com saudade daquele tempo. Muitos foram para Paris prosseguir os estudos em teatro, letras ou artes plásticas. Alguns ficaram por lá. Os que retornaram, em sua maioria, se transformaram em artistas plásticos, atores e atrizes, dançarinas e dançarinos, diretoras e diretores de teatro reconhecidos na Martinica. Alguns trabalham ou trabalharam como *animateurs* no Sermac, outros seguiram diferentes caminhos. Não conheci esses artistas através do Sermac, mas o Sermac esteve presente no percurso de muitos artistas que aparecem nesta tese. Através da política cultural implementada por Césaire, a “arte” aparece como uma forma de fabricação de autenticidades que conecta uma série de valores que se forjaram no percurso do movimento da negritude e das apropriações surrealistas na Martinica, tais como “origens”, “resistência”, “desalienação”, “identidade”.

Para os artistas que viveram este período, além disso, a arte era um meio de autoconhecimento que passava pela compreensão, formulação e expressão de uma “caribbeanidade” ou da “consciência de ser negro”, inclusive enquanto resistência cultural

às formas estéticas europeias, dominantes até a implementação desta política cultural, fundamental para a formação de uma *identidade cultural martinicana*.

No período da pesquisa com os artistas – entre março e agosto de 2012 e maio e junho de 2013 – busquei conhecer aqueles que se consideram de alguma forma influenciados por Césaire e/ou que se utilizam de seus conceitos, poemas, episódios biográficos, como artefatos em suas criações artísticas que, por sua vez, transformarão estas ideias e conceitos em artefatos. Ao todo, realizei 29 entrevistas com 19 diferentes artistas. Muitas vezes, as entrevistas funcionaram como uma forma de estabelecer um contato inicial, que poderia ou não virar um contato mais próximo.

Conheci os três artistas plásticos de quem mais me aproximei – René Louise, Christian Bertin e Victor Anicet – de maneiras distintas. O primeiro, durante uma visita ao local onde atualmente funcionam as oficinas do Sermac (Serviço Municipal de Ação Cultural) de Fort-de-France, onde René Louise foi *animateur* por três décadas. Assim como eu, o artista estava fazendo uma visita ao local, e foi através dele que pude conhecer, através de relatos de percursos afetivos (não apenas dele, mas de outros artistas a quem ele me apresentou), um pouco mais sobre esta obra de Césaire que pode ser considerada formadora de “identidades” e artistas. Christian Bertin foi um contato fornecido por uma colega da UAG (*Université des Antilles et de la Guyane*) onde realizei um curso como ouvinte em 2012. Ao saber de meu tema de pesquisa, ela me forneceu o telefone de um artista que havia entrevistado para a sua dissertação de mestrado “que eu não podia deixar de conhecer”, visto que havia falado muito da influência de Aimé Césaire no seu trabalho artístico. Finalmente, fui apresentada a Victor Anicet em uma palestra na UAG por um amigo que trabalha nos arquivos departamentais. Através de seus artefatos, conceitos e reflexões sobre sua prática artística, pude perceber, ainda que parcialmente, alguns efeitos do encontro entre Césaire e os surrealistas.

Marronismo, bricolagem e canibalismo, assim, foram temas que emergiram de conceitos elaborados pelos artistas e seu método de trabalho, onde “bricolam” em suas obras “artefatos de história” martinicanos, elementos encontrados no meio ambiente, poemas de Aimé Césaire, conceitos. Victor Anicet e René Louise fazem parte de uma geração particularmente interessada na formação de uma *identidade cultural martinicana* através da arte, o que indica uma influência dos debates surrealistas e modernistas de Aimé Césaire. Christian Bertin, de uma geração posterior, traz, em suas obras, um olhar sobre a Martinica contemporânea no qual emergem historicidades paralelas, como a escravidão, o período de formação das periferias de Fort-de-France nos anos 50 e a influência do prefeito Aimé Césaire, as ambiguidades da relação com a metrópole no período posterior ao movimento da negritude.

A tese está estruturada da seguinte forma: no capítulo 1, busco mostrar os desdobramentos do surrealismo na Martinica em seus efeitos na modulação de uma sensibilidade estética e de um discurso político. Particularmente nas Antilhas francesas, com a adesão ao movimento surrealista de *Légitime défense* e, posteriormente, a apropriação do surrealismo pelo grupo de *Tropiques*, o movimento se mostrou como um agenciamento presente na formação de uma primeira crítica literária ao colonialismo europeu que, mais tarde, teria reflexos no conceito de negritude formulado por Aimé Césaire e em seu discurso anticolonial.

No capítulo 2, trabalho com a ideia de Césaire como *ícone* (no sentido de Gell, 1998) e *iconicidade* (Herzfeld, 1997), cotidianamente e performaticamente produzido como resultado de diferentes tentativas de materialização. No capítulo 3, descrevo como as ideias de autores como Césaire passam a ser apropriadas pelos artistas, através, primeiramente, do trabalho nas periferias realizado pelo Sermac, que é apresentado a partir das narrativas de alguns de seus primeiros integrantes.

No capítulo 4, sigo os artistas e seus artefatos para compreender de que forma realizam as apropriações de Césaire e seus conceitos. Assim, acompanhando o percurso sugerido pelos próprios artistas através de suas obras, busco compreender de que modo estes resolveram “fazer cultura martinicana” por meio do uso e produção de artefatos, e como o próprio Aimé Césaire aparece como artefato simbolicamente relevante neste processo. Por fim, o capítulo 5 será uma continuação do capítulo 4, no qual me concentrarei nas obras do artista plástico René Louise, que aparecem como índices de múltiplas agências pelas mãos deste “artista-xamã”.

Através deste percurso, sugerido pela experiência com os artistas e seus artefatos, pretendo, por fim, demonstrar como a transformação de ideias e memórias de experiências foram transformadas em objetos que têm propósitos “filosóficos”, “anti-coloniais”, “estéticos” ou “existenciais”.

Capítulo 1: Caribe Fantasma

*The most vital thing is to re-establish a personal, fresh,
compelling, magical contact with things.
The revolution will be social and poetic or will not be.
(Aimé Césaire, Calling the Magician:
A Few Words for a Caribbean Civilization)⁹*

O título deste capítulo é uma apropriação livre de “*Caraïbe Fantôme: The Play of Difference in the Francophone Caribbean*”, um artigo no qual o especialista em literatura caribenha J. Michael Dash (2003) analisa os impactos do surrealismo na produção literária da Martinica no século XX. Porém, diferente de uma análise literária, meu propósito é estender as implicações dessa “afetação” compreendida sob um ponto de vista etnográfico. O propósito do capítulo será assinalar algumas convergências - sinalizadas em múltiplas redes políticas e estéticas as quais alguns personagens associados às apropriações do surrealismo na Martinica estiveram vinculados - e não enveredar por uma história do movimento e seu legado nas Antilhas Francesas. Tais convergências, como tentarei demonstrar nos próximos capítulos, foram e permanecem sendo mencionadas por “actantes” (Latour 2005) diversos, envolvidos na discussão e produção do que chamam “arte martinicana”. É sobretudo para compreendê-las no contexto no qual os artistas as descrevem, que esse capítulo empreende um exercício de contextualização no qual o surrealismo será conhecido *em relação* a outros movimentos, projetos e debates frequentemente citados como críticos, transformadores e relevantes.

⁹ Césaire, Aimé. “Calling the Magician: A Few Words for a Caribbean Civilization” [published in *Haiti-Journal*, 20 May 1944]. In: Fijalkowski e Richardson. *Refusal of the shadow: surrealism and the Caribbean*. London, New York, Verso: 1996: 121

O surrealismo não se restringe a um movimento estético da vanguarda europeia vinculado aos questionamentos dos valores ocidentais, empreendido por um grupo específico de artistas no período do entre-guerras. A definição do movimento em termos meramente estéticos tampouco daria conta de seu alcance, visto que, desde o início, o surrealismo buscou se afirmar, mais do que como uma forma de intervenção poética, como um projeto de revolução existencial. Neste sentido, a *Déclaration du 27 janvier 1925*¹⁰, redigida por Antonin Artaud e assinada pelos primeiros integrantes do movimento¹¹ um ano após o Primeiro Manifesto Surrealista, de 1924, pode ser tomada como uma afirmação deste projeto: “Le SURREALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie; Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble. Nous sommes bien décidés à faire une Révolution”. Para Artaud, assim, a forma poética serviria como um instrumento. É o que podemos ler já no primeiro parágrafo da *Déclaration*: “Nous n'avons rien à voir avec la littérature, mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde”¹².

Do mesmo modo que a literatura poderia ser um instrumento através do qual se buscava uma revolução existencial, a relação desses artistas com conceitos, objetos, formas musicais e estéticas criadas pelos então chamados “povos primitivos” – uma categoria utilizada pela antropologia moderna – se transformou igualmente em um dos elementos que poderiam ser utilizados como uma via de acesso a esta transformação. Aliado a certas concepções de primitividade – e, às vezes, associado a esta – a noção de

¹⁰ Fonte: http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_23

¹¹ Assinaram a declaração: Louis Aragon, Antonin Artaud, Jacques Baron, Joë Bousquet, J.-A. Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, T. Fraenkel, Francis Gérard, Michel Leiris, Georges Limbour, Mathias Lübeck, Georges Malkine, André Masson, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Dédé Sunbeam, Roland Tual.

¹² Fonte: http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_23

inconsciente também afetou autores vinculados ao movimento surrealista. A relação entre inconsciente e primitividade foi frequentemente aludida nas experimentações, intervenções e análises sobre novas formas e processos criativos de autores ligados à publicação *Documents* (1929 e 1930). Como observou Benoit de L'Estoile, um novo discurso em termos “primitivistas” resultou da descoberta de uma “arte primitiva”. Desse modo, “le primitivisme combine des traits associés au discours évolutionniste, qui subissent une inversion de sens (ainsi, ce qui était décrite comme ‘sauvagerie’ est valorisé comme ‘originel’ ou primordial), tout en pouvant s'allier avec l'attribution d'un caractère positif de la difference” (2007:43).

Em sua análise sobre o uso do categoria “primitivo”, Torgovnick (1990) o descreve como parte de uma construção discursiva do Ocidente que, ao criar, através de um *tropos* específico, o “Outro”, estabelece um discurso sobre si próprio. Desse modo, a definição de “primitivo” modula e informa a imagem de modernidade (e, conseqüentemente, a imagem que os “modernos”/ “ocidentais” fazem de si próprios), de modo que os conceitos de “primitividade” e “modernidade” encontram-se indissociados. Assim, “Euro-Americans begin as controlling subject, using tropes to describe the primitive Other. But they sometimes end by adopting the tropes in their perception of self” (Torgovnick, 1990: 11). O exemplo por excelência dessa postura é encontrado em *L'Afrique Fantôme*, que, segundo a autora, “provides a good example of Leiris’s tendency to rewrite himself by rewriting his relationship to Africa” (Torgovnick, 1990: 105). A “África” aparece, neste caso, como o *locus* privilegiado de representação do “primitivo”. Conforme a autora, “for Euro-Americans, then, to study the primitive brings us always back to ourselves, which we reveal in the act of defining the Other” (Torgovnick, 1990, 11). Enquanto construção discursiva indossociável da ideia de modernidade, “the

primitive can be – has been, will be (?) – whatever Euro-Americans want it to be. It tell us what we want it to tell us” (1990: 9).

“Moderno” e “primitivo”, enquanto dois pólos de uma mesma construção discursiva, remete igualmente à “Grande Divisão Nós/Eles” de que fala Latour (1994): “A partição interior dos não-humanos define uma segunda partição, desta vez externa, através da qual os modernos são separados dos pré-modernos. Nas culturas Deles, a natureza e a sociedade, os signos e as coisas são quase coextensivos” (Latour, 1994: 99). Se, inicialmente, a afetação pelo “primitivo” aproximou o fazer etnográfico dos anos 20 do surrealismo (Clifford, 1998), ela se desfez com a constituição da antropologia moderna, ficando restrita aos movimentos de vanguarda e à arte moderna. Geiger (1999) refletiu sobre a recusa da antropologia disciplinar em acolher o primitivismo, em seu esforço de separar-se “das projeções etnocêntricas da modernidade sobre os ‘povos primitivos’ ou a primitividade” (Geiger, 1999: 191). Neste sentido, a imagem de primitivo apresentada por Torgovnick seria semelhante à imagem da sociedade primitiva enquanto “imagem espelho da sociedade moderna” apontada por Kuper (*apud* Geiger, 1999: 190) que teria motivado o antiprimitivismo na constituição da antropologia moderna. O “componente fortemente antiprimitivista na antropologia disciplinar” (1999: 187), conduziu-a a um distanciamento da “relação com os primitivos que informara a arte modernista – a saber, o questionamento dos valores da civilização moderna” (Geiger, 1999: 6). Este componente estaria relacionado, ainda, à “quebra da mentalidade da disciplina então vigente: diletante, generalista e exotista” (Geiger, 1999:187). Desse modo, a antropologia moderna – ou ao menos um tipo de antropologia moderna – buscava, em sua constituição, estudar “elementos nativos” em seus contextos, em busca de seus “significados culturais para os nativos” (Geiger, 1999: 191). Entretanto, conforme aponta o autor:

A antropologia não é estranha a um corte caracteristicamente moderno, ou antes, ao corte como elemento característico da modernidade: o sentido de ruptura, de destruição de um mundo tradicionalmente estável, a mais-que-imagem do “tudo que é sólido desmancha no ar”. É com isso em mente que se deve reconsiderar aquele aspecto do período inicial e ainda indistinto da disciplina, de projeção invertida da sociedade moderna na ‘primitiva’, conforme desenhado e criticado por Adam Kuper. Dir-se-á que, formativamente, congenitamente, a antropologia foi ‘modernista’. (Geiger, 1996: 198)

É neste aspecto modernista da antropologia que se encontra a “potência crítica do primitivismo” buscada pela arte moderna na antropologia (Geiger, 1999: 186), que encontramos, no Brasil, na relação entre primitivismo e modernismo analisada pelo autor. Assim, a noção de primitivismo *afetou* o modernismo brasileiro e potencializou a elaboração de um discurso identitário.

Esta *afetação* pelo primitivismo produziu efeitos semelhantes no grupo de intelectuais martinicanos que fundou, em 1932, a revista *Légitime défense*, diretamente influenciada pelo movimento surrealista. Entretanto, suas características, como o fato de ter sido uma revista elaborada por intelectuais de uma colônia produzindo na metrópole, e com um diálogo direto com o movimento de vanguarda que acompanhavam *in loco*, conferem a esta *afetação* um caráter peculiar. De certo modo, podemos dizer que os autores engajados na publicação da revista foram *afetados* pelos *afetos primitivistas* dos surrealistas. Partindo deste efeito, os integrantes da revista produziram um discurso anticolonialista e identitário, através da tomada para si da ideia de primitivismo como elemento potencializador. Se eles não tinham, na Martinica, “objetos primitivos”, poderiam realizar o “mergulho surrealista no inconsciente” em busca por uma identidade martinicana ainda desconhecida.

Para conhecer um pouco mais as marcas desses afetos, faz-se necessário compreender de que modo os autores ligados à *Légitime Défense* conceberam suas relações com o surrealismo e de que forma este movimento produziu desdobramentos no

Caribe. É preciso conhecer alguns dos seus efeitos na modulação de uma sensibilidade estética e de um discurso político. Particularmente nas Antilhas francesas, o surrealismo foi um dos agenciamentos presentes na formação de uma primeira crítica literária ao colonialismo europeu que, mais tarde, teria reflexos no conceito de negritude de Aimé Césaire e em seu discurso anticolonial.

Légitime défense: surrealismo martinicano em Paris

O envolvimento de intelectuais martinicanos com o movimento surrealista se deu já em seu período inicial, quando, em 1932, um grupo de jovens martinicanos residentes em Paris, formado por Étienne Léro, Thélus Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman, Auguste Thésée e Pierre Yoyotte, fundou a revista *Légitime défense*. Com um único número – a revista foi proibida de circular e seus integrantes perderam suas bolsas de estudos – *Légitime défense* é considerada o marco inaugural do surrealismo martinicano. A crítica ao racionalismo ocidental e ao colonialismo, caracterizado, devido às influências marxistas da revista, como imperialismo, volta-se sobretudo ao colonialismo “introjetado” pela burguesia martinicana. Como podemos ler no artigo *Généralités sur ‘l’écrivain’ de couleur antillais*, de René Ménil:

On objecte que les petites Antilles françaises ont, pendant des siècles, tellement assimilé les leçons de la civilisation française qu’à l’heure actuelle les noirs antillais ne peuvent plus penser que comme les blancs européens. Le mal ne me paraît le plus grand. Car je crains qu’il y ait là non pas une hypocrisie consciente et machiavélique, mais une hypocrisie objective, inconsciente. Au point de vue économique, il est très utile à l’Européen que la pensée du colonisé cadre exactement avec les vues colonisantes ou plus exactement les serve. (Ménil, 1979 [1932]: 7)

A crítica ao assimilacionismo da cultura francesa pela burguesia martinicana levou o próprio Ménéil, em 1978, no texto de abertura da reedição da revista (1979), a definir o projeto de *Légitime défense* como “plus fanoniste *avant la lettre* que senghorien ou même césairiste” (Ménéil, 1979: s/n). Este aspecto reaparece em outros textos da revista, como *Misère d'une Poésie*, de Étienne Léro: “L’antillais, bourré à craquer de morale blanche, de culture blanche, d’éducation blanche, des préjugés blancs, étale dans ses plaquettes l’image boursouflée de lui-même” (1979 [1932]: 10).

Assim, encontramos nos textos dos surrealistas martinicanos principalmente a crítica à introjeção, pela burguesia local, dos “valores burgueses” da metrópole, o que inclui o preconceito, negação e desejo de distanciamento de tudo o que fosse considerado negro, que mais tarde Franz Fanon, em *Peau Noire, Masques Blancs* (1952) sistematizará a partir de um enfoque psicanalítico.

O surrealismo, sobretudo a partir do debate sobre a questão do inconsciente que introduz, tanto é utilizado na elaboração desta imagem de “colonialismo introjetado” quanto oferece uma possibilidade de “libertação” aos sujeitos coloniais. Assim, no manifesto de apresentação da revista, seus autores declaram uma dupla adesão ao surrealismo e ao comunismo:

Nous nous adressons ici contre tous ceux qui ne sont pas suffoqués pour ce monde capitaliste, chrétien, bourgeois, contre a notre corps defendant nous faisons partie. Le Parti Communiste (III Internationale) est en train de jouer dans tous les pays la carte décisive de l’Esprit (au sens hégélien de ce terme). (...) Sur le plan concret des modes figurés de l’expression humaine, nous acceptons également sans réserves le surrealisme auquel – en 1932 – nous lions notre devenir. (Léro *et al*, 1979 [1932]: 2)

A crítica empreendida pelo surrealismo à racionalidade ocidental, voltada para a sociedade europeia em geral e para a burguesia francesa em particular, foi, assim, utilizada pelos surrealistas martinicanos em dois sentidos: a crítica mais ampla à sociedade europeia transformou-se em uma crítica ao colonialismo europeu, nos termos

apresentados; a crítica à burguesia francesa aplicou-se à crítica da burguesia martinicana, uma vez que esta, “colonizada”, mimetizava seus valores. Este aspecto se refletia na literatura, trazendo para o campo da arte um debate político. Assim, em *Misère d'une Poésie*, Léro declara:

D'être un bon décalque d'homme pâle, lui tient lieu de raison poétique. Il n'est jamais à son goût assez décent, assez empesé. – “Tu fais comme un nègre”, ne manque-t-il pas de s'indigner si, en sa présence, vous cédez a une exubérance naturelle. Aussi bien ne veut-il pas dans ses vers “faire comme un nègre”. Il fait un point d'honneur qu'un blanc puisse lire tout son livre sans deviner sa pigmentation. (Léro, 1979 [1932]: 10)

Se o desejo inconsciente de imitação dos valores europeus, considerados “valores brancos”, por parte da burguesia martinicana se fazia sentir em suas formas estéticas, estes surrealistas passaram a reivindicar sua “não-europeanidade” e “condição de negros”, reclamando para si a noção de primitivismo positivado oferecido pelo surrealismo. Assim, para os intelectuais martinicanos, o surrealismo foi um instrumento de liberação, no qual a própria “fantasia primitivista” (Foster in Lagrou, 2008: 224), que considerava, dentre outros, que os povos não ocidentais teriam um acesso mais livre e privilegiado ao inconsciente, servia como legitimação do projeto de emergência de uma identidade antilhana, livre das amarras coloniais. Este aspecto é acentuado também por Dale Tomich (1979), que argumenta que, ao realizar uma inversão do sistema de valores através da positivação do primitivo e da condenação da civilização ocidental, o surrealismo apresentou-se como “um modo de libertação da mentalidade imposta por esta” (Tomich, 1979: 364).

Assim, a adesão ao surrealismo empreendida pelo grupo de *Légitime défense*, ao incorporar o primitivismo, deu origem a um debate sobre a necessidade de criação de uma literatura martinicana vinculada à crítica anticolonial e à questão identitária. Inicialmente, seguindo a agenda comunista, o “proletariado negro” era visto como depositário desta

“autenticidade” (Léro, 1979 [1932]: 12). Assim, a este “proletariado negro” (que, na Martinica da época, talvez fosse melhor caracterizado pelos trabalhadores rurais das usinas de açúcar) foram projetadas as noções de primitividade vistas como capazes de constituir uma “autêntica literatura martinicana”. Em *Misère d’une poésie*, de Etienne Léro, fica clara a ideia de criação de uma nova poética inseparável da ideia de revolução, bem como de criação de uma “identidade martinicana”. Assim, a arte como instrumento da revolução (existencial e política), tal como apresentada nos primeiros anos do surrealismo, reaparece em *Légitime défense* introduzindo questões específicas da sociedade colonial caribenha. Nove anos mais tarde, na Martinica, a relação entre arte e política se acentuará com o surgimento da revista *Tropiques*, agora no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Tropiques: surrealismo como resistência na Martinica

Se *Légitime défense* pode ser considerada o marco inaugural do surrealismo martinicano, foi com a revista *Tropiques* (1941-1945) que o surrealismo se consolidou na Martinica. *Tropiques* se constituiu desde o início como uma revista de oposição ao governo de Vichy instalado na Martinica. Criada por Aimé Césaire¹³, Suzanne Césaire e René Ménil, a revista teve 14 números, com uma interrupção em 1943 devido à censura.

Assim, configurou-se principalmente como um movimento literário de resistência que, com uma influência do surrealismo, representava um projeto cultural de criação de uma revista literária que levava em conta o contexto cultural martinicano em suas especificidades. Segundo Aimé Césaire, um de seus idealizadores,

¹³ Aimé Césaire, na época, não exercia nenhum cargo político. Assim como os fundadores do grupo, era professor de literatura no *Lycée Schoelcher* em Fort-de-France.

Nous ne voulions pas faire une revue de culture *abstraite*, mais, autant que possible, appréhender dans le contexte *martiniquais* la réalité *martiniquaise*, la bien situer. Nous voulions que cette revue soit un instrument qui permette à la Martinique de se *recentrer*. (...) Nous pensions qu'un tel programme serait de nature à aider les Martiniquais à acquérir une certaine conscience d'eux-mêmes. (Césaire, Aimé, "Entretien avec Jacqueline Leiner", grifos da autora. In: *Tropiques: 1941-1945, Collection Complète*. Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. IX).

No contexto da ditadura de Vichy, seus autores eram submetidos à censura prévia, o que fez com que tivessem que recorrer a diversos recursos estilísticos para driblar o controle. O estilo surrealista foi um artifício constante. Mais do que um recurso estilístico, o surrealismo era, entretanto, concebido como uma arma política nas mãos dos martinicanos, fazendo da revista "um projeto ao mesmo tempo poético e existencial, cultural e político" (Berthet, 2008: 63).

O grupo de *Tropiques* havia sido leitor de *Légitime défense* e de outros autores surrealistas, além de René Ménéil ter sido coeditor da própria *Légitime défense*. Mais uma vez, pelo contexto em que a revista foi produzida, em pleno regime de exceção, acentua-se a ligação entre poética e política mediada pelo surrealismo nas Antilhas. Como mais tarde explicou Aimé Césaire, em entrevista a Jacqueline Leiner:

Nous avons voulu faire une revue culturelle... Mais parce qu'on ne pouvait rien faire d'autre! Il fallait être extrêmement prudent; n'oubliez pas que nous étions soumis à la censure, le culturel pouvait passer, à la rigueur, à condition de faire très attention! (Césaire *in* Leiner, 1978: VIII)

Assim, Césaire acentua que *Tropiques* era o único espaço de resistência possível para aqueles intelectuais naquele momento. Seus textos, de diversos colaboradores, concernem domínios variados, como a poesia, a etnologia, a história, o folclore antilhano, ensaios e críticas literárias, ensaios sobre a fauna e a flora antilhanas. A própria busca pela definição de uma "antilhanidade", que passava tanto pelas especificidades culturais quanto históricas e geográficas da ilha, constituía uma forma de resistência à assimilação.

Não é possível encontrar, nos primeiros números, um diálogo mais direto entre surrealismo e colonialismo, uma vez que a revista era produzida sob censura. Poemas e textos sobre arte eram predominantes. Além da linguagem poética ser um instrumento mais eficaz para driblar a censura, textos como “Naissance de notre art”, de René Ménil, publicado no primeiro número, de abril de 1941 – que, ao debater sobre “arte martinicana” discutia, igualmente, “identidade martinicana” – não eram vistos como potencialmente ameaçadores pelo regime. O mesmo se pode dizer sobre “Léo Frobenius et le Problème des Civilisations”, de Suzanne Césaire que, ao trazer a leitura do antropólogo a respeito das “civilizações africanas”, propõe, sutilmente, elementos para a discussão da questão da negritude martinicana.

Em *Tropiques*, destacam-se os textos de Suzanne Césaire, que talvez sejam os que mais revelam a afetação primitivista, no sentido surrealista. A escritora Suzanne Roussi Césaire (1915-1966) foi uma das idealizadoras e colaboradoras ativas da revista, onde está publicada a maior parte de sua obra literária. Foi casada com Aimé Césaire, que conheceu durante a faculdade de letras em Paris. Segundo o escritor Daniel Maximin, “dans les années 30-40 à Paris, elle était de cette génération de jeunes femmes antillaises conquérantes de liberté et d’égalité” (Maximin, 2009: 17) e foi a iniciadora de uma importante linhagem de escritoras antilhanas. A onipresença do nome de Aimé Césaire na Martinica, somada a uma postura muitas vezes machista nos meios intelectuais e sobretudo políticos na Martinica (onde, quando é aludida, geralmente é como “Mme. Césaire, esposa de Aimé Césaire”) têm ocultado a breve mas brilhante contribuição literária desta autora, sendo um nome muito pouco mencionado na Martinica¹⁴.

¹⁴ Sobre Suzanne Roussi Césaire: Wilks, Jennifer M. *Race, Gender & Comparative Black Modernism*. Louisiana State University Press, 2008; Maximin, Daniel. “Suzanne Césaire, fontaine solaire”. In: *Le grand camouflage, Écrits de dissidence (1941-1945)*. Paris, Seuil, 2009. Há também inúmeras referências a Suzanne Césaire em *Martinique Charmeuse de Serpents*, de André Breton.

Em seu ensaio *Misère d'une poésie. John-Antoine Nau*, verdadeiro manifesto canibalista contra a literatura *doudouista* de caráter exotizante até então dominante na Martinica, Suzanne Césaire se insurge contra a “Littérature de hamac. Littérature de sucre et de vanille. Tourisme littéraire”, terminando por declarar: “La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas” (Césaire in *Tropiques* n. 4, 1942: 50). O canibalismo de Suzanne Césaire aproxima-se à imagem de Deleuze e Guattari de um “fluxo descodificado, desterritorializado, que corre demasiado longe” (Deleuze e Guattari, 2010: 501), insinuando-se como uma linha de fuga do surrealismo europeu, ainda muito territorializado, segundo os autores, na máquina desejante europeia. A definição do martinicano como “homem-planta” trazida por Suzanne Césaire em “Malaise d'une civilisation”, de 1945, evoca uma verdadeira imagem de rizoma (Deleuze e Guattari, 1995):

Qu'est-ce que le Martiniquais?

- L'homme plante.

Comme elle, abandon au rythme de la vie universelle. Point d'effort pour dominer la nature. Médiocre agriculteur. Peut-être. Je ne dis pas qu'il fait pousser la plante; je dis qu'il pousse, qu'il vit en plante. Son indolence? celle du végétal. Ne dites pas: “il est paresseux” dites: “il végète”, et nous serez doublement dans la vérité. Son mot préféré: “laissez porter”. Entendez qu'il se laisse porter par la vie, docile, léger, non appuyé, non rebellé – amicalement, amoureuxment. Opiniâtre d'ailleurs, comme seule la plante sait l'être. Indépendant (indépendance, autonomie de la plante). Abandon à soi, aux saisons, à l'alune, au jour, plus ou moins long. Cueillette. Et toujours et partout, dans les moindres représentations, primat de la plante, la plante piétinée mais vivace, morte, mais renaissante, la plante libre, silencieuse et fière.

Ouvrez les yeux – Un enfant naît. A quel dieu le confier? Au dieu Arbre. Cocotier ou Bananier, parmi les racines duquel on enterre la placenta. (Suzanne Césaire, “Malaise d'une civilisation”, in *Tropiques* n. 5, 1942: 45)

À questão da definição da identidade martinicana, Suzanne Césaire respondia com uma imagem de devir, rizomática até mesmo na relação com as raízes.

No segundo número de *Tropiques*, de julho de 1941, um importante acontecimento é anunciado em suas últimas páginas: a passagem pela Martinica de André

Breton, André Masson e Wifredo Lam, evento que marca a história da revista e do movimento surrealista.

André Breton e a descoberta da Martinica surrealista

O viés surrealista, presente desde o primeiro número de *Tropiques*, se acentuou a partir da passagem de André Breton pela Martinica em 1941, rumo ao exílio em Nova Iorque. Breton conheceu a revista por acaso, ao entrar em uma loja de Fort-de-France em seu primeiro dia de passeio pela cidade, após o confinamento no campo de concentração de Lazaret. Em seu ensaio dedicado à Aimé Césaire, *Un grand poète noir*, de 1943¹⁵, Breton descreve este encontro:

C'est dans ces conditions qu'il m'advint, au hasard de l'achat d'un ruban pour ma fille, de feuilleter une publication exposée dans la mercerie où ce ruban était offert. Sous une présentation des plus modestes, c'était le premier numéro, qui venait de paraître à Fort-de-France, d'une revue intitulée *Tropiques*. Il va sans dire que, sachant jusqu'où l'on était allé depuis un an dans l'avalissement des idées et ayant éprouvé l'absence de tous ménagements qui caractérisait la réaction policière à la Martinique, j'abordais ce recueil avec une extrême prévention... Je n'en crus pas mes yeux: mais ce qui était dit là, c'était ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux mais du plus haut qu'on pût le dire! (Breton [1943] in Césaire, 2009: 78)

Marcado pelo signo do acaso, esse encontro foi importante em diversos sentidos. Para Breton, ele representou primeiramente a descoberta de um grupo de intelectuais surrealistas em atividade em pleno governo de Vichy, e para sua surpresa, nos trópicos, que foram ao mesmo tempo cenário de momentos de inquietação e incerteza na parada obrigatória em direção ao exílio, de maravilhamento e curiosidade pelo desconhecido. Como observam Rosemont & Kelley,

¹⁵ O ensaio serviu de prefácio à edição de 1947 de *Cahier d'un retour au pays natal*.

Indeed, Andre Breton and others regarded *Tropiques* as the movement's best, most exciting, and most relevant vehicle during the war years. Nazi invasion had made it impossible for the Surrealist Groups in Paris, Prague, Bucharest, Brussels, and Copenhagen to function openly, and most European surrealists sought refuge in New York, London, Havana, Buenos Aires, or Mexico. For five long years, then, 1941–1945, Fort-de-France - the capital of Martinique - was recognized as one of the liveliest points on the world surrealist map. (Rosemont & Kelley, 2009: 61, 62)

Com a descoberta do grupo de *Tropiques*, veio a descoberta de Aimé Césaire, autor que Breton ajudou a divulgar mundialmente com a publicação de *Cahier d'un retour au pays natal* em Nova Iorque em 1947. Vale assinalar que a obra havia sido publicada pela primeira vez em Paris em 1939, na revista *Volontés*, mas não havia tido uma grande repercussão. Entre a primeira e a segunda edições, *Cahier d'un retour au pays natal* foi publicado em 1943 em Havana por iniciativa da escritora Lydia Cabrera, que fez a tradução da obra para o espanhol, e de Wifredo Lam, que fez as ilustrações.¹⁶ O artista, aliás, era um dos surrealistas que se encontrava em Fort-de-France em 1941 a caminho do exílio em Havana.

A passagem pelo Caribe (ou, no caso de Lam, o retorno) representou uma virada em relação à própria atitude e às preocupações surrealistas dos primeiros anos do movimento. Se, em sua fase inicial, a “fantasia primitivista”, a apropriação descontextualizada de artefatos étnicos, o papel dos sonhos e do inconsciente e a *flânerie* (ao invés das viagens de descoberta) constituíam as características principais do movimento (Lagrou, 2008), a passagem pelo Caribe durante a Segunda Guerra redimensionou seu discurso anticolonialista, culminando com a produção de uma narrativa de viagem surrealista. Essa mudança nos anos 40 no contexto da Segunda Guerra promoveu uma espécie de reconfiguração das questões iniciais do movimento,

¹⁶ Estas edições do poema sofreram sucessivas alterações do autor. A edição definitiva de *Cahier d'un retour au pays natal*, com prefácio de Petar Guberina, publicada pela editora *Présence Africaine*, data de 1956.

que, se não são totalmente abandonadas, passam a ser percebidas com outras nuances e em outra escala. As sociedades caribenhas, por exemplo, nas quais a ideia de um “primitivo” autóctone parecia desafiada já em seu momento de constituição, ofereciam-se como versões ampliadas dos próprios artefatos criados pelos surrealistas: se estes “se tornavam” surrealistas ao serem retirados de seus contextos originais de produção, aquelas “se tornavam” caribenhas a partir do contato de múltiplas culturas retiradas de seus “contextos originais”.

Deste modo, a presença dos surrealistas europeus no Caribe nos anos 40 trouxe a possibilidade de produção de uma “etnografia surrealista”, tanto pela “atitude surrealista” – presente não apenas em André Breton e André Masson, mas partilhada por dissidentes do movimento¹⁷, como Pierre Mabilille, Michel Leiris –, quanto pelo caráter “híbrido e heteroglota” das próprias sociedades caribenhas (Clifford, 1988: 175). Por suas características constituintes, o Caribe apresentava-se como o lugar ideal para o surgimento de uma “etnografia surrealista”, uma vez que, como assinala Clifford, “o surrealista etnográfico, diferentemente tanto do típico crítico de arte quanto do antropólogo da época, se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos” (1998: 149).

Dash (2007) acentua que foi no Caribe e na América do Sul que o surrealismo produziu um diálogo longo e substancial sobre a questão da relação entre a Europa e os seus outros coloniais. Embora considere que o período de interação entre a vanguarda francesa e os escritores caribenhos seja pouco estudado, o autor assinala que a passagem destes surrealistas pelo Caribe, em especial André Breton e Pierre Mabilille¹⁸, “inaugurou

¹⁷ James Clifford (1998) classifica como uma “atitude geral surrealista” a visão não apenas de integrantes do movimento, bem como de dissidentes, presente em uma geração de intelectuais europeus, tendo em mente, segundo o autor, “a visão de Susan Sontag (1977) sobre o surrealismo como uma difusa – e talvez dominante – sensibilidade moderna” (Clifford, 1998: 175).

¹⁸ Dentre outros, “La jungle” (sobre Wifredo Lam e sua obra); “Memories of Haiti”; “The haitian panorama”; “The Loas speaking in Govis: sorcery and clairvoyance in Voodoo Religion”

uma forma de narrativa de viagem que quebrou com a recusa da especificidade e prosa descritiva defendidas no manifesto de Breton de 1925” (Dash, 2003: 94). Esta forma de narrativa, assinala Dash, “lançou um novo discurso antropológico que marcaria as principais tendências inovadoras nas narrativas em francês sobre o Caribe dos anos 50 em diante” (idem).

Em primeiro lugar, Breton e Mabille não encontraram um “outro lugar não contaminado no Caribe” (idem). Ao contrário, encontraram lugares marcados pela presença colonial europeia nos quais suas crises políticas eram reproduzidas localmente, como atesta o regime vichysta de *Amiral Robert* na Martinica. Conforme Dash,

Estranged as they were from their own cultural origins these chastened revolutionaries were more open to questioning their own utopian cultural reflexes, accepting the interplay of cultural difference and discovering themselves through the other societies they encountered. (Dash, 2003: 94)

É necessário enfatizar, porém, que este encontro revelador com as sociedades caribenhas não coincide com a descoberta da situação colonial por parte dos surrealistas. Sem dúvida a descoberta *in loco* redimensionou a imagem dos autores a respeito da situação colonial no Caribe, embora ela já fizesse parte das principais preocupações dos surrealistas desde o início do movimento. Além de “enfaticamente anticolonialistas”, como assinala Lagrou (2008: 221), surrealistas como Breton mantinham contato com o grupo de *Légitime défense* em Paris, o que já havia lhes dado uma visão mais aproximada da realidade da vida nas Antilhas francesas se comparado à maioria dos europeus (Rosemont, 2008: 10). Isto não atenua, é claro, o impacto causado pela “dupla experiência do milagre dos trópicos e do horror colonial”, como assinala Michel Leiris em seu ensaio sobre *Martinique charmeuse de serpents* (Leiris, 1992: 88).

Obra de André Breton e André Masson (que colaborou com textos e ilustrações) em muitos aspectos *Martinique charmeuse de serpents* pode ser considerado um

exemplar de etnografia surrealista. Para Dash, o livro possui uma ligação com *L’Afrique Fantôme* de Leiris: “The key to understanding the exemplar sensitivity of the travel narratives of the Surrealists in the Caribbean in the 1940s lies perhaps in the earlier journey of Michel Leiris through Africa”, segundo Dash (2003: 95)¹⁹. Como observa Peixoto, “situado entre literatura e antropologia” *L’Afrique Fantôme* é assumida por Leiris como um experimento:

O caráter experimental de *A África fantasma* é expressamente sublinhado por seu autor, que afirma ter escrito o livro sob o efeito das experiências vividas (o surrealismo, a literatura e os valores da civilização ocidental), na tentativa de articular o que se passava dentro e fora, “em sua cabeça” e em torno dele. (Peixoto, 2007: 30, 31)

No caso da experiência de André Breton na Martinica e de Pierre Mabille no Haiti, as questões que os norteavam não coincidiam exatamente com a preocupação de Leiris com a ambiguidade entre o “jogo permanente entre a confissão (...) e uma ciência que tem como característica primeira seu apoio na experiência vivida” (*idem*), embora a instabilidade entre a subjetividade (no caso, uma subjetividade surrealista, sedenta pelo mágico e pelo acaso) e uma narrativa objetiva se fizesse presente. A solução encontrada, no caso de Leiris em *L’Afrique Fantôme*, foi a da descontinuidade da narrativa. Segundo Dash:

The discontinuous nature of the narrative, the openness to objective chance, and most of all the displacement of the object of ethnographic study acquire a new urgency for Breton and Mabille in their accounts of their journeys through the Caribbean in the 1940s”. (Dash, 2003: 95)

Para o autor, a África de Leiris permanece com o “outro irredutível, uma ausência que resiste em ser contida em um discurso etnográfico” (*idem*). Deste modo,

¹⁹ Para além desta influência de *L’Afrique Fantôme* em *Martinique charmeuse de serpents*, o livro também pode ser considerado um renascimento simbólico de *A África fantasma*, que teve exemplares destruídos pelo governo em Vichy em 1941, mesmo ano da passagem de Breton pela Martinica no contexto deste regime. (Sobre a proibição da venda e destruição dos exemplares de *A África Fantasma* pelo governo de Vichy, ver Peixoto, 2007: 20).

The journal turns inward and focuses on the traveler's own imaginative processes, becoming a self-ethnography that tracks the writers self-doubts and anxieties and a "sucession of flashes related to objective facts as much as to external things (lived, seen or heard about)"²⁰. This account of a journey of futility and self-interrogation through a zone of elusive specificity can be seen as an important precursor to Breton's *Martinique charmeuse de serpents*, which probably could have been called "Martinique fantôme". (Dash, 2003: 96)

Assim, para Dash, do mesmo modo que Leiris na África, Breton busca uma "Martinica mítica, exótica" que se choca com a realidade colonial da capital Fort-de-France, o que explica a fragmentação da narrativa. Antes mesmo de desembarcar, Breton é detido no campo de concentração de Lazare, de onde será liberado alguns dias depois, mas permanecerá na cidade sob constante vigilância²¹. Fatos como esse tornarão impossível não levar em conta os acontecimentos contemporâneos, tão presentes na ilha da Martinica quanto na Europa. É neste contexto que Breton conhece Aimé Césaire e o grupo de *Tropiques*. Segundo o autor, a descoberta de Césaire, e particularmente do *Cahier d'un retour au pays natal*, "oferece um momento de iluminação neste mundo de sombras" (Dash, 2003: 96), mas a presença do governo de Vichy e as marcas do colonialismo tornam impossível uma narrativa meramente de exaltação do espaço tropical.

Os fragmentos narrativos de *Martinique charmeuse de serpents* trazem a marca desta ambiguidade. Em *Dialogue Créole*, encontramos um diálogo poético com Masson permeado por observações subjetivas sobre a beleza perturbadora da ilha. Mesmo na situação de exílio a que estavam submetidos, os autores ainda parecem achar possível o encontro com o ideal primitivista: "Thus, beyond all the obstacles created by civilization,

²⁰ Leiris, 1996: 89 *apud* Dash (2003: 96).

²¹ Note-se que Lévi-Strauss estava no mesmo navio que Breton, rumo ao exílio para Nova Iorque. Sua passagem pela Martinica está registrada em *Tristes Trópicos*: "Naquela terra francesa, a guerra e a derrota só havia apressado a marcha de um processo universal, facilitado a instalação de uma infecção duradoura, e que jamais desapareceria por completo da face da terra, renascendo em um ponto quando enfraquecesse em outro" (1996 [1955]: 28). No autor, a Martinica, já contaminada pelo contato com a "modernidade" em sua face mais cruel, não despertou nenhum interesse etnográfico em particular.

a mysterious *secondary* communication would still be possible between people based on what originally united them, and what separated them” (Breton e Masson, *Dialogue Créole*). Em uma narrativa mais objetiva, em “Troubled Waters”²², Breton descreve sua chegada, a ida para o campo de concentração, a confrontação com a realidade colonial. Fragmentação de tipo semelhante encontramos em *A África Fantasma* de Leiris, em que a subjetividade do autor e a realidade do colonialismo se alternam na narrativa.

O Caribe mágico de Michel Leiris

Se o encontro entre André Breton e Aimé Césaire foi mediado pelo surrealismo, curiosamente, o encontro entre Michel Leiris e Aimé Césaire, que se transformou em uma sólida amizade para toda a vida, passou à margem das conexões surrealistas entre a Europa e o Caribe do começo dos anos 40. Ao contrário de André Breton, André Masson, Pierre Mabille e Wifredo Lam, Michel Leiris não viveu a experiência do exílio durante o governo de Vichy. Sua primeira viagem às Antilhas francesas e ao Haiti data de 1948²³, a convite de Aimé Césaire, a quem havia sido apresentado dois anos antes em Paris, e deu-se no contexto de uma missão do *Ministère de l'Éducation Nationale* (no âmbito da celebração do centenário da abolição da escravidão nas Antilhas francesas) e do *Ministère des Affaires étrangères (Direction générale des Relations culturelles)*. Em entrevista a Sally Price e Jean Jamin (1988), Leiris declara:

Il y a une chose qui est, pour ce qui me concerne, digne de remarque, c'est que, de même que j'aimais dans le jazz le mélange, le côté "métis" du jazz – qui c'est formé à partir de racines africaines et grâce à des apports de la civilisation occidentale –, de même j'ai aimé les Antilles à cause du "clash" culturel qui s'y est produit. (Leiris in Price e Jamin, 1992: 19)

²² Utilizo nesta tese a versão em inglês da obra (Martinique snake charmer), de 2008.

²³ 26 julho a 13 novembro de 1948

Assim, ao contrário da espécie de “fantasia primitivista” que orientou a primeira viagem de Leiris à África, é o “clash” cultural que torna as Antilhas, a seu ver, fascinantes. Uma narrativa mais subjetiva permeada pelo olhar surrealista de Leiris para o Haiti e as Antilhas francesas está presente em seu ensaio *Antilles et poésie des carrefours*. No texto, apresentado como uma conferência em Port-au-Prince na véspera de seu retorno após sua breve estada de um mês na ilha²⁴ em 1948, o aspecto mágico e a “beleza convulsiva” dos rituais de vodu que presenciou no Haiti dominam a narrativa, sob um viés bastante subjetivo, e a noção de *carrefour*, marcada pelo aspecto poético, parece ser a chave da transição para a noção de *contacts* que norteou sua principal obra sobre as Antilhas francesas²⁵.

Segundo Leiris, o período de três meses de viagem entre as Antilhas francesas e o Haiti que se encerravam com a conferência haviam sido marcados “pelo signo da magia”: “Et si je dis ‘féerie’ soyez assurés que ce n’es pas là simple façon de parler; je crois pouvoir établir (...) que les trois mois en question relèvent bien de la “féerie” ou, si vous les préférez, furent de la poésie vécue” (Leiris, 1992: 67). Para o autor, a dimensão de “poesia vivida” se deveu sobretudo à estada na República do Haiti, que considerou um “coroamento” mais do que uma “conclusão” de sua viagem. Na conferência, Leiris fez questão de ressaltar a dimensão subjetiva de sua experiência na ilha e compartilhá-la com a audiência: “Il va sans dire que de telles ‘impressions’ – dont j’aimerais vous faire part – ne sont rien qu’impressions, c’est-a-dire: réactions provoquées par un contact de seule surface, à fleur de peu si l’on peut dire” (Leiris, 1992: 68). O autor esclareceu que falaria de “impressões”, não apenas devido ao seu pouco tempo de permanência na ilha, mas

²⁴ Leiris esteve no Haiti de 24 de setembro a 26 de outubro de 1948, como encarregado de uma missão do *Ministère des Affaires Etrangères, Service de Relations Culturelles*. Esta foi a única viagem que o etnógrafo realizou ao país.

²⁵ *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* (1955).

sobretudo devido ao “choque emotivo” que viveu durante sua estada. Este “choque emotivo” configura a imagem poética que elaborou das Antilhas.

O autor considera as Antilhas como um “verdadeiro *carrefour*”, no sentido de “lieu de rencontre (...) de groupes humains hétérogènes et de courants de civilisations orientés dans les sens les plus différents, véritable chaudron de sorcière où s’est élaborée l’une des mixtures les plus rares et les plus chatoyantes” (Leiris, 1992: 70). Este *carrefour* não é visto por Leiris apenas como um sincretismo cultural, mas em seu aspecto de uma poética da magia no cotidiano:

Il me faut m’expliquer plus à fond sur cette notion du “carrefour”, point d’intersection, pivot de rose des vents ou croisée de chemins qui me paraît l’équivalent, dans le domaine de l’expérience poétique, à ce qu’était ce *point fixe* dont ont parle les alchimistes, authentique carrefour lui aussi puis-qu’il s’agissait du lieu immuable et absolu d’où rayonnaient les forces universelles en même temps que du centre unique de convergence où toute la diversité du monde se résolvait. (Leiris, 1992: 71)

A definição de *carrefour* para Leiris é abertamente poética, e baseia-se em uma noção de imagem poética surrealista:

Voici André Breton qui, vers les débuts de l’époque surréaliste, formule quant à l’image poétique l’exigence suivante: ce ne sont pas deux réalités éloignées l’une de l’autre qui doivent être rapprochées mais deux réalités totalement étrangères qu’il s’agit d’unir en un composé dont les éléments, liés par une sorte de miracle qui est, précisément, la poésie, se présentent, pratiquement, comme à tel point disparates que si ce composé mérite bien encore le nom d’“image” il ne saurait plus, en tout cas, être question d’y voir une métaphore puisque les deux éléments ainsi traités sont trop hétéroclites pour qu’il puisse y avoir de commun entre eux le moindre élément de comparaison donné d’avance. (Leiris, 1992: 73, 74)²⁶

²⁶ A imagem poética surrealista da realidade caribenha, segundo a qual o encantamento e a potência provêm justamente de seu “caráter compósito, até mesmo contraditório, inerente a toda beleza” (Leiris, 1992: 75) levou Edouard Glissant a considerar Leiris como uma figura chave entre os etnógrafos surrealistas de seu tempo, influenciando –o na confecção de uma teoria das socialidades caribenhas, por ele designada *poética da relação*. Falarei mais adiante sobre a influência de Leiris na *poética da relação* de Glissant.

Além do “caráter compósito e contraditório” que exerce tamanho fascínio entre os surrealistas, Leiris ainda encontrou nas Antilhas francesas um lugar onde era possível realizar uma auto-etnografia, através da possibilidade de auto-reconhecimento na diferença dada pela “mistura de exotismo e familiaridade” que encontrou nestes territórios franceses dos trópicos: “comme si, m’inspirant du grand poète Aimé Césaire et de son *Cahier d’un retour au pays natal*, j’avais voulu que les Antilles fussent, pour moi aussi, le lieu où s’accomplit un retour” (Leiris, 1992: 76), reflete o autor após relatar o episódio em que numa manhã, “sob o sol tropical e a decoração suntuosa de uma vegetação luxuriante” se viu diante de uma jovem pastora negra, “apparition franchement africaine”, a entoar uma canção que o remeteu diretamente à sua infância na França, confrontando-o com “un de ces carrefours mentaux où l’on se sent comme étourdi ou égaré, dans un état d’incertitude délicate qui tient à ce qu’on est en face de quelque chose qui semble être à la fois le comble de l’insolite et le comble du familier” (Leiris, 1992: 76).

Leiris via todo um “potencial poético” no *clash* cultural produzido no Caribe – e produtor do Caribe –, constitutivo de sociedades híbridas que pareciam saídas diretamente da imaginação de um surrealista. No caso específico das Antilhas francesas, ainda havia o aspecto de familiaridade deslocada de seu contexto original que tanto agradava seu olhar surrealista. Quanto ao Haiti, Leiris encontrou o aspecto do sagrado ou maravilhoso que compara à poesia carnal, vivida, nos rituais de vodu, que também não escaparam ao seu olhar surrealista: “c’est dans les cérémonies et dans les danses vaudouesques, dans ces espèces de ‘carrefours’ ou de points de rencontre représentés par les *unfor*, que j’ai trouvé cette féerie dont je vous parle avec tant de conviction” (Leiris, 1992: 82). No texto da conferência, Leiris não faz nenhum tipo de relato descritivo das cerimônias que assistiu, mas, ao contrário, faz uma apreciação do ponto de vista do impacto causado pelos rituais

que parece dialogar diretamente com o conceito de *teatro da crueldade* de Antonin Artaud (1999):

Il n'en reste pas moins que dans toutes les manifestations de ce genre auxquelles il m'a été donné d'assister j'ai trouvé – si je m'en tiens au seul point de vue esthétique – une satisfaction, un sentiment d'être comblé, qu'aucun spectacle d'Occident (sinon, peut-être, les courses des taureaux, à cause de leur allure de sacrifices où tout serait à la fois imprévu et réglé) ne peut plus me donner, vu la décadence véritable où est tombé notre théâtre, réduit maintenant à un rôle de pur divertissement et littéralement mutilé par la séparation stricte qui, dans la suite des temps, s'est peu à peu opérée entre spectateurs de la salle et acteurs de la scène. (Leiris, 1992: 83)

Leiris destaca o fato dos assistentes em um ritual de vodu estarem todo o tempo integrados à ação, podendo mesmo ser tomados repentinamente pelo transe, “cette participation indispensable du spectateur à l'action, cette nécessité qu'il y a pour lui d'éprouver même la menace de l'action”, que relaciona aos primórdios da tragédia grega: “possession de l'acteur, qui est vraiment inspiré par le dieu et joue moins qu'il n'incarne; indistinction complète entre acteurs et public puisque le chœur, à l'origine, n'était rien autre que toute la foule, assemblée pour assister au drame sacré qui se consommait” (Leiris, 1992: 84).

Dash (2007) destaca que esta conferência de Leiris representa uma articulação chave de ideias que emergiram com a passagem dos surrealistas pelo Caribe e influenciou uma geração emergente de escritores e intelectuais caribenhos. No caso específico do Haiti, antes de Leiris, estiveram Alfred Métraux (1941, 1944, 1947, 1948 a 1950), Aimé Césaire e Suzanne Césaire, (em 1944, por um período de seis meses), Pierre Mabilille (de 1941 a 1946, período em que ocupou o posto de adido cultural), André Breton e Wifredo Lam em 1945.

Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe: o abandono da narrativa surrealista

Se a narrativa de *L'Afrique Fantôme*, instauradora de uma “etnografia surrealista” (Clifford, 1998: 164) terá ressonância em *Martinique charmeuse de serpents*, ela não reaparecerá na obra etnográfica de Leiris sobre as Antilhas francesas, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, de 1955. O abandono da narrativa surrealista não significa, entretanto, o abandono de um olhar surrealista sobre as Antilhas. Podemos dizer que o “pano de fundo surrealista”, no sentido do fascínio pelas sociedades híbridas e pela poesia das sociedades *carrefour* – compósitas, “compostas por elementos às vezes contraditórios” – será o motor do interesse do autor pelas Antilhas, embora, em *Contacts de civilisations*, ele abandone a narrativa subjetiva, o que o afasta completamente do estilo de etnografia surrealista que o consagrou.

Cada vez mais, o fenômeno que Leiris chamou de *clash*, “the dynamic of potentially messy contact zones, the process of worlds grappling with intercultural relationships in which history and differential power were determining factors” (Price, 2004: 28), passa a ocupar a totalidade de suas preocupações. Se os questionamentos em relação ao papel do antropólogo no contexto do colonialismo já estão presentes desde *Africa Fantasma*, a grande mudança em *Contacts de civilisations* parece ser o abandono da narrativa surrealista de viés subjetivo como forma poética de resistência, em consonância igualmente com o projeto antiprimitivista da antropologia disciplinar (Geiger, 1999: 187). Seu propósito de elaboração de uma escrita etnográfica que explicita o contexto colonial no qual está inserida, que parece vinculado a este projeto de recusa do primitivismo, é apresentado em “O etnógrafo diante do colonialismo”, texto de 1950:

Scientifiquement, il est déjà certain que nous ne pouvons, sans que nos vues sur elles en soient faussées, négliger le fait que les sociétés en question sont des sociétés soumises au régime colonial et qu'elles ont par conséquent subi – même quant aux moins touchés, aux moins “acculturées” – un certain nombre de perturbations. Si nous voulons être objectifs, nous devons considérer ces sociétés dans leur état *réel* – c'est à dire dans leur état actuel de sociétés subissant à quelque degré l'emprise économique, politique et culturelle européenne – et non pas en nous référant à l'idée de je ne sais quelle intégrité, car, cette intégrité, il est bien évident que les sociétés qui sont de notre ressort ne l'ont jamais connue, même avant d'être colonisées, vu qu'il n'est vraisemblablement pas une seule société qui ait toujours vécu dans l'isolement complet, sans aucune espèce de rapports avec d'autres sociétés et sans, par conséquent, recevoir du dehors un minimum d'influences. (Leiris, 2005: 87, 88)

O próprio contexto em que *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* foi escrito também parece limitar o autor em relação tanto a uma crítica mais aberta ao colonialismo quanto ao seu estilo narrativo. O livro foi escrito após a segunda viagem de Leiris à Martinica e à Guadalupe em 1952, em uma missão para o departamento de Ciências Sociais da UNESCO²⁷. Na época, os olhos da instituição estavam voltados para as ex-colônias da Martinica e de Guadalupe, recém transformadas em departamentos franceses pela lei de 19 de março de 1946. Conforme aponta no prefácio da obra, a pesquisa foi realizada em virtude de uma resolução da Unesco de 1952, que previa a realização de “um inventário crítico dos métodos e das técnicas empregadas para facilitar a integração social dos grupos que não participavam plenamente da vida da comunidade nacional, pelo fato de suas características étnicas e culturais ou de sua chegada recente no país” (Prefácio de *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, 1955: 5). Além disso, se inseria no projeto mais amplo da Unesco de construção de um *problema racial* através de uma perspectiva científica de fundo humanista, baseado no estudo comparativo das tensões e conflitos raciais presentes em diferentes lugares. O problema que se apresentava mais imediatamente aos olhos do

²⁷ A viagem ocorreu de 21 de março a 21 de julho de 1952.

etnógrafo – e que interessava diretamente ao projeto da Unesco – era, pois, o da assimilação do “francês de cor originário das Antilhas” (Leiris, 1955: 9) à comunidade nacional:

Si la vie d'une communauté nationale s'exprime par sa culture (au sens large du terme) et si la culture ainsi conçue se définit à chaque moment de son évolution comme l'héritage social à partir duquel (le reprenant, le modifiant, y ajoutant des éléments nouveaux acquis par voie d'invention ou d'emprunt et rejetant, à l'inverse, une part plus ou moins grande de ses éléments traditionnels) chaque génération montante organise ses conduites et prépare une base de départ pour la génération suivante, intégrer à la vie de la communauté française des groupes que leur origine différencie sensiblement des autres constituants de cette communauté, cela veut dire amener les groupes en question à prendre leur part entière de la culture française, ce qui implique qu'ils ne se borneront pas à la recevoir passivement mais participeront à son élaboration, puisqu'il est entendu qu'une culture, quelle qu'elle soit, loin d'être donnée une fois pour toutes, apparaît sujette à des transformations auxquelles les divers groupes dont se compose la société qu'elle caractérise contribuent dans la mesure exacte où ils y sont intégrés et se trouvent, par conséquent, à même d'exercer leur influence. (Leiris, 1955: 9, 10)

Para tanto, Leiris analisou desde elementos como “clima e população, história do povoamento, estrutura social, vida regional” na Martinica e em Guadalupe, até a situação dos órgãos disponíveis para difusão da “cultura francesa” (*sic*), tais como estabelecimentos de ensino, museus e bibliotecas (análise que já havia feito no retorno da viagem às Antilhas francesas de 1948), constatando como insuficiente e precário o estado destas instituições. Através da análise da presença destes órgãos, Leiris verificou o grau de penetração do Estado francês nos recém-criados departamentos ultramarinos, como podemos observar no trecho a seguir:

Bien qu'il reste beaucoup à faire aux Antilles françaises en matière d'éducation populaire, on voit donc des progrès importants s'effectuer en ce sens sur des terrains distincts de celui de l'enseignement proprement dit. Consultations médicales de plus en plus suivies, recours croissant aux institutions destinées à la protection de l'enfance, marqueraient à eux seuls que les Antillais d'aujourd'hui s'avèrent de plus en plus nombreux à adopter, de la culture européenne, tout autre chose que des traits superficiels ou plus ou moins imposés par leur situation politique et économique dans l'orbite de l'Europe. (Leiris, 1955: 101)

Tratava-se, pois, de analisar a presença do Estado francês em um contexto no qual a reivindicação pela departamentalização veio movida pelo desejo de assimilação plena aos direitos provenientes da cidadania francesa, que os habitantes das Antilhas francesas já possuíam desde a abolição da escravidão, em 1848 (Cottias 1997, 2007)²⁸. Conforme Aimé Césaire, que foi o relator da lei de departamentalização:

O povo da Martinica pedia que a primeira tarefa do seu novo representante fosse a transformação da Martinica num departamento da França. Você pode imaginar como isso me chocava. Essa palavra [assimilação] me repugnava. Mas aprendi que devemos sempre ir além das palavras. O que importa é o que está por detrás das palavras. (...) Na verdade, o que o povo da Martinica queria era o fim de um regime. O fim do regime colonial. O fim do reino do governador todo-poderoso. O fim da segregação. Tenho a impressão de que o povo martinicano disse: “Já que somos franceses, então está bem, sejamos franceses! Mas vamos até o final! Ponham suas cartas na mesa. Então, chega de governador. Livrem-se dele! Chega de poderes especiais. Livrem-se disso! E dêem-nos escolas, dêem-nos creches e dêem-nos Segurança Social.” Era isso que o povo martinicano entendia por “Assimilação”. Eu mudei a palavra. Porque suas conotações culturais eram humilhantes e graves para a personalidade humana. Eu disse: “Departamentalização”. Era um neologismo, uma medida técnica que podia ser modificada a qualquer momento. Como qualquer outra lei. (Aimé Césaire, em entrevista à cineasta Euzhan Palcy, para o documentário “Aimé Césaire: une voix pour l’Histoire”)

No livro, ainda, Michel Leiris analisou a questão do preconceito racial nas Antilhas francesas, entendido como uma herança da época colonial fortemente presente na época da pesquisa:

²⁸ Conforme aponta Dumont, “si tous les habitants de Guadeloupe et de Martinique, comme ceux de Guyane et de la Réunion, ont été, avec l’abolition de 1848, déclarés citoyens français, ils sont néanmoins restés colonisés pendant encore un siècle” (Dumont, 2010: 7).

S'il est certain qu'en Martinique et en Guadeloupe le racisme au sens strict (prenant la forme d'une doctrine plus ou moins cohérente affirmant la supériorité congénitale d'un groupe et prescrivant, de façon concertée, une politique adéquate à cette idée de supériorité) peut être regardé comme pratiquement absent, il n'en est pas moins vrai qu'on y voit se manifester un racisme au sens large. (Leiris, 1955: 126)

Leiris, desde suas notas de viagem sobre a missão às Antilhas e ao Haiti, registrou também um interesse pelos “elementos culturais importados da África pelos escravos transplantados”. No caso da Martinica, estes elementos estão registrados em *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Dentre eles, o autor destaca o “laggia” ou “damie”, luta acompanhada por tambor; crenças e práticas mágico-religiosas em relação a árvores (consideradas moradas de *diablasses*, costume de enterrar a placenta e o cordão umbilical de uma criança aos pés de determinadas árvores, como a bananeira); atitudes corporais; hábitos de expressão, como entonações e modos de rir; o papel central da literatura oral; a música e a dança.²⁹

²⁹ Embora não tenha tido a mesma repercussão de *A África fantasma*, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* produziu uma influência na obra de Édouard Glissant de ordem semelhante ao impacto que sua etnografia surrealista produziu na narrativa de viagem de André Breton. Em *Traité du toute-monde*, Glissant o classifica como uma “etnologia da Relação”: « Son ouvrage le plus significatif est en l'occurrence *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, livre dont on parle peu, et pour cause: comment prendre la mesure de cette accumulation sourcilleuse de faits, qui ne débouche pas sur des théories fondatrices mais laisse à vif le réel ainsi abordé, se contentant de le tramer dans sa masse? Leiris ethnographe, à la manière pragmatique et humble qui était la sienne devant les choses et les gens, consent ici à des schémas d'analyse communs à l'anthropologie et à la sociologie: l'étude des classes sociales, l'approche des niveaux de langage, l'examen des ‘formations’ historiques. Mais on admet vite que, face à la réalité complexe des Antilles francophones, sociétés composites et créoles, ce qui le retient, ce n'est pas le fond (à surprendre ou à ‘comprendre’) de cette réalité, mais d'abord la complexité elle-même comme fond. Nous sommes au plein d'une ethnologie de la Relation, d'une ethnographie du rapport à l'Autre » (Glissant, 1997: 131).

Primitivos Modernos

Quando Leiris abandona a verve surrealista e etnográfica presente em *L'Afrique Fantôme* e publica seu *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* a antropologia - na sua versão disciplinada - se ocupava de outros objetos e questões. A transformação de Leiris pode, desse modo, ser compreendida em múltiplos planos.

No entanto, nos chama atenção a permanência do debate sobre o estatuto da modernidade e do primitivismo - tal qual concebido por surrealistas como Leiris - na então nascente antropologia afroamericana e, em particular, nos estudos sobre as socialidades caribenhas. Um ano após a publicação de *Contacts*, Eric Williams, um trinidadiano com doutorado em história na Oxford University e passagens por *black colleges* norte-americanos, como as universidades Fisk e Howard, publicava uma versão da sua polêmica tese em *Capitalism and Slavery* (1944). O texto aprofundava, por meio de pesquisa em arquivos e instituições da administração colonial, ideias que os movimentos sindicais e partidos políticos caribenhos já haviam transformado em lutas locais - a estreita relação entre a experiência escravista e a consolidação do capitalismo na região. O consumo e produção de açúcar como parte de uma cultura moderna e Ocidental seria, a partir de Williams e, mais tarde, por Mintz em *Sweetness and Power* (1984) definitivamente conectado a qualquer tentativa de compreender os modos de funcionamento do capitalismo. Antes de Williams, o também trinidadiano C.L.R. James publicava *The Black Jacobins* (1938) repensando toda a cronologia e história da escravidão moderna no Caribe. Glossando o romance e a tragédia grega, James contava a saga de Toussaint Louverture e os dilemas do ex-escravos e revolucionários haitianos conduzindo os desígnios da revolução em Saint Domingue no ocaso do século XVIII.

Uma possível lista dessas intervenções, anteriores ou contemporâneas às intervenções dos autores ligados a *Tropiques* seriam, certamente, mais extensas. Meu propósito é, de forma explicitamente limitada, apontar para a anterioridade do debate sobre modernidade e/no Caribe e sinalizar alguns dos seus efeitos na produção antropológica recente. Como Sidney Mintz (1996) chamou atenção, as sociedades caribenhas constituíram-se, já em seus primeiros anos de formação, como complexas e modernas, modernidade que se traduziu não apenas do ponto de vista técnico (devido à experiência agro-industrial antes mesmo que ela fosse introduzida no continente europeu), mas principalmente do ponto de vista da presença, desde o início, de “outros multiculturais”. Essa percepção, ainda que assentada numa longa discussão sobre a ‘novidade’ da região como objeto da inquirição antropológica, seguia uma longa tradição de intervenções produzidas por intelectuais caribenhos que, da mesma forma que Césaire, confrontaram suas experiências pessoais e suas aspirações políticas afetados por ideias produzidas em várias partes do Atlântico. Esse é o caso de Sidney Mintz, para quem

The modernization of Caribbean people took place in the constant presence of multicultural Others. People who come from different places and who are not in their own culture can become modern, in part because institutional recourse to a standard common tradition is not immediately available. Soon after the Conquest, Caribbean people began coming from somewhere else. Most of them had to come with imperfect institutions, and in the company of others culturally unlike themselves. Most came without kinfolk. That was also modernizing, because the minimal cells of tradition-perpetuation are familial. (Mintz, 1996: 295, 296)

Os exemplos trazidos por Mintz revelam as experiências modernizantes vividas pelos caribenhos, e que transformam o Caribe em um território com diferentes “molduras sociais”, moderno em suas origens devido ao seu próprio modelo de constituição enquanto sociedade, que remete:

to the circumstances for meeting and relating; to ways of socializing without recourse to previously learned forms; to an acquired matter-of-factness about cultural differences and differences in social style or manners; and to a social detachment that can come from being subject - while recognizing one's own relative lack of power - to rapid, radical, uncontrolled and ongoing change. (Mintz, 1996: 296)

Por todas essas circunstâncias, a modernidade chegou antes nas colônias caribenhas do que na metrópole, um dos motivos pelo qual não foi percebida enquanto tal. Moderno *avant la lettre*, o Caribe, em relação ao modelo primitivista privilegiado pela antropologia na época da passagem dos surrealistas, era uma região ambígua do ponto de vista etnográfico (Mintz, 1996: 291). Entretanto, o que constituía um problema para os antropólogos da época, não era de modo algum problemático para os surrealistas. Esta ambiguidade era, ao contrário, mais do que desejada, e permitia aos membros desta vanguarda, como observou Dash, “to perceive the inventiveness of new creolized cultures and not to lament romantically the irretrievable loss of authentic otherness to global modernity” (2007: 85).³⁰ Tal visão estava em total consonância com o fenômeno que Michel Leiris nomeou de “clash”, “the dynamic of potentially messy contacts zones, the process of worlds grappling with intercultural relationships in which history and differential power were determining factors” (Price 2004: 28), que se transformou em sua preocupação central como etnógrafo.

Assim, enquanto “região indisciplinada”, o Caribe traz as características que tanto fascinaram os surrealistas e desconcertaram tanto os antropólogos em busca da “autenticidade” de uma sociedade “intacta” quanto fugiram do interesse dos sociólogos, por não serem suficientemente “Ocidentais”. Segundo Trouillot (1992),

³⁰ O antropólogo David Scott tem produzido importantes intervenções à respeito (2004, 2004a, 2009) e recuperado uma tradição intelectual caribenha por meio da edição da revista *Small Axe*.

The swift genocide of the aboriginal populations, the early integration of the region into the international circuit of capital, the forced migrations of enslaved African and indentured Asian laborers, and the abolition of slavery by emancipation or revolution all meant that the Caribbean would not conform within the emerging divisions of Western academia. With a predominantly nonwhite population, it was not "Western" enough to fit the concerns of sociologists. Yet it was not "native" enough to fit fully into the Savage slot where anthropologists found their preferred subjects. (Trouillot, 1992: 20)

Sendo assim, do mesmo modo que Glissant mostra que o Caribe é *relação*, Trouillot aponta que “o Caribe não é nada além de contato” (1992: 22). Sua heterogeneidade constitutiva desafia, inclusive, os preceitos das ciências sociais ocidentais que pretendem ser a ordem e a homogeneidade as bases que mantêm uma “sociedade” unida. Deste modo, Trouillot declara:

In the Caribbean there is no “native” viewpoint in the sense that Geertz assumes nativeness, no privileged shoulder upon which to lean. This is a region where Pentecostalism is as “indigenous” as Rastafarianism, where some “Bush Negroes” were Christians long before Texans became “American”, where some “East-Indians” find peace in “African” rituals of Shango. (Trouillot, 1992: 24)

A seguir, veremos de que maneira ideias produzidas por diferentes autores e atores em múltiplas relações e contato participam da composição do que é, hoje, o “espectro” Aimé Césaire na Martinica. De certa forma, essas ideias se reterritorializarão no artefato “Aimé Césaire” através da prática cotidiana de diversos agentes, perfazendo uma *poética social*.

Capítulo 2: O ícone Aimé Césaire

No mês de junho de 2013, a ilha natal de Aimé Césaire estava inteiramente voltada para a celebração do seu centenário. Desde janeiro, a prefeitura de Fort-de-France já havia anunciado o ano de 2013 como “L’année Césaire”. Em uma primeira caminhada pelo centro de Fort-de-France, observei pôsteres alusivos ao centenário expostos na fachada de cada prédio público. Já vinha acompanhando as reportagens especiais semanais sobre Aimé Césaire publicadas no jornal *France-Antilles*, que também noticiava eventos referentes ao centenário, de maior ou menor porte: atividades nas escolas da Martinica, uma homenagem no Salão do Livro de Paris, um colóquio em Dakar, organizado pelo governo do Senegal, que contou com a participação de uma delegação oficial da Martinica, a estreia de um documentário sobre Aimé Césaire no Festival d’Avignon³¹, um espetáculo teatral apresentado na Gare Saint-Lazare, em Paris, onde Césaire desembarcou do trem que vinha da estação marítima do Havre, em 1931, ao chegar na cidade.

Para o 26 de junho, data do centenário, o evento mais noticiado foi a programação organizada pela prefeitura de Fort-de-France: a inauguração de um museu no local onde ficava o escritório de Aimé Césaire, no segundo andar do antiga sede da prefeitura. O evento, restrito a convidados, contou com a presença do Primeiro Ministro francês e dos ministros *d’Outre-mer*, *Réussite éducative* e *Agroalimentaire*. Em entrevista ao jornal *France-Antilles*, o Primeiro ministro Jean-Marc Ayrault declarou que estava na Martinica

³¹ Trata-se do documentário « Au bout du petit matin, Aimé Césaire », da cineasta Sarah Maldoror.

para celebrar não apenas o poeta, mas sobretudo a « universalidade de sua herança cultural, literária e política » : « Cet héritage, c'est celui de la République »³².

A pequena comuna de 3600 habitantes de Basse-Pointe onde nasceu Aimé Césaire, no extremo norte da Martinica, também realizou uma programação oficial para o dia 26 de junho na qual eu estive presente, que teve como ponto culminante a inauguração de um busto em bronze de Aimé Césaire, confeccionado pelo escultor francês Sébastien Langloÿs, em frente à prefeitura.

Antes do busto ser desvelado, foi reproduzida uma gravação em áudio de um trecho de um dos últimos discursos de Aimé Césaire, no qual ele falava de seu eterno reconhecimento por sua cidade natal e seu povo, comovendo muitos dos presentes. Dentre estes, observei uma senhora idosa de traços indianos com um pequeno buquê de flores do campo nas mãos³³. Logo após a inauguração do busto, no momento em que as pessoas se deslocavam para o interior da prefeitura, onde seriam realizados os discursos oficiais, ela caminhou discretamente em sua direção depositou o buquê, dizendo “Merci, Césaire”.

Após a inauguração, a presidente do *Conseil général*, Josette Manin, disse em seu discurso que daquele momento em diante as pessoas teriam um motivo para irem a Basse-Pointe, e não apenas ‘passarem por’ Basse-Pointe, sob aplausos dos presentes. No interior da prefeitura, em uma exposição intitulada “Négritude”, versos de Césaire davam nome às obras da artista plástica Ghislaine Ozier-Lafontaine. Com uma programação que privilegiava as artes plásticas, a prefeitura de Basse-Pointe havia inaugurado, dias antes,

³² In: <http://www.martinique.franceantilles.fr/actualite/politique/c-est-le-message-universel-de-cesaire-que-je-veux-honorer-210513.php>. Acesso em 26.06.2013.

³³ É no norte da Martinica que se concentra a maior parte dos descendentes dos indianos que chegaram na ilha logo após a abolição da escravidão, para trabalharem nos campos de cana-de-açúcar como mão-de-obra contratada (*engagés*). O primeiro navio com imigrantes indianos desembarcou na ilha em 1853. Embora não muito numerosos, tiveram um papel importante na história e na cultura da Martinica, embora, durante anos, tenham sido uma população discriminada. Aimé Césaire teve um papel importante no reconhecimento oficial da presença indiana como parte constituinte da cultura martinicana.

as esculturas “Borne 01”, do artista plástico Laurent Valère, no local onde se situava a casa onde Césaire nasceu, e “Biface”, do artista plástico Victor Anicet, na entrada no bairro (*quartier Eyma*). O nome da escultura faz alusão aos versos finais da “Tragédie du roi Christophe”: « Page Africain : Père, nous t'installons à Ifé sur la colline aux trois palmiers. Père, nous t'installons à Ifé dans les seize rhombes du vent. A l'origine Biface! ». Ao criar *Biface*, Anicet declarava sua intenção de fazer, não apenas uma escultura, mas uma ‘entidade’. A ideia de entidade – um objeto animado que estabelece uma relação viva com uma série de outros atores – pessoas, demandas políticas, grupos, instituições – no presente, e que, portanto, não se reduz a uma simples representação do passado, nos possibilita pensá-lo como um ícone tal qual analisado por Gell (1998).

As atividades do centenário reforçam o processo de produção de *iconicidades* de Aimé Césaire que já havia observado desde minha primeira viagem em 2011, ao perceber os cartazes com sua foto espalhados em Fort-de-France e em outros pontos da ilha e acompanhar algumas atividades organizadas pelo seu partido. Este processo também está presente nas ações promovidas pela prefeitura, como a própria inauguração do museu e as atividades junto às escolas. Desse modo, referências distintas, presentes através nas obras de diversos artistas, podem ser consideradas agentes criadores de *iconicidades* (Herzfeld, 1997: 57). Ainda que não tenha pretensão de produzir um inventário dessas iniciativas e ações, pois minha experiência de campo e pesquisa na Martinica concentrou-se em lugares e períodos específicos – em particular atento a um calendário de datas alusivas a Aimé Césaire - é possível reconhecer como, em alguns casos, a produção de Aimé Césaire como um ícone pode mobilizar e articular atores, desejos e concepções de ‘cultura’, ‘política’ e ‘história’ dessemelhantes.

Neste contexto, Aimé Césaire é, para muitos martinicanos, o ícone da negritude – expressão que, como veremos, não faz referência apenas a um movimento étnico e

político mas a um modo de ser e conceber as pessoas e o mundo no qual habitam – enquanto que, para outros, Césaire figura como emblema do anticolonialismo – referência nem sempre acompanhada de uma atenção aos debates sobre a clivagem étnico-racial e seus efeitos históricos e contemporâneos na Martinica. Há também composições icônicas de Césaire, nas quais a oposição entre o que poderíamos chamar de apropriação “universalista” de Césaire (presente, por exemplo, na mencionada alusão do Primeiro Ministro Jean-Marc Ayrault) e construções “locais” da sua memória e presença se transforma em um diálogo. A construção de Césaire como ícone do PPM, reivindicada por alguns militantes, é bastante criticada por opositores do partido. Nesse caso, os usos e efeitos da criação icônica estariam voltados para as políticas locais, para os modos de territorializar e reterritorializar os legados de Césaire. Ainda que ciente da complexidade e desdobramentos desses agenciamentos, não foi meu propósito torná-los objetos dessa etnografia.³⁴

Através das ações de diferentes atores, percebi, nas distintas poéticas de produção de *iconicidades* de Aimé Césaire (Herzfeld, 1997), algumas configurações que pretendem mostrá-lo como um “personagem universal”: como, por exemplo, um colóquio que foi realizado em Fort-de-France no âmbito das celebrações do centenário que, ao convidar numerosos participantes de continentes diversos (África, Europa, América Latina e Caribe) construía – e passava para a audiência martinicana – a imagem de um Aimé Césaire reconhecido e celebrado em todo mundo. Ao mesmo tempo que buscava produzir este efeito na audiência martinicana, seus próprios organizadores acreditavam neste

³⁴ A questão da departamentalização e a situação política e jurídica da Martinica suscitam, certamente, inúmeras implicações políticas e teóricas, no que diz respeito ao tratamento dessas questões. Reconheço haver uma série de análises antropológicas sobre o tema da ‘nação’, dos ‘nacionalismos’ e dos ‘estados-nação’ que poderiam ser úteis em uma análise sobre a relação entre ‘metrópole’ (referida com o adjetivo ‘métro’) e o estatuto do departamento francês e seus cidadãos. Entretanto, como a pesquisa não teve tais temas como objeto de atenção, apenas faço referência a um conjunto limitado de autores e obras que se ocuparam dessas questões: Herzfeld (1989), Handler (1985 e 1988), Boyer & Lomnitz (2005) e Carnegie (2002).

essencialismo que ajudavam a criar. A presunção de universalidade de Aimé Césaire na Martinica é a principal marca desse *essencialismo prático*, e as poéticas de produção de *iconicidades* não param de reforçá-la. Conforme aponta Herzfeld, “as estratégias do essencialismo dependem da criação do efeito semiótico tecnicamente conhecido como *iconicidade*, o princípio da significação por virtude ou semelhança” (1997: 27). O ícone não é, pois, “apenas uma imagem popular que tipifica a cultura” (*idem*). Por isto o autor prefere o termo *iconicidade*: se o ícone possui as características da coisa que denota (ou seja, uma similaridade percebida), a noção de *iconicidade* acentua justamente seu caráter processual de produção: “a *iconicidade* parece natural e é de fato um modo efetivo de criação de auto-evidência. Mas é, na verdade, culturalmente constituído, no sentido em que a habilidade para reconhecer semelhança depende em larga medida tanto de critérios estéticos prévios como da política da situação” (Herzfeld, 1997: 27). Por isso, a apresentação de Aimé Césaire como um “personagem universal” pode revelar, mais do que o reconhecimento universal deste personagem, o desejo deste reconhecimento. Por extensão, revela um desejo de reconhecimento “universal” dos próprios martinicanos, uma vez que, conforme me disse certa vez um de meus interlocutores, “nós somos Césaire”.

O que mais reforça a imagem de reconhecimento “universal” desta *iconicidade* é o reconhecimento pelo Estado francês: Césaire ser reconhecido como grande poeta de língua francesa e grande expoente da República francesa, através de sua entrada no *Panthéon*³⁵, é motivo de orgulho, o que se revela também como um dos polos de uma

³⁵ Em 6 de abril de 2011, Aimé Césaire foi homenageado com uma cerimônia solene que marcou sua entrada na cripta do Panthéon, cerimônia de reconhecimento máximo da República francesa, ao lado de personagens como Emile Zola, Voltaire, Rousseau, Victor Hugo, Alexander Dumas. Césaire é representado em uma placa de mármore onde se lê: “Inlassable artisan de la décolonisation, bâtisseur d’une ‘négritude’ fondée sur l’universalité des droits de l’homme, ‘bouche des malheurs qui n’ont point de bouche’, il a voulu donner au monde, par ses écrits et son action, ‘la force de regarder demain’”, e, logo abaixo, um trecho de seu poema “Calendrier Lagunaire”.

dissemia (Herzfeld, 1997: 14), dada a posição ambígua que ocupa tanto na história quanto no imaginário martinicanos.

A produção de *iconicidades* revela a dimensão de história vivida presente nestes agenciamentos, no sentido de *poética social* de Herzfeld (1997: 25). De diversos modos, estes agentes encontram em Césaire – e nos seus livros, poemas, peças, discursos – materiais para construir “uma gama potencialmente infinita de passados pessoais e coletivos” (Herzfeld, 1997: 24). Conforme aponta o autor em sua noção e poética social, o *essencialismo* é visto como estratégia social, em sua processualidade. E a *poética social*, que não deve ser confundida com uma visão estetizada do social, “pode ser precisamente definida como a análise do essencialismo na vida cotidiana” (Herzfeld, 1997: 31).

De acordo com o autor, a *estratégias essencializantes* não são apenas uma atividade do Estado (Herzfeld, 1997: 31). E a *iconicidade* acaba sendo um aspecto central justamente por que apaga sua própria operação, constituindo-se, assim, como uma *performance não performática* (idem). Veremos, a seguir, outras categorias que são utilizadas na criação destas *iconicidades*, e outros agentes presentes nesta criação, tendo em mente o caráter processual de sua produção.

Percursos de um poema épico

No salão do PPM, entre cartazes com fotos, trechos de poemas e de discursos políticos de Césaire, cerca de quarenta pessoas, a maioria militantes idosos ou de meia idade, aguardam o início da palestra da professora Colette Césaire, nora de Aimé Césaire, sobre o *Cahier d'un retour au pays natal*. No início da palestra, ela explica que o *Cahier* é considerado por muitos um livro de linguagem difícil, mas que não deve ser visto dessa forma. Assim, começa uma leitura comentada do poema, se detendo em alguns versos e explicando a que contexto eles se referiam. Sobretudo, destacou os aspectos de “tomada de consciência” e “retorno sobre si mesmo” presentes no *Cahier*, obra que apontou como um “meio para essa tomada de consciência”. Segundo ela, “não havia povo martinicano quando Césaire escreveu o *Cahier*. Havia uma

população”. Falou também sobre o significado da *negritude*³⁶: “o essencial não é somente se aceitar como negro, mas se aceitar como fazendo parte de uma comunidade sofredora e que sofre ainda”. Assim, a negritude seria “uma outra maneira de se pensar, de se ver”. Segundo ela, a negritude aparece como “uma revolução, uma nova concepção do mundo e uma conquista”: “a negritude nos remete a nós mesmos”. (Trecho de diário de campo, 23/04/2011)

Nos painéis e cartazes com a foto de Aimé Césaire, presentes em vários pontos de Fort-de-France, há sempre o verso de algum poema de Césaire, a maior parte trechos do *Cahier d'un retour au pays natal*, seu poema mais célebre, sugerindo uma sobreposição da imagem do político e do escritor. Os versos, ainda, reforçam a ideia de fusão de autor e obra, no caso, entrelaçando obra literária e política. Não é por acaso a escolha de trechos do *Cahier d'un retour au pays natal*, considerado seu poema épico³⁷, e certamente sua obra literária mais conhecida, como o acompanhamento preferencial das imagens. Assim, são os textos escolhidos que parecem ilustrar as imagens e sugerir as relações a serem feitas.

³⁶ A palavra *negritude* é um neologismo criado por Aimé Césaire que aparece publicado pela primeira vez em 1935, na revista *L'Étudiant Noir* e reaparece no *Cahier d'un retour au pays natal*. Entretanto, não se deve esquecer que, conforme aponta Franklin Rosemond, “as a concept, *négritude* is much older than the word” (Rosemond in Breton, 2008: 28). De fato, anteriores à *negritude* de Césaire, já havia os movimentos pan-africanistas idealizados por W.E.B. Dubois e Marcus Garvey, e a proliferação de intervenções no campo artístico que ficou conhecida como Harlem Renaissance. Porém, para além de um neologismo, a *négritude* de Aimé Césaire deve também ser considerada um conceito, com características próprias distinguíveis dos movimentos anteriores, sem deixá-los de considerar, entretanto, como predecessores. Aliás, o próprio “movimento da negritude” tal como empregado na Martinica (como o movimento criado por Aimé Césaire, Leon Damas e Léopold Sedar Senghor) não pode ser visto como algo homogêneo (nem nunca se pretendeu assim) visto que mesmo entre Césaire e Senghor, por exemplo, há diferenças concernentes ao próprio conceito.

³⁷ Arnold (1998), define o *Cahier d'un retour au pays natal* como o “épico da *negritude*”.



Foto: Magdalena Toledo/abril de 2011

Se hoje pensar em “Aimé Césaire” como político e escritor é algo relativamente comum na Martinica – em muitas conversas sobre Césaire, inclusive, um e outro parecem estar, eles também, fundidos em um mesmo imaginário, sendo que versos do poeta são utilizados para ilustrar a oes do político ou fatos biográficos do escritor, ou até mesmo, o que é bastante frequente, do próprio leitor – nem sempre o “autor Césaire” esteve em evidência em sua ilha natal. “Proibido” e “subversivo” são os dois adjetivos mais empregados por uma gera o de intelectuais e artistas martinicanos que, nos anos 50, 60 e 70, descobriram os poemas e peças teatrais de Aimé Césaire na França, durante o período de realiza o de seus estudos universitários.

Para este grupo, a obra literária de Césaire foi a porta de entrada para toda uma literatura africana, afro-americana e caribenha até então desconhecida na Martinica e, sobretudo, para “um mundo negro que produz”, expressão utilizada por esta geração de artistas. Trata-se de uma referência à sensação de deslumbramento e perplexidade causada pela descoberta de uma intelectualidade negra em atividade que não era divulgada na Martinica. Na ilha, os autores conhecidos por esta geração eram sobretudo os autores franceses, o que era reforçado pelo ensino escolar, cuja orientação pedagógica, grade curricular e material didático coincidiam com diretrizes da educação nacional francesa. Segundo meus interlocutores, isto gerava uma imagem de que tudo se produzia na França (e, evidentemente, uma auto-imagem depreciativa). Assim, a descoberta desta literatura, à qual se deve principalmente o papel desempenhado pela livraria e editora *Présence Africaine* no sentido não apenas de divulgação, mas de se constituir como um polo cultural da intelectualidade negra em Paris, vinha acompanhada de surpresa.

Para as gerações dos anos 50 a 70 que realizaram seus estudos na França, foi no continente europeu que se deu a construção de uma “identidade negra”, a partir do “descobrir-se como não francês”, e a obra de Césaire aparece ao como mediadora desta descoberta. Ela não apenas é a responsável pelo elo de ligação com a “literatura negra”, como fornece os termos de ligação com uma cultura negra que vinha sendo produzida no mundo, até então desconhecida dos martinicanos, indicando, inclusive, marcadores geográficos da experiência colonial, que vão do Harlem ao Haiti, do Congo a “Virginia, Tennessee, Georgia, Alabama”, de “Bordeaux et Nantes et Liverpool et New York et San Francisco” (Césaire, 2009: 24) a Calcutá. Césaire, através de sua trajetória, pode ser visto como uma espécie de precursor da descoberta da “identidade negra” pelos martinicanos.

Porém, esta descoberta estava restrita, em um primeiro momento, basicamente às elites. Joby Bernabé³⁸, conhecido por suas leituras dramáticas de poemas (dentre os quais os de Césaire merecem destaque), define esta situação, que ainda encontrou em seu retorno à Martinica em 1978, após quase quinze anos na França, da seguinte forma:

Césaire era essencialmente o político. Havia apenas algumas pessoas que se interessavam pela obra poética de Césaire e havia também alguns senhores de mais ou menos 50 anos na época que recitavam de cor certos poemas de Césaire. Césaire era um pouco o ouro da elite. Não era todo mundo, não era um poeta estudado de maneira popular, escolar.

Assim, o autor Césaire, desconhecido da maioria dos martinicanos, ficaria por muito tempo restrito ao pequeno círculo de intelectuais que puderam viajar para prosseguir com os estudos na França. Isto gerou um fenômeno interessante: na época, o autor Césaire era muito mais conhecido em países como Senegal e Haiti do que na Martinica.

Um dos meus interlocutores na ilha que acentuou este aspecto da circulação da obra de Césaire foi o ator senegalês Aliou Cissé. O ator, que participou da primeira montagem senegalesa de *La Tragédie du Roi Christophe* em 1976³⁹ e há décadas mora na Martinica, disse que Aimé Césaire é um dos escritores mais conhecidos no Senegal e leitura obrigatória nas escolas: “nós no Senegal desde o primário aprendíamos os poemas do *Cahier d’un retour*. E Césaire tinha mesmo um lugar mais importante que muitos autores franceses”, me contou em uma entrevista.

³⁸ Joby Bernabé define-se como *diseur* para não ser confundido com o *conteur créole*, já que o seu trabalho consiste na recitação dramática de textos poéticos, e não de contos.

³⁹ Montagem do *Théâtre national du Sénégal*, de Daniel Sorano.

Além disso, para além da questão da circulação e possibilidades de acesso à sua obra, e mesmo da temática anticolonialista que a perpassa, a forma como Césaire escreve parece gerar uma identificação entre os leitores de língua francesa africanos ou caribenhos. Para Cissé, por exemplo,

Césaire utilizava a língua francesa, mas de uma forma africana. Em suas metáforas, por exemplo, pelo uso de parábolas. Ele utilizava a língua francesa mas com uma dimensão créole. Algumas pessoas o criticavam por não falar créole. Ele falava créole, mas em francês⁴⁰.

Reforçando esta percepção, o ator haitiano Rudy Silaire, em uma conversa, mencionou algo interessante a respeito da identificação de leitores não martinicanos com a obra de Césaire, recordando-se que alguns de seus amigos, quando leram Césaire pela primeira vez, estavam convencidos de que se tratava de um autor haitiano. “Pela maneira como Césaire escreve, eles não podiam acreditar que ele era, na verdade, martinicano”.

Seja pela “fala créole” de Césaire ou pelas temáticas abordadas pelo poeta, certamente a relação com o Haiti perpassa sua obra. Para Lilian Preste de Almeida, pesquisadora da obra de Césaire, o Haiti traz uma marca profunda no trabalho de Césaire, uma vez que: “é lá que ele encontra traços de sobrevivências africanas que não são mediados pelos textos especializados dos africanistas. Ele mergulha em uma cultura que recria realidades vivas (o tambor, o *hougan* e o vodu) enraizadas em um novo espaço” (Almeida, 2010: 16). Sem questionar aqui o conceito de “sobrevivências africanas”, não é possível ignorar o impacto desta noção na obra de Aimé Césaire e de sua geração.

Ao especificar a influência da viagem que Césaire realizou ao Haiti em 1944 na sua poesia, a autora identifica o papel marcante do universo do vodu nas mudanças

⁴⁰ Entrevista realizada em 27.06.2013.

introduzidas em seu poema épico, cuja primeira edição data de 1939, bem como na própria reflexão posterior do autor sobre sua poesia, e lista uma série de passagens introduzidas nas versões posteriores do *Cahier d'un retour au pays natal* que fazem referências mais ou menos diretas ao universo do vodu, algumas delas suprimidas de sua versão final de 1956, pela editora *Présence Africaine*. Para a autora,

As passagens exclusivas das edições de 1947 interpelam de modo evidente o Haiti pelo emprego de um léxico próprio a um universo cultural antilhano (*hougan, zombi, marron, marronage, chien maraudeur*) e fazem intervir, na trama do poema, sobretudo em sua parte central, os mitos vindos de outros horizontes. [Deste modo], o *zombi, o chien maraudeur, o hougan* antilhanos reencontram, no seu poema, o Adão ou o Onan bíblicos, o Édipo grego, o necrófago devorando a morte ou o Dan africano, o *Livro dos mortos* egípcio ou as runas nórdicas: todas estas figuras são imagens hereditárias coletivas que a atmosfera poética do *Cahier* aponta “para fins de decifração” do mundo e de si mesmo. (Almeida, 2010: 20, 22)

A autora ressalta ainda que esta influência do Haiti na obra de Césaire está presente não apenas no *Cahier*, mas em toda sua poesia, obras para teatro e no ensaio histórico dedicado a *Toussaint Louverture*. Aponta que em tais obras estão presentes os *loas* do vodu, tais como *Marassa, Eshou ou Legba, Ogoun, Shango, Loko, Baron-Samedi, guédés* (presença frequentemente oculta, ressalta a autora), bem como personagens históricos como *Toussaint Louverture, Christophe e Dessalines*, além de personagens dos contos populares antilhanos, como *Yé, Colibri, Le Boeuf, Poisson Armé*. Por fim, conclui que “no imaginário cesariano, o Haiti faz concorrência de uma certa maneira à África” (Almeida, 2010: 197).

Se África e Haiti são dois *locus* discursivos evocados nas inúmeras interpretações da obra de Césaire, ela também é percebida como profundamente martinicana. Em uma entrevista que realizei com Elisabeth Landi, conselheira municipal de Fort-de-France responsável pela *Mission Césaire*, por exemplo, ela destacou que “o *Cahier d'un retour au pays natal* marca a fundação de uma fala martinicana para o mundo”. Esta

multiplicidade de interpretações dão conta de uma polifonia da obra de Césaire, e particularmente do *Cahier d'un retour*.

O *Cahier d'un retour au pays natal*, poema épico de Aimé Césaire publicado pela primeira vez em 1939 em Paris na revista *Volontés*, resultou de um processo de profunda crise existencial que o autor atravessou em seus tempos de estudante em Paris, e narra o percurso do poeta da saída de sua ilha natal Martinica ao seu retorno, após passar pela descoberta de sua “negritude” na capital francesa. O texto se inicia com um relato da condição de miséria da Martinica no período colonial e seu desejo de partir. Em Paris, o poeta descobre sua “negritude”, condição que o iguala não apenas aos negros do mundo como a todos os povos subalternos. Esta descoberta, inicialmente dolorosa, se transforma na descoberta das raízes africanas, e da grandeza da cultura do continente. A partir deste momento, ocorre uma mudança importante: o poeta passa a orgulhar-se e a reivindicar sua “negritude”. O “retorno ao país natal” se dá após esta experiência, que redefine toda a sua relação com o país.

Não apenas pela difusão do termo “negritude”, neologismo de Aimé Césaire que havia sido publicado anteriormente em um artigo da revista *L'étudiant noir*, o *Cahier d'un retour au pays natal* narra um percurso similar ao de muitos martinicanos em relação à metrópole Paris: na época em que foi escrito, e mesmo algumas décadas depois, muitos martinicanos “se descobriam negros” apenas após sua primeira viagem à França, e a partir do olhar discriminatório do branco francês. Franz Fanon acentua este aspecto no texto “*Antillais et Africains*” de 1955, afirmando que, até a experiência com os oficiais de Vichy na Martinica durante a segunda guerra, os martinicanos não se consideravam “negros”, mas “europeus”. Neste contexto, a descoberta de um texto como o *Cahier d'un retour au pays natal*, particularmente por estudantes antilhanos na França gerou, por muitos anos, um sentimento de identificação imediata. Além disso, por considerar a

condição de negro como o elemento unificador na luta anticolonialista, o poema também teve grande ressonância entre os intelectuais das então colônias africanas. No caso do Senegal, certamente contribuiu também o fato de Léopold Sedar Senghor, que foi o primeiro presidente do Senegal, ser outro personagem central no “movimento da negritude”. Senghor, que foi estudante em Paris na mesma época de Césaire, foi seu melhor amigo e quem lhe falou pela primeira vez sobre a história e as culturas do continente africano, desvelando ao poeta, que até então havia tido uma educação escolar estritamente francesa, um novo horizonte intelectual. Oito anos mais tarde, o *Cahier d'un retour au pays natal* chegará no continente americano graças a André Breton, que conhecerá a obra em 1941, durante sua passagem pela Martinica rumo ao exílio, e a publicará em Nova Iorque.

Além disso, enquanto criador de uma identidade martinicana ancorada na “negritude”, o *Cahier d'un retour au pays natal* aparece como um livro capaz de definir a experiência de diferentes martinicanos particularmente quando se trata de uma reavaliação de sua experiência de retorno à ilha após os anos vividos na França, modulando sentimentos e percepções. Foi através do *Cahier* que muitos encontraram palavras para definir o sentimento de marginalização e discriminação e, ao mesmo tempo, de pertencimento a uma comunidade mais ampla de negros ao redor do mundo; foi através do *Cahier* que muitos formaram sua visão de identidade martinicana.

Patricia Donatien Yssa traz um exemplo de ressonância desta obra entre os jovens martinicanos dos anos 80. Para a artista plástica, escritora e mestre de conferências no campus martinicano da Universidade das Antilhas e da Guiana (UAG), o *Cahier d'un retour au pays natal* era o texto que melhor ilustrava o sentimento de exílio dos estudantes martinicanos em Paris nos anos 80, motivo pelo qual foi também o tema escolhido para a primeira exposição dos jovens artistas plásticos do grupo *Totem* que partiram para

prosseguir com seus estudos na França, em seu retorno à Martinica. Em uma entrevista na qual me falou sobre sua trajetória artística e a relação com Aimé Césaire, a artista declarou:

Foi na compreensão do exílio – quer dizer, quando nós nos encontramos fora do nosso país - que nós verdadeiramente compreendemos a obra de Aimé Césaire. E lá eu propus que nós fizéssemos uma leitura do Cahier d'un retour au pays natal e fizéssemos uma interpretação plástica. Então nós trabalhamos sobre o Cahier d'un retour au pays natal, e foi aí que nós compreendemos a palavra realmente desse homem, porque nós estávamos na sua posição de jovens no exílio. E quando ele fala de Fort-de-France, quando ele fala de seu povo, quando ele diz “j’habite une blessure⁴¹”, isso nos faz compreender enormemente as coisas.

O tema do *retour au pays natal* e desta apropriação ao mesmo tempo pessoal e geracional do *Cahier d'un retour*, foi algo recorrente no relato de vários artistas com quem conversei⁴², como o *diseur* Joby Bernabé. Segundo ele,

Nessa época evidentemente não havia tantos estudantes que partiam. Então quando voltávamos estávamos um pouco com essa ideia de ‘retour au pays natal’. Então naturalmente nós tínhamos vontade nessa época de descobrir o ‘Cahier d'un retour au pays natal’ de Césaire. Era um pouco um ‘retour au pays natal’ porque nós voltávamos às vezes a cada três anos, e os que tinham menos recursos, os que eram mais modestos, voltavam às vezes a cada cinco anos. Eu passei mais ou menos uns quinze anos fora e voltei talvez uma ou duas vezes. Mas o dia em que eu voltei definitivamente foi como um ‘retour au pays natal’. Então tinha essa dimensão poética e simbólica do retorno ao país natal e essa dimensão carregada não apenas de história, mas de pensamento e poesia que encontramos no ‘Cahier d'un retour au pays natal’ de Césaire.

⁴¹ Trecho do poema *Calendrier lagunaire*.

⁴² É importante ressaltar que em nenhum momento realizei alguma pergunta específica sobre o *Cahier d'un retour* ou sobre a obra literária de Césaire. Era um tema que surgia espontaneamente.

O *Cahier* de Césaire, parece, pois, dar conta de um duplo *retour*: o retorno às origens africanas e à terra e identidade martinicanas. E, enquanto obra, o *Cahier* testemunha este percurso. Embora profundamente vinculado ao processo de constituição de uma identidade martinicana, alguns comentadores da obra de Césaire acentuam sua repercussão fora da Martinica.

É o caso da pesquisadora Diva Damato, que aponta que particularmente o *Cahier d'un retour au pays natal*, em um primeiro momento, teve mais repercussão no continente africano do que nas Antilhas francesas:

Embora o *Cahier* seja uma obra de profundas raízes martinicanas, teve mais repercussão na África do que nas Antilhas. Por motivos de segurança – em face da crescente onda de revoltas nos países africanos – talvez fosse mais interessante naquele momento para o governo francês facilitar a difusão de obras poéticas do que manifestos políticos, o que não diminui a importância literária do *Cahier*” (Damato, 1995: 126).

Interessante observar que, embora se trate de um poema, a autora ressalta a dimensão de “manifesto político” da obra, sobrepondo-a, no contexto analisado, ao seu aspecto literário. De fato, o *Cahier* possui essa dimensão, que foi acentuada pelos leitores africanos no contexto das independências.

No caso da Martinica, creio que é possível considerar o autor Aimé Césaire como um *instaurador de discursividade* (Foucault, 2001). A obra de Césaire se apresenta como um discurso portador da “função-autor”, tal como definida por Foucault ([1969] 2001). Além de objeto de apropriações, é no autor Césaire que se busca o princípio de uma unidade de escrita:

O autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações, e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental. (Foucault, 2001: 18)

O modelo explicativo criado a partir do conceito de *negritude*, que pode ser considerado o primeiro modelo fabricado localmente para explicar a situação antilhana em relação à metrópole, do mesmo modo que as *instaurações discursivas* de que fala Foucault, estabeleceu “uma possibilidade infinita de discursos”, tornando possível não apenas “um certo número de analogias” mas, “tanto quanto, um certo número de diferenças”, atuando do mesmo modo que os discursos *fundadores de discursividade*, que “abriram espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram” (Foucault, 2001: 21, 22). Aqui estou pensando nos outros modelos explicativos locais que se sucederam, como a *antillanité*, de Edouard Glissant, e a *créolité*, de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, autores do *Éloge de la créolité*. Embora fundamentalmente diferentes da *negritude* – a *antillanité*, ao invés da questão das origens, essencial em todo o debate sobre a *negritude*, considera a relação como a unidade da questão antilhana; a *créolité* propõe um debate da experiência *créole* a partir da ideia de síntese – ambas partem do debate sobre a *negritude* para a construção de seus modelos. Aliás, não apenas partem deste debate, como o retomam sempre ao longo de suas formulações.

Assim, não há modelo explicativo local para dar conta do lugar de subalternidade das Antilhas no contexto colonial ou pós-colonial, ou da questão da identidade martinicana, que não se construa a partir do debate sobre a *negritude* de Aimé Césaire. No próprio *Éloge de la Créolité* (1993), livro-manifesto publicado pela primeira vez em 1989, os autores apontam a *négritude césairienne* como uma etapa absolutamente necessária para “engendrar a adequação da sociedade *créole* a uma consciência mais justa dela mesma” (1993: 17). Deste modo, declaram:

Aimé Césaire eut, entre tous, le redoutable privilège de, symboliquement, rouvrir et refermer avec la Négritude la boucle qui enserme deux monstres tutélaires: l'Européanité et l'Africanité, toutes extériorités procédant de deux logiques adverses. (...) C'est la Négritude césairienne qui nous a ouvert le passage vers l'ici d'une Antillanité désormais postulable et elle-même en marche vers un autre degré d'authenticité qui restait à nommer. La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre dignité restituée. Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire. (Bernabé et al, 1993: 18)

Victor Anicet, em sua reflexão sobre o papel da obra de Césaire para os martinicanos, parece sintetizar este caráter transdiscursivo:

Nós somos todos impregnados de Césaire. Não pode ser de outra forma. Porque Césaire, dado o seu percurso de criança modesta, tudo, a sua mãe... o seu percurso é o percurso de todo martinicano dos anos 50. Césaire não tinha um Césaire para ler. Ele não tinha um Césaire para ler antes dele, quando ele era jovem. Ele se transformou em um “criador de almas”. E todos nós devemos ser conscientes disso. Tudo está impregnado, tudo... tudo o que você fizer da sua vida, você é Césaire. Eu não sei se eu posso te explicar, mas isso é profundo. Se – e eu falo dos martinicanos, não estou aqui falando dos caribenhos nem nada - os Saint-Luciens são Walkot, os brasileiros são Amado, mas nós, nós somos Césaire. E eu insisto que não havia ninguém para ler antes dele. Não havia Césaire pra ser lido. Ele fez o que ele fez e nós devemos estar conscientes o tempo todo disso.

O retour e a relação: outras leituras do retour

Édouard Glissant, em sua construção da teoria da antilhanidade, aponta o *retour* como “a primeira pulsão de uma população transplantada” (Glissant, 1997: 44). Para o autor, o *retour* é “obsessão pelo Um” (idem): “revenir, c’est consacrer la permanence, la non-relation” (idem). E pode se transformar em uma pulsão pelo retorno. Ao invés da preocupação primordial com a questão das origens, que inspirou intelectuais como

Césaire, para Glissant a relação constitui a unidade primordial da questão antilhana. O autor propõe um modelo rizomático, no qual as relações se estabelecem e criam novas relações. O conceito de *relação*, é, pois, a base da teoria da *antillanité*. Segundo o autor,

Mais, nous l'avons vu, les populations transbordées par la Traite n'étaient pas en mesure de maintenir longtemps la pulsion de Retour. Cette pulsion cédera donc, à mesure que le souvenir de la terre ancestrale s'estompera. (...) En Martinique, où la population transbordée s'est constituée en peuple, sans que pourtant la prise en compte de la terre nouvelle ait pu être effective, la communauté a tenté d'exorciser le Retour impossible par ce que j'appelle une pratique du Détour. (Glissant, 1997: 46, 47)

O *détour*, para Glissant, não deve ser confundido com uma recusa da percepção da realidade:

Nous dirons plutôt qu'il résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. (...) Il n'y a pas détour quand la communauté affronte un ennemi connu comme tel. Le détour est le recours ultime d'une population dont la domination par un Autre est occultée: il faut aller chercher ailleurs le principe de domination, qui n'est pas évidente dans le pays même: parce que le mode de domination (l'assimilation) est le meilleur des camouflages, parce que la matérialité de la domination (...) n'est pas directement visible. (Glissant, 1997: 48)

O *détour* seria, pois, um modo de relação específico, particularmente nos casos em que as possibilidades de expressão da subalternidade são impossibilitadas pelo fato dos termos e condições de enunciação já estarem definidos de antemão pelo opressor. Segundo Glissant, a língua *créole* constituiria “a primeira geografia do Détour” (idem), que somente no Haiti teria escapado a esta função original: “le créole haïtien a plus vite dépassé le Détour, pour la raison historique simple qu'il est devenu très tôt la langue de responsabilité productive de la nation haïtienne” (Glissant, 1997: 50). Em sua finalidade original, o *créole* operaria, para o autor, como um *détournement* da língua francesa até o ponto em que ela própria ali se perdesse. Seria uma língua da camuflagem, construtora de uma poética da transcendência de sua origem francesa.

O sincretismo religioso também se constitui como uma forma de *détour* para o autor. Porém, ele faz uma ressalva semelhante à feita para a língua *créole*: se nos países como o Brasil ou Haiti o que começou como um ardil se transformou em “croyance collective à contenu ‘positif’” (Glissant, 1997: 52), na Martinica continua “comme trace ‘négative’, qui a donc toujours besoin de s’actualiser en détour” (idem). Para o autor, por fim, o *détour* caracteriza uma condição de uma comunidade ameaçada.

Para Glissant, o *retour* enquanto ideia de retorno à ilha natal é, na verdade, o fim de um *détour*. Segundo o autor,

C’est en France le plus souvent que les Antillais émigrés se découvrent *différents*, prennent conscience de leur antillanité; conscience d’autant plus dramatique et insupportable que l’individu ainsi envahi par le sentiment de son identité ne pourra quand même pas réussir la réinsertion dans son milieu d’origine (...) et qu’il *repartira*. Extraordinaire vécu du Détour. Voici bien une illustration de l’occultation, en Martinique même, de l’aliénation: il faut aller la chercher *ailleurs* pour en prendre conscience. L’individu entre alors dans l’univers taraudant, non de la conscience malheureuse mais, bel et bien, de la conscience torturée. (...) C’est, pour cette fois, comme si on découvrait enfin le vrai pays où se réenraciner. On dit la Martinique terre des revenants. Mais ce n’est pas là un retour, c’est la fin d’un détour. De ne pouvoir alors supporter de vivre dans son pays, voilà où perce le tourment. (Glissant, 1997: 52, 53; grifos do autor)

É também como *détour* que Glissant interpreta a teoria (ou poética) da *negritude* de Césaire, que se baseia na “presunção universal do sofrimento negro” (Glissant, 1994: 57), para ele, uma forma sublimada de *détour* (idem), “variante camuflada ou sublimada de retorno à África” (idem), que parte de uma necessidade histórica:

La nécessité historique de revendiquer pour les peuples métissés des petites Antilles la “part africaine” de leur être, si longtemps méprisée, refoulée, niée par l’idéologie en place, suffit à elle seule pour justifier le mouvement antillais de la Négritude. Cette revendication se dépasse très vite dans l’assomption que j’ai dite, de telle sorte que l’oeuvre césairienne de la Négritude va rencontrer le mouvement de libération des cultures africaines, et que le *Cahier d’un retour au pays natal* sera bientôt plus populaire au Sénégal qu’en Martinique. (Glissant, 1997: 54)

A diferença, para Glissant, entre as formulações antilhana e africana de negritude reside no fato de que o africano procede de uma múltipla realidade de culturas ancestrais ao mesmo tempo ameaçadas, enquanto o antilhano se origina da “intervenção livre de novas culturas cuja expressão é subvertida pela desordem colonial” (Glissant, 1997: 54, 55). Segundo o autor,

Il a fallu un intense effort de généralisation pour que les deux formulations se rejoignent: cette généralisation généreuse fait comprendre comment la Négritude n'a pas pris en compte les situations particulières. Inspiratrice fondamentale de l'émancipation africaine, elle n'intervient à aucun moment en tant que telle dans les épisodes historiques de cette libération. Elle est au contraire contestée en tant que telle, d'abord dans le champ de l'Afrique anglophone (par rejet de son caractère généralisant), ensuite dans de larges franges de l'Afrique combattante (peut-être sous l'influence des idéologies révolutionnaires). (Glissant, 1997: 55)

Assim, Glissant instaura elementos novos, no debate antilhano, sobre o impacto da teoria da *negritude* de Césaire nas lutas de libertação africanas. Em uma nota feita pelo autor sobre esta questão, Glissant constatou que a cada vez que um debate em torno da *negritude* se instaura em um encontro interacional, ao menos a metade dos intelectuais africanos presentes se colocam contra esta teoria, regularmente defendida pelos representantes franceses, o que atribui à preferência, pelos intelectuais franceses, pelas teorias generalizantes. Deste modo, conclui que “o *Cahier*, cujo projeto é antilhano, é mais próximo dos africanos que a teoria da *negritude*, cujo projeto é generalizante” (Glissant, 1997: 55).

Por fim, Glissant considera que é o traço generalizante o ponto comum entre a poética de Césaire a “passagem política ao ato” de Franz Fanon (sendo esta o ponto de distinção entre os dois autores): “Les tracés de la Négritude et de la théorie révolutionnaire des *Damnés* sont pourtant généralisants. Ils suivent le contour historique de la décolonisation finissante dans le monde. Ils illustrent et démontrent le paysage d'un

Ailleurs partagé” (Glissant, 1997: 56). Para Glissant, entretanto, o *detour* não é um recurso proveitoso a menos que o *retour* o fecunde: não o “retorno ao Um imóvel do ser”, ao “sonho de origem”, mas o “retour au point d’intrication, dont on s’était détourné par force; c’est la qu’il faut à la fin mettre en oeuvre les composantes de la Relation, ou périr” (Glissant, 1997: 57). Para Glissant, é na relação rizomática estabelecida pela *relação* que está dada esta possibilidade de sobrevivência.

Poética da relação

Para Glissant, as populações que se constituíram a partir da experiência do tráfico trazem consigo o *signo da relação*: “Il y a différence entre le déplacement (par exil ou dispersion) d’un peuple qui se continue ailleurs et le transbord (la traite) d’une population qui ailleurs *se change en autre chose*, en une nouvelle donnée du monde” (Glissant, 1997: 40).

A imagem que abre seu livro *Poétique de la Relation* (1990), é a da *barque ouverte* lançada ao abismo:

Les peuples qui ont fréquenté le gouffre ne se vanent pas d’être élus. Ils ne croient pas enfanter la puissance des modernités. Ils vivent la Relation, qu’ils défrichent, à mesure que l’oubli du gouffre leur vient et qu’aussi bien leur mémoire se renforce. Car si cette expérience a fait de toi, victime originelle flottant aux abysses de mer, une exception, elle s’est rendue commune pour faire de nous, les descendants, un peuple parmi d’autres. Les peuples ne vivent pas d’exception. La Relation n’est pas d’étrangetés, mais de connaissance partagée. Nous pouvons dire maintenant que cette expérience du gouffre est la chose le mieux échangée. (Glissant, 1990: 20)

As Antilhas são, para o autor, uma multi-relação: “o mar das Antilhas é o estuário das Américas” (Glissant, 1997: 427), escreve, imprimindo um novo sentido à situação de insularidade: ao invés de isolamento, abertura. Abertura para a relação que, ao invés de

imprimir uma identidade fixa após um contato inicial, não cessa de instaurar novas relações: “c’est seulement pour ceux qui sont amarrés au continent Europe que l’insularité constitue prison. L’imaginaire des Antilles nous libère de l’étouffement” (idem). A ideia de insularidade como prisão estaria vinculada a uma ideia de identidade fixa e *arborescente* (Deleuze e Guattari, 2009), a uma não percepção do potencial criador da *relação*.

Partindo da crítica de Deleuze e Guattari à noção de raiz, Glissant estabelece sua poética da *relação* a partir da noção de rizoma. Segundo o autor,

Gilles Deleuze et Felix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d’enracinement. La racine est unique, c’est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l’air, sans qu’aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l’enracinement, mais récuse l’idée d’une racine totalitaire. La pensée du rizhome serait au principe de ce que j’appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport à l’Autre. (Glissant, 1990: 23)

Para os filósofos, o pensamento arbóreo que dominou o pensamento ocidental baseia-se em hierarquizações que preexistem o indivíduo e limitam ou abafam as expressões de multiplicidade, ruptura e continuidade. A árvore seria a imagem-síntese do pensamento arborescente:

É curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia...: o fundamento-raiz, *Grund, roots e foundations*. (...) O Oriente apresenta uma outra figura: a relação com a estepe e o jardim (em outros casos, o deserto e o oásis) em vez de uma relação com a floresta e o campo: uma cultura de tubérculos que procede por fragmentação do indivíduo; um afastamento, um pôr entre parênteses a criação confinada em espaços fechados ou relegada à estepe dos nômades. (Deleuze e Guattari, 2009: 28, 29)

A teoria da *negritude*, enquanto pensamento fundamentado no discurso de origem, seria, nestes termos, um pensamento-raiz: é a “não-relação”, ou “obsessão pelo Um” de

que fala Glissant. Em contraposição ao pensamento arbóreo, Deleuze e Guattari definem seus principais caracteres:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. (...) Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre esses pontos e relações biunívocas entre essas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. (Deleuze e Guattari, 2009: 32)

Para o autor, a relação é a unidade fundante da questão antilhana, e seu modelo é o do rizoma. Poderíamos dizer, assim, que o oceano aparece como a primeira imagem-rizoma, em sua dimensão de incerteza e abismo. É o instaurador de relações e experiências comuns, que serão depois multiplicadas na experiência da *plantation*. Ao contrário, na situação antilhana, o pensamento-raiz geraria a eterna sensação de falta onde o que estaria havendo, desde o início, é criatividade: seja a falta do vínculo com a terra de origem, seja a sensação de incompletude em relação ao europeu. Seria a eterna sensação de inadaptação ao universal pré-definido. A *antillanité* de Glissant de forma alguma representa a negação da situação de dominação, mas recusa as significações dadas *a priori*, a partir de uma sistematização anterior à própria experiência, em favor da possibilidade de devires. Vem daí o seu apelo à *opacité*: “Nous reclamons pour tous le droit à l’opacité” (Glissant, 1990: 209). Glissant chama a atenção para a *opacité* como forma de resistência: uma forma de resistência camuflada, ao contrário do “ato heroico de negação do marron”, tal como descrito por Dash (2002: 156), mas nem por isso opondo-se a este. Ao contrário, marronagem e *opacité* seriam formas de resistência

originalmente complementares, sendo que na Martinica contemporânea, a *opacité* teria se tornado a forma de resistência possível.

A *opacité*, por sua vez, encontraria no texto literário sua possibilidade de existência: “le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement, producteur d’opacité”, diz o autor (1990: 129). Compreendo, aqui, não apenas o texto literário, mas as manifestações artísticas como produtoras potenciais de *opacité* e novos devires. No caso do texto literário, o crítico literário Michael Dash ressalta o empenho de Glissant em “close de gap between art and experience in order to create a more immediate, oral, corporeal language” (Dash, 2002: 157).

Ao contrário da imagem-raiz, a África, para Glissant, é reinserida no contexto da relação. Conforme aponta Dash em sua análise do livro de poemas *Pays rêvé, pays réel*, Glissant parte da reflexão sobre a pintura de Wilfredo Lam como inspiradora da busca por esta “linguagem corpórea”:

What Glissant is insisting on in his treatment of Lam’s use of Africans symbols is their transmutation and recuperation. The multiplying of forms, the profusion of vegetation, the proliferation of signs are central to Lam’s aesthetic. It is, as Glissant defines it, “une poétique non pas de l’arbre mais de la végétation”. This shift in emphasis to *végétation* or *herbage* we have already seen is part of Glissant’s present insistence on the value of the multiple over the unique, the pedestrian over the heroic. Africa is not now evoked in terms of defiant maroons or exiled kings. Instead Glissant argues that Africa has always been a living identity in the collective unconscious of the Caribbean people. (Dash, 1995: 158)

Assim, para Glissant “a literatura caribenha deve transcender a mera celebração da África para uma exploração da dinâmica e oculta realidade da África no contexto do Caribe e das Américas” (Dash, 1995: 158).

A *poética da relação* é a poética das Antilhas. Ao escrever sobre o modo como a epopeia do imperador zulu Chaka é contada por Thomas Mofolo⁴³, Glissant traz, no que

⁴³ Thomas Mofolo, *Chaka*, Gallimard, Paris, 1939, in Glissant, 1997: 419.

considera um exemplo de poética africana, uma imagem literária de sua *poética da relação*. Nela, pouca ênfase é dada às formas épicas ocidentais, como “a pintura de um sentimento tirânico (ambição), a implicação da comunidade zulu no drama do herói, sua ascensão e queda” (Glissant, 1997: 420). Ao contrário, *Chakra*

C'est une épopée qui, mettant en scène de manière “universelle” la passion et le destin d'un homme, ne concerne pas *l'origine* d'un peuple ni son histoire commençante. Une telle épopée ne comporte donc pas de mythe fondateur. Au contraire, elle se rapporte à un moment beaucoup plus dangereux pour le peuple concerné, celui de *sa mise prochaine en relation* avec des conquérants venus du Nord.

(...)

L'épopée de ces conquérants terrassés, qui fut aussi celle de leurs ethnies, ou de leurs peuples, parfois de leurs croyances, n'a donc pas pour objet, quand elle est contée, de rassurer une communauté sur sa légitimité au monde. Ce ne sont pas là des épopées fondatrices, de grands “livres” initiateurs, comme *l'Illiade* et *l'Odysée*, l'Ancient Testament, les sagas ou les chansons de geste. Ce sont les mémoires de la Relation, ce qu'on rassemble de l'unanimité d'un peuple avant que le grand dispersement de la colonisation soit intervenu. (Glissant, 1997: 420, 421; grifos do autor)

Na noção de *poética da relação* de Glissant, “poética”, como aponta Dash (2002: 175) não significa um manifesto político ou texto polêmico, mas uma reflexão imaginativa sobre a noção de relação “in the sense of cross-cultural relating, intra-cultural relating and relating through narrative or storytelling” (*idem*). Para Glissant, a relação é a unidade constituinte da questão antilhana: “Qu'est-ce que les Antilles en effet? Une multi-relation” (Glissant, 1997: 427). No contexto do mar das Antilhas, a ideia de insularidade ganha outro sentido:

La mer des Antilles n'est pas le lac des États-Unis. C'est l'estuaire des Amériques. Dans un tel contexte, l'insularité prend un autre sens. On prononce ordinairement l'insularité comme un mode de l'isolement, comme une névrose d'espace. Dans la Caraïbe pourtant, chaque île est une ouverture. La dialectique Dehors-Dedans rejoint l'assaut Terre-Mer. C'est seulement pour ceux qui sont amarrés au continent Europe que l'insularité constitue prison. L'imaginaire des Antilles nous libère de l'étouffement. (Glissant, 1997: 427)

A poética da relação seria, pois, um modo de conceber o Caribe, uma nova linha de fuga no agenciamento surrealista, cujo eco ainda se faz presente.

*

Os artistas dos quais falarei mais adiante operam, cada qual a seu modo, neste devir. Mesmo quando o discurso catalisador de suas práticas é o discurso da negritude, ainda assim operam interações rizomáticas em um contexto em que a arte parece oferecer uma possibilidade de erupção de linhas de fuga, que não deixam de ser marronagens contemporâneas (que, enquanto linhas de fuga, estão em constante movimento de desterritorialização e reterritorialização). O próprio modo como se apropriam da obra de Césaire parece ser uma forma de “fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização” (Deleuze e Guattari, 2009: 20) ao transformá-las em artefatos e *performances*.

A seguir, falarei sobre modos como as ideias apresentadas pelos autores citados são apropriadas. Neste contexto, o Sermac – Serviço Municipal de Ação Cultural de Fort-de-France – fez parte da narrativa de vários artistas sobre si mesmos. Assim, não pretendo apresentar a história de “uma instituição”, até porque sua “história” foi apresentada para mim como várias histórias, contadas a partir de vários contextos de referência. O “Sermac”, assim, aparecerá como mais um personagem e, ao mesmo tempo, como mais uma obra de Aimé Césaire.

Capítulo 3: O trabalho nas periferias

O título deste capítulo se refere não apenas aos trabalhos realizados por artistas na periferia de Fort-de-France ligados a uma instituição criada por Aimé Césaire, o Sermac (Serviço Municipal de Ação Cultural de Fort-de-France). Ele alude também à situação da Martinica em relação à metrópole, questão que a própria formação do Sermac e seu projeto de elaboração de uma “identidade cultural martinicana” procuraram contemplar.

Deste modo, pretendo apresentar como as ações do Sermac e a política cultural implementada por Aimé Césaire em Fort-de-France por meio de iniciativas de inclusão social através do acesso a diversas práticas artísticas, foram fundamentais para o surgimento de uma primeira geração de artistas formados localmente, nos anos 70 e 80. É preciso advertir que não realizei pesquisa nesta instituição, mas ela é uma referência constante para muitos artistas que conheci, e faz parte de suas narrativas de si. Por esse motivo, o “Sermac” será abordado do ponto de vista dos diferentes vínculos e contatos de alguns artistas com a instituição, o que configura uma relação menos formal e mais afetiva.

O animateur

O artista plástico René Louise foi o primeiro *animateur* do ateliê de desenho e pintura do Sermac e se transformou em um de meus principais interlocutores. Foi justamente a importância afetiva desta instituição para o artista que me levou a considerar o Sermac como mais um personagem desta pesquisa.

Em dos primeiros dias de minha segunda viagem à Martinica, em março de 2012, fui ao *Espace Camille Darsières*, antigo prédio do Palácio de Justiça em Fort-de-France,

onde haviam me dito que se localizava atualmente a maior parte das oficinas do Sermac. Sabia que o Sermac havia sido parte da política cultural implementada por Aimé Césaire em Fort-de-France, e tinha vontade de conhecer o seu funcionamento hoje. Não havia conseguido contato com sua atual diretora, no escritório que se localiza no *Parc Aimé Césaire*, onde funcionavam anteriormente as oficinas. Há alguns anos, quase todas elas foram transferidas para o *Espace Camille Darsières*, ocupando as salas do ex Palácio de Justiça⁴⁴. Expliquei o meu interesse na recepção e perguntei se eles tinham o contato de artistas que haviam trabalhado mais diretamente com Aimé Césaire para me fornecer. “Se você quer pesquisar o Sermac, você tem que falar com esse senhor”, me disse a recepcionista, indicando o senhor que estava ao meu lado.

Era René Louise que, aposentado há pouco tempo, estava de passagem pelo centro e resolveu entrar para cumprimentar os funcionários e rever o espaço. René Louise nasceu em 1949 em Fort-de-France. Fez sua formação na Escola Nacional Superior de Belas Artes em Paris e possui doutorado em Artes Plásticas pela Universidade Paris VIII – Saint Denis (1986). O “marronismo moderno”, seu tema de tese, faz parte de suas investigações estéticas até hoje, e resultou no “Manifesto do Marronismo Moderno”⁴⁵ que lançou alguns anos mais tarde.

Mostrando interesse pela minha pesquisa, me contou que começou a trabalhar no Sermac em 1980, ao regressar de Paris, e que havia se tornado muito próximo de Césaire, que o convidou para montar um ateliê de desenho e pintura no Sermac avisando que, devido às restrições orçamentárias da prefeitura, o salário seria pequeno. Louise não se importou: havia se apaixonado pelo projeto e pela possibilidade de trabalhar próximo a Aimé Césaire, que na época acompanhada de perto o desenvolvimento do Sermac, visitando as oficinas com regularidade e conversando com professores e alunos.

⁴⁴ Há o projeto de construir um novo prédio para as oficinas no Parc Aimé Césaire.

⁴⁵ Falarei sobre o Manifesto do Marronismo Moderno no próximo capítulo.

Pela relação de proximidade que se estabeleceu entre mim e este artista, que visitei inúmeras vezes em sua casa e ateliê, bem como nas oficinas de pintura que oferece aos sábados de manhã, e que me apresentou para lugares na Martinica que eram significativos para Aimé Césaire, meu olhar sobre o Sermac foi guiado por seus relatos dos primeiros anos do serviço municipal, permeados de afetividade, que me ajudaram a formar uma ideia de como estes agentes, ao “fazerem arte”, performavam identidades. Meu contato com Louise me fez cogitar o emprego do conceito de *poética social*, que Herzfeld define como “apresentação criativa do eu individual” (1997: X), através da retórica da ação cotidiana. Os valores, assim, são atuados na interação cotidiana, e não apenas seguidos, revelando contextos em que identidade é constantemente negociada, mesmo que apresentada de modo *essencialista*. Pensar em termos de *poética social* ajuda a compreender as ações empreendidas por artistas como Louise no contexto da política cultural de Césaire, ações que produziram efeitos para além da formação de uma geração de artistas. Além disso, esse conceito me ajudou a entender como os artistas martinicanos “criam” o contexto social no qual suas obras - objetificações do “legado de Aimé Césaire” - são construídas. O Sermac, por sua vez, não deixa de ser uma grande objetificação deste legado, e estes artistas, como procurarei mostrar, também.

Louise também me forneceu o contato de outros artistas que foram *animateurs* ou *stagiaires* do Sermac nesses anos iniciais. Alguns deles, seja pelo distanciamento em relação à atual administração, seja por outros tipos de reserva, sem a sua indicação, dificilmente estariam dispostos a falar com uma pesquisadora estrangeira. Assim, conheci através de René Louise todos os artistas que estão presentes neste capítulo.

Para Louise, o Sermac foi um espaço de formação e “auto-descoberta” para os jovens martinicanos, que sofriam com um “complexo de inferioridade” devido ao desconhecimento de sua “identidade” e suas “origens”. Conforme me explicou, os ateliês

de arte (desenho e pintura, teatro, *bèlè*, tambor, escultura em madeira, cestaria, cerâmica, fotografia), todos gratuitos, foram fundamentais para a formação de uma “identidade cultural martinicana”. O ateliê de desenho e pintura, além das aulas, realizava exposições em diversas comunas da Martinica, muitas delas ao ar livre. Percorrer o país, conhecer sua “cultura”, era considerado parte da formação dos jovens. René Louise enfatizou o caráter colaborativo que existia entre os ateliês, nos quais os frequentadores podiam e eram incentivados a circular livremente e a trabalhar em conjunto, como na montagem dos “espetáculos multi-ateliês”, que eram apresentados todo mês de julho no Festival de Fort-de-France, por exemplo. A introdução de ateliês de tambor, *bèlè*, danças tradicionais e cestaria indicava uma mudança na qual ‘manifestações culturais locais’, geralmente restritas às zonas rurais, passaram a ser definidas como “arte”, contribuindo para a formação do que alguns dos meus interlocutores identificavam como uma estética “martinicana”, diferenciada da definição de “arte” baseada nos moldes europeus clássicos.

A popularização do acesso ao aprendizado de práticas artísticas por um lado e, por outro, a transformação de algumas dessas manifestações em “arte martinicana”, conferiram ao Sermac uma originalidade, que René Louise associa também a um caráter de “subversão”. Nesta época, segundo ele, Césaire era considerado um político e autor subversivo.

Segundo o artista, o Sermac atual perdeu o caráter de “subversão” dos primeiros anos. Além do fato dos ateliês agora serem pagos (mesmo não sendo um valor alto, certamente limita o acesso dos jovens da periferia), mencionou a diferença em relação à formação oferecida antes, mais “engajada”. Assim, embora os ateliês permaneçam os mesmos (com algumas pequenas alterações, como a introdução do ateliê de *hip-hop*), seu modo de funcionamento mudou. Louise lembra que, nos anos 80, seus jovens

frequentadores eram estimulados a se apropriarem do local onde funcionavam os ateliês – um parque – e frequentemente utilizavam aquele espaço para o convívio e experimentações artísticas. Atualmente, as oficinas parecem ser encaradas mais como atividades extracurriculares pelos jovens. O tempo de duração das aulas, de uma hora e meia, que deve ser respeitado pelos *animateurs*, é considerado pelo artista insuficiente para o processo criativo.

Em seu projeto inicial, Louise recorda que o Sermac oferecia total liberdade de ação e criação para os responsáveis pelas oficinas. Citou como exemplo as aulas em seu ateliê, que não tinham hora certa para terminar, fato que considera fundamental no processo de criação. Muitas vezes, suas aulas eram dadas ao ar livre. Os alunos eram incentivados a buscar, dentre as diferentes técnicas aprendidas, seu “modo próprio” de expressão artística. Louise também estimulava a utilização de materiais “não tradicionais”, tais como sucatas ou materiais encontrados na natureza. Para ele, o contato com as artes tinha por objetivo principal fomentar nos jovens a “consciência de si” e a “confiança em si mesmos”, servindo primeiramente como um “meio de expressão” para esse processo de “autodescoberta”.

Neste “processo de autodescoberta”, os ateliês do Sermac serviriam para “contrabalançar a influência da cultura francesa na Martinica”: a arte seria um meio de “reencontrar a identidade martinicana”. Para o artista, a “desalienação do povo martinicano” era um de seus objetivos.

No livro “*Pédagogie Artistique, Atelier Dessin Peinture*” (s/d), no qual relata sua experiência na formação do ateliê, Louise fala sobre sua linha pedagógica, que passa pela questão que define como “desalienação”, e sobre sua “metodologia em artes plásticas”. Enquanto linha pedagógica, o autor define que

A concepção pedagógica, artística e cultural acentuará o papel de iniciador do *animateur*, visto que o ateliê é antes de tudo uma estrutura experimental e atualmente, no domínio das artes plásticas, utiliza-se as mais diversas técnicas. Não se trata de aprisionar os estagiários nas concepções clássicas que podem lhes bloquear ou provocar entre eles um sentimento de revolta em um momento em que eles têm necessidade de afirmar sua forma de expressão própria e sua personalidade (Louise, *Pédagogie artistique*, s/d, s/n)

A concepção pedagógica, aqui, mostra-se em perfeita consonância com as concepções de espontaneidade e criatividade norteadoras do paradigma artístico moderno. Conforma aponta Reinheimer (2010), em meados do século XX, houve uma “uma revisão da ideia de autonomia da arte, engendrando a reafirmação da singularidade e da autenticidade como valores preponderantes para a avaliação do fenômeno artístico” (Reinheimer, 2010: 52). Neste caso, “autenticidade” está vinculada a um pressuposto de busca pela elaboração de uma estética fora dos moldes europeus clássicos.

O item “desalienação”, uma especificidade se comparado ao conteúdo programático de um ateliê de pintura convencional, acentua a postura ideológica do projeto. O autor aponta a “revalorização da arte africana e da arte pré-colombiana” como parte desse processo: “nossa análise será fundada sobre uma crítica do mundo atual levando em consideração nossa especificidade enquanto sociedade colonial”. Através da ideia de “revalorização”, o artista aponta, ainda, para a “transformação” também da concepção de arte estritamente “europeia” e “clássica” a que os jovens da época estariam atrelados. Ao “revalorizar” a arte africana e pré-colombiana, os jovens estariam valorizando suas próprias “origens”.

Uma revolução através da arte

Para Patricia Donatien-Yssa, artista plástica que frequentou o ateliê de desenho e pintura nestes anos de formação, o Sermac, na época de seu surgimento, tinha por função “efetuar uma revolução na população da Martinica”. A artista tinha 16 anos quando começou a frequentar suas oficinas, no início dos anos 80. Além do ateliê de desenho e pintura, coordenado por René Louise, frequentava os ateliês de dança africana, dança contemporânea, escultura e serigrafia. Com o passar do tempo, o “gosto se afinou” e ela passou a se dedicar aos ateliês de desenho e pintura e de dança africana. Do primeiro, recorda a “aproximação bastante transversal da arte” proposta por René Louise, que conjugava uma aprendizagem “livre e contemporânea”, que incluía o estímulo à realização de trabalhos com materiais como “objetos de recuperação, materiais que podiam ser encontrados nas praias, na cidade, em qualquer lugar” com um aprendizado “clássico”, que incluía “o desenho, a morfologia, as cores, o grafismo, o nu”. Donatien-Yssa frequentou o ateliê de desenho e pintura por três anos. Para ela, em termos de conteúdo e formação, foi “como se tivéssemos frequentado a Escola de Belas Artes de Paris”. Depois desse período, esses jovens artistas plásticos, que, incentivados por René Louise, haviam criado o “Grupo Totem”, prosseguiram seus estudos em Paris com bolsas financiadas pela prefeitura de Fort-de-France. Da época dos estudos com René Louise, ela recorda a “presença constante e discreta” de Césaire:

Aimé Césaire passava frequentemente para ver o desenvolvimento dos ateliês, o que se passava, como era o ambiente. Nós éramos um pequeno grupo de aproximadamente uma dezena de jovens estagiários e nós aprendíamos muito

*rápido. Nós aprendíamos muito rápido e muito rápido fomos impulsionados a produzir, a expor na Martinica*⁴⁶.

Para a artista, a orientação do Sermac foi inovadora, e sua geração teve a sorte de viver uma experiência única. Em uma época que não havia galerias de arte na Martinica, eles eram estimulados a “expor por toda parte”: “em plena Fort-de-France nós fazíamos exposições, vamos dizer entre aspas ‘selvagens’, diante da catedral, diante da prefeitura, nas praias, nas comunas”. Além de um estímulo para esses jovens e uma maneira de burlar a inexistência de lugares oficiais de exposição, era uma forma de “apresentar” para os martinicanos, mesmo aqueles das pequenas comunas rurais, os “artistas locais” e mostrar que na Martinica “havia artistas”. Além das exposições locais, eles eram colocados em contato com os artistas visitantes,

Aventura que nós tivemos por mais ou menos seis anos, ao longo da qual nós viajamos para expor no exterior, por exemplo, nós participamos da ‘Carifesta’ em Trinidad, em Barbados, nós viajamos para fazer um afresco em Guadalupe, nós fomos ao Haiti, coisas assim. Houve realmente várias viagens, que foram financiadas pela prefeitura, porque Aimé Césaire queria absolutamente que fôssemos ao encontro de outros povos do Caribe, que nós pudéssemos, jovens como éramos, nos dar conta da riqueza cultural que existia localmente e à nossa volta.

Dentro deste espírito eles eram estimulados, também, a trabalhar na parte de cenografia e figurino em conjunto com diretores de teatro internacionais, quando estes eram convidados pela prefeitura para realizar alguma montagem na Martinica. Donatien-Yssa recorda, assim, do período de convívio com o escritor e dramaturgo nigeriano Wole

⁴⁶ Entrevista realizada em 15.05.12. Todas as citações de falas de Patricia Donatien-Yssa se referem a esta entrevista.

Soyinka, que havia acabado de receber o Prêmio Nobel de Literatura, e estava em Fort-de-France para montar um de seus textos teatrais. O convite para ser a intérprete de Soyinka a permitiu acompanhar de perto, durante três meses, o processo de montagem do espetáculo que, segundo ela, “subvertia os cânones europeus de teatro”. Como exemplo, citou o fato do diretor ter trocado a disposição convencional de atores e espectadores, colocando os espectadores no palco enquanto os atores encenavam ao seu redor. Para ela, o contato com artistas como Soyinka representava ao mesmo tempo o contato com uma arte contemporânea não europeia e com uma “herança artística” africana. A artista se recorda que foi nesse momento que “descobriu a literatura africana”.

Pouco tempo depois, através do Sermac, Donatien-Yssa conheceu o artista plástico trinidadiano Leroy Clarke, cujas obras possuem uma relação estreita com a religião Yoruba. A artista recorda já havia aprendido um pouco sobre a cultura Yoruba com o próprio Soyinka, mas este aprendizado se aprofundou com Leroy Clarke, a quem se refere como “*peintre-Xango-Baptiste*”. O aprendizado sobre a religião Yoruba foi marcante para a artista, e a questão da espiritualidade perpassa sua obra. Hoje uma artista plástica reconhecida no Caribe, lamenta que o Sermac não seja mais como antes, mas considera o projeto nos moldes dos primeiros anos inviável do ponto de vista financeiro e administrativo. Segundo ela, “em um dado momento o Conselho Municipal e o Conselho de Administração expuseram a Aimé Césaire o fato de que aquilo se tornara inviável. Porque por ele toda a população deveria poder ter essa elevação cultural”.

A sua dimensão social era muito forte. Porque ele queria ajudar todas as famílias, porque ele era realmente um homem excepcional com um amor por todo mundo. E isso não era possível, não era gerável. E era necessário que os administrativos lhe dissessem ‘mas não, isso não é possível, não é possível colocar todas as crianças desse país a fazer música, a fazer pintura’, etc.

Sobre o perfil dos frequentadores do Sermac, a artista recorda que “a grande maioria dos jovens vinha de meios extremamente pobres”. Assim, sublinha o “banho cultural extraordinário” que foi a formação que receberam, que incluía viagens para a realização de exposições e o contato próximo com os artistas visitantes. Para os jovens de sua geração,

Estes que como eu tiveram a chance, mesmo que não tenham se transformado em artistas plenos, não importa, não era exatamente esse o objetivo, mas é como se essas pessoas tivessem uma elevação, porque é preciso saber o que era a Martinica quando a gente remonta aos anos 70, 60, 50. Era realmente um poço de miséria, era uma coisa terrível. Tinha algumas pessoas que conseguiam ter um metier, que puderam ter sua casa, viver normalmente, etc., mas em termos culturais tinha realmente uma miséria cultural imensa. Quer dizer que as pessoas estavam persuadidas de que o negro era insignificante, não havia contribuído com nada, nem na cultura, que não era capaz de produzir absolutamente nada. E foi isso que ele mudou essencialmente na mentalidade das pessoas. As pessoas poderem dizer ‘eu sou martinicana, sou de um pequeno país, eu sou negra e eu pertença a um bom povo. Eu sou de um povo rico e eu contribuo com o mundo tanto quanto alguém de um grande país da Europa ou não importa de onde’. E depois compreender também o que nós havíamos recebido da África, dos ameríndios, dos indianos, etc., e que nós éramos essa imensa população, imensa em termos de riqueza, em termos de herança, do que recebeu.

Posteriormente, a obra de Aimé Césaire serviu de base para várias exposições que os jovens do grupo “Totem”, que se formou no ateliê de desenho e pintura, fizeram ao retornar para a Martinica após os estudos universitários em Paris, como “*Le retour*” e “*Mythe du nouveau monde*”. E, para Patricia Donatien-Yssa, segue até hoje alimentando sua criação artística:

Eu continuei a me nutrir da obra de Césaire particularmente para a minha pintura. Porque reler sua poesia ou sua obra de teatro nos leva sempre a essa espécie de evasão que não há mais no mundo atual. Então é sempre uma maneira de se alimentar. Eu não direi como um sonho, mas um mergulho no passado que ela me permite fazer. E depois, há sempre uma ligação que eu considero filial.

Os anos de formação

Em uma visita que realizei à casa de Jean-Paul Césaire, primeiro diretor do Sermac, na companhia de René Louise, ele me falou sobre os primeiros anos do Serviço Municipal de Ação Cultural, das motivações que levaram Aimé Césaire a criá-lo e do contexto social e político na época de sua fundação. Segundo ele, até 1974, ano do surgimento do Sermac em Fort-de-France, “não havia no plano cultural absolutamente nenhuma estrutura martinicana”: “havia o CMAC, Centro Martinicano de Ação Cultural, que na verdade era um organismo do Ministério da Cultura Francesa. Logo, era algo dirigido desde Paris”. Como exemplo, citou as turnês teatrais de textos franceses clássicos, tais como Molière e Racine, organizadas especialmente para os *Outre-Mer*. As montagens eram de má qualidade, evidenciando o lugar de marginalização que os departamentos d’*Outre-Mer* ocupavam nas diretrizes culturais francesas⁴⁷:

⁴⁷ Jean-Paul Césaire aponta que essa situação específica teve uma melhora com a chegada do socialista François Mitterrand ao poder em 1981: “Quando Mitterrand ganhou o poder em 1981, de repente o governo se tornou um parceiro de esquerda, socialista. As pessoas falam em subvenção, mas nós tivemos foi uma abertura para as trupes nacionais francesas. Eu pude ter o *Misanthropo* representado pela *Comédie Française* no teatro municipal, por exemplo, pago pelo Estado francês”.

Então eles vinham pra cá, iam pra Guadalupe, encenavam muito mal o Doente Imaginário de Molière, por exemplo, ou encenavam Racine... isso me irritava de uma maneira! Eram os alunos das escolas e lycées que eram praticamente obrigados a irem, porque os professores os levavam lá a cada ano. Isso se chamava “Ação cultural francesa na Martinica”. Se ao menos eles fossem encenados corretamente... Porque é possível encenar muito bem os clássicos franceses, veja Jean Vilar, por exemplo, do TNP. Mas esses clássicos, quando são mal encenados, é atroz!

O fato de, na época, a França ser governada pela direita em nada contribuía para amenizar esta situação de marginalização dos departamentos ultramarinos. Jean-Paul Césaire aponta também que, neste período, toda a Martinica, exceto a cidade de Fort-de-France, possuía governos locais aliados à política francesa: “Ser autonomista, ou ter ideias vamos dizer um pouco mais generosas à esquerda era inconcebível. Fort-de-France foi – e por muito tempo – a única cidade martinicana de esquerda”⁴⁸. A situação política na Martinica era, até então, subordinada às diretrizes francesas: “o verdadeiro chefe da Martinica era o *Préfet de la Martinique*⁴⁹, era ele que comandava, que fazia e desfazia mesmo os funcionários. Os funcionários da Educação nacional que saíam e tinham as ideias um pouco mais abertas, já balançavam. Eles eram escolhidos lá”.

⁴⁸ Aimé Césaire foi eleito prefeito de Fort-de-France em 1945 e deputado pela Martinica na Assembleia nacional francesa em 1946, pelo Partido Comunista Francês. Em 1956, Aimé Césaire opõe-se às diretrizes do Partido Comunista Francês e funda o PPM, Partido Progressista Martinicano, que até hoje mantém a hegemonia política em Fort-de-France. O Partido Comunista Martinicano é fundado em 1957. Na página wiki do Parti communiste martiniquais, lê-se que “Au début des années 1960, le PCM est devenu le plus grand parti à la Martinique. En 1971, le parti dirige quatre municipalités, dont *Le Lamentin*. La force du PCM fut fondée sur ses organisations de masse, la *Confédération générale du travail de la Martinique*, l'*Union des jeunes communistes martiniquais* et l'*Union des femmes de la Martinique*. Le PCM mène alors un important travail parmi les ouvriers agricoles de la Martinique”. (Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Parti_communiste_martiniquais). Entretanto, não obtive informações sobre os anos seguintes.

⁴⁹ O Préfet seria uma espécie de governador do departamento. O cargo é nomeado na França.

Uma simples carta do prefeito já mandava você para longe. Uma simples ordonnance. Por exemplo, se você fosse professor do Lycée Schoelcher, e tivesse umas ideias um pouco mais revolucionárias, com uma simples carta já podia ser enviado para Nancy, lá onde faz bem frio, e você pegava o avião, você era obrigado. Ou então você se demitia, o que aconteceu com vários professores comunistas. (...) Depois, em 1981, Mitterrand reconstituiu o plano de carreira independente, mas por uma dezena de anos foi um inferno pra esquerda martinicana.

Neste contexto, Aimé Césaire, na época prefeito de Fort-de-France e deputado pela Assembleia Nacional Francesa, ora era considerado um político subversivo e sofria constantes ataques, ora era ignorado pela imprensa local.

Nós estávamos isolados. Na Martinica nós estávamos cercados de pessoas de direita. O jornal oficial era a ligação direta entre Paris e o Préfet. E jogava esse papel muito bem. Colocava na primeira página uma foto de Césaire, uma foto de Darsières⁵⁰, com a manchete “Estes homens são perigosos”, “Eles querem que a Martinica seja independente”, “Atenção população martinicana”, etc. Nessa época era isso. E era o único jornal da ilha, que funcionava com subvenção pública. (...) A televisão, meu Deus! Não é como hoje que a televisão é relativamente liberal. A televisão pegava diretamente suas ordens na préfecture: “Sr. Préfet, sobre o que o senhor quer que falemos hoje?”. Durante toda a existência da FR3, uma estação de televisão e rádio local, meu pai nunca apareceu. Não existe arquivo televisivo do meu pai, isso não existe. E no entanto é um poeta traduzido em 42 línguas!

⁵⁰ Colaborador político de Aimé Césaire.

A cultura como âmbito possível de resistência

Para Jean-Paul Césaire, estas experiências configuraram o “contexto político” no qual foi criado o Sermac, em 1974, quando Aimé Césaire o convidou para implementar o seu projeto de política cultural para a cidade de Fort-de-France. A prefeitura havia comprado do exército francês o *Parc Floral*, próximo ao centro de Fort-de-France, onde, além do parque, se situava o antigo hospital militar. “Eles⁵¹ me disseram: ‘nesse endereço você vai fazer um serviço cultural’. E eu disse ‘mas com que recursos?’. ‘Ah, você vai se virar’ – porque eles não tinham um centavo”, recorda-se Jean-Paul Césaire. Mesmo com poucos recursos, começaram a implementar ali o SERMAC, Serviço Municipal de Ação Cultural: “nós começamos no antigo hospital militar com alguns subsídios, uma secretária, um mini carro Volkswagen e dois ou três animadores⁵²”. Os primeiros ateliês foram de música, cerâmica e serigrafia.

A ideia de Aimé Césaire de fazer um serviço municipal não era aleatória:

O que eles queriam criar era um serviço municipal. Porque “serviço municipal” quer dizer que você faz parte do organograma da cidade. (...) É complicado porque você é obrigado a por em prática uma ação que se parece com uma ação privada – pra montar um ateliê de pintura é preciso comprar materiais de pintura, cavaletes, etc., pra montar um atelier de cinema é preciso comprar câmera, mandar revelar o filme, então eu pegava a caixa, tinha que mandar a caixa pra França e às vezes eu pagava porque a municipalidade paga super tarde – enfim, complicações administrativas terríveis. Mas ele queria um Serviço Municipal. E eu acho que ele queria um Serviço Municipal porque essa fórmula nos permitiu também não precisar pedir, a nenhum outro serviço da cidade, pra fazer as coisas por nós. (...) E por outro lado, podíamos contar com todos os outros serviços da

⁵¹ Aqui, Jean-Paul Césaire se refere, além de Aimé Césaire, a Pierre Alier e Camille Darsières, seus colaboradores mais próximos.

⁵² Animadores (*animateurs*) é o nome dado aos professores das oficinas, chamadas de *ateliers*.

cidade. Tem espetáculos que eu montei que eu não poderia ter montado sem a ajuda dos bombeiros, por exemplo.

Aos poucos, novos ateliês foram formados:

Nós éramos muito pouco numerosos, sem muito dinheiro mas com um terreno imenso. Tem uns 5 hectares aquele parque. A gente fez um atelier de dança, depois de dança contemporânea, de dança moderna, um atelier de dança tradicional, e depois um atelier de desenho e pintura, graças a René que chegava sua formação em artes plásticas. Um atelier de teatro, é claro, o atelier audiovisual do qual eu me ocupava, como cameraman, um atelier de fotografia com Marie Claire Delbé.

Jean-Paul Césaire relatou um começo difícil, com poucos recursos e sobretudo sem meios para divulgação na imprensa: a divulgação “funcionou no boca-a-boca e na paixão”. Outro aspecto que contribuiu para a divulgação, segundo ele, foi a localização do Sermac, “implementado em pleno tecido popular”. Apesar de próximo ao centro de Fort-de-France, o *Parc floral* é cercado de bairros populares, tais como Trénelle, Citron, Terres Sainville, Hermitage⁵³. Cabe assinalar que as oficinas eram todas gratuitas, sem pré-requisitos para a inscrição. Assim, aos poucos, moradores dos bairros de periferia começaram a frequentá-las e, ao mesmo tempo, o parque passou a ser um ponto de encontro também para os artistas.

Era um lugar onde os artistas se encontravam. Eu coloquei bancos onde eles podiam se sentar, era um local de encontro. Não tinha um restaurante, nem mesmo uma cafeteria, mas a gente vendia sanduíches que eram os mesmos sanduíches que os trabalhadores do porto compravam. Com bancos sustentados no chão, tábuas sustentadas no chão. A toda hora as pessoas passavam pra

⁵³ As distâncias entre o centro e estas periferias de Fort-de-France não são muito grandes, mas certamente há distâncias simbólicas bastante marcadas ainda hoje.

tomar uma cerveja, um suco. A gente se sustentava com um sanduíche, com bastante pão, com uma comida bem rústica e isso funcionava. Na minha opinião, o que fez o nosso sucesso foi que soubemos ser um atrativo. O Sermac aos poucos se tornou um local onde a gente se divertia, a gente fazia coisas interessantes.

Este aspecto de efervescência cultural é lembrado pelos primeiros frequentadores do espaço, sejam os responsáveis pelos ateliês ou os ex-alunos. O próprio espaço do parque era um espaço de criação, aspecto sempre lembrado por seus primeiros integrantes.

Periferias

Além dos ateliês que aconteciam no parque, *animateurs* e *stagiaires* passaram a realizar ensaios de suas montagens nos bairros, o que deu origem a nove centros culturais de bairros com seus próprios ateliês.

Não era apenas o núcleo central, os ateliês do parque. Cada bairro popular tinha um centro cultural. (...) A gente descentralizava o festival a cada ano nesses bairros e tinha os “animateurs volants” que iam ensinar a serigrafia, o teatro, nesses bairros. (...) De todo modo uma coisa que eu sei, porque eu vejo os programas dos festivais, é que não há mais espetáculos nas periferias. Isso acabou. E nós apresentávamos os mesmos espetáculos. Mehmet Ulusoy, ele se apresentou em Trénelle. (...) E havia também os espetáculos que não fazem mais, os espetáculos feitos pelos ateliers em conjunto que nós também apresentávamos nas periferias. Tinha vezes em que duravam seis meses a preparação. (...) E a gente implicava as pessoas dos bairros populares nos espetáculos. A gente montou a Tragédie du roi Christophe em Trénelle, um bairro popular que era bem complicado, sobretudo na época. A gente passou seis meses em Trénelle

ensaizando a Tragédie du Roi Christophe. E o que acontecia no final da tarde? A gente começava a ensaiar às 18h, em um horário que era após a escola, após o liceu, após o trabalho. E em seis meses isso começou a se tornar uma espécie de rendez-vous. Um ponto de encontro de pessoas do bairro, que vinham escutar a peça. Então essas pessoas conheceram a peça antes mesmo que a apresentássemos ao público. As pessoas comentavam o espetáculo durante os ensaios. Quando Christophe morria as pessoas falavam em créole “ah, ele está morto”. E eles aprenderam a Tragédie du roi Christophe assim. Até hoje tem senhores que quando me veem na rua vêm falar sobre isso comigo. E foi assim que, na minha opinião, a gente soube tocar o coração da população. Não foi somente levando até eles a técnica teatral, a técnica coreográfica, a técnica pictural e tudo, mas foi sobretudo despertando o seu interesse. Porque você não pode fazer cultura, fazer animação cultural sem as pessoas. É preciso que as pessoas se interessem. É preciso que isso possa lhes apaixonar. (...)

Nós tentamos fazer com que as pessoas se interessassem e eu acho que nós conseguimos. Tinha por exemplo Pierre⁵⁴, que na época aterrorizava o bairro. Eu cheguei e falei pra ele “vem pro ateliê de teatro que eu tenho um papel pra você”. / “E você vai me dar um papel de quê?” / “Um papel de vilão”. Bom, então ele fazia aquele que fazia avançar os escravos, que os fazia sair do navio negreiro. E ele se apaixonou por isso. A gente encenou essa peça por uma dezena de dias. E Pierre se transformou em uma espécie de ‘vedette’ no bairro. E ele gostou. As pessoas do bairro passaram a dizer pra ele “mas você representa bem, você é um bom ator”. Alguém que se interessava por ele já, que o reconhecia. E por isso que as pessoas se emocionavam.

Para Jean-Paul Césaire, o Sermac trouxe uma possibilidade de mudança para muitos jovens que o frequentaram: “Eu vi as pessoas fazerem teatro lá e se tornarem atores, ou em todo caso mudarem sua vida graças à atividade teatral, aos espetáculos com uma dimensão humana”. Particularmente o bairro de *Trénelle* mencionado por Jean-Paul Césaire pode ser considerado mais uma entre tantas obras de Aimé Césaire. Nascido a

⁵⁴ Nome fictício.

partir da chegada de famílias oriundas de um grande êxodo rural que atingiu a Martinica nos anos 50, a prefeitura de Fort-de-France, por sua iniciativa, comprou um terreno para receber estas famílias. Além disso, ocupou-se da instalação de uma escola e de saneamento básico no bairro. Assim, o fato de tantas ações do Sermac ocorrerem em *Trénelle* são parte desta ligação de Césaire com o bairro.

Os Festivais de Fort-de-France: intercâmbio de artistas e formação de público

O *Festival Culturel de Fort-de-France* surgiu em 1972, da colaboração entre Aimé Césaire, o diretor teatral francês Jean-Marie Serreau (1915-1973) e o ator e diretor teatral martinicano Yvan Labéjof, e posteriormente teve sua organização vinculada ao Sermac. Jean-Marie Serreau foi o primeiro diretor a montar as peças de Aimé Césaire. Montagens como a de *La Tragédie du roi Christophe*, de 1964⁵⁵, e *Une saison au Congo*, de 1967, foram marcantes pelas temáticas e pelo momento político em que foram apresentadas, durante o período das independências dos países africanos, e transformaram-se em referências para a vertente do teatro negro de língua francesa. Havia uma grande cumplicidade no trabalho do dramaturgo Aimé Césaire, que começou a escrever peças teatrais para poder levar sua mensagem política através da arte a um número maior de pessoas em relação àquele abrangido por sua poesia⁵⁶, e do diretor Jean-

⁵⁵ *La Tragédie du roi Christophe* foi encenada pela primeira vez em 1964 no Festival de Salzbourg. A peça, com direção de Jean-Marie Serreau, foi apresentada em 1965 no *Théâtre de l'Odéon*, em Paris, em Berlim, no teatro do *Berliner Ensemble* (companhia fundada em 1949 por Bertolt Brecht e Helene Weigel que consolidou a proposta estética e política do teatro de Brecht e foi a responsável por sua repercussão mundial), em Bruxelas, na Bienal de Veneza, nas *Maisons de la Culture* da França, no *Festival mondial des Arts nègres* em Dakar (realizado em 1966 no recém independente Senegal), na *Exposition internationale de Montréal*, na Iugoslávia e no *Piccolo Teatro* de Milão.

⁵⁶ Em uma entrevista a Aimé Césaire, realizada Khalid Chraïbi em abril de 1965, após a primeira apresentação em Paris de sua peça *La Tragédie du Roi Christophe*, afirma Césaire: “Pour moi, le théâtre est le moyen (...) de mettre la poésie à la portée des masses, de ‘donner à voir’ comme dirait Eluard. Le théâtre, c’est la mise à la portée du peuple de la poésie”. (Aimé Césaire, 1965, republicado em Oumma.com em 2006).

Marie Serreau. Yvan Labéjof, que iniciou sua carreira como ator e participou da primeira montagem de *La Tragédie du roi Christophe*, recorda-se, por exemplo, que Césaire frequentemente ia assistir aos ensaios e eventualmente fazia alterações no texto, para melhor adequá-lo à encenação, a partir de alguma proposição de Serreau⁵⁷.

Outro diretor de grande importância para o *Festival de Fort-de-France* foi Mehmet Ulusoy (1942-2005) que, com nove espetáculos apresentados, foi o diretor teatral mais convidado para o evento. Aimé Césaire conheceu Ulusoy ao assistir a uma montagem de seu grupo, o *Théâtre de Liberté* para “O Círculo de Giz Caucasiano”, de Bertolt Brecht, em sua temporada no *Théâtre du Soleil*, que tinha Danielle Van Bercheycke, última companheira de Serreau, morto em 1973, no elenco. Após assistir ao espetáculo, Césaire fez o convite para que ela fosse encenada no *Festival de Fort-de-France* de 1975.

O *Théâtre de Liberté*, grupo fundado por Mehmet Ulusoy, diretor turco refugiado em Paris após o golpe de estado em Istambul ocorrido em 1971, iniciou em 1972 suas atividades, reunindo atores franceses e turcos com uma proposta de teatro político e intercultural. Na apresentação do livro “Mehmet Ulusoy: um théâtre interculturel”, Béatrice Picon-Vallin e Richard Soudée, que foi integrante do *Théâtre de Liberté*, definem o grupo da seguinte forma:

Sa troupe multiculturelle, sans lieu fixe, crée des spectacles-montages, politiques et poétiques, qui frappent par leur nouveauté, leur audace et les pratiques interculturelles qu’ils développent, en combinant des éléments textuels, gestuels, plastiques et musicaux. (Soudée et Vallin, 2010)

⁵⁷ Depois de *La Tragédie du Roi Christophe*, Labéjof participou de outras montagens de Jean-Marie Serreau, incluindo outras duas peças de Aimé Césaire: *Une saison au Congo* (montagem de 1967), e *Une tempête*, realizada em 1969.

O grupo rapidamente tornou-se uma referência na cena teatral francesa de contracultura e passou a integrar, além de atores de origem francesa e turca, “outros de origem suíça, sul-americana, inglesa, vietnamita, grega, etíope” (Soudée, 2010: 135). Na Martinica, após sua primeira viagem para apresentação do *Cercle de craie caucasien* em 1975, na qual Aimé Césaire acompanhou o grupo pessoalmente durante sua permanência na ilha, seguiram-se as apresentações de *Macbeth* e *Légendes à venir*. Em Fort-de-France, tornaram-se uma referência para os jovens que iniciavam sua formação teatral. Roger Robinel, membro do primeiro ateliê de teatro, recorda-se, por exemplo, que em 1977 o espetáculo de Aimé Césaire *Et les chiens se taisaient* foi criado utilizando-se dos dispositivos cênicos elisabetanos presentes na montagem de Mehmet Ulusoy para *Macbeth*⁵⁸. Mas a presença mais importante de Mehmet Ulusoy deu-se em relação ao trabalho de formação teatral que a equipe do Sermac estabeleceu a partir dos anos 80. Para este trabalho, foram convidados diretores tais como Pierre Debauche, Pierre Vial, René Loyon (Soudée, 2010: 135). Em 1987, Ulusoy foi um dos convidados para colocar em prática uma oficina de atores que deveria apresentar um espetáculo no *Festival de Fort-de-France* daquele ano. Ulusoy decidiu realizar a montagem de *Le Nuage Amoureux*, que ainda não tinha apresentado na Martinica, em colaboração com os inscritos no ateliê de teatro do Sermac. Na época, o ateliê de teatro era coordenado pelo ator senegalês Ousman Seck, uma vez que Annick Justin-Joseph, animadora do primeiro ateliê de teatro, havia assumido o projeto de Césaire de criação de um grupo de teatro profissional, o que será abordado mais adiante. Sem recursos para a cenografia, Ulusoy contou com a colaboração do artista plástico René Louise, coordenador do ateliê de desenho e pintura do Sermac, que elaborou o cenário da peça com bambus, folhas de palmeiras e lixo reciclável. Além disso, Louise confeccionou as máscaras utilizadas no

⁵⁸ Este relato encontra-se em Soudée, 2010: 134-135.

espetáculo, com materiais locais tais como o *coutelas* e outros instrumentos de trabalho, carcaças de carros e sucatas. Para Soudée, que foi co-diretor do *Théâtre de Liberté* durante este período:

Le principe était proche de celui des masques créés par Henri Pisset pour *Le Nuage amoureux* monté en 1973 et par Kuzgun Acar pour *Le Cercle de craie Caucasien* en 1975: un assemblage à la Picasso – anthropomorphe ou zoomorphe – d’outils et de déchets métalliques soudés. (Soudée, 2010: 137)

Segundo o autor, a partir deste princípio, Louise singularizou as máscaras com seu estilo próprio e pelo uso de materiais encontrados localmente. Ao me falar sobre seu trabalho de confecção das máscaras, Louise as definiu como “máscaras surrealistas”.

A montagem martinicana de *Le Nuage amoureux* incorporou também fórmulas de interação com o público próprias ao conto *créole*, como o “*kri*” e o “*kra*” no lugar dos *tekerleme*⁵⁹ que introduzem os espetáculos tradicionais turcos, além da música do tambor. Além disso, o espetáculo foi montado em uma arena para rinha de galos, um divertimento bastante popular na Martinica sobretudo na época: o Pitt de Dillon, situado na periferia de Fort-de-France⁶⁰, cujo formato de arena proporcionava um contato mais direto com o público.

A participação de René Louise na confecção das máscaras e na cenografia do espetáculo marcou o início de uma história de parceria de trabalho e amizade, que se repetiu na montagem que Melhmet Ulusoy realizou na Martinica no ano seguinte, *Une saison au Congo*⁶¹. Novamente os recursos para a cenografia eram limitados e foram utilizados materiais reaproveitados. Desta vez, telhas de zinco, abundantes nas casas de periferia martinicanas, foram o principal material utilizado do cenário, e serviram bem à

⁵⁹ Os *tekerleme*, que introduzem os espetáculos tradicionais na Turquia, são fórmulas de poesia popular que consistem em jogos de palavras ou na criação de um ritmo (Feuillebois, 2011: 3).

⁶⁰ O Pitt de Dillon, posteriormente, se transformou no centro cultural Jean-Marie Serreau.

⁶¹ Louise conta que Ulusoy teve que convencer Césaire a aceitar que mais uma peça sua fosse encenada no festival.

ideia do diretor de situar a ação em uma periferia africana. As máscaras criadas por René Louise para *Le Nuage amoureux* também foram utilizadas, e eram um elemento cênico de destaque.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Foto: Daniel Cande

Cena de “Une saison au Congo”, direção de Mehmet Ulusoy, em sua temporada no Théâtre de la Colline, Paris (19.09.1989)⁶²

Na foto, em destaque, as máscaras criadas por René Louise.

Para a realização do espetáculo, o diretor passou seis meses morando em Fort-de-France e trabalhando em parceria com os ateliês de teatro e desenho e pintura do Sermac, além de alguns atores da companhia *Le Théâtre de la Soif Nouvelle*, fruto do projeto de Aimé Césaire de criação de um grupo de teatro permanente para a Martinica. Deste grupo, destaca-se o ator Elie Pennont, que anteriormente havia sido aluno do Sermac, no papel de Lumumba.

⁶² Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061021f/f23.item>

A experiência de trabalho com Mehmet Ulusoy foi marcante para René Louise, pelo temperamento e método de trabalho pouco convencional do diretor. Louise exibia uma certa nostalgia ao falar do período em que trabalharam juntos, das experimentações estéticas que orientavam a dramaturgia no lugar de um roteiro pré-definido, além dos ensaios que entravam noite adentro. O modo como Louise definiu Ulusoy em entrevista concedida a Richard Soudée é muito semelhante à maneira como me falou de Ulusoy em uma conversa que tivemos sobre este período, na qual me mostrou reportagens de jornal sobre as montagens de *Une saison au Congo* em Fort-de-France e posteriormente em Paris, no *Théâtre national de la Colline*, e por isso o reproduzo:

Dans le souvenir de René Louise, le contact chaleureux avec les Martiniquais n'empêchait pas la montée, parfois, d'une "grande violence". Mehmet aimait "créer dans la tension, quand tout le monde était sous tension"; cette tension était suivie de moments "d'une grande douceur où Mehmet venait chercher les mots sur les lèvres des comédiens". (Soudée, 2010: 138)

A relação estreita que se estabeleceu entre a companhia de Mehmet Ulusoy e os artistas vinculados ao Sermac e à nascente companhia teatral martinicana remete a um aspecto importante marcado por Jean-Paul Césaire: a relação de troca que se estabelecia entre os artistas locais e internacionais durante os festivais realizados nos primeiros anos do Sermac, através dos *workshops* ou mesmo das confraternizações pós-espetáculo.

Jean-Paul Césaire, além disso, mencionou a qualidade e a diversidade da programação dos festivais, que contavam com uma programação internacional que incluía desde montagens de vanguarda (como as do *Théâtre du Soleil*, que apresentou a peça 1789, do *Théâtre de Liberté* e de companhias formadas por ex-integrantes deste grupo), a espetáculos de clássicos do teatro, além de espetáculos de dança senegalesa, como *Le Ballet du Sénégal*, cubana e brasileira e espetáculos europeus de dança clássica.

Uma coisa que eu fiquei muito orgulhoso de fazer foi apresentar no Grand Carbet⁶³ um balé clássico, porque era uma estrutura um pouco rústica, mas nós montamos O Quebra Nozes, nós montamos O Lago dos Cisnes. Porque nós queríamos dar aos martinicanos um acesso à cultura universal, não somente aos ritmos brasileiros, aos ritmos africanos, à dança cubana, mas por que não a cultura universal?

Jean-Paul Césaire citou também os espetáculos multi-ateliês, nos quais colaboravam professores e alunos de diversos ateliês do Sermac. Além das apresentações gratuitas, tanto na sede central do Sermac como nas periferias, o que contribuía para a formação de um público local, os festivais, da maneira como eram organizados, constituíam uma oportunidade de intercâmbio entre os artistas locais e estrangeiros. Existentes até hoje – atualmente com uma programação com mais ênfase nas atrações musicais, ao contrário da predominância das atrações teatrais dos primeiros anos –, não mantiveram a gratuidade na programação e nem as apresentações nas periferias, o que certamente se reflete em uma mudança no perfil de seu público.

O ateliê de teatro

Annick Justin-Joseph é atriz, escritora e diretora de teatro. Formada na França em letras, opção teatro, retornou à Martinica em 1977 e foi convidada para ser a primeira *animatrice* do ateliê de teatro do recém-formado Sermac. Seu interesse pela vertente do “teatro negro” se iniciou quando assistiu em 1967, em Paris, à montagem de *Une Saison au Congo*, texto de Aimé Césaire encenado pelo diretor Jean-Marie Serreau no *Théâtre de l’est parisien*. Segundo ela, esta foi uma experiência que a impactou em diversos

⁶³ Estrutura semelhante a uma maloca ameríndia, construída no centro do *Parc Floral*, na época com teto de palha, onde aconteciam os espetáculos.

sentidos: pela descoberta do dramaturgo Aimé Césaire através de seu texto – assim como acontecia com a maioria dos martinicanos na época, ela o conhecia apenas por sua atuação política –, pelo elenco majoritariamente negro, pela temática política, que remetia a um assunto contemporâneo concernente a um país do continente africano. Escrita em 1966, a peça narra o processo de independência no Congo Belga através da trajetória de Patrice Lumumba, líder anticolonialista e primeiro-ministro da República Democrática do Congo, deposto e preso após três meses de governo e assassinado em 1961. A peça foi escrita poucos anos após o episódio, no calor dos acontecimentos. Esta experiência teatral foi ao mesmo tempo impactante e determinante:

Eu descobri um texto e uma maneira de dizer um texto e de se respirar através de um personagem que me reenviava àquilo que eu tinha de mais autêntico, de mais natural, de mais profundo no interior de mim. E quando eu descobri esse texto e essa linguagem eu me disse ‘mas é incrível que esta escrita exista e que nós na Martinica não sejamos informados, que os textos de Aimé Césaire não façam parte dos programas escolares, que nós conheçamos Aimé Césaire sobretudo por sua ação social e política’, porque em nenhum momento de meu percurso escolar eu me aproximei do poeta, do escritor. Então isso foi pra mim uma descoberta, uma grande emoção e também uma abertura. Então eu me interessei não somente por Aimé Césaire, mas por tudo o que pudesse me trazer uma abertura para os textos de poetas e de escritores do mundo negro, Senghor, os afro-americanos, os africanos, os afro-antilhanos⁶⁴.

A experiência foi marcante não apenas pelo encontro inesperado com a dramaturgia de Césaire, mas pelas características da montagem, com atores africanos em sua maioria e uma temática contemporânea referente ao continente africano. Algo que o público martinicano estava desacostumado a ver. Segundo ela:

⁶⁴ Entrevista realizada em 11.06.2012. Os trechos de entrevistas que se seguem se referem a este encontro.

Antes disso havia no nível das aproximações cênicas muitos espetáculos que eram importados, mas em dado momento era a ópera, era o teatro clássico, eram os grandes autores europeus, franceses, mas em momento algum eram questões nossas, salvo à medida em que as questões universais sempre nos concernem, mas que não eram diretamente questões nossas.

Interessante notar, aqui, o uso da palavra “universal” para se referir aos europeus e franceses, também empregado por Jean-Paul Césaire anteriormente ao se referir ao balé clássico como “cultura universal”. Isto poderia revelar, por um lado, a influência da educação francesa operando em relação aos julgamentos estéticos. Por outro, poderia revelar uma visão mais matizada das culturas das sociedades africanas, americanas e caribenhas do que da “cultura europeia”, o que não deixa de ser um efeito interessante de produção do imaginário de um “outro” indiferenciado, porém em termos inversos.

Annick Justin-Joseph considera que seu retorno à Martinica no momento da implementação da política cultural de Césaire se deu em um momento chave. Dos primeiros anos de implementação do Sermac, pontuou sobretudo o idealismo daqueles que se envolveram no projeto. Mesmo em relação ao primeiro quadro de professores: “eu não falo ainda de artistas, nós éramos estudantes que retornavam ao país cheios de ideias de mudanças, de ‘enraizamento’, nós pensávamos em revolucionar o mundo”:

Eu sempre adorei o teatro, então a nível de ateliê de teatro, eles confiaram a mim a direção, era eu que dirigia este ateliê, e o trabalho consistia realmente não a reproduzir, não a fazer prova somente de técnica, mas realmente de se exprimir sem complexo. E a nível desta expressão partíamos de um tema em relação à nossa realidade.

“Exprimir-se sem complexo” significava, primeiramente, buscar temas e formas de expressão artísticas distintos dos europeus. Como isso ainda não havia sido feito antes em termos de produção teatral na Martinica, era necessário “criar”. Assim, um exemplo que Annick citou como significativo para a compreensão da metodologia de trabalho dos ateliês foi a montagem do espetáculo *La Grève*, que partiu de um trabalho de pesquisa realizado pelos alunos sobre uma grande greve de trabalhadores rurais da banana que ocorreu em 1974 no norte da Martinica e foi violentamente reprimida, resultando na morte de dois trabalhadores⁶⁵. O texto teatral, criado coletivamente, teve como ponto de partida as entrevistas realizadas com os trabalhadores que participaram do episódio. Segundo a diretora,

Esse trabalho foi uma experiência que abriu muitas possibilidades em termos de escritura, de linguagem, de encenação e de dramaturgia, e foi uma maneira de aproximar e envolver o ator. Quando nós fazíamos as entrevistas, as pessoas falavam conosco e tinham expressões que eram realmente populares, deles. Tinha também o canto popular. Então isso foi pra mim uma experiência muito rica e reveladora de potencial em matéria de expressão cênica, em matéria de expressão de nós mesmos. Nós chamamos este espetáculo de “La Grève ou [em créole] Gran chimén, chimén découpé”. Eu traduzo: “o grande caminho ou o caminho contornado [detourné]”. Porque existia o caminho conhecido, evidentemente, vamos dizer “o grande caminho”, conhecido de todos – mas, para os trabalhadores do campo fugirem da polícia, tinham todas as trilhas que eles conheciam bem, e eles diziam: “eles faziam o ‘grand chimén’, nós fazíamos o ‘chimén découpe’”.

⁶⁵ A greve aconteceu na *habitation* Chalvet, em Basse-Pointe.

O “Chimén découpe” feito pelos trabalhadores poderia também ser pensado como uma metáfora da marronagem na Martinica contemporânea. Além das apresentações lotadas em Fort-de-France, o espetáculo foi apresentado em diversas comunas da Martinica, onde foi recebido com entusiasmo. Além disso, graças ao incentivo de Aimé Césaire, o grupo viajou para uma temporada de apresentações no Senegal, no *Théâtre national Daniel-Sorano* de Dakar.

A utopia de Césaire: o cotidiano dos primeiros anos

Quando a cidade comprou essa antiga caserna militar ela não foi imediatamente reformada. Então era ao mesmo tempo um tesouro para nós, porque nós tínhamos um lugar para nos exprimir, mas ao mesmo tempo era o lugar tal qual ele estava. E a gente se apropriou dele. E era realmente. Eu me lembro que quando eu chegava ao trabalho era realmente como se eu estivesse chegando na minha casa. Era um lugar de vida e... como dizer? Para dizer a que ponto nós não tínhamos uma relação administrativa, que nós poderíamos qualifica-lo como nossa casa. E eu me lembro – nós não éramos pintores de parede, técnicos, operários – mas nós nos unimos para deixar este espaço mais humano. Então aquele que sabia fazer um pouco de bricolagem arrumava um cantinho e aquele cantinho ficava mais humano, aquele que sabia fazer algo de pintura, fazia, ele deixava um pouco de si. Então se passou assim. E quando nós tínhamos os cursos, claro, tinha a questão do emprego do tempo. É normal. Nós éramos assalariados, nós éramos de toda forma da administração, é normal. Mas no interior do quadro administrativo o que era mais importante pra nós era a relação não instituída e que se estabelecia entre nós e estas pessoas, porque eram antes de tudo pessoas. Eram pessoas que vinham deste ou daquele bairro que ali se apresentavam. Isso é algo que fazemos no teatro: a gente primeiro se apresenta. E depois, o que vamos fazer do atelier? O que esperamos deste atelier? E através desse começo, que é uma trajetória normal, que não é praticada apenas na Martinica, que não foi inventada pelo Sermac, através desse caminho havia alguma coisa que fazia

com que a gente saísse do ordinário para entrar em um diálogo. Depois do curso, a gente sabia que tal pessoa não almoçaria. Porque era de todo modo um público carente. A gente sabia que não deveria fazer caridade, porque a gente também não queria ferir ninguém. Então a gente pensava “ah, mas e se hoje a gente comesse todos juntos?”. A gente imaginava isso. E a gente se encontrava a dividir o que cada um tinha trazido e todo mundo comia. Tinha também aqueles que vinham das comunas. Quando a gente montava os espetáculos, chegava às 21h o público ficava, não partia, porque a gente não tinha acabado. Mas não tinha mais transporte. E tinha umas pessoas que vinham de Saint-Marie, de outras comunas, do norte. Então, espontaneamente, se montava toda uma rede, “tu voltas comigo”, “tu vais pra minha casa”. Havia essa coisa de camaradagem que se instalou, de modo que havia realmente uma comunidade – eu não gosto muito do termo comunidades – um espírito de família. Voilà. Um espírito de família que fez com que se criassem vínculos. Tinham vínculos que nos permitiam não fazer mais distinção entre quem é burguês, quem tem recursos e quem não tem. Tinha simplesmente a emoção, isso de que havia algo a ser feito, de que estávamos no mesmo projeto, estávamos juntos, a gente sabia que éramos todos martinicanos, que iríamos representar juntos o mesmo espetáculo. Pessoalmente, eu não encontro mais esse mesmo estado de espírito. Mas o começo foi realmente... (...) Se em um hospital se trata as doenças e tudo isso, lá se tratava, se a gente pode dizer, através das “armes miraculeuses”⁶⁶. Nós tratávamos, mas a partir de uma outra maneira de estar em relação consigo mesmo, com seu país, com seu ambiente geográfico, que liberava todo o potencial de cada martinicano, de qualquer meio que ele fosse, de qualquer estrato social do qual ele viesse, ele poderia dizer “ah, mas eu posso fazer escultura”, por exemplo, porque antes eram espaços reservados, e tinha toda uma limitação ao modo como era considerado “certo” fazer a pintura, a escultura, o piano, o cinema. Lá nós tínhamos acesso a tudo. E quando Aimé Césaire implementou este lugar, este grande espaço de expressão, era qualquer coisa de inédito no Caribe, e além disso, foi uma tomada de confiança dos antilhanos e uma tomada de confiança em si, e além disso uma maneira de dizer “mas eu existo”. “Eu existo simplesmente”. Eu não existo porque me designaram, porque me disseram “você

⁶⁶ Referência ao livro *Les armes miraculeuses*, de Aimé Césaire.

vai fazer isso, tal ofício”. Não, eu existo porque eu tenho um sentimento profundo enquanto ser humano, enquanto negro, enquanto mulher desse país, enquanto jovem desse país. Eu tenho alguma coisa a dar para o mundo. Porque eu tenho uma maneira de ver o mundo, uma maneira de existir neste país que tem suas especificidades, que tem sua originalidade, que tem sua riqueza e neste país nós temos uma maneira de respirar, de caminhar, de evoluir, e partindo de lá e não da norma instituída, partindo de lá nós poderemos dizer “nós existimos, nós temos alguma coisa a dizer, a nos expressar, e nós temos alguma coisa para dar para o mundo”.

Já fazer confiança em si mesmo é um passo. Ao passo que podemos ver tudo o que os outros fizeram e se dizer “ah, mas isso é fruto da instrução, ah, mas está muito longe, ah isso é inacessível, ou então ‘quando eu for maior’”. Ao passo que lá a gente sentia simplesmente essa necessidade de se dizer “se temos a madeira, vamos esculpir, se temos uma flauta, vamos tocar flauta”. Mas é o fato de ter dessacralizado toda essa abordagem. A cultura é algo que participa da experiência humana. E isso eu acho que... sem que tenham feito para nós um grande discurso, Aimé Césaire nos fez sentir isso. Não ter complexo. O que não significa nos tomar por gênios. Mas não termos medo de dizermos quem somos, com as nossas palavras, com o que sentimos, com a nossa estética. E depois no nosso ritmo. Nós existimos e temos vontade de nos definirmos dessa forma. É uma bela herança.

O objetivo primeiro do projeto do Sermac, pontua Annick, não era a “fabricação de estetas”. Seguindo uma linha pedagógica de inspiração semelhante à adotada por René Louise em seu ateliê, “o trabalho consistia realmente não a reproduzir, não a fazer prova somente de técnica, mas realmente se exprimir sem complexo”. A questão do “complexo” que os jovens carregavam, que os faziam sentir-se inferiores em relação aos jovens da

metrópole⁶⁷, aliada às altas taxas de desemprego ainda hoje endêmico na Martinica⁶⁸, parecia ser a *blès* daquela geração.

Assim como apontado por Jean-Paul Césaire e René Louise, a arte era vista principalmente como instrumento de mudança e intervenção social.

Eu acho que nós temos muita necessidade de cultura. Eu, por exemplo, quando iniciei no ateliê de teatro do Sermac, qual era o nosso público? O nosso público eram realmente as pessoas desfavorecidas. Tinham outras pessoas, mas eram majoritariamente pessoas dos bairros populares. A maior parte desempregados. Os outros estavam disponíveis para os ateliers noturnos. Mas o que eu via entre as 10h da manhã e às 17h eram realmente pessoas que vagavam pelas ruas. (...) Então tinha os ateliês no parque, quer dizer, na cidade, e os ateliers na periferia. O trabalho do parque irrigava os ateliers da periferia. E os animadores da periferia vinham também aos ateliês de música, teatro, dança, então interagem, e como a gente sempre se comunicava, se contava as coisas, era realmente rico. E eu não acho que isso ainda se faça. Enfim. Em todo caso nos anos 80 era assim. Era realmente um projeto onde as coisas faziam sentido, mas sobretudo onde as coisas faziam muito vínculo. E isso era realmente muito importante. Os vínculos. E nós, os primeiros responsáveis, a gente se chamava “les militants à mains nues”. Porque nós não tínhamos muitos recursos. Nós tínhamos nossos salários e isso já estava ótimo, porque nós fazíamos com um tal entusiasmo! Era de tal modo entusiasmante estar ao lado de Aimé Césaire e de participar de uma expressão de uma iniciativa cultural forte, que era inédita. (...) E a prefeitura passou por dificuldades, foi realmente uma queda de braço pra manter esse serviço. Porque isso foi uma utopia de Aimé Césaire. Foi realmente uma utopia. Então foi necessário uma queda de braço pelo serviço, porque precisava pagar as pessoas e tudo, e em um momento quando teve realmente dificuldades nós aceitamos que o salário não aumentasse, se mantivesse o mesmo e não fosse regulado pelas horas de trabalho. Nós queríamos apenas que as coisas continuassem a funcionar. Então

⁶⁷ É assim que ainda hoje muitas pessoas se referem a Paris na linguagem cotidiana.

⁶⁸ Chamou minha atenção que os desempregados são citados entre o “público dos ateliês do Sermac” já nos primeiros números da revista *Contacts*, publicada anualmente em seus primeiros anos de funcionamento.

foi algo que se passou com a adesão do conjunto dos animadores, dos responsáveis pelos ateliês.

Festivals de Fort-de-France: Senegal, Haiti e temas martinicanos

No Festival de Fort-de-France de 1976, o *Théâtre national Daniel-Sorano* do Senegal apresentou sua montagem de *La Tragédie du Roi Christophe*, tendo o renomado ator Doua Seck no papel-título. Em 1979, a convite de Daniel Sorano, uma delegação da Martinica viajou para Dakar para apresentar o espetáculo *La Grève* no *Théâtre Daniel Sorano*. Segundo Jean-Paul Césaire, que falou do imenso sucesso da temporada de *La Grève* no Senegal, se estabeleceu “uma política de troca extremamente frutífera” entre o Sermac e a companhia. Além disso, a viagem ao Senegal teve um significado profundo para todos os que dela participaram: “Em Dakar foi realmente o retorno às origens. Eu vi um de nós chorar em Gorée, ao ver a pequena porta pela qual todos os escravos passaram pra chegar aqui”, recorda-se Jean-Paul Césaire. Para Annick,

A gente fez a viagem assim com a trupe senegalesa, eles que vieram nos falar do Haiti, e nós que somos de Fort-de-France. Foi grandioso. E foi um choque coletivo. Qualquer coisa de inédito e de louco, porque quando o que um ator transmite toca na vida da pessoa, a gente não sabe no que vai dar, mas há qualquer coisa que se mexe.

E Aimé Césaire nos fez conhecer a África! Porque uma coisa extraordinária em Aimé Césaire é sua generosidade, sua humanidade, e essa espécie de contato muito direto, muito penetrante, essa maneira de colocar à vontade os jovens que nós éramos. Eu não digo que nós estávamos perfeitos do ponto de vista profissional, porque um profissional se forma ao longo de quatro, cinco anos, e nós estávamos começando, mas o espetáculo foi uma tamanha explosão, teve um tamanho sucesso que nós partimos com ele pra África.

Quanto à montagem senegalesa de *La Tragédie du Roi Christophe*, no Festival de Fort-de-France de 1976, Annick se recorda do sucesso da temporada e do impacto causado pela peça que, para ela, foi sua “segunda grande experiência” teatral com um texto de Césaire:

O teatro estava lotado todas as noites. As pessoas dos bairros populares, as pessoas de Trénelle, de todos os bairros de Fort-de-France, incluindo os burgueses, todo mundo veio ver a Tragédie du Roi Christophe. E nós vimos grandes atores, e depois nós vimos a música tal como ela falava de nós, nós vimos uma cenografia, nós vimos uma direção, nós descobrimos a África, porque nós somos martinicanos, mas muito poucos martinicanos já foram à África, nós fazíamos contato com os africanos a partir da universidade, quer dizer, curiosamente, através da metrópole, da Europa e da França. Era lá que nós encontrávamos os africanos. Mas de outra maneira, nós não havíamos feito a viagem. E lá nós víamos os atores de uma força, os atores, dançarinos, que eram polivalentes, que nos transmitiam o texto de Aimé Césaire.

O teatro, aqui, aparece como uma possibilidade de “descoberta da África”, que trouxe novos parâmetros, particularmente para os jovens frequentadores do Sermac, pensarem a si próprios: a música de uma África até então desconhecida “falava de nós”. De certo modo, a “descoberta da África”, realizada por Aimé Césaire nos anos 30 era estendida ao público de Fort-de-France, a partir de elementos da montagem teatral senegalesa. Neste sentido, a apresentação da peça era parte constitutiva da política cultural de Aimé Césaire, que parecia ter como uma de suas características a inscrição da “cultura africana” no discurso de constituição da “identidade martinicana” – coincidindo, aliás, com sua trajetória de escritor e de sua primeira obra, o *Cahier d’un retour au pays natal* (1939). Para Justin-Joseph, “Césaire permitiu-nos ‘religarmos’ a nós mesmos”.

Para Annick, o impacto da obra também deveu-se à atuação de Doua Seck, que havia feito o papel de *Roi Christophe* na primeira montagem da peça realizada por Jean-

Marie Serreau, em 1964. Annick conta que este papel o imortalizou como ator e se transformou em uma espécie de segunda persona.

Douta Seck era um comediante senegalês extraordinário, com uma voz que preenchia o espaço, que vibrava. Quando falava, era qualquer coisa de louco, e ele tinha o papel do Roi Christophe. Ele interpretava o personagem do Roi Christophe, e ele interpretou esse personagem durante toda a sua vida. Quer dizer que ele iniciou, jovem ator, com o personagem do Roi Christophe e ele morreu com a personagem do Roi Christophe. Dizem que ele havia se apropriado de tal maneira do personagem que às vezes ele declamava trechos da peça onde estivesse, nos bares. O personagem virou sua segunda natureza.

Outra companhia teatral marcante dos primeiros festivais de Fort-de-France, que Annick considera uma influência, foi o grupo haitiano *Théâtre Kouidor*, de Syto Cavé.

A trupe de Syto Cavé nos influenciou muito, porque foi em um dos primeiros festivais, Aimé Césaire nos fez entrar em contato com esses haitianos que já tinham um trabalho sobre a forma bastante desenvolvido. Mais que nós. Então quando nós vimos o que propunha Syto Cavé, Hervé Dennis, em termos de escritura, é muito forte. E além disso, eles falavam a língua deles, eles falavam o créole. E na maneira de estruturar, era muito avançado.

Syto Cavé (1944) é diretor de teatro, escritor e dramaturgo haitiano que se exilou nos Estados Unidos e viveu em Nova Iorque entre 1968 e 1982. Juntamente com outros artistas haitianos exilados, como Georges Castera, Jacques Charlier, Hervé Denis, Daniel Huttinot, Josaphat-Robert Large et Jean-Marie Roumer, fundou o grupo teatral *Kouidor*:

Pendant une dizaine d'années, cette troupe expérimentale et politisée fera des mises en scène dans diverses universités et salles (e.g., Columbia University, Brooklyn Academy of Music), jouant un répertoire allant de Brecht à Kateb Yacine, d'Ionesco à Césaire. Kouidor est présente à de nombreux festivals, en Martinique, Guadeloupe, France, au

Canada et au Festival Latino-américain, participant avec, parmi d'autres, le Living Theatre, Augusto Boal et Gato Barbieri. La troupe explore de nouvelles formes de théâtre. (Spear, 2013, in: <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/cave.html>)

Para Annick, em termos de expressões artísticas,

Os haitianos já tinham uma postura. Eles eram muito avançados, ao passo que nós conhecemos a situação econômica. Bons textos de poetas, de escritores, isso nos possibilitava encontros. Totó Bissainthe, a grande cantora Totó Bissainthe, que veio a um dos festivais. Eu acho que um festival é um lugar de união, de troca, de reencontro, e é também um lugar de reconhecimento e de descoberta. Realmente, o festival de Fort-de-France fez enormemente nesse sentido.

Assim, ao lançar um olhar retrospectivo sobre esses anos, vê o projeto cultural de Césaire como um militância com características específicas:

O militância de Césaire é aberto: mudar o homem é mudar a sociedade; mudar a sociedade é integrar um combate. E como a gente muda? Voilà, ele criou seu próprio partido, mas deixando os artistas livres. Ele nunca pediu a nenhum artista para entrar no seu partido. Ele nunca fez isso. Mas, por outro lado, a política cultural de Aimé Césaire é realmente o combate do homem. É realmente o combate do homem por um acesso a uma autonomia própria, um acesso à democracia, porque “il est place pour tous au rendez-vous de la conquête⁶⁹” (...) E não é de forma alguma um combate que cria uma nova discriminação. Trata-se simplesmente de elevar um nome em nossa parte de humanidade, e depois a reivindicar, e depois a afirmar e essa parte de humanidade entra em um dinâmica de partilha, de reconhecimento e de partilha. Então o outro em frente é tocado também. É um pouco assim que eu vejo esse combate. Mas não se trata de cortar as cabeças, de sair a trucidar, de começar uma nova guerra. Não se trata de forma alguma disso. Mas esse combate que nós levamos adiante se faz com

⁶⁹ Trecho de *Cahier d'un retour au pays natal*.

firmeza e autenticidade. Então eu acho que a negritude é uma expressão de nossa humanidade.

Vemos, assim, uma proximidade entre o “militantismo cultural” de Césaire e a noção de “revolução existencial” surrealista. A seguir, veremos como foi colocado em prática mais um projeto de Aimé Césaire no plano cultural: a criação de uma companhia teatral martinicana.

Théâtre de la soif nouvelle: a primeira companhia de teatro profissional

Desde o projeto de criação do primeiro Festival de Fort-de-France, em 1972, Césaire tinha como objetivo a formação de um grupo de teatro profissional na Martinica. Soudée (2010) assinala que nas deliberações do conselho municipal de Fort-de-France de junho de 1972 a respeito da realização do primeiro festival, pode-se ler:

Cet événement doit contribuer avec nos quelques moyens à l’élaboration d’un futur théâtre permanent en Martinique et, de ce fait, promouvoir dans notre pays une nouvelle forme de culture antillaise. (Soudée, 2010: 133 *in* Balmes, 2006)

Assim, após dois anos de funcionamento do ateliê de teatro do Sermac, Césaire pediu que Annick Justin-Joseph observasse se havia aprendizes de atores que seguiam as oficinas com regularidade, pessoas que pudessem se interessar em participar de oficinas de formação com professores convidados visando a fundação da companhia. E, de fato, havia um pequeno grupo com este perfil. Então, começou-se a colocar em prática esse projeto de profissionalização dos *métiers de la scène*, que deu origem ao *Théâtre de la Soif Nouvelle*.

Este projeto se desenvolveu com a contribuição de interventores de grandes instituições estilo conservatório, como o Conservatoire de Paris e conservatórios regionais, e de acordo com a técnica abordada haviam interventores também do Caribe. Mas é preciso dizer que em termos de forma, todo o protocolo do projeto de formação estava de acordo com o que é reconhecido em Paris. Porque como nós estamos em contato com o centro, que quer dizer Paris, eles têm um quadro de referência em termos de avaliação, de credibilidade, que passa por aquilo que eles reconhecem em termos de profissionalismo, vamos dizer. Então trabalhar com professores provenientes dessas grandes instituições – porque são, de todo modo, grandes instituições – era também adquirir uma credibilidade, mas também é preciso dizer que não era apenas isso. Isso não era apenas estratégico. É preciso aprender a base. Aprender a base quer dizer aprender a lei do espaço, a dinâmica do grupo, um texto de teatro, o que diferencia um texto literário e um texto a ser representado. O que é um ator, o que é um profissional do teatro. Tem a noção de treino. Não é somente alguém que tem ideias sobre um espetáculo, é alguém que vai saber se desenvolver em um espaço com outros, e que vai saber se dirigir a outros, quer dizer, a um público. Então, em termos de aprendizagem, há sempre um básico, e essa base, não importa de onde a gente vem, ou qual nossa reivindicação identitária, a gente não inventa. Eu digo isso pra eliminar todo mal-entendido. Esse projeto era um projeto ambicioso. Não era uma proposta regionalista ou de guetorização. Era realmente um projeto ambicioso. O que quer dizer que se você é um ator você pode se dirigir aos cidadãos do mundo, não importa qual seja o público, aos cidadãos do mundo, estejam eles na Martinica, em Nova Iorque ou em Paris. Então há o homem formado que fala aos outros homens, e que trabalha sobre a sua emoção, inteligência, etc. Então, eu estou encurtando um pouco, mas era isso. Era um projeto de formação ambicioso.

Findo o primeiro estágio de formação, eles montaram o espetáculo “La cruche cassé”, do dramaturgo e escritor Henrich Kleist, considerada a grande comédia do repertório alemão. A escolha por um autor não martinicano já revela a intenção de demarcarem uma proposta que não fosse entendida como regionalista. Além disso, a peça, pela temática e pela possibilidade de trabalho sobre o jogo teatral que oferecia, poderia

ser uma forma interessante de primeiro contato com o público, “porque nós martinicanos já temos uma maneira de viver que desdramatiza as dificuldades”. Assim, “com essa comédia extraordinária, ao mesmo tempo estávamos no cômico e na profundidade da realidade”.

Então nós montamos a peça no Cour Perrinon, no centro de Fort-de-France, e se eu me lembro bem isso foi em 1982. Foi uma proposta pedagógica, de finalização de atelier de formação, de vários ateliers de formação. E depois dessa experiência a gente se disse “há um núcleo, há pessoas que aceitam treinar nas mesmas condições que todos os profissionais do mundo, então será talvez com esse núcleo que nós iremos realmente tentar essa aventura”. Então a companhia criou vínculos entre os atores, e a ideia de trupe, de virar uma trupe se concretizou, um pouco em torno dessa experiência.

Posteriormente, o *Théâtre de la soif nouvelle* ganhou o estatuto de *Centre dramatique régional*⁷⁰, que Annick Justin-Joseph dirigiu até 1990. A última peça que montou no grupo foi *Massacre au bord de la mer de Tartanne*, de Vicent Placolý, autor martinicano. Para a montagem, “fizemos todo um trabalho sobre a fala, sobre o gestual, o relacional, que realmente se inscrevia em um espaço *créole*, e foi um sucesso extraordinário”. A respeito dessa trajetória, considera:

Foi um todo em continuidade. O ateliê deu origem a um grupo, eu coordenei toda essa experiência de profissionalização, com todos esses interventores que a gente fazia vir do exterior, e tinha também alguns interventores martinicanos, e depois, uma etapa de cada vez, formamos o primeiro centro dramático regional das Antilhas. Isso foi realmente uma das expressões da política cultural de Aimé Césaire. Uma das expressões fortes de sua política cultural. Depois de tudo isso,

⁷⁰ Depois de Annick Justin-Joseph, o *Centre dramatique régional de la Martinique* teve outros dois diretores: Elie Pennont e Michèle Césaire, e funcionou até o ano de 2002.

não há mais centro dramático regional, houve três diretores, e depois falta de dinheiro, tem sempre esse problema, isso acabou. Eu viajei pra França por dois anos, tive diferentes experiências de formação, e quando voltei criei o Carib Studio, onde desenvolvo tudo o que eu acho importante, tudo o que eu defendo em matéria de teatro.

Annick Justin-Joseph, ao refletir sobre sua experiência de 40 anos de teatro, acredita que o teatro martinicano ainda está em busca de seu caminho:

O teatro se busca ainda. O teatro créole, o teatro martinicano, o teatro guadalupeano, o teatro caribenho ele tem uma base: a nível de temática, a nível de nosso modo de ser, a maneira de como nos apropriamos de um texto para adaptá-lo, a nível da diglossia, porque nós falamos francês, nós falamos créole, então temos forçosamente as duas línguas nessa escritura. E mesmo em uma maneira de se aproximar... como dizer? Nós falamos francês, mas há uma maneira aqui de se apropriar do francês. Há expressões que só vamos encontrar na Martinica ou em Guadalupe. É em francês, mas é uma fala antilhana. Eu acho que na medida em que somos um tanto novos, a gente não tem 400 anos, na medida em que somos novos, há qualquer coisa de inédito que nós nem mesmo sabemos. Há qualquer coisa que deverá emergir e que será nós.

*

A seguir, discutirei como quatro artistas - René Louise, Christian Bertin, Victor Anicet e Joël Gordon - elaboram este “artefato Aimé Césaire” que, ao mesmo tempo que serve de inspiração para reflexões estéticas e políticas, é criado performativamente em seus percursos e na produção de suas obras.

Capítulo 4: Estética Marronista: os Artistas fazem Césaire

É hora de seguir os artistas. René Louise, Christian Bertin, Victor Anicet e Joël Gordon, quatro artistas plásticos martinicanos que serão apresentados ao longo deste capítulo, são afetados por Aimé Césaire e sua obra literária e política de modos e em momentos distintos. Em alguns casos, os versos de Aimé Césaire são o elemento predominante, o suporte por excelência da obra ou o tema a ser “materializado”. Em outros, aspectos da vida de Césaire e suas posições políticas sobre o colonialismo são o ponto de partida para a realização de uma obra. E há também obras nas quais episódios biográficos dos artistas se ligam diretamente seja ao autor, seja ao prefeito Aimé Césaire. Uma mesma obra, assim, é atravessada por feixes de relações, nas quais determinado aspecto da obra de Césaire pode ser um dos elementos. Como modos de conectar estes elementos estão conceitos elaborados por estes artistas, como a *filosofia estética marronista* e a *teoria da restituição*, ancorada no conceito de *canibalismo*, além do método de *bricolagem* utilizado especialmente no trabalho de Christian Bertin. Entendo estes conceitos como compósitos de relações teóricas, políticas e estéticas, conforme procurarei explicitar.

A seguir, destacarei alguns elementos presentes no processo de feitura desses objetos, não com o objetivo de interpretá-los a partir de um contexto mas, ao contrário, de retrazar o seu percurso de produção, tendo em vista seguir o trajeto sugerido pelos próprios artistas através de suas obras e compreender de que modo resolveram “fazer cultura martinicana” através de artefatos.

A arte marronista de René Louise

*Là-bas
Dans nos îles
Palpitent
Des coeurs
Des marrons marronistes*
René Louise, Les marrons modernes

Em seu ateliê, localizado em sua casa na comuna de Schoelcher, o artista plástico René Louise me mostra alguns de seus “Círculos Solares” (*Cercles solaires*), quadros de metal em formato circular, com 80 a 90 centímetros de diâmetro em média, pintados a óleo, com uma predominância do azul ou dourado e com aplicações de materiais diversos, destacando-se as pedras preciosas. As imagens não são realistas, e o artista, atento às minhas impressões sobre as obras, eventualmente me explicava a simbologia por trás de alguma imagem, cor ou objeto, ou falava das motivações que o levaram à sua realização: uma viagem ao Egito, o pôr-do-sol em uma praia da ilha, um verso de Aimé Césaire. Do mesmo modo que as cores, formas e materiais presentes nas obras, os deslocamentos do artista são carregados de simbologia: ele me fala, por exemplo, das viagens que realizou ao Egito, que define como uma peregrinação em busca de um encontro com uma espiritualidade mais profunda, com os ancestrais e, em última análise, consigo mesmo. E define suas caminhadas à beira-mar nos fins de tarde, na praia de areia vulcânica, como um “momento de encontro com as forças telúricas”. O modo como Louise vivencia e concebe a arte é indissociado de sua espiritualidade e estilo de vida.

A criação de suas obras – quadros e *performances* – é parte de um processo de vivência espiritual no qual ocorrem, dentre outros, o transe e a evocação de divindades através de desenhos e objetos. Nunca cheguei a ver o artista em seu processo de criação, mas ele já mencionou, em nossas conversas, que há obras que produziu “em uma espécie de transe” ou obras que produziram sobre ele uma espécie de transe.

As *performances* geralmente ocorrem ao ar livre, como a praia, a mata ou a beira de um rio: “eu vou até um lugar e peço para um espírito me habitar. Depois eu sigo”. Esta forma de expressão da espiritualidade não é influenciada por uma religião em particular, e o artista acentua que na Martinica não houve o fenômeno do nascimento de uma religião local, como ocorreu no Brasil e em outros países do Caribe. Ele cita o vodu do Haiti, o candomblé do Brasil e a santería de Cuba como exemplos sem correspondência na Martinica. Por isso, ele mesmo cria um modo próprio de vivenciar sua religiosidade, trazendo para suas obras símbolos de divindades do vodu, símbolos egípcios como pirâmides e a cruz Ankh, máscaras africanas, além das próprias pedras preciosas, consideradas fontes de poder ou transcendência em diversas culturas.

Conforme me explicou enquanto assistíamos ao vídeo de uma de suas *performances*, intitulada *Hommage aux ancêtres*, “eu faço uma síntese”. Nesta síntese, Louise utiliza-se de símbolos e inspira-se em rituais de diversas religiões, dentre as quais “o xamanismo, o hinduísmo e as religiões de matriz africana”, como uma forma de evocar os povos indígenas, primeiros habitantes da ilha, os africanos, que chegaram no período da escravidão e os indianos, no período posterior à abolição. A síntese de Louise, entretanto, não se confunde com a ideia de criouliização, como veremos a seguir.

Os poemas de Aimé Césaire também participam desta síntese. Além disso, foram tema de diversas obras do artista, como as apresentadas na exposição *Le Grand Midi*⁷¹, dedicada ao poeta. No catálogo da exposição, o artista declara que “as obras expostas são a emanção de uma longa viagem interior, em comunhão com a poesia de Aimé Césaire, fonte de inspiração inesgotável”. Em uma de nossas tantas conversas sobre Césaire, Louise me falou que considera o poeta como “o portador dos valores espirituais africanos na literatura martinicana”.

⁷¹ *Le Grand Midi*, título de um poema de Aimé Césaire, foi uma exposição realizada em 1993 em homenagem ao poeta.

A filosofia estética marronista

O *nègre marron*, (*nèg mawon*, em *créole*), é um personagem central no imaginário caribenho. Na América e no Caribe, estes escravos fugidos das plantações, que em alguns casos formaram sociedades autônomas conhecidas como *palenques*, *quilombos*, *mocambos*, *cumbes*, *ladeiras* ou *mambises* (Bastide 1965; Price, 1973: 2), foram protagonistas de episódios de resistência contra a escravidão, bem como de organização de rebeliões. A referência aos *nègre marrons*, seja aludindo a existência de comunidades *maroon*, seja como ícone de disputas e embates políticos no universo colonial e pós-colonial francês, vem ensejando análises diversas e não há como analisá-las em profundidade nesse texto. Há mesmo, como observou Jolivet (1987, 1989, 2007; ver também, Price 1973), sensíveis diferenças entre os significados atribuídos a esse personagem, quando associado às lutas políticas, anti-departamentalização, e mesmo a uma política discriminatória com relação aos marrons e seus descendentes em diferentes partes das Antilhas Francesas.⁷²

No caso dos movimentos literários martinicanos, a imagem do *nègre marron* sempre foi um elemento central na demarcação de certos posicionamentos. Não esqueçamos que, na Martinica, os movimentos literários possuem fortes implicações políticas, servindo como modelos explicativos locais para a questão da “identidade martinicana” (Jolivet 1987). Como exemplo, podemos observar distintas interpretações do papel do *nègre marron* na constituição da “sociedade martinicana” no modo como este personagem é representado pelos três grandes movimentos literários martinicanos: a

⁷² Sobre formas de insurreição escravas na Martinica referidas como '*petite*' e '*grand*' *marronage* ver, Debbash (1961, 1985) e Tomich (1991).

négritude, a *antillanité* e a *créolité*. Richard e Sally Price (1997: 8) apontam as diferenças entre a imagem “fortemente romantizada” do *nègre marron* do auge do movimento da *négritude* e a imagem depreciativa deste personagem no movimento da *créolité*. Para os autores, os *créolistes* não viam o *marron* como um dos formadores da cultura martinicana. A figura heroica dos criolistas, em oposição, seria a do *conteur*, narrador de contos tradicionais martinicanos que, por permanecer nas *habitations*, teria sido um dos personagens presentes no processo de síntese formadora desta cultura. Além disso, por não serem escravos temidos pelos *békés*, este personagem, para os criolistas, propagava, através das metáforas presentes nos contos antilhanos, uma mensagem de resistência cotidiana à situação da escravidão.

Para Richard e Sally Price, entretanto, do mesmo modo que a imagem isolacionista equivocada que os *créolistes* fazem do *marron*, a imagem do *conteur* oferecida pelo movimento carece de uma “perspectiva pan-caribenha”, capaz de demonstrar o papel desempenhado pelo *conteur* na formação não apenas de ardis de resistência, mas de um pensamento crítico. Nos romances de Glissant, por sua vez, que demarcam a perspectiva da *antillanité*, embora o *conteur* também tenha um papel central enquanto resistência imaginativa, o foco está na interdependência entre estes dois personagens, entendidos como dois polos de uma relação: entre o dentro e o fora da *habitation*, entre a resistência pelo ardil do *conteur* e a resistência direta do *marron*.

A imagem do *nègre marron* e o fenômeno da marronagem foram o ponto de partida para a elaboração de uma teoria estética, o *marronismo moderno*, tema de sua tese de doutorado⁷³ que o autor transformou, posteriormente, no “Manifesto do Marronismo Moderno”.

⁷³ Doctorat d’Université de 3ème cycle en Arts Plastiques – Paris VIII – Saint-Denis, 1986.

Para Louise, do mesmo modo que para os intelectuais da *negritude*, o *nègre marron* é a imagem-chave da resistência. E, como os intelectuais deste movimento, ele considera a arte como uma forma moderna e metafórica de *marronage*. O autor define sua teoria como “uma *filosofia estética* que acentua o caráter específico da formação das culturas dos povos do Caribe e da América Latina” (Louise, 1998: 12), na qual as “viagens interiores” são o método de desenvolvimento de uma arte que denomina como “arte espiritual”. No prólogo da reedição de seu “Manifesto do Marronismo Moderno”, Louise declara que sua filosofia estética tem o intuito de “contribuir para o esclarecimento de jovens criadores, (...) sugerindo-lhes uma metodologia aberta, lhes permitindo explorar seu mundo interior e exterior afirmando sua identidade”. Do mesmo modo que em suas *performances*, nas quais evoca símbolos e rituais de distintas religiões como ícones de culturas diversas, a espiritualidade é vista por Louise como *locus* de identidade. Por isso a afirmação ou descoberta da “identidade” passaria pela espiritualidade, e sua “arte espiritual” evocaria, concomitantemente, a questão identitária. Segundo o autor:

O terceiro milênio será espiritual e poético para os marronistas. É por isto que eventualmente nós desenhemos com uma venda nos olhos no curso de nossa fase de iniciação a fim de mergulhar no interior de nós mesmos. A escrita automática gráfica libera o inconsciente e permite a introspecção e a criatividade (Louise, 2006: 4).

Propondo um método semelhante ao do automatismo pictórico surrealista, o autor o apresenta, ainda, como um processo de iniciação, sugerindo uma aproximação entre o aprendizado da pintura para os marronistas e processo de iniciação xamânico. A “marronagem interior” permitiria a “reconstrução de uma identidade interior na resistência e enraizamento na nossa cultura” (Louise, 2006: 5). Embora não evocado diretamente por Louise, vemos aqui a influência do surrealismo de Aimé Césaire. Em uma entrevista sobre sua relação com o movimento, o poeta declarou que o que o

interessava no surrealismo era o mergulho profundo em si mesmo e que, ao realizar ele próprio esse mergulho, encontrou o “negro fundamental”⁷⁴. Do mesmo modo, para Louise, a busca pela “identidade caribenha” se daria através desse “mergulho interior” e seria a condição necessária para a criação de uma arte nova, uma vez que “no Caribe, nós não temos tradição pictórica e escultural, é a realidade sócio-histórica que faz nascer o *nègre marron*, portador de valores culturais” (Louise, 2006: 9). Para o artista, “a filosofia do marronismo moderno transcende toda problemática em torno do *nègre marron* ao fazer dele um mito fundamental da civilização caribenha” (Louise, 2006: 10). Marronar na arte seria, neste sentido, partir em uma viagem interior em busca ao mesmo tempo de liberdade e raízes, incorporando antropofagicamente os elementos com os quais entra em contato, dando origem a um ser novo, o ser caribenho. O *marronismo moderno* seria uma via espiritual para o surgimento de uma estética caribenha.

No *marronismo moderno* de Louise, a imagem do *nègre marron* caribenho – e martinicano em particular – é estendida, enquanto imagem-chave, a uma interpretação do Caribe, das Guianas e da América Latina. O autor considera estas culturas (de modo inverso aos autores da *créolité*) como nascidas justamente do processo de marronagem:

Eles [os marrons] lançaram as bases da nossa civilização do Caribe e da América Latina. As formas artísticas que eles criaram surgiram de um pensamento impregnado de simbolismo que, com o tempo, deu origem a uma concepção estética que se manifesta ainda nas nossas tradições populares (o Candomblé no Brasil, o Vodou no Haiti, as tradições Yorubas, os fundamentos do reggae, o artesanato, etc.). (Louise, 1998: 13)

Para Louise, “os *nègres marrons* foram os grandes iniciadores em todos os domínios da criação e da espiritualidade. Eles foram os construtores do novo mundo”

⁷⁴ In: <http://www.martinique.franceantilles.fr/actualite/societe/aime-cesaire-100-ans-videos/aime-cesaire-et-le-mouvement-surrealiste-210391.php>. Acesso em 27.06.2013.

(*idem*). Assim, caberia aos artistas do Caribe e da América Latina “inventarem outras formas artísticas, porque nossas sociedades ainda não atingiram o estágio final do seu desenvolvimento cultural na sua especificidade” (*idem*). O *marronismo moderno* se propõe como um meio do artista encontrar o seu caminho próprio de criação e “expressar-se sem complexo”, oferecendo sua contribuição à “cultura universal”: “nossos povos possuem uma nova sensibilidade artística e estética a expressar e um fôlego novo para dar ao mundo, à cultura universal” (*idem*).

O autor esclarece que o *marronismo moderno* não deve ser confundido com a marronagem que se praticava durante o período da escravidão, mas que encontra na marronagem “suas origens enquanto estrutura das forças criadoras da época”. Logo, a filosofia do *marronismo moderno* se apresenta como “uma continuidade da obra que começaram nossos ancestrais” (*idem*).

No *marronismo moderno*, a marronagem é *conceitual*. Segundo Louise, há necessidade de “marronagem conceitual” uma vez que há uma “violência conceitual” que se expressa sobre os artistas caribenhos e latino-americanos. Assim, em seu manifesto, declara:

Fizeram nascer complexos entre os artistas impondo-lhes modelos de expressão, excluindo-lhes de grandes manifestações internacionais e considerando-lhes como artistas exóticos de segunda categoria. O marronista é aquele que pratica a marronagem conceitual de maneira consciente e inconsciente face aos predadores que impõem sua visão tenebrosa. Nossa nova modernidade passa por nós, Caribenhos e Latino Americanos. Somos nós que devemos escolher nossa modernidade. (Louise, 1998: 16)

A “arte da marronagem”, prossegue Louise, é cultivada no pensamento: “nossa filosofia é baseada na consciência individual” (Louise, 1998: 17). E, neste percurso interior, “o marronista deve criar o seu próprio caminho para tentar chegar ao sublime, ao seu cume pessoal. O artista deve se purificar e fazer todo um trabalho sobre ele mesmo a fim de que saia purificado após cada viagem ao fundo de si mesmo” (Louise, 1998: 18).

Em seu percurso interior, que envolve o contato com elementos da natureza e espíritos, o processo de aprendizagem da teoria marronista, segundo o autor, pode ser comparado ao processo de aprendizagem xamânico.

Louise tem o objetivo de que sua teoria seja uma contribuição à arte contemporânea: “nós, caribenhos e latino-americanos, queremos aportar nossa contribuição à história cultural do mundo afirmando nossa mestiçagem cultural e nossa nova sensibilidade artística e estética” (Louise, 1998: 20). Assim, segundo a teoria marronista, seriam sobretudo os temas que considera como “patrimônio cultural dos povos do Caribe, da América Latina e do México” que deveriam constituir seus temas de criação por excelência. Para trabalhar estes temas, Louise propõe o uso de símbolos, que poderiam ser considerados, nesse contexto, como ícones destas culturas, e denomina esta proposta de “simbolismo marronista”. Segundo o autor, “um marronista simbólico não desenha formas realistas” (Louise, 1998: 19).

Desta forma, é fora dos parâmetros da arte representativa que o artista reivindica o surgimento de uma “arte caribenha”.

Christian Bertin, artista bricoleur

Sempre que vai a Paris, o artista plástico Christian Bertin gosta de “deambular” pelos lugares que Césaire frequentava. Em uma dessas deambulações, pouco após a morte de Césaire, se deparou em uma vitrine com a capa da revista *Paris Match* noticiando o fato, estampada com a seguinte frase: “*Le soleil noir s’est éteint*”. Aquela frase o incomodou profundamente: “nenhum sol se apaga, sobretudo um sol como Césaire”. *Le soleil nègre* foi a instalação que fez como resposta.



Detalhe de *Le soleil nègre*.
Foto: Magdalena Toledo, 23.04.2012

Assim como nesta obra, Aimé Césaire é um tema recorrente no trabalho de Christian Bertin, que tem sua história marcada por Césaire desde a infância. Por sua sugestão, nos encontramos pela primeira vez na entrada do Sermac, e de lá seguimos para seu ateliê em *Bellefontaine*, pequena comuna que abriga uma comunidade de pescadores, no norte da Martinica.

No trajeto, Bertin me contou que nasceu em uma família pobre, em *Gros Morne*, comuna rural que fica no centro norte da ilha, que concentra a maior parte das plantações de banana e cana-de-açúcar. Devido à grave crise do setor açucareiro nos anos 50, sua mãe, como outros tantos trabalhadores rurais, fica sem emprego e parte para a cidade com os filhos. Assim, aos três anos de idade, Bertin vai morar em Fort-de-France no bairro de *Trénelle*, que se formava nesta mesma época na periferia da cidade, acolhendo pessoas

provenientes deste êxodo rural. O bairro tem como origem a compra um terreno pela prefeitura de Fort-de-France com o intuito de alojar os grupos que chegavam do campo e iam procurar o prefeito em seu escritório em Fort-de-France em busca de um local para morar⁷⁵. Aimé Césaire, portanto, passa a fazer parte muito cedo da vida de Christian Bertin, que se define como “*un enfant de Trénelle*”:

E então eu chego em Trénelle, aos três anos. E, desde os três anos, já tenho essa relação com Césaire. Essa relação, não de pai de sangue, mas de pai que me permitiu ter um lugar pra morar. E este senhor, este grande senhor, grande ser humano, vem nos ver nesse espaço quase todos os dias, como nós estamos construindo a nossa casa, como fazemos nosso espaço, como criamos nosso espaço⁷⁶.

As visitas de Césaire a *Trénelle* nos anos de formação do bairro, nas quais costumava conversar com os moradores que conhecia pelo nome, perguntar sobre suas famílias e necessidades imediatas, criou um forte vínculo entre os moradores e o prefeito. Uma gratidão que se percebe até hoje nos comentários dos primeiros moradores de *Trénelle*. Além de se ocupar com a questão do alojamento dos recém-chegados, a prefeitura de Fort-de-France cumpriu um importante papel na urbanização não apenas deste mas de outros bairros, ocupando-se da instalação de saneamento básico e escolas nos locais, assumindo uma forte presença pública desde o início destas formações urbanas. Sem negar o protagonismo que Césaire teve no reconhecimento público destas ocupações, também deve-se assinalar que o Partido Comunista, ao qual pertencia Césaire,

⁷⁵ Várias pessoas relataram que Césaire mantinha o hábito de receber os habitantes de Fort-de-France em seu escritório, que iam fazer suas demandas ao prefeito pessoalmente. Césaire manteve o hábito de receber pessoas em seu escritório até o final de sua vida, mesmo quando já não era mais prefeito, e recebia de habitantes da ilha a turistas que desejavam conhecê-lo pessoalmente, passando por políticos, artistas e admiradores de sua obra de todo o mundo, muitos dos quais levavam presentes que passavam a fazer parte da decoração do escritório e hoje estão expostos no Musée Aimé Césaire como parte de seu acervo.

⁷⁶ As citações de entrevistas de Bertin neste capítulo se referem à entrevista realizada em 12.05.2012.

assumiu uma postura de apoio às ocupações e tomadas de terrenos nesta época, além de cumprirem o papel de intermediários para o reconhecimento do aparelho público das ocupações, fundamental no processo de urbanização. No relato dos primeiros moradores, entretanto, ações públicas ganham um contorno de ações individuais de Césaire, o que certamente é reforçado pela memória de um prefeito que de fato possuía um carisma e uma preocupação com aqueles moradores, mas também de um modo de entender a política como uma relação mais pessoalizada, refletida igualmente no modo de fazer política de Césaire. Neste sentido, frequentes são os comentários do tipo “Césaire não era um político” (neste caso, referindo-se à postura honesta de Césaire na política, não encontrada “nos políticos de hoje”), ou que relacionam ações públicas de Césaire a traços de sua personalidade em particular, como a “generosidade”, o que talvez revele mais sobre a percepção generalizada do que define um político e a política, orientando um determinado tipo de percepção sobre as ações de Césaire em particular. Generosidade é, pois, um dos adjetivos mais utilizados pelas pessoas com quem tive contato para definirem o prefeito Césaire. Entre a população dos nascentes bairros populares, ele passa a ser conhecido como *papa Césaire*.

No romance *Texaco*, do escritor martinicano Patrick Chamoiseau, ficção ancorada em eventos históricos, no qual o autor se baseou em material de arquivo e nos relatos de uma antiga moradora do bairro popular de mesmo nome que se formou na mesma época de *Trénelle* por pessoas vindas do mesmo êxodo rural, o autor analisa este evento, chamando de “efeito Césaire” as primeiras mudanças sentidas no tratamento das ocupações, antes tratadas violentamente pela polícia. Os policiais que antes derrubavam os barracos das pessoas que se instalavam nos morros e as agrediam violentamente passaram a ser coibidos pelo prefeito recém-eleito em 1945. Além disso, o romance traz trechos interessantíssimos para pensar na relação entre os moradores dos bairros

populares que se formavam em Fort-de-France (na época, favelas) e o prefeito, na preocupação deste em alojar estas pessoas e na própria ação do partido comunista diante das ocupações. Cito um trecho:

Aquela noite da volta dos ceerresses foi terrível. (...) Quebraram as paredes com mais fé, bateram nas mulheres tanto ou mais do que nos homens e investiram contra a molecada que protegia diversos barracos. O vereador-comunista do Bairro Morro Abélard (...) relatou os fatos ao próprio Césaire. Então, por volta do meio-dia, em plena tragédia de fibrocimento, folhas-de-flandres, caixotes, lama, lágrimas, sangue, notificações, num oceano de policiais diversos vimos chegar o deputado-prefeito em pessoa. Seu carro preto entrara silenciosamente em Texaco. Ele descera, cercado por seus mulatos e por um comunista-doutor que se vestia de branco⁷⁷. (...) Vê-lo assim entre nós deu origem ao boato de que o próprio Césaire autorizava a nossa instalação. Mais tarde, soubemos que tinha visto o representante oficial da França, que pedira para comprar esse terreno dos domínios, ou ainda exortado o bekê a ter paciência, sem incomodar as pessoas, até que ele encontrasse outra solução. Encontrou uma, pequena, e logo a prefeitura propôs alojar-nos no Morro Calebasse” (Chamoiseau, 1993: 314).

Anos depois, Aimé Césaire volta a fazer parte da história de Bertin, ao lhe possibilitar uma bolsa de estudos em artes plásticas na cidade francesa de Macon. Bertin havia estudado cerâmica no Sermac nos anos 70 e após esta experiência tornou-se electricista, embora desejasse prosseguir com os estudos. Segundo ele, “o Sermac tinha introduzido uma grande crise no meu interior: ‘quem eu sou, aonde irei com isso?’”. Assim, em uma manhã em que estava trabalhando na Prefeitura de Fort-de-France, tomou coragem e foi até o escritório de Aimé Césaire pedir-lhe uma bolsa de estudos na França.

⁷⁷ Trata-se do Dr. Pierre Alier, adjunto e melhor amigo de Césaire, falecido em 05.12.2013.

Foi assim que iniciou o curso de cerâmica e posteriormente de artes plásticas em Macon, onde se formou na Escola Regional de Belas Artes.

Eu encontrei essa experiência bem interessante porque eu não cheguei nessa escola pra ser artista plástico, mas para ser ceramista. Mas a potência de trabalho que eu tinha ultrapassava a cerâmica. E isso me aborrecia, porque era muito fechado. Eu pedi para mudar. Consegui ir para as artes plásticas, onde eu estudei coisas que eu não conhecia, eu estudei história da arte, pintura, desenho, escultura, o volume, cinema. Lá foi realmente uma cultura geral total. Era isso que fazia tempo que eu procurava. Era isso. Porque eu tinha uma grande lacuna. Porque eu não tive o processo escolar que eu deveria ter tido. A partir daí, eu comecei a me educar, eu comecei a fazer curso de francês... Foi isso. Aprender a falar francês, aprender a compreender o francês, a ter um vocabulário mais interessante.

Esta experiência mudou sua vida. Após os anos de estudos, Bertin retornou à Martinica como artista plástico e instalou seu ateliê na pequena comuna de *Bellefontaine*. O retorno à Martinica, à luz da experiência vivida na França, o leva a observar a ilha natal a partir de outro ponto de vista, após um período de “tábula rasa”:

Após esses estudos, eu disse ‘eu preciso fazer tábula rasa’, e fiz tábula rasa durante quatro anos. Eu disse ‘eu vou começar a conhecer o meu país’. E nesse momento eu começo a ler Césaire. Eu começo a ler Césaire, eu começo a tentar compreender Césaire. Eu leio Césaire e eu observo Trénelle. E eu constato que Trénelle é um espaço de criatividade enorme. A maneira como as pessoas constroem suas casas, a maneira como elas se deslocam, a maneira como elas falam... nesse momento eu começo a trabalhar sobre Trénelle. E eu fiz uma exposição em frente à prefeitura de Fort-de-France sobre a maneira como as pessoas constroem suas casas em Trénelle.

“Começar a conhecer o meu país” passa, para Bertin, pela leitura de Césaire. “Ler Césaire” e “observar Trénelle” passam a andar juntos nesse processo de autodescoberta e descoberta de seu país. A partir da leitura da obra de Césaire, Bertin atualiza sua própria experiência de *retour au pays natal*, que se completa com a observação do bairro de *Trénelle*. A reflexão sobre o modo como as pessoas construíram suas casas no início do bairro nos anos 50, quando ainda estavam se instalando nos terrenos recém-adquiridos, deram o rumo para suas criações posteriores. Inicialmente, começou a recordar a forma como sua própria casa foi construída por sua mãe, aos poucos, reunindo materiais diversos, tentando reproduzir as referências que via nas casas burguesas onde trabalhava como empregada doméstica. Para Bertin, o modo como a casa de sua mãe e de outros primeiros moradores de *Trénelle* foram construídas assemelhava-se à técnica artística da *bricolagem*, que passou a ser a marca do seu trabalho.

É como neste processo de lenta apropriação do espaço que começou a interpretar sua experiência na França:

Quando eu cheguei à França – como todo mundo, como todo estudante, mas já um estudante um pouco mais velho – eu me instalei pouco a pouco. Eu me instalei como a minha mãe se instalou em Trénelle. Eu não conhecia o lugar, mas eu me instalei pouco a pouco, e fui tomando posse do lugar, tomando posse das coisas.

A técnica da bricolagem foi o modo escolhido para construir seu ateliê em Bellefontaine. O próprio ateliê do artista é uma obra de arte em processo, que ele próprio construiu a partir da recuperação de materiais diversos, como ferro, pedaços de madeira, placas de alumínio, partes de móveis ou de janelas, a exemplo do modo como sua mãe construiu sua primeira casa no bairro. Atualmente, as casas do bairro de Trénelle são casas de concreto que em pouco lembram o processo de recuperação de materiais descrito

por Bertin. O ateliê construído por Bertin, assim, deve se parecer mais com as primeiras habitações de Trénelle, que para o artista são obra de arte.



Ateliê de Christian Bertin, Bellefontaine, junho de 2013. Foto: Magdalena Toledo

No ateliê, obras de Bertin se misturam a objetos pessoais e a uma enorme quantidade de materiais que o artista recolhe, que servirão de suporte para criações futuras: tonéis, pedaços de ferro e madeira, capôs de carro, sucatas em geral, facões, vestimentas, pedaços de plantas, sementes, carcaças de animais⁷⁸.

Em minha última visita ao ateliê, Bertin estava trabalhando em um quadro no qual destacavam-se várias canecas, recolhidas antes da demolição de um antigo presídio. Uma moldura vermelha, com cascas da flor de um *fromager* que Bertin havia recolhido do chão sobrepostas, completavam esta obra cujos elementos centrais são objetos que trazem em si uma memória dolorosa.

⁷⁸ Características que levaram o crítico de arte Dominique Berthet a definir o trabalho de Bertin como uma “estética da reciclagem” (Berthet, 2009: 151).

Esta obra apresenta algumas características do trabalho realizado pelo artista, no qual materiais aparentemente tão diversos como sucatas e elementos da natureza são colocados em relação no processo de bricolagem. Bertin aproxima estes universos supostamente distintos, como que recriando um microcosmo da Martinica contemporânea em suas obras: uma paisagem na qual autoestradas que abrigam hipermercados de grandes redes francesas se fazem presentes em meio a paisagens naturais de mar e floresta; uma profusão de carros e congestionamentos contrasta com o ambiente rural da maioria das comunas; bairros populares, com casas com traços de precariedade, dividem o espaço com fileiras de carros de moradores estacionados nas ruas íngremes e estreitas (sem contar nos carros abandonados nas ruas ou terrenos baldios), contrastando uma paisagem urbana de bairro popular caribenho com a facilidade de acesso dos moradores a determinados bens de consumo de em um país europeu.⁷⁹ Assim, ao recolher o que está ao seu redor na paisagem e transformar em suporte para seus quadros e instalações, o artista revela uma paisagem híbrida, alegórica, por um lado, do modo de constituição da modernidade caribenha, e bastante representativa, por outro, do projeto de modernização francês nas Antilhas.

Frases de Aimé Césaire, assim como versos de seus poemas, também são usados como elementos nesse processo de bricolagem. Um exemplo é a obra *Le Diable*, inspirada episódio da máscara que Césaire encontrou no Senegal, e relacionou à máscara do *diable*

⁷⁹ “Since the 1960s, the island world of Martinique has been undergoing a fundamental transformation, responding to French-mandated programs designed to bring it and its sister neocolonies into line with Europe in terms of roads, electricity, telephones, piped water, airports, hotels, golf courses, marinas, social programs (a panoply of welfare benefits, pensions, and unemployment insurance), residential construction (tripling the standard size of houses even as family size began to plummet), cars (bringing the per capita ownership to levels rivaling the United States), supermarkets, appliance stores, and other large-scale consumer offerings (INSEE 1995). Agriculture has atrophied while service industries and the civil service have mushroomed. As the landscape has been transformed, the environment has suffered fierce degradation. The media have been modernized, making the French language an omnipresent part of everyone's daily life.” (Price, 1997: 13)

rouge do carnaval martinicano⁸⁰. Nesta instalação, Bertin utiliza um carrinho de transporte de cargas de duas rodas que, em francês, é chamado de *diable*. Sobre o *diable*, Bertin fixou um latão⁸¹ e cobriu-o com uma camisa pintada de vermelho⁸², sobre a qual escreveu a seguinte frase de Césaire: “*Alors, qu’est-ce qui est arrivé? Dans cette société coloniale, le dieu du vaincu est devenu le diable du vainqueur*”⁸³. Bertin me explicou que *diable* é também o demônio na tradição cristã, e como os colonizadores classificaram os deuses africanos. A máscara ritual africana, ao olhar do colonizador, vira *diable*, e como *diable* reaparece na máscara do carnaval martinicano. Finalmente, completam os elementos utilizados por Bertin para a criação de seu *Diable* uma obra artística do próprio Césaire, tendo como referência o mesmo episódio: o poema *Suprême masque*.

O *diable*, ainda, é um personagem constante no imaginário da Martinica rural (Revert, 1951) e, conseqüentemente, nos contos populares (Lafcadio Hearn, 1939; Iná Césaire, 1989). A crença no diabo se manifesta em diversos aspectos, assinalados por

⁸⁰ Mesmo episódio que inspirou a obra “Le masque sacré”, de René Louise.

⁸¹ Dominique Berthet, crítico de arte pesquisador da obra de Bertin, analisa os latões ou tonéis (bomb’ d’lo) presentes nas obras de Bertin como “fûts métalliques semblables à ceux qui par le passé servaient à acheminer par bateau salaisons et morues séchées et qui, dans les quartiers populaires, faisaient office de citernes d’eau de pluie près des maisons. Ces mêmes bomb’ d’lo qui dans une autre réalité servent au transport d’hydrocarbures et qui portent la marque des multinationales comme Yacco ou Total, devenant alors pour l’artiste des symboles d’une aliénation économique” (Berthet, 2009: 145 e 149).

No romance *Texaco*, o bairro, nascido da apropriação de um terreno de um “béké do petróleo” (sic), temos uma passagem que faz referência aos tonéis da empresa Texaco, que passaram a ser um dos materiais utilizados na construção das casas: “Texaco: Vejo catédrais de tonéis, arcadas de ferro-velho, tubulações portadoras de pobres sonhos. Uma não-cidade de terra e gasolina.” (Chamoiseau, 1993: 110)

⁸² Sobre os casacos e roupas utilizados por Bertin em suas obras, escreve Berthet: “La serie des vestes (travail en cours débuté en 1996), est de ce point de vue tout à fait significative. Plongées dans un bain de plâtre, solidifiées, recouvertes d’une peinture blanche, rouge, bleue ou ocre, suspendues à un cintre, une fenêtre, le capot d’une voiture, un châssis, ces vestes expriment une absence. Le corps qui les portait n’est plus là, il a disparu. Vestes rigides, abandonnées, définitivement importables. Que sont devenus ceux qui les portaient ? La même question se pose au sujet des vêtements qui sont associés aux bomb’ d’lo” (Berthet, 2009: 149).

⁸³ Encontrei a frase utilizada por Bertin em uma entrevista na qual Césaire descreve e analisa o episódio da máscara *Ejumba* encontrada em Casamance e sua correspondência com a máscara do *Diable Rouge* do carnaval martinicano. Segundo Césaire: “Or, ce masque, je le connaissais fort bien; mais chez nous on ne le porte que durant le carnaval et il représente le diable. Alors, qu’est-ce qui est arrivé? Dans cette société coloniale, le dieu du vaincu est devenu le diable du vainqueur. C’est l’exemple d’une culture se frottant à une autre – plus forte, mieux organisée –, mais cette culture est toujours là; avec son réservoir national qui est le peuple” (in: <http://www.potomitan.info/cesaire/politique.php>).

Revert em 1951: na extrema preocupação com o batismo do recém-nascido que, salvo no mês de dezembro, deve ocorrer nos três primeiros dias de nascimento, “a fim de colocar o recém-nascido e toda sua família ao abrigo do demônio” (Revert, 1951: 17); na desconfiança em relação à grande fortuna de um *béké*⁸⁴; nos inúmeros relatos de *engagés*, pessoas que têm pacto com o demônio, tanto no campo quanto na cidade⁸⁵.

Nos contos antilhanos, pois, encontramos inúmeras referências ao “velho diabo”, “filho do diabo”, ou a pessoas que têm pacto com o diabo (*engagés*, como os feiticeiros, e *Soucouyan* ou *volant*, pessoas que passeiam no céu sob a forma de uma bola de fogo). A imagem de que houve uma época em que o diabo estava solto nos campos, pois ainda não havia se fixado no inferno, aparece inúmeros contos⁸⁶.

⁸⁴ Il est également certain qu'il ne se passe pas d'année où l'on ne raconte que tel gros propriétaire, mort récemment, était un engagé dont le diable est venu enlever le corps” (Revert, 1951: 80).

⁸⁵ “Cela se pratique toujours, à ce qu'on raconte, et l'on entre en relations avec Lucifer, Beljébut ou tout autre démon par invocation apprise d'un autre engagé. La rencontre peut se faire chaque jour à midi, sous un grand *fromager*, ou sous les bambous, à minuit, le jour de la Noël. Lorsque les deux parties sont d'accord, l'engagé signe un parchemin de son sang et le remet au démon, qui le garde. (...) Il paraîtrait que ce genre de contrats continuerait à être pratiqué, et il serait difficile de recenser tous les « engagés » que la Martinique est censée renfermer (Revert, 1951: 80)”. Note-se, aqui, a referência ao *fromager*. Embora nem sempre apareça associado aos relatos de pacto com o demônio, este reforça a crença na árvore como uma árvore de poder, situada entre o mundo “natural” e o “sobrenatural”. “On raconte de même, à Trinité, qu'une certaine nuit de juin Satan offre un grand banquet à tous ses amis et satellistes, sur un rocher situé, près de l'extrémité de la Caravelle, et que, pour cette raison, on appelle la Table du Diable. Malheur à l'imprudent qui se trouverait alors dans ces parages sans y avoir été invité” (Revert, 1951: 82).

⁸⁶ “A peine s'était-elle éloignée que le garçon appelait sa mère et lui contait ce qu'il avait vu. Même, il lui fit croire que Totoye était engagée avec le Diable. La mère le crut sans hésiter car, en ce temps-là, le Diable courait les bois : il ne s'était pas encore fixé en Enfer” (*La bleu*, in Hearn, 1939); Aussi bien, la nuit venue, le Diable retourna à son rocher. C'est là que se faisait le Sabbat : la ronde de Satan; là que s'assemblaient Zombi, Soucouyan, Loup-Garou, Agoulou” (*Nanie Rozette*, in Hearn, 1939: 66); “*Il était une fois...* Il y a longtemps, longtemps. En ce temps-là, le Diable n'était encore qu'un tout petit, petit bonhomme.” (*Conte colibri*, in Hearn, 1939: 27); “Madame, quittez sur-le-champ cette maison! Retournez chez votre mère! L'homme que vous avez épousé n'est autre qu'un gros diable! Dès qu'il est sur sa plantation, à midi sonnant, il se transforme en papa-cochon et un tas de petits cochons sortent de son ventre pour travailler la terre” (*Dents Bleues* in Iná Césaire, 1989: 132).



Detalhe « Le diable ». Foto: Magdalena Toledo, junho de 2013

A obra *Le diable* de Bertin foi, ainda, o artefato principal das *performances Li diab là*, realizadas em Paris e na comuna do Précheur. Para cada uma, Bertin confeccionou um *diable* com características específicas. Este que vemos na foto foi utilizado na *performance* na comuna de Précheur. Sobre a *performance* realizada em Paris, diz o artista:

Eu fiz um trabalho de completo 'detournement'. Por quê? Primeira coisa: Césaire muito jovem vai a um país do leste europeu com um companheiro. E quando ele chega as pessoas apontam pra ele na rua e dizem "olha o diabo!", porque ele é negro. Essa é a primeira anedota⁸⁷. A segunda anedota, Césaire chega na África,

⁸⁷ Este episódio, já relatado por Césaire em tom anedótico algumas vezes em entrevistas, como a que concedeu à cineasta Euzhan Palcy para a realização da trilogia "Aimé Césaire: une voix pour l'histoire" (presente no filme "Au rendez-vous de la conquête", segunda parte da trilogia), refere-se a um episódio

ele já é um tipo reconhecido mundialmente, e ele vê uma máscara, que um africano lhe diz que para ser usada tem que ser iniciado. E Césaire constata que essa mesma máscara que havia na África nós havíamos trazido durante a escravidão, com nosso espírito de ‘detournement’, e lhe demos o nome de ‘diable’. Essa máscara é uma máscara usada durante o carnaval pra assustar os homens. E, a partir daí, enquanto eu fazia um trabalho de residência, eu descobro esse trabalho e eu faço um ‘diable’, eu faço uma máscara, que coloco sobre um ‘diable’ e faço uma deambulação em Paris com ela.



Li Diab là utilizado na performance de Paris
Exposition Eia!Eia!!Eia!!!, Fondation Clément, 2010
Foto: Robert Charlotte. Acervo do artista.

passado na Iugoslávia, quando Césaire era ainda estudante em Paris. A convite de seu amigo Petar Guberina (linguista e filólogo, na época também estudante em Paris), Césaire foi passar as férias na fazenda de sua família, em Dalmatie, Sibenik. Passeava pelo vilarejo quando uma senhora que nunca havia visto um negro antes, ao vê-lo gritou “é o diabo!”.

Bertin aponta ainda, o aspecto de *detournement* presente no episódio da *masque rouge*. É o espírito de *detournement*, segundo Bertin, que faz com que seja chamada com o nome cristão de *diable* a máscara ritual africana que é, ao mesmo tempo, retirada de seu contexto original. Graças a este *detournement*, a máscara sobrevive no Caribe, ganhando um novo sentido. Deste modo, o *detournement* representado pela e na *masque rouge* estaria mais próximo da *relação* (Glissant, 1990) do que da síntese⁸⁸.

Novos *detournements* são realizados pelo artista quando este leva seu *Diable* para Paris. Na *performance Li Diab là*, que assisto em vídeo, Bertin, vestido de calça, *blazer*, camisa branca, óculos escuros e chapéu, empurrava o carrinho, com um latão vermelho ornamentado com pequenos espelhos e chifres dourados, fazendo uma alusão mais direta às máscaras africana e martinicana. Fincada sobre o latão, em uma pequena bandeira estava escrito, de um lado, *Li Diab là*, e do outro, *Suprême Masque*, nome do poema de Césaire. Dentro do latão, há folhas de papel com poemas de Césaire e trechos de textos de Fanon, que às vezes Bertin distribuía aos passantes.

No filme, o artista aparece caminhando por pontos turísticos de Paris, como a Catedral de Notre Dame, o Louvre e as margens do Sena, e em bairros como o *Beaubourg*, o *4eme*, o *6eme*, *Saint Germain des Près*, bairros que o artista define como “culturalmente potentes”. O artista passa em frente ao *Centre Pompidou*, pára e olha para cima por um instante. Em frente ao muro do *Atelier Brancusi* do *Musée National d’Art Moderne*, Bertin deposita seu *diable*, dá alguns passos para trás e pára, com os olhos fixos no muro. A cena sugere desolação, como se o artista finalmente chegasse muito próximo dos

⁸⁸ Refiro-me, aqui, à teoria da *créolité*, que pretende que a cultura caribenha seria uma síntese de elementos africanos, europeus, ameríndios e indianos. Se a ideia de síntese acentua o aspecto da partilha de elementos, por outro, não acentua o aspecto da dominação. Na noção de *relação*, presente no conceito de *antillanité*, a questão da dominação está presente na dinâmica das relações. E são as próprias relações, em suas dinâmicas e contradições – e instauradoras, por sua vez, de novas relações – o foco para entender a situação colonial.

grandes centros de arte da capital da França, mas não conseguisse transpor o muro. Uma metáfora para o que Bertin considera a situação do artista antilhano na metrópole, que poderia ser estendida para a situação dos antilhanos (originários das Antilhas francesas) na França.

Esta situação é particularmente dramática pelo fato dos antilhanos das Antilhas francesas serem cidadãos franceses e, por muito tempo, terem se sentido plenamente franceses e reivindicado essa cidadania. As ambiguidades do modelo de imperialismo francês (Bourdieu, 1999: 153-158), bem como suas consequências sociais e psicológicas particularmente no caso dos antilhanos, são analisadas por inúmeros autores (Fanon, [1964] 2006); Glissant, 1997; Dumont, 2010). Em uma entrevista à cientista política Françoise Vergès, Césaire analisa esta condição:

“[La France] a des problèmes liés à son histoire, qu’elle tente péniblement se démêler. Chaque peuple européen a son histoire, et c’est l’histoire qui a construit la mentalité française telle qu’elle est. (...) Les Français ont cru à l’universel et, pour eux, il n’y a qu’une seule civilisation: la leur. Nous y avons cru avec eux” (Césaire in Vergès, 2005: 31-32).

O crítico de arte Dominique Berthet, acentua que com esta *performance* Bertin tinha o projeto de denunciar a falta de interesse ou desconhecimento dos europeus (se referindo particularmente aos franceses) em relação às artes plásticas produzidas nas Antilhas francesas, configurando uma situação que “oscila entre silêncio e marginalização”. Assim:

Au cours de cette déambulation devant les haut lieux de la culture française, Christian Bertin introduisait dans Paris une réalisation artistique renvoyant directement à sa propre culture. L’idée était que, face à une culture dominante qui ne veut pas le reconnaître, lui, à l’inverse s’inscrit dans ces lieux et se les approprie” (Berthet, 2012: 149).

Na continuação de sua *deambulation* em Paris, Bertin prossegue sua caminhada por lugares como a *Librairie Présence Africaine*, o *Sénat*, o *Panthéon*, “lugares de Césaire

em Paris”. É uma caminhada solitária. Nos pontos de maior movimento, a maioria das pessoas passa sem dar atenção, enquanto outros viram a cabeça ao passar, parecendo não conseguir situar imediatamente aquela figura: o carrinho que levava contrastava com a roupa elegante. Alguns turistas fotografam de longe. São poucos os que param para olhar. Seria um mendigo, um louco? O contraste da imagem de um homem com roupas elegantes empurrando um *diable* pelas ruas parece dar àquela imagem uma impressão de algo fora de lugar.

Nesse dia eu me vesti muito bem, como um verdadeiro homem de negócios. O diable do Ocidente [carrinho] é para carregar coisas pesadas. E eu entrego poemas de Césaire, textos de Fanon pras pessoas. Eu compreendo, tinha pessoas que me olhavam “será que é um mendigo?”, e também tinha pessoas com uma grande cultura geral que paravam pra falar comigo. Tinha ingleses, japoneses. Teve uma recepção muito interessante e ao mesmo tempo difícil, é normal. Eu não preciso que me aceitem o tempo todo. Eu também estou aí pra ser rejeitado, faz parte do meu percurso.

Com o *Diable* da primeira foto, Bertin realizou a *performance Li Diab là* na comuna de *Prêcheur*, durante uma marcha de celebração do 22 de maio, data em que se comemora a abolição de escravidão na Martinica. *Prêcheur* foi cenário dos eventos trágicos que antecederam a revolta dos escravos em 22 de maio de 1848: o administrador da *habitation Duchamp* em Saint Pierre havia proibido os escravos de tocarem tambor. Romain, um dos escravos da *habitation*, não obedeceu às ordens e foi preso. Esta prisão gerou uma rebelião de escravos que começaram a formar grupos armados nas comunas de *Prêcheur*, *Carbet* e *Saint Pierre*. Finalmente, Romain é liberado mas, no caminho de volta, na entrada do burgo de *Prêcheur*, os escravos tombam em uma emboscada armada pelo proprietário de uma *habitation*: 25 escravos são mortos e mais de 50 feridos em um

fuzilamento. Em 22 de maio, a notícia chega a Saint-Pierre e os escravos iniciam uma rebelião. É a gota d'água para eles, que já esperavam desde o 27 de abril a implementação do decreto de abolição da escravidão assinado na metrópole. Pressionado pelos acontecimentos, em 23 de maio, o governador assina o decreto de abolição da escravidão na Martinica.

No vídeo que ele me mostra, as primeiras imagens são do vulcão Pelée, seguidas de uma imagem de Césaire. No início do filme, vemos um Bertin solitário a caminhar inicialmente em um espaço vazio. Nesta *deambulation*, o artista veste uma calça jeans, uma camisa e um boné, contrastando com as roupas escolhidas para a *performance* anterior. Bertin prossegue sua caminhada pela beira de uma estrada, cujo nome aparece em seguida em uma placa: “Route des fusillés du Prêcheur”. Bertin segue pela estrada empurrando seu *diable*. É possível observar a frase de Césaire inscrita sobre o latão pintado de vermelho e um pequeno cartaz branco que sai do latão como uma bandeira, no qual, como na performance de Paris, está escrito de um lado “*Suprême masque*” e do outro *Li diab là*. Anoi-tece e começamos a ver outros pés que marcham junto aos de Bertin: pés de crianças, mulheres e homens se misturam sobre a rodovia. Trata-se da marcha que ocorre anualmente, de Saint-Pierre a Prêcheur, em comemoração à abolição da escravidão na Martinica. A maior parte dos participantes da marcha carregam tochas acesas. A marcha acontece ao som ritmado do tambor. Ao final da marcha, Bertin se dispersa da multidão, seguindo seu caminho solitário por uma rodovia vazia. Em um dado momento, aparece caminhando na beira da praia, sempre empurrando o *diable*. O vídeo termina com uma imagem de Bertin chegando em sua comuna, e subindo em uma escada com o *diable* como se fosse guardá-lo. O *diable* e Bertin se aproximam da câmera. Ao contrário da *performance* de Paris, neste filme vemos a cena final de um Bertin que sorri, antes da câmera focar nos dizeres *Li diab là* do cartaz fixado no latão.

Assim, nos textos e conceitos de Césaire, na historiografia martinicana e nas memórias de experiências Bertin encontra “os materiais para construir uma gama potencialmente infinita de passados pessoais e coletivos” (Herzfeld, 1997: 24), realizando, através de distintos artefatos, *bricolagens semióticas* (Herzfeld, 1997: 24), que se constituem como uma bricolagem de metáforas e ícones.

Estética da blès

Um elemento central no trabalho de Christian Bertin é o *coutelas* ou facão de cortar cana-de-açúcar. Na exposição *Regards Caraïbes*, realizada em julho de 2013 na *Cité Internationale des Arts*, as obras escolhidas por Bertin foram duas telas nas quais o *coutelas* é o elemento de destaque.

Em seu ateliê, uma das obras que mais chamou minha atenção foi a instalação “*Mis a table, coutelas blessé*”, na qual facões enfileiram-se sobre uma superfície e são “enfaixados” com um tecido de algodão grosso pintado de vermelho. Bertin ressaltou que “o facão de cortar cana é uma ferramenta não somente da Martinica, mas de todo país colonizado”, e fez questão de dizer que os *coutelas* que utiliza em suas obras são todos usados, “com uma história atrás”. Esta obra se inscreve em um dos eixos temáticos de seu trabalho: a escravidão na Martinica. Assim, pedi que ele me falasse mais sobre ela.

O coutelas possui uma ambiguidade enorme. É uma coisa que todo martinicano uma geração atrás tinha em sua casa. Ele tinha muitas funções: ele tinha a função primeira – com o colonialismo, com a escravidão – de cortar a cana, o que também se passou no Brasil. Tem uma segunda função: é com esse mesmo coutelas que nós cortávamos as cabeças dos békés. É uma ambiguidade. E tem uma terceira função: no território do escravo ele vai com este instrumento colher

o seu legume. A imensa ambiguidade que tem ali dentro. Eu me utilizo do coutelas por isso: é desse instrumento que as pessoas se serviam.



Coutelas blessés de Christian Bertin. Exposition Eia!Eia!!Eia!!!
Fondation Clément, 2010. Foto: Robert Charlotte.
Acervo do artista

Remetendo ao mesmo tempo ao trabalho escravo, à revolta e à subsistência, o *coutelas* condensa em um único artefato a experiência histórica do sistema de plantação na Martinica, em suas dinâmicas e ambiguidades. Poderíamos, aqui, fazer um paralelo com o caso analisado por Strathern (1990), de “imagens que incorporam história nelas mesmas” (Strathern, 1990: 157) e estendê-lo a estes artefatos. Do mesmo modo que no exemplo analisado pela autora, no qual “people do not therefore have to *explain* such images by reference to events outside them: the images *contain* events” (*idem*, grifos da autora), podemos dizer que o *coutelas* contém eventos. Como observa Strathern no caso melanésio, “imagens são apresentadas através de artefatos” (Strathern, 1990: 158). O ponto central de sua argumentação, que aponta que um evento pode ser visto como um

artefato, decorre da constatação de que os melanésios se servem de eventos como se servem de artefatos. E isto, prossegue, deveria ser feito pelos próprios antropólogos, pois quebraria com a visão dicotômica entre “cultura material” e a abstração “cultura” (esta última, supostamente o domínio dos antropólogos), que relega os artefatos a uma condição de “meras ilustrações” de um contexto social – este, por sua vez, entendido como um “sistema de referência” (Strathern, 1990: 172) que caberia ao antropólogo interpretar. Tal concepção de artefatos atribui a estes um estatuto bastante diferente do modo como eventualmente são vivenciados por seus agentes. Assim, segundo Strathern,

If we are prepared to see artifacts as the enactment of events, as memorials of and celebrations to past and future contributions (...) then we must be prepared to switch the metaphors the other way too – to empty our notion of history as the natural or occurrence of events that present a problem for structure – to talk about people using an event the way they may use a knife, or creating an occasion the way they create a mask or demonstrate personal efficacy in laying out the phases of a feast according to strict social protocol. (Strathern, 1990: 174)

Bertin, para além do uso dos *coutelas* enquanto artefatos que contêm eventos, faz uso do próprio evento da experiência histórica da plantação e o (re)transforma em um artefato de tipo “obra de arte”. No uso destes eventos como artefatos – que, por sua vez, produz mais artefatos – Bertin trata os corpos feridos dos *coutelas* com cataplasmas. Este facão de cortar cana, que pode servir tanto para o trabalho na plantação do *béké*, para o trabalho na roça, garantindo a subsistência do escravo ou do *marron*, quanto para as rebeliões dentro e fora das *habitations* – instrumento, portanto, do qual nem o escravo nem o *marron* podem prescindir –, em sua ambiguidade, pode ser considerado o artefato da *blès*.

A *blès*, palavra *créole*, “surgida do imaginário do homem escravo”, segundo Bertin, refere-se a uma dor profunda, a um mal, que pode ter origem em uma magia. A

palavra pode ter derivado de *blessure* (ferida), porém seu sentido é mais sutil, seria como uma ferida que não se vê, mas a pessoa sente. Para o crítico de arte Dominique Berthet,

Il s'agit d'une blessure étrange, intérieure, invisible. Une blessure qui touche un peuple et qui échappe à la médecine occidentale traditionnelle. Parmi les conséquences de l'arrachement à la terre d'Afrique, de la condamnation à vivre dans un espace inconnu, de la situation d'esclavage, de l'impossible retour, existe une douleur profonde, une blessure fondamentale, insondable, mystérieuse, nommée « la blesse ». Une blessure sournoise, violente, inguérissable que seuls les quimboiseurs sont en mesure de soulager. (Berthet, 2009: 139)

“Doença tipicamente *créole*” (Jean Marie-Louise, in Berthet, 2009: 139), apenas o *quimboiseur* pode curá-la. Para a escritora Simonne Henry-Valmore, a *blès* é “qualquer coisa de indefinível que chora dentro de nós” (in Berthet, 2009: 139), lembrando o *blues*, gênero musical nascido a partir dos *spirituals*, cânticos e canções de trabalho (*worksongs*) dos escravos das plantações de algodão do sul dos Estados Unidos, que seria, pois, a expressão de uma *blès*⁸⁹.

A *blès* também aparece no poema *Calendrier Lagunaire*⁹⁰ de Aimé Césaire, que de forma lancinante parece tentar definir essa *blessure* ancestral, que não ficou no passado mas, ao contrário, é uma *blès* presente, que só cresce e se aprofunda:

j'habite une blessure sacrée

j'habite des ancêtres imaginaires

j'habite un vouloir obscur

j'habite un long silence

j'habite une soif irrémédiable

⁸⁹ Agradeço ao professor Amir Geiger por ter assinalado a correspondência entre *blès* e *blues* durante minha apresentação no Colóquio Espírito das Coisas: etnografias da materialidade e da transformação (organizado pelo LAH/PPGAS/Museu Nacional), realizado em 29 e 30 de novembro de 2012.

⁹⁰ Alguns versos de *Calendrier Lagunaire* estão inscritos na lápide de Aimé Césaire, em Fort-de-France, e na placa em homenagem a Césaire no Panthéon, em Paris.

j'habite un voyage de mille ans
j'habite une guerre de trois cents ans
j'habite un culte désaffecté entre bulbe et caïeu
j'habite l'espace inexploité
j'habite du basalte non une coulée
(...)
frère n'insistez pas
vrac de varech
m'accrochant en cuscute
ou me déployant en porana
c'est tout un
et que le flot roule
et que ventouse le soleil
et que flagelle le vent
ronde bosse de mon néant

la pression atmosphérique ou plutôt l'historique
agrandit démesurément mes maux
*même si elle rend somptueux certains de mes mots*⁹¹

É retornando de seus estudos na França que Bertin começa a trabalhar com o conceito de *blès*.

⁹¹ Selecionei, aqui, os versos iniciais e finais do poema *Calendrier Lagunaire*, do livro *Moi, laminaire* (in: Aimé Césaire, *la Poésie*, Seuil, 1994: 385 – 387).

Retornando dos estudos eu descobro uma coisa que se chama 'la blès'. E isso que se chama a blès é um imaginário escravagista, da escravidão. É um imaginário do homem escravo. Ele diz 'eu tenho uma blessure', há uma mulher matrona que vem para colocar um cataplasma e nesse cataplasma ela coloca aquilo que a gente chama as folhas em grãos, grãos de folhas. E, a partir dessa folha lá, ele o tira – é uma espécie de radiografia – ele lhe diz se você está doente ou não. Ele vê isso na folha⁹². É uma magia. E a partir desse momento [de descoberta da blès] eu começo a trabalhar sobre isso. E eu começo a enfaixar o coutelas, a fazer esse mesmo gesto, esse mesmo gesto que as pessoas faziam de colocar o cataplasma sobre você, sobre o coutelas. É por isso que eu não pego um coutelas novo, mas um coutelas que foi usado pelos homens, que têm uma história de vida atrás. Ele transmite essa força, essa potência que está lá dentro.

No *coutelas*, “artefato de história” que, de certo modo, condensa a experiência da escravidão, Bertin “vê” a *blès* em potência. Foi pesquisando sobre a *blès* que Bertin encontrou “a sua história”, um referente sobre o qual trabalhar. “Porque na Martinica não tem história da arte. Agora está começando a ter, mas não havia, e eu disse ‘eis aqui’”. Sobre o *coutelas*, Bertin coloca cataplasmas, repetindo os gestos do *quimboiseur*. Como o *quimboiseur*, materializa o invisível, se fazendo a cada dia mais artista.

Seguindo as associações traçadas por Césaire

Dentre os distintos modos de apropriação de Aimé Césaire e as distintas formas como René Louise e Christian Bertin são afetados pelo autor, a apropriação de um evento em comum chama a atenção: trata-se do episódio da descoberta, por Aimé Césaire, da máscara *Ejumba* no Senegal e sua associação com a máscara do *diable rouge* do carnaval

⁹² É interessante notar que Bertin começa falando de uma matrona, referindo-se a uma *quimboiseuse*, figura não tão mencionada quanto o *quimboiseur*. No seu relato, ele segue falando no masculino, referindo-se a este último.

martinicano. O episódio relatado pelo poeta, para estes artistas, possui um apelo tão forte que, em ambos os casos, foi transformado em obras plásticas significativas. No caso de Louise, ele é o ponto de partida para a realização de seu quadro *Le masque sacré*, que continha tamanha força que foi possuído por uma divindade. No caso de Bertin, o episódio serviu de ponto de partida para a instalação *Le diable* e para as performances *Li diab là* em Paris e na comuna de Prêcheur. O episódio, apesar de seu componente de casualidade, de descoberta feita ao acaso, condensa, em sua singularidade, um aspecto central da relação dos meus interlocutores com Aimé Césaire: é Césaire, em seus poemas, discursos e relatos que informa não apenas sobre a África, mas principalmente sobre o que, *na* Martinica, deve ser considerado como originário da África. Outras correspondências e associações traçadas por Césaire serão igualmente a base da obra desses artistas, como a relação de continuidade estabelecida entre o *baobab* para os senegaleses e o *fromager* para os martinicanos. Em seus relatos e poemas, Césaire as traça associações que serão seguidas por esses artistas.

Neste sentido, Louise resume bem uma imagem de Césaire para ele: “o portador dos valores espirituais africanos na literatura martinicana”. Retendo a imagem do “portador”, poderíamos pensar no que porta Césaire para cada um destes artistas. Para um artista como Louise, creio que Césaire porta, além de valores espirituais, fórmulas, evocações e imagens de divindades. Isto é particularmente eloquente se pensarmos que, de acordo com Louise, há um forte conteúdo afro-religioso na obra de Césaire, ao mesmo tempo em que há uma ausência de uma religião afro-martinicana. Em uma conversa que tivemos sobre o tema, Louise falou sobre a questão da ausência de uma religião própria à Martinica, contrastando com exemplos como o candomblé no Brasil, a santería em Cuba e o vodu no Haiti. Para Louise, isso teria a ver com o tipo de escravos que foram levados para a Martinica, “escravos selecionados”, que não praticavam nenhuma religião antes de

chegarem na ilha. Isto sem contar a questão da dura repressão às práticas religiosas que eventualmente persistissem. Foi então que eu lhe perguntei sobre os *quimboiseurs*. Os *quimboiseurs*, feiticeiros mestres na arte do envenenamento e dos encantamentos, eram não apenas tolerados nas *habitations*, como eventualmente consultados pelos *békés* (Révert, 1951). Para Louise, a magia praticada pelos *quimboiseurs* não possui elementos da religiosidade afro. Possui uma matriz europeia, e foi aprendida nos livros de magia trazidos pelos europeus. Segundo ele, o *quimbois* seria a mistura da magia europeia com a sabedoria indígena das ervas, o que não significa que não contivessem fórmulas utilizadas, por exemplo, no envenenamento dos *békés* pelos escravos. Assim, para o *quimboiseur*, o *Cahier de quimbois*, é um instrumento fundamental, pois é ele que fornece as fórmulas e receitas dos encantamentos, venenos e contra-venenos (Revert, 1951). Cadernos e livros são, neste contexto, artefatos poderosos e temidos, que contêm fórmulas de transubstanciação reservadas aos iniciados.

Se os livros de Césaire modulam um modo específico de aproximação com as divindades, podemos pensar que, na “feitura” de suas obras, René Louise, ao usá-los como “guias”, seguiria o caminho análogo ao do *quimboiseur* que, nos livros poderosos, buscam as fórmulas necessárias para a prática da magia.

Do mesmo modo que se servem de “Césaire” de modos distintos e criativos, estes artistas também se servem de eventos da história martinicana, bem como de outros artefatos que funcionam como imagens-síntese, tais como o *coutelas*, em seus processos de criação.

A teoria da restituição de Victor Anicet

Para o ceramista e artista plástico Victor Anicet⁹³, a restituição de traços da cultura e da história martinicanas, esquecidos ou ocultados, é o que move sua produção. Anicet foi o primeiro artista plástico a realizar uma exposição tendo como tema a memória da escravidão na Martinica, em 1970. A exposição *Signes* era composta por painéis de madeira compensada, com traços pintados em preto e branco, visando fazer uma leitura plástica da história dos negros durante a escravidão. Apesar do tema ser hoje recorrente, a exposição foi considerada provocadora na época, uma vez que o período não era evocado como peça constituinte da memória e identidade martinicanas.⁹⁴

A série de obras, composta por grandes painéis pintados em preto e branco, foi produzida durante um período de três anos em que o artista optou por ir morar isolado na mata após o seu retorno da França, em 1967. Durante o dia, dava aulas de pintura na cidade e assim que terminava voltava para o seu refúgio. Lá começou a criar os painéis. Os *signes* que trabalhava plasticamente eram inspirados nos poemas de *Ferrements* e *Cadastre* de Aimé Césaire, e no romance *La Lézarde*, de Édouard Glissant.

Eu era professor, mas assim que eu terminava meu curso, eu partia para a floresta. E ninguém sabia onde eu estava. Só os camponeses sabiam onde eu estava. Eles vinham me contar histórias, vinham à noite. E eu pintava. E após três anos de trabalho, eu joguei um certo número de signos contra os painéis e fiz uma

⁹³ Victor Anicet possui formação em cerâmica na École des Métiers d'Art de Paris (Séccion Céramique), 1961; attestation de Physique Chimie appliquée à la céramique, aux Arts et Métiers à PARIS (Cours LAFUMA); diversos estágios de cerâmica na França, Inglaterra e Alemanha. De volta à Martinica em 1967, pratica a pintura paralelamente à cerâmica. É membro da Académie Internationale de la Céramique. (in: http://www.fondation-clement.org/upload/fichiers/f121121_b-i-o-g-r-a-p-h-i-e-s.pdf)

⁹⁴ "Il veut faire une lecture plastique de l'histoire de la Martinique. Pour l'époque, c'est une exposition provocante. Le manque de « noblesse » des matériaux utilisés, l'absence de couleur et le tabou du sujet sont perturbateurs. En effet, à cette époque, l'identité antillaise ne s'affirme pas dans la passé d'esclavage. C'est une période d'oubli contre laquelle l'artiste veut lutter." (<http://victor-anicet.blogspot.fr/>, publicado em 9/01/2007, acesso em 17/05/2012)

exposição na Martinica, em 1970. E muitos destes signos são inspirados em “La Lézarde” de Glissant, na imagem do “nègre marron”, e em textos de Césaire. (Entrevista realizada em 17.05.2012)

O trabalho do artista baseia-se na ideia de restituição. Restituição de passagens e fragmentos da história ocultados dos martinicanos. Na época de *Signes*, que retratava o período da escravidão, não se falava do tema na ilha. Por isso, a exposição foi considerada provocadora. *Signes* era também uma forma de restituir a obra do próprio Césaire, na época desconhecida da maioria dos martinicanos.

Uma coisa que é importante saber é que na nossa juventude, durante nossos estudos, ninguém nos falava de Césaire. A nós, martinicanos, eles nos afastavam de Césaire, nós não sabíamos quem era Césaire. A segunda coisa é que não nos falavam também de negritude. Também é importante dizer que Césaire estava proibido no rádio. Ele foi interditado no rádio durante muito tempo, até 1981, quando Mitterrand chegou ao poder, e teve uma pequena abertura. Nós conhecíamos Césaire apenas por seu discurso político. Esta é uma faceta de Césaire. Mas o Césaire escritor, o Césaire poeta, a isto nós não tínhamos acesso. A gente poderia vir a conhecer por acaso. Mas Césaire não era uma instituição. Na escola primária, nós não falávamos de Césaire; no secundário, nós não falávamos de Césaire. Isto pra toda a minha geração, até 1981, mais ou menos.

O próprio artista só veio a conhecer a obra literária de Césaire em 1957 em Paris, aonde foi realizar os seus estudos em cerâmica. O autor Césaire, desconhecido da maioria dos martinicanos, ficaria por muito tempo restrito ao pequeno círculo de intelectuais que puderam viajar para prosseguir com os estudos na França. Isso, por muito tempo, gerou um fenômeno interessante: na época, o autor Césaire era muito mais conhecido em países como Senegal e Haiti do que na Martinica.

Decidido a continuar seu trabalho sobre o tema da escravidão, cinco anos depois, o artista o aprofunda na série *Carcans*, baseada nos diferentes tipos de grilhões utilizados para acorrentar e torturar os escravos. Para a série, realizou pesquisa nos arquivos do *Musée de l'homme* em Paris, no *Musée de la Porte d'Orée* e no *Musée Nainsoutant* em Guadalupe, onde encontrou o registro de distintos desenhos de grilhões utilizados no período da escravidão, e são novamente os poemas de *Ferrements* que farão parte do processo artístico de criação de signos.



Victor ANICET
CARCAN
Plaque de lave émaillée
Acervo do artista

Em *Carcans*, os signos elaborados pelo artista contém formas que lembram os grilhões, mas não se trata de representação: são grilhões que nasceram de um processo que combinou pesquisa histórica, inúmeras experimentações de desenhos, com instrumentos, materiais e suportes variados, e a leitura dos poemas de *Ferremets*. Alguns signos de *Carcans* são na cor azul, remetendo à travessia atlântica.

Se, nos anos 70, o tema da escravidão era interdito na Martinica – era, pois, necessário restituí-lo – a partir de 1984 Anicet passa a trabalhar sobre a restituição da memória indígena na ilha. Foi um tema que sempre o moveu e, paralelamente aos seus estudos de química aplicada à cerâmica na França, pesquisava sobre a história dos ameríndios na Martinica nos arquivos do Musée de l’Homme. Nesta época, Anicet lia muito Alfred Métraux e Claude Lévi-Strauss. O tema parte de uma memória feita de fragmentos, como os cacos de cerâmica ameríndia que recolhia na sua infância ao lado do Padre Pinchon, interessado nos vestígios arqueológicos das populações ameríndias que habitavam a ilha antes da chegada dos europeus.

A cerâmica encontrada revelava traços que o artista anos depois analisou do ponto de vista plástico. Neste projeto, assim, são os signos ameríndios que encontra nos pedaços de cerâmica que emergem nas primeiras pinturas. Logo eles desejaram sair da tela – o artista começou a achar que pintá-los era insuficiente como forma de restituição. Começou a produzir, ele mesmo, artefatos inspirados em amuletos indígenas, criações a partir dos signos encontrados nos cacos de cerâmica que, para marcar que se tratam de amuletos e não de *adornos*, nome comumente chamado, o artista prefere chamar de *muiraquitans*. Em um momento em que o negro passa a ganhar visibilidade no discurso identitário martinicano, é do ameríndio que o artista sente a necessidade de falar.

Da herança ameríndia, além dos cacos, há o imaginário da relação. “Tudo o que é relação me interessa”, diz o artista, que foi um grande amigo e leitor de Glissant. A relação

são espelhos, pérolas, tecidos, sementes de cacau. São estes os artefatos que o artista utiliza nos quadros da série *Restitution*. E, claro, *muiraquitans* de todo tipo: uma máscara indígena com a boca costurada que simboliza “aquele que sabia”; artefatos que simbolizam animais, como o cachorro, animal importante para os ameríndios, que eram caçadores; outros, cortados pela metade, simbolizam as cutias, que desapareceram do meio ambiente após a chegada dos *conquistadores*⁹⁵, e que poderíamos interpretar como uma metáfora para o que se passou com os próprios ameríndios na ilha.



Victor Anicet
Restitution 4
Acervo do artista

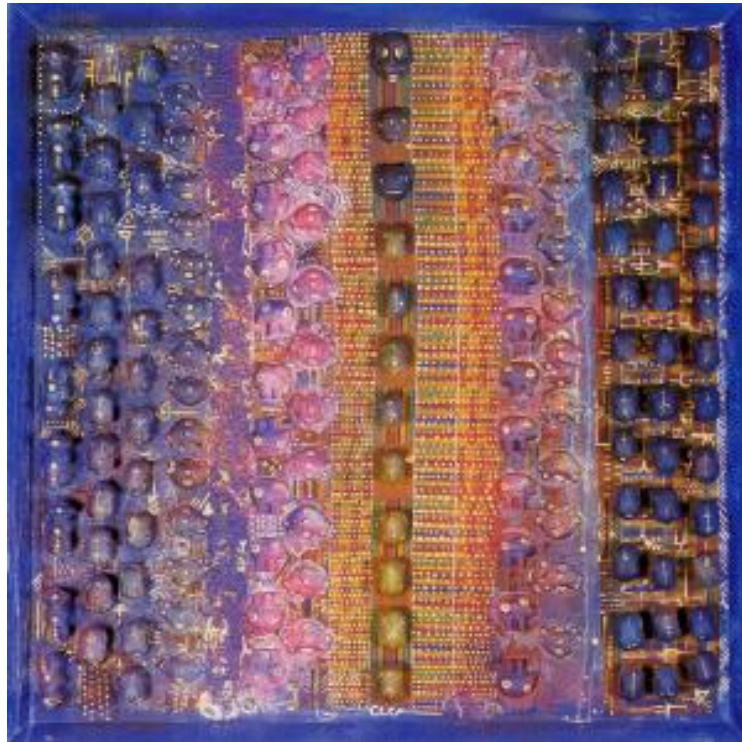
⁹⁵ Termo utilizado pelo artista.

Traços ameríndios ainda estavam presentes no cotidiano da ilha até o período da infância de Anicet nos *gommiers*, embarcações tradicionais utilizadas pelos pescadores da época, como o próprio pai do artista, que aos poucos foram substituídas por outros tipos de embarcação. Os *gommiers*, segundo Anicet, são “embarcações que permitiram aos ameríndios atravessarem todo o mar do Caribe”. “O *gommier* pra mim é uma escultura”, diz o artista, que se utiliza da forma tanto da embarcação quanto de sua vela, cujo formato não possui correspondência em outras ilhas do Caribe, em inúmeras esculturas. Para o artista, “Todos os elementos que constituem o *gommier* são obras de arte. Obras de arte não na concepção ocidental. Obra de arte é aquilo que a mão, guiada pelo cérebro, nos permite fazer, produzir”. As velas do *gommier* têm ainda seu formato reproduzido em telas que o artista chama de “telas *flotants*”, que podem ser enroladas.

O que eu quero dizer com isso é que todos os dias nós falávamos ameríndio; nós comíamos ameríndio. Os deuses não estão mortos. Eles estão lá conosco. E se nós partimos do princípio que devemos tudo aos ameríndios. (...) E eu me pergunto: por que nos ocultaram essa história da nossa própria história?

É na série *Restitution* que Anicet parece condensar de modo mais exemplar suas investigações estéticas. Nela, artefatos que serviram à relação entre ameríndios e europeus, europeus e africanos, africanos, *créoles* e indianos são canibalizados pelo artista e apresentados no interior de um *tray*, bandeja cerimonial que os indianos que chegaram à Martinica utilizavam para realizar as oferendas nas cerimônias hindus. Considerei que, neste caso, interromper o fluxo do relato sobre a realização destas obras e os elementos que a compõem acabaria produzindo um efeito de corte nas redes traçadas

pelo artista – que em nada contribuiria para a compreensão da sua teoria da restituição⁹⁶. Reproduzirei, assim, trechos mais longos de uma de nossas conversas⁹⁷, gravada no ateliê de Anicet, na qual ele fala sobre a série *Restitution*, e ao final realizarei uma articulação teórica a partir das conexões estabelecidas pelo artista.



Victor Anicet
Restituion 1⁹⁸

⁹⁶ Neste sentido, a leitura da tese de Melo, Cecília, “Política, meio ambiente e arte: percursos de um movimento cultural no extremo sul da Bahia (2002-2009)”, PPGAS/MN, Rio de Janeiro, 2010, na qual a autora aponta a preocupação “para que a descrição dos agenciamentos ou das redes traçadas pelos agentes estudados não fosse interrompida” (p. 23-24) contribuiu para que eu fizesse esta opção na escrita desta parte da tese.

⁹⁷ Realizada em 11.07.2012.

⁹⁸ Fonte: <http://aica-sc.net/2013/09/27/victor-anicet-restitution/>. Reprodução autorizada pelo artista.

O Tray como artefato de relação

O 'tray' é uma bandeja. 'Tray' é em inglês. É uma bandeja. E pra mim foi a Índia que trouxe o tray à Martinica. O que é importante é que os indianos quando chegaram, chegaram juntos. Todos juntos: mulher, marido, todos juntos. Os negros chegaram dispersos, o pai em um navio, a mãe em outro, assim. Você conhece o mecanismo. Eles chegam em uma terra que não conhecem. Eles precisaram de muito tempo para se adaptarem. E o trabalho na habitation não lhes permitia explorar o lugar, eles ficavam confinados no espaço da habitation, um espaço fechado. Uma coisa terrível. A Índia chega. Mas a Índia chega com a sua religião. Mas a Índia, os que vêm, não são escravos. São contratados, pessoas que pagamos para virem trabalhar. Eles têm um contrato. Então por trabalharem eles tinham dinheiro na mão. Os escravos não tinham dinheiro antes de 1848. Então os indianos, desde que chegaram, eles trabalhavam e no final da semana lhes davam dinheiro. E como eles são muito econômicos, eles enriqueceram e puderam comprar terras. Eles se tornam proprietários. E como eles amam a agricultura, eles começaram a plantar. E em termos religiosos, em créole nós chamamos isso de 'le bo die couli' [bom deus couli]. É uma cerimônia onde eles invocam a deusa Shiva ou Kali para pedir ajuda, se eles têm algum problema na família, se perderam a casa, o trabalho. Eles fazem as cerimônias aos sábados em torno do templo e cantam, dançam e fazem as cerimônias⁹⁹. Então, eles fazem o bo die couli, eles têm o templo e dão a volta no templo três vezes. E sobretudo as mulheres carregam pequenas bandejas, os trays, nas quais levam comidas para Shiva. Comidas vegetarianas. Eles cantam, tem a música, o tambor tudo isso e eles repousam o prato aos pés de Shiva. E depois têm toda uma cerimônia bastante longa. E eles invocam os seus deuses. E quando o sacerdote é

⁹⁹ Infelizmente, não tive a oportunidade de assistir a uma dessas cerimônias.

possuído – como no vodu, como na santería – nesse momento ele monta sobre um coutelas, um sabre. Ele monta sobre o coutelas com os pés. Ele pousa em cima e começa a ter visões. Ele fala, possuído, e tem um sacerdote aos pés que interpreta o que ele diz. Quando ele fala, nós não compreendemos o que ele diz. É toda uma linguagem da possessão. Mas há um que interpreta e te diz que é necessário ir e lavar os pés tal dia, que é preciso comer determinada coisa, que não se deve fazer tal outra, etc. e ele dá a receita. Mas aquele que está sobre o coutelas, quando ele desce, é incapaz de te dizer o que ele disse. É uma cerimônia que quando eu era criança eu assisti sobre a habitation¹⁰⁰. Porque tinham um bairro na habitation que nós chamávamos o bairro couli. Hoje em dia a gente não diz mais couli, porque couli é um termo pejorativo. O bairro couli ficava em um lugar bem preciso sobre a habitation, em uma pequena vila. Mas a vila não existe mais. Depois as usinas fecharam, os indianos partiram pra toda parte. E houve muita mestiçagem. Muito, muito rápido. Mas ainda há coulis em Basse Pointe, no norte. Eles estão sobretudo no norte. E em Fort-de-France havia um bairro couli durante a última guerra mundial, após o fechamento das usinas.

Eu te disse isso rapidamente, mas é algo bem particular, estes colonos. E é preciso levar isso em conta pra compreender bem esse trabalho. Então o tray tem uma forma que é bem interessante. É aberto e é como se fosse uma janela. E entramos na janela. E ao fundo do trays há um tecido. É um tecido africano. Ao fundo, para mim há a África,

¹⁰⁰ Anicet fica órfão de pai aos 7 anos de idade e sua mãe vai trabalhar em uma *habitation*. O dono desta *habitation* era um *béké* sem filhos, que morava sozinho, e o adota como filho. Com isso, ele teve acesso a uma melhor escolarização, que foi o que lhe possibilitou prosseguir com os estudos em Paris. Há toda uma dimensão do trabalho de Anicet relacionada à vida na *habitation* que podemos encontrar na série *Restitution*. Sobre este período, diz Anicet: “O *béké* era solteiro e morava sozinho na habitação, em uma grande casa, completamente só, e foi lá que eu comecei toda a minha infância na habitação com o *beké*. E este *beké* me obrigava a ler todas as noites. Antes de dormir, após terminar meus trabalhos escolares, ele me perguntava ‘você já terminou? Então venha ler’. E eu lia. E eu peguei o gosto pela leitura assim. Foram 9 anos na habitação. Mas era tudo muito próximo. Eu ia à escola no burgo, eu voltava, eu passava na casa da minha mãe para visitar meus irmãos, depois eu descia, ele ia me receber na habitação. Mas eu morava com o *beké* na habitação. Então, isso me deu uma visão que vamos reencontrar no meu trabalho depois”. (Entrevista realizada com Victor Anicet em 17.05.2012)

simbolizada pelo tecido. É um tecido africano, mas feito à mão, tradicional, em geral do Congo ou do Mali. As cores são simbólicas. A mulher africana quando se veste coloca sobre ela um tecido que a protege contra os maus espíritos. Se ela vai a um enterro, ela usa um tecido, se ela está grávida, ela porta outro, se ela vai a um ritual, ela coloca outro tecido. Sobretudo os desenhos não são desenhos ingênuos, eles querem dizer alguma coisa.

“Eu faço minha própria cosmogonia”

Eu coloquei a África no fundo do tray e sobre o tecido africano eu volto e eu canibalizo os signos africanos com os signos ameríndios. Os signos que eu encontro sobre as cerâmicas ameríndias eu também canibalizo. E quando eu volto pra eles eu crio outros signos. Eu faço uma cosmogonia. Minha própria cosmogonia. Eu pego a energia. E isso me dá outra coisa.

Uma vez que eu tenho a minha cosmogonia, eu fundo a África e o ameríndio e neste momento tudo o que serviu à relação, à relação entre Cortés e os ameríndios, as pérolas, eu me sirvo delas, eu faço intervir as pérolas e tudo isso. E o ouro é pra ironizar, porque eles não encontraram ouro. Então eu intervenho com o ouro algumas vezes nas pequenas máscaras que estão aí, etc. Mas isso pode ser a folha de cacau. Às vezes eu pego um tecido e colo. Tudo o que serviu à relação. Uma vez que eu fiz isso eu venho pra cima e coloco os adornos.

Adornos quer dizer decoração em espanhol. É uma palavra que eu não gosto. Eu prefiro ‘muiraquitan’, mas foi difícil de fazer passar. Mas voltando, nós chamamos isso de ‘adornos’, porque o primeiro conquistador quando os encontrou falou ‘isso são adornos’. Por que? Porque isso é uma técnica ocidental. Eles não podem compreender

que outros povos fizeram coisas nesse nível. Então é preciso sempre rebaixar os outros povos. Quando dizemos 'adornos', isto quer dizer 'decoração'. E é frágil enquanto decoração. Mas isso é porque são muiraquitans, são amuletos. Falta uma força que simboliza as coisas. Isso os incomoda. Então eles decidiram chamá-los de 'adornos'. E nós chamamos de 'adornos', mas não são 'adornos', são amuletos. Encontrados em vasos rituais. É verdade que quando havia os rituais e eles estavam juntos eles os utilizavam. Então eu utilizei os adornos que simbolizam todo tipo de coisa, animais, etc. Estes fui eu quem criei. Porque eu me sirvo. São coisas que você encontra no museu, que eu fiz cópia, mas há outros que eu criei. E então eu os coloco em relação.

Então você tem isso e você tem os pequenos cães ameríndios. Os ameríndios eram caçadores e guerreiros. Eles tinham sempre os seus cães com eles. E os cães não enxergavam. Eu me perguntava por que. E após pesquisar eu deduzi que eles sabiam operar. Eles deviam operar quando o cão era pequeno, para que o cão não pudesse ver. Os conquistadores diziam que os cães não enxergavam. Porque, por exemplo, quando chega alguém de fora em uma cidade, os cães são os primeiros a ver e a latir. Os conquistadores que chegaram ao Carbet não encontraram ninguém porque durante o dia os índios iam para os morros trabalhar nos jardins caribes, nas plantações. Eles retornavam à noite pra dormir na praia. Por isso os conquistadores escreveram em seus diários que 'no Carbet não tinha ninguém'. Então pra mim os cães são muito importantes. Eles simbolizam os guardiões desta civilização, da comunidade.

O espelho é também um elemento importante. É um elemento simbólico, que a gente encontra na santería, no candomblé, no vodu. O espelho é um objeto que serviu muito pra relação. Muitas trocas foram feitas com espelhos, que os ameríndios não tinham. Os espelhos também foram introduzidos na África, colocados sobre as máscaras africanas, sobre as vestes dos incas. Mas é necessário prestar atenção com o espelho.

Porque quando você olha lá dentro, não é você que está do outro lado. E isso é complexo. Então o espelho é fantástico, porque é o único objeto com o qual você pode ver atrás de você. Você tem o seu duplo do outro lado. Então eu coloco o espelho simbolicamente ali. Temos também as pérolas. Isto são os quipos inca, que os incas utilizavam para contar. E eu digo que a corda é ameríndia.

E temos os pequenos agutis. Os pequenos agutis são os pequenos porcos que os ameríndios tinham que em 50 anos os conquistadores destruíram completamente, para comer. Isso lembra esses animais, que por causa disso estão representados pela metade. Ali no meio temos o sábio, “aquele que sabe”. Como eles sabiam, tinham a boca fechada. Ele entende, ele vê, os olhos estão abertos, ele tem nariz, pode respirar mas a boca está costurada. Ele caminhava na vila, via tudo, entendia tudo, mas não podia falar. Então é o sábio, aquele que sabe na civilização.

“O tray nos acompanhou desde a habitation”

O tray nos acompanhou desde a habitation, desde o início até hoje. O tray serviu de berço. Eu dormi em um tray. Quando a minha mãe partia pro campo, pra poder trabalhar, ela colocava o tray na terra e me fazia dormir sobre o tray. E então éramos algumas crianças no campo a dormir sobre os trays.

O tray servia também pra brincar. O tray servia de base pra jogarmos um jogo. Para transportar pedras, transportar a cana, transportar todo tipo de objetos. Para os vendedores também. Em Lafcadio Hearn, Esquisses Martiniquaises, você pode ler a descrição dos vendedores que descem os morros até Saint-Pierre. É muito bonito. A melhor descrição da paisagem.

E depois quando não havia mais trabalho no campo, as usinas foram fechadas e não tinha mais trabalho, as pessoas vieram pra Fort-de-France. Eles trouxeram os trays e nos mercados eles instalaram todas as frutas e legumes nessas bandejas pra vende-los. E depois, diante do cinema, você tem os vendedores de amendoim, de doces, que colocam nas bandejas as mercadorias pra vender. E depois as bandejas viraram objetos um pouco luxuosos que encontramos nas casas burguesas, as pessoas colocam as comidas pra servir nas mesas em bandejas. Mas tudo isso que eu te digo é mais complexo, é mais complicado.

Os indianos não estão de acordo que os trays tenham se transformado em um objeto usual, um objeto cotidiano. Como eles não são numerosos, não podem fazer nada em relação a isso, mas eles não são muito de acordo.

Eu decidi que vou dar um outro estatuto ao tray. Ao invés de colocar o tray na horizontal, eu o coloco na vertical. Para que a relação com ele se passe de outra forma.

Segunda coisa, o tray pro indiano é um objeto sagrado, que serve pras cerimônias, rituais, etc. E “nous l’avons détourné”, mudamos sua função e ele se transformou em um objeto usual. É como se você fosse a uma igreja pegasse um cálice e colocasse um punch dentro. Pra mim é isso. É terrível. É uma falta de respeito. Mas como eles eram muito pouco numerosos, eles aceitaram, mas eles não estão de acordo. Então eu me sirvo do tray assim, eu o coloco na vertical e faço isso.

“Porque nós temos uma relação particular com o azul”

Uma vez que eu coloco tudo em relação eu termino com o azul. Mas o azul é um azul que eu mesmo fiz. Com materiais que se encontra na natureza. Não é um azul artificial. Não é um azul universal. É um azul que tem uma história.

Porque nós temos uma relação particular com o azul. O azul, já pro nègre marron é o retorno à África. Os primeiros cimarrons que partiram pra viver na natureza pintavam suas casas em azul. Eles pintavam pra se protegerem contra os maus espíritos. E pouco a pouco o azul desapareceu das casas, porque as pessoas caçoavam deles, diziam que eram feiticeiros e tal. Então eles retiraram o azul mas no marco das portas eles mantiveram o azul. Isso protege a casa. É uma estética muito interessante a ser pesquisada pela arquitetura, mas os arquitetos não a pesquisam. Mas para nós também o azul é toda a travessia, a tragédia humana. Tudo se passou sobre o azul. Walcott nos diz que toda a nossa riqueza se encontra no fundo do oceano¹⁰¹.

É muito lindo, porque o número de escravos que se jogaram, que foram mortos. O número de navios que naufragaram levando ouro, dinheiro. Tudo está lá, no fundo do mar. No mar do Caribe. Ele desenvolve isso. Eu não leio bem o inglês, mas se você lê, é preciso ler Walcott. Maravilhoso. Extraordinário. Então todo o azul, toda a tragédia humana passou pelo mar. Pra todo mundo. Pro conquistador, pro negro, pro branco, todos passaram pelo mar.

Nós temos, nós antilhanos, temos horror de manchas sobre o corpo. Nós não gostamos de manchas. A noção de mancha é importante. Na África, eles pintam manchas, pontos, sinais com argila no corpo, pra deixá-los protegidos. Mas aqui a noção mesma de mancha, quando alguém te toca, é uma mancha. Não é bom que as pessoas te toquem, segundo a tradição. 'Não toque o meu filho!, Você não deve tocar meu filho.' É a mancha. No Haiti, no vodu, encontramos isso também. No Egito, a mancha também é importante. Mas nós temos uma relação particular com a mancha.

¹⁰¹ *Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that gray vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History.
(Derek Walcott, "The sea is History")*

Se você tem uma mancha e você vai a Fort-de-France, você vai encontrar muitas esteticistas na Martinica. Assim que uma mulher detecta uma mancha, ela vai a uma esteticista. Elas não querem manchas na sua pele. A quantidade que tem de esteticistas, produtos pra pele, pra proteger a pele, máscaras. É um comércio extraordinário que funciona em torno disso.

Se você vai dormir à noite e quando acorda de manhã tem uma mancha no corpo, na noite anterior não tinha nada e de repente... 'por que eu tenho uma mancha?'. Na época em que eu era criança não tinha médico no campo. A gente ia ver um quimboiseur. Eu tinha um tio que era quimboiseur. O quimboiseur então colocava um cataplasma sobre a pele, sobre a mancha e dizia 'volte em oito dias', você o pagava. Quando ele tirava o cataplasma, se a mancha continuava ali... 'ih, é grave o teu caso'. Se ela continua lá, não é uma mancha, é uma blès. Uma blès é algo interior, algo que já entrou na sua pele, na sua carne. Blès é uma palavra muito estranha. Eu acho mesmo que é uma palavra que só se encontra na Martinica. E quando ele te diz que tu tens uma blès, é grave, todo o teu cérebro começa a pensar 'mas quem me fez isso?', 'por que me fizeram isso?'. E você pode ficar louco. E a gente chama isso de um bleu. O bleu se transforma em uma blès. Eu não pinto pra agradar. Tudo o que eu coloco tem um sentido.

O bleu se transforma em uma blès. O bleu se transforma em blès se permanece por muito tempo. A blès é uma blessure, é algo que ataca todo o corpo. É algo que alguém te fez durante o teu sono. É algo assustador.

Isso era algo que se passava antigamente. Hoje em dia elas vão à esteticista e mandam tirar as pequenas marcas, que elas não suportam. Porque é uma coisa da época da escravidão. Os pequenos traços, os estigmas, tudo isso ainda está aí. Permanece. Nós ainda não vivemos o luto disso. Nós ainda não fizemos o velório dos nossos avós. Isso

ainda está lá. E de acordo com cada época, isso ganha formas diferentes, que é preciso analisar.

Eu, enquanto artista plástico, relaciono o bleu com o blues. O canto mais belo do mundo pra mim. Eu imagino em Louisianne os escravos depois de um dia de trabalho sobre um campo de algodão olhando pro céu e cantando. Eu te digo isso resumidamente, mas é assim que eu vejo o bleu.

Aqui, quando eu era criança, não tínhamos tinta pra escrever. Nós devíamos ir na floresta buscar o que precisávamos e eu fazia em banho-maria, em água quente, e obtinha o azul. E eu escrevia com ele. Eu chamo isso o azul da instrução. Usado pra resolver um problema, pra fazer um ditado. Tudo era assim nesse período, no período da minha infância. É porque eu emprego o azul.

E há um outro azul, quando a minha irmã mais velha ia ao rio lavar roupa, ela tinha sempre uma bacia, ela colocava a água pra esquentar ao sol, ao meio dia a água estava muito quente, e ela deixava cair na água o 'bleu'. E ela mergulhava no 'bleu' a roupa branca do meu pai que ela colocava sobre a pedra para esquentar. Isso era para embranquecer a roupa. Mas, quando criança, eu me colocava sempre a questão de como se poderia embranquecer com o azul. Foi quando eu fiz a química física que eu compreendi o processo.

Mas como eu prefiro a alquimia à química (je préfère l'alchimie à la chimie), eu acho isso extraordinário, de uma poesia fantástica. Não é necessário saber por que. O que importa é que por muito tempo foi algo maravilhoso pra mim ver como é possível embranquecer com o azul. Então é por isso que eu me utilizo do azul.

E depois há as expressões na Martinica: "la misère bleu"; "la misère est bleu". Eu te digo em francês, mas em créole é 'la misère blé'. E os negros que chegaram no início, que ficavam entre eles, tinham os congolese, e tinha alguns que eram muito

negros. E dizíamos, pra caçoar deles, que eles eram tão negros que eram azuis, que pareciam azuis. Isso é pra te explicar que eu não uso o bleu de qualquer jeito, pra agradar.

E depois você tem as árvores, a árvore-a-pão, que produz a fruta-pão. Durante a última guerra mundial as pessoas não tinham nada pra comer e comiam as frutas, coisas assim. E quando pegávamos as frutas-pão, eu era muito jovem, mas eu me lembro, nós a chamávamos “fruta-pão-azul” (fruit-a-pain-blé). Não tinha quase gosto, mas nós comíamos o que tinha. Isso evocava a miséria. E ainda há o índigo, há uma gama de azuis. E todo o meu trabalho está contido aí. (Victor Anicet, 11.07.2013)

O canibalismo estético como estética da relação

La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas.

Suzanne Césaire, Tropiques

Victor Anicet considera que são sobretudo os textos da escritora Suzanne Roussi Césaire¹⁰² que orientam sua prática artística. Dos textos de Suzanne Roussi, como prefere chamar a autora, retém um conceito que orienta sua criação: o de canibalismo, no sentido proposto por Roussi em sua análise da poesia martinicana e da postura dos intelectuais nos textos de *Tropiques*. “La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas”¹⁰³, escrevia Roussi em 1942 em *Tropiques*, imprimindo em seu apelo ao canibalismo um sentido semelhante ao de antropofagia de Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago” de 1928: “Só a Antropofagia nos une”.

¹⁰² Anicet prefere se referir à autora como Suzanne Roussi, para marcar a independência de sua obra literária em relação ao nome de Aimé Césaire.

¹⁰³ In: “Misère d’une poésie, John-Antoine Nau”. *Tropiques*, n. 4, janvier, 1942.

Segundo Anicet,

Quando você é canibal, você vai até o outro e pega o que é o melhor. Ser canibal é pegar o essencial: seja o cérebro, seja o coração, seja a energia. Suzanne Roussi nos diz que no plano humano é necessário que sejamos canibais. É isso que me interessa enquanto artista plástico. Me interessa o que o outro não vê. Você está lá pra tornar visível o invisível. (Entrevista realizada em 17.05.2013)

O “canibalismo estético” de Victor Anicet se realiza de forma exemplar nas obras da série *Restitution*. “Canibalismo estético” é um termo criado pelo escritor Edouard Glissant para se referir à série de *trays* de Anicet¹⁰⁴. Nos *trays*, diz o artista, “eu canibalizo os signos africanos com os signos ameríndios. Os signos que eu encontro sobre as cerâmicas ameríndias, eu canibalizo. E quando eu volto pra eles eu crio outros signos. Eu faço uma cosmogonia. Minha própria cosmogonia. Eu pego a energia. E isso me dá outra coisa”.

Canibalizados pelo artista, os signos viram artefatos de relação. Relação no sentido rizomático proposto por Glissant para se pensar a questão antilhana, segundo o qual as relações que se estabelecem são ao mesmo tempo instauradoras de novas relações. Conforme o autor:

Il n’y a pas là seulement agonie et perte mais l’occasion aussi d’affirmer un ensemble estimable de propriétés. Celle par exemple de fréquenter les “valeurs” non plus comme absolu de référence mais comme modes agissants d’une Relation. (Glissant, 1997: 43)

O *tray*, para Anicet, é escolhido como *signo de relação* (Glissant, 1997: 41) por excelência: ele condensa, em seus variados usos, a experiência dos indianos, africanos e *créoles* trabalhadores da habitação. Para Anicet, a grande diferença dos indianos em

¹⁰⁴ Glissant, *Sartorius*, p. 325 in Hachad, Naïma e Loichot, Valérie, 2012: 44

relação aos africanos que chegaram no período da escravidão é que eles puderam portar sua cultura. A cultura, assim, parece ser não apenas representada pelo artefato *tray*: ela mesma é um artefato que os indianos puderam trazer com eles no navio. É porque eles portavam consigo cultura e artefatos de cultura¹⁰⁵ que, ao chegarem, puderam imediatamente estabelecer *relação*: os múltiplos usos do *tray*, imediatamente incorporado à vida cotidiana da habitação, são a imagem-síntese disso (os indianos, por mais que mantivessem seus costumes à parte, já haviam sido incorporados, “canibalizados”, à vida da habitação). Talvez por isso, também, o *tray* tenha sido o elemento escolhido para ser o suporte da obra: os indianos, para Anicet, traziam a sua cultura inteira, contrastando com os cacos de cultura ameríndia e com a cultura aos pedaços, ou pedaços de culturas, dos africanos recém chegados. Ideia semelhante encontramos em Glissant:

Je crois que ce qui fait cette différence entre un peuple qui se continue ailleurs, qui maintient l'Être, et une population qui se change ailleurs en un autre peuple (sans pourtant qu'elle succombe aux réductions de l'Autre) et qui entre ainsi dans la variance toujours recommencée de la Relation (du relais, du relatif), c'est que cette population-ci n'a pas emporté avec elle ni continué collectivement les techniques d'existence ou de survie matérielles et spirituelles qu'elle avait pratiquées avant son transbord. (Glissant, 1997: 42, grifos do autor)

Do mesmo modo, para Anicet, contrariamente aos indianos, os africanos chegaram com uma cultura despedaçada na travessia, ou com pedaços de culturas que nem sempre se encaixavam¹⁰⁶. Ainda por cima, eram pedaços sem a materialidade dos cacos – ou dos artefatos descendentes – da cultura ameríndia. Essa falta de materialidade, ou de suporte, para ele, constitui um problema central: se é a materialidade que faz a cultura, ou se cultura não é outra coisa senão materialidade, não seria por isso que “na

¹⁰⁵ Faço, aqui, uma analogia com os “artefatos de história” de Strathern(1990).

¹⁰⁶ “Ce qui pétrifie, dans l'expérience du déportement des Africains vers les Amériques, sans doute est-ce l'inconnu, affronté sans préparation ni défi” (Glissant, 1990: 17).

Martinica não tem religião”¹⁰⁷, ao passo que os indianos, estes sim, tem, uma vez que puderam trazê-la com eles, em seus artefatos?

Para Anicet, na Martinica não se produziu o fenômeno do surgimento de uma religião local, como o candomblé no Brasil, o vodu no Haiti ou a santería em Cuba. Aos olhos do artista, isso enfraquece os martinicanos e impossibilita sua formação como povo. Por isso sua criação estética é também a criação de uma cosmogonia:

E eu, enquanto artista plástico, quando trabalho, tenho necessidade de cosmogonia. Eu tenho necessidade do espiritual. Senão, eu fico à mercê do Ocidente. Não são os cânones Ocidentais que me interessam. Então eu trabalho com o que eu criei a partir do que os outros me deram: a África, a Índia, a América e a Europa. (Entrevista realizada em 11.07.2013)

Assim, no *tray*, Anicet, realiza a sua alegoria da criação da cultura martinicana. *Restituição* é pura relação: o artista não apenas utiliza artefatos que serviram à relação ao longo da história antilhana, tais como amuletos, sementes e folhas nativas, pérolas, espelhos, tecidos, como instaura novas relações no interior do *tray*.

Deste modo, o *tray* é mais uma vez resignificado, servindo de suporte para as obras e com isso, pelo poder de transubstanciação de que só a arte e a magia são capazes (Gell, 1999) recupera sua dimensão extra-cotidiana. Deste modo, ao colocar o *tray* na

¹⁰⁷ “O que temos nós martinicanos? Nada. Nós não temos espiritualidade. O povo que fez de nós o que nós somos tinham uma relação com o cosmos. Os ameríndios, os africanos, os indianos, os europeus, você tem os vikings, os celtas. Mas nós, martinicanos? Nós não temos uma religião. Nós somos permeáveis, nós somos uma esponja. E nós não temos força, porque nós destruímos a terra martinicana. Nós não respeitamos a terra martinicana. Nem o sincretismo religioso nós temos.” (Entrevista com Victor Anicet, 17.05.2012). Este é um tema recorrente para estes artistas. Para René Louise, por exemplo, a Martinica não teria uma religião nascida localmente, a exemplo do candomblé no Brasil, do vodu no Haiti ou da santería em Cuba porque os escravos que foram trazidos pra ilha haviam sido “escravos selecionados”, sem religião. Por isso também, para ele, o *quimbois* teria nascido dos livros de magia europeus, não tendo nada a ver com nenhuma matriz afro-religiosa.

vertical, o artista restitui aos indianos sua função sagrada, assim como faz com os amuletos indígenas, que tiveram sua função ritual menosprezada pelos europeus. Ao “fazer sua própria cosmogonia”, Anicet busca na arte uma forma de restituir a potência deste artefato.

O *tray*, assim, se revela um “veículo de intencionalidades complexas” (Gell, 1996: 36), que, reforçado pelo uso de artefatos históricos, tanto no suporte da obra quanto em seu interior, força o olhar para as intencionalidades complexas presentes nesses próprios artefatos. Ao transformá-los em *obras de arte contemporânea*, o artista busca produzir uma reflexão sobre a rede de significados incorporada nos usos múltiplos e criativos do *tray* na habitação ou a potência mágica contida em um amuleto indígena, revelando a complexidade de modos não ocidentais de criatividade.

Por fim, se há uma restituição de potência destes artefatos, o artista não consegue escapar à memória azul que cobre a ilha. O azul é *signo de relação* (Glissant, 1997), mas uma relação que se instaura na dor: relação *blues*. Azul que não deixa esquecer que a experiência da relação é também uma experiência da dominação: “Ils vivent la Relation, qu’ils défrichent, à mesure que l’oubli du gouffre leur vient et qu’aussi bien leur mémoire se renforce” (Glissant, 1990: 20).

Pelas mãos de Césaire

Por indicação de René Louise, conheci o ateliê do escultor Joël Gordon em junho de 2013, em um de meus últimos dias na Martinica. Escolhi este episódio, e sobretudo a imagem do artista esculpindo a madeira, como uma síntese das apropriações de Aimé Césaire, bem como da história martinicana, realizadas por estes artistas.

Joël Gordon é outro artista nascido em Trénelle. Quando cheguei ao seu ateliê de escultura em madeira onde trabalha há 30 anos, localizado no parque onde funcionaram os primeiros ateliês do SERMAC, ele me mostrou uma grande e belíssima escultura em madeira, *Retour au pays natal*: uma peça feita em homenagem a Aimé Césaire, inspirada também em seu próprio retorno à Martinica, em 1983. O artista me explicou que na obra que primeiro desenhou havia três homens, Césaire, Senghor e Damas (conhecidos na Martinica como “os pais da negritude”), que se davam as mãos em um navio. Na escultura, esses três homens são fundidos no próprio navio ou, nas palavras do escultor, “feitos em navio negreiro”: “São esses três homens que lutaram pelo direito do homem negro. Há também os republicanos no Haiti, mas eu quis marcar este tempo”. Marcadas na obra estão, além da frase “Retour au pays natal”, que remete diretamente ao poema épico de Aimé Césaire, o número “83”, que faz referência ao ano de retorno do artista à Martinica.



Detalhe “*Retour au pays natal*”. Juntamente com o título da obra, que faz referência ao poema mais famoso de Aimé Césaire, observa-se a data de retorno do artista à Martinica gravada na escultura.
Foto: Magdalena Toledo, junho de 2013

Joël Gordon partiu da Martinica aos 13 anos. Teve uma infância que classifica como muito turbulenta, “estava sempre na mata e nunca na escola”, e, aos 15 anos, após a morte de sua mãe, seu pai resolveu mandá-lo para a França para ir morar com a irmã. A irmã morava com o marido no leste da França, em um vilarejo de no máximo 100 habitantes. O pai o enviou para que estudasse ou aprendesse um ofício. Gordon lembra o impacto de chegar a um vilarejo tão pequeno, para alguém que partiu pensando que iria morar em Paris.

Na França, aprendeu o ofício de *ébéniste*, e passou a trabalhar na restauração e reprodução de móveis. Aprendeu escultura em madeira nos anos 70, com uma formação de três anos na França e dois anos de aperfeiçoamento na Alemanha, Bélgica e Itália. No

ano de 1983, estava de férias na Martinica e havia levado algumas ferramentas consigo, “para não se entediar”. Um dia em que estava fazendo uma escultura na frente da casa de seu pai, em Trénelle, Jean Paul Césaire, filho de Aimé Césaire que era o diretor do Sermac na época, o “descobriu”. Impressionado com o seu trabalho, teve a ideia de fazer um ateliê de escultura em madeira no Sermac, e o convidou para ser o professor. Inicialmente ele ficou reticente, uma vez que não estava nos seus planos voltar a morar na Martinica. Após um encontro com Aimé Césaire, ele terminou por aceitar o convite e ficar.

Quando eu fui recebido por Aimé Césaire, que me perguntou em que domínio eu trabalhava, e eu lhe disse que efetivamente eu havia feito uma formação em escultura já fazia mais de dez anos – e eu era jovem, eu tinha 28 anos – que eu era escultor há mais de dez anos, ele me perguntou: “Você poderia ensinar aos martinicanos e martinicanas o ofício que você aprendeu?”, e eu terminei por dizer sim. E neste junho fará 30 anos que eu estou na Martinica. Eu comecei com as minhas ferramentas, meus estagiários, os alunos que eu tinha. E tinha muitos alunos. De toda parte da Martinica. Pois eles escutaram no rádio, na televisão, que havia um ateliê, o único ateliê de escultura em madeira em toda a Martinica, no Sermac.¹⁰⁸

Este era um período em que o Sermac, projeto cultural de Aimé Césaire, vivia um período de consolidação e expansão. Outros artistas além de Gordon relatam um convite semelhante de Aimé Césaire para ficarem e trabalharem na ilha. Para Gordon, esta foi a segunda vez que Césaire “lhe tomou pela mão”: “Césaire havia me tomado pela mão quando eu tinha 13 anos, e aos 28 anos ele quis que eu me ocupasse desse ateliê, após essa formação que eu fiz”.

¹⁰⁸ Entrevista realizada em 27.06.2013. As citações que se seguem se referem a esta entrevista.

O artista se refere a um episódio de sua infância que lhe marcou profundamente:

Césaire me pegou pela mão na inauguração de uma rua de meu bairro, Trénelle. Para inaugurar esta rua, Césaire passou diante todos os seus conselheiros que estavam presentes e veio em minha direção. Eu estava lá, com uma garrafa de petróleo que eu havia comprado para o meu pai, e havia parado para ver a inauguração da rua. Ele veio para o meu lado, me pegou pela mão, caminhou comigo em direção à fita e cortou comigo a fita. E isto me tocou muito.

Outro episódio marcante para o artista se deu quando Dr. Pierre Alier, médico e amigo inseparável de Aimé Césaire, adjunto do prefeito de Fort-de-France, mais ou menos na mesma época, o atendeu em uma emergência médica, na qual ele havia fraturado o punho: “Césaire me tomou pela mão e o Dr. Alier me pegou pela mão depois”. Interligando todos os fatos, Gordon acrescenta que isso ocorreu no antigo Hospital Clarac de Fort-de-France, no mesmo prédio onde funcionaram as primeiras instalações do Sermac.

E finalmente eu me encontro aos 28 anos entre os dois, porque Dr. Alier frequentemente vinha me visitar em meu ateliê para saber se estava tudo bem, se eu precisava de alguma coisa. Mas lá era a sala de operação, porque na época era um hospital, durante a guerra. E o Dr. Alier trabalhou nessa sala de operação, local onde eu tive o meu primeiro ateliê de escultura em madeira.

Passeando os olhos pelo parque que concentrou tantos episódios marcantes de sua história, Gordon vai me mostrando outras esculturas que realizou, como *Le vent*, uma escultura realizada durante um trabalho com um trio de escultores em 2006 (projeto que consistia na realização concomitante de três esculturas por três diferentes escultores, no qual, além dele, trabalharam um escultor europeu e um africano) e *L'espoir*, cujo nome

foi dado pelo próprio Césaire, fazendo referência à outra escultura do artista, *Nou nèg non pas fini souffré*. “Após o sofrimento, a esperança”, lhe disse o poeta. Dentre as esculturas do parque, havia uma obra coberta, que o artista pretendia revelar esse ano: *Din 2007*.

“Din” foi a tempestade que passou em 2007 sobre a Martinica, que fez uma catástrofe. Teve uma árvore que caiu e eu esculpi a árvore toda. Em 2007 nós também tivemos o terremoto. E nós tivemos em 2008 a partida de Césaire. Eu quis marcar isso lá. Além disso, em 2009 nós tivemos uma grande manifestação de revolta dos sindicatos. Então eu quis marcar estes momentos fortes sobre uma peça, em uma obra que se chama Din 2007 que pesa 700 quilos, e tem 3 metros e 70.

Gordon também me mostrou três árvores que foram plantadas por Césaire pouco antes de sua morte, que representam o trio de amigos Césaire, Senghor e Damas presente em sua escultura *Retour au pays natal*. Prestes completar 30 anos de seu retorno à Martinica, o artista contou que havia passado por um momento de balanço em sua vida.

Eu sou um cristão. Fui criado segundo a crença cristã. E eu vejo isso assim: eu não parti por nada. Eu mesmo não sabia. (...) Aí eu olhei pra esse caminho, porque efetivamente eu passei pelo filho... 20 anos depois eu me dei conta disso. A Bíblia diz que: “Aquele que passa diante de mim, chegará até o pai”. Eu não quero dizer com isso que Césaire é o Criador, mas foi seu filho quem me levou até ele para que eu pudesse ter o posto que me esperava. É por isso que eu estou aqui. (...) Mas eu tenho que agradecer a Aimé Césaire, porque ele fez muito por mim. Porque cada vez que Aimé Césaire vinha ao parque, ele vinha ver o ateliê de escultura, ele entrava e me dizia “E então, meu amigo Gordon, como você está?”, e era uma coisa que era muito forte pra mim. (...) E Césaire fez muito pelo povo. Trénelle, todo esse terreno lá. Eram terras vazias. Os miseráveis, as pessoas que saíam das comunas queriam uma parte de terra, um endereço pra morar, e Césaire dizia ‘suba até lá’, como ele disse ao meu pai ‘suba no morro, procure um endereço pra

você e coloque lá uma casa. ' E a casa está lá, o morro está repleto de casas agora. E tudo isso é a obra de Césaire. É por isso que eu digo "É nosso profeta".

Profeta dos martinicanos, em uma rua de Trénelle nos anos 60, a mão de Césaire pode ter feito uma mão de artista, que seu parceiro inseparável de trajetória terminou de esculpir. Pouco antes da morte de Césaire, a mão do escultor fez a mão do poeta.

Em *La main gauche du poète*, escultura com a qual Gordon presenteou Césaire em seu último aniversário, o braço esquerdo do poeta está estendido, terminando na mão que segura um livro e representa o cume de uma montanha. Há várias pequenas escadas, cujos degraus são formados por pequenos livros, que sobem até parte do braço-montanha, em direção à mão. Por sua vez, o braço e as escadas de livros estão pousados sobre um livro maior, aberto, em volta do qual seis homens em miniatura meditam. Há um homem sentado sobre este livro maior, com um livro aberto nas mãos. Este homem é Césaire. Alguns desses pequenos homens conseguem escalar a montanha – vê-se um saindo do punho da camisa do poeta, quase alcançando o polegar. Eles sobem em direção ao livro que está aberto no alto, que a mão do poeta sustenta: para Gordon, o “saber de Césaire”.

No dia em que ofereceu a escultura a Césaire, Gordon presenteou o Dr. Alikier, “que esteve sempre junto dele, como dois irmãos, até o fim”, com uma escultura que chamou de “La tour des anges”.

Price (1985), em sua análise de como ideias sobre o passado são transmitidas no Caribe e, particularmente na Martinica, traz uma interessante análise sobre como objetos físicos, como esculturas, podem servir como “modos de preservar eventos passados” (Price, 1985: 29), constituindo-se em modos próprios de consciência histórica. As esculturas de Gordon parecem ser um bom exemplo de materialização e preservação de eventos considerados relevantes pelo artista: a história da negritude (que, na Martinica, é

contada através da história da amizade de três homens, Césaire, Senghor e Damas), sua própria história de retorno ao país natal, assim como eventos históricos como a escravidão, a morte de Césaire, a grande greve que atingiu a Martinica em 2009 e catástrofes naturais, que também são marcadores históricos na ilha. Através de seu olhar poético, Gordon “preserva informações centrais sobre o passado da sociedade” (Price, 1985: 27), imprimindo sobre ele sua visão de mundo.

Outros artistas também esculpem a história à sua maneira – não necessariamente através da escultura – fazendo Césaire, recriando seus percursos pessoais, preservando ou recriando a história dos primeiros habitantes da ilha ou da vida da habitação, conservando e materializando eventos em suas opacidades¹⁰⁹, como na caminhada solitária de Bertin ou no azul de Anicet.

A seguir, tomando como ponto de partida uma exposição de arte antilhana que ocorreu em julho de 2013 em Paris, darei continuidade a este capítulo, deixando os artistas e suas obras falarem.

¹⁰⁹ “La transparence n’apparaît plus comme le fond du miroir où l’humanité occidentale réfléchissait le monde à son image; au fond du miroir il y a maintenant de l’opacité, tout un limon déposé par des peuples, limon fertile mais à vraie dire incertain, inexploré, encore aujourd’hui et le plus souvent nié ou offusqué, dont nous ne pouvons pas ne pas vivre la présence insistante” (Glissant, 1990: 125).

Capítulo 5: Obras habitadas por espíritos, poemas e símbolos

Na galeria da *Cité internationale des Arts* de Paris¹¹⁰, 13 artistas plásticos que vivem e trabalham na Martinica foram convidados para expor suas obras, em uma exposição dedicada à “arte contemporânea ultramarina”¹¹¹. A convite dos meus amigos René Louise e Christian Bertin, fui à sua inauguração, em 9 de julho de 2013. Uma grande quantidade de presentes tomava conta do espaço, em um clima de alegria e descontração. A impressão que eu tive era que estava presenciando um reencontro de amigos que não se viam há tempos: pessoas sorridentes se abraçavam, conversavam em pequenos círculos, acenavam para outros presentes em meio aos quadros, pinturas e esculturas da exposição. Compartilhávamos um mesmo espaço no qual os artefatos criados pelos artistas produziam diferentes efeitos: objetos e pessoas pareciam compor uma espécie de ritual. Foi René Louise quem observou esta aparente ambiguidade, acentuando uma ausência de fronteira entre sua concepção de arte e ritual, e transitando entre uma e outra com naturalidade. Para ele, a arte parece ser parte da criação de um modo de vivência da espiritualidade, como se o conjunto de suas obras materializasse um “sincretismo religioso” próprio, elaborado em seu próprio percurso artístico. Assim, não é à toa que Louise considere “as salas de exposição como lugares que se consagra: a apropriação desses lugares deve ser carregada de símbolos” (Louise, 1998: 21), e realize uma *performance* (que é, também, um ritual de consagração) na abertura de cada exposição individual, e uma ou mais *instalações*, que são ao mesmo tempo obras de arte e oferendas religiosas, que coloca aos pés de alguns quadros expostos.

¹¹⁰ Local de residência artística aberto a artistas de vários países, em diversas disciplinas, é uma fundação de utilidade pública onde ocorrem também exposições e concertos. Para as exposições, dispõe de uma galeria composta por 7 salas, onde “a Fundação apresenta exposições organizadas por instituições parceiras ou não, sob a condição de locação do espaço” (<http://www.citedesartsparis.net>).

¹¹¹ Trata-se da reunião das exposições “Agora Mundo” e “Brassage”. A primeira reuniu 13 artistas que vivem e trabalham na Martinica, enquanto “Brassage” era composta por artistas antilhanos e da Reunião que vivem na Europa.

Naquele encontro eu mesma, aos poucos, fui introduzida naquele círculo por meus amigos, que me apresentaram para seus familiares e amigos que moram na Europa. Louise me apresentou para um casal de amigos que não via há anos: ele, francês, é professor de artes cênicas e foi assistente do diretor Mehmet Ulusoy quando este passou seis meses em Fort-de-France em 1986, a convite de Aimé Césaire, para montar *Une saison au Congo*¹¹² em colaboração com artistas locais; ela, martinicana, é artista plástica, e na época trabalhava na parte administrativa do Sermac. Conversamos sobre a experiência das montagens do *Théâtre de Liberté* de Ulusoy na Martinica e sobre este período no qual, segundo o artista, eles puderam vivenciar a “utopia de Aimé Césaire”, referindo-se ao projeto de democratização da cultura e intercâmbio entre artistas internacionais que se desenvolveu na Martinica nos anos 80¹¹³. Dentre os presentes, conheci também Miguel Marajó, artista plástico que foi aluno de Louise na época do primeiro ateliê de pintura do Sermac, e depois de graduar-se em artes plásticas instalou-se definitivamente em Paris.

Com a temática da insularidade como fio condutor, a exposição reuniu artistas de diferentes estilos e gerações. Christian Bertin selecionou dois quadros, *Chapitre* e *Balisier*, nos quais o *coutelas* é o elemento de destaque. Em *Balisier*, as flores de um vermelho vivo são representadas por *coutelas* de papel, de cores acinzentadas, sobrepostos na tela. René Louise levou cerca de dez quadros para a exposição, dentre eles *Voyage Triangulaire*. Nele, pequenos bonecos sobrepostos no centro do quadro, contidos por uma pintura em formato de canoa, evocam um navio negreiro. Abaixo do quadro,

¹¹² Montagem na qual Louise trabalhou na cenografia e confecção de máscaras para o figurino.

¹¹³ Sobre o Sermac, os Festivais de Fort-de-France e a montagem de *Une saison au Congo* com direção de Mehmet Ulusoy, ver capítulo 2.

sobre o chão, o artista colocou uma instalação similar a um *ebó*: tratava-se de uma bandeja de fundo preto sobre a qual estavam pintados *vèvès* em vermelho, e em cujo centro um *caiman*, também pintado de vermelho e amarrado com barbantes, ostentava um exemplar do *Code Noir* atado em sua boca. Completava a instalação grãos de milho sobre a bandeja, em volta do *caiman*. O artista me explicou que a instalação era uma homenagem à *Ogun* e aos ancestrais africanos.



“Voyage Triangulaire” e instalação em homenagem a *Ogun* e aos ancestrais africanos
Foto: Magdalena Toledo, julho de 2013

O *caiman* com um volume do *Code Noir* amarrado à boca parece fazer referência ao lagarto utilizado em determinados rituais de *quimbois*, onde são enterrados visando produzir uma determinada eficácia. A instalação sugere a produção de um feitiço contra o império colonial francês semelhante àqueles produzidos pelos escravos contra os *békés*

na época colonial. Instrumento jurídico que regulava a vida e as relações entre escravos e livres nas colônias a partir de 1665, é também manipulado como "se" um feitiço. René Louise já havia queimado um exemplar do *Code Noir* em uma *performance* que realizara anteriormente, em frente ao museu do *Louvre*. O *Code Noir*, além de regular as distâncias sociais baseando-se na condição social e cor da pele e cuidar das regras matrimoniais de todos os habitantes das colônias francesas, quantificava detalhadamente as formas de punição. Para os livres, escárnio público; para os escravos, castigos corporais. A magia parecia ser a combinação de extrema violência física com o que poderíamos chamar 'uma singular política de assimilação': o *Code Noir* prescrevia a obrigatoriedade do batismo na Igreja católica apostólica romana para os escravos e interditava o exercício público de qualquer outra religião.¹¹⁴ Particularmente em relação ao *vodu*, Hurbon (1975) acentua as severas interdições que o *Code Noir* infringia aos seus praticantes. O autor relaciona a prática do *vodu* à marronagem e acentua seu papel central na Revolução Haitiana, demonstrando, assim como outros autores (dentre eles, James, 1989), o papel de resistência exercido pelo *vodu* em *Saint-Domingue* contra o império colonial francês. A *Cerimonia du Bois Caiman*, por sinal, considerada o começo da Revolução Haitiana, converteu-se em mito fundador da nação haitiana (Dayan, 1995: 1995a; Dubois 2001, 2003 e 2004).

Durante o evento, outro amigo de René Louise, Max Cilla, importante flautista martinicano que mora em Paris, parou em frente às suas obras e começou a tocar, fazendo menção ora a Louise, ora a seus quadros, em uma homenagem ao artista e àqueles

¹¹⁴ A literatura sobre as vicissitudes da implantação do *Code Noir* nas Antilhas Francesas é vasta e parte de análises de maior fôlego sobre escravidão e pós-emancipação. Destacaria, porém, os estudos de Trouillot (1992) e Dubois (2001, 2003, 2004, 2006 e 2006a), sobre o lugar do gênero e os diferentes efeitos da implantação do *Code Noir* em *Saint-Domingue*, Martinica e Guadalupe, ver Gautier (1985), Garrigus (1996), e Peabody (2005).

artefatos. Louise ficou ao lado de Cilla durante a homenagem, completando uma cena em que as obras, a música e os artistas pareciam dialogar.

Esta cena, verdadeiro *happening* criado por Cilla, e inesperado para Louise, de certo modo condensava a forma como outros presentes pareciam se relacionar com aquelas obras e seus criadores – com um misto de alegria, reconhecimento, familiaridade e, ao mesmo tempo, admiração, encanto e reverência – e indicava estes objetos como importantes mediadores de relações, dotados de agência. Essa referência nos permite retomar, ainda que brevemente, as observações de Gell (1998) sobre a dimensão animada de certos objetos. Em sua análise sobre a relação entre arte e agência, Gell procura “explorar um domínio nos quais os ‘objetos’ se fundem com ‘as pessoas’ em virtude da existência de relações sociais entre pessoas e coisas, e pessoas e pessoas *via* coisas” (Gell, 1998: 12). Daí a recusa, primeiramente, de uma teoria da estética, e seu distanciamento tanto de um modelo semiológico quanto de uma teoria institucional da arte.

Assim como os visitantes da exposição estabeleciam relações com as coisas e *via* coisas (Gell, 1998), foram os objetos de arte que mediarão minha relação com estes artistas. Objetos de arte também são *coisas* que fazem a mediação na relação dos artistas entre eles, o que explica serem objeto de paixão e disputa. Para estes artistas, os objetos que produzem revelam quem eles são.¹¹⁵ A partir destes objetos e das relações que eles mediavam, procurei *seguir as conexões* (Latour, 2005)¹¹⁶ traçadas por estes artistas, que

¹¹⁵ Presenciei dois exemplos em campo, com dois artistas diferentes, que recusaram um convite para expor porque um artista indesejado havia sido convidado para a mesma exposição: em um caso, devido a uma discordância ideológica; em outro, devido a uma discordância estética, o que, na Martinica, não pode ser dissociado de um posicionamento político.

¹¹⁶ Segundo Latour, "Using a slogan from ANT, you have ‘to follow the actors themselves’, that is try to catch up with their often wild innovations in order to learn from them what the collective existence has become in their hands, which methods they have elaborated to make it fit together, which accounts could best define the new associations that they have been forced to establish". (Latour, 2005: 12)

envolviam pessoas, mas principalmente, *artefatos* (chamados, neste caso, de “obras de arte”)¹¹⁷.

Presenças

Nas obras de René Louise, “círculos solares” sem moldura, elaborados sobre um suporte metálico ou acrílico, alguns elementos se destacam: a presença reiterada do círculo e da espiral; a aplicação de pedras preciosas; a presença de símbolos como pirâmides, animais metamorfoseados, o sol, o ovo; a presença de uma cor predominante, sendo o dourado e o azul as mais frequentes, seguidas do vermelho e de tons alaranjados. René Louise classifica a sua trajetória artística como um percurso poético e espiritual, no qual evoca sua ancestralidade múltipla (ameríndios, africanos e europeus) como a base para sua criação: “os gestos rituais simbólicos, as oferendas, as instalações e performances, foram a expressão de um percurso instintivo nascido da convicção de que meus ancestrais múltiplos estão em mim” (Louise, 2009: 9).

Os poemas de Aimé Césaire possuem um lugar central seja nas reminiscências do artista, seja na maneira pela qual fala do seu modo de composição. Os objetos que cria não só evocam ou homenageiam Césaire, mas combinam leituras, dão vida aos poemas e contextualizam - sob a forma de cenários - performances teatrais. Ou seja, eles atuam. Mas a agência dos objetos que cria não é de todo conhecida. Em uma entrevista¹¹⁸, René Louise me mostrou uma série de quadros feitos a partir de poemas que considera relevantes em suas obras, explicando-me muitos dos símbolos presentes, que uma não iniciada não saberia decifrar.

¹¹⁷ Neste sentido, é bastante simbólico que um dos eventos finais de minha pesquisa de campo tenha sido uma exposição.

¹¹⁸ Realizada em 22.06.2013.



Eboulis

Foto: Marie-Claire CILLA-DELBÉ, Daniel CHABRÈLE, Louise BOULAY et Fernand FORTUNÉ (Acervo do artista)

Eboulis é um bom exemplo do tipo de síntese elaborada por Louise. A obra foi inspirada no poema homônimo de Césaire, “no trecho do poema em que Césaire fala de traçar signos mágicos sobre uma rocha”¹¹⁹. Nela, uma grande pedra se destaca ao centro e, ao seu redor, há pequenas pedras aplicadas, sobre as quais o artista inscreveu alguns símbolos que descreve como esotéricos. Sobre a tela de metal, o artista aplicou também a parte superior de dois crânios de cabritos cortados, com a intenção de trazer para a obra um símbolo ligado ao *vodu*, e cobriu todo o quadro de dourado, “porque o ouro simboliza a luz”. Assim, “há fórmulas mágicas ligadas ao *vodu*, ligadas aos instrumentos ocidentais, e pedras da alquimia, ligadas ao esoterismo. É toda uma linguagem codificada e esotérica”, explica o artista que, à sua maneira, materializou o poema de Césaire em sua obra.

¹¹⁹ *Autant tracer des signes magiques/ sur un rocher/ sur un galet/ a l'intention des dieux d'en bas pour exercer/ leur patience* (trecho de *Éboulis*, poema de *Moi Laminaire*, in: Aimé Césaire, *La Poésie*: 1994, 408)



Le Fwomajé

Foto: Marie-Claire CILLA-DELBÉ, Daniel CHABRÈLE, Louise BOULAY et Fernand FORTUNÉ (Acervo do artista)

Outra obra escolhida pelo artista foi *Le fwomajé*. O *fromager*, que Louise chama de “árvore totem” é uma árvore emblemática nas Antilhas¹²⁰. Considerada uma árvore de poder, Louise se refere ao costume dos martinicanos de enterrarem a placenta aos pés de

¹²⁰ O *fromager* é um gênero de ceiba originário do Caribe, América Central, e norte da América do Sul, mas encontrado também na África, considerado morada de espíritos pelos caraibas, “árvore da palavra” pelos africanos, “árvore da vida” pelos maias. Os martinicanos mantiveram o costume africano, que era realizado com um *baobab*, de enterrar a placenta aos pés de um *fromager* após o nascimento de uma criança. No Haiti, cerimônias vodu são realizadas embaixo de *fromagers*. É uma árvore muito presente na poesia de Césaire, marcada por referências à fauna e à flora sobretudo das Antilhas e da África (mas também, em menor escala, europeias) a ponto desta característica ser analisada por especialistas de sua obra, tais como Henane, Henry Valmore, Leiner. René Henane, médico e escritor especialista na obra de Aimé Césaire, autor, dentre outros, de *Les Jardins d’Aimé Césaire* (L’Harmattan, 2003), e *Glossaire des termes rares dans l’œuvre d’Aimé Césaire* (J.M. Place, 2004) analisa o que considera um “simbolismo vegetal” na obra de Césaire. O próprio Césaire, em uma entrevista concedida à revista *Afrique*, reflete sobre este aspecto de sua obra: *Le déracinement de mon peuple, je le ressens profondément. On a remarqué dans mon œuvre la constante de certains thèmes, en particulier les symboles végétaux. Je suis effectivement obsédé par la végétation, par la fleur, par la racine. Rien de tout cela n’est gratuit, tout est lié à ma situation d’homme exilé de son sol originel... l’arbre profondément enraciné dans le sol, c’est pour moi le symbole de l’homme lié à la nature, la nostalgie d’un paradis perdu.* (Aimé Césaire. Entretien avec J.Sieger. *Afrique* n°5, octobre 1961, in <http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/la-faune-et-la-flore-cesairiennes-marqueurs-de-negritude-aime-cesaire-a-t-il-lu-amos-tutuola/>, acesso em 3/11/2012)

um *fromager* quando do nascimento de uma criança, e do uso das folhas do *fromager* para banhos medicinais e de descarrego. O artista explica que esta é uma árvore simbólica para Aimé Césaire, presente em vários de seus poemas, e menciona o *fromager* que existe em Saint-Pierre, um sobrevivente da erupção do vulcão Pelée, como um dos lugares favoritos de Aimé Césaire na ilha. Louise, aliás, já havia me mostrado aquele que chama de “o *fromager* de Césaire”, uma árvore imponente, com um tronco e uma copa imensos, localizada à beira de uma estrada no caminho para Saint-Pierre, no ponto exato de uma curva. Em uma entrevista a Euzhan Palcy e Annick Thebia-Melsan¹²¹, Césaire define sua relação com o *fromager*:

S'il n'y a pas de baobab chez moi, il y a le fromager. Autrement dit le *Ceiba* qui est un peu notre baobab, parce que le baobab, c'est l'arbre des pays secs¹²². C'est l'arbre de la sécheresse. Dès la Casamance, le baobab est remplacé par le fromager. [...] Un arbre, c'est une morale, un arbre, c'est une force, un élément tutélaire. Quand on pense, par exemple, à l'arbre qui domine Saint-Pierre. C'est prodigieux, ce fromager, ce *Ceiba*, qui a survécu à la catastrophe. Là, comme une sorte de génie protecteur d'une ville à renaître. (Césaire in Palcy, 1994: 38)

Simonne Henry-Valmore (2009), pesquisadora da obra de Césaire, acentua que Césaire via toda uma simbologia no *fromager* de Saint Pierre, cujo tronco havia sido completamente carbonizado durante a erupção do vulcão Pelée em 1902, e que os martinicanos acreditavam estar irremediavelmente perdido, até que, 50 anos depois, alguns brotos começaram a aparecer. “Pour Césaire, c'est toute l'histoire de la Martinique qui est contenu dans ce symbole, une histoire tragique, mise à mal et qui, en dépit de tout, reprend vie” (Henry-Valmore, 2009: s/n).

Conhecedor da cultura do Senegal, Césaire traça as associações que serão seguidas por esses artistas. A teoria da negritude orienta um modo de ver, e ganha uma

¹²¹ Entrevistas realizadas para a trilogia “Aimé Césaire, une voix pour l'histoire”, com concepção de Euzhan Palcy e Annick Thebia Melsan e direção de Euzhan Palcy.

¹²² O *baobab* é uma árvore sagrada na África tropical seca, e emblema do Senegal. É uma árvore da família das *Bombacaceae*, mesma família do *fromager*.

materialidade através dos artefatos por eles produzidos. O significado do *fromager*, para Louise, parece ir no mesmo sentido: “Para mim esta árvore é de tal maneira endêmica na Martinica que simboliza o enraizamento. Como nós somos uns deportados, simbolicamente, nos identificarmos com a árvore seria uma maneira de nos enraizarmos”. Esta “árvore do enraizamento” serve como contraponto à história da *arbre de l’oubli* à qual Louise se referiu muitas vezes em nossas conversas, árvore em torno da qual os homens e mulheres africanos que seriam escravizados eram obrigados a dar a volta para esquecerem tudo o que haviam vivido até então suas crenças e costumes. Louise compara o próprio Césaire a um *fromager*, referindo-se ao “enraizamento” que ele teria trazido para o povo martinicano.



Le masque sacré

Foto: Marie-Claire CILLA-DELBÉ, Daniel CHABRÈLE, Louise BOULAY et Fernand FORTUNÉ (Acervo do artista)

Le masque sacré é um quadro inspirado no relato de Aimé Césaire sobre uma experiência marcante que teve em Casamance, Senegal, em uma viagem a convite de

Senghor, ao se deparar, em uma festa de rua, com uma máscara com vários chifres vermelhos e pedaços de espelhos colados nos chifres: tratava-se de uma máscara utilizada em um ritual de iniciação, idêntica à do *Diable Rouge* do carnaval martinicano¹²³. Louise me explicou que, na cultura senegalesa, esta máscara simboliza a riqueza material e espiritual: os chifres simbolizam a riqueza material, a abundância, enquanto os espelhos são o símbolo do conhecimento, representando a riqueza espiritual. Um iniciado seria, pois, rico material e espiritualmente.

Na obra de Louise, são aplicações de pedras e dois chifres dourados que formam o seu *Diable Rouge*. Louise me conta que, enquanto realizava a obra, tinha momentos em que não aguentava olhar para ela:

É uma máscara carregada, ela tem um peso. Era de tal forma carregada, que mesmo enquanto eu fazia a obra, tinha momentos em que eu não podia mais olhar pra ela, em que eu trabalhava olhando para o lado. Como se um espírito tivesse vindo habitar a obra¹²⁴.

Como na associação traçada entre *baobab* e *fromager*, mais uma vez é o relato de Césaire que informa sobre uma correspondência entre Martinica e Senegal, e conforma um determinado olhar, agora sobre artefatos da cultura popular martinicana, que serão, por sua vez, “(re)figurados” nas criações artísticas, em uma multiplicação quase infinita de imagens, como sugere Latour (2008: 122) ao falar dos *iconoclashes* produzidos pela

¹²³ As semelhanças entre máscaras e vestimentas presentes em rituais da África subsaariana e máscaras, fantasias e personagens do carnaval antilhano foram tema da exposição “Mascarades et Carnavals”, realizada no Musée Dapper entre outubro de 2011 e julho de 2012. Sugiro que a aproximação, tal como apresentada na exposição (realizada no âmbito do evento de caráter nacional 2011, *L’année des Outre-mer en France*) tenha sido motivada pelo relato de Césaire, uma vez que é o relato do episódio, que aparece no dossier de imprensa da exposição, bem como na seção de arquivos referente às exposições do museu (<http://www.dapper.fr/fiche-exposition.php?id=10#>), aparece como o ponto de partida a partir do qual serão traçadas as semelhanças apresentadas entre outras máscaras/ vestimentas rituais e máscaras/ fantasias de carnaval, escolhidas para compor a exposição.

¹²⁴ Entrevista realizada em 22/06/2013. Os trechos de entrevistas de René Louise citados ao longo deste capítulo se referem a esta entrevista.

arte contemporânea. A destruição do sentido original da máscara não seria um *iconoclash*? Não seria *iconoclash* sua função no carnaval martinicano? E, finalmente, “tanto desfiguramento e tanto (re)figuramento [não estariam produzindo] uma fonte fabulosa de *novas* imagens, *novas* mídias, *novas* obras de arte?” (Latour, 2008: 122).

Por sua vez, em sua associação entre arte e magia, Louise sugere a intervenção de múltiplas agências no processo de feitura de suas obras (Gell, 1998). Ou seria a perfeição técnica do artista que teria feito com que um espírito desejasse habitar a obra? Neste sentido, o próprio artista parece ter sido capturado pelo *encantamento da tecnologia* (Gell, 1999), sofrendo o efeito da “magia que é exercida dentro da pintura” (Gell, 1999: 170), verdadeiro *milagre técnico* da transubstanciação. Magia e eficácia técnica encontram-se, pois, interligadas: “a magia persegue a atividade técnica como uma sombra” (Gell, 1999: 181), o que coloca o artista em uma posição ambígua, “metade técnico, metade mistagogo” (Gell, 1999: 182). Entretanto, ser capturado por esse efeito faz parte de seu processo de criação, uma vez que, em seu modo de criar e conceber a arte, Louise faz questão de acentuar o que para ele não é, de fato, uma ambiguidade, deixando-se afetar, de maneira treinada, pelos efeitos de sua própria eficácia técnica (eficácia técnica de artista, mas também de místico, por saber “deixar-se habitar” no momento e da maneira correta). Se para Gell, essa posição ambígua do artista é sinônimo de desvantagem nas sociedades “dominadas pelos valores impessoais de mercado” (*idem*), no caso de Louise, ao contrário, ela o empodera. Talvez por isso o próprio artista faça tanta questão de apontar sempre para o aspecto ambíguo, e em última análise indecifrável, entre o mágico e o técnico, presente tanto em suas obras quanto em seu processo de criação. Por outro lado, o relato do artista nos remete também à questão da indecifrabilidade última da obra de arte (Gell, 1996). À medida em que a obra de Louise era feita, aquele artefato se tornava obra de arte ou morada de um espírito?

Aqui podemos pensar também na crítica de Gell (1998) às interpretações semiológicas dos objetos de arte. Objetos de arte são índices de agências que não devem ser nunca definidas previamente. Louise, em seu relato sobre a realização de *Le Masque Sacré*, deixa clara a questão da indecifrabildade última da obra de arte apontada em Gell (1996).

Se, em *Le masque sacré*, o registro de um relato de Césaire indica associações que serão seguidas pelo artista, em *La naissance de la lumière* um poema de Césaire modula seu olhar sobre *Shango*. Para Louise, esta obra evoca a força do trovão, “com todo aquele barulho que se transforma em luz, o trovão me envia ao deus *Shango* que encontramos na poesia de Aimé Césaire. E nessa obra há também o escaravelho, símbolo egípcio que representa remete ao sol, que me remete à civilização africana”. Assim, elementos constitutivos de uma determinada noção de africanidade como, por exemplo, os Orixás, são informados por versos de Césaire. Não é qualquer *Shango* que Louise evoca e busca materializar em sua obra, mas “o deus *Shango* que encontramos na poesia de Césaire”.



Ogun – Le dieu de la guerre

Foto: Marie-Claire CILLA-DELBÉ, Daniel CHABRÈLE, Louise BOULAY et Fernand FORTUNÉ (Acervo do artista)

O quadro *Ogun - Le dieu de la guerre*, é outro exemplo eloquente. Nele, destacando-se ao centro, encontra-se um pequeno prato de barro, no qual está pintado, em vermelho, o *vèvè* de *Ogun Ferraille*. Louise observa que esta obra foi inspirada nesta divindade do panteão vodu, que é encontrada frequentemente na poesia de Aimé Césaire: “*Ogun Ferraille* está lá, em uma caixa, como num lugar sagrado, e ao mesmo tempo está protegido por um peixe, veja o olho do peixe, essa forma lá”, apontando para uma pedra azul. Na verdade, *Ogun Ferraille* está dentro do peixe, que é insinuado em seu contorno. Observo que nesta obra há um segundo elemento em destaque, o *coutelas*, e o menciono a René Louise, que explica que o *coutelas*, um verdadeiro *coutelas* recuperado, simboliza o machado do deus *Ogou Ferraille*, e também a horizontalidade, a memória,

Porque o coutelas desempenhou um papel no corte da cana, há também uma memória do povo afro-caribenho em torno do coutelas, como um divisor de caminhos. O coutelas é um divisor de águas da nossa história. Como um livro referente – porque o encontramos também na vida cotidiana desde o período escravagista. Então ele é um símbolo de memória também e ao mesmo tempo simboliza a presença da violência desse deus. O deus Ogun Ferraille é o deus da guerra. Porque muitas revoltas se faziam de coutelas. As revoltas de escravos eram frequentemente revoltas com coutelas.

Para Richard Burton (1997), *Ogun* é um modelo da dialética do poder e falta de poder na sociedade haitiana. “A característica que define *Ogun* é sua dualidade” (Burton, 1997: 249). É *Ogun Ferraille* quem lidera a falange dos soldados *Oguns*, que “simbolizam em primeiro lugar o espírito da resistência belicosa que, no mito nacionalista haitiano, dominou a história do país dos rebeldes escravos e bandos *Maroon* do século dezoito” (Burton, 1997: 250). O *coutelas* de *Ogun* de Louise evoca igualmente o *coutelas* dos *marrons*, das revoltas de escravos.

*

Uma vez que o próprio artista classifica sua trajetória como um “percurso poético e espiritual”, podemos nos interrogar sobre o estatuto dessas obras, produzidas a partir de um processo de criação no qual, muitas vezes, a evocação de divindades, o transe ou a “conexão com as forças telúricas” (para usar as palavras do artista) estão presentes. As obras de Louise seriam índices (Gell, 1998) dessas múltiplas agências, que operam através do artista-xamã. O artista, por sua vez, acentua o que para ele não é uma

ambiguidade, ao citar a evocação do transe ou mesmo o fato de ter sido possuído por uma obra, ao realizar *performances* que são, ao mesmo tempo, peregrinações, e instalações que são oferendas. O fato de ser artista e xamã parece ser, por fim, indissociável, uma só e única coisa para Louise.

Divindades haitianas e contos antilhanos

Além dos temas presentes nos poemas de Aimé Césaire, as obras de Louise contêm vários símbolos vinculados ao universo mágico caribenho, nos quais, por vezes, divindades vodou, criaturas da mitologia grega e animais tradicionalmente presentes nos contos antilhanos são personagens¹²⁵.



Le nèg marron

Foto: Marie-Claire CILLA-DELBÉ, Daniel CHABRÈLE, Louise BOULAY et Fernand FORTUNÉ (Acervo do artista)

¹²⁵ À respeito, ver Walcott (1996), Poynting (1996) e Arnold (1996).

Foram os contos que lhe forneceram a imagem do seu *négre marron*, personagem que não poderia deixar de ser tema de uma de suas obras. Em um de seus círculos solares, um animal metamorfoseado, metade colibri, metade sapo, tocando um tambor, é a imagem que o artista escolheu para simbolizá-lo. Segundo Louise,

Em um determinado momento da minha fase de criação, eu me coloquei a questão sobre como simbolizar o nègre marron. Então, enquanto eu buscava a imagem, finalmente eu pensei “eu posso encontrar a resposta no bestiaire antillais”. E, quando eu procurei no bestiário antilhano, eu encontrei o colibri, que simboliza o nègre marron que está sobre os morros e compère crapaud, que é aquele que toca o tambor. Então, do compère colibri e do compère crapaud, eu fiz uma imagem. Com asas também, para mostrar que o colibri é um personagem que está sempre em metamorfose no tempo e no espaço.

O bestiário antilhano ao qual Louise se refere remete ao universo dos contos populares martinicanos¹²⁶. Nos *contes créoles*, animais encontrados na fauna antilhana ou africana, tais como colibri, sapo, coelho, boi, elefante e tigre, possuem características humanas específicas, realizando uma alegoria da vida social na *habitation*. Martinel (2001), pesquisador da obra de Lafcadio Hearn, folclorista que recolheu uma série de contos durante sua estada na Martinica entre 1887 e 1889, ressalta que os contos antilhanos possuem personagens fixos carregados de simbologia:

¹²⁶ Segundo Hurbon (1975), “uma multiplicidade de contos populares florescerão bastante cedo durante a escravidão. Não se tratará nem mais nem menos do que um novo modo de retomada e de releitura das mitologias e crenças africanas sob a influência das novas condições da escravidão” (Hurbon, 1975: 19). Assim, embora haja de fato uma correspondência entre personagens encontrados nos contos africanos (como elefante, o tigre e o coelho) e nos contos antilhanos, no conto *créole* eles referem-se aos personagens da sociedade colonial. Como exemplo, Martinel (2001) cita *Compère Lapin*, que teria sua origem no conto Wolof senegalês “Leuk”, e no conto martinicano representa “le *créole*, (...) le rusé, individualiste qui sabote et qui ne peut être définitivement ligoté” (Martinel, 2001: 121). Já outros personagens da fauna africana, tais como o tigre e o elefante, representam, no conto *créole*, o escravo negro africano (*idem*).

Le conte créole met en scène un bestiaire spécifique (Compère Lapin, Compère Tigre, Colibri, etc.), un panthéon extra-humain (la vieille fée, le grand diable, la Vierge Marie) et des personnages stéréotypés (le père absent et faible, le parrain, la mère, la marraine avec des caractéristiques négatives ou positives, l'enfant terrible, l'enfant maudit). Ces groupes des personnages représentent les différentes communautés des Antilles et leurs comportements sociaux, dans le milieu très spécifique, qu'est celui du système colonial. (Martinel, 2001: 119)

Para criar o seu *nègre marron*, Louise elegeu dois personagens significativos do conto antilhano, *Colibri* e *Crapaud*, além do tambor, instrumento indissociável do personagem *Colibri*, seu detentor e guardião. É possível que esta obra tenha sido inspirada em um conto em especial, *Conte colibri*, cuja versão escrita deve-se ao trabalho de Lafcadio Hearn¹²⁷.

No conto¹²⁸, *Bon Dieu* pretende abrir uma estrada, e como os negros dizem que só sabem trabalhar ao som do tambor, manda *Cheval* pedir ao *Colibri* seu tambor, o único que havia sobre a terra: “*S’il refuse de me le prêter... frappe!!!*”. *Cheval* vai até o encontro do *Colibri*, que se recusa a emprestar o tambor: “*Tu diras à Bon Dié, ton maître, qu’il aura le tambour... quand ma tête sera sous la pierre de taille, dans la cour de ma maison*”. Percebendo a necessidade de defender-se, *Colibri* chama *Crapaud*, “*son nègre*”, que começa a tocar o tambor e cantar “*comme pour les zombis*” o mais forte que pode. *Colibri* enfrenta *Cheval* enquanto *Crapaud* toca o tambor e, mesmo perdendo algumas plumas, não se rende, e acaba cegando *Cheval* na luta. Este retorna e conta a *Bon Dieu* o que se passou. Irritado, *Bon dieu* chama *Boeuf* para tomar o tambor de *Colibri*. Mais uma vez, diante da recusa de *Colibri* em entregar o tambor, ocorre um novo enfrentamento, enquanto *Crapaud* toca o tambor e canta com toda sua força. *Boeuf* retorna, derrotado, e *Bon Dieu*, ainda mais irritado, envia *Poisson Armé* para enfrentar o *Colibri*. Este já está

¹²⁷ O conto encontra-se no livro de Lafcadio Hearn *Trois fois bel conte*, de 1939.

¹²⁸ Resumo, aqui, o conto, consultado em Hearn, Lafcadio, *Trois fois bel conte...* (in: <http://classiques.uqac.ca/>) e em *Tropiques (1941-1945)*, Jean Michel Place, 1978.

cansado e ferido, com poucas plumas e as asas feridas, e um frio percorreu o seu corpo quando viu chegar *Poisson Armé*. Ainda assim, aparentou tranquilidade, e pediu a *Crapaud* que tocasse o mais forte que pudesse. *Crapaud* tocou o tambor tão forte que seus dedos chegaram a sangrar. Ao segundo ataque de *Poisson Armé*, entretanto, *Colibri* não resistiu: “*Mon dernier combat, dit Coulibri qui tomba mort*”. Sem hesitar, *Poisson Armé* apanhou um grande *coutelas*, cortou a cabeça do *Colibri* e a deixou exposta no quintal da casa. Só então pegou o tambor e o levou. *Crapaud* fugiu, apavorado, e em sua corrida precipitada, sua cauda ficou presa sob o tambor, motivo pelo qual o sapo não possui cauda.

Colibri e *Crapaud* encerram, em suas características, aspectos importantes da marronagem: em *Colibri*, temos a coragem, a resistência e a insubmissão, que remete diretamente ao *nègre marron*; em *Crapaud*, a fidelidade e a cooperação¹²⁹, mas também, para usar a expressão de Glissant (1997), o ardil, remetendo aos escravos que cooperavam com os *marrons*. Duas faces complementares da marronagem. Não se deve deixar de observar que no conto, entretanto, a sobrevivência do sapo se dá às custas de uma dupla mutilação: a mutilação física de *Crapaud* e a perda do instrumento sagrado. O tambor, pois, é o terceiro elemento que possui um papel central no conto: é este instrumento que move a luta. *Colibri* precisa dele para lutar, e mais uma vez temos uma complementaridade: é *Crapaud* quem toca o tambor, sincronizando o toque com a luta, até o ponto em que chega a tocar o mais forte que pode, para compensar o momento de maior fraqueza de seu parceiro. Além disso, através do tambor é possível conectar-se a forças sobrenaturais (*Crapaud* esconjura os *zombis* com o seu canto marcado pelo som do tambor). Este mesmo empoderamento produzido pelo tambor é cobiçado por *Bon*

¹²⁹ Que ocorria não apenas entre *marrons*, mas entre *marrons* e cativos ou *marrons* e libertos, fazendo da marronagem uma rede extensa e vinculada ao próprio sistema de plantação.

*dieu*¹³⁰, afinal de contas, seus escravos “não sabem trabalhar a não ser ao som do tambor”¹³¹. O tambor, enquanto instrumento de poder, é o duplo da liberdade. Por isso, *Colibri* é tão zeloso com o instrumento. Se ele não o toca, é tocado por ele, e é, por fim, seu principal guardião, defendendo-o até a morte.

Aimé Césaire e René Ménéil (1942) analisam a relação entre o conto antilhano e o sistema colonial, e aspectos deste conto em particular, na revista *Tropiques*. Para os autores, a morte de *Colibri* seria uma alegoria da inutilidade da resistência direta e coletiva, instaurando a crença na “malandragem” como solução objetiva para escapar, ou ao menos contornar o sistema. Assim, após transcreverem em seu texto a passagem da morte do *Colibri* e do roubo do tambor, prosseguem: “Et maintenant, que reste-t-il? La Faim, la Peur, la Défaite.” (Césaire e Ménéil, [1942: 10], 1978). Morto o corajoso *Colibri*, restaria o *Crapaud* mutilado, ou personagens como *Lapin*, frágil como *Colibri*, porém “malandro”, que sabe se virar (*idem*). Os autores veem com bastante pessimismo o ciclo representado metaforicamente pela morte do *Colibri*, no qual a coragem seria substituída pela malandragem, “Les solutions individuelles remplacent les solutions de masse. Les solutions de ruse remplacent les solutions de force” (Césaire e Ménéil, [1942: 10], 1978). Segundo os autores, “Désormais l’humanité se divise en deux groupes: ceux qui savent et ceux qui ne savent pas se débrouiller” (Césaire e Ménéil, [1942: 10], 1978).

Para Martinel, o conto *créole* “constitui-se, progressivamente, como o espelho social deste encontro forçado entre a Europa, a África e as terras caribenhas” (Martinel, 2001: 117). O autor concorda com Iná Césaire, etnóloga que se especializou no estudo dos contos martinicanos, para quem estes possuem como principal função fazer uma

¹³⁰ *Bon dieu* é a própria imagem do *béké* da *habitation*, revelando as características específicas de exercício de sua autoridade já no início do conto: *S’il refuse de me le prêter... frappe!!*

¹³¹ O tambor é o instrumento que dá o compasso da luta e do trabalho. Tão central que o estopim da rebelião de escravos que culminou com a abolição da escravidão na Martinica em 22 de maio de 1848 se iniciou com a proibição do toque do tambor em uma habitação.

“representação, sob uma forma simbólica, da realidade social” (Césaire *in*: Martinel, 2001: 118). Entendido por estes autores como “único modo de expressão autorizado” (Martinel, 2001: 118), “o conto antilhano, para além da paródia, se constitui como um verdadeiro revelador” (Césaire *in*: Martinel, 2001: 118).

Além de *Shango* e *Ogun*, divindades presentes nos contos de Césaire, Louise me mostrou outro quadro dedicado a uma divindade do vodu haitiano, *Erzulie*. Em *La déesse de l’amour, Erzulie*, segundo o artista, representa a mulher afro-caribenha: “é uma obra que simboliza a força da mulher caribenha na sua estética, na sua maneira de se enraizar nesta ilha, com uma presença da civilização africana”. Para Louise, *Erzulie* seria o protótipo da mulher afro-caribenha. Assim como aponta Dayan (1994), *Erzulie*, em suas várias encarnações e faces, “dramatiza uma historiografia específica da experiência da mulher no Haiti e através do Caribe” (Dayan, 1994: 6). Na obra de Louise, a deusa está pintada de azul, com uma peça dourada que se destaca no centro de sua testa. Segundo o artista, nela “há os símbolos que remetem à África, há a pedra e paralelamente o cobre, que simboliza, um pouco como o ouro, uma lembrança da civilização africana”. Esta obra se complementa com *La porte de l’amour*, na qual há uma série de corações pintados em torno de um grande coração ao centro que fazem referência ao *vèvè* correspondente à divindade *Erzulie*.

Apesar de, em seu Manifesto do Marronismo Moderno, Louise citar diversos tipos de manifestações religiosas afro-caribenhas ou afro-latino-americanas sobre os quais o artista marronista poderia trabalhar, percebi que quando utilizava o termo “orixá” para designar alguma divindade presente em sua obra, era a um *loa* do vodu que se referia.

Se René Louise utilizava muitos símbolos do vodu haitiano em seu trabalho, nunca se disse praticante da religião. Esta foi uma questão que ficou em aberto, uma vez que os *loas* que evocava e materializava em suas obras eram sobretudo os *loas* presentes

nos versos de Césaire. Segundo ele, o verso era o ponto de partida para a execução da obra. Assim, é possível que o *loa* de Louise, antes de ser o *loa* “do vodu”, seja o *loa* “de Césaire”. Neste caso, o Haiti de Louise seria o Haiti de Césaire: não existiria Haiti, vodu ou divindade fora de seus versos, e a poesia de Césaire configuraria não apenas as características específicas, mas a forma de aproximação com as divindades evocadas. Os poemas de Césaire seriam, assim, os portadores das fórmulas certas, dos símbolos adequados a cada divindade, das invocações para cada *blessure*.

Ao longo desta pesquisa, as obras destes artistas, em suas múltiplas agências, revelaram múltiplas presenças: divindades, personagens de contos tradicionais, fragmentos de história, feitos e refeitos em um movimento contínuo, criador, ao mesmo tempo, de obras e artistas. Dentre estas presenças, Aimé Césaire, *iconicidade* em permanente construção.

Considerações Finais

É chegado o momento de concluir este percurso. Ao partir em busca dos desdobramentos do movimento surrealista no Caribe, acabei, eu mesma, sendo afetada por seus efeitos. Ao longo deste percurso, deixando-me levar pelo marronismo destes artistas e seus canibalismos estéticos, descobri formas contemporâneas de marronagens e ardis. A afetação primitivista estava lá o tempo todo, presente nos quadros, esculturas e poemas.

Césaire operava como uma espécie de *fantôme*, divindade canibalizada, receptor de oferendas. Na Martinica, todos são “filhos de Césaire”.

Césaire havia “crioulizado” o francês, oferecendo aos meus interlocutores uma possibilidade de nomearem a si próprios na língua à qual aprenderam que devem se dirigir ao mundo: *negritude*. Uma *negritude* que passa pela *caribbeanidade*, ponto de partida para estes artistas se construírem como *martinicanos*. E se transformarem em *martinicanos* por meio da feitura de seus artefatos.

Césaire ativa conceitos nativos, como *blès*. Não só porque escreveu “*j’habite une blessure*” – novamente, a crioulização (ou canibalização?) do francês – mas porque, pela primeira vez, descreveu a *blès* martinicana para o mundo em *Cahier d’un retour au pays natal*. E inscreveu a *blès* martinicana no “Templo da República francesa”: “*j’habite une blessure sacré / j’habite des ancêtres imaginaires / j’habite un vouloir obscur / j’habite un long silence / j’habite une soif irremédiable*”, ecoam nos corredores da cripta do Panthéon. Os versos de Césaire materializaram *negritudes*. Assim mesmo, no plural, pois quando da sua emergência nos anos 30, seus primeiros propositores imaginaram animar modos de existência então impossíveis. Eis que a ideia de *negritude*, se não rompe as distâncias entre os primitivos e os modernos, a questiona. O que resulta do movimento

não pode ser apreendido em um único trajeto intelectual ou fluxos de ideias. As *negritudes* se assemelhariam a afetos que, entre os artistas que conheci, fertilizam, instigam e mobilizam posicionamentos, ações e criações. Seguindo as proposições de Marilyn Strathern (1990), na minha narrativa, ideias-afetos criados por Césaire foram concebidos como ‘se’ artefatos a partir dos quais novas criações e relações foram estabelecidas. Artefatos não só ‘bons para pensar’ toda a trama complexa de debates sobre a condição (pós)colonial da Martinica contemporânea mas, ‘para criar’ pontos de vistas outros.

Entre os artistas sobre os quais essa tese se deteve, esses afetos foram objeto de modalidades singulares de materialização. Em artefatos e pessoas criados dentro e fora dos ateliês, nas relações e compromissos políticos com a educação e a transformação social. Em livros recheados de imagens e ideias potencialmente perigosas e temidas. Livros trazidos da Europa, que por muito tempo foram objetos de conhecimento restrito, para iniciados. Como os livros do *quimbois*, perseguidos pelas inquisições promovidas pela implementação do *Code noir* e de Vichy. São aqueles que vão à Europa que entram em contato com estes poderosos artefatos e se iniciam em caminhos antes desconhecidos. Livros que vem da Europa contém as fórmulas para envenenarem os *békés* e as *armes miraculeuses* das revoluções.

São os afetos causados por memórias, histórias coletivas, livros, poemas, peças, discursos, que conduzem estes artistas a construírem uma gama de passados pessoais e coletivos. Apropriações que poderiam ser vistas como “oficiais” também são carregadas de afetos, não se constituindo em meras “monumentalizações”. Aliás, as próprias *iconicidades* criadas nestas interações estão sujeitas a alterações e usos retóricos de todo tipo. São práticas de história vividas, que não se definem como uma retórica “sobre uma realidade social”. Novamente, me remeto ao conceito de *poética social* de Herzfeld (1997), que acentua a “capacidade ativa das pessoas de constituírem relações sociais”

(1997: 146). Poética entendida no sentido de ação, como uma performance contínua de valores no âmbito da experiência histórica vivida. Assim, estes atores participam ativamente da criação do contexto social no qual suas obras – objetificações do que entendem como o ‘legado de Aimé césaire’ – serão construídas.

O marronismo estético destes artistas é o marronismo da *bricolagem*. Lévi-Strauss define que, ao contrário do engenheiro, o *bricoleur* não subordina nenhuma de suas tarefas a um conjunto de meios pré-definidos por um projeto, e à obtenção de utensílios e matérias-primas por ele definidos: “a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (Lévi-Strauss, 1998: 33). Propõe, portanto, uma verdadeira imagem do canibalista, no sentido modernista que afeta estes artistas, independentemente de ser ou não teorizado por eles. *Bricolagem* também praticada pelos primeiros *marrons* e nas *habitations*. *Bricolagem* praticada pelos recém-chegados do abismo do *gouffre*, instituidora das primeiras experiências de *relação* e constituinte de sua *poética*.

Na *bricolagem* canibalista, os artistas se fazem *marrons*, performando a cada dia, na criação de seus artefatos, o mito da sociedade martinicana.

Bibliografia

Arquivos consultados:

Fonds Michel Leiris: Bibliothèque du Laboratoire d'anthropologie sociale (CNRS-EHESS-Collège de France). Section Archives:

fr/cdf/las/FML

Ethnographie: enquêtes et oeuvres (fr/cdf/las/FML.D)

Antilles: fr/cdf/las/FML.D.S04

Documents Antilles : Haïti, Guadeloupe, Martinique: fr/cdf/las/FML.D.S04.01

Contacts de civilisations en Martinique et Guadeloupe: fr/cdf/las/FML.D.S04.02

Documents et correspondances Antilles 1948-1981: fr/cdf/las/FML.D.S04.03

Recherche coopérative sur programme (RCP): fr/cdf/las/FML.D.S04.04

Obras de Aimé Césaire:

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 2009 [1956].

_____. « Culture et colonisation ». In : *Présence Africaine : Revue culturelle du monde noir. Le 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs. N. 8-9-10 – Juin-novembre 1956*. Paris : Présence Africaine, 1997.

_____. « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966, dans le cadre du Colloque sur l'art dans la vie du peuple qui marqua l'ouverture du Premier Festival mondial des arts nègres (30 mars – 21 avril 1966) ». In : *Gradhiva*, 10 : 2009 : 208-215.

_____. *Discours sur le colonialisme*. Paris, Dakar : Présence Africaine, 2004 [1955].

- _____. *Et les chiens se taisaient*. Paris, Dakar : Présence Africaine, 2009 [1958].
- _____. *La tragédie du roi Christophe*. Paris, Dakar : Présence Africaine, 2009 [1963].
- _____. *Le discours sur la négritude*. Fort-de-France : Berger Bellepage, 2007 [1987].
- _____. *La Poésie*. Org. Daniel Maximin et Gilles Carpentier. Paris: Éditions du Seuil, 2006 [1994].
- _____. *Nègre je suis, nègre je resterai: Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris: Albin Michel, 2005.
- _____. *Une saison au Congo*. Paris : Éditions du Seuil, 2001 [1966].
- _____. *Une tempête*. Paris : Éditions du Seuil, 1997 [1969].

CÉSAIRE, Aimé *et al.* TROPIQUES. 1941-1945. Collection Complète. Paris : Jean-Michel Place, 1978.

Bibliografia geral:

- ALDRICH, Robert. "The French Overseas Empire and its Contemporary Legacy". In: *European History Quarterly*, vol. 40, n. 1, 2010: 97-108.
- AFFERGAN, Francis. *Anthropologie à la Martinique*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983.
- ALMEIDA, Lilian Pestre de. *Aimé Césaire: une saison en Haiti*. Québec: Mémoire D'Encrier, 2010.
- AMSELLE, Jean-Loup. « Négritude, créolisation, créolité : L'ethnisation de la société française au prisme des auteurs martiniquais ». In: *Les Temps Modernes*, v. 66, n. 662-663, 2001 / 1-2, p. 340-356.

ARNOLD, A. James. "Animal Tales, Historic Dispossession, and Creole Identity in the French West Indies". In: *Monster, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales And American Identities*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996: 255-268.

_____. "Forty Years with Césaire, 1968-2008". In: *Small Axe* 27, October 2008: 128-141.

_____. *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1981.

ARTAUD, Antonin. *Messages révolutionnaires*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAPTISTA, J. R. C. *Sè tou melanje: uma etnografia sobre o mundo social do Vodou Haitiano*. 2012. (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BARTHES, Roland. "A Morte do Autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTIDE, Roger. "Mémoire collective et sociologie du bricolage". In: *L'Année sociologique*, vol. 21, 1970.

_____. "Nègres marrons et nègres libres". In: *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*. 20 (1), 1965: 169-174.

BENOIST, Jean. *L'archipel Inachevé: Culture et société aux Antilles françaises*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1972.

_____. *Les Sociétés Antillaises. Études anthropologiques*. Montréal : Université de Montréal, Centre de Recherches Caraïbes, 1975.

_____. DESROCHES, Monique ; et al. *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique : Héritages et Innovations*. Matoury : Ibis Rouge Éditions, 2004.

BERLINER, Brett A. "Dancing dangerously: colonizing the exotic at the Bal Nègre in the inter-war years". In: *French Cultural Studies*, 12, 2001: 59-75.

BERNABÉ, Jean ; CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1993.

BERTHET, Dominique. *André Breton, l'Éloge de la Rencontre: Antilles, Amériques, Océanie*. Paris: HC Éditions, 2008.

_____. « L'insondable blessure ». In : *Cahier des Anneaux de la Mémoire*, n. 12, 2009 : 136-151.

BLÉRALD, Alain Phillipe. *Négritude et politique aux Antilles*. Paris: Editions Caribéennes, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Distinção: Crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. “Dos imperialismos de lo universal”. In: *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

_____. “Gênese histórica de uma estética pura”. In: *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOUVIER, Pierre. *Aimé Césaire, Frantz Fanon : Portraits de décolonisés*. Paris : Les Belles Lettres, 2010.

BOYER, D.; LOMNITZ, C. “Intellectuals and nationalism: Anthropological engagements”. In: *Annual Review of Anthropology*, v. 34, 2005: 105-120.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *Martinique: Snake Charmer*. Austin: University of Texas Press, 2008.

_____. [1943] “Un grand poète noir”. In: Préface. *Cahier d'un retour au pays natal*. [1947]. Paris: Présence Africaine, 2009.

BRITTON, Celia. “Dual Identities: The Question of ‘Départementalisation’ in Michel Leiris’s *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*”. In : *French Cultural Studies* 22 (1) : 61-72.

BURTON, Richard D. E. *Afro-Creole : Power, Opposition and Play in the Caribbean*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.

_____. « The idea of difference in contemporary French West Indian thought : Négritude, Antillanité, Créolité ». In : *French and West Indian : Martinique, Guadeloupe and French Guiana Today*. Virginia : University Press of Virginia, 1995.

_____. “Two Views of Césaire: Négritude and créolité”. In: *Dalhousie French Studies*. Vol. 35, (Summer 1996), pp. 135-152.

CAILLER, Bernardette. « Hitlérisme et entreprise coloniale (Le cas Damas) ». In : *French cultural studies*. n. 5, 1994: 23-38.

CARNEGIE, Charles. *Postnationalism prefigured: Caribbean borderlands*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2002.

_____. “The fate of ethnography: native social science in the English-speaking Caribbean”. In: *New West Indian Guide*, v. 66, 1992: 5-25.

CASTAÑEDA, Quetzil E. “Art-writing in the modern Maya art world of Chichén Itzá: Transcultural ethnography and experimental fieldwork”. *American Ethnologist*, vol. 31, n. 1, 2004 : 21-42.

CÉSAIRE, Iná. *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.

CÉSAIRE, Suzanne. *Le grand camouflage: Écrits de dissidence (1941-1945)*. Paris: SEUIL, 2009.

CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIANT, Raphaël. *Lettres créoles*. Paris: Gallimard, 1999.

CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.

_____. *Texaco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHILCOAT, Michelle. “In/Civility, in Death: On Becoming French in Colonial Martinique”. *Boundary 2*, vol. 31, n. 3, Fall 2004: 47-73.

CLÉMEND, V. Latitude and Longitude of the Past: Place, Negritude and French Caribbean Identity in Aimé Césaire's Poetry. *Caribbean Studies*, v. 39, n. 1, p. 171-193, 2011.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture : twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1988.

_____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

Code noir (1685); Code noir (1724). In: *Le Code noir et autres textes de lois sur l'esclavage*. Saint-Maur-des-Fossés. Éditions Sepia. 2006.

COHEN, Joshua. "Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960". *Journal of Black Studies*, vol. 43, n.1, 2012: 11-48.

CONFIANT, Raphaël. *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*. Paris: Écriture, 2006.

COTTIAS, M. L. "“oubli du passé” contre la “citoyenneté” : troc et ressentiment à la Martinique (1848-1946). In: CONSTANT, F. e JUSTIN, D. (Ed.). *Cinquante ans de départementalisation*. Paris: L'Harmattan, 1997 : 293-313.

_____. « Esclavage, assimilation et dépendance. Essai sur une relation coloniale ». In : *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, v. 40, 2007 : 143-161.

CUNHA, Olivia Maria Gomes. "Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos". In: *Estudos Históricos* (36), 2005: 7-32.

_____. « Reflexões sobre biopoder e pos-colonialismo: relendo Fanon e Foucault ». In : *Mana*, v. 8, n. 1, 2002: 149-163.

_____. "Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo". In: *Mana* 10 (2), 2004: 287-322.

DAMATO, Diva Bárbaro. *Édouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Annablume, 1996.

DANTO, Arthur. "Three Decades After the End of Art". In: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007: 21-39.

DASH, J. Michael. *Edouard Glissant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. *Caraiibe Fantôme: The Play of Difference in the Francophone Caribbean*. Yale French Studies, n. 103, 2003: 93-105.

_____. "Farming Bones and Writing Rocks: Rethinking a Caribbean Poetics of (Dis) Location". In: *Shibboleths: Journal of Comparative Theory*. 1.1 (2006): 64-71.

_____. "Le Je de l'autre: Surrealist Ethnographers and the Francophone Caribbean". *L'esprit Créateur*. Vol 47. n. 1, 2007: 84-95.

DAVIS, Gregson. *Aimé Césaire*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997.

DAYAN, Joan. "Erzulie: A Women's History of Haiti". In: *Research in African Literatures*, vol. 25, n. 2, Special Issue: Caribbean Literature, Summer 1994: 5-31.

_____. *Haiti, History, and the Gods*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

_____. "Haiti's Unquiet Past." In: *Transition*, 67, 1995: 150-164.

_____. "The Figure of Negation: some Thoughts on a Landscape by Césaire". In: *The French Review*, 56, n. 3, fev. 1983: 411-423.

DE L'ESTOILE, Benoît. *Le gout des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

DEBBASCH, Yvan. "Au cœur du 'gouvernement des esclaves' la domestique aux Antilles françaises (XVIIe-XVIIIe siècles)". In: *Revue française d'histoire d'outre-mer*. Tome 72, n. 266, 1985: 31-53.

_____. "Le marronnage. Essai sur la désertion de l'esclave antillais". In: *L'Année sociologique*. (III série), 1962: 1-112 et 1963: 117-195.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo. Ed. 34, 2010.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo. Ed. 34, 1995.

DOMINIQUE, Anny. « À Fort-de-France les statues ne meurent pas ». *International Journal of Francophone Studies*. vol. 11, n. 1 / 2, 2008 : 87-106.

DONATIEN-YSSA, Patricia. "Fwomajé and Totem: The Beginnings and Consolidation of an Artistic Language in Martinique". In: *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, n. 30, November 2009: 115-127.

_____. *L'exorcisme de la blès : Vaincre de la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*. Paris : Le Manuscrit, 2007.

_____. « La spiritualité dans l'art contemporain caribéen ». In : *Cercles*, n. 15, 2006 : 135-150.

_____. « Leroy Clarke entre poésie et peinture : Chantre de la spiritualité et de la liberté », In : *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], Vol. V, n°2, 2007, <http://lisa.revues.org/1227>.

DOS ANJOS, José Carlos Gomes. "Elites Intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde". In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, n. 3, 2003: 579-596.

DUBOIS, Laurent. *A Colony of Citizens: revolution and slave emancipation in the French Caribbean, 1787-1804*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2004.

_____. "An enslaved Enlightenment: rethinking the intellectual history of the French Atlantic." In: *Social History*, 31: 1, 2006: 1-14.

_____. "'Citoyens et amis!' Esclavage, citoyenneté et République dans les Antilles françaises à l'époque révolutionnaire". In: *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 58: 2, 2003: 281-304.

_____. "History's Quarrel: the future of the past in the French Caribbean". In: Trotman, D.V., Diptee, A. and De Barros, J. *Beyond Fragmentation: perspectives on Caribbean History*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2006: 213-230.

_____. "La République Métissée: Citizenship, Colonialism, and the Borders of French History". In: *Cultural Studies*, 14: 1, 2000: 15-34.

_____. "Monumentos a Solitude: El enfrentamiento al pasado en el Caribe francófono". In: *Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba, 1878-*

1917. Havana: Centro Juan Marinello, 2003: 139-149.

_____. "The Citizen's Trance: The Haitian Revolution and the Motor of History". In: Pels, Peter and Meyer, Birgit. *Magic and Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 2003: 103-128.

_____. "Vodou and History". In: *Comparative studies in society and history*, 43: 1, January 2001: 92-100.

DUMONT, Jacques. *L'amère patrie. Histoire des Antilles françaises au XXe siècle*. Fayard, 2010.

EGGER, Ann, Ed. *Césaire & Picasso: Corps Perdu, Histoire d'une rencontre*. Paris: RMN Grandpalais-HC Éditions. 2011.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 2002.

_____. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1971.

_____. *Pour la révolution africaine*. Paris : La Découverte, 2006.

FAVRET-SAADA, Jeanne. « Ser afetado ». In : *Cadernos de Campo*, n. 13, 2005.

FIJALKOWSKI, K., RICHARDSON, M., Ed. *Refusal of the shadow: surrealism and the Caribbean*. London-New York: Versoed. 1996.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" In: FOUCAULT, M. (Ed.). *Ditos e Escritos: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v.III, 2001: 264-298.

FONKOUA, Romuald. *Aimé Césaire*. Paris: Perrin, 2010.

GAUTIER, Arlette. *Les sœurs de solitude: la condition féminine dans l'esclave aux Antilles du XVIIe au XIXe siècle*. Paris, Caribéennes, 1985.

GARRIGUS, John D. "Redrawing the Colour Line: Gender and the Social Construction of Race in Pre-Revolutionary Haiti". In: *Journal of Caribbean History*, 30, 1&2, 1996: 28-50.

GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier: primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro*. 1999. (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional de Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998.

_____. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999: 159-186.

_____. "Vogel's net: Traps as artworks and artworks as traps". In: *Journal of Material Culture*, March, 1996, 1: 15-38.

GLASS, Aaron. "Return to Sender: On the Politics of Cultural Property and the Proper Address of Art". *Journal of Material Culture*, vol. 9, n. 2, 2004: 115-139.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997.

_____. *Pays rêvé, Pays réel*. Paris : Gallimard, [1985] 2000.

_____. *Poétique de la Relation: Poétique III*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Traité du Tout-Monde: Poétique IV*. Paris: Gallimard, 1997.

GOLDSTEIN, Ilana. (2008). "Reflexões sobre a arte 'primitiva': o caso do Musée Branly". In: *Horizontes Antropológicos*, ano 14, n. 29: 279-314.

HACHAD, Naïma, LOICHOT, Valérie. "Victor Anicet: Le Pays-Martinique ou le Bleu de la Restitution". In: *Small Axe* 39, November 2012.

HANDLER, Richard. "Cultural property and culture theory". In: *Journal of Social Archaeology*. Vol. 3, n. 3, 2003: 353-365.

_____. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press: 1988.

_____. "On dialogue and destructive analysis: Problems in narrating nationalism and ethnicity." *Journal of Anthropological Research* (1985): 171-182.

_____. "On Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec". In: *Current Anthropology*, vol. 25, n. 1, 1984: 55-71.

HASTY, Jennifer. "Performing power, composing culture: The state press in Ghana". In: *Ethnography*. Vol. 7 (1), 2006: 69-98.

HEARN, L. *Contes Créoles (II)*. Cahors: IBIS Rouge Éditions, 2001.

HENARE, Amiria; HOLBRAAD, Martin and WASTEL, Sari (org.). *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. London and New York: Routledge, 2007.

HENRY-VALMORE, Simonne. *Les Arbres de Césaire*. Paris: Biotop, 2009.

HERNÁNDEZ ADRIÁN, Francisco-J. "Paris, Cuba, New York: Wifredo Lam and the Lost Origins of *The Jungle*". In: *Cultural Dynamics*. 21 (3), 2009: 339-360.

HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana. "Copyrighting Che: Art and Authorship under Cuban Late Socialism". In: *Public Culture*, vol. 16, n. 1, 2004: 1-29.

HERSKOVITS, M. J. *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon, [1941] 1958.

HERZFELD, Michael. *A Place in History: Social and Monumental Time in a Cretan Town*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

_____. *Anthropology through the looking-glass: Critical ethnography in the margins of Europe*. Cambridge University Press, 1989.

_____. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York-London: Routledge, 1997.

_____. *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

_____. "Spatial Cleansing: Monumental Vacuity and the Idea of the West". In: *Journal of Material Culture*. Vol. 11, n. 1-2, 2006: 127-149.

HOLLIER, D. "Surrealism and its Discontents". In: *Papers of Surrealism Issue*, n. 7, p. 1-16, 2007.

HURBON, Laë nec. *Le culte du vaudou*. Paris : Les Éditions Buchet/Chastel, 1975.

JAMES, C. L. R. *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and The San Domingo Revolution*. New York: Vintage Books, 1989.

JAMIN, Jean, ZONABEND, F. (2001/2002). "Archivari." *Gradhiva - Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie* (30/31): 57-65.

JOLIVET, Marie-José. "Approche anthropologique du multiculturalism guyanais. Marrons et Creoles dans l'Ouest". In: Leglise, I. and Migge, B. *Pratiques et Representations linguistiques en Guyane*. Paris: IRD Editions, 2007: 87-107.

_____. "Espace, mémoire et identité." In: *Autrepart*, 14, 2000: 165-175.

_____. "La construction d'une mémoire historique à la Martinique: du schœlchérisme au marronnisme". In: *Cahiers d'études africaines*, 27 (107-108), 1987: 287-309.

_____. "La démarche comparative dans l'approche des processus identitaires caribéens: contraintes et exigences d'un projet scientifique". In: Jolivet, Marie-José (ed.). *Questions d'identités comparées*. Paris: ORSTOM, 1989: 11-30.

_____. "Libres, Marrons et Créoles, ou les Amériques noires revisitées". In: *Cahiers d'études africaines*, 37 (148), 1997: 993-1003.

JONG, Ferdinand de; FOUCHER, Vincent. « La tragédie du roi Abdoulaye? Néomodernisme et Renaissance Africaine dans le Sénégal contemporain ». *Politique Africaine*, n. 118, juin 2010 : 187-204.

KANDINSKY [1954]. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 2010.

KELLY, John D.; KAPLAN, Martha. "Nation and decolonization". In: *Anthropological Theory*. Vol. 1, n. 4, 2001: 419-437.

KESTELOOT, Lylian; KOTCHY, Bartélemy. *Aimé Césaire, L'homme et l'oeuvre*. Paris: Présence Africaine, 1973.

_____. *Césaire et Senghor: Un pont sur l'Atlantique*. Paris: Harmattan, 2006.

KONKOBO, Christophe. "Dark Continent, Dark Stage: Body Performance in Colonial Theatre and Cinema". *Journal of Black Studies*, vol. 40, n. 6, July 2010: 1094-1106.

LAGROU, Elsje. "A arte do Outro no surrealismo e hoje". In: *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, p. 217-230, 2008.

_____. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio”. In: ILHA. Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003.

LATOURE, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: Ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

_____. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. “What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars?”. In: Weibel, et al. *Iconoclash*. Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM, MIT Press. 2002.

_____. “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun. 2008: 111-150.

LEIRIS, Michel. *A África Fantasma*. Tradução: André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. « Antilles et poésie des carrefours » ; « Martinique charmeuse de serpents ». *Zébrage*. Paris : Gallimard, 1992.

_____. *C'est-à-dire*. Entretien avec Sally Price et Jean Jamin. Paris: Jean-Michel Place, 1992.

_____. *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris : UNESCO-Gallimard, 1955.

_____. « L'Ethnologue Devant le Colonialisme ». *Cinq Études d'Ethnologie*. M. Leiris. Paris : Gallimard, 2005.

_____. « Perspectives culturelles aux Antilles Françaises et en Haïti ». In : *Politique étrangère*. n. 4, 1949. 14e année : 341-354.

_____. “Qui est Aimé Césaire?”. In : *Brisées*. Paris: Gallimard, 1992.

_____. « Raça e civilização ». In : *Raça e Ciência I*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

LOICHOT, Valérie. "Cooking Creoleness: Lafcadio Hearn in New Orleans and Martinique". *Journal of French and Francophone Philosophy*. Vol. XX, n.1, 2012: 1-21.

LOUIS, Jean-Marie. *L'art contemporain martiniquais de 1939 a nos jours*. (Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication). Metz: Université Paul Verlaine, 2009.

LOUISE, René. *Manifeste du Marronisme Moderne*. Case-Pilote : Lafontaine, 2006.

_____. *Pedagogie Artistique, Atelier Dessin Peinture*. Lamentin : Desormeaux, s/d.

LOWENTHAL, David. *The past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LUCAS, Rafael. « Marronage et marronages ». *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. n. 89, 2002: 13-28.

MALELA, B. *Les écrivains afro-antillais: Stratégies et postures identitaires*. Paris: Karthala, 2008.

MARTINEL, Louis Solo. *Contes Créoles (II). Reccueillis par Lafcadio Hearn*. Guyane Française : Ibis Rouge Éditions, 2001.

MAXIMIN, Daniel. *Césaire & Lam: Insolites bâtisseurs*. Paris: RMN Grandpalais-HC Éditions, 2011.

MELLO, Cecília. A. *Política, Meio Ambiente e Arte: percursos de um movimento cultural do extremo sul da Bahia (2002-2009)*. 2010. (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional de Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MÉNIL, René et al. *Légitime défense (1932)*. Paris, Jean-Michel Place, 1979.

_____. *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Paris: Robert Laffont, 1981.

MÉTRAUX, A. *Le voodoo haïtien*. Paris: Gallimard, [1958] 2007.

MINTZ, Sidney. "Enduring Substances, Trying Theories: The Caribbean Region as Oikoumene". In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 2, No. 2 (Jun., 1996): 289-311.

MITCHELL, W.J.T. "What do pictures want?". In: *What do pictures want? : the lives and loves of images*. Chicago, University of Chicago Press. 2005.

MOLETTE, Barbara. "Black Heroes and Afrocentric Values in Theatre". *Journal of Black Studies*, vol. 15, n. 4, June 1985: 447-462.

MURPHY, David. "De-centring French studies: towards a postcolonial theory of Francophone cultures". *French Cultural Studies*. Vol. 13, 2002: 165-185.

MURRAY, D. A. B. "The cultural citizen: negations of race and language in the making of martiniquais". *Anthropoligal Quarterly*, v. 70, n. 2, 1997: 79-90.

PALMIÉ, Stephan. "Ecué's Atlantic: An Essay in Methodology". *Journal of Religion in Africa*, vol. 37, 2007: 275-315.

PAPAILIAS, Penelope. *Genres of Recollection: Archival Poetics and Modern Greece*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

PEABODY, S. (2005). "Négresse, Mulâtresse, Citoyenne: Gender and Emancipation in the French Caribbean, 1650-1848". In: Scully, Pamela and Paton, Diana (org.). *Gender and slave emancipation in the Atlantic world*. Durham: Duke University Press, 2005: 56-78.

PEIXOTO, Fernanda. "O Nativo e o Narrativo: os trópicos de Lévi-Stauss e a África de Michel de Leiris." In: *Novos Estudos Cebrap* (33), 1992: 187-198.

_____. "A Viagem como Vocação: antropologia e literatura na obra de Michel Leiris". In: Leiris, Michel. *A África Fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

POYNTING, J. "From Ancestral to Creole". In: In: Arnold, A. James. *Monster, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales And American Identities*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996: 204-229.

PRICE, Richard. "A política da identidade nas Antilhas Francesas". In: *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 35, 1999: 7-42.

_____. "An absence of ruins?: seeking Caribbean historical consciousness". In: *Caribbean Review*, v. 14, n. 3, 1985: 117-133.

_____. (ed.). *Maroon Societies: Rebel Slaves Communities in the Americas*. New York, Anchor Books, 1973.

_____. "On the miracle of creolization". In: YELVINGTON, Kevin A. (ed.). *Afro-Atlantic Dialogues: Anthropology in the Diaspora*. Santa Fe: School of American Research, 2006: 113-145.

_____. *The convict and the colonel*. Massachusetts: Beacon Press, 1998.

_____. *The Roots of Roots or, How Afro-American Anthropology got its start*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

PRICE, Richard and Sally. "Shadowboxing in the Mangrove". *Cultural Anthropology*. Vol. 12. n. 1, 1997: 3-36.

PRICE, Sally. "A centralidade das margens: arte, gênero e criatividade afro-americana". In: *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 36, p. 123-141, 1999b.

_____. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. "Artists In and Out of the Caribbean". In: *New West Indian Guide*, v. 73, n. 3/4, p. 101-109, 1999a.

_____. « Arts primitifs: regards civilisés ». In : *Gradhiva*, n. 4, p. 18-27, 1988.

_____. "Autoridad y Alteridad: Reflexiones Sobre el Arte". In: GOSSEN, G. H. e KLOR DE ALVA, J. (Ed.). *De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo*, vol. 3: La Formación del Otro. México: Siglo XXI, 1993: 431-452.

_____. "Michel Leiris, French Anthropology, and a Side Trip to the Antilles". In: *French Politics, Culture & Society* (22) n.1, 2004: 23-35.

_____. "Representations of Art and Arts of Representation". In: *American Anthropologist*, v. 101, n. 4, p. 841-844, 1999c.

_____. “Romare Bearden (1911-1988): Artist, Intellectual, Activist”. In: MAMIGONIAN, B. e RACINE, K. (Ed.). *The Human Tradition in the Black Atlantic 1500-2000*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers. 2010: 177-190.

REINHARDT, Catherine A. *Claims to memory: beyond slavery and emancipation in the French Caribbean*. Berghan Books, 2006.

REINHEIMER, Patrícia. O território da arte: da nação ao indivíduo, valores antagônicos na afirmação da autonomia da forma. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun. 2008: 15-41.

REVERT, Eugène. *La Magie Antillaise*. Paris : Les Éditions Belles Lettres, 1951.

_____. *La Martinique: étude géographique et humaine*. Paris : Nouvelles Éditions latines, 1949.

RILES, Annelise. “Introduction: In response”. In: *Documents: artifacts of modern knowledge*. University of Michigan Press, 2006.

ROSELLO, M. « *Martinique, charmeuse de serpents: ‘Changer la vue’ sous les Tropiques* ». In : *L'Esprit Créateur*, v. 36, n. 4, Winter 1996: 64-75.

ROSEMONT, Franklin; KELLEY, Robin. *Black. Brown & Beige. Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*. University of Texas Press, 2009.

ROSEMONT, Franklin. “Introduction”. In: Breton, André. *Martinique: Snake Charmer*. Austin: University of Texas Press, 2008.

RUPRECHT, Alvina. “Stratégies d’une dramaturgie politique: le théâtre anticolonial de Daniel Boukman”. In: *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n. 28, 2000 : 59-72.

SCOTT, David. “Introduction: on the Archaeologies of Black Memory”. In: *Small Axe*, n. 26, June 2008: v-xvi.

_____. “Locating the anthropological subject: Postcolonial anthropologists in other places”. In: *Inscriptions*, v. 5, 1989: 75-85.

_____. “The Dialect of Defeat: an interview with Rupert Lewis”. In: *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 10, 2001: 85-177.

_____. *Conscript of Modernity: the tragedy of Colonial Enlightenment*. Durham: Duke University Press, 2004a.

_____. "Modernity that predated the modern: Sidney Mintz's Caribbean". In: *History Workshop Journal*. v. 3, n. 1, p. 191-210, 2004b.

_____. "Preface: Diasporas of the Imagination". In: *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 13, n. 2, p. VII-X, 2009.

SHERZER, Dina. "French colonial and post-colonial hybridity: condition métisse". In: *Journal of European Studies*, n. 28, 1998: 103-120.

SOUDÉE, Richard, PICCON-Valin, Béatrice. *Mehmet Ulusoy: un théâtre interculturel*. Paris: L'Age d'Homme, 2010.

STRATHERN, Marilyn. "Artifacts of history: Events and the interpretation of images." In: *Culture and history in the Pacific*, (ed.) Jukka Siikala, Finnish Anthropological Society 1990: 25- 44.

SYLVANUS, Nina. "The fabric of Africanness: Tracing the global threads of authenticity". *Anthropological Theory*, vol 7 (2), 2007: 201-216.

THÉBIA-MELSAN, Annick, org. Aimé Césaire: pour regarder le siècle en face. Paris: Maisonneuve & Larose. 2000.

TOMICH, Dale. "The Dialectic of Colonialism and Culture: The Origins of the Negritude of Aimé Césaire". *Review (Fernand Braudel Center)*, vol. 2, n. 3 (Winter, 1979): 351-385.

_____. "Une petite guinée: Provision ground and plantation in martinique, 1830–1848". In: *Slavery and Abolition*, 12 (1), 1991: 68-91.

TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

TOUMSON, Roger; HENRY-VALMORE, Simonne. *Aimé Césaire: le nègre inconsolé*. Vents d'ailleurs, 2008.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1995.

_____. "The Caribbean Region: An Open Frontier in Anthropological Theory". In: *Annual Review of Anthropology*, v. 21, 1992: 19-42.

_____. "The inconvenience of Freedom: free people of color and the aftermath of slavery in Dominica and Saint Domingue". In: S. Drescher and F. McGlynn. *The Meaning of Freedom. Economics, Politics, and Culture after Slavery*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

_____. "The production of spatial configurations: a Caribbean Case". In: *New West Indian Guide*, v. 57, n. 3/4, 1983: 215-229.

WAINWRIGHT, Leon. "Indian art in Trinidad? Ethnicity at its Limits". In: *Journal of Creative Communications*. Vol. 2, n. 1-2, 2007: 163-188.

WALCOTT, Derek. "Afterword: Animals, Elemental Tales, and the Theater". In: Arnold, A. James. *Monster, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales And American Identities*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996: 269-281.

WALSH, John Patrick. "Césaire Reads Toussaint Louverture: The Haitian Revolution and the Problem of Departmentalization". In: *Small Axe*, vol. 15, n. 1, March 2011.

WILDER, Gary. *The French Imperial Nation-State: negritude & colonial humanism between the two world wars*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.

_____. "Untimely vision: Aimé Césaire, decolonization, utopia". In: *Public culture*, v. 21, n. 1, 2009: 101-140.

WILLIAMS, E. *Capitalismo e Escravidão*. Rio de Janeiro: Americana, [1944] 1975.

WINTERS, Clyde Ahmad. "Afrocentrism: a Valid Frame of Reference". *Journal of Black Studies*, vol.25, n.2, dec. 1994: 170-190.

Filmografia

Aimé Césaire: un nègre fondamental. Dir.: François Fèvre, Laurent Chevallier et Laurent Hasse. France 5. 2007.

Aimé Césaire: Une voix pour l'Histoire. Dir.: Euzhan Palcy. Saligna and so on / France 3 / INA / RFO / RTS (Sénégal). 1994.

L'Enville : Trénelles-Citron / Terres Sainville. Dir.: Laurent Cadoux. France Televisions / Zarafa Films. 2007.