



Do verso poético à tomada filmica: a cinematização de *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire

From the Poetic Verse to the Filmic Take: The Cinematization of Aimé Césaire's Cahier d'un Retour au Pays Natal

Beatriz D'Angelo Braz

Pesquisadora doutora independente

beatrizbraz@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9432-8231>

Dennys Silva-Reis

Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, Acre / Brasil

reisdennys@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6316-9802>

Resumo: Este artigo visa a fazer uma análise exploratória sobre a adaptação de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), texto de Aimée Césaire (1913-2008), para sua versão audiovisual homônima (2008) realizada por Philippe Bérenger (1960-). Para isso, primeiro, faz-se uma reflexão sobre os elos entre literatura e cinema e, depois, uma análise em cotejo das duas obras. Exploram-se os vínculos com os movimentos da Negritude e do Surrealismo, e com a pouca percorrida trilha das adaptações filmicas de poemas. Em suma, esta é uma contribuição para os estudos literários do cinema e para os estudos de literatura de expressão francesa negra no Brasil.

Palavras-chave: Aimé Césaire, Philippe Bérenger, negritude, poema, filme.

Abstract: This article aims at carrying out an exploratory analysis of the adaptation of *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), text written by Aimée Césaire (1913-2008), into the homonymous feature film (2008) directed by Philippe Bérenger (1960-). In order to do so, it first addresses the links between literature and cinema, and then analyses and compares the two pieces. We have also explored the connection to both

the Negritude and Surrealistic movements, as well as the lack of film adaptations of poems. Therefore, this is a contribution to literary studies of cinema and to studies of francophone African diaspora literature in Brazil.

Keywords: Aimé Césaire, Philippe Bérenger, negritude, poem, film.

Introdução

O *Diário de um retorno ao país natal* (*Cahier d'un retour au pays natal*) é um dos títulos mais emblemáticos da obra do poeta martinicano Aimé Césaire (1913-2008). Foi publicado em 1939 na revista *Volontés* e posteriormente reeditado em 1947, sob a forma de livro, com prefácio escrito por André Breton. Essa obra poética, em que o eu-lírico descreve seu retorno à Martinica, constitui-se como um dos pontos de partida para o movimento da negritude, denunciando o racismo do projeto colonialista, especialmente nas Antilhas francesas. O tema é um dos pontos centrais da obra de Césaire e foi ainda mais aprofundado em *Discurso sobre o colonialismo* (*Discours sur le colonialisme*), ensaio anticolonialista publicado pelo autor em 1950.

Aimé Fernand David Césaire chega a Paris em 1931 para estudos superiores e lá conhece Léopold Senghor, que lhe faz alargar seu conhecimento sobre o continente africano. Em 1934, junto com Léon-Gontran Damas (1912-1978), Birago Diop (1906-1989) e Ousmane Socé (1911-1974), funda *L'Étudiant Noir*, uma revista literária, cujo objetivo era refletir sobre a beleza da cultura negra por meio da literatura. Em 1939, retorna à Martinica como professor do Lycée de Fort-de-France, dando aula para alunos como Georges Desportes (1921-2016) e Frantz Fanon (1925-1961). Em 1941, tem um encontro com André Breton (fundador do Surrealismo) e, em 1944, realiza uma série de conferências no Haiti. Ambos os eventos contribuem de maneira singular para potencializar sua luta antirracista e anticolonialista. A partir de 1945, torna-se deputado na Martinica, cargo que ocupará por muitos anos, fazendo parte do Partido Comunista.

O autor de *Cahier d'un retour au pays natal* fez igualmente parte do movimento literário nominado *Négritude*, “o movimento pelo qual, no século XX, os escritores negros tomam a palavra para proclamarem suas vozes específicas: se diferenciar da cultura branca, e, ao mesmo tempo, reivindicar o respeito por sua diferença” (JAUNET, 2011, p. 3,

tradução nossa).¹ De fato, nas primeiras décadas do século XX, houve um despertar da cultura negra nas Américas, nas Antilhas e em Paris. No meio artístico, a arte negra se tornou um fenômeno de moda: na pintura, nomes como Picasso, Derain, Matisse, entre outros encontram nela inspiração em novas formas para originar o movimento do Cubismo; na música, o jazz americano alcança a Europa; na dança, o *ballet* se abre à estética negra com Darius Milhaud; e na parte literária, Blaise Cendrars e Philippe Soupault testemunham inicialmente a fascinação do surrealismo pela alma negra.

O movimento americano *Harlem Renaissance*, formado por inúmeros intelectuais e artistas negros, e a publicação do romance *Batouala* (1921), de René Maran, são dois dos mais importantes eventos primordiais para a constituição e consolidação do movimento literário francês da Negritude. Ambos serviam de exemplo estético, político e literário. Além disso, abriram caminhos para uma literatura de autoria negra que tinha por tema o próprio negro. Nas Antilhas francesas, por sua vez, *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire, foi eleito pela crítica literária como o texto que dá origem ao movimento da Negritude. Trata-se de uma obra de referência para as literaturas ditas “francófonas”, que recebeu inúmeros estudos por ser obra ideológica, política e, acima de tudo, poética. Texto decolonizador e, ao mesmo tempo, de retórica singular, que inaugura tanto o uso da palavra “negritude” quanto à busca de um existencialismo da identidade negra, uma filosofia da literatura engajada (COMBE, 2014).

Em 2003, o ator e diretor teatral francês Jacques Martial (1955-) decide adaptar para o teatro o texto de Césaire. Martial, ator negro, filho de Guadaluenses, é mais conhecido do público francês por sua participação em uma série policial da televisão francesa, intitulada *Navarro*, que foi ao ar de 1989 a 2007, no canal TF1. Em paralelo ao seu trabalho na televisão e como dublador, Martial funda, no início dos anos 2000, sua própria companhia teatral, denominada *La Compagnie de la Comédie Noire*. Uma das primeiras montagens da companhia foi a transposição para o teatro do livro de Césaire, dando origem ao espetáculo homônimo. A peça *Cahier d'un retour au pays natal* foi criada no contexto do festival

¹ “le mouvement par lequel, au XX^e siècle, les écrivains noirs prennent la parole pour faire entendre leur voix spécifique : se différencier de la culture blanche, et en même temps, revendiquer le respect de leur différence.” (JAUNET, 2011, p. 3).

de teatro contemporâneo *L'Archipel, Scène Nationale de Guadeloupe*, projeto que ocorre anualmente em Guadelupe, com o objetivo de valorizar e celebrar a identidade cultural caribenha por meio do teatro. A montagem dirigida e protagonizada por Martial foi bastante exitosa. Após a estreia nesse festival, a peça foi encenada em importantes festivais da França e do mundo.²

Em 2007, Jacques Martial aceita realizar a transposição de sua peça de teatro e do texto de Césaire para uma nova versão em filme para a televisão. O longa-metragem foi dirigido por Philippe Bérenger³ e exibido em 2008 pelos canais France 3, RFO e TV5, com Martial como protagonista. Em *Cahier d'un retour au pays natal*, o trabalho experimental de Bérenger na construção da sintaxe fílmica é destacável. O filme, uma produção arrojada em termos de linguagem, mistura diferentes estilos, intercalando tomadas de Jacques Martial sozinho no palco frente ao público do teatro, imagens externas filmadas na Martinica e imagens do ator sozinho em um estúdio todo branco. Há uma mescla de formatos na construção da imagem, que se vale também de técnicas do documentário e da metalinguagem para construir a versão fílmica do texto de Césaire.

² As informações sobre a realização da peça de teatro e sua posterior versão audiovisual foram coletadas nos seguintes sites: http://africultures.com/groupes/?no=450&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=467; <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cahier-d-un-retour-au-pays-natal>; http://www.film-documentaire.fr/4D ACTION/w_fiche_film/25919_1_09/05/2020; <https://parolenarchipel.wordpress.com/film-cahier-dun-retour-au-pays-natal-daime-cesaire/>.

³ Bérenger é mais conhecido por seus trabalhos como diretor de séries para a televisão francesa. No cinema, suas duas únicas realizações como diretor são a comédia *On fait comme on a dit* (2000) e o drama *Méditerranées* (1999), ambas pequenas produções abordando os subúrbios e a criminalidade francesa. A participação mais célebre de Bérenger foi como assistente de direção de Milos Forman em *Valmont- Uma História de Seduções* (1989), longa-metragem adaptado do romance *As ligações perigosas* de Chordelos de Laclós. Desde 2002, Bérenger vem se dedicando exclusivamente à realização de trabalhos para a televisão, nos quais se observa uma recorrência de adaptações – em séries, minisséries ou filmes para a televisão – de textos literários. Além do texto de Césaire, Bérenger assina a direção de alguns episódios das séries *Chez Maupassant* e *Au siècle de Maupassant: Contes et nouvelles du XIXème siècle*, que transpõem contos e novelas de Guy de Maupassant e também o filme para a televisão *Les affaires sont les affaires*, baseado na peça de Octave Mirbeau.

Dessa forma, o presente artigo busca analisar como as distintas estratégias utilizadas no filme transpõem o verso livre e a poética de Césaire para esse novo formato em versão audiovisual. Para isso, inicialmente será abordada a questão das relações entre literatura e cinema, e, posteriormente serão analisados, em cotejo, o filme e o texto *Cahier d'un retour au pays natal*.

Adaptação, cinematização, transposição: o cinema e a literatura

A relação entre o cinema e literatura foi intensa desde as primeiras décadas do século XX, quando a sétima arte assume sua vocação ficcional e narrativa. Ainda que hoje essa vocação pareça natural e evidente, depois de mais de um século de produções de filmes de ficção, se retornarmos à origem do cinema, nada o predispunha necessariamente à narração de tramas romanescas ou teatrais (CLÉDER, 2012, p. 38). Os primeiros trabalhos de ficção para o cinema são realizados por George Méliès (1861-1938), na França, no final do século XIX e no início do século XX. Apesar do pioneirismo francês, os Estados Unidos, nas duas primeiras décadas do século XX, começam a tomar a dianteira da produção cinematográfica mundial com o surgimento embrionário da indústria cinematográfica de Hollywood. Nesse período, são dados os primeiros passos do desenvolvimento de uma estética calcada em padrões técnicos e narrativos que, *grosso modo*, influenciam a realização fílmica até os dias atuais. Essa estética, especialmente nas primeiras décadas em que a linguagem e a sintaxe cinematográfica ainda estavam se desenvolvendo, foi em grande medida baseada nos modelos narrativos do melodrama e do romance do século XIX (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1997, p. 15).

Nesse processo, após um período inicial muito influenciado pelo *Vaudeville*, em que se pensava no espectador do cinema como um equivalente do público de teatro, algumas experiências individuais, como a de D. W. Griffith (1875-1948), o precursor da montagem paralela, alteraram de forma significativa tal relação. À medida que o modelo do filme de ficção narrativo se estabelece, criam-se premissas para a relação do filme com o público, uma vez que o espectador é colocado dentro do espaço narrativo. Os modelos literários do século XIX são norteadores na criação de um universo ficcional apoiado na impressão de realidade e verossimilhança, um dos principais alicerces do cinema de ficção, especialmente nos moldes

hollywoodianos, até os dias de hoje. Dessa forma, o filme de ficção garante uma impressão de “realidade” de forma a parecer que se desenvolve por si mesmo, que a história se conta sozinha, especialmente ao buscar, por meio técnicos, como apagar seus traços de produção e construir uma narrativa verossímil, que se apresenta como uma janela para o mundo, mesmo que ele seja uma fantasia (AUMONT *et al.*, 2016, p. 99).

Ao mesmo tempo, a relação do cinema com a literatura foi intensa e importante para além das questões de modelos de construção de enredos e universos ficcionais. Desde seu surgimento, o cinema estabeleceu-se como uma forma de entretenimento popular. Nesse sentido, Arnold Hauser destaca que ele foi a primeira tentativa de produzir arte destinada a um público de massa, desde o começo da moderna civilização individualista (HAUSER, 2003, p. 982). Por essa razão, nos Estados Unidos, no início do século XX, as salas de cinema eram chamadas de *Nickelodeon*, uma junção de *nickel*, a moeda de cinco centavos de dólar – o preço do ingresso – e o termo grego para o teatro, *odeon*. Assim, o cinema era uma opção mais barata de entretenimento, quando comparado ao teatro ou mesmo ao *Vaudeville*. Como afirma Steven Maras:

O que é importante destacar aqui é o modo apresentacional (*presentational*) do cinema em seu início e sua configuração como forma de entretenimento e diversão. Como nota Charles Musser, para alguns públicos, re-encenações de qualidade muitas vezes duvidosa eram momentos de legítima diversão, “o jeito que o pobre tinha de ver a luta” (1990: 202). (MARAS, 2009, p. 30, tradução nossa).⁴

Ainda que o cinema sempre tenha interessado às vanguardas do século XX e que, posteriormente, diferentes movimentos – especialmente na Europa – também tenham reivindicado para o cinema o *status* de arte, a noção do cinema como uma forma de entretenimento de massa e de qualidade inferior vigorou por muitas décadas. Por esse motivo, desde o início, buscou-se na literatura uma fonte de legitimidade por meio da realização de adaptações audiovisuais de grandes obras da literatura

⁴ “What is important to highlight here is the presentational mode of early cinema and its standing as a form of entertainment and amusement. As Charles Musser notes, for some audiences, re-enactments in their sometimes dubious quality were legitimate amusements, ‘the poor man’s way to see the fight’ (1990: 202).” (MARAS, 2009, p. 30).

mundial. Isso também ocorria porque, nas primeiras décadas do século XX, havia uma descrença em relação à capacidade de textos originais serem bons o suficiente para garantirem aos filmes o selo de qualidade que os realizadores ambicionavam para poderem estabelecer o cinema como uma forma de entretenimento de qualidade e, assim, cobrar mais pelos ingressos (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1997, p. 140).

Essa busca de legitimidade por meio da adaptação literária não ocorreu apenas no embrionário sistema de estúdio de Hollywood. Na França, no período pós-guerra, a produção cinematográfica corresponde, em grande medida, ao chamado “cinema da tradição de qualidade”. Esses realizadores, diferentemente do que era feito no mesmo período no neorealismo italiano, esmeravam-se na técnica, mais do que na criatividade, almejando a perfeição do som, da imagem etc. Um dos alicerces dessas produções também consistia na grande quantidade de realizações de adaptações de grandes clássicos da literatura francesa com o fito de trazer para os filmes o prestígio dos grandes autores da literatura francesa e, ao mesmo tempo, obter mais lucro, pois as adaptações eram mais atraentes para o público e geravam mais sucessos de bilheteria (CLÉDER, 2012).

Ainda assim, como destaca Linda Hutcheon (2013), muitas vezes, as adaptações audiovisuais de grandes obras da literatura são vistas como vulgarizações ou simplificações dos romances que lhes deram origem. Os filmes ou séries são, com frequência, considerados obras inferiores, sendo constantemente avaliados em função de seu grau de fidelidade com a obra original. O que é curioso é que o *ballet* e a ópera também tendem de forma recorrente a basear seus enredos em romances célebres, mas não são pejorativamente avaliados por isso, tampouco a necessidade de fidelidade ao texto original é tão problematizada. No entanto, a autora destaca que, apesar dessa hierarquização entre as artes feitas muitas vezes pelos críticos e jornalistas, as adaptações audiovisuais de obras literárias são majoritariamente ganhadoras dos importantes prêmios da indústria, como o Oscar e Emmy de melhor filme ou de melhor série de televisão. Assim, Hutcheon destaca que não são meras reproduções inferiores de uma arte maior, mas carregam consigo a aura benjaminiana do texto que lhes deu origem (HUTCHEON, 2013, p. 25).

Ao mesmo tempo, como ressalta Francis Vanoye (2011), a história do cinema é marcada por roubos, plágios e empréstimos. O autor salienta que o cinema (como a televisão e, posteriormente, a internet) age como

um vampiro que se nutre de histórias e técnicas de todo tipo de fonte para garantir seu crescimento e se fortalecer frente à concorrência das demais formas de entretenimento. Trata-se de uma constante histórica: as novas tecnologias de representação se apropriam de recursos anteriores, tomando emprestado histórias, músicas e imagens dos outros meios ou formas artísticas já estabelecidas. O cinema buscou suas fontes na literatura e no teatro; a televisão, por sua vez, no rádio e no cinema; e a internet se preencheu de materiais oriundos de livros, jornais, discos e do cinema.

Contudo, os estudiosos das relações do cinema e da literatura têm buscado, nas últimas décadas, superar a concepção do senso comum de uma relação de vassalagem do audiovisual para o texto literário. Assim, eles propõem novas formas de pensar sobre a adaptação, não apenas como uma cópia ou um roubo, mas como uma citação, uma tradução ou como novas formas de discurso. Isso porque, embora ela possa ser vista como uma forma de “plágio autorizado e confessado”, como destaca Vanoye (2011, p. 15), a transposição de um texto literário para o formato audiovisual demanda uma modificação para um novo sistema de signos que caracteriza esta linguagem. Assim, a adaptação literária pode ser vista como um processo complexo de tradução intersemiótica, pois, ainda que carregue a aura ou o valor agregado do texto original, as diferenças marcantes dos dois meios acarretam sempre um processo de transformação do texto. Por isso, a busca constante de fidelidade de uma adaptação em relação ao original não é um caminho analítico dos mais frutíferos. Sobre isso, Francesco Casetti (2006, p. 82) elucidava:

Dentro dessa perspectiva, a adaptação não é mais vista como uma obra que repete outra obra, nem como uma intenção expressiva que se justapõe a outra intenção expressiva. Nós não somos mais confrontados como uma releitura ou uma reescrita, em vez disso, estamos lidando com um *reaparecimento, em um outro campo discursivo, de um elemento (um enredo, um tema, um personagem etc.) que previamente já apareceu em outro lugar*. (tradução nossa, grifos do autor).⁵

⁵ Within this perspective adaptation is no longer seen as a work repeating another work, nor as an expressive intention that juxtaposes itself to another expressive intention. We are no longer confronted with a re-reading or a re-writing: rather, what we are dealing with is *reappearance, in another discursive field, of an element (a plot, a theme, a character, etc.) that has previously appeared elsewhere*. (CASETTI, 2006, p. 82).

Ao refletir sobre a adaptação como um reaparecimento, Casetti a define como um novo evento discursivo que carrega consigo a memória de outro evento discursivo anterior. Dessa forma, o que interessa não é mais a questão da fidelidade, da similaridade ou das diferenças da adaptação com o texto original, mas sim o desenvolvimento de uma nova situação comunicativa que assume um novo papel dentro do campo discursivo. Esse novo papel desempenhado pela obra adaptada é mais importante do que a fidelidade abstrata que ela pode reivindicar em relação ao texto fonte. Para Casetti, devemos pensar na adaptação audiovisual de uma obra literária como a reformulação de sua situação comunicativa (CASETTI, 2006, p. 83).

Ao abordar o processo de realização de *Cahier d'un retour au pays natal*, Bérenger declara suas intenções ao adaptar o texto de Césaire, que vão ao encontro das proposições de Casetti:

Enquanto diretor, eu me preocupei em adaptar o roteiro para torná-lo vivo, tenro, agressivo, nostálgico, emocionante, em uma palavra, humano. Eu adoraria tornar o filme acessível ao maior número possível, tocar as pessoas com essas palavras, imagens verdadeiras, às vezes cruas, sempre belas. Eu não quero filmá-lo para compreendê-lo, mas para senti-lo. Sentir o que Césaire sentiu ao escrever (BÉRENGER, 2008).⁶

O trabalho de Bérenger, seguindo a proposta da peça de teatro de Martial, alinha-se com a perspectiva de uma “cinematização”, como defende Renato Cunha (2007). Este autor define a adaptação de um texto como um percurso literocinematográfico que caracteriza o que ele denomina de processo de cinematização. As especificidades da linguagem audiovisual demandam sempre uma transformação do texto literário para que ele possa dar origem a um roteiro audiovisual. Este último não deve se subordinar ao texto fonte como um trabalho de natureza inferior, mas

⁶ « En tant que réalisateur, je me suis donc attaché à adapter le scénario pour le rendre vivant, tendre, agressif, nostalgique, émouvant, en un mot, humain. J'aimerais rendre le film abordable au plus grand nombre, toucher les gens par ces mots, des images vraies, parfois crues, toujours belles. Je ne veux pas le filmer pour le comprendre mais pour le ressentir. Ressentir ce qu'a ressenti Césaire en écrivant. » (BÉRENGER, 2008). Disponível em: https://www.lecinematographe.com/CAHIER-D-UN-RETOUR-AU-PAYS-NATAL_a1914.html. https://www.lecinematographe.com/CAHIER-D-UN-RETOUR-AU-PAYS-NATAL_a1914.html

se configurar como uma tradução de fato, uma vez que as palavras do texto literário têm de serem reconfiguradas em imagens, cenas, ações de personagens etc.

Contudo, a cinematização de Bérenger não segue o caminho mais tradicional das adaptações literocinematográficas. Elas se pautam, regra geral, pela reestruturação de enunciados narrativos em ações dramáticas que se mostram por si mesmas para o espectador, sem o apoio da palavra ou do texto literário na construção do enredo. Esse é um dos aspectos mais distintivos do filme de Bérenger, o que veremos em mais detalhes na próxima seção.

É preciso destacar que, ainda que o filme em estudo tenha sido feito para a televisão, a escolha do termo cinematização justifica-se em função do diálogo que esta longa metragem faz com a estética do cinema de arte. Além disso, como destaca Arlindo Machado (2000, p. 15), a ideia da televisão como um meio “menor” que produz audiovisuais de qualidade inferior é errônea. Pelo contrário, a televisão acumula desde os anos 1950 um repertório de obras criativas muito maior do que se supõe. Produções artística e esteticamente inovadoras foram realizadas na televisão por importantes cineastas tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Isso vem se intensificando nos últimos anos com a importância recente das plataformas de *streaming*, que cada vez mais vêm ganhando protagonismo como produtoras de obras audiovisuais de larga escala. Experiências artísticas como a de *Cahier d’un retour au pays natal* podem ser citadas como um exemplo dessa recusa de uma sintaxe televisiva exclusivamente massificada ou facilitada.

Cahier d’un retour au pays natal: o poema e o filme

Embora a adaptação de textos literários seja frequente no cinema e na televisão, geralmente trata-se de romances, contos ou textos teatrais. Assim, a adaptação de poemas é menos usual (SILVA-REIS, BRAZ, 2015). Frequentemente, quando textos poéticos são tomados como base para filmes ou séries televisivas, estes se configuram como poemas épicos, que, pelo caráter narrativo, são mais afeitos à adaptação audiovisual. Podemos citar como exemplo a *Odisseia* de Homero ou um romance escrito em verso, como *Eugene Onegin*, de Alexandre Pushkin que, além de diversas adaptações para o cinema e a televisão, deu origem à célebre ópera de Tchaikovsky. *Cahier d’un retour au pays natal* se

destaca, nesse sentido, pelo desafio da proposta de levar às telas um texto literário como o de Césaire.

Do ponto de vista estrutural, o poema de Césaire é formado de longas seqüências em prosa, em versos livres ou em versículos que não são numerados, nem separados, nem mesmo distinguidos por tipografia. Não há critérios formais para distinção de partes do poema. Dominique Combe (2014) defende que o poema é um grande itinerário existencial ou espiritual e que sua unidade de conjunto está no retorno às fórmulas e aos *leitmotivs* que versificam o poema. Combe (2014) não considera o texto de Césaire um poema autobiográfico de retorno à terra natal, mas sim um poema de impressões das emoções e sensações a respeito de um mesmo tema escrito em forma de notas em um caderno – daí seria o porquê da explicação do título “*Cahier d’un retour*”. A expressão “en pays natal” é entendida pelo analista da seguinte forma:

Há muito tempo separado de sua terra natal e dos seus, ele redescobre sua ilha e seus habitantes. A distância geográfica, temporal e sobretudo intelectual e moral que o separa do mundo de antes familiar e dele mesmo, é a ocasião de uma tomada de consciência, de uma experiência poética, moral, política, espiritual igualmente da identidade negra. Deste “descentramento” (E.W. Said) nasce a indignação, depois a revolta diante da abjeção na qual a ilha e seus habitantes negros estão mergulhados. O poema continua e representa de alguma forma o itinerário no qual triunfa a imagem de uma “negritude” plenamente assumida. (COMBE, 2014, p. 15-16, tradução nossa).⁷

A partir do entendimento de que a “narratividade” do poema se dá a partir das imagens e fórmulas temáticas que sempre retornam de forma espiral, pode-se fazer uma divisão do poema da seguinte forma:

⁷ Longtemps éloigné de son lieu natal et des siens, il redécouvre son île et ses habitants. La distance géographique, temporelle et surtout intellectuelle et morale qui le sépare du monde autrefois familier et de lui-même, est l’occasion d’une prise de conscience, dans une expérience poétique, morale, politique, spirituelle même de l’identité noire. De ce « décentrement » (E.W. Said), naît l’indignation puis la révolte devant l’abjection dans laquelle l’île et ses habitants noirs sont plongés. Le poème suit et représente en quelques sorte l’itinéraire au terme duquel triomphe l’image d’une « négritude » pleinement assumé. (COMBE, 2014, p. 15-16).

Parte I	Parte II
O Anátema	A Revolta e a Negritude
<ol style="list-style-type: none"> 1. Visão panorâmica da ilha; 2. Visão próxima da ilha: cidade, as pessoas, as montanhas; 3. Lembranças da infância: natal, a casa da família, a máquina de costurar da mãe, a rua Palha, o lugar da devassidão; 4. Aspiração ao ideal: o “Partir” e o retorno ao presente doloroso; 5. Confissão e revolta crescente; 6. Os Negros vistos pelos Brancos, o Negro do tramway. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Aceitação da “raça”; 2. A “negritude” enraizada; 3. A “negritude” de pé e a revolta construtora, movente em direção à esperança; 4. O fim da “velha negritude” e a assunção do novo homem.

Essa divisão do poema é afirmada por Dominique Combe (2014), que reforça que o texto de Césaire é uma verdadeira experimentação de gêneros discursivos: além de misturar prosa poética e versos livres, há um segundo plano epidítico. Ou seja, o poema do escritor martinicano seria uma espécie de discurso que visa a enfatizar qualidades e defeitos, elogios e censuras, o que é belo e o que é feio a fim de convencer sobre a negritude. O léxico do poema, bem como toda a retórica, contribui para isso, porém chama a atenção a oralidade do texto, que parece imitar o momento de enunciação do discurso com onomatopeias, uso da primeira pessoa do singular, uso de dêiticos e mudanças de registros. Uma espécie de texto feito para ser proferido.

Nesse ponto, um dos aspectos mais distintivos do filme é justamente a presença quase integral do texto de Césaire, que, com pequenos cortes, é declamado em sua totalidade por Jacques Martial, tanto como voz em *off*, quanto dentro de campo. Dessa forma, a estética do diretor coloca o texto de Césaire em primeiro plano no filme, por meio de sua presença na trilha sonora. Bérenger não intenta criar um enredo propriamente narrativo ou situações dramáticas inspiradas pelo texto de Césaire, e as cenas construídas se relacionam com o texto, muitas vezes de forma alusiva.

Há uma influência de uma estética surrealista no filme. Muitas cenas introduzem elementos estranhos, que quebram qualquer intenção de verossimilhança. A construção das cenas, muitas vezes, é calcada na presença de elementos insólitos, que destoam do ambiente. Por exemplo,

a presença de um grande espelho de corpo inteiro colocado no meio de uma paisagem a céu aberto, contra o qual Martial arremessa uma pedra. Esse é um recurso repetido nas tomadas do filme: diferentes objetos sozinhos em espaços abertos em meio a natureza. Além do espelho, há a recorrente tomada de uma estante de partitura com o livro de Césaire, com as páginas voando ao vento. Também podemos citar a sequência da cama. Aos quatorze minutos de filme, vê-se em primeiro plano a armação de uma cama, em uma pequena estrada de terra no meio da mata à luz do dia. Martial caminha até a cama. Propondo uma grande ruptura na continuidade do filme, a próxima tomada, em que Martial, após poucos passos, se aproxima da cama, é uma externa noturna. O ator, então, de pé, olha para o que seria o estrado da cama. Este movimento é acompanhado pela câmera em uma panorâmica que termina por revelar, no lugar do estrado, a imagem refletida de Martial, com ondulações de água, como se ele olhasse para seu próprio reflexo em um rio ou lago dentro da cama.

Percebe-se, assim, como a sintaxe do filme é construída a partir de imagens inverossímeis, muitas vezes até oníricas, recusando criar no espectador uma impressão naturalista de realidade, que é um dos alicerces do cinema narrativo. Sobre a estética surrealista no cinema, cujo principal expoente foi o cineasta espanhol Luís Buñuel, Ismail Xavier afirma:

O filme surrealista deve ser um ato libertador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não a verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a libertação do gesto humano que compõem sua narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras. (XAVIER, 1984, p. 95).

Essa intenção de quebra na tranquilidade do olhar parece ser o elemento norteador da cinematização do poema proposta pelo diretor ao constantemente incluir elementos destoantes, sobretudo no espaço externo. Ao mesmo tempo, ele cria tomadas de grande beleza plástica. As três sequências mencionadas resultam em belas imagens. Isso demonstra o esmero na composição fotográfica das tomadas, presente no filme como um todo, na busca de uma sintaxe fílmica poética que reforça a poética do texto declamado.

Cahier d'un retour au pays natal, Philippe Bérenger (2008), 6'02"



Cahier d'un retour au pays natal, Philippe Bérenger (2008), 12'57"



Cahier d'un retour au pays natal, Philippe Bérenger (2008), 14'07''



Cahier d'un retour au pays natal, Philippe Bérenger (2008), 14' 22''



Ademais, as cenas não constroem individualmente uma narrativa; elas ilustram o texto e dependem dele para a construção de sentido do filme. O filme de Bérenger remete a uma estética do cinema de arte em que se buscam novas formas expressivas por meio da combinação do som e da imagem:

Todo o trabalho do cinema *mainstream* visou *especializar* imaginariamente os elementos sonoros, ao oferecer-lhes correspondentes na imagem – e, portanto, garantir uma ligação entre o som e a imagem bi-unívoca, “redundante”. É nos filmes de autor, com objetivos mais ou menos teóricos, que se encontra, em todas as épocas, uma pesquisa de autonomia do som, como elemento expressivo podendo realizar combinações diversas com a imagem. (AUMONT *et al.*, 2016, p. 29, tradução nossa).⁸

Em *Cahier d'un retour au pays natal*, o esforço criativo do diretor reside na forma de construção dessa relação entre a imagem e o som, isto é, o texto de Césaire, protagonista da banda sonora junto com sons da natureza e algumas músicas instrumentais. A imagem, por vezes, oferece um contraponto, quase como uma ilustração à voz do eu-lírico. Jacques Martial, que assume a posição desse eu-lírico, declama o texto de Césaire de forma dramática, empostada, refletindo um modo de atuação que, atualmente, é mais utilizado no teatro do que no cinema ou na televisão. Isso porque, nos meios audiovisuais, toda a construção da estética é fundada na noção do “naturalismo”, e os recursos técnicos da câmera e da captação de som permitem maior sutileza na direção de atores e na sua interpretação dos personagens e do texto. Bérenger, ao mesmo tempo, mantém a presença não só do texto de Césaire, mas da peça de teatro previamente encenada por Martial. Em diferentes planos, intercalados com imagens externas do ator na Martinica, vemos Martial em um palco, frente ao público, encenando a peça.

O teatro filmado é um dos pontos que marcam o experimentalismo na estética audiovisual desta adaptação. As sequências em que Martial aparece encenando a peça fazem da montagem teatral uma influência declarada na realização do filme. A importância da montagem já é evidente logo nas primeiras sequências do filme. Nos primeiros planos, intercalados com tomadas da natureza, vemos Martial em pé no centro de um antigo teatro de arena, com o texto nas mãos, remetendo a um

⁸ Tout le travail du cinéma *mainstream* a visé à *spatialiser* imaginaiement les éléments sonores, en leur offrant des correspondants dans l'image – et donc à assurer entre image et son une liaison bi-univoque, « redondante ». C'est dans des films d'auteur, à visée plus ou moins théorique, qu'on trouve, à toutes les époques, une recherche d'autonomie du son, comme élément expressif pouvant entrer dans des combinaisons diverses avec l'image. (AUMONT *et al.*, 2016, p. 29)

ensaio teatral. Há, então, um corte seco para um plano geral do ator em frente ao público iniciando sua apresentação. Esse plano geral, no qual o público aparece de costas como sombras, é intercalado com planos médios do ator, repetindo a mesma posição e os mesmos gestos em um cenário todo branco, oposto ao espaço escuro do teatro de arena a céu aberto, o que possibilita uma melhor visualização das feições e do gesto do ator pela proximidade da câmera, pela luz e pelo destaque trazido pelo fundo branco.

Dessa forma, segundo os roteiristas Patrick Mario Bernard e Pierre Trividic (RONCIN, 2008), o trabalho de adaptação também se baseou numa divisão da estrutura do filme. A sintaxe filmica se constrói a partir da divisão em três cenários para as sequências: as cenas do teatro de arena, na cidade de Saint Pierre; as cenas externas representando a natureza concreta do país; e as cenas “físicas”, ambientadas no estúdio branco. Por meio da montagem, que estabelece uma série de relações entre essas três cenas – efeitos de contrastes, de eufonia e de ruptura aplicados à construção da imagem, a partir da *mise-en-scène*, da iluminação, do som, da música etc. – elaborou-se o léxico que visava a traduzir a mistura de gêneros e tempos narrativos que caracterizam a obra de Césaire (RONCIN, 2008).

Além disso, logo nos minutos iniciais há um plano detalhe do livro,⁹ ao ar livre. A câmera foca nas primeiras linhas que abrem o texto de Césaire, em que se lê: “Au bout du petit matin... Va-t-en, lui disait-je, gueule de flic [...]” (CÉSAIRE, 2014 p. 9).¹⁰ A imagem concreta do livro, com foco em partes do texto, será repetida em outros momentos do filme. Neles, o livro em geral aparece em tomadas exteriores, sobre um pedestal, com as páginas ao vento. Essa presença concreta do livro, enquanto objeto, evidenciando a exatidão das palavras de Césaire que serão declamadas por Martial parecem, de certa forma, um tanto supérflua, haja vista o texto ser declamado praticamente em sua integralidade. No entanto, evidencia a intenção do diretor de manter, de fato, as palavras do poeta no centro de sua realização filmica.

⁹ O plano detalhe (PD), na linguagem da decupagem cinematográfica, é aquele em que a câmera enquadra uma parte do rosto ou corpo do ator (o olho, a boca, uma mão) ou um objeto em cena (uma carta em cima de uma mesa, um copo, uma arma etc).

¹⁰ No fim da madrugada.../ Fora, dizia-lhe eu, seu tira [...]. (CÉSAIRE, 2012, p. 9).

Por vezes, o filme parece tentar, de forma um pouco didática, ilustrar o texto, como figuras em um livro. A câmera de Bérenger em alguns momentos traduz as referências do texto de forma a representá-lo de maneira um tanto óbvia. Um exemplo seria quando o texto diz: « Ni l'impératrice Joséphine des Français rêvant très haut au-dessus de la négraille » (CÉSAIRE, 2014, p. 10).¹¹ Nesse momento, a câmera registra, em uma pequena panorâmica, uma estátua feminina manchada de sangue. A câmera foca mais o busto, de forma que o rosto da estátua não é facilmente identificável, mas as roupas características do começo do século XIX deixam evidente a referência à imperatriz.

Apesar desses pequenos trechos, há uma interessante mistura de linguagens e técnicas no filme. Além do teatro filmado e das cenas em estúdio, Bérenger recorre também à metalinguagem. Dessa forma, em diferentes trechos, enquanto a declamação de Martial do texto de Césaire ocorre na voz em *off*, o ator é filmado em locações externas em que a câmera registra também os membros da equipe de filmagem, equipamentos, até carros estacionados ao fundo, especialmente vans, evidenciando a construção do *set* de filmagem.

Ademais, o diretor recorre a uma câmera quase documental, para registrar a cidade e seus habitantes. Logo no início do texto e do filme, o eu-lírico aborda a cidade, no trecho que se inicia com:

Au bout du petit matin, cette ville plate – étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante, indocile à son sort, muette, contrariée de toutes façons, incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore. (CÉSAIRE, 2014, p. 8-9).¹²

Bérenger constrói a imagem a partir de tomadas de Martial em primeiro plano, como passageiro em um carro, rodando pela cidade, e de planos em que o ponto de vista da câmera cai diretamente sobre a cidade, pela janela do carro, sem a presença do ator. Essa sequência

¹¹ Nem da Imperatriz Josefina dos Franceses, sonhando muito alto acima da negrada. (CÉSAIRE, 2012, p. 11).

¹² No fim da madrugada, essa cidade achatada – exposta, insensata, inerte, sem fôlego sob o seu fardo geométrico de cruz recomeçando eternamente, indócil à sua sorte, muda, contrariada de todas as maneiras, incapaz de crescer segundo a seiva dessa terra, tolhida, roída, reduzida, em ruptura de fauna e de flora. (CÉSAIRE, 2012, p. 11).

remete à estética do documentário, especialmente o observacional, numa tentativa de registrar o mundo real tal como ele se apresenta frente à câmera, sem muitas intervenções do cineasta. Relembrando a fala do próprio diretor, isso reflete a intenção de contrapor ao texto de Césaire imagens verdadeiras da Martinica. Essa intenção pautou toda a escolha das locações, uma vez que a produção não teve apenas a intenção de mostrar o país, mas também buscou locações que estivessem intimamente ligadas à história pessoal do poeta (RONCIN, 2008).

Ao mesmo tempo, há uma repetição de tomadas de Martial com o livro na mão, declamando o texto, lendo-o. Essas tomadas não só trazem a presença concreta do livro, mas também enfatizam que se assiste a um filme, a uma representação, uma vez que quebram como uma possível identificação de Martial com o eu-lírico, ainda que ela ocorra. Martial, então, é, em diferentes momentos, claramente registrado como um ator que ensaia um texto. Contudo, essa abordagem não é uma constante. Também há uma mescla de identificação e ruptura já que, em boa parte do filme, a interpretação do ator aponta para sua encarnação, no filme, da figura do eu-lírico do poema.

Essa abundância de recursos de linguagem, mesclando estilos, documentário, metalinguagem, ficção, teatro, identificação e quebras com as expectativas, uso ou não da voz em *off* pode ser relacionada à própria estética do poema. Isso porque, por diversos momentos, o poema e algumas de suas leituras se aproximam da estética surrealista, que estava em pleno vigor na época em que o poema foi escrito. O movimento literário surrealista visava tanto ao conhecimento quanto à transformação do homem. Via na exploração do inconsciente e na liberação das forças psíquicas e obscuras a única maneira disso ser possível. De fato, uma busca da identidade negra condizia com uma nova maneira de transformar o homem e revolucionar a sociedade.

Em termos literários, *Cahier d'un retour au pays natal* parece ter sido escrito com umas das técnicas de escrita literária do Surrealismo: a escrita automática. Entretanto, as várias reescritas do texto não confirmam isso. Em muitos outros textos, Césaire afirmou se utilizar desse recurso, mas em *Cahier d'un retour au pays natal*, o poeta deixa de lado o automatismo do inconsciente e insiste numa tentativa de imitação de “deixar falar o inconsciente” (ANTOINE, 1992). O crítico literário Régis Antoine (1992) discorre que, por muitas vezes, André Breton tentou classificar Aimé Césaire e seus escritos como surrealistas:

Confrontando com o *Cahier d'un retour au pays natal* que ele admira, mas que é também o tipo de poema-de-assunto, Breton foi levado a deslocar certas partes de sua estética. Aceita, portanto, a existência de um assunto no poema, porém como se fosse uma compensação, a atenção crítica será transferida à questão da linguagem (transmutação verbal em material prosaico) e à transcendência dos sentimentos ligados às condições imediatas da vida social: a angústia do colonizado perante a expressão.

Só posso concordar com esta análise, com uma ressalva, no entanto.

André Breton, ao mesmo tempo que dissocia os aspectos e os lugares de sua crítica – ora velado no que diz respeito ao referente, ou relegado como viu-se no artigo de documentação – ora total e redundante contrariamente aos que visam a escrita do poema cesariano, André Breton, pois, condena toda leitura “imperdoavelmente” realista do *Cahier*. (ANTOINE, 1992, p. 268-269).¹³

Apesar das tentativas de classificação do poema como somente surrealista, ele ultrapassa essa estética. Com efeito, *Cahier d'un retour au pays natal* tem um grande engajamento social, atípico da poesia surrealista. Vale a pena chamar a atenção que todo o poema parece ser encadeado a partir de imagens ou frases que parecem se colar umas sobre as outras, algo tipicamente surrealista. Assim, frases são repetidas a fim de encadear (ou talvez, colar) partes do poema, antes soltas, agora aglutinadas. Um dos elementos mais marcantes da construção do poema é a repetição da frase “Au bout du petit matin” (CÉSAIRE, 2014, p. 9).¹⁴

¹³ Breton, confronté au *Cahier d'un retour au pays natal* qu'il admire mais qui est aussi le type de poème-à-sujet, a été amené à déplacer certaines pièces de son esthétique. Il accepte donc l'existence du sujet dans le poème ; mais comme il s'agissait d'une compensation, l'attention critique sera reportée sur la question du langage (transmutation verbale du matériau prosaïque) et sur la transcendance des sentiments liés aux conditions immédiates de la vie sociale : l'angoisse du colonisé face à l'expression.

Je ne peux que souscrire à cette analyse, à une réserve près cependant.

André Breton, en même temps qu'il dissocie les aspects et les lieux de sa critique – tantôt voilée pour ce qui concerne le référent, ou reléguée comme on l'a vu dans un article de documentation – tantôt pleine et redondante au contraire pour ce qui vise l'écriture du poème césairien, André Breton, donc, condamne toute lecture « impardonnablement » réaliste du *Cahier*. (ANTOINE, 1992, p. 268-269).

¹⁴ No fim da madrugada. (CÉSAIRE, 2012, p. 9).

O filme, no entanto, não recorreu a nenhum tipo de repetição de imagem que pudesse remeter a essa repetição; ela apenas está presente na fala de Martial. Apesar disso, a construção da narrativa mantém-se fiel ao poema, pois se orienta pela noção da colagem de elementos distintos, que podem, por vezes, parecer desconexos ou aleatórios na construção da imagem e das cenas e, dessa forma, materializar em imagem as palavras de Césaire.

Conclusão

Cahier d'un retour au pays natal é um marco na Literatura Francesa porque dá origem à chamada Literatura Francófona ou Literatura de expressão francesa. Se, por um lado, o texto de Césaire é emblemático e, por vezes, palimpséstico quanto à teoria literária, por outro lado, sua temática e experimentação poética trazem à tona a beleza da identidade negra na literatura.

Sua cinematização continua a confirmar a fraternidade entre as artes narrativas do dizer e do olhar. Nessa produção, a experimentação da linguagem cinematográfica parece buscar resquícios da mesma experimentação literária do texto-fonte. Além disso, reatualiza e populariza – agora em forma de imagens *per se* – a identidade negra, o movimento da negritude e o contínuo debate sobre racismo, colonialismo, nacionalismo antilhano e arte negra.

Em tempos de negação das dores da história, do valor simbólico e efetivo da arte, ler *Cahier d'un retour au pays natal*, assistir à adaptação ou cinematização da obra bem como escrever e analisar cinema e literatura negros são atos de contribuição para um antirracismo e uma decolonialidade das obras cânones na história das artes de expressão francesa.

Referências

ANTOINE, R. *La Littérature franco-antillaise* : Haïti, Guadeloupe et martinique. Paris: Karthala, 1992.

AUMONT, J. et al. *Esthétique du film*. 120 ans de théorie et de cinéma. Paris: Armand Colin, 2016.

BÉRENGER, P. *Cahier d'un retour au pays natal*. *Le Cinematographe*, Nantes, 2008. Disponível em: https://www.lecinematographe.com/CAHIER-D-UN-RETOUR-AU-PAYS-NATAL_a1914.html. Acesso em: 9 maio 2020.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Tradução de Eduardo Iriarte e Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997.

CAHIER d'un retour au pays natal, d'Aimé Césaire. *Parole en Archipel*, [S.l, s.d]. Disponível em: <https://parolenarchipel.wordpress.com/film-cahier-dun-retour-au-pays-natal-daime-cesaire/>. Acesso em: 9 maio 2020.

CAHIER d'un retour au pays natal. Direção de Philippe Bérenger. Produção de Olivier Roncin. França. Pois Chiche Films, RFO, Comédie Noire, BCI, Odysseus. 2008. DVD (69 min.), color.

CAHIER d'un retour au pays natal. *Film-Documentaire.FR*, Lussas, [s.d]. Disponível em: http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/25919_109/05/2020. Acesso em: 9 maio 2020.

CAHIER d'un retour au pays natal. *Theatre-Contemporain-net*, Besançon, [s.d]. Spectacles. Disponível em: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cahier-d-un-retour-au-pays-natal>. Acesso em: 9 maio 2020.

CASETTI, F. Adaptation and mis-adaptations: Film, Literature, and social discourses. In: STAM, R.; RAENGO, A. (org.). *A companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 81-91.

CÉSAIRE, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 2014.

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

CLÉDER, J. *Entre littérature et cinéma: les affinités électives*. Paris: Armand Colin, 2012.

COMBRE, D. *Aimé Césaire: – Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: PUF, 2014.

COMPAGNIE de la Comédie Noire. *Africultures* : Les mondes en relation, Paris, [s.d]. Théâtre. Disponível em: http://africultures.com/groupe/?no=450&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=467. Acesso em: 9 maio 2020.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

JAUNET, C-N. *Les écrivains de la négritude*. Paris: Ellipses, 2011.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARAS, S. *Screenwriting: history, theory and practice*. Londres: Wallflower Press, 2009.

RONCIN, O. *Carnet de tournage*. Paris: Les films du paradoxe, 2008.

SILVA-REIS, D.; BRAZ, B. D. Da poesia verbal à linguagem cinematográfica: Victor Hugo pela objetiva de Robert Guédiguian. *Glauks: Estudos Literários, Viçosa*, v. 15, n. 2, p. 75-94, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/issue/view/13>. Acesso em: 29 jul 2020.

VANOYE, F. *L'adaptation littéraire au cinéma : formes, usage, problèmes*. Paris : Armand Colin, 2011.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

Recebido em: 30 de julho de 2020.

Aprovado em: 23 de setembro de 2020.