

aligramacaligramacaligramac
ligramacaligramacaligramac
igramacaligramacaligramac
gramacaligramacaligramac
ramacaligramacaligramacaligr
amacaligramacaligramacaligr
macaligramacaligramacaligr
acaligramacaligramacaligr
ligramacaligramacaligramac
amacaligramacaligramacaligr
igramacaligramacaligramacaligr
macaligramacaligramacaligr
caligramacaligramacaligr
amacaligramacaligramacaligr
gramacaligramacaligramacaligr
macaligramacaligramacaligr
ramacaligramacaligramacaligr
acaligramacaligramacaligr
igramacaligramacaligr
aligramacaligr
a

ISSN 0103-2178 (impressa)

ISSN 2238-3824 (eletrônica)

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

caligrama

revista de estudos românicos

V. 25 n. 3

Setembro / Dezembro 2020

caligramacaligramacaligramac
ligramacaligramacaligramac
igramacaligramacaligramac
gramacaligramacaligramac
ramacaligramacaligramacaligr
amacaligramacaligramacaligr
macaligramacaligramacaligr
acaligramacaligramacaligr
ligramacaligramacaligramac
amacaligramacaligramacaligr
igramacaligramacaligramacaligr
macaligramacaligramacaligr
caligramacaligramacaligr
amacaligramacaligramacaligr
gramacaligramacaligramacaligr
macaligramacaligramacaligr
ramacaligramacaligramacaligr
acaligramacaligramacaligr
igramacaligramacaligr
aligramacaligr
a

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 25 - N. 3
Set.-Dez. 2020

Editores convidados
Dennys Silva-Reis (Université Fédérale d' Acre)
Kathleen Gyssels (Université d' Anvers)

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 25	n. 3	p. 1-275	set.-dez. 2020
-----------	----------------	-------	------	----------	----------------

COMISSÃO EDITORIAL

Aléxia Teles Duchowny
Anna Palma
Larissa Santos Ciríaco
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Maria Juliana Gambogi Teixeira

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)	Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)	Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)	Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)	Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Graciela Ravetti (UFMG/CNPq)	Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)	Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)	Martine Kunz (UFC)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)	Mirta Groppi (USP)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)	Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)	Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Leonardo Francisco Soares (UFU)	Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Lilián Guerrero (UNAM)	Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)	Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)	Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)	Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Magnólia Brasil (UFF)	Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)	Sérgio Romanelli (UFSC)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)	Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Márcia Paraquett (UFBA)	Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)	Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)
Maria Antonieta A. de M.Cohen (UFMG/CNPq)	

Secretaria: Stéphanie Paes

Projeto de capa: Philippe Enrico

Diagramação: Alda Lopes

Revisão: Alda Lopes, Gabriela Vilela.

Revisão de inglês: Aléxia Teles Duchowny

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :
Faculdade de Letras da UFMG
il. ; 22cm

Título anterior: Estudos Românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais / Brasil
Sala 4003 - Fone: (31) 3409-6009
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

DOSSIÊ : LES LITTÉRATURES LATINO-AMÉRICAINES D'EXPRESSION FRANÇAISE

Les littératures latino-américaines d'expression française : vues du Brésil ou « la malédiction de l'anachronisme » d'Octavio Paz

Dennys Silva-Reis

Kathleen Gyssels 9

Práticas do desassossego: um estudo de caso sobre a literatura antilhana de língua francesa pelo viés decolonial

*Practices of Disquiet: A Case Study on Antillean Literature
in French According to Decolonial Criticism*

Liliam Ramos

Jessica de Souza Pozzi 17

Maryse Condé e Yannic Lahens como vozes femininas antilhanas: resistência, construção e transgressão

*Maryse Condé and Yannic Lahens as Female Voices from
the Antilles: Resistance, Construction and Transgression*

Josilene Pinheiro-Mariz 37

Aquela que diz não à sombra: biografia e obra da escritora martinicana Françoise Ega

*The One Who Denies Her Shadow: Life and Work of the
Martinican Writer Françoise Ega*

Samanta Vitória Siqueira

Karina de Castilhos Lucena 57

**Femme-chamane entre ‘tsaddik’ et ‘quimboiseuse’ :
l’interface anthropoétique dans l’œuvre schwarz-
bartienne (cycle antillais / ashkénaze)**

*Between ‘tsaddik’ and ‘quimboiseuse’: The Anthropoetic
Interface in the Schwarz-Bart Novels*

*Mulher-xamã entre tsaddik e quimboiseuse: a interface
antro-poética na obra schwarz-bartiana (ciclo antilhano/
asquenazista)*

Kathleen Gyssels 77

Infância, gênero, raça e classe nos romances caribenhos

Vasto mar de sargaços e La mulâtresse Solitude

Childhood, Gender, Race and Class in the Caribbean Novels

Vasto mar de sargaços and La mulâtresse Solitude

Karoline dos Santos Silva 101

**Vulnerabilidade social e criminalidade: diálogo romanesco
entre *Mar morto*, de Jorge Amado, e *Le gang des Antillais*,
de Loïc Léry**

*Social Vulnerability and Criminality: A Romantic Dialogue
between Sea of Death, by Jorge Amado, and Le gang des
Antillais, by Loïc Léry*

Vanessa Massoni da Rocha 121

**Lendo os parágrafos iniciais do conto *Dayiva*, da escritora
haitiana Évelyne Trouillot**

*Reading the First Paragraphs of the Short Story Dayiva, by
Haitian Writer Évelyne Trouillot*

Ana Cláudia Romano Ribeiro

Laíza dos Santos Albaram 163

<p><i>Mur Méditerranée</i> de Louis-Philippe Dalembert : une réécriture transculturelle du <i>topos</i> de la traversée maritime, au prisme de la crise migratoire</p> <p><i>Mur Méditerranée</i> by Louis-Philippe Dalembert : <i>A Transcultural Rewriting of the topos of the Sea Crossing, through the Prism of the Migratory Crisis</i></p> <p>Lila Lamrous</p>	183
<p>A relevância do Vodou na obra <i>País sem chapéu</i>, de Dany Laferrière</p> <p><i>The Relevance of Voodoo in Dany Laferrière's País sem chapéu</i></p> <p>Christopher Rive St. Vil Maristela Gonçalves Sousa Machado</p>	201
<p>Césaire, Glissant e Chamoiseau: identidade antilhana e tradição literária</p> <p><i>Césaire, Glissant and Chamoiseau: Antillean Identity and Literary Tradition</i></p> <p>Danielle Grace</p>	219
<p>A diglossia literária em Patrick Chamoiseau: o caso de seus romances autobiográficos <i>Antan d'enfance</i> e <i>Chemin d'école</i></p> <p><i>The Literary Diglossy in Patrick Chamoiseau: the Case of His Autobiographic Romances Antan D'Enfance and Chemin D'École</i></p> <p>Annick Marie Belrose</p>	237
<p>Do verso poético à tomada filmica: a cinematização de <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> de Aimé Césaire</p> <p><i>From the Poetic Verse to the Filmic Take: The Cinematization of Aimé Césaire's Cahier d'un Retour au Pays Natal</i></p> <p>Beatriz D'Angelo Braz Dennys Silva-Reis</p>	253

**DOSSIÉ : LES LITTÉRATURES
LATINO-AMÉRICAINES D'EXPRESSION
FRANÇAISE**



Les littératures latino-américaines d'expression française : vues du Brésil ou « la malédiction de l'anachronisme » d'Octavio Paz

L'impérialisme français a toujours été extrêmement efficace dans le domaine culturel. La France, nation conquérante, a toujours utilisé sa force militaire et parallèlement sa langue comme outil de colonisation mentale. C'est son *power soft* qui a connu un succès retentissant jusqu'à nos jours dans les soi-disant « anciennes colonies » du Nouveau Monde, et même dans les départements et territoires d'outre-mer. L'un des exemples de *power soft* est, au-delà de l'implantation et de l'utilisation de la langue française comme langue de communication, de diplomatie, d'expression de l'identité, l'éclat et le prestige accordés à la langue française qui phagocyte l'imaginaire des poètes et prosateurs latino-américains et brésiliens et, dans leur sillage, les chercheurs. « Parler une langue, c'est assumer une culture », rappelait Fanon dans son premier chapitre de *Peau noire, masques blancs* : la langue française sert sous ces latitudes à rassembler le social, et aussi à manifester le culturel, l'imaginaire, le politique. Elle cristallise les réalités imaginaires d'une identité locale qui n'a presque pas d'expressivité si elle se fait en dialectes locaux – les créoles et les langues indigènes, par exemple, aux Antilles et en Guyane. L'utilisation du français pour écrire est un acte démocratique – le choix de s'exprimer en français pour être davantage lu, surtout par ceux qui, en fait, ont besoin de connaître et d'être en contact avec des réalités locales fictives ou non-fictives. C'est par ce biais que les littératures de langue française prennent racine en Amérique du Sud. Des récits écrits dans une langue de communication.

Le binôme langue / nation est abandonné pour donner naissance à un lieu de parole ou l'expression d'une identité franco-brésilienne ; la langue française devient une langue d'accueil pour elle, ainsi que pour les autres identités latino-américaines et leurs cultures respectives.

Ce rapport entre démocratie, acceptation et altérité de la langue française s'observe dans tous les territoires où le français *était*, et *est* encore, présent. Appartenant à l'Amérique latine, il y a les « Antilles

françaises », la Martinique et la Guadeloupe, la République d'Haïti et le troisième département d'outre-mer, la Guyane française. Si ces régions (à l'exception d'Haïti) sont encore des territoires français, leurs dynamiques sociales, politiques et culturelles ne sont encore trop souvent mises en valeur que lorsqu'un agent culturel part vivre en métropole. Ceci se voit avec la diaspora haïtienne au Canada, en France, en Suisse et en Belgique francophone ; dans le cas des territoires français, cela est constaté lorsque des personnes s'installent dans l'Hexagone – comme Aimé Césaire, Édouard Glissant, Maryse Condé, entre autres.

Tout autre est le cas de figure des littératures, dites latino-américaines d'expression française, qui ne sont pas produites dans leurs territoires réels, mais dans leurs nations imaginées. Cela nous amène en réalité à nous demander dans quelle mesure une littérature de la diaspora est-elle une littérature nationale, locale ou régionale ? Il n'existe pas de consensus à ce sujet à ce jour. Cependant, il faut se demander si les textes ne sont pas non plus rédigés dans une Amérique latine francophone rêvée, ancrée dans un même espace linguistique, celui du français exporté aux Amériques.

Trois aspects de cette francophonie latino-américaine et brésilienne méritent d'être soulignés. Il s'agit d'aspects bien établis dans le domaine littéraire : l'histoire, la théorie et la critique.

L'historiographie et l'histoire littéraire n'accordent encore unilatéralement de l'importance à une œuvre que lorsque celle-ci est éditée à Paris, « nombril du monde » (selon l'expression du poète guyanais, Léon Damas). Autrement dit, si l'ouvrage est accessible dans les librairies parisiennes, il peut être lu, critiqué et diffusé sous ces latitudes hispanophones et lusophones. Dans le meilleur des cas, remporter quelques Prix littéraires prestigieux aide énormément à sa diffusion dans leurs pays d'origine. Sinon, l'œuvre littéraire reste invisible et est considérée comme pratiquement inexistante. De plus, si l'œuvre est rédigée en « bon français », elle devient rapidement un « classique », une entrée dans le « canon » de la Littérature francophone. Autrement dit, le lieu d'édition et le critère d'un Français standardisé valent encore de critères d'excellence. Il est clair qu'à l'orée du second quart du XXI^e siècle, il est temps de modifier cela. Grâce à Internet, cette révolution commence à apparaître : la révolution numérique modifie de fond en comble la « fabrique de la littérature », qu'elle soit francophone, anglophone, ou toute autre littérature euphone.

Une deuxième idée pernicieuse et persistante de ce côté du sous-continent américain, mais également dans les zones limitrophes caribéennes et guyanaises, est le préjugé à l'égard d'ouvrages de fiction en français produits dans cette région. En Amérique latine et au Brésil, nous sommes nombreux à considérer que la production latino-américaine francophone d'auteurs métis, afrodescendants, voire blancs, risque d'être inférieure. Des générations entières, jusqu'aux années 80 du siècle dernier, ont été « formatées » de sorte à cultiver l'idée que les Belles Lettres françaises (parisiennes et provinciales) sont supérieures, aussi par le style, l'intrigue romanesque, que la structure narrative. Qu'un « monstre sacré » de la littérature colombienne, Gabriel García Márquez promulgue lui-même l'absence d'une tradition en la matière, idée reprise et confirmée par son compatriote Juan Gabriel Vásquez, n'arrange rien. Vivant entre Barcelone et Bruxelles, l'écrivain Vásquez analyse ce complexe comme une faille des régimes dictatoriaux qui ont sévi dans cet hémisphère. Dans « Écrire au présent. Trouver des poèmes dans le journal », Vásquez¹ cite encore Márquez qui mit le doigt sur le problème d'une absence de tradition romanesque et donc d'un retard sur la formation d'un canon, des doutes quant à la capacité expressive. L'émergence d'une littérature « postcoloniale », concept combien polémique pour cette vaste région peine à s'imposer. Le Prix Nobel péruvien Mario Vargas Llosa employa à son tour « pittoresque », « provincial » et « anachronique » comme épithètes pour les littérateurs latino-américains des années 1950. C'est paradoxalement à un autre Prix Nobel latino-américain que nous empruntons le concept du sous-titre « la malédiction de l'anachronisme » : le poète mexicain Octavio Paz évoqua dans son discours de réception à Stockholm (PAZ, 1991) la distance temporelle qui l'a toujours séparée du Centre, Paris. Pourtant c'est au Brésil qui est né le « Manifesto Antropófago » (1928), le Manifeste de l'anthropophagie littéraire » d'Oswald de Andrade. Malgré cela, c'est encore à Paris que ces auteurs du *boom* ont connu le succès. Afin d'accéder à la modernité, de devenir contemporains de tous les hommes

¹ Écrivain en Résidence à Passa Porta, invité en 2014 à l'Université d'Anvers où il développa « La novela de la violencia ». Dans son roman *Le Corps des ruines*, il reprend le massacre des Colombiens innocents de la « United Fruit Company » (présent dans *Cent ans de solitude* de Marquez) et la longue lutte armée opposant le FARC au peuple. Passa Porta (2015, p. 124).

et faire cesser la malédiction de l'anachronisme, il leur fallut le détour par Paris.

Enfin, si la littérature francophone continue à être étudiée en Amérique du Sud et au Brésil, ce sont encore et toujours les mêmes auteurs, le même « canon », ainsi que les mêmes théories. C'est de cette impasse que le présent numéro de *Caligrama* cherche à sortir. Dépasser ce constat, afin de décoloniser dans l'hémisphère sud un dernier fâcheux revers, qui est celui de projeter sur ces *corpora* poétiques et prosaïques des schémas et modèles venus de l'extérieur qui ont tous homogénéisé ces textes et ont aplati les spécificités.

En effet, ces théories sont considérées comme des grilles d'analyses cent pour cent fiables, alors qu'elles devraient être remises en cause, affinées pour les *corpora* brésiliens et latino-américains.

On peut citer comme exemple la créolité, défendue par Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau comme l'idéal culturel (et littéraire) de l'homme antillo-guyanais. Or, c'est un constat que la créolité se développe aux Antilles et en Guyane ; cependant, si aux Antilles la question du créole est la composante majeure de l'identité, en Guyane française, la créolité est une composante aussi importante que « l'amazonité » et la « sudaméricanité ». L'homogénéisation d'une théorie pour limiter un biais identitaire finit par limiter, voire étouffer, les différences entre les littératures locale et régionale. Ceci, en partie, peut expliquer pourquoi on parle beaucoup de littérature antillo-guyanaise et pas de littérature guyanaise, littérature martiniquaise, littérature guadeloupéenne. C'est comme si *l'Antillo-Guyanais* recouvrait déjà trois littératures séparées (il y a littérature antillaise, d'un côté – englobant la Martinique, la Guadeloupe – de l'autre côté, littérature guyanaise, parente pauvre des lettres francophones d'Amérique). Cependant, lorsqu'on regarde les anthologies et les collections, on sait peu de choses sur la littérature guyanaise. Le terme « Antillo-Guyanais » semble-t-il une excuse pour ne pas étudier chaque littérature particulière en détail ? Ou pour dissimuler que la littérature guyanaise demeure la parente pauvre de cet hémisphère francophone aux Amériques ? Enclave sur le continent américain et courroie entre le Nord et le Sud, la « guyanité » est à tort délaissée par le « centrisme parisien ». Territoire français d'outre-mer, elle se vit comme un état clivé, sans autonomie ou alors si peu, vu que les députés guyanais, qui s'irrite Damas, sont... Martiniquais, et qu'elle est « une Sarre africaine » (Voir DAMAS, 2003, p. 78-79). Aux yeux de Léon

Damas, Rue Oudinot privilégia sur plusieurs domaines les Martiniquais au détriment des Guyanais, tant Paris regarde cette enclave culturellement et ethniquement « entre deux eaux », un peu au même rang que le Bélice, la Colombie, le Costa Rica... qui sont des états indépendants en Amérique du Sud. Pour arrimée qu'elle soit politiquement et économiquement aux îles, la Guyane est soudée à l'Amérique latine et sa littérature, si elle veut être représentative, devrait dès lors y chercher son ancrage. Et c'est pourtant un Guyanais qui prit soin d'« anthologiser » ces littératures émergentes et postcoloniales dans un épais numéro de *Présence Africaine*. Léon Damas accentue la richesse des nouvelles générations, qu'elles soient d'expression française, anglaise, américaine, portugaise, brésilienne, espagnole, néerlandaise. C'est là qu'il se démarque de Glissant, malgré tout, et quoi qu'il prétende, monolingue. Pourfendant la *balkanisation* au sens glissantien, l'anthologiste et cofondateur de la négritude regroupe en 1966 les littératures de la diaspora africaine du continent, de l'océan Indien et de Madagascar aux Amériques, sans passer par le Brésil, enclave souvent exclue des panoramas. Bref, il cherche à cartographier les Guyanes, singulières et multiples, dans un faisceau de Lignes afrodiasporiques :

C'est que, pour avoir retenu le message lancé par Langston Hughes, et qui devait être repris tour à tour par Palès Matos, à Porto-Rico, Nicolas Guillén à Cuba, Jacques Roumain à Port-au-Prince, Claude McKay, à la Jamaïque, Cabral, à Saint-Domingue, Solano Trindade au Brésil, Debrot à Curaçao, et Albert Helman, à [sic] Suriname. Et *last but not least*, par Césaire, à la Martinique, par Senghor au Sénégal, et par moi-même dans la mesure où – quelque haïssable que soit le moi – je ne pouvais avec mon pays, la Guyane, rester sourd à ce langage tambouriné dans la nuit, les jeunes Afro-Américains du Nord, du Centre et du Sud, poursuivent d'un pas résolu et ferme le chemin tracé (DAMAS, 1966, p. 354).

Si l'on veut en finir avec l'homogénéisation des dites littératures dans une échelle planétaire, Damas avait compris qu'il fallait une démarche résolument comparatiste afin que ces différentes aires communiquent. Quant aux lettres francophones, elles continuent de souffrir du fait que la littérature française est fixée au sommet des textes, bien que le *Manifeste pour une littérature-monde* (LE BRIS *et al.*, 2007) (en français) ait voulu inverser cette perspective. Les textes en français issus d'autres cultures et d'autres régions ex-colonisées ou non par la

France, sont considérés comme des altérités intéressantes, mais ils ne sont pas suffisamment considérés dans leur singularité, ni abordé avec des théories et des outils critiques nés dans la mouvance de la *décolonialité*, tournant latino-américain initié par le groupe « M/C/D² » autour de, entre autres, Walter Mignolo.³

L'état des lieux (« the state of the arts ») dans les départements de littérature francophone à Rio de Janeiro comme à Bogotá affiche qu'on commence à peine à découvrir cette nouvelle approche décoloniale. On peut même comprendre que l'homogénéisation soit un fort mouvement de la critique et de la théorie littéraire pour valoriser et trouver la place de ces littératures, au moins au début. Cependant, à force de maintenir cette hégémonie, on empêche l'indépendance des littératures régionales et la construction de symboles, mythes et principes théoriques propres à la transmission ; en plus de repousser l'approfondissement des auteurs dehors du canon, de détails temporels et stylistiques de ces littératures par les biais diachroniques et synchroniques.

Dans une certaine mesure, la critique littéraire liée aux littératures francophones d'Amérique latine s'enthousiasme de cette homogénéisation. D'une part, la critique se contente de ce qui a été déjà tracée dans cette littérature et, d'autre part, il semble y avoir une tendance à une reproduction théorique exhaustive qui perdure depuis longtemps. En outre, les textes critiques et théoriques sur les œuvres, pour la plupart, sont encore liés au méridien de Paris, selon l'expression célèbre de Pascal Casanova (2002), une manière de valider ce type d'étude en Amérique latine. Même les auteurs francophones hors des territoires francophones (Isidore Lucien Ducasse – le Comte de Lautréamont [uruguayen] ; Sergio Kokis [brésilien] ; Hector Bianciotti [argentin], Santiago Amigorena [argentin], Miguel Bonnefoy [vénézuélien] pour n'en citer que quelques-uns, toutes générations confondues) ont peu de voix et de place dans des études littéraires en Amérique latine et au Brésil. Ils n'apparaissent

² Le projet ou groupe Modernité/ Colonialité / Décolonialité (M/ C/ D) se compose de plusieurs théoriciens latino-américains tels comme : Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, María Lugones, Nelson Maldonado Torres, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Arturo Escobar, d'entre autres, qui travaillent sur une pensée transnationale et transgénérationnelle à propos de la colonisation du pouvoir en plusieurs domaines, y compris la connaissance – *le colonialisme de savoir*.

³ Lire à ce propos Mignolo (2015). Le dernier chapitre s'intitule : « Prolégomènes à une grammaire de la décolonialité ».

pas dans la critique journalistique, ni dans les programmes des cours de français aux universités latino-américaines, encore moins dans les articles d'analystes littéraires dans des revues universitaires consacrées aux études francophones.

Il reste donc, on le voit bien, encore du chemin à parcourir pour décoloniser les études francophones dans cette vaste région lusophone frontalière de l'Amérique hispanophone, francophone, voire néerlandophone tant il est vrai que le Surinam manque généralement au rendez-vous comparatif, partageant pourtant le même « passé décomposé ». Les idéaux de la langue et de la culture françaises hantent encore les études littéraires de l'expression française en Amérique latine. Au Brésil, le manque de connaissance de notre « voisine française » la Guyane, en dit long sur la façon dont les études ont été menées, toujours liées à la culture française.

Ainsi, ce numéro spécial s'impose comme un espace de dialogue, d'union et de cartographie de la recherche et des chercheurs nationaux et internationaux qui pensent à la fois à la production latino-américaine de l'expression française et à contribuer à la critique des études littéraires sur la littérature francophone locale.

Ce numéro spécial permet de dégager quatre caractéristiques :

- 1 – les classiques de la pensée critique sur les littératures antillaises (Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant et Aimé Césaire) apparaissent encore comme un point d'homogénéisation de la réflexion et des déterminants pour commencer à parler et à problématiser ce qui devient les littératures latino-américaines francophones ;
- 2 – la littérature faite par (et pas forcément pour) les femmes semble être une nouvelle aile qui se consolide dans ces études littéraires, dans lesquelles on constate que la première vague de penseurs et d'écrivains est encore des hommes (une donnée universellement attestée, sous quelque latitude qu'on soit !) ;
- 3 – le biais comparatif entre les littératures elles-mêmes et d'elles avec d'autres littératures nationales et régionales est un énorme terrain en friche : il semble être un chemin actuel qui se raffermira ; plusieurs articles augurent de cette « piste » de recherche ;
- 4 – un vide flagrant quant à la littérature guyanaise.

À la lecture de ces perspectives, les littératures francophones d'Amérique latine offrent encore un grand chemin à être exploré par des chercheurs latino-américains et brésiliens.

Nous tenons à remercier toute l'équipe de la revue *Caligrama : Revista de Estudos Românicos*, et surtout sa rédactrice en chef Aléxia Teles pour nous avoir accueillis dans ce numéro.

À toutes et à tous, que ces lectures accélèrent la fin du confinement planétaire.

Références bibliographiques

CASANOVA, P. Paris, méridien de Greenwich de la littérature. In: CHARLE, C.; ROCHE, D. (dir.). *Capitales culturelles, capitales symboliques* : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles). Paris: Éd. de la Sorbonne, 2002. p. 289-296.

DAMAS, L.-G. *Retour de Guyane*. Paris: José Corti, 1938 .[Réédition 2003].

DAMAS, L.-G. « Afro-America », *New Sum of Poetry from the Negro World. Présence Africaine*, [S.l.], v. 59, p. 1-354, 1966.

LE BRIS, M.; ROUAUD, J.; ALMASSY, E. *Manifeste pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007.

MIGNOLO, W. *La désobéissance épistémique*. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité. Trad. M. Maeschalck. Berlin; New York: Peter Lang, 2015.

PASSA PORTA. *Les présents de l'écriture, essais et propos* par. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015.

PAZ, O. *La Quête du présent*. Trad. J. C. Masson. Paris : Gallimard, 1991.

Dennys Silva-Reis (Université Fédérale d'Acre)
Kathleen Gyssels (Université d'Anvers)



Práticas do desassossego: um estudo de caso sobre a literatura antilhana de língua francesa pelo viés decolonial

Practices of Disquiet: A Case Study on Antillean Literature in French According to Decolonial Criticism

Liliam Ramos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

liliamramos@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1963-5917>

Jessica de Souza Pozzi

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

pozzijsj@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0911-6371>

Resumo: Este artigo busca apresentar uma contribuição aos debates de culturas de língua francesa através de um estudo de caso sobre literatura antilhana por um viés decolonial (Walsh, 2013). Serão apresentados como exemplos decoloniais os estudos sobre a tradição dos contos crioulos, registrados e traduzidos para o francês por Ina Césaire e Joëlle Laurent em três obras bilíngues publicadas pela Éditions Caribéennes (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, 1976; *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, 1988; *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, 1989), e seus reflexos na literatura das Antilhas e da Guiana Francesa. A proposta decolonial também será aplicada à obra *Solibo Magnifique*, de Patrick Chamoiseau (1991). Para tanto, utiliza-se o conceito de literaturas do desassossego de Gauvin (2016) a fim de opor-se aos conceitos de *francofonia* e de *Littérature-monde* – apresentados por Alves (2012) – para designar as literaturas de língua francesa nas Américas, buscando incluí-las nas produções latino-

americanas. Percebe-se, assim, grande influência das tradições orais nas produções contemporâneas de escritores antilhanos, além da importância de levar este fato em conta em uma análise que se proponha decolonial dentro da universidade, como discorre Restrepo (2018).

Palavras-chave: pensamento decolonial; literatura antilhana de língua francesa; literaturas do desassossego; Ina Césaire; Patrick Chamoiseau.

Abstract: This article aims to contribute to the debates on French-speaking cultures through a case study on Antillean Literature according to Decolonial Criticism (WALSH, 2013). The studies about the tradition of creole tales, recorded and translated to French by Ina Césaire and Joëlle Laurant in three bilingual volumes published by Éditions Caribéennes (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, 1976; *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, 1988; *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, 1989) and its reflections on Antillean and French Guianese Literature will be presented here as decolonial examples. This decolonial approach will also be applied to the work of *Solibo Magnifique* by Patrick Chamoiseau (1991). In order to do so, the concept of Literatures of Disquiet has been used to oppose the concepts of *Francophonie* and *Littérature-monde* – as presented by Alves (2012) – to designate the literature in French language in America aiming to include them in Latin American productions. The influence of oral traditions in contemporary productions by Antillean writers is quite evident, as well how it is important to take this fact into account when proposing a Decolonial analysis inside the academy, as pointed out by Restrepo (2018).

Keywords: decolonial thinking; Antillean literature in French; literatures of disquiet; Ina Césaire; Patrick Chamoiseau.

1 Introdução

O desafio crescente de se pensar uma proposta educativa decolonial vem tomando proporções importantes no âmbito do conhecimento acadêmico. Em países com histórico de colonização e, conseqüentemente, violências e apropriações, torna-se cada vez mais urgente que as universidades repensem suas epistemologias sob o risco de desaparecimento de memórias que teimam em resistir nesse lugar de conhecimento que se pretende “universal”. O processo colonizador/civilizatório imposto pela cultura europeia tem, historicamente, silenciado narrativas através da colonização do ser (QUIJANO, 2005) e por isso, segundo Césaire (1971), é preciso lutar pelo direito dos povos em situação colonial de produzirem e narrarem sua própria história. A partir do conceito

de *pedagogias decoloniales*, proposto pela pesquisadora Catherine Walsh (2013), onde as pedagogias são apresentadas como estratégias, práticas e metodologias que denotam luta, rebeldia, *cimarronaje*/aquilombamento, insurgências, organização e ação, entendemos que a pesquisa acadêmica tem o dever de contemplar estudos e análises outras que deem conta de um conhecimento, de fato, universal. Silva e Serraria (2019, p. 280), de acordo com a proposta de pedagogia decolonial aplicada à universidade, apontam que

[o] discurso decolonial surge como processo de re-humanização frente às estruturas materiais e simbólicas que assediam a humanidade dos seres humanos e promove um (des)aprender daquilo que foi imposto e assumido para voltar a reconstituir o ser. A pedagogia decolonial é um discurso sobre a colonialidade e a (des)colonialidade do ser conectada ao fazer: não basta que os discursos circulem na academia, é necessário que docentes desenvolvam práticas como pedagogias que fazem questionar e desafiar a razão única da modernidade ocidental e do poder colonial que ainda se mantém presente.

O pensamento decolonial propõe o questionamento do profundo eurocentrismo que desqualificou e invisibilizou os conhecimentos dos sujeitos colonizados. Nesse aspecto, interculturalizar e transculturalizar a universidade descentralizando o monoculturalismo imposto no espaço acadêmico não significa rechaçar ou demonizar o conhecimento dito ocidental, mas sim promover diálogos entre saberes na intenção de construir uma epistemologia mais próxima às realidades das sociedades latino-americanas. Na reflexão “Decolonizar la universidad”, Restrepo (2018) atesta que a universidade é o dispositivo privilegiado da colonialidade do saber, com o qual se naturaliza seu eurocentrismo:

Na universidade, dominaram historicamente os sistemas científicos e, de maneira geral, conhecimentos especializados. Consequentemente, os conhecimentos eruditos e os saberes subjugados tem estado fora de lugar. Assim, só podem ser considerados no âmbito universitário quando aparecem como “objetos” de estudo para um disciplina, quando são dissecados, objetivados e incorporados por conhecimentos especializados dentro de protocolos acadêmicos estabelecidos. A universidade foi colonizada pelos sistemas científicos e por seus conhecimentos especializados. E já é assim há tanto tempo que a reprodução

desses sistemas e conhecimentos parece ter definido em grande parte a universidade por si mesma. (RESTREPO, 2018, p. 10-11. Tradução livre.)¹

Entendemos que os países da América Latina, embora com diferentes características políticas sociais, econômicas, linguísticas e geográficas, possuem uma história comum. No entanto, percebemos pouco diálogo entre determinados países e regiões: por exemplo, entre o sul do Brasil e o Caribe, estando a região brasileira mais próxima culturalmente da Europa, principalmente por um processo nefasto ocorrido no fim do século XIX – o incentivo do governo brasileiro à vinda de imigrantes alemães e italianos com o objetivo de desenvolver as terras “disponíveis” (sem a consulta devida aos povos originários) e promover o branqueamento da população. Nesse sentido, a proposta desta reflexão é discutir os estudos da literatura antilhana nas universidades brasileiras como uma prática decolonial, visto que os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Letras-Francês são os responsáveis pela formação de professores e tradutores no país, mediadores de línguas e de culturas. Através das análises de obras dos martinicanos Ina Césaire (1942, –) e Patrick Chamoiseau (1953, –), a literatura antilhana será apresentada em uma perspectiva decolonial, de (re)conhecimento do espaço caribenho de língua francesa como produtor de saberes e como irradiador de epistemologias necessárias para compreender as dinâmicas culturais latino-americanas.

Ao se debater a intenção da *francofonia* como um passo importante nos estudos da língua francesa pelo mundo, percebe-se uma certa intenção colonizadora, visto que a França não estaria incluída na proposta, sendo “os outros” francófonos a partir de um centro irradiador e controlador da língua e da cultura. Conhecer, estudar e traduzir a literatura antilhana nos

¹ No original: “En la universidad han sido históricamente dominantes los sistemas científicos y, en general, los conocimientos expertos. En consecuencia, los conocimientos eruditos y los saberes sometidos han estado fuera de lugar. De ahí que solo pueden ser considerados en el ámbito universitario cuando aparecen como “objetos” de estudio para una disciplina, cuando son diseccionados, objetivizados e incorporados por conocimientos expertos dentro de protocolos académicos establecidos. La universidad ha sido colonizada por los sistemas científicos y por sus conocimientos expertos. Y lo ha sido desde hace ya tanto tiempo que la reproducción de estos sistemas y conocimientos pareciera definir en gran parte a la universidad misma.”

permite ampliar o conhecimento da cultura caribenha de língua francesa, bem como repensar a aplicabilidade teórica empregada às narrativas orais que são transpostas na língua colonizadora. Para tanto, nos utilizaremos do conceito de literaturas do desassossego, da pesquisadora canadense Lise Gauvin (2016), a fim de repensar as literaturas de língua francesa produzidas hoje nas Antilhas e na Guiana Francesa com base nas tradições orais crioulas dessas regiões. Propomos, então, uma perspectiva panorâmica que culmine em uma unidade crítica latino-americana decolonial sobre esses territórios que, mesmo estando ainda fortemente ligados à França, têm, como os demais países da América Latina, suas histórias marcadas pelo horror do colonialismo.

2 *La isla que se repite*: a comarca cultural caribenha

O romancista, ensaísta e contista cubano Antonio Benítez Rojo, em sua reflexão *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, publicado em 1989, apresenta a região caribenha como um grupo de nações americanas com experiências coloniais distintas, que falam línguas diferentes, mas que, inquestionavelmente, apresentam certos traços em comum. Ainda que tenha sido o primeiro espaço conquistado e colonizado no continente americano, no fim do século XX seguia como uma das regiões menos conhecidas do mundo moderno: alguns dos obstáculos aos estudos panorâmicos da região seriam a fragmentação, a instabilidade, o recíproco isolamento, o deslocamento, a heterogeneidade cultural, a falta de historiografia e de continuidade histórica, contingência e temporalidade, sincretismo, etc. Para além dos entraves citados, o autor afirma que a sociedade (nomeada por ele de) pós-industrial continuava com o objetivo das navegações de Cristóvão Colombo, na qual cientistas, intelectuais, investidores e tecnólogos se voltam à América Latina com a intenção de aplicar “aqui” os métodos, dogmas e conceitos de “lá”. Sua proposta foi a de apresentar uma (re) leitura do Caribe, empenho nada fácil devido ao espaço caribenho estar saturado de mensagens em cinco línguas europeias mais as línguas aborígenes, somadas aos diferentes *créoles* desenvolvidos com os choques e as imposições culturais.

Os traços em comum apontados por Benítez Rojo (1989) configuram o espaço caribenho como uma comarca cultural. Buscamos este conceito nos estudos do intelectual uruguaio Angel Rama (1982) que, ao estabelecer uma complementaridade à ideia de *sistema literário*,

desenvolvido amplamente por intelectuais da década de 1960 na proposta de construir categorias de interpretação para uma literatura que, naquele momento, fazia parte do que se chamou de *boom* latino-americano, tencionou o conceito de *comarca literária*. Aguiar (2001) aponta que Rama ressaltava a impossibilidade de pensar os processos culturais na América Latina através das dimensões nacionais de nossas culturas e que haveria regiões dotadas de uma certa homogeneidade cultural característica, cujas dimensões extrapolam os limites nacionais impostos na colonização. Haveria, portanto, pelo menos, uma comarca pampeana (Uruguai, Argentina e o extremo sul do Brasil), uma comarca andina (norte da Argentina até a Venezuela), outra amazônica e, ainda, uma caribenha (ilhas e costas adjacentes). Infelizmente, com sua passagem precoce, o intelectual não teve tempo de desenvolver os conceitos de forma aprofundada; no entanto, a proposta segue vigente por parte de Benítez Rojo (1989), na identificação das dinâmicas comuns no espaço caribenho.

As Antilhas constituem uma ponte de ilhas – e de ideias – que conecta a América do Sul à América do Norte. Tal *acidente* geográfico constitui-se em *fato* geográfico: através da metáfora do estupro, cometido pela Europa à América, o intelectual cubano aponta que o Caribe “pariu” o Oceano Atlântico como caminho de aceleração do desenvolvimento do capitalismo e destaca a cultura da plantação como estrutura organizacional responsável por caracterizar a cultura caribenha. Ocorrências como os 10 milhões de escravizados que foram levados à força para a região, além dos milhares de *coolies* (Índia, China e Malásia) que chegaram em busca de trabalho; o desenvolvimento vertiginoso do capitalismo mercantil e industrial europeu em contraste com o subdesenvolvimento africano; a imposição do imperialismo; guerras, bloqueios coloniais, rebeliões, repressões; a exploração das *sugar islands* e o surgimento das *banana republics*; as alianças, intervenções, ditaduras, revoluções e, inclusive, o socialismo totalitário são tópicos em comum que se deslocam pela comarca caribenha.

O caráter de arquipélago, definido por Benítez Rojo (1989) como um conjunto descontínuo de espaços vazios, vozes esfiapadas, conexões, suturas e viagens de significação, manifesta uma cultura fluvial e marítima de rumos, não de rotas; de aproximações, e não de resultados exatos. Na ideia da ilha que se repete, a partir do discurso pós-estruturalista, toda repetição traz necessariamente uma diferença e uma prorrogação.

O Caribe é considerado um meta-arquipélago, sem centro e sem limites, pois não tem sua origem em uma ilha-centro. No mundo fluido das curvas, então, o que se repete? Um profundo sentido de improvisação, preferência por determinados alimentos (arroz, feijão, plátano, banana, mandioca, etc.), a mestiçagem, as formas sincréticas, a alta hierarquia da cultura popular, os modos de aproximação e distanciamento do Ocidente e a experiência socioeconômica da plantação. Nesse sentido, cabe destacar que Benítez Rojo (1989) extrapola as fronteiras político-geográficas ao apontar que o Caribe como conceito se estenderia até Recife, capital de Pernambuco, no Nordeste brasileiro. Tal aproximação é possível por conta dos processos socioeconômicos e culturais somados a elementos naturais como o clima, a geografia, os alimentos produzidos e consumidos.

Desta forma, interessa-nos refletir sobre a persistência dos estudos da literatura antilhana de língua francesa nos currículos das universidades brasileiras na intenção de contestar a observação de Benítez Rojo (1989) sobre o desconhecimento da região caribenha no começo da década de 1990. Entendemos que tais estudos devem tomar lugar de destaque ao lado dos assuntos franceses, visto que o tráfico negreiro foi uma perversa realidade para a França e alterou completamente a história e a geografia da África e do Caribe. Trata-se, portanto, de uma prática decolonial pensar as literaturas de língua francesa a partir do Caribe através da abordagem de suas características específicas como as marcas de oralidade, de conceitos desenvolvidos para essa literatura que surge na encruzilhada, que desestabiliza, que está fora do cânone francês, que desassossega.

3 *Francofonia* e colonialidade: reflexões para uma literatura do desassossego

No Brasil, as literaturas contemporâneas antilo-guianenses vêm ganhando cada vez mais leitores e espaço nos debates acadêmicos – ainda que muito lentamente. Pensar esses escritos contemporâneos de língua francesa em categorias latino-americanas já não nos parece tão evidente quando se trata de uma investigação que se propõe criticar essas obras, pois em geral essas análises possibilitam a reprodução desatenta de uma violência epistêmica, que por sua vez assegura o que Quijano, em *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2005), apresenta como colonialidade do poder. Assim, no caso das literaturas antilhanas e guianenses, uma análise desatenta das obras que, a princípio,

possa parecer inovadora e pró-diversidade, pode acabar reproduzindo padrões culturais impostos pelo imperialismo francês.

Entre os escritores de expressão francesa nas ex-colônias, contudo, essa questão já vem sendo discutida há alguns anos através do debate sobre pertencimento a uma *francofonia* que, de acordo com Dany Laferrière, escritor americano – como ele mesmo se denomina – nascido no Haiti, em entrevista ao programa *Internationales* da emissora TV5 Monde,² é um termo criado simplesmente para contabilizar os falantes de francês fora da França, fazendo assim a manutenção do *status* anteriormente conferido à França de grande império.³ Mais tarde, o termo teria sofrido um deslizamento de significado, de acordo com Alves (2012, p. 69), no momento da criação do grupo de escritores ligados ao manifesto *Pour une littérature-monde en français* – do qual Dany Laferrière fez parte, junto de outros escritores e intelectuais antilhanos como Édouard Glissant e Maryse Condé – publicado em 2007 no jornal *Le Monde*,⁴ mas gestado desde a década de 1990. Assim, a ideia de *Littérature-monde en français*,⁵ segundo Alves (2012, p. 70), nasce justamente para contrapor o termo *francofonia*, que, ainda que tenha sido proposto como

modo de integração das culturas de língua francesa mediante uma relação de solidariedade e partilha da referida língua, [...] pode conduzir a uma assimilação das culturas e das literaturas francófonas enquanto variantes, exotismos, apêndices da cultura e da literatura francesas.

O movimento nasce, portanto, de maneira a ponderar a terminologia para com o conceito de francofonia em seu deslizamento semântico, visto também sua institucionalização com a criação da Organização

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzvJ7R3Hkmo&t=1756s>.

³ As reflexões sobre *francofonia* e colonialidade expostas aqui surgiram a partir do ensaio proposto como avaliação da disciplina de Antropologia e Pós-colonialismo do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFRGS, ministrada pelo Prof. Dr. Pablo Tibor Quintero Mansilla em 2019/2.

⁴ Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

⁵ Traduzido por Zilá Bernd como “Literatura-global em francês”, conforme cita Alves (2012).

Internacional da Francofonia (OIF) em março de 1970. Contudo, o conceito – e a instituição ainda mais, evidentemente – contribui para a manutenção da colonialidade do poder (e, conseqüentemente, de uma colonialidade estética) e para a propagação de valores europeus ditos universais. Tais valores refletem principalmente na formação de professores, nas pesquisas acadêmicas e na formação literária em ex-países colonizados, colaborando, assim, para um ensino de francês como língua estrangeira, bem como para as práticas tradutórias, completamente voltadas para a cultura francesa, excluindo outros autores falantes de francês dos currículos e propagando o fazer literário – aquele que é considerado adequado e digno da atenção da academia – em termos europeus.

Não obstante, esse movimento surgido de um manifesto de escritores e intelectuais que perceberam a problemática que envolvia esse projeto de expansão cultural através da língua – ou seja, da colonialidade da linguagem – ainda é, segundo Alves (2012, p. 123), tributário de um princípio integracionista, assim como a *francofonia*; persiste, portanto, após o advento da *Littérature-monde*, um problema já antes posto pela *francofonia*: se, antes, a diversidade das literaturas “francófonas” ganhava ares de exotismo, o problema não se soluciona reivindicando-as como pertencentes ao “mundo inteiro”. Por isso, então, alguns autores defendem a manutenção do termo *francofonia* no que diz respeito às literaturas – principalmente autores quebequenses –, por seu caráter *bouleversant* (perturbador) à França que, por sua vez, diminui as produções francófonas.

A problemática terminológica para designar as produções literárias em língua francesa nas ex-colônias acaba, então, por instigar muitos autores que buscam uma solução capaz de responder de maneira responsável e igual para com essas literaturas. É o caso da escritora e ensaísta canadense Lise Gauvin (2016) que, por sua vez, cunha o termo *Littératures de l'intranquillité* (literaturas do desassossego, termo emprestado de Fernando Pessoa) para designar os escritos quebequenses e antilo-guianenses, opondo-se assim tanto a *Littérature-monde* quanto a *francofonia*. O objetivo primeiro da autora para tal proposição é, portanto, tentar designar as literaturas de língua francesa sem marginalizá-las. Para sustentar seu argumento em relação ao desassossego promovido pelos escritos contemporâneos das Antilhas e da Guiana Francesa, ela disserta sobre as conseqüências causadas pelos ambientes plurilíngues

em que escrevem esses autores em suas literaturas, autores esses que se situam, portanto, em uma encruzilhada de línguas⁶ (no caso das Antilhas e da Guiana Francesa, o francês, o crioulo e as línguas autóctones). Esse entrecruzamento de línguas e culturas possibilita ao escritor de expressão francesa na América, segundo a autora, uma sensibilidade maior à problemática das línguas, ou seja, “uma *sobreconsciência linguística* que faz da língua um lugar de reflexão privilegiado, um espaço de ficção e quiçá de fricção” (GAUVIN, 2016, p. 28. Tradução livre).

Esses escritores têm também em comum, ainda segundo Gauvin (2016, p. 29), o fato de escreverem para diferentes públicos com diferentes culturas que habitam um mesmo território, ou, para utilizar um termo discutido anteriormente nesta reflexão, uma mesma comarca cultural, o que, por sua vez, viabiliza a necessidade de encontrar estratégias de produção literária que enfim deem conta da expressão de suas comunidades de origem que por si sós já são bastante diversas, o que, conseqüentemente, permite uma compreensão bastante ampla de suas obras no que se refere aos demais grupos leitores não pertencentes a essas comunidades. Assim, ainda que os romancistas latino-americanos de expressão francesa sejam sempre levados a integrar relatos e questões que os habitam e o cenário de escrita se torne parte integrante da ficção, há uma dupla forma de institucionalização em suas literaturas: a que os liga a esse ambiente de origem e a que se aproxima do campo literário da França hexagonal, o que os possibilita tratar de temas específicos e ainda assim universais, criando então, de acordo com Gauvin (2016), uma espécie de vanguarda tumultuante nesse conjunto descontínuo que é a comarca caribenha.

A situação de diglossia que possibilita o ambiente plurilíngue no qual encontra-se imerso o escritor latino-americano que escreve em francês, portanto, permite a ele, como afirma Gauvin (2016, p. 30), uma primeira desterritorialização constituída pela passagem da tradição oral

⁶ No original, «à la croisée des langues». Decidimos traduzir “la croisée” aqui por “encruzilhada” numa referência à *Pedagogia das encruzilhadas*, de Luiz Rufino, um dos conceitos decoloniais utilizados na pesquisa Literatura Afro-latino-americana, registrada no Departamento de Línguas Modernas da UFRGS coordenada pela Profa. Dra. Liliam Ramos. Segundo Rufino (2020, p. 27), “Macumba e encruzilhada são princípios que compreendem um amplo repertório que diz, desde a presença, os conhecimentos, as linguagens e as aprendizagens traçadas como forma de luta contra a dominação cultural.”

à escrita, e ainda, mais insidiosamente, a desterritorialização causada pelos diferentes públicos desses contadores de histórias: o público imediato – no caso do conto oral – e o público distante – ou seja, os leitores. Por conta disso, o escritor antilo-guianense precisa encontrar estratégias que Édouard Glissant chamou “estratégias de desvio”,⁷ que se apresentam de formas variadas – que vão “[...] da tradução ao comentário explicativo ou à prática de processos astuciosos destinados à integração das línguas [...]” (GAUVIN, 2016, p. 30. Tradução livre). Assim, os textos antilo-guianenses apoiam-se nos deslizamentos de língua que são inseridos no texto de maneira poética, deslizamentos esses que permitem o questionamento do leitor sobre as fronteiras entre a verdade e a ficção, reflexo evidente e imediato da tradição oral do conto crioulo, que também se situa no entre-lugar da realidade e da imaginação.

Finalmente, é possível afirmar categoricamente que grande parte do que se tem hoje de informação sobre o conto crioulo parte do trabalho realizado por Ina Césaire, filha de Aimé Césaire. A etnóloga, junto de Joëlle Laurent – na época, futura etnolinguista –, realizou um trabalho exaustivo no que diz respeito ao registro dos contos orais, os quais ela transcreveu em crioulo, traduziu para o francês e publicou em três obras bilíngues cujos títulos são: *Contes de Mort et de Vie aux Antilles* (primeira edição publicada em 1976), *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles* (publicado pela primeira vez em 1988) e *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles* (publicado em 1989).⁸ No prefácio da primeira obra, as organizadoras dissertam sobre a tradição oral e afirmam o costume de contar histórias para as crianças à noite, hábito que em geral é conduzido pelas mulheres. A grande ocasião em que ainda sobrevivem os contos orais no final dos anos 1980, contudo, são as cerimônias fúnebres, em que esses contos são narrados por homens e direcionados a um público adulto, sempre à noite – fato que remonta às tradições africanas ou ainda ao tempo da escravização dos homens nessas terras cujo período da noite era o único respiro de liberdade que se tinha. A partir de então, Césaire e Laurent (2017, p. 8) passam a descrever esse momento de contação de

⁷ *Stratégies de détour*, no original.

⁸ Em breve, será lançado no Brasil o terceiro livro da trilogia pela Editora Figura de Linguagem, de Porto Alegre, especializada em publicação de autores negros com cotas para autores e tradutores brancos. Tradução de Jéssica de Souza Pozzi e Samanta Vitória Siqueira.

histórias, que é bastante performático. Através de suas personagens e suas temáticas (que são majoritariamente três: a fome, a astúcia e a revolta), afirma-se ainda que o papel do conto oral antilhano é o da representação sob uma forma simbólica da realidade social, através, portanto, das armas miraculosas do humor e da poesia. Não existem dúvidas quanto ao uso da contação de histórias pelos escravizados, que expressavam através dessas práticas seus sentimentos, suas experiências e suas revoltas, e é por isso que o conto antilhano se mostra revelador quando analisado atentamente.

Essa expressão, dita somente em crioulo e advinda de um meio popular não urbanizado, infelizmente foi-se perdendo ao longo do tempo. O trabalho de Césaire e Laurent é um dos poucos registros escritos (quicá o único publicado em livro) que se tem hoje dessas histórias que percorrem gerações nas Antilhas e na Guiana Francesa e que constituem uma forma alternativa de registro do passado dessas comunidades, contrapondo-se aos escritos europeus sobre esses territórios, que constituem, por sua vez, uma visão distorcida e colonizatória sobre eles, justamente contribuindo para o que Edward Said vai denunciar como uma tradição orientalista em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2017).

A partir da análise dos contos crioulos transcritos, traduzidos e publicados nas três obras organizadas por Ina Césaire e Joëlle Laurent, percebe-se uma evidente influência dos contos orais – a Oralitura – na literatura produzida por autores contemporâneos nas Antilhas e na Guiana Francesa. Apesar da escrita em francês – primeiramente pelo motivo do alcance dessa língua e, depois, pelo crioulo ser uma língua oral cuja transcrição de Césaire e Laurent exigiu, antes de tudo, uma sistematização comparativa com o francês para refletir sobre a melhor maneira de transcrever em crioulo os contos gravados para que os falantes desta língua pudessem entendê-la quando escrita –, a literatura antilhana utiliza-se de diversos recursos advindos primeiramente da tradição oral, sobretudo o ritmo, que se diferencia da escrita francesa por suas frases curtas, marca também da oralidade, além de, é claro, uma temática que envolve o imaginário crioulo, a paisagem crioula e suas histórias que ultrapassam a linha do fantástico. Rompe-se, portanto, o paradigma da literatura concebida em língua francesa a partir da Europa que se propõe a todos os clichês da literatura dita universal.

Um bom exemplo de tal fazer literário atual, que apresenta muitas características percebidas também nos contos orais e cuja temática aborda justamente a tradição do *conteur*, é a obra de Patrick Chamoiseau

de 1988, *Solibo Magnifique*. O autor sintetiza em sua obra a poética da língua crioula, conceito de Hector Pouillet e Sylviane Telchid cunhado em “*Mi bè; pawòl mi!*” ou *Éléments d’une poétique de la langue créole* (2010), através do relato da história de um *conteur* – o último da Martinica no final dos anos 1970, quando as tradições orais já não eram mais tão comuns – que morre de repente em meio a uma performance em pleno carnaval martinicano. O enredo gira em torno, portanto, da investigação policial sobre o ocorrido e das histórias dos ouvintes que testemunharam o caso. A partir disso, a narrativa transcorre acerca de dois questionamentos centrais: “quem matou Solibo Magnifique?”, por parte da polícia, e “quem era Solibo Magnifique?”, por parte das testemunhas, amigos e conhecidos de Solibo que o escutavam quando ele foi atingido – afirmam eles – por uma *égorgette de la parole*, ou seja, quando ele foi “estrangulado pela palavra”.

Percebe-se então que o romance é permeado pela estética da oralidade: a fragmentação da narrativa, a colagem de histórias – a de Solibo e as das testemunhas –, as marcas da língua crioula ou deslizamentos linguísticos, como citado anteriormente (palavras, expressões, sotaques quando se fala francês, nomes próprios, etc.), as onomatopeias reproduzidas pelo narrador, como bem faz o *conteur*, que imita os sons da natureza, e o diálogo direto com o leitor são alguns aspectos que quebram a expectativa de um leitor habituado a uma escrita francesa. Além disso, ficção e realidade se confundem quando se descobre que uma das testemunhas é o próprio Patrick Chamoiseau, que também narra boa parte da história. Assim sendo, o autor, bem como alguns *conteurs*, coloca-se como expectador da história que conta: como escritor, ele é um *marqueur de paroles* (“gravador de palavras”) – segundo afirma o próprio narrador –, enquanto o *conteur* é reconhecido como *maître de la parole* (“mestre da palavra”). Chamoiseau coloca-se, assim, como copista da tradição, cumprindo a tarefa de compilar e armazenar o conto crioulo na escrita latino-americana de expressão francesa.

Ademais, também é possível constatar a presença de pelo menos dois dos grandes temas do conto crioulo apontados por Césaire e Laurent (2017, p. 13) no romance de Chamoiseau: a fome, através da miséria em que vivem alguns personagens, em sua maioria desempregados e sem residência fixa; e a astúcia, tanto de Solibo em relação a diversos aspectos de sua vida que mais tarde o leitor toma conhecimento a partir dos depoimentos das testemunhas, quanto das próprias testemunhas que

tentam esquivar-se da enquete policial. Assim, vão-se desenrolando os mistérios que envolvem a morte e a vida de Solibo Magnifique ao longo dos depoimentos das testemunhas do ocorrido.

Outras questões que envolvem o conto crioulo e, conseqüentemente, a sociedade antilhana também podem ser constatadas na obra: o pai da personagem principal é ausente, fato bastante comum nas histórias orais crioulas, visto que esta é uma sociedade majoritariamente matrifocal, cuja mãe é o cerne do sistema familiar e o pai é um mero reprodutor que normalmente não assume a devida responsabilidade para com seus filhos – herança do sistema escravista na região, evidentemente. Além disso, a truculência da polícia como instituição é também aqui bastante evidente, envolvendo tanto os policiais negros quanto brancos vindos da França, reforçando assim a problemática das estruturas de poder que permanecem nas Antilhas sob o comando da metrópole.

Assim sendo, Patrick Chamoiseau – tomado aqui como exemplo, mas não o único a fazer isso nas Antilhas, como já citado – é capaz de produzir uma literatura em língua francesa que se diferencia da mera reprodução do fazer literário concebido na Europa, principalmente porque quebra com os paradigmas do tema da territorialidade apresentado por Walter Mignolo (1995) que, de acordo com Rita Segato (2013, p. 51), nunca consegue inscrever-se adequadamente ao discurso dos povos, visto a inconsistência entre a territorialidade cartográfica, que orienta o poder político e cala a voz enunciada por sujeitos étnicos. Assim, em geral, o controle colonial (ou, nesse caso específico, neocolonial) impede as consciências de situarem-se em sua paisagem e expressarem-se a partir dela, pois o discurso é capturado por um poder político que o persuade e o obriga a localizar-se em referência a centros geográficos impostos à subjetividade pela poderosa retórica administradora do mundo, ou seja, a retórica colonial. Segundo Quijano (2005, p. 110),

[a] incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de

poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento.

Nas Antilhas, parece-nos que a produção literária ultrapassou essas questões. A riqueza da literatura martinicana e guadalupense, que se estende também à Guiana Francesa, precisa ser pensada como produção latino-americana de língua francesa, corroborando assim uma criação artístico-literária que dê conta da complexidade das relações sociais resultantes de uma imposição colonial e, conseqüentemente, cultural. Enfim, a Oralitura escrita hoje por romancistas antilhanos é o retrato mais transparente possível dessa sociedade repleta de contradições que, visto seu *status* político que a relaciona ainda diretamente à França, tenta a seu modo sobreviver sob os paradoxais embates da vida cotidiana.

Para melhor compreender e analisar, portanto, as produções literárias antilhanas, e para que o debate dentro da universidade – que carrega em si desde sua criação a problemática apontada anteriormente por Quijano (2005), visto ser também uma estrutura de poder com raízes europeias – abra espaço para a diversidade de textos latino-americanos em língua francesa que se tem hoje, é que se torna tão importante conhecer a dinâmica da tradição oral em toda sua complexidade. De acordo com Ludwig (2010, p. 15), o arquipélago (as Antilhas), é o ponto de contato e de confronto entre o mundo europeu escrito e a oralidade do *conteur* crioulo, que encontra seu espaço à noite – esse momento que, para o escravizado, representava lazer, prazer e insubmissão. Tomar consciência da opacidade que a noite carrega nesse caso, assim como a palavra do *conteur* crioulo, é negar, para o autor, o totalitarismo da razão cartesiana. Assim, o escritor contemporâneo martinicano, guadalupense e guianense não apresenta sua realidade de maneira enciclopédica, mas consegue associar seus leitores ao misticismo do vodu e ao ritmo circular da narrativa, recusando-se então a reduzir uma narrativa complexa a uma mera fórmula analítica. Se foi essa *parole de nuit* que forneceu as bases para a desalienação do escravizado e que lhe deu a possibilidade de uma nova identidade, então é dela também que o escritor antilhano e guianense vai se servir para criar uma poética da língua crioula na literatura contemporânea. Para Chamoiseau (2010, p. 157), o escritor antilhano de hoje precisa adotar a atitude do *conteur* crioulo: um homem sozinho, de pé no meio da noite, solidário às almas destruídas que o cercam e

servem como público, almas que esperam dele o maravilhamento, o esquecimento, a distração, o riso, a esperança, e excitação, enfim, a chave para a resistência e para a sobrevivência.

4 Palavras finais

Como todos os espaços de vivência social dentro de um continente colonizado, a universidade é um reflexo de ideias deste sistema, ou seja, apresenta-se como um ambiente ainda predominantemente conservador e tradicional que baseia seu rigor científico através de uma epistemologia eurocêntrica dita universal. Nesse contexto, Walsh (2013) traz uma reflexão sobre a necessidade de abranger outras epistemologias nos ambientes pedagógicos e, baseando-se nessas concepções, discorre sobre as frestas da crise da colonialidade e do capitalismo que possibilitam a introdução de novas formas de produção de conhecimento. Para a autora, é através de uma estruturação da memória coletiva que se obtêm propostas decoloniais, caracterizadas como símbolos de luta e rebeldia de povos originários e diaspóricos permitindo-se ser, pensar e produzir independentemente do poder colonial que os rodeia. Essas propostas se constituem como

[p]edagogias que incentivam o pensar desde e com genealogias, racionalidades, conhecimentos, práticas e sistemas civilizatórios e de viver distintos. Pedagogias que incitam possibilidades de estar, ser, sentir, existir, fazer, pensar, olhar, escutar e saber de outro modo, pedagogias direcionadas a e ancoradas em processos e projetos de caráter, horizonte e intenção decolonial. (WALSH, 2013, p. 28. Tradução livre.)⁹

Para a efetivação de práticas decoloniais, é necessário voltar o olhar para outros povos que constituem e escrevem a história do continente latino-americano, como os exemplos apresentados nesta reflexão. As literaturas de língua francesa produzidas na encruzilhada de línguas nas Antilhas escancaram a violência colonial tanto nas

⁹ No original: “[p]edagogías que animan el pensar desde y con genealogías, racionalidades, conocimientos, prácticas y sistemas civilizatorios y de vivir distintos. Pedagogías que incitan posibilidades de estar, ser, sentir, existir, hacer, pensar, mirar, escuchar y saber de otro modo, pedagogías enrumbadas hacia y ancladas en procesos y proyectos de carácter, horizonte e intento decolonial.”

abordagens temáticas dos produtores das narrativas (autores, *conteurs*) como a fome, a astúcia e a revolta, quanto na representação linguística na língua de partida pela impossibilidade de a terminologia francesa dar conta de uma gama de significados que só é possível compreender em *créole*. Tal tarefa não é simples, visto que nos próprios territórios antilhanos o *créole* era proibido nas instituições formais de ensino até a década de 1980, o que escancara a imposição colonial do ainda centro político-econômico, a França.

É justamente neste mundo fluido das curvas e dos desvios da comarca caribenha que a perspectiva decolonial traz novas chaves de leitura da memória de nosso continente, aproximando regiões tão diferentes, mas ao mesmo tempo com histórias compartilhadas de colonização, de violências e de imposições. O debate sobre a literatura antilhana no Brasil proporciona o conhecimento ampliado das dinâmicas caribenhas aos estudantes brasileiros que, ao compreenderem-se partícipes de um espaço de ilhas que se repetem, têm a possibilidade de conhecer novos autores e textos, de aprender variantes linguísticas do idioma francês e de reavaliar os processos históricos latino-americanos de forma panorâmica.

Referências

AGUIAR, F. W. Comentário ao texto “O boom em perspectiva”, de Angel Rama. *In: CD-ROM: Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. [Rio Grande do Sul], 2001. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/rama/comentarios.htm>. Acesso em: 28 jun. 2020.

ALVES, A. C. «*Mon nom, je l’habite tout entier*»: Littérature-monde en français e seus lugares de enunciação. 2012. 208f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/54085>. Acesso em: 26 jun. 2020.

BENÍTEZ ROJO, A. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Madrid: Editorial Casiopea, 1989.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Porto: Poveira, 1971.

CÉSAIRE, I.; LAURENT, J. *Contes de mort et de vie aux Antilles*. SÉNÉGAL: NENA, 2017.

CHAMOISEAU, P. Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In: LUDWIG, R. (org.). *Écrire la « parole de nuit »* : la nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010. p. 151-158.

CHAMOISEAU, P. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 1991.

DES écrivains plaident pour un roman en français ouvert sur le monde. *Le Monde*, France, 15 mars 2007. A La Une. Disponível em: https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883339_3208.html. Acesso em: 14 jan. 2020.

GAUVIN, L. Des littératures de l'intranquillité. *Intercâmbio : Revue d'Études Françaises*, Porto, 2 série, n. 9, p. 27-33, 2016. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14880.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2020.

LAFARRIÈRE, D. Internationales – Danny Lafarrière Dimanche 24 mai. *InternationalesTV*, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XzvJ7R3Hkmo&t=1756s&ab_channel=InternationalesTV. Acesso em 14 jan. 2020.

LUDWIG, R. Écrire la parole de nuit : Introduction. In: _____. (org.). *Écrire la « parole de nuit »* : la nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand, France: Gallimard, 2010.

POULLET, H.; TELCHID, S. Éléments d'une poétique de la langue créole. In: _____. (org.). *Écrire la « parole de nuit »* : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand, France: Gallimard, 2010. p. 181-190.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 24 jun. 2020.

RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

RESTREPO, E. Decolonizar la universidad. In: BARBOSA, J. L.; PEREIRA, L. *Investigación Cualitativa Emergente: reflexiones y casos*. Sincelejo: CECAR, 2018. p. 8-23.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEGATO, R. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

SILVA, L. R.; SERRARIA, R. As narrativas do tambor como práticas decoloniais. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 279-297, 2019. DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.94755>.

WALSH, C. Lo pedagógico y lo decolonial. Entretejiendo caminos. In: _____. *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 23-68.

Recebido em: 30 de junho de 2020.

Aprovado em: 29 de agosto de 2020.



Maryse Condé e Yannic Lahens como vozes femininas antilhanas: resistência, construção e transgressão

Maryse Condé and Yannic Lahens as Female Voices from the Antilles: Resistance, Construction and Transgression

Josilene Pinheiro-Mariz

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba / Brasil
jsmariz22@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4879-579X>

Resumo: As letras antilhanas de língua francesa são a marca de uma literatura reveladora de denúncia, migração, resistência. Essa literatura, nas vozes de escritoras, representa contemporaneamente a singularidade de uma vasta região de língua francesa no continente americano que tem características peculiares e, ao mesmo tempo, similares, particularmente, quando pensada a língua francesa e seus traços culturais. Considerando esse contexto, damos destaque ao pensamento de escritoras antilhanas e evidenciamos duas autoras de obras literárias e reconhecidas pensadoras da cultura/literatura (CONDÉ, 1993, 2013; LAHENS, 2019) como forma de pôr em relevo o pensamento feminino enquanto alicerce importante para se pensar a produção literária de países de língua francesa no continente da América Central.

Palavras-chave: escritoras; Antilhas; Maryse Condé; Yannick Lahens.

Abstract: French-language writing from the Antilles is the hallmark of a literature that reveals denunciation, migration and resistance. This literature, in the voices of female writers, currently represents the uniqueness of a vast French-speaking region on the American continent that has peculiar and, at the same time, similar characteristics, particularly when considering the French language and its cultural traits. Considering this context, we highlight the thought of Antillean female writers, especially two authors of literary works and recognized thinkers of culture/literature (CONDÉ, 1993, 2013; LAHENS, 2019) as a way to highlight female thought as an important foundation for thinking about the literary production of French-speaking countries on the continent of Central America.

Keywords: writers; Antilles; Maryse Condé; Yannick Lahens.

1 Introdução

Chegando ao final deste primeiro vintênio do século XXI, discutir sobre o lugar da mulher nas sociedades poderia parecer desproposital uma vez que esse é um tema de conferências em diversos espaços mundo a fora. Ora, se pensar que o lugar da mulher, enquanto “atriz” social configura-se em um debate datando de alguns séculos, o que se dizer, então, de alguns ambientes tradicionalmente ocupados por ela, tais como o de escritora? Nesse âmbito, estaria, por assim dizer, um dos principais comportamentos femininos, a transgressão; o que provavelmente constitui-se no elemento mais temível de alguns grupos sociais, dado o fato de ser também uma conduta audaciosa. Nesse percurso, o lugar da mulher escritora também tem sido alvo de estudos de diversas áreas, sobretudo na Literatura, mas também na Sociologia e na Antropologia, além do domínio do Direito e da Filosofia e em outros campos do conhecimento.

Neste artigo, gostaríamos de trazer uma contribuição para os estudos das letras antilhanas escritas no feminino, evidenciando o pensamento de escritoras; esse estudo é precedido por um panorama da produção literária, nomeadamente feminina, da região e busca ainda apresentar subsídios para os estudos críticos dessa literatura. Ressaltamos, no entanto, que tomaremos uma noção de Antilhas que abraça também o Haiti, muito embora costume-se nomear apenas Guadalupe e Martinica com esse termo. Todavia, a concepção de ‘antilhano’ não é uma palavra que guarde em si passividade, é o que afirma Chancé (2005), ao ponderar sobre as delimitações geográficas ligadas à noção de Caribe: “De um ponto de vista mais convencional, o Caribe se reduz às pequenas e grandes Antilhas, às ilhas holandesas, Aruba, Bonaire e Curaçao e às duas Guianas” (CHANCÉ, 2005, p. 7).¹ Tendo em vista essa extensão territorial, não é inusitado pensar a respeito de todas as particularidades latentes nesse espaço no que concerne, por exemplo, às questões linguísticas e culturais, políticas e econômicas e, particularmente, sociais. “Conseqüentemente, nem a definição objetiva das Antilhas, nem a consciência de serem antilhanas são evidentes para essas das ilhas do

¹ Todas as traduções são de nossa autoria, salvo menção contrária.

D’un point de vue conventionnel, la Caraïbe se réduit aux petites et grandes Antilles, aux îles néerlandaises, Aruba, Bonaire et Curaçao, et aux deux Guyanes. (CHANCÉ, 2005, p. 7).

Caribe” (CHANCÉ, 2005, p. 7).² Assim, não é raro identificar na produção literária da região uma literatura que reflete especificidades dessas Ilhas.

A partir dessa contextualização geográfica, inicialmente, apresentamos alguns elementos da literatura antilhana de língua francesa, levando em consideração que se trata de uma importante forma de situar as nossas discussões. É interessante acentuar que utilizaremos a expressão letras antilhanas de língua francesa, a fim de evitar toda a discussão que subjaz no termo “literatura francófona”, que aponta para um debate sobre o qual já há diversas contribuições. Na sequência, trazemos apontamentos sobre as literaturas de língua francesa produzidas no Caribe, notabilizando autoras que escrevem as primeiras páginas da história de resistência da escrita feminina e que, por diversas razões, foram esquecidas ou, simplesmente, deixadas de lado pelos antologistas; na sua maioria, homens. Sublinhamos as irmãs Nardal, feministas dos primeiros anos do século XX e também evocaremos outras autoras que contribuíram para a construção de uma literatura antilhana ‘no feminino’ como se conhece contemporaneamente, tendo-se em conta Suzanne Césaire e Mayotte Capécia, Michele Lacrosil e Jacqueline Manicom, dentre outras.

Nesse universo, duas escritoras são fundamentais para se compreender e estudar as literaturas das Antilhas, pensando-se nas Grandes e Pequenas Antilhas: a guadalupense Maryse Condé e a haitiana Yanick Lahens. A primeira pode ser considerada a principal escritora antilhana de língua francesa que em 2018 obteve reconhecimento pelo conjunto de sua produção literária com o Prêmio Nobel Alternativo. A segunda inaugurou a cátedra anual *Mundos Francófonos*, no Collège de France (2018-2019) e tem uma escrita que simboliza a grandeza da literatura antilhana no feminino, sendo já premiada com o *Prix Femina* 2014.

Nestas reflexões de base bibliográfica e documental, buscamos resgatar as vozes femininas das Antilhas de língua francesa, considerando a sua importância, que revelam um engajamento social, datando de quase um século de lutas e, por conseguinte, de ‘escrevivências’ e ‘sobrevivências’ partilhadas. Optamos por trazer ponderações a respeito do pensamento dessas escritoras, porquanto entendemos que as contribuições de Maryse Condé e de Yanick Lahens podem ser basilares

² Par conséquent, ni la définition objective des Antilles, ni la conscience d’être antillaises, ne sont une évidence pour ces îles de la Caraïbe (CHANCÉ, 2005, p. 7).

para se compreender melhor a literatura não somente de escritoras dessa região geográfica, mas de qualquer outro espaço.

2 As letras antilhanas de língua francesa

A literatura produzida em língua francesa nas ditas Antilhas francesas apresenta características semelhantes às de outros países colonizados pelos franceses; no entanto, cabe lembrar que seu nascimento se deu a partir das histórias dos békés, colonos de origem francesa que viviam nas ilhas. É perceptível que, ao longo de séculos, essa literatura tenha apresentado uma significativa autoria branca em relação à quantidade de negros da população local. Esse fato não é exclusivo das Antilhas, pois tal comportamento pode ser devido ao sistema escravagista instalado no continente americano a partir do século XVII.

Ao longo da História, a língua/cultura béké se opunha à crioula, uma vez que esta última consistia em uma língua exclusivamente oral e pertencente aos escravizados. Por essa razão, na questão linguística, enquanto material para a produção literária, ancora-se uma das mais instigantes e frutuosas discussões sobre as literaturas antilhanas, haja vista que enquanto marca da diáspora africana, a tradição oral é trazida para essas ilhas da América Central, promovendo, assim, o encontro com a língua escrita do europeu, seja de língua francesa, inglesa ou espanhola, dando origem às línguas faladas por uma parte considerável da população antilhana, as línguas crioulas. Considerando as peculiaridades dessas línguas, é significativo fazer a ressalva sobre a diversidade do crioulo falado nas distintas ilhas de origens europeias, incluindo-se além dos supracitados países, a Holanda, Suécia e Dinamarca.³

A produção literária de békés intensificou-se no início do século XIX, logo após a Revolução Francesa. O tema recorrente nessa produção literária era o da alegria de viver na ilha, mostrando as pitorescas paisagens de trabalho, como as plantações de cana-de-açúcar. Esses békés, que temiam a política abolicionista em andamento na França, dirigiram sua produção ao público francês, a fim de seduzi-los na qualidade de partidários. Eles assumiram “a liderança propagando, através da literatura, os benefícios da escravidão [...]”; daí o surgimento

³ Destaque-se que na origem da palavra Antilhas está a língua portuguesa: “ante ilhas”, segundo o historiador Jacques Heers (1991, p. 117).

repentino de obras que exaltam os méritos da aristocracia insular que garante a ‘civilização’ diante da ‘barbárie’ dos negros” (SEMUIJANGA, 2006, p. 28).⁴ Após o fim do sistema escravista em 1848, uma nova temática é delineada nas ilhas, abordada pelos brancos, negros e mestiços; trata-se do mito das Antilhas felizes, que tem seu apogeu em Paris, em uma exposição sobre o tema, em 1945. Segundo Semujanga, (2006, p. 28) “esta literatura exalta a vida feliz dos habitantes das ilhas que vivem em harmonia entre si, graças à língua e às culturas francesas”.⁵ Certamente, essa harmonia é questionável, porque, após anos de escravidão, não nos parece óbvio que poderia haver relações interpessoais harmoniosas entre os habitantes das ilhas, considerando os lados opostos: colonizador e escravizado.

No entanto, naquela época, o povo antilhano já exigia mais autonomia política e, como consequência, a literária. Durante a afirmação de uma literatura antilhana em língua francesa, ainda é possível testemunhar, nos anos de 1980, a uma luta pela ‘Criolidade’, de acordo com os martiniquenses Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, a partir de suas *Lettres Créoles* (1999), um texto que provocou diversas reações entre seus compatriotas, mas que tem um papel basilar para a noção de ‘oralitura’ tão forte nas letras antilhanas.

3 Vozes femininas na construção da literatura antilhana

Observa-se ao longo de toda a história da literatura das Antilhas que a presença das letras de mulheres é notavelmente discreta, o que não significa que seja invisível. De fato, Maryse Condé nos aponta no ensaio *La parole des femmes* (1993 [1979])⁶ que nesse espaço geográfico existe uma produção feminina e enfatiza o papel das romancistas antilhanas ao reforçar que: “seria um erro procurar entre as romancistas antilhanas o eco estridente das reivindicações feministas. O protesto, pode-se até

⁴ [...] les devants en faisant la propagande, par le biais de la littérature, des bienfaits de l’esclavage [...] ; d’où l’apparition coup sur des œuvres qui vantent les mérites de l’aristocratie insulaire garante de la ‘civilisation’ face à la ‘barbarie’ des Noirs. (SEMUIJANGA, 2006, p. 28).

⁵ Cette littérature vante la vie heureuse des habitants des îles vivant en harmonie les uns avec les autres grâce à la langue et les cultures françaises. (SEMUIJANGA, 2006, p. 28).

⁶ *A fala das mulheres* seria uma tradução para esse texto ainda não traduzido para o português.

mesmo dizer a contestação que eles transmitem, porém é mais matizada” (CONDÉ, 1993 [1979], p. 44).⁷ De acordo com a observação de Condé, isso não significa que as reivindicações sejam inexistentes, talvez sejam obliteradas, por assim dizer, o que resulta em desafios reais no tocante a alguns aspectos específicos das mulheres, como a maternidade, tema recorrente nos romances, bem como morte, vida, realidade e imaginação, religiosidade, amor e natureza, conforme descreve ao longo de todo esse supracitado ensaio.

A produção das escritoras antilhanas, sob o olhar de Adamson (1997), tem o tom e o ritmo dos mitos antigos. “Elas falam cada vez menos de alienação colonial e, mais explicitamente, retratam as preocupações de suas vidas tais como estão sendo vividas” (ADAMSON, 1997, p. 9).⁸ Uma obra que complementa a de Maryse Condé é publicada com o título *Elles Écrivent des Antilles* (RINNE; VITIELLO-YEWELL, 1997), que reúne escritoras dessas ilhas e, no seu conjunto, podem ser encontrados estudos sobre obras de mulheres cujas características são a riqueza e a diversidade literária que mesmo sendo bastante diversificada, tem características próprias às individualidades.

Nosso foco é os dois países: Haiti e Guadalupe. Entretanto, se consideramos a Martinica e a Guiana, ampliamos para o mar do Caribe e, então, é possível encontrar dezenas de escritoras de expressivas obras literárias, a exemplo de Alice Hyppolite, Maude Paultre Fontus, Nadine Magloire, Edwidge Danticat, Janine Tavernier, Marie-Soeurette Mathieu, Elvire Maurouard, Elsie Suréna, Michèle Voltaire Marcelin, Mona Guérin, Geneviève Gaillard-Vanté, Émilie Franz, Suzanne Comhaire-Sylvain, Myriam J.A. Chancy, Nicole Cage-Florentiny, Mayotte Capécia, Ina Césaire, Suzanne Césaire, Suzanne Dracius, Marie-Reine de Jaham, Mireille Jean-Gilles, Fabienne Kanor, Julienne Salvat, Dany Bébel-Gisler, Maryse Condé, Gerty Dambury, Dominique Deblaine, Lucie Julia, Michèle Lacrosil, Michèle Montantin, Gisèle Pineau, Marie-Noëlle Recoque, Simone Schwarz-Bart, Simone Sow,

⁷ ce serait une erreur de chercher chez les romancières antillaises, l'écho strident des revendications féministes. La protestation, on peut même dire la contestation qu'elles véhiculent, cependant est plus nuancée » (CONDE, 1993 [1979], p. 44).

⁸ Elles parlent de moins en moins d'aliénation coloniale, et plus explicitement, elles dépeignent les préoccupations de leurs vies, telles qu'elles sont en train de la vivre » (ADAMSON, 1997, p. 9).

Sylviane Telchid, Myriam Warner-Vieyra, Françoise Loe-Mie, Lyne-Marie Stanley, Sylviane Vayaboury, Christiane Taubira. Sem a intenção de ser fatigante, entendemos ser necessário exemplificar que a produção dessas escritoras é uma realidade.

O país de maior produção de obras de língua francesa é o Haiti. Isso pode ser o resultado de uma luta histórica que tem seu início ainda nos primórdios do século XIX, com a independência do país, ao passo que os outros são ainda DOM (departamentos ultramarinos), isto é: são a França nas Américas. A História de luta pela independência é um dos principais motes da sua literatura, sendo uma constante e real necessidade de reconhecimento e de respeito. Outro argumento sempre presente nessa literatura é a geografia e tudo o que está ligado a ela, a exemplo da sua localização geológica de falhas, alimentando a ficção de diversos escritores e escritoras.

Enquanto a literatura do Haiti tem uma produção em língua francesa largamente maior que a dos outros países da região, as autoras martiniquenses, guadalupenses e guianesas também produzem em afinidades com as literaturas hispânicas, o que nos leva a identificar o “maravilhoso realismo haitiano” ou “realismo mágico”, resultando no principal elemento de estudo das literaturas antilhanas, pois têm uma relação bastante significativa com os elementos da natureza, ligados ao telúrico.

Este realismo mágico e maravilhoso é encontrado no Oceano Atlântico através da natureza, da religiosidade e de elementos culturais. Esse é indubitavelmente o caso da escritora guadalupense Simone Schwarz-Bart, uma das primeiras escritoras dessa Ilha a apresentar em seus romances essas noções, uma vez que mistura, de uma maneira muito singular, a língua francesa escrita e a língua crioula, em uma junção que revela a força de sua produção, bem como as marcas culturais dessa região de língua francesa. Dessa maneira, identifica-se em sua obra uma especial perspectiva da ‘oralitura’, porque consegue reunir a escrita da língua oral ao eco da tradição antilhana, revelando a força da ancestralidade que deve ser passada de geração em geração. As expressões da memória ou dos jogos, como provérbios, canções e outros aspectos relativos ao oral estão presentes em diversas narrativas de autoras contemporâneas, tais como *Rosalie l'Infâme* (2003), de Evelyne Trouillot, ou *Le livre d'Emma* (2001), de Marie-Célie Agnant ou ainda *Krik? Krak* (1995), de Edwige Danticat, apenas a título de exemplo.

No entanto, para se chegar ao que se tem hoje como literatura e reconhecimento do lugar da mulher nessas literaturas, faz-se necessário fazer um *retour-en-arrière* (resgate de memória) e chegar aos anos de 1930 e 1940, quando em Paris, jovens antilhanos e africanos de língua francesa se encontravam e escreviam as primeiras páginas do que veio a ser o movimento da Negritude, amplamente conhecido pelo engajamento dos antilhanos. Todavia, sempre que esse movimento é evocado, não se vislumbra nele nenhuma mulher, deixando a impressão de que não houve participação feminina no movimento. Entretanto, as irmãs Paulette Nardal ao lado da bela Suzanne Césaire coadjuvaram nessa história, segundo argumenta a escritora e filósofa Tanella Boni (2014) em seu ensaio *Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire*.

Boni (2014) resgata a cartografia da Negritude, nos anos de 1930 e 1940 e revela que enquanto os homens discutiam e construía o movimento, essas mulheres citadas lideravam discussões concernentes ao tema. Paulette Nardal, com o pensamento de raça, no mesmo tempo em que Suzanne Césaire pensava a mestiçagem:

Alguns elementos da biografia, bem como depoimentos relatados aqui e ali, pintam o retrato de “mulheres em negritude”: Paulette Nardal, pensadora da “consciência de raça” e Suzanne Césaire, defensora de um surrealismo que explora a experiência particular de cruzamento e de mestiçagem nas Antilhas. É de surpreender o silêncio delas após um período muito fértil em torno de duas críticas: *La Revue du monde noir* [*A Revista do mundo negro*] (1931-1932), que Paulette Nardal cofundou com outras e *Tropiques* [Trópicos] (1941-1945), espaço no qual Suzanne Césaire teve papel fundamental e publicou a maior parte de sua obra. (BONI, 2014, p. 62; aspas de Boni).⁹

⁹ Quelques éléments de biographie ainsi que des témoignages rapportés çà et là brossent le portrait de « femmes en Négritude » : Paulette Nardal, penseuse de la « conscience de race » et Suzanne Césaire, défenseuse d’un surréalisme qui explore l’expérience particulière de brassage et de métissage aux Antilles. On pourrait s’étonner de leur silence après une période très féconde autour de deux revues : *La Revue du monde noir* (1931-1932) que Paulette Nardal a cofondée avec d’autres et *Tropiques* (1941-1945) où Suzanne Césaire a joué un rôle de premier plan et publié l’essentiel de son œuvre. (BONI, 2014, p. 62).

Esse pensamento de conscientização da raça de Nardal foi fundamental para a construção do que se tem hoje como feminismo negro, muito embora tal terminologia tenha obtido maior visibilidade no nosso país apenas nos últimos anos com os trabalhos de Ribeiro (2018, 2019). A produção de Paulette Nardal é generosamente retomada pela pesquisadora dos estudos afro-americanos e da diáspora Tracy Denean Sharpley-Whiting (2000), que colocam Paulette e Jane como as principais fundadoras do feminismo negro, já nos idos de 1930.

Sobre esse tema, o renomado jornal francês *La Libération* publicou, em 26 de fevereiro de 2019, o artigo *Paulette Nardal, théoricienne oubliée de la négritude*, trazendo uma reportagem, escrita por Léa Mormin-Chauvac, a respeito do “esquecimento” de Paulette Nardal, com a seguinte lide: “Ocultada pela notoriedade dos fundadores oficiais do movimento literário e político como Senghor e Césaire, a jornalista e mulher das letras martiniquense teve atividade decisiva no período entre guerras para trazer à tona a ‘consciência negra’”.¹⁰ A referida reportagem faz emergir a desmemória relativa à eminente ação da jornalista martiniquense, realçando o livro de Philippe Grollemund (2019), intitulado: *Fiertés de femme noire – Entretiens /Mémoires De Paulette Nardal*. Grollemund iniciou os contatos com Paulette Nardal desde os anos de 1970 e, a partir dos diversos diálogos e entrevistas, a nomeou “Madrinha da Negritude”, mantendo contato com ela até o seu falecimento em 1985. O autor apresenta diversos fatos fundamentais para se compreender tal epíteto, como o fato de ser a primeira filha de sete irmãs (Paulette, Emilie, Alice, Jane, Lucy, Cécyl e Andrée), do primeiro engenheiro negro da Martinica. Aos 24 anos, em 1920, deixa seu país e o trabalho de professora, para fazer estudos anglófonos, tendo escolhido literatura; ela e sua irmã Jane, tornam-se as primeiras mulheres negras a estudarem na Sorbonne e ao lado de Jane e de outra irmã, Andrée, escrevem os artigos feministas que são estruturais para o feminismo caribenho e mundial, por extensão. Além do mais, é ela uma das primeiras pensadoras a construir as ideias do feminismo negro e de sororidade,

¹⁰ Occultée par la notoriété des fondateurs officiels du mouvement littéraire et politique comme Senghor et Césaire, la journaliste et femme de lettres martiniquaise a eu une activité décisive dans l’entre-deux-guerres pour faire émerger « la conscience noire » (MORMIN-CHAUVAC, 2019).

pois entende que alguns sentimentos como o de desenraizamento, por exemplo, é algo que é mais percebido pelo sentimento feminino:

Paulette Nardal também escreve sobre as reivindicações do “feminismo negro”, do qual ela é a figura de proa. Uma temporã feminista interseccional, Nardal acredita que, muito antes dos homens, que estavam bastante bem integrados socialmente na França continental, eram as mulheres antilhanas que sentiam a necessidade de solidariedade racial. Esse “sentimento de desenraizamento”, ela o crê mais especificamente feminino. (MORMIN-CHAUVAC, 2019).¹¹

No citado livro de entrevistas com a martiniquense, Grollemund (2019) revela que o fato de ser uma convicta feminista e antirracista, naturalmente, acarretou enormes problemas a ela e à sua família, tendo ela sofrido atentados, agressões verbais e físicas também.

Já no caso de Suzanne Césaire, esta tem reiteradas referências à sua inconfundível beleza, o que provavelmente seduziu um dois pais “oficiais” do movimento da Negritude, o poeta Aimé Césaire. Além disso, Suzanne é uma das pedras angulares do forjamento de uma Nova Literatura do Caribe, tendo publicado a maior parte de sua obra na *Revista Tropiques*, da qual foi cofundadora, no período entre 1941-1945, em que trazia “críticas mordazes à poesia caribenha tradicional e insípida que imitava e não inovava” (RABBITT, 2006, p. 538).¹² Tendo partido cedo (1915-1966), Suzane Césaire deixou uma produção memorável que revela uma inquietação com a necessidade de se construir uma literatura de identidade própria, retratando a identidade cultural antilhana.

O Movimento *Négritude* deve, em grande medida, o seu sucesso a essas importantes pensadoras que, além da vanguarda, travavam lutas políticas para galgar notoriedade, ora no círculo pan-africanista, ora também nas discussões feministas, protagonizado pelo domínio da burguesia branca e eurocêntrica.

¹¹ Paulette Nardal écrit également sur les revendications du «féminisme noir», dont elle est la figure de proue. Féministe intersectionnelle avant l’heure, Nardal estime que, bien avant les hommes, plutôt bien insérés socialement en métropole, ce sont les femmes antillaises qui ont ressenti le besoin d’une solidarité raciale. Ce «sentiment de déracinement», elle le croit plus spécifiquement féminin. (MORMIN-CHAUVAC, 2019).

¹² critiques of traditional, and insipid, Caribbean poetry that imitated rather than innovated. (RABBITT, 2006, p. 538).

A Paris daquele início das primeiras décadas do século XX, definitivamente, sentiu a fúria dessas intelectuais negras caribenhas, pensadoras da Diáspora, marcadamente, de expressão francófona (NASCIMENTO, 2016, p. 17).

O argumento acima instiga e denuncia uma realidade da qual não nos damos conta, na maioria das vezes. Ora, se hoje, ainda há muitos comportamentos misóginos de homens e de mulheres também, o que dizer de quase um século atrás?

Antes, porém, de deixarmos estas mulheres que construíram a literatura antilhana tal como é hoje, é imprescindível ainda citar Capecia Mayotte (Martinica, 1928-1953), Michele Lacrosil (Guadalupe, 1915-2012) e Jacqueline Manicom (Guadalupe, 1938-1976), uma tríade de romancistas que tem no cerne de sua obra a busca por identidade e a preocupação com o lugar da mulher negra na sociedade caribenha, sempre evocando a exclusão social no binômio grupo negro e grupo branco (PARAVISINI-GEBERT, 1992).

O resgate da história da literatura antilhana é fundamental para compreender o que fazem hoje Maryse Condé e Yannick Lahens; a primeira é, sem sombra de dúvida, a principal escritora antilhana contemporaneamente, haja vista a sua abundante e fecunda obra. Ademais, pode-se dizer que, pelo seu percurso de escrita, já vivenciou diversos períodos da literatura de seu país e região. A segunda representa a literatura de língua francesa contemporânea não só por sua qualidade romanesca, mas também por ensaios e artigos acadêmicos sobre escritores antilhanos e sobre as literaturas de língua francesa. Ambas são romancistas premiadas e ensaístas, cujos textos são fundamentais para se pensar uma literatura “dita francófona” antilhana neste momento do século XXI, como veremos na sequência deste texto.

3.1 Em literatura escrita “em Maryse Condé” e uma luta pela descolonização

Maryse Condé, nascida em Pointe-à-Pitre, em 1937, é autora de uma vastíssima obra,¹³ na qual podem ser encontrados diversos ensaios. No primeiro, publicado em 1973, na revista *Négritude africaine*,

¹³ Como já citado anteriormente, o site *Ile-en-ile* é um dos espaços mais completos para se conhecer escritores e escritoras dos mares de língua francesa. A página de Maryse

négritude caraïbe, intitulado “Pourquoi la Négritude ? Négritude ou Révolution”, a autora já demonstra seu engajamento político e social, a tônica na sua produção e enquanto mulher escritora. Logo, pode-se reiterar que sua experiência de vida em continentes diferentes foi fundamental para a construção de sua obra. Deixando o seu país, chegou a Paris, para os estudos no Liceu Fénelon e, posteriormente, na Sorbonne, em literatura comparada; na África, vivendo na Guiné, Gana e Senegal, construiu o romance que veio a ser considerado a sua obra-prima, *Ségou* (1987); na América do Norte, trabalhou como professora em diversas universidades nos Estados Unidos, aposentando-se em 2005, pela Universidade Columbia, em Nova York, e retornou ao seu país, onde vive entre Guadalupe, Estados Unidos e Europa.

Por certo, toda essa vivência deu à autora um discernimento que contribuiu para a formação do pensamento de base, sobretudo, em relação à negritude e ao feminismo, além da própria escrita enquanto fazer literário e como escritora do mundo, pensando-se na escrita configurada em uma marca que poderia ser a identitária de uma região, o que para ela não se representa em um axioma, pois diz: “Amo repetir que não escrevo nem em francês, nem em crioulo. Mas, em Maryse Condé. Hoje, percebo que nunca me fiz esclarecer sobre o tema” (CONDÉ, 2007, p. 205).¹⁴ Essa afirmativa, que segundo ela é também uma teoria, é retomada em diversas outras ocasiões como em ensaios e entrevistas, a exemplo da concedida a François Simasotchi-Bronès (2013):

Para mim, não há “língua francesa”, não há “língua crioula”, há a língua do escritor, a língua de cada um. Eu não faço “do bom” para a língua francesa. Não escrevo a “bela língua francesa”, escrevo a língua de Maryse Condé, que certamente é uma mistura do francês, mas também de outras coisas. De maneira que não pode ser definida simplesmente como “língua francesa”. Cada escritor cria sua língua. Não existe língua materna para um escritor,

Condé é: <http://ile-en-ile.org/conde/>. O site pessoal da escritora é: <http://geraldine.logeais.free.fr/siteMC/biographieintegrale.html>.

¹⁴ J’aime à répéter que je n’écris ni en français ni en créole. Mais, en Maryse Condé. Je m’aperçois aujourd’hui que je ne me suis jamais clairement expliqué là-dessous. (CONDÉ, 2007, p. 205).

porque um escritor forja sua língua na medida que tem algo a dizer (CONDÉ, 2013, p. 185).¹⁵

Trata-se, pois de um argumento iterado em todo o conjunto da obra de Condé, em especial, quando é ressaltada a sua escrita singular como uma característica da literatura antilhana, o que para ela é a verdade, haja vista que cada escritor forja a sua própria escritura, ao utilizar a língua que lhe é individual. Ademais, a própria autora recusa-se a aceitar que escreve em uma única língua; e, nesse ponto, a sua obra parece representar a literatura antilhana, nos moldes descritos por especialistas como Semujanga (2006) e Chancé (2005), levando-se em conta as peculiaridades da literatura em todo o mar do Caribe e sua ‘oralitura’, desde a sua origem com os békés. Na sua fala, é bem clara a ideia de uma teoria nomeada *Maryse Condé*, ao afirmar que é nessa língua que escreve. Esse é um caminho exclusivo, pois a partir das diversas experiências, ela traz em sua ficção a dor de seus ancestrais, a exemplo de *Ségou* (1987) ou *Tituba* (1986), dentre muitos outros, fazendo permanecer viva a memória, os valores socioculturais e a força de gerações passadas a partir dessa língua tão própria, tão “Maryse Condé”. Neste ponto, deve-se trazer à baila o tradicional *La Défense et illustration de la langue française*, de Joachim Du Bellay (2009 [1549]), um dos principais ensaios a fazer da língua francesa, a língua da filosofia, da literatura, da beleza e da clareza. Ora, ao afirmar que não escreve na famosa *belle-langue*, de Du Bellay, e, sim, na língua de Maryse Condé, a autora reafirma o seu compromisso com a sua própria escrita, no que se pode entender uma transgressão necessária para construção dessas letras antilhanas, como são conhecidas hoje.

¹⁵ Pour moi, il n’y a pas de “langue française”, il n’y a pas de « langue créole », il y a la langue de l’écrivain, la langue de chacun. Je ne fais pas « du bien » à la langue française. Je n’écris pas de la « belle langue française », j’écris la langue de Maryse Condé qui est un mélange de français certainement, mais aussi d’autres choses. De sorte qu’elle ne peut pas se définir simplement comme « langue française ». Chaque écrivain crée sa langue. Il n’y a pas de langue maternelle pour un écrivain, car un écrivain forge sa langue à la mesure de ce qu’il a à exprimer (CONDÉ, 2013, p. 185).

3.2 Yanick Lahens: corpo que queima ou o que ateia o fogo?

A presença de Maryse Condé nas letras antilhanas é, hoje, referência para todas as que vêm depois; como em Yanick Lahens, autora de uma frutuosa ficção¹⁶ e também de ensaios, dentre os quais, destacamos “Littérature haïtienne. Urgence(s) d’écrire, rêve(s) d’habiter”, proferido em sua aula inaugural do dia 21 de março de 2018, no Collège de France. Sob o nosso prisma, um dos argumentos que mais chama a atenção nesse discurso é o relato a respeito de sua experiência como estudante na França, ouvinte nessa mesma prestigiosa instituição. Ressaltando que agora se via do outro lado e resgatando aulas de Barthes sobre o quanto a literatura é capaz de semear dúvidas, lembra-se do ciclo consagrado a Jules Michelet e traz à tona a *Sorcière*. Nesse contexto, recupera a memória dos seus 18 anos de idade, nas referidas aulas, e entre reflexões sobre a Revolução Francesa e a Revolução Haitiana, afirma: “Entendi então por que, nesse romance atípico de Michelet, me senti imediatamente do outro lado, do lado dos corpos que queimavam e não do lado da mão que colocava fogo na lenha. Eu era a diferença” (LAHENS, 2019, p. 12).¹⁷

Nesses resgates de memória, a autora trabalha uma emblemática imagem da relação entre a França e o Haiti, que é lida na História revolucionária que ainda hoje marca o seu país, desde o fato de ser o primeiro do mundo a lutar por sua independência, e consegui-la a custo de muito sangue e do forjamento de grandes heróis, a exemplo de Touissant-Louverture, (capturado em 1802), até o fato de ser um dos países com os piores IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) em todo mundo; e, ainda, por suas características geográficas com falhas geológicas capazes de provocar enormes danos, tais como o do sismo de 2010. Tais elementos são fontes inspiradoras para a ficção e também para a poética do Haiti. A própria Lahens publicou a narrativa *Failles* (2010),¹⁸ em que

¹⁶ Página de Yanick Lahens no site Ile-en-ile é: <http://ile-en-ile.org/lahens/>.

¹⁷ Je compris alors, pourquoi, dans ce roman atypique de Michelet, je m’étais sentie d’emblée de l’autre côté, du côté des corps qu’on brûlait et non du côté de la main qui mettait feu au bûcher. J’étais la différence. (LAHENS, 2019, p. 12).

¹⁸ Obra traduzida para o português brasileiro pelo embaixador Sérgio Duarte. O título *Falhas* já sugere tal natureza, indicando o sismo de 12 de janeiro, com o movimento de placas tectônicas. Uma história real que se transformou em uma enorme tragédia humanitária.

ratifica o valor da localização geográfica como um elemento que instiga e movimenta o escritor do país.

Na aula inaugural, (aqui: discurso ou ensaio), ela faz um resgate da literatura haitiana, passando por diversos escritores que simbolizam a História desse país e reforça que para o povo, tal História de luta, resistência e rebelião parecem habitar no imaginário coletivo, sendo os elementos da natureza uma resposta para essa transgressão: “Para além de uma estética de decadência, do desencanto ou catástrofe, escritores e escritoras obstinados e tranquilos, vivem este tempo ou a partir de então a esperança não é mais uma resposta certa...” (LAHENS, 2019, p. 68).¹⁹ Assim, o discurso iniciado com a bruxa, de Michelet, inquietando a garota haitiana, dá lugar à escritora reconhecida e inquieta com questões voltadas para a sua situação em um país que busca o *nous* para construir uma identidade que, para ela, deve ser a descolonizada. O sentimento de bruxa na fogueira ou de ex-colônia precisa ser desfeito a fim de se construir uma identidade crioula, livre inclusive das marcas da natureza que alimentam o sentimento de derrota deixado pelos fenômenos naturais.

Neste ensaio, Lahens reitera a necessidade de restituir a História de seu país; logo, de sua literatura, com elementos próprios, criando/escolhendo as suas próprias palavras, como aponta no poeta George Castera (1992 *apud* LAHENS, 2019, p. 65):

as palavras nos escolhem
porque somos únicos
o pão em si
é a verdade gritante de uma falta²⁰

Com essa escolha, esta escritora faz eco à teoria de Maryse Condé (2007), uma vez que cada escritor faz as suas escolhas linguísticas. E, para as duas autoras, essa é uma forma de descolonizar, de ser independente,

¹⁹ Au-delà d’une esthétique du délabrement, du désenchantement ou de la catastrophe, écrivains et écrivaines, obstinés et tranquilles, habitent ce temps ou désormais l’espoir n’est plus une réponse sûre...(LAHENS, 2019, p. 68).

²⁰ les mots nos choisissent
parce que nous sommes seuls
le pain lui-même
est l’éclatante vérité d’un manque

afastando-se da História mnemônica dos 18 anos e fortalecendo a História da literatura que ela, Yanick Lahens escreve hoje aos 66 anos. No seu dizer, o corpo de sua comunidade linguística não deve mais se deixar queimar, é necessário encontrar caminhos que deem suporte aos jovens escritores para se sentirem orgulhosos por serem antilhanos, como quis o movimento da Negritude, há quase 100 anos.

São essas vozes femininas, portanto, algumas das mais significativas na atualidade da produção literária de língua francesa nas Antilhas, a julgar pela importância de suas produções, tanto no que diz respeito à crítica, quanto ao vasto público que alcançam em seus países e fora deles. São vozes que revelam uma significativa resistência diante da necessidade da construção da identidade antilhana na sua complexidade e completude, podendo ser compreendidas como vozes transgressoras.

Em busca da conclusão

Em busca de concluir as estas reverberações, neste artigo, cremos ter apresentado a importância de vozes femininas de língua francesa na literatura antilhana. Vislumbramos ter trazido um aporte igualmente para a crítica literária, uma vez que destacamos a presença de nomes “esquecidos”, contudo, basilares para movimentos como o reconhecido feminismo negro, dando-se enfoque às irmãs Paulette e Jane Nardal, à Suzanne Césaire e de modo particular, às escritoras Maryse Condé e Yanick Lahens.

A fim de apresentar esta contribuição, inicialmente, trouxemos um breve histórico da literatura antilhana considerando-se que esta contou com uma significativa diversidade cultural iniciada com a presença dos *békés*, colonos franceses que relatavam a beleza das ilhas. Porém, destaque-se que as marcas locais ocupam seu espaço com as *Lettres Créoles* (1999) dos autores martiniquenses Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant e, então, foi possível observar a oralitura ganhar forças na região. Ressaltamos que há autores e autoras que escrevem em uma língua que mescla o francês e a oralidade *créole*; um exemplo muito vivaz dessa produção quem oferta ao leitor é Simone Schwarz-Bart. As autoras que destacamos nestas ponderações, Maryse Condé e Yanick Lahens, também utilizam dessa escrita, pois além de ser marca da região, reafirma-se como marcas peculiares dessas autoras.

Sob o nosso ponto de vista, essas duas escritoras são atualmente porta-vozes da literatura antilhana de língua francesa, porque revelam, de modo incontestável, contribuições para a construção de uma literatura peculiar, resistindo a uma História que não deu voz às mulheres que sempre resistiram de maneiras diversas, sobretudo, transgredindo, indo de encontro ao estabelecido historicamente.

Mas, para concluir, é necessário lembrar que em uma profícua página da literatura produzida por mulheres, a antologia *Terre de femmes: 150 ans de poésie féminine en Haïti*, é possível ler poemas escritos por poetisas haitianas que não são conhecidas por um público suficientemente grande. Isso ratifica que na literatura não deveria haver homem ou mulher, deveria haver apenas seres humanos, como afirma o poeta Doucey (2010), responsável pela citada antologia. Há que reiterar que o espaço reservado às mulheres na literatura é ainda tímido, por isso, existe a necessidade de se discutir o assunto e regatar memórias, não obstante décadas de discussões.

Pensar nas literaturas antilhanas por esse olhar é pensar que os corpos linguísticos e literários, nos corpos negros, corpos femininos, e, em especial, os corpos femininos negros, que têm contribuído para uma literatura antilhana muito própria, dada a sua perspectiva de inovar com elementos locais, imprimindo especificidades das ilhas. De fato, a literatura antilhana permanece em construção: “As passarelas são constantes, as quais veem fluxos circularem em várias direções” (CHEMLA; CONSTANTINI, 2007, p. 7).²¹ Essas literaturas ainda se constituem em um fecundo espaço para pesquisas, resgate, de modo muito especial, em um momento em que o mundo reconhece que “Vidas negras importam”.

As autoras aqui evocadas também representam corpos. Mesmo se pensarmos em contexto de Brasil, é expressivo refletir pela ótica de Yanick Lahens: de que lado estou? Daquela que queima ou da que põe o fogo? Resgatar a História de feministas de primeira hora, pôr em destaque a obra de mulheres que escrevem a História de países que estão em constante descolonização e em construção é tarefa que cabe a quem estuda literatura também. Pôr um fim à desmemória, que deixou de lado feministas como Paulette e Jane Nardal e Suzanne Césaire, é

²¹ Les passerelles sont constantes, qui voient des flux circuler dans plusieurs directions (CHEMLA, 2007, p.7).

tão fundamental quanto rememorar e festejar “os pais” de movimentos como o da Negritude, que ainda ressoa nos nossos dias e que ainda nos arrebatava tanto. Hoje, Maryse Condé e Yanick Lahens podem ser entendidas como grandes representatividades das letras antilhanas no feminino, pois os seus argumentos configuram-se em um registro que marca que a História é contínua; é necessário continuar na pavimentação da escrita anteriormente iniciada. Com os caminhos abertos, cabe ao leitor, ao professor e ao estudante de literatura segui-lo!

Mas, como o presente texto não é um manifesto, embora ocupe certo lugar de fala, este pretende deixar claro, em língua portuguesa – com excertos de textos traduzidos – que há uma História feminina de construção constante e de resistência contínua; o que pode ser, para alguns, pura transgressão e se assim for entendido, que se continue “desobedecendo”. Assim, retomamos o nosso título que faz alusão à resistência, à construção e à transgressão nas vozes femininas na literatura do mar do Caribe e reafirmamos a importância dessas escritoras como protagonistas na construção de uma literatura antilhana de língua francesa, resistindo e transgredindo.

Mas, quem disse que a transgressão não é necessária na (re) construção?

Referências

ADAMSON, G. Préface. In: RINNE, S.; VITIELLO-YEWELL, J. *Elles écrivent des Antilles*. Paris: L’Harmattan, 1997.

BONI, T. Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire. *Revue Descartes*, Paris, v. 4, n. 83, p. 62-76, 2014. DOI: <https://doi.org/10.3917/rdes.083.0062>. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-4-page-62.htm>. Acesso em: 20 abr. 2020.

CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Lettres créoles: Tracées antillaises et continentales de la littérature*. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane (1635-1975). Paris: Gallimard, 1999.

CHANCÉ, D. *Histoire des littératures antillaises*. Paris: Ellipses, 2005.

CHEMLA, Y.; CONSTANTINI, A. *Le roman haïtien: intertextualité, parentés, affinités*. *Revue Semestrielle sur les Cultures et Littératures d’Expression Française*. Lecce: Alliance Française de Lecce, 2007.

CONDÉ, M. Entretien avec Maryse Condé : « Écrire d'un lieu travesti ». In: SIMASOTCHI-BRONÈS, F. (org.). *Maryse Condé en tous ses ailleurs*. Paris: Editions L'improviste, 2013. p. 179-197.

CONDÉ, M. *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de la langue française*. Paris: L'Harmattan, 1993 [1979].

DOUCEY, B. *Terre de femmes: 150 ans de poésie féminine en Haïti*. Paris: Éditions Bruno Doucey, 2010.

DU BELLAY, J. *La Défense et illustration de la langue française*. Paris: L'Angelier, Arnoul, 2009 [1549].

GROLLEMUND, P. *Fiertés de femme noire – Entretiens /Mémoires De Paulette Nardal*. Paris: Editions L'Harmattan, 2019.

HEERS, J. *La découverte de l'Amérique*. Paris: Éditions Complexe, 1991.

LAHENS, Y. *Falhas*. Tradução de Sérgio Duarte. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.

LAHENS, Y. *Littérature haïtienne. Urgence(s) d'écrire, rêve(s) d'habiter*. Paris: Collège de France/Fayard, 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.7261>

MORMIN-CHAUVAC, L. *Paulette Nardal, théoricienne oubliée de la négritude*. La Libération, France, 26 février 2019. Disponível em: https://www.liberation.fr/debats/2019/02/26/paulette-nardal-theoricienne-oubliee-de-la-negritude_1711727. Acesso em: 28 fev. 2019.

NASCIMENTO, R. O. Femmes en négritude: intellectuais negras silenciadas. *Entre-Lugar*, Dourados, v. 7, n. 13, p. 10-20, 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/view/6634/3698>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PARAVISINI-GEBERT, L. Feminism, Race, and Difference in the Works of Mayotte Capécia, Michèle Lacrosil, and Jacqueline Manicom. *Callaloo*, Baltimore, v. 15, n. 1, 1992, p. 66-74. DOI: 10.2307/2931400. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2931400?seq=1>. Acesso em: 10 jun. 2020.

RABBITT, K. M. Suzanne Césaire's Significance for the Forging of a New Caribbean Literature. *The French Review*, Marion, IL, v. 79, n. 3, p. 538-548, Feb. 2006.

RINNE, S.; VITIELLO-YEWELL, J. *Elles écrivent des Antilles*. Paris: L'Harmattan, 1997.

SEMUIJANGA, J. Panorama des littératures francophones. In: NDIAYE, C. *Introduction aux littératures francophones*. Presses de l'Université de Montréal: Québec, 2004. p. 9-62.

SHARPLEY-WHITING, T. D. Femme négritude: Jane Nardal, La Dépêche africaine, and the francophone new negro. *Souls*, Chicago, IL, v. 2, n. 4, 2000, p 8-17. DOI: <https://doi.org/10.1080/10999940009362232>. Disponível em: <http://www.columbia.edu/cu/ccbh/souls/vol2no4/vol2num4art1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.

Recebido em: 30 de junho de 2020.

Aprovado em: 11 de setembro de 2020.



Aquela que diz não à sombra: biografia e obra da escritora martinicana Françoise Ega

The One Who Denies Her Shadow: Life and Work of the Martinican Writer Françoise Ega

Samanta Vitória Siqueira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

smv.siqueira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9237-7275>

Karina de Castilhos Lucena

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

kclucena@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5254-514X>

Resumo: Este artigo apresenta a biografia e as obras da escritora, empregada doméstica e militante social martinicana Françoise Ega (1920-1976) buscando dar visibilidade para sua trajetória de vida e para suas publicações ainda pouco conhecidas nos círculos acadêmicos e literários brasileiros. Primeiramente, apresentamos a biografia da autora com foco em seus deslocamentos e atuação política. Depois, comentamos brevemente suas obras *Le temps de madras* (1966), *Lettres à une noire* (1978) e *L'Alizé ne soufflait plus* (2000), relacionando-as com a vida da autora e com a sociedade martinicana. Por fim, sob uma perspectiva que não dissocia literatura e sociedade e que considera a história específica de socialização de mulheres diaspóricas afrodescendentes, propõe-se uma reflexão sobre o lugar de intelectuais negras na história da literatura latino-americana.

Palavras-chave: Françoise Ega; escritoras diaspóricas; literatura antilhana.

Abstract: This paper presents the biography and works of Martinican writer, laborer and social activist Françoise Ega (1920-1976), seeking to shed light on her life story and her lesser known publications among Brazilian academic and literary circles. Firstly, we present the writer's biography, focusing on her relocations and political engagement. Secondly, we introduce Ega's works *Le temps de madras* (1966), *Lettres à une noire* (1978) and *L'Alizé ne soufflait plus* (2000), and their relationship with both her life and the Martinican society. Ultimately, from a perspective which compromises literature and society, acknowledging the specific socialization history of diasporic women of African descent, we propose a reflection on the role of black women intellectuals in the history of Latin American literature.

Keywords: Françoise Ega; diasporic writers; Antillean literature.

Pourtant nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre.
Nous savons que le salut du monde dépend de nous aussi.
Que la terre a besoin de n'importe lesquels d'entre ses fils.

Aimé Césaire, 1941¹

1 Quem é Françoise Ega?

Françoise Ega (1920-1976) foi uma escritora e militante social martinicana. Conhecida como *Mam'Ega* entre seus vizinhos e amigos, ela desempenhou um papel de extrema importância na periferia da cidade de Marselha ao denunciar as realidades das imigrantes antilhanas na França nos anos 1960. Além disso, se envolveu incansavelmente na criação de associações sociais e na luta política por direitos da população periférica – em sua maioria imigrante – de Marselha. Essas e outras experiências de Ega são grande base para a composição e ambientalização de sua obra.

Nascida na cidade de Case-Pilote, na ilha da Martinica, Françoise é filha do guarda florestal Claude Eugène Josué Modock e de Sixte Marie Olive Déhe Partel, costureira. Sua família é originária da atual cidade Morne-Rouge – cidade do norte da ilha, próxima ao vulcão Montagne Pelée. Para compreender o que essa localização geográfica nos diz, é

¹ Tradução nossa: “No entanto, nós somos daqueles que dizem não à sombra. Nós sabemos que a salvação do mundo depende de nós também. Que a terra precisa de qualquer um dos seus filhos.”. (CÉSAIRE, 1978, p. 6)

preciso explicar um pouco da história das cidades martinicanas que levam *Morne* em seu nome. Após a abolição da escravatura de 1848, na Martinica, os ex-escravizados tinham apenas duas opções: continuar trabalhando para os colonizadores remuneradamente ou refazerem suas vidas nas partes mais elevadas e inabitadas das ilhas, nas colinas – as ditas *mornes*. A maioria dos ex-escravizados decidiu então construir suas novas vidas baseadas no trabalho agrícola e numa subsistência comunitária. O modo de vida nas *mornes* perdurou até 1970 e atualmente são cidades profundamente marcadas pela história de sua origem. Assim, sabendo que a história social martinicana já é imensamente marcada por questões de desigualdade sociais e raciais,² o fato de habitar ou ser originário de uma antiga *morne* é importante para entendermos um pouco da história de Françaïse: uma mulher negra descendente de ex-escravizados.

Por conta de suas condições modestas, Ega obtém com muito trabalho e dedicação o *Certificat d'Études Primaires* (equivalente hoje em dia ao certificado do ensino fundamental no Brasil), o *Brevet Élémentaire* (prova realizada para comprovação do ensino fundamental) e um *Certificat d'Aptitude Professionnelle* de datilógrafa, que seria o equivalente a um curso técnico no Brasil. Em resumo, Françaïse terminou apenas o ensino fundamental e seguiu uma formação técnica em datilografia. Por causa da Guerra, ela deixa a Martinica e vai para a França, casando-se em 1946 com o enfermeiro militar também martinicano Frantz Ega. Embora já se conhecessem desde a adolescência na Martinica, Frantz e Françaïse só irão se casar em território metropolitano.³

No mesmo ano do casamento, Frantz parte para trabalhar na Guerra da Indochina e em seguida parte para trabalhar na África. Françaïse o encontra em 1950 em Casamance, atual Senegal, e em 1953, os dois também partem para uma temporada em Madagascar. Na época,

² Para saber mais sobre a história da ilha, ver Siqueira (2020), *A voz antilhana registrada por Ina Césaire: desafios de tradução da oralitura em Contes de nuits et de jours aux Antilles*.

³ As informações aqui reproduzidas foram retiradas em parte do site da associação que leva o nome de Françaïse Ega (Comitê *Vivre Ensemble Mam'Ega*: <https://vivreensemble.org/francoise-ega/>) e em parte de documentos não publicados, fornecidos por seus filhos. A autora Samanta teve a oportunidade de conhecer a associação em janeiro de 2020 e de conversar com os filhos de Ega, Jean-Marc, Jean-Pierre, Jean-Luc e Christiane, bem como com alguns amigos e responsáveis pelas atividades do Comitê; conversas que muito ajudaram a obter informações detalhadas e precisas sobre a escritora.

por conta do trabalho militar de Frantz, o casal e seus dois primeiros filhos (Jean-Luc, nascido em 1952, e Jean-Marc, nascido em 1954) tinham um status social que permitia ter empregadas domésticas, por exemplo. Após os trabalhos de Frantz pela África, Costa do Marfim, Senegal e Madagascar, eles se instalam definitivamente em Marselha em 1955. Nos anos seguintes nascem seus outros três filhos: em 1956, Christiane Toumson-Ega, em 1957, Jean-Pierre e em 1958, Jean-Michel.

Desde sua chegada aos bairros periféricos do norte de Marselha – a família morou primeiro em Olives e depois em Busserine –, Françoise se engaja no combate contra a miséria e contra os preconceitos raciais e sociais. Convencida de que “a instrução é a primeira porta em direção à liberdade”,⁴ ela entra em uma associação de pais de alunos, estimula a escolaridade de seus filhos e intervém na educação das outras crianças com dificuldades na escola. Ela luta pela humanização dos bairros do norte, que na época começavam a ser habitados por diversos imigrantes: árabes, italianos e antilhanos. Dessa maneira, não tarda para que ela se torne realmente um nome conhecido na comunidade: era Mam’Ega (apelido vindo de Madame Ega) que assumia a responsabilidade de escrever ao prefeito da cidade exigindo a criação de um centro cultural para o bairro e que o trajeto do ônibus passasse nas periferias. Sabendo da importância de uma ação política para sua família e a comunidade que crescia ao seu redor, Ega se identifica como militante de esquerda e funda a primeira associação de imigrantes antilho-guianeses de Marselha: a AMITAG (*L’Amicale des travailleurs antillais et guyanais*). Funda também a associação cultural e esportiva antilho-guianense ACSAG (*L’Association culturelle et sportive antillo-guyanaise*), com a intenção de favorecer a participação dos imigrantes nas atividades culturais da cidade. Além disso, como traz em algumas passagens do seu livro *Lettres à une noire* (1978), Françoise não hesitava em ajudar os imigrantes da Martinica e de Guadalupe com tarefas administrativas e burocráticas relativas a suas instalações e remunerações na França metropolitana. Muitas vezes também ajudava na alfabetização dos imigrantes que chegavam à França. Além de todo seu engajamento político, Ega era leitora assídua principalmente de escritores norte-americanos negros e participava do clube de poetas de Marselha. Foi neste clube que começou a escrever seus primeiros textos, mas nunca com a pretensão de publicá-los.

⁴ Frase de Françoise reportada por Jean-Pierre, um de seus filhos, em uma das conversas que tivemos com ele, em janeiro de 2020.

Leitora e grande entusiasta de autores negros, a escritora martinicana mostrava bastante consciência quanto a sua identidade racial. Encontra-se em sua biblioteca, por exemplo, o livro *Journal de la Traite des noirs*, de Dam Joulin e Charles Le Breton La Vallée, com uma anotação na primeira página: “Eu sou a bisneta de uma escrava, Suzanne, não posso esquecer. O esquecimento em alguns casos é uma traição. Cabe a nós ensinar nossos filhos a sua origem para que, a partir de agora, eles vivam dignamente”.⁵ Esse registro na entrada de um livro sobre o tráfico negreiro e as diversas conversas sobre identidade negra que seus filhos reportam até hoje nos fazem pensar a respeito de sua consciência racial e sua compreensão da diáspora africana.

E é a partir dessa consciência e dessa compreensão que Françoise teve contato com a obra da brasileira Carolina Maria de Jesus. A martinicana, que comprava toda semana a revista *Paris Match*, famosa por dedicar algumas matérias relacionadas a escritores e personalidades negras naquela época, acabou encontrando uma reportagem sobre Carolina na edição de 05 de maio de 1962, seguida de um resumo e trechos de *Quarto de despejo* (1960). Na época, Françoise seguia suas atividades enquanto mãe e militante, mas também trabalhava como empregada doméstica. Não por acaso, nem por extrema necessidade: após ouvir sobre a rotina sofrida que outras mulheres antilhanas passavam sendo domésticas, ela decidiu que também queria sentir na pele como suas irmãs negras, antilhanas e expatriadas se sentiam. Embora o dinheiro que o marido ganhava fosse suficiente para o sustento da família de cinco crianças, Françoise se lançou na busca de trabalho. Desse modo, a identificação com os escritos da brasileira foi imediata. A prova disso é seu livro póstumo *Lettres à une noire* (1978), que reúne as cartas escritas por Françoise – porém não enviadas – como uma resposta ao livro *Quarto de despejo*. Apresentaremos a seguir uma análise mais detalhada sobre essas correspondências. Infelizmente a notícia da ligação entre a brasileira e a martinicana é bastante recente, o que explica a inexistência até o momento da tradução para o português de *Lettres à une noire* e das outras obras de Ega.

⁵ Tradução nossa. Texto de partida original encontrado pela autora Samanta a partir do acesso a alguns livros de Françoise: « Je suis l’arrière-petite-fille d’une esclave, Suzanne, je ne peux [pas] l’oublier. L’oubli dans certains cas est une trahison. Il nous appartient d’enseigner à nos petits enfants leur origine afin que dans la dignité ils vivent désormais. »

Em 1963, na mesma época em que Françoise se inspirava nos escritos de Carolina para continuar a escrever seus próprios livros, o governo francês cria o Bumidom, *Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer* (“Escritório para o desenvolvimento das migrações nos departamentos ultramarinos”). Este dispositivo se justificava pela causa da crise das indústrias açucareiras nas Antilhas e sob o pretexto de solucionar os problemas demográficos dos departamentos ultramarinos em geral. O objetivo era facilitar a emigração da população dos departamentos franceses para a França metropolitana. Prometendo uma formação profissional e trabalhos justos, o Bumidom levou aproximadamente 90.000 pessoas para a metrópole. O que elas encontraram, na verdade, foram empregos ainda mais precarizados dos que tinham em seus territórios. Aimé Césaire descreveu essa operação como “genocídio por substituição”,⁶ já que na Guiana Francesa, seguido do Bumidom, buscou-se também o repovoamento com a instalação de asiáticos e de franceses metropolitanos. Essa estratégia logo ficou óbvia: um esvaziamento dos descendentes de escravizados, mandando-os para a metrópole a fim de assumirem subempregos, e o repovoamento com populações brancas. Como também apontou a escritora feminista e cientista política Françoise Vergès em uma entrevista,⁷ o Bumidom “[...] queria suprir a falta de mão de obra na França, mas também impedir a participação dessa juventude nas lutas de decolonização, que tinham então muita força, em particular na Reunião com o Partido Comunista Reunionense”.⁸ Assim, com a chegada massiva dos antilhanos e da população ultramarina no porto de Marselha, Françoise acabou ajudando muitas mulheres recém-chegadas e se envolveu cada vez mais com a luta pelos direitos de seus compatriotas.

É nesse contexto e a partir de suas experiências como doméstica que Ega não somente se identifica com as palavras da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, como enxerga também o dia a dia de muitas

⁶ Fonte: <http://une-autre-histoire.org/le-bumidom/>.

⁷ Entretien avec Françoise Vergès (2015). « Mettre en théorie et en pratique le principe de déplacement ».

⁸ Tradução nossa. Texto de partida em francês: « [...] voulait pallier le manque de main-d'œuvre en France mais aussi empêcher la participation de cette jeunesse aux luttes de décolonisation, qui étaient alors très vigoureuses, en particulier à La Réunion autour du Parti communiste réunionnais. » (p. 15)

de suas companheiras imigrantes antilhanas ali. Embora Carolina narre sua vida enquanto catadora de lixo enquanto Françoise tenha experiências como empregada doméstica, ambas ocupam espaços sociais marginalizados e sofrem ao serem destinadas ao *quarto de despejo* de suas distintas sociedades. Nesse período, Françoise estava no processo de escrita do seu livro *Le temps de Madras* (1966) e ao mesmo tempo escrevia cartas endereçadas à Carolina contando seu cotidiano e a situação de suas vizinhas e compatriotas em Marselha. Essas cartas dão origem a seu livro *Lettres à une noire*, publicado em 1978, após a morte de Françoise e também de Carolina, como já comentamos.

Uma de suas atividades comunitárias era também participar das atividades de catequese da *Chapelle de Sainte-Claire*, localizada no centro da *cit * de Busserine. Em um domingo de 1976, Françoise acaba falecendo prematuramente de um ataque do coração na entrada da capela. Seus filhos e diversas reportagens de jornais locais da  poca⁹ contam que toda a população de Busserine e dos bairros perif ericos vizinhos fizeram uma longa procissão carregando o corpo de Mam'Ega. Após ser velada em Marselha, Françoise Ega cruzou de volta o oceano para ser enterrada no cemitério de Morne-Rouge, junto a sua família. Em Marselha, sua presença ainda está viva no Comit  Mam'Ega, espaço cultural criado em 1988 com o objetivo de continuar o legado do trabalho comunitário tão importante de Françoise. O espaço é mantido por seus filhos, além de contar com diversos voluntários que desenvolvem e mant m um calendário de atividades importantes para a comunidade, como ateliês de escrita e leituras para crianças, colóquios, exposições, peças de teatro e encontros culturais. Em 2019, por pedido do Comit  Mam'Ega à prefeitura, a rua detrás do espaço cultural recebeu o nome de Françoise Ega, trazendo um reconhecimento ainda maior da ilustre moradora dos bairros do norte de Marselha.

2 A obra de Françoise Ega

2.1 *Le temps des madras* (1966)

O livro *Le temps des madras* foi a única obra publicada de Françoise Ega em vida, em 1966, pela editora  ditions Maritimes et d'outre-mer de Paris. Na ocasião de sua publicação, foi realizado um

⁹ Por exemplo: <https://vivreensemble.org/francoise-ega/>.

evento na associação de imigrantes antilho-guianenses AMITAG para o lançamento da primeira obra da escritora. Em 1989, a obra foi ainda reeditada pela editora L'Harmattan.

Nessa narrativa, contada na primeira pessoa em 18 capítulos, a autora se vale de lembranças de criança para construir a história de sua infância. No prefácio do livro, o psiquiatra martinicano Emile Monnerot (que vai assinar também o prefácio de seu livro póstumo *Lettres à une noire*) tenta definir *Le temps de madras*:

O livro de Françoise Ega não é um romance, um conto, nem uma reportagem. É uma narrativa em primeira pessoa, um testemunho um pouco autobiográfico da sua realidade martinicana. No entanto, essa narrativa, verdadeira observação naturalista, possui essas três modalidades de expressão. Do romance, ela pega emprestado a trama dramática no sentido etimológico, ou seja, os personagens descritos em seus movimentos interno e externo, colocados em situações e interações em movimento. Do conto, ela se vale da ambientação sobrenatural e da atmosfera de espera, vizinha do “suspense”. Da reportagem, fica o espírito documentarista e sua pesquisa da realidade. (MONNEROT, 1989, p. 9).¹⁰

De fato, o caráter quase documental e histórico do livro se encontra na voz dessa narradora em primeira pessoa que, ao mesmo tempo em que compartilha suas memórias, também nos entrega a história da ilha da Martinica. Podemos prever isso através do título, traduzido literalmente em português por “O tempo dos *madras*”. O *madras* é um tipo de tecido muito presente na região das Antilhas francesas e da Guiana Francesa, caracterizado por suas cores vivas, formando, em geral, padrões xadrezes ou listrados. Utilizado para a confecção de vestimentas tradicionais e de acessórios, como camisas, o *madras* é famoso por ter sido, historicamente,

¹⁰ Tradução nossa. Texto de partida em francês: « Le livre de Françoise Ega n'est pas un roman, un conte, ni un reportage. C'est un récit à la première personne, un témoignage quelque peu autobiographique de sa réalité martiniquaise. Ce récit, véritable observation naturaliste contient cependant ces trois modalités d'expression: Au roman, il emprunte sa trame dramatique au sens étymologique, c'est-à-dire des personnages décrits dans leur mouvement intérieur et extérieur : eux-mêmes placés dans des situations et des interactions en mouvement. Au conte, il doit son ambiance supranaturelle et son atmosphère d'attente voisine du “suspense”. Il tient du reportage par son esprit documentaire et sa recherche de la réalité. » (MONNEROT, 1989, p. 9).

o tecido dos turbantes usados pelas mulheres antilhanas. Os turbantes são usados ainda hoje, mas já possuem uma carga histórica de vestimenta tradicional. De origem indiana e tendo sido introduzido nas ilhas do Caribe no final do século XVIII, o uso do *madras* tinha significados importantes na sociedade antilhana: os diferentes tipos de nós que podiam ser dados nos turbantes indicavam o status de relacionamento das mulheres ou o tipo de festa a que iriam. Por exemplo, se a amarração fosse a de duas pontas (*deux bouts*), significava que a mulher estava solteira. Mas se o cabelo estivesse preso com a amarração de três pontas (*trois bouts*) significava que a mulher era casada.¹¹ Desse modo, o título que Ega dá ao seu romance faz referência a essa época em que as mulheres usavam o *madras* para estes fins.

A narrativa dessa infância de Françoise parece se organizar em três partes. A primeira, do capítulo 1 ao 4, gira em torno de seu pai, guarda florestal, primeiro na cidade Rivière-Salée e depois na Morne Carabin. Essa primeira parte tem seu fim com a morte dele, ocasionada por um *quimboiseur*¹² de Morne Carabin, deixando pairar um clima de suspense no ar. Na segunda parte, do capítulo 5 ao 12, vemos com muita força a presença das mulheres antilhanas, as *potomitans*.¹³ Duas personagens aparecem em evidência: sua tia Acé e sua mãe Délie, ambas presentes na dedicatória do livro em questão. Aqui a família se encontra em Morne-Rouge e sua mãe passa por um período bastante difícil, tentando encontrar coragem para manter a família sem seu esposo. A história e a revelação de que sua avó paterna era escravizada também são partes bastante marcantes das presenças femininas que aparecem com tanta força.

Essa revelação brutal mexeu muito comigo. Como eu poderia ser neta de uma escravizada? Primeiramente, o que eram escravizados? Claro que quando as vendedoras de peixe e as

¹¹ Fonte: <http://madras-traditions.com/content/12-le-madras>.

¹² Nas Antilhas, *quimboiseur* está ligado ao *quimbois* – o nome genérico para as práticas mágico-religiosas do sincretismo religioso antilhano – e designa aqueles que possuem a sabedoria e que conseguem “decifrar o indecifrável”. De maneira reducionista e às vezes pejorativa, essas pessoas seriam comparadas a feiticeiros ou bruxos, um pouco parecido com o que vemos acontecer no Brasil com a apelação “macumbeiro”.

¹³ *Potomitan* é uma expressão crioula antilho-guianense que designa o pilar central dos templos vaudous. A expressão acabou se tornando sinônimo das mães antilhanas, que mantêm e seriam a grande fortaleza das famílias.

padeiras tiravam da cabeça suas cestas imensas, elas diziam: “Estou exausta tal qual uma escravizada!”. Eu presumia que essa era uma palavra qualquer, mas saber que minha avó era escravizada, isso muda tudo! (EGA, 1966, p. 50).¹⁴

A terceira parte, do capítulo 13 ao 18, apresenta a mudança da família para a capital, Fort-de-France. A primeira partida se deu logo após a erupção de 1929 do vulcão Montanha Pelée e a segunda, essa sim definitiva, se deu alguns anos mais tarde, quando Marcelle (segundo nome de Françoise) se instala na capital para se preparar para o seu *Certificat d'études*.

Notamos que o tom autobiográfico, bem como o tema da compreensão de uma identidade negra, que já se constroem neste texto, estarão também presentes em suas narrativas póstumas. Em certa medida, podemos afirmar que o empréstimo de vários gêneros diferentes de narrativa, observado por Monnerot, são igualmente características de todas suas escritas.

2.2 Lettres à une noire (1978)

O livro póstumo *Lettres à une noire*, publicado em 1978, é particularmente interessante para o público brasileiro, pois, como dito

¹⁴ Tradução nossa. Aqui, optamos por traduzir a palavra *esclave* (“escravo”, em português) por “escravizado” por entendermos e nos inserirmos na discussão de que ninguém nasce escravo, mas sim passa a ser escravizado. Sabemos que dispomos dessa palavra também em francês (*esclavisé*) e que a autora, na época, não tinha conhecimento dela; ainda assim preferimos essa mudança por razões ideológicas já explicitadas. Para uma análise aprofundada do problema, ver: RAMOS (2018), *Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português* (Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://www.scielo.br/scielo.php?script%3Dsci_arttext%26pid%3DS0103-18132018000100071&sa=D&ust=1593539020670000&usg=AFQjCNGIstea3-GEf_m_R7pFGvQj0xhBrw..). Texto de partida em francês: « Cette brutale révélation me bouleversa. Comment, moi, j'étais petite-fille d'esclave ? Tout d'abord, qu'est-ce que c'était que les esclaves ? Cette question me tourmentait et jamais mes parents n'avaient fait allusion à cet état. Bien sûr, lorsque les poissonnières ou les portuaises de pain enlevaient de leur tête leurs incroyables chargements, elles disaient: « Je suis lasse comme une esclave ! ». Je supposait que c'était là un mot quelconque, mais puisque mon aïeule avait été esclave, cela changeait tout ! » (EGA, 1966, p. 50).

anteriormente, consiste em cartas endereçadas, mas jamais enviadas, à escritora brasileira Carolina Maria de Jesus. Essa obra epistolar é dividida em 19 capítulos com cartas datadas de maio de 1962 a junho de 1964. *Quarto de despejo – o diário de uma favelada* é obra mais famosa de Carolina Maria de Jesus, publicada em 1960 no Brasil, conheceu um imenso sucesso, sendo traduzida para 14 línguas diferentes. Uma dessas traduções, mais precisamente um pequeno resumo traduzido para o francês, chega às mãos de Françoise Ega.

O primeiro capítulo do livro de Françoise Ega já começa com uma resposta, jogando o leitor no que parece ser uma conversa entre as duas escritoras: “Sim, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs” (EGA, 1978, p. 9).¹⁵ Na verdade, Françoise parece responder, de fato, à pergunta que Carolina Maria de Jesus faz em seu livro-diário *Quarto de despejo*, no dia 17 de maio de 1958: “Levantei nervosa. Com vontade de morrer. Já que os pobres estão mal colocados, para que viver? Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil?” (JESUS, 2014, p. 33).

Na sequência, as cartas, que às vezes tomam forma de pequenos bilhetes ou de verdadeiros contos, criam uma unidade interessante que se assemelha, de certo modo, ao diário de Carolina de Jesus. Assim como Carolina contava seu dia a dia na favela do Canindé e no centro de São Paulo, Françoise narra seu dia a dia enquanto empregada doméstica e imigrante no bairro de Buserine, em Marselha. No contexto francófono, o livro de Ega foi de extrema importância ao ser um dos primeiros registros da realidade das mulheres antilhanas vindas para a França no processo do Bumidom. Diferente do que era prometido, essas mulheres não eram orientadas a trabalhos igualitários, tendo que aceitar, na sua maioria, o trabalho doméstico em casa de senhores e senhoras francesas para conseguir pagar seus custos na metrópole.

Pensando nos pontos de contato entre as obras, que foi assunto de outro artigo de uma das autoras,¹⁶ identificamos em *Lettres à une noire* certa repetição como também existe em *Quarto...*, mas de caráter diferente. Não temos a descrição de um dia a dia da martinicana pelo simples motivo de que não se trata aqui de um diário, mas sim de um conjunto de cartas.

¹⁵ Tradução nossa. Texto de partida em francês: « Mais oui, Carolina, les misères des pauvres du monde entier se ressemblent comme des soeurs [...] » (EGA, 1978, p. 9).

¹⁶ SIQUEIRA, 2020, p. 129-147.

No entanto, a descrição detalhada do trabalho doméstico e dos problemas enfrentados pelas mulheres antilhanas em Marselha se destaca e dá forma ao livro. É interessante analisar que, ainda que sejam formas diferentes, a quantidade de cartas e a sequência cronológica dão a sensação de uma rotina, de um diário – o que se assemelha deveras ao livro de Carolina. Da mesma maneira que a presença forte da fome e da pobreza se repete e constrói a estrutura narrativa em *Quarto de despejo*, a vida de domésticas antilhanas e os problemas em conseguirem suas garantias trabalhistas é o grande ponto que unifica a obra *Lettres à une noire*:

2 de junho de 1962

Carolina, ontem foi a Festa da Ascensão. Na igreja do meu bairro, eu vi uma menina da mesma raça que a minha soluçando depois da comunhão. Aquilo me revirou o estômago; eu quis saber quem era ela e o que ela estava fazendo ali, na periferia de Marselha, com um vestido de verão sendo que ainda estava fresco e eu usava um grande pull-over. Ela sorriu. Falei em patoá, isso deu mais confiança. Ela me contou que “fizeram ela vir”. [...] Meu sangue fervia, Carolina! [...] De fato, há muitas meninas que “fazem vir” pra Marselha. Elas deixam as ilhas por um destino melhor. Eu as observo, e é sempre a mesma coisa, [...]. (EGA, 1978, p. 12).¹⁷

Lendo Françoise de modo a não desvincular a literatura da sociedade, entendemos historicamente o movimento de relatar nessas cartas a vida das empregadas domésticas. Na época de escrita do livro, a autora estava diretamente ligada às discussões sobre o Bumidom e também, como deixa claro em várias partes do livro, estava em contato com muitas antilhanas que acabavam de chegar à França sem nenhum direito garantido. Tal como o diário de Carolina, as cartas de Françoise são a mimetização de uma realidade pouco ou nada representada pela literatura dita “universal” – a reportagem *Celle qui dit non à l’ombre* da

¹⁷ Tradução nossa. Texto de partida em francês: « 2 Juin 1962 / Carolina, hier c’était l’Ascension. Dans l’église de mon quartier, j’ai vu une fille de ma race qui sanglotait après la communion. Cela m’a remué les tripes, j’ai voulu savoir qui elle était et ce qu’elle faisait là, dans la banlieue de Marseille, avec sa robe de plein été alors qu’il faisait encore assez frais et que je supportais un gros pull-over. Elle a souri. J’ai parlé patois, cela l’a mise en confiance. Elle m’a raconté “qu’on l’a fait venir”. [...] Carolina, mon sang bouillonnait ! [...] En effet, il y a beaucoup de filles que l’ “on fait venir” à Marseille. Elles laissent les îles pour une destinée meilleure. Je les vois, et c’est toujours la même chose, [...]. »(EGA, 1978, p. 12).

revista *Z – Revue itinérante d'enquête et de critique sociale* inclusive fala de Françoise como a primeira autora antilhana de quem se tem notícia e a primeira a denunciar as desigualdades vividas pelas mulheres antilhanas na França metropolitana.

Além desse contexto, também encontramos nas cartas o testemunho da escrita paralela de um livro. O livro em questão, que estava sendo escrito na mesma época em que ela escrevia para Carolina, é *Le temps de madras*. A autora nos revela suas vitórias ao conseguir escrever, ao ser lida e aprovada enquanto escritora pela família e vibra quando está prestes a acabar a escrita de seu precioso livro: “Eu vejo meu livro tomando forma, Carolina, mal posso esperar. As tardes são longas e calmas, só o inverno para acalmar os provençais, isso me permite escrever, mais dois capítulos e ele estará pronto!” (EGA, 1978, p. 62).¹⁸ Também é interessante observar que Françoise aborda a importância da escrita e o seu ato de escrever nos revelando suas dificuldades e inseguranças ao se colocar enquanto escritora:

Agora que ele está finalizado e que eu parei de fazer suposições, e que eu escrevi para aquele que me permitiu te conhecer para pedir conselho, eu tenho um sentimento de desconforto. É inexplicável, mas teria eu o direito de maltratar a língua de Molière dessa forma? Eu, uma pobre negra? Teria eu o direito de dizer coisas bonitas em mau francês? (EGA, 1978, p. 84).¹⁹

Sempre mantendo a interlocução com Carolina, a autora expõe medos, como errar a conjugação do passado no francês, deixando espaço para refletirmos sobre o poder simbólico dessa língua e de sua cultura imperialista. No entanto, a conexão com Carolina e o fato de se reconhecer nessa brasileira que, apesar de todas as circunstâncias, seguiu escrevendo, é mais forte.

¹⁸ Tradução nossa. Texto de partida: « Je vois mon livre qui prend forme, Carolina, je me frotte les mains. Les après-midi sont longs et calmes, il n'y a que l'hiver qui calme les provençaux, cela me permet d'écrire, encore deux chapitres et il sera terminé ! » (EGA, 1978, p. 62).

¹⁹ Tradução nossa. Texto de partida: « Maintenant qu'il est terminé et que je ne fais plus de suppositions, et que j'ai écrit a celui qui m'a permis de te connaître pour te demander conseil, j'ai un sentiment de gêne. C'est inexplicable, mais avais-je le droit d'ainsi malmenier la langue de Molière ? Moi, une pauvre négresse ? Avais-je le droit de dire des jolies choses en mauvais français ? » (EGA, 1978, p. 84).

2.3 L'Alizé ne soufflait plus (Antan Robè) (2000)

A última obra publicada de Françoise Ega também é póstuma. Publicado em 2000 através do Comité Mam'Ega pela editora L'Harmattan, *L'alizé ne soufflait plus (Antan Robè)* traz a história de um casal de jovens martinicanos vivendo em Fort-de-France em 1939, início da Segunda Guerra Mundial. Diferente de seus outros livros, este é narrado em terceira pessoa e conta com 15 capítulos mais um epílogo.

Esse texto segue a linha dos outros, carregando uma grande dimensão sociológica e histórica. Como traz em seu subtítulo – *Antan Robè* –, a autora evoca o período que os martinicanos chamam de “*do tempo de Robert*”, referência ao regime autoritário da época em que a Martinica viveu sob os comandos do almirante Georges Robert, enviado pelo marechal Pétain para governar a ilha. Na época, produtos básicos como farinha, carne, sabão e tecido acabam faltando e a população precisa sobreviver de uma produção local artesanal. Além disso, a mortalidade infantil cresce bastante. Uma narrativa bastante marcada pela guerra e ambientada nessa Martinica de Robert, onde o personagem Telliam, jovem martinicano de uma família abastada e cheia de preconceitos, sai de casa para ir morar em Fort-de-France com Chabine, uma menina sem educação formal e de origem rural. No bairro popular de Trénelle onde vivem, Telliam e seus vizinhos começam a se reunir sempre na praça para conversarem e se atualizarem sobre os eventos da Segunda Guerra.

Logo os mesmos jovens que se encontravam alegremente na praça se dão conta de que terão que partir para a metrópole a fim de defender a “pátria mãe”. Chegando à França, a saudade do calor das Antilhas e o racismo que encontram na metrópole fazem com que estes homens oriundos de classes sociais e raciais tão distintas na Martinica – o *mulâtre*, o *chabin*, o *coolie*²⁰ e o negro – acabem se aproximando. Na Martinica,

²⁰ Nas Antilhas, existem diversos termos que designam características raciais. Eles são oriundos de contextos pejorativos, mas permanecem até hoje como uma distinção racial bastante grande. *Mulâtre* é alguém nascido da relação de um negro com um branco, normalmente suas características são a pele clara e cabelos cacheados. *Chabin* faz referência aos brancos de cabelos crespos, nascidos de relações sem mestiçagem direta. *Coolie* designa a população indiana que foi trazida logo após a abolição da escravatura para ocuparem os trabalhos agrícolas da ilha. Fonte das informações: <https://www.lovetnik.com/blog/article/chabine-mulatriesse-chape-coolie-bata-zindien/21>. Acesso em: 3 set. 2020.

em Fort-de-France, as mães, irmãs e companheiras mulheres seguem sob o governo de Robert. A cidade passa por situações muito difíceis e de muita desigualdade social.

Parece visível a continuidade entre os temas abordados por Françoise nestes três livros. A narração de sua própria história de vida como palco para trazer a história social primeiro da ilha da Martinica e depois de Marselha e da França em geral é o ponto de conexão de todas essas obras. E parecem ser justamente essas características que a inserem, enquanto escritora e intelectual negra, em uma tradição de escritoras antilhanas e latino-americanas.

3 Considerações finais

Frequentemente tendemos a classificar autoras como Françoise Ega ou Carolina Maria de Jesus como “autoras pioneiras” ou ainda “autoras únicas, raras”, por trazerem em seus escritos a realidade da população negra e por simplesmente serem mulheres negras, compreendidas como periferia literária. Isso pode ser explicado de maneira resumida pelo fato de que as histórias literárias também estão ligadas ao processo do capitalismo moderno eurocêntrico. Para Aníbal Quijano, em *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, esse processo resultou em um novo padrão de poder mundial que está ancorado na classificação social a partir da ideia de raça. Como bem cita o autor, “[...] a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtor exclusivamente europeus” (QUIJANO, 2014, p. 211),²¹ ou seja, nenhum outro lugar e ninguém além do branco europeu estariam autorizados a serem inteiramente ‘modernos’ ou ‘racionais’. Essa ideia está dentro das Histórias da literatura quando nenhuma delas – seja a brasileira, a francesa, a martinicana ou a dita “mundial” – inclui autoras negras em seus compilados, por exemplo.

No entanto, Maryse Condé, em *La parole des femmes*, relança o olhar sobre o papel e a presença de mulher antilhana na História nos revelando outro caminho de entendimento:

²¹ Tradução nossa. Texto de partida em espanhol: “[...] la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos.” (QUIJANO, 2014, p. 211).

O papel da mulher no centro das lutas de liberação anteriores e posteriores à abolição da escravatura foi imensamente ocultado. Vivendo nas *habitations* como empregada doméstica (cozinheira, babá, costureira), em várias situações ela foi responsável pelos envenenamentos coletivos dos senhores e suas famílias, participou dos incêndios das plantações, terror do século XVIII, e participou em grande número das fugas para os quilombos. A Jamaica conservou a imagem de “Nanny of the Maroons”, figura lendária que dirigiu uma colônia de revoltados. Guadalupe conservou a “mulâtresse Solitude”. Além desses dois exemplos, existem outros que convêm ser reencontrados. Podemos nos questionar se a modificação do olhar que a mulher antilhana tem dela mesma e a degradação de seu status não acompanham na verdade o progresso da urbanização, a ascensão da classe burguesa, cujos modos de vida são moldados naqueles da “metrópole” e na dependência cada vez mais forte diante dos ideais europeus. (CONDÉ, 1993, p.4).²²

Como a autora guadalupense coloca, a mulher antilhana participou e é personagem principal de muitas revoltas contra a abolição nas Antilhas, sendo uma potência importante para o desenvolvimento dessas sociedades. No entanto, esse olhar que menospreza seus feitos viria mesmo da sociedade colonialista francesa e europeia.

Analisando diversos romances de autoras antilhanas, Condé dá voz a essas mulheres mostrando o quanto numerosas e potentes elas são. Mais do que isso: o quanto cada uma delas contribuiu para a História com H maiúsculo, seja mundial, local ou literária. Desse modo, é preciso compreender Françoise Ega também junto a essas escritoras, e não

²² Tradução nossa. Texto de partida em francês: « Le rôle de la femme au sein des luttes de libération antérieures et postérieures à l’abolition de l’esclavage a été largement occulté. Vivant souvent dans l’Habitation à titre de domestique (cuisinière, bonne d’enfants, lingère), elle a dans bien des cas été responsable des empoisonnements collectifs des maîtres et de leur famille, participé aux incendies des plantations, terreur du XVIIIe siècle et a marronné en nombre important. La Jamaïque a gardé le souvenir de “Nanny of the Maroons”, figure devenue légendaire qui dirigea une colonie de révoltés. La Guadeloupe, celui de la “mulâtresse Solitude”. Outre ces deux exemples, il s’en trouve d’autres qu’il conviendrait de retrouver. On peut se demander si la modification du regard que la femme antillaise porte sur elle-même et la dégradation de son statut n’accompagnent pas les progrès de l’urbanisation, la montée de la classe bourgeoise dont les modes de vie sont calqués sur ceux de la “métropole” et la dépendance de plus en plus lourde vis-à-vis des idéaux européens. » (CONDÉ, 1993, p.4).

como um sucesso isolado ou único. Ao somar Ega às martinicanas e guadalupenses Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau, Dany Bebel-Gisler e Michèle Lacrosil, por exemplo, conseguimos compreendê-las enquanto parte central de uma História literária e social e não mais à margem.

Expandindo geograficamente essa compreensão do papel das mulheres negras antilhanas em suas sociedades, podemos pensar em uma unidade também latino-americana. O fato da conexão entre Françoise Ega e a brasileira Carolina Maria de Jesus é bastante interessante. No momento em que Françoise Ega se apropria do formato diário-autobiográfico de Carolina Maria de Jesus e a transforma em sua interlocutora, escrevendo cartas à escritora brasileira, ela se insere em uma História da literatura de mulheres negras diaspóricas específica da América Latina. Compreendendo a história de socialização de mulheres diaspóricas afrodescendentes, entendemos que Françoise Ega não se identifica com Carolina Maria de Jesus por coincidência. E que autoras como elas não abordam assuntos parecidos ou temáticas que conversam entre si por mero acaso. Essas mulheres são descendentes de africanos escravizados no processo do tráfico negreiro e, mesmo que as experiências que Françoise teve como pobre, primeiro em um departamento francês e depois na própria França, sejam diferentes das experiências de Carolina no Brasil, as duas experienciaram o nível mais baixo da pirâmide hierárquica socioeconômica de seus países. A escrita autobiográfica também não surpreende e não pode ser entendida como algo excepcional; as obras de Ega e de De Jesus estão perfeitamente inseridas em uma tradição literária, assim como demais autoras negras latino-americanas e caribenhas.

Desse modo, o objetivo deste artigo foi de apresentar a biografia e a obra de Françoise Ega, ainda que brevemente, a fim de inseri-la em uma compreensão maior que o recorte da literatura martinicana ou caribenha. Parece-nos essencial ressaltar a importância histórica e sociológica de Françoise Ega para a América Latina, já que a própria produção da autora propõe essa conexão.

Referências

CÉSAIRE, A.; MÉNIL, R. *Tropiques – 1941-1945*. Paris: Jean-Michel Place, 1978.

CONDÉ, M. *La parole des femmes – essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1993.

DALCASTAGNÈ, R. Cartas lançadas a um oceano fora do tempo. *Suplemento Pernambuco*, Recife, [2008?]. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/2008-cartas-lan%C3%A7adas-a-um-oceano-fora-do-tempo.html>. Acesso em: 30 jun. 2020.

DESQUESNES, N. Celle qui dit non à l'ombre – Françoise Ega, une bonne écrivaine. *Z – Revue Itinérante d'Enquête et de Critique Sociale*, Marseille, n. 10, p. 22-33, 2016-2017.

EGA, F. *L'alizé ne soufflait plus*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2000.

EGA, F. *Le temps des madras*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1989.

EGA, F. *Lettres à une noire – récit antillais*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1978.

FRANÇOISE Ega: Celle qui dit non à l'ombre. *Vivre ensemble Mam'Ega*, Marseille. Disponível em: <https://vivreensemble.org/francoise-ega/>. Acesso em: 3 set 2020.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

LE Bumidom (1963-1981). *Une Autre Histoire*, [S.l.]. Disponível em: <http://une-autre-histoire.org/le-bumidom/>. Acesso em: 3 set. 2020.

MADRAS. Histoire du Madras. *Madras Traditions*, Fort de France. Disponível em: <http://madras-traditions.com/content/12-le-madras>. Acesso em: 3 set. 2020.

MONNEROT, É. Préface. In: EGA, F. *Le temps des madras*. Paris: Éditions Harmattan, 1989.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: _____. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Selección y

prologo a cargo de Danilo Assis Clímaco. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 286-328.

SILVA, L. R. da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no brasil no par de línguas espanhol-português. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 57, n. 1, p. 71-88, abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/010318138651618354781>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132018000100071&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 jun. 2020.

SIQUEIRA, S. “*Tudo o que tu escreveste, eu sei*” – a tradição de uma literatura escrita por mulheres diaspóricas: o encontro da brasileira Carolina Maria de Jesus com a martinicana Françoise Ega. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 129-147, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.104860>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/104860/57406>. Acesso em: 3 set. 2020.

SIQUEIRA, S. *A voz antilhana registrada por Ina Césaire*: desafios de tradução da oralitura em *Contes de nuits et de jours aux Antilles*. Porto Alegre: Bestiário, 2020.

VERGÈS, F. Entretien avec Françoise Vergès. “Mettre en théorie *et* en pratique le principe de déplacement”. *Comment S’en Sortir?*, France, n. 1, 2015. Disponível em: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02407697/file/css-1_2015_verges_mettre-en-pratique-et-en-theorie-le-principe-de-deplacement.pdf. Acesso em: 3 set 2020.

Recebido em: 30 de junho de 2020.

Aprovado em: 8 de setembro de 2020.



**Femme-chamane entre ‘*tsaddik*’ et ‘*quimboiseuse*’ :
l’interface anthropoétique dans l’œuvre schwarz-bartienne
(cycle antillais / ashkénaze)¹**

**Between ‘*tsaddik*’ and ‘*quimboiseuse*’: The Anthropoetic
Interface in the Schwarz-Bart Novels**

**Mulher-xamã entre *tsaddik* e *quimboiseuse*:
a interface antro-poética na obra schwarz-bartiana
(ciclo antilhano/asquenazista)**

Kathleen Gyssels²

Antwerp University, Institute of Jewish Studies, Antwerp / Belgium

kathleen.gyssels@uantwerpen.be

<https://orcid.org/0000-0003-2951-872X>

Résumé : Dans les romans d’André (1928-2006) et de Simone Schwarz-Bart (1938), on ne peut passer à côté de la forte imprégnation d’éléments anthropologiques : les rites de la naissance et de la mort, le « baptême » par des noms et surnoms, les élections de figures de guérisseur et de guide spirituel, etc. De surcroît, il frappe qu’une réversibilité se manifeste entre le milieu diasporique noir (antillais) et juif (ashkénaze). L’interface

¹ Cet article est résultat de deux communications présentées à l’École Normale Supérieure, à Paris : « *L’approche anthropologique d’André Schwarz-Bart* », le 8 mars 2019 et « *Entre fusion et confusion : l’écriture associative et l’œuvre participative chez les Schwarz-Bart* », le 3 décembre 2019.

² Description académique. Professor of Francophone Postcolonial Literature and Culture at Antwerp University, and member of the Institute of Jewish Studies. She is also on the board of the “Society for Caribbean Studies” and of several international peer reviewed journals in Caribbean literatures and postcolonial studies.

anthropoétique est ici illustrée comme preuve manifeste d'universaux, au-delà des distances socio-culturelles et ethno-religieuses. Comme je l'ai montré dans *Marrane et Marronne : la coécriture réversible d'André et Simone Schwarz-Bart* (GYSSSELS, 2014), l'identité marrane ou crypto-juive (au sens de non pratiquant, non religieux, convertie), la réversibilité joue pleinement dans la sphère magico-religieuse de l'une et l'autre communauté diasporique.

Mots-clés : anthropoétique; diaspora; Schwarz-Bart; vaudou; hassidisme; réversibilité.; identité marrane, coécriture.

Abstract: In the novels of both André (1928-2006) and Simone Schwarz-Bart (1938), the anthropological elements are tantamount: from rites of passage (from birth to death), from the rites of naming to the election of spiritual guide and healer, etc. Moreover, between the Black (Antillean) and Jewish (Ashkenaze) diasporic world, a reversibility is at play. The anthropoetic interface clearly manifests the presence of universal motifs, beyond the socio-cultural and ethno-religious divergences. As I have maintained in *Marrane et Marronne: la coécriture réversible d'André et Simone Schwarz-Bart* (GYSSSELS, 2014), the crypto-Jewish identity (« marrane », in the sense of being a non-religious Jew, a converted Jew) is linked to the practice of marooning in Afro-Caribbean culture in the sense that the latter is equally marked by acculturation and resistance towards European oppression. Reversibility is consequently plainly illustrated through the magico-religious sphere in both diasporic communities.

Keywords: anthropoetics; diaspora; Schwarz-Bart; hassidism; reversibility; marrane identity; cowniting.

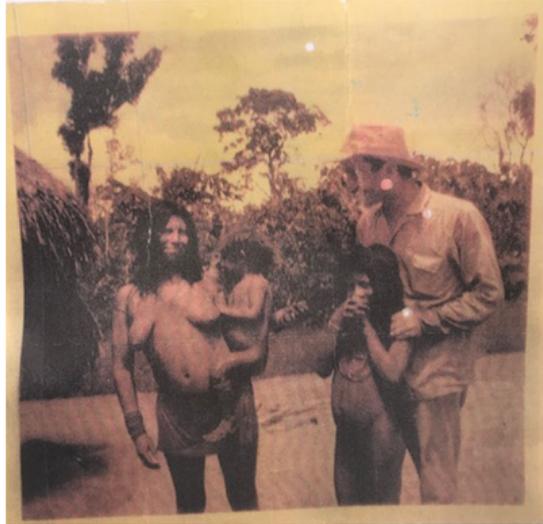
Resumo: Nos romances de André (1928-2006) e Simone Schwarz-Bart (1938), é impossível não notar a forte impregnação de elementos antropológicos: os ritos de nascimento e de morte, o “batismo” para nomes e sobrenomes, as eleições para curandeiros e guias espirituais, etc. Além disso, nota-se um manifesto reversível entre o meio diaspórico negro (antilhano) e judeu (asquenazista). A interface antropoética é aqui ilustrada como prova evidente de universais ultrapassando, assim, distanciamentos socioculturais e etno-religiosos. Como já mostrei em *Marrane et Marronne: la coécriture réversible d'André et Simone Schwarz-Bart* (GYSSSELS, 2014), na identidade *marrane* ou criptojudia (no sentido de não praticante, não religiosa, convertida), a reversibilidade atua plenamente na esfera mágico-religiosa e em ambas as comunidades diaspóricas.

Palavras-chave: antro-poética; diáspora; Schwarz-Bart; hassidismo; reversibilidade, identidade *marrane*; co-escritura.

*« Le nègre n'est pas une statue de sel
que dissolvent les pluies »*

(Schwarz-Bart, A., 1972, p. 48).

FIGURE I – André Schwarz-Bart avec des Galibi
(avec permission de madame Schwarz-Bart)



Guyane, 1963, séjour chez Serge Patient.

Empruntant le terme « anthropoétique » à Soline de Laveleye (2011), je démontrerai comment les romans schwarz-bartiens répondent à une double démarche : celle de représenter l'univers d'origine, la communauté juive des pays de l'Est, et celui d'adoption, la communauté antillaise de la Caraïbe francophone. En effet, André Schwarz-Bart entrechevêtre dans son œuvre les aléas des univers diasporiques juif et noir, entremêlant la migration juive et celle des Afro-Caribéens et Guyanais, toutes deux transcontinentales et millénaires. Il cherche à capter le sens de l'existence et à exprimer cette quête identitaire en termes poétiques, tout en privilégiant dès son deuxième roman et en transposant sur l'univers de la Plantation que dépeint Simone Schwarz-Bart, les systèmes religieux que développent l'une et l'autre communauté d'opprimés. Il s'agit d'opérer ainsi un double renversement de perspective : diasporiques, les fictions de marranes décalent la focale sur le personnage féminin

qui paraît de ce fait comme un *tsaddik* ou Juste féminin (GYSSSELS, 2012). Traitant de la Shoah et de l'esclavage, Schwarz-Bart s'allie avec son épouse Simone à briser le silence de plomb autour des tabous qui verrouillent la parole : le viol, le suicide. Par conséquent, Télumée ressemble à un *tsaddik* ou Juste ou lamed-vov au féminin, tant l'auteur était enclin à reverser la dominance masculine qui restait de taille dans son milieu d'origine, les Hassidim des Sthetl de l'Europe de l'Est. Co-auteur de sa femme, il pouvait développer l'intersectionnalité bien avant que ce concept ne soit théorisé par Crenshaw (1991).

1 Télescopes

Face aux deux chapitres sombres de l'Histoire française, plus largement européenne, séparés *grosso modo* d'un siècle, l'abolition de l'esclavage ayant lieu en 1848, l'après-Shoah marquant le début, vers 1948, d'une littérature post-mémorielle (HIRSCH, 2015), André Schwarz-Bart a conçu un cycle romanesque où diasporas noire et juive se croiseraient, à travers une triple interface : des télescopes spatio-temporels (Matouba, début XX^{ème} siècle en Guadeloupe et Massada, dans l'histoire juive ancienne) ;³ couples mixtes (tantôt noire et juif : Mariotte et Moritz Lévy ; tantôt Noire et Blanc : Mariotte et La Commune, un ex-bagnard qui disparaît vite de l'intrigue romanesque ; tantôt encore Antillaise et Africain : Mariotte et le Sénégalais vaguement mentionné dans *Un plat de porc aux bananes vertes*).

Dans l'optique multiculturelle et interconfessionnelle, l'auteur André Schwarz-Bart opère un double renversement de perspective : les rôles prédominants masculins (*tsaddik*) sont accordés à des femmes dans l'univers de la Plantation ; les romans écrits par son épouse privilégient les femmes comme protagonistes dans un rapport spéculaire aux « héros » du premier roman, *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959). Dans les rituels comme dans les faits et gestes des protagonistes, tantôt noir, tantôt juif, une réversibilité entre les deux univers à première vue incomparables, s'impose. Les fictions romanesques sont d'ailleurs aussi des ethnofictions (selon le concept de Tobie Nathan [2012] qu'André Schwarz-Bart admira) : le romancier se trouvant au carrefour de plusieurs cultures, il sait prodiguer

³ Comme je l'ai souligné dans mon essai « *Marrane et marronne : La co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart* » (GYSSSELS, 2014).

à son récit des accents interdisciplinaires. Par exemple, *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959) relève non seulement de plusieurs traditions littéraires, mais il illustre le milieu hassidique dans la Zone de peuplement, de la même façon que *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (SCHWARZ-BART, S., 1972) nous documente sur le milieu afro-caribéen au moment des Plantations. Lorsqu'on approche ces deux mondes avec une loupe anthropologique, on ne peut manquer de voir que certains rites et coutumes, mythes et archétypes sont comme les deux faces réversibles d'une même interrogation de l'individu et de la collectivité sur les parcours et les cycles de vie. Tout en respectant les différences, nombreuses et significatives, j'illustre l'interface anthropoétique de l'oeuvre qui *mé-tisse* les deux univers (concentrationnaire, plantationnaire). Si nos auteurs ne sont pas des professionnels de la branche, André et Simone Schwarz-Bart ont bien su donner un soubassement anthropologique à leurs créations romanesques respectives, avec, nous l'avons dit, l'accent sur André comme maître d'oeuvre. C'est ce qu'ont constaté Roger et Héliane Toumson (1979) dans leur entretien à deux avec les Schwarz-Bart à l'occasion de la sortie de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (SCHWARZ-BART, S., 1972). Les Toumson soulignent l'envergure « encyclopédique » du premier roman de Simone Schwarz-Bart : « [Dans le prologue de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*], trois champs de la pensée et de l'activité humaines sont embrassés : le religieux, le politique et l'économique » (TOUMSON, 1979, p. 29).

Dans ce qui suit, j'analyse un nombre de schémas réversibles qui se sont manifestés dans le monde afro-caribéen tels que les romans se déroulant aux Antilles les dépeignent, et *réciroquement*, je dirais même *réversiblement* dans la culture des Hassidim, dans les romans qui ont pour cadre le pays d'origine d'André Schwarz-Bart, se font écho.

La Pologne ancestrale, puis précisément le pays désigné par le vocable de *yiddishkeit*, décrit dans *L'Amour du Yiddish* (1984) par Régine Robin-Maire présente en effet un nombre d'iconographies relatives à des rites et des fonctions communautaires qui correspondent. Pour donner un premier exemple, je saisis une oeuvre picturale, de surcroît de son neveu, Philippe Ancel,⁴ pour bien expliquer mon propos.

⁴ Je remercie Philippe Ancel pour ses renseignements et la permission d'illustrer cet article avec plusieurs de ses toiles (lettre signée et datée du 23 avril 2020). Ancel (2008, p. 121. Préface d'André Schwarz-Bart).

Dans *Les Visages de mon peuple*, le peintre nancéien Philippe Ancel (2008), représente un rabbin qui prie pendant qu'il tient de la main droite une poule sur son chapeau : à Yom Kippour (fête du Grand Pardon), il sacrifie une poule après l'avoir tournée trois fois au-dessus de sa tête. Lors d'une cérémonie vaudoue à laquelle j'ai assisté à Port-au-Prince en marge d'un colloque (en 2004, présence d'Edwidge Danticat et de nombreux chercheurs et collègues), l'initiée mettait un coq au-dessus de sa tête avant que celui-ci ne soit sacrifié. Exactement le même rituel a été observé. Autrement dit, et comme l'ont bien vu des anthropologues, des rites analogues se reflètent dans d'autres cultes encore : ainsi, le culte chamanique et le culte judaïque connaissent tous deux l'ivresse rituelle (OBADIA, 2017).

2 *Tsaddik / quimboiseuse*

Dans la communauté juive, le sage est appelé le « *tsaddik* » (orthographe variable) trouve son double dans l'univers de la plantation dans la figure du quimboiseur. Les auteurs inventent des personnages en contact constant avec l'au-delà (GYSSSELS, 1996). Indissociable des cultures diasporiques, la signification des rêves prémonitoires revient à la même figure autoritaire du sage. Télumée assurément est la meilleure illustration d'une sage qui doit son surnom à sa fonction spirituelle, celle qui conforte les déshérités de Fond-Zombi, qui leur sert de guide théologique : elle s'occupe des animaux et des enfants et adultes malades ; elle adopte Sonore, orpheline rejetée, ainsi que le « sot » du village, l'Ange Médard qui faillit même la tuer mais qu'elle pardonne pour son acte insensé. Miraculée, elle se verra octroyé un « titre » glorifique : Télumée Miracle. Qu'elle soit d'autre part la *dernière* Lougandor donne à penser qu'elle soit en cela « la cousine germaine » du « dernier Lévy ».

L'élection du *tsaddik*, dans le monde hassidique, ou de la *quimboiseuse*, dans son revers caribéen, est l'objet d'une initiation et d'un rituel au cours duquel un nouveau nom lui est attribué. Certes, dans le vaudou, l'initiée qui deviendra la « Mambo », la prêtresse est crue comme celle qui entretient des liens avec les divinités (loas). Elle est celle qui « regarde les affaires » (« gradé-zafè ») des fidèles. Elle a le pouvoir de divination (MÉTRAUX, 1958, p. 64 et sv.). Les lecteurs de *Pluie et vent* se souviendront que Télumée en reçoit un qui honore sa résistance : « Miracle ». Ainsi, entre l'univers juif, où « Juste » est un couronnement titulaire et l'univers noir, il y a à nouveau une specularité.

Selon Jean Duvignaud (1977), préfaçant *Art et société* de Roger Bastide, ces baptêmes s'observent tant dans les sociétés dites primitives que civilisées et s'accompagnent d'importants rites de passage, dont le surnom. Ainsi, Paul-Henri Stahl (1978) relève dans la Bucovine (région roumaine d'où sont originaires Aaron Appelfeld [1932-2018] et Paul Celan [1920-1970]), l'enfant juif reçoit un surnom d'animal pour éloigner le mauvais sort : Ours, Loup, etc. Là encore, une spécularité que j'appelle réversibilité dans l'attribution d'un double nom pour protéger l'individu se manifeste dans le milieu juif et noir, respectivement. En effet, il en va de même à Fond Zombi, double décor de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (SCHWARZ-BART, S., 1972) et de *Ti Jean L'Horizon* (SCHWARZ-BART, S., 1979). Le surnom équivaut une consécration de l'individu par la communauté : « Miracle », est le surnom donné à Télumée après qu'elle a triomphé de monsieur et madame Desaragne d'abord, de l'Ange Médard, ensuite. Lorsque la béké lui demande son nom, Télumée lui répond en rappelant celle qui l'a élevée : Reine sans nom, aussi un surnom. Télumée s'appelle successivement Man Tétéle, Libellule, Résolu (SCHWARZ-BART, S., 1972, p. 142). Pour l'historien Nathaniel Wachtel (2013), cette pratique du surnom s'est perpétuée comme « souvenir de la foi » au Brésil où des juifs se sont installés depuis le XVI^e siècle :

[...] tandis que s'estompent les pratiques rituelles et le contenu proprement religieux du judaïsme, la conscience identitaire s'accompagne chez Fernando de Medina, d'une prégnance encore plus forte de l'idée de « nation », qui du coup se sécularise, s'enracine dans une mémoire collective, et n'implique plus que des obligations morales : fidélité aux ancêtres, solidarité avec les membres de la diaspora marrane, et vénération du « nom naturel qui nous a été donné à notre naissance », c'est-à-dire du nom juif conféré par une histoire conçue comme nature. Dès lors que s'efface la croyance en dieu, la foi religieuse se transforme en foi du souvenir (WACHTEL, 2013, p. 143-144).

Dotée d'un nouveau nom, d'un nom codé qui fait d'elle une « élue », posture que la narratrice toutefois refuse, Télumée désormais Man Tétéle (vocalbe sacré comme « Mambo » dans le vaudou) sera consultée par les plus pauvres et les plus loqueteux de Fond Zombi.

3 Consultations magiques, rituels expiatoires, le « bain démarré »

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (SCHWARZ-BART, S., 1972), la sorcellerie est au cœur de la crise identitaire de la protagoniste. Dès l'âge de puberté, Télumée appréhende l'avenir à l'écoute de contes terrifiants et elle éprouve le besoin de figures exemplaires, parentales. Elle observe qu'au sein de la communauté de Fond-Zombi, certains individus sont censés alléger les souffrances tant physiques que psychiques de leurs congénères. Adulte, abandonnée par Elie, ayant résisté à la tentative de viol de Monsieur Desaragne, Télumée sera initiée aux savoirs occultes de Man Cia. C'est d'abord par l'écoute de contes que l'apprentissage s'entame et que Télumée perce le mystère de son origine : la traite négrière, l'esclavage. De surcroît, elle accompagne Reine sans nom chez la « *quimboiseuse* » Man Cia qui pratique des bains aux feuillages et aux herbes censés guérir, le « bain démarré ». Man Cia sait interpréter les rêves et sous son charme (au sens strict), Télumée sera élue guérisseuse, et transmettra son don à Télumée : pour « hâler [*la vie*] des hauts fonds » et « remonter [*la vie*] sur terre » (SCHWARZ-BART, S., 1972, p. 217), il faut d'abord la transparence et la mutuelle confiance. Télumée et Amboise (son deuxième mari) finissent par se confier ce qu'ils se sont souvent caché à eux-mêmes : l'écartèlement identitaire, leur souffrance intolérable et leur déchirement constant. Bien qu'elle prétende ne pas avoir la voyance ou la puissance de guérir, Télumée se voit élue comme « guérisseuse », à l'instar de Mardochee Lévy *Le Dernier des justes*, qui combina « la vie conjugale du malade, son travail, ses enfants, sa vache, sa poule » (SCHWARZ-BART, A., 1959, p. 30). La dernière Lougandor (Nom de la généalogie dont fait partie Télumée Miracle) guérira des blessures et elle pansera des plaies visibles et invisibles :

Mes yeux étaient deux miroirs dépolis et qui ne reflétaient plus rien. Mais lorsqu'on m'amena des vaches écumantes, le garrot gonflé de croûtes noires, je fis les gestes que m'avait enseignés man Cia et l'une d'abord, puis l'autre, les bêtes reprirent goût à la vie. Le bruit courut que je savais faire et défaire, que je détenais les secrets et *sur un énorme gaspillage de salive*, on me hissa *malgré moi* au rang de dormeuse, de sorcière de première (SCHWARZ-BART, S., 1972, p. 226). (C'est moi qui souligne)

Dans l'univers piétiste du hassidisme, le *tsaddik* (ou *juste*) est un thaumaturge, guérisseur et voyant. Pour Jean Baumgarten, le

tsaddik allège les souffrances et peut être un simple mendiant ou un infirme (BAUMGARTEN, 2001). Ainsi, dans une des nombreuses scènes bibliques du *Dernier des Justes*, l'oreille arrachée par des brutes polonaises et son visage *couturé* de cicatrices (SCHWARZ-BART, A., 1959) deviennent des marques d'un des 36 *lamed-vav* ou Justes du roman d'André Schwarz-Bart. Celui qui est hissé au rang d'interprète et de guérisseur est souvent un sage infirme : « Le Juste se tenait dans sa brouette, tel un cierge vivant planté dans un angle obscur de la synagogue, non loin de l'oratoire, quand il advint que le rabbin du village se trompa dans l'interprétation d'un texte sacré » (SCHWARZ-BART, A., 1959, p. 26).

Dans les deux mondes, des individus physiquement et psychologiquement atteints dans leur intégralité excellent à alléger les souffrances de leurs pairs. Dans *L'Étoile du matin* (2009), c'est un simple mendiant qui est démasqué comme le prophète Élie : « autour du mendiant qui sortit, se perdit dans la nuit, et tous comprirent qu'il s'agissait du prophète Élie » SCHWARZ-BART, A., 2009, p. 40). Soulignons au passage que ce prénom est aussi choisi pour le petit ami de Télumée, prédisant leur funeste avenir.

D'autres analogies frappantes sont à observer, ce qui ne devrait pas nous étonner vu le travail collaboratif entre les époux Schwarz-Bart : les rituels funéraires (veillée et deuil), tabous et divination (vaudou et transe dans le hassidisme) illustrent ainsi la réversibilité et reconceptualisent le concept d'« *authority* » et d'hétérotexte (STONE ; THOMPSON, 2006). Enfin, il reste le phénomène de la transe étudiée par Alfred Métraux (1958), Michel Leiris (1934) – en Abyssinie chez les zars –, laquelle a son équivalent chez les Hassidim, breuvage et musique aidant à cette exaltation de l'âme et du corps (BAUMGARTEN, 2018).

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (SCHWARZ-BART, S., 1972), la mort de Reine sans nom provoque la tristesse de tout le village de Fond Zombi : le voisinage tient une veillée qui, étrangement, dure neuf jours. C'est exactement la durée respectée dans l'univers hassidique. Dans le roman antillais, l'on mesure à de pareilles incursions qu'il s'agit bien d'une co-écriture, que l'influence réciproque plaide pour cette réversibilité, jusque dans des scènes identiques qui se répètent dans l'un et l'autre cycle (GYSSSELS, 2014, p. 317-ss). Par exemple, la scène où des « soldats blancs venus en camions chasser les villageois de leur terre » dénonce « pas seulement (...) l'ancien esclavage », dans *Ti*

Jean L'Horizon (1979), mais « ses renaissances sous toutes des formes diverses » (GAMARA, 1980, p. 209). Car ce même regard d'ethnographe projeté sur les Diola (Bayangumay rêve l'invasion du village par des spectres blancs ; la raffe des négriers) est la perspective de Haïm qui, redoutant l'arrivée des « barbares », pressent à la vue d'un jeu sadique de garçons polonais la fin imminente de son peuple, dans *L'Étoile du matin* (SCHWARZ-BART, A., 2009). Lorsqu'il observe le plongeon mortel d'un oiseau à qui des garçons polonais viennent crever les yeux :

Puis [*l'oiseau*] s'était immobilisé, incertain, et il avait tracé des cercles en tous sens, entrecoupés d'envolées rectilignes qui le projetaient tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, ne sachant plus s'il montait ou descendait, [...] avant de plonger dans une mare [...] comme un caillou.

Une angoisse inexprimable avait étreint l'enfant Haïm qui avait remis la flûte dans sa poche. Ce n'était pas seulement la vue de l'oiseau perdu en plein ciel.

Pour la première fois de sa vie, il s'était senti entièrement perdu sur la terre, comme l'oiseau en plein ciel et l'espace d'un instant, il ne savait pourquoi, il avait imaginé la communauté entière de Podhoretz enfouie dans la nuit, sans nul point de repère (SCHWARZ-BART, A., 2009, p. 81).

Ce passage d'illumination, de prise de conscience d'un fait crucial jusque là caché, de l'Unheimliche, apparut déjà dans le roman d'apprentissage de « la dernière Lougandor » : tout d'un coup, Télumée saisit, écoutant les contes de la *quimboiseuse* Man Cia et Reine sans nom, le mystère de son origine, notamment qu'elle descend d'esclaves. L'image des poules en cage la morfond de honte : elle s'abrite dans le sous-bois et voudrait disparaître du monde :

Pour la première fois de ma vie, je sentais que l'esclavage n'était pas un pays étranger, une région lointaine d'où venaient certaines personnes très anciennes, (...). Et je songeai aux rires de certains hommes, de certaines femmes, leurs petites quintes de toux résonnaient en moi, cependant qu'une musique déchirante s'élevait dans ma poitrine (SCHWARZ-BART, S., 1972, p. 62).

Aveugle, l'oiseau s'envole comme une toupie dans la « mémoire » de Haïm Lebke ; dans les romans antillais, un « oiseau de proie »⁵ sert d'augure et annonce le piège d'un sort inévitable qui s'acharne contre le narrateur schwarz-bartien. Solitaire et abattu, le petit Haïm Lebke ressemble à s'y méprendre au « jeune homme de Galicie » dans *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959) qui souffre tant du syndrome du rescapé qu'il commet probablement – on ne le saura jamais –, le suicide. Ainsi qu'Ernie dans la famille Lévy, Haïm, dans la famille Lebke, est réduit à l'aphasie, tant qu'il se sait le seul survivant d'une maisonnée : il n'y a plus personne avec qui dialoguer.

Comment s'en sortir ? Dans l'univers de la Plantation, le même rôle subliminal est réservé au tambour qui aide à « considérer sa position de Nègre [*sur la terre*] d'un autre œil » (SCHWARZ-BART, A., 1972, p. 215). La fin du récit d'enfance montre les protagonistes en proie à de funestes rêves prémonitoires. Ils s'échappent aussi par le devenir-autre – deuxième modalité, le dédoublement ou la métamorphose. Dans *Le Procès* (KAFKA, 1993) et dans *La Métamorphose* (KAFKA, 1955) (intertextes kafkaiens puissants), le sujet indécis, voire inidentifié subit une profonde métempsychose. Dans le second titre, Grégoire Samsa se réveille même « cafard » : non seulement la déshumanisation se produit aux moments de lassitude et de désespoir, elle se produit tout aussi bien aux moments réversibles, élasticité des symboles. Ainsi, aux moments euphoriques, une multitude d'animaux participe à la béatitude des personnages. Dans *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959), tout un bestiaire accompagne des rites de passage dans la vie d'Ernie Lévy. Il suffit de penser à la scène de noce, que le narrateur situe avec audace après celle, elliptique, de la torture, au cours de laquelle il rêve de l'union physique avec Golda. En pleine hallucination, dans un état semi-comateux, endolori par les coups, Ernie voit s'échapper de leur entreinte

⁵ « Une angoisse s'empare à l'idée de la fatalité qui plane au-dessus d'eux. Oiseaux de proie, sans qu'il puisse offrir la moindre résistance » (SCHWARZ-BART, S., 1972, p. 41), pendant que les juifs apeurés donnent l'image de « corbeaux dont les ailes se heurtaient aux murs de l'impasse », de « perdrix, rasant à chaque pas les pavés de l'impasse » (SCHWARZ-BART, A., 1959, p.148). L'incident insolite sert d'avertissement. Plus tard, rescapé de la fosse, il sait qu'il a glissé « à travers l'œil de l'aiguille » : le survivant veut bien croire au côté miraculeux de sa vie. La même appréhension d'être miraculés saisit Télumée et Ti Jean (à l'écoute du N'goka, le tambour des Antilles).

tour à tour des papillons, une poule, une colombe, un coq blanc crêté de rubis, un poisson, pour finalement trouver qu'il serre « dans ses bras une mince poignée d'herbes fanées ». Au lieu d'un mariage heureux, le signe funeste annonce leur mort certaine (SCHWARZ-BART, A., 1959, p. 316).

Rémanence africaine, où les masques ainsi que les arts plastiques recèlent l'homme-animal, l'esclave et l'affranchi de la littérature d'Amérique centrale vont se rêver êtres hybrides comme la chauve-souris, mammifère volant, ou quadripède redouté pour ses crocs, le « chien-fer », ou « dogue de Cuba », dressé pour la chasse des fugitifs. De surcroît, ce rêve se concrétise : la transformation est d'autant plus significative dans l'univers antillais que le descendant d'esclaves revit son passé, séquelle indélébile. En plus, c'est encore en animal que le guérisseur s'imagine secourir son groupe ou son clan menacé par le dehors. Si Man Cia par exemple est élue au rang de « sorcière de première » par la communauté, c'est que la croyance populaire l'a rivée au rang de magicienne capable de se changer en chien. Morphrasée, elle inspire crainte et dévotion ; figure chimérique, elle réapparaîtra dans *Ti Jean L'Horizon* (SCHWARZ-BART, S., 1979) comme dans *Adieu Bogota* (SCHWARZ-BART, A.; SCHWARZ-BART, S., 2017).

Le sorcier ou la sorcière remplit un rôle de premier plan et cela s'observe aussi bien dans les communautés afrodiasporiques que juives. L'interprétation des rêves (CONSTANT, 2008) est universelle depuis la nuit des temps. Le narrateur schwarz-bartien s'approprie de surcroît la posture d'un « super-stitieux », celui qui, d'après Derrida (1992), est aussi le survivant, celui qui relie le présent au passé, le visible à l'invisible.

Cette quête de constantes, d'universaux, de mécanismes communs à une condition opprimée a encore guidé la plume d'André Schwarz-Bart, lorsque, dans le deuxième roman publié dans l'après-Goncourt, en son seul nom, *La Mulâtresse Solitude* (SCHWARZ-BART, A., 1972) relate un suicide collectif présent également dans la scène d'ouverture du *Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959) – autrement dit, le premier chapitre du *Dernier des Justes* est un réversible du dernier chapitre de *La Mulâtresse Solitude*. L'Épilogue relate l'après-explosion de Matouba, habitation dynamitée où 300 insurgés se donnent la mort en un acte de foi des marrons : plutôt mourir avec Louis Delgrès que de redevenir esclaves.

L'Épilogueur semble projeté dans sa propre culture lorsqu'il évoque les « spectres des ruines humiliées » de Varsovie. S'appuyant sur

une large documentation permettant de fondre le roman historique dans une forme bien plus compacte que *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959), le premier roman sur le marronnage guadeloupéen a brillamment montré la communauté tribale d'origine diola, sa dislocation, la difficulté de reconstituer un lien sous l'esclavage et l'autodestruction comme « solution » à une impasse et détresse totales. Scène réversible à celle qui ouvre *Le Dernier des Justes* avec l'holocauste de York. Que ce soit à Breslaw, Berlin ou Varsovie, la persécution a poussé des individus, des familles, des communautés entières à l'ethnocide.

4 Le viol et le « lancinement généalogique » : « pol(l)inisation et créolisation »

L'harcèlement sexuel auquel Télumée échappe de justesse en prononçant une menace de castration est une violence sexuelle faite aux femmes : il s'agit là d'un deuxième fil rouge entre l'univers antillais et l'univers ashkénaze. Dans les deux cas l'opprobre appelle un rituel réparateur similaire, et au pire cas, une adoption de l'enfant bâtard, fruit du viol.

Lors de la traite transatlantique, « la Pariade »⁶ consistait dans un viol au vu et au su du capitaine négrier. Sous l'Empire ottoman ou sous le règne des Cosaques, à la merci du Tsar, de nombreuses juives ont été violées. Depuis la nuit des temps, la « créolisation » des cultures et des identités s'accompagne de ces violences extrêmes que les anthropologues ont évitées. En effet, les contacts entre les cultures et les civilisations (LEIRIS, 1955) s'accompagnent de croisements entre les groupes ethniques.

Dans *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959), les invasions tour à tour des Mongols, des Cosaques, des Turcs (sous l'empire ottoman), engendraient une progéniture que des hommes compatissants élevaient comme leur propre sang : thème récurrent, il s'agit donc d'un

⁶ Je remercie Tina Harpin (Université de Cayenne) pour m'avoir confirmée que le terme désigne l'accouplement de perdrix et plus généralement d'oiseaux. L'étymologie reste obscure mais Odile Hamot (Université des Antilles) confirme pour sa part qu'il dérive du bas latin et qu'il est licite de penser que les négriers espagnols l'aient introduit dans l'archipel. Par ailleurs, Schwarz-Bart est le seul romancier à employer le terme. Mon étymologie se défend tout à fait dans la mesure où l'auteur même 'fabrique' ce terme et d'autres, notamment « Chimères » pour les enfants conçus lors de ces viols.

énième « réversible ». Puisque dans les oeuvres antillaises, Télumée est adoptée par Reine sans nom, et que de la même façon, elle s'occupera de Sonore, une enfant abandonnée par sa mère pour être indésirée. Dans la pièce de théâtre, Marie-Ange finira par accepter le fruit de son ventre dans *Ton beau capitaine* (SCHWARZ-BART, S., 1987). Dans ces conditions extrêmes de maternité « souillée », l'avortement est évoqué en termes voilés : « Il arrive, même au flamboyant, d'arracher les boyaux dans son ventre pour le remplir de paille... » (SCHWARZ-BART, A., 1972, p. 89). Enceintes, ces femmes déshonorées redoutaient de voir leur ventre enfler. De même, Ti Jean, élevé seul par « petite Egée », ignore qui est son géniteur et Solite, dans *L'Ancêtre en Solitude* (SCHWARZ-BART, A.; SCHWARZ-BART, B., 2015), ne saura jamais de qui elle est l'engence.

Ce lancinement généalogique taraude de même les habitants des bourgades de la Zone de peuplement juif : lors de pogroms et d'incursions, des juives subissaient l'inimaginable ; des tortionnaires ouvraient le ventre de femmes enceintes, tuant enfant et mère dans *L'Étoile du matin* (SCHWARZ-BART, A., 2009). Ces atrocités aux confins de la Mitteleuropa ont leur écho dans l'univers esclavagiste au même moment, de la Caraïbe à la Colombie, de Goyave à la Géorgie et Alabama. Dans les deux cas, l'on voit que de pareilles barbaries requièrent des rituels réparateurs. Que ce soient les juives « promises au loisir du Turc » dans le sérail (SCHWARZ-BART, A., 1959, p. 89), ou les esclaves sur l'habitation, le brassage de groupes donna lieu à des mélanges physiologiques, à une « tribu planétaire », à un « métissage universel » (SCHWARZ-BART, A., 2009, p. 217). Le syncrétisme culturel, ainsi que les physiologies « nouvelles » qui en résultent sont un argument imparable pour démanteler toute fixation identitaire comme « le juif », « le Blanc », le Noir », « l'Arabe », etc. De fait, la souillure est rachetée par des hommes apitoyés qui épousent les mères d'enfants ainsi conçus. Selon Chaïm Schuster ils sont des saints, des illuminés (SCHWARZ-BART, A., 2009, p. 101) pour avoir relevé une malheureuse qui porte un masque « d'une raideur effrayante » (SCHWARZ-BART, A., 2009, p. 102-103) : « Et puis l'on se tourna vers les femmes et les filles, dont Rachel, qui demeurèrent plusieurs semaines en attente, craignant que la souillure en elles n'ait fructifié. Toutes voulaient se suicider. Une seule y parvint » (SCHWARZ-BART, A., 2009, p. 101)

Dans *L'Étoile du matin* (2009), le second volet a beau avoir un titre euphorique : Dans « Le chant d'une vie », le narrateur confesse ne

pas vouloir avoir d'enfants tellement les répercussions du trauma de la Shoah sont nombreuses au point d'être incurables. Haïm Schuster est clairement l'alter ego de l'auteur, comme je l'ai démontré dans un article de *Représentations récentes de la Shoah* (GYSSSELS, 2013), en confirmant le fardeau du vivre-après *Weiter leben* (2012), de Ruth Klüger. De façon analogique, on comprend mieux l'inhibition à publier, à achever l'inachevable, en empruntant de surcroît la voix de l'ethnologue qui ne peut que frapper. Ainsi, la Pologne était un « royaume » qui fit de l'immigration juive une politique de peuplement : PO-LIN devenait un « Eretz Israël », havre pour les juifs qui arrivaient des quatre coins du globe. Le narrateur insiste qu'au cours du XII^e siècle, une culture interpénétrée des cultures environnantes y prenait forme. Plusieurs strates d'immigration juives se sont succédé dans ce pays pour un temps tout au moins hospitalier :

Les premiers immigrants juifs arrivèrent à Podhoretz vers la fin du XII^{ème} siècle [...] Ils s'étaient battus contre Rome et venaient de l'Est, des bords de la mer Noire [...]. Après eux, ce fut la première vague de juifs allemands qui se rendait à l'invitation du roi Boleslav V, [...]. Puis vinrent les juifs espagnols [...] les juifs des steppes, les uns à face mongole, originaires du pieux royaume khazar, et les autres qui venaient de très loin dans l'espace et le temps, d'une Babylone de légende [...] Les types humains eux aussi s'étaient mêlés, enchevêtrés mais sans tout à fait se confondre. Et l'on voyait dans une même famille des visages d'Orient et des visages d'Occident et jusqu'aux cheveux blonds et aux yeux bleus de Cosaques [...] il y avait même [...] de larges bouches plates et des cheveux crépus, souvenirs très anciens de *l'esclavage en Egypte*, berceau du peuple juif (SCHWARZ-BART, A., 2009, p. 28-30). (C'est moi qui souligne)

Les « branchements » que Jean-Loup Amselle (2001) voit comme un principe universel à travers la singularité des cultures font que l'identité spoliée de la dominée soit *pollinisée* exactement comme la *créolisation* pour les Antilles s'origine dans ce brassage de phénotypes divers, avec des progénitures surprenantes au sein d'une même famille. Du Moyen Orient à l'Europe, de l'Afrique au Brésil, les trois « races » sont solubles, nous apprend l'Histoire millénaire du monde (MACAGNO, 2009 [2015]).

Au fil de conflits (tribaux, religieux et politiques), ces métissages ont été le côté inéluctable de ces conquêtes et reconquêtes. Par conséquent, il s'agit bien de *Logiques métisses* en Afrique précoloniale et postcoloniale, comme l'a décrit Jean-Loup Amselle (1990), selon lequel se déconstruit l'idée que l'Afrique serait racialement pure. Par conséquent, l'auteur juif-polonais André Schwarz-Bart n'éprouve aucun mal à appliquer et à transmettre ce leitmotiv aux romans signés par Simone Schwarz-Bart. Réversibles, les romans schwarz-bartiens invitent à une belle reconsidération des migrations à travers les aires et les ères.

5 Le suicide, péché et transgression narrative

Approfondissons, enfin, ce drame « réversible » qui dérive de ce qui précède. De l'humiliation extrême, de la spoliation de son corps et de son être, résultent des pulsions morbides. Que ce soit la jeune africaine qui lors du *Middle Passage* cherche à engloutir sa langue pour suffoquer dans le bateau, ou l'effort de tuer l'enfant dans son ventre, la pulsion suicidaire est l'expression d'un refus de vivre une existence insupportable. *Le Dernier des Justes* cadre plusieurs scènes de désespoir : or, le suicide reste un tabou et ce dans l'un et l'autre univers.

Selon Frantz Fanon, un noir ne se suicide pas (FANON, 1952), s'appuyant sur l'œuvre-phare d'Émile Durkheim (1897). Ces propos s'appliquent au chapitre incisif de la mort volontaire d'Ernie Lévy dans *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959), après quoi le narrateur fait tristement le bilan d'un nombre alarmant de suicides sous le national-socialisme :

Dès l'année 1943, c'est *par dizaines et dizaines* que les petits écoliers juifs d'Allemagne *se portèrent candidats au suicide* ; et par dizaines qu'ils y furent admis. [...] Il est *admirable* que dans les temps où ils enseignaient le meurtre aux écoliers aryens, *les instituteurs enseignaient aux enfants juifs le suicide* [...] (SCHWARZ-BART, A., 1959, p. 257). (C'est moi qui souligne)

« Concours » auquel furent admis grand nombre de candidats, le suicide détient une place non négligeable dans les ébauches de romans schwarz-bartiens : un récit non achevé, intitulé *En mémoire du XX^e siècle*, de Ruth Klüger (1997), aborderait la mise à mort des personnages « cycliques ».

Rossé par les *Pimpfe*, déculotté devant sa petite amie, incompris par Mutter Judith et les siens, Ernie Lévy tentera sa propre « solution finale » à défaut de pouvoir être aimé d'une Aryenne pur sang, Ilse Bruckner. Par désespoir d'amour, autant que par harcèlement des Hitlerjugend, par humiliation de son maître d'école au nom combien symbolique de Geek (« gek », idiot), Ernie accomplit le geste funeste. Ce que le jeune garçon envisage, des groupes entiers l'ont pratiqué : c'est précisément l'incipit de *Le dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959) où est évoqué l'holocauste perpétré à York, en 1185, par la volonté du rabbin qui préfère « rendre l'âme » plutôt que de convertir à la religion anglicane.

Le suicide parmi les populations juives reste un sujet tabou : dans leurs travaux respectifs, l'un comme l'autre ont restreint leurs recherches à la population catholique et protestante : Émile Durkheim (1897) et Maurice Halbwachs (2002) ont bien documenté le phénomène des suicides collectifs parmi les populations dites « civilisées », ainsi que « primitives », mais pas un mot sur leur propre milieu. Il est intéressant de constater comment l'auteur a su transgresser cette mise en scène de la tentative ratée, car il narre dans le détail l'opération au cours de laquelle Ernie se coupe les veines, et puis, saute hors de la lucarne. La tentative fait l'objet d'un long chapitre et connaît une issue « miraculée ». En effet, la tentative ratée s'interprète par Mardochée comme signe de bonté divine. Rescapé, l'angelot, blessé et saignant est ramassé par le patriarche qui remercie le bon Dieu :

Mais pense tout de même, intervint Mardochée, pense quel miracle : car *si* je n'avais pas été retenu par la fièvre, je n'aurais pas entendu le bruit de sa chute ; et *si* Dieu ne lui avait inspiré l'idée de se jeter par la fenêtre, il aurait perdu tout son sang. De même, *si* l'hôpital de Stillenstadt l'avait accepté quoique juif, il n'aurait pu y être soigné moitié aussi bien qu'à Mayence. Et enfin, *si*... (SCHWARZ-BART, A., 1959, p. 241)

L'accumulation des conditionnelles suggère bien à quel point le juif continue à penser son destin malheureux comme volonté divine. Devant l'inefficacité de la prière, le narrateur abdique. Double de l'auteur, alter ego fictif, la narratrice (Télumée dans le roman éponyme, Mariotte dans *Un plat de porc aux bananes vertes* (SCHWARZ-BART, A.; SCHWARZ-BART, S., 1967) analyse sa dépression et diagnostique son malaise.

Ainsi, Mariotte ressemble au narrateur perequien dans *Un homme qui dort* (PEREC, 1967), annote cliniquement son endormissement graduel :

Maintenant tu n'as plus de refuges. Tu as peur, tu attends que tout s'arrête, la pluie, les heures, le flot des voitures, la vie, les hommes, le monde, que tout s'écroule, les murailles, les tours, les planchers et les plafonds ; que les hommes et les femmes, les vieillards et les enfants, les chiens, les chevaux, les oiseaux, un à un, tombent à terre, paralysés, pestiférés, épileptiques [...] (PEREC, 1967, p. 131).

En proie à une grave déception amoureuse, à une dépression, Péric lui-même connut la tentation du gouffre (BELLOS, 2002). La même spirale autodestructrice entraîne Mariotte, lasse de la vie dans le Trou, dans une dernière fugue à travers un Paris hivernal. « Malemort », sa chute place de l'Odéon signifie la fin abrupte de ses Cahiers qui constituent son journal intime des derniers mois de sa vie dans « Le Trou » : « Et sous les étoiles invisibles nébuleuses constellations du Chien sans parler de tout le reste fit à peine une centaine de pas que tomba dans la neige et pour le coup, se dit-elle alertée, ça y est enfin cette fois » (SCHWARZ-BART, A.; SCHWARZ-BART, S., 1967, p. 219).

Les rituels expiatoires qui devraient garder éloigné le mauvais sort n'ont rien donné. Des rites secrets et des actions votives ne sont pas absents de la vie du sujet amoureux, à quelque culture qu'il appartienne. Cartomancie et jeux, devinettes et consultations font partie de la quête de bonheur (BARTHES, 1977). Qui plus est, le narrateur de *Le Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959) rappelle le Schlemiel, incapable de faire un nœud coulant, Ernie se coupe les veines et il devient comme l'animal sacrifié dont le sang, lentement, s'égoutte sur le plancher. Le motif de l'auto-destruction peut être, comme l'a montré Barthes (1977), la passion.

Au suicide individuel, l'auteur ajoute le suicide collectif. Dans la littérature antillaise, la légende des Taïnos, qui ont sauté des roches plutôt que de se soumettre aux Blancs venus les coloniser, est illustrative de d'auto-ethnocide. En Guyane, où André Schwarz-Bart a séjourné, la triste pratique a pu retenir son attention (NAVET, 2002 [2005]).

À l'issue de sa terrible épreuve, ayant échappé au pire, Ernie Lévy se ravise (SCHWARZ-BART, A., 1959, p. 227). Il s'assigne la mission de soigner les siens, de s'occuper de son frère et de ses parents, et plus tard

encore, d'accompagner Golda Engelbaum dans le convoi à Auschwitz. À défaut de « partir pour la vie » (comme il l'annonce sinistrement à Mutter Judith), Ernie Lévy se vouera au bien-être de son « clan », de sa famille. Celui ou celle qui succombe à la dépression, mais arrive à la surpasser, sera métamorphosé, et cela est pris à la lettre pour Man Cia qu'il ne « faut pas juger », sermonne Reine sans nom : la *morfoisée* ou *morphrasée*, termes créoles pour l'individu transformé en bête, souvent chien ou rapace (GYSSSELS, 1996). Nous retrouvons dans la peinture de Marc Chagall (1887-1985) et de nombreux plasticiens d'origine juive son équivalent : coq, chèvre, cheval avec des symbolismes tantôt funestes (sacrifiés ou partageant le sort des hommes en fuite), tantôt favorables.

FIGURE II – La Kappara (avec permission du peintre Philippe Ancel)



Ancel (2008, p. 121)

Selon Philippe B. Ancel, dans son livre dédié à André Schwarz-Bart, « La Kappara est un reste de la croyance ancestrale qui consistait, dans les temps les plus reculés, à faire couler le sang d'un animal, le

sacrifier pour faire plaisir à Dieu. Cette tradition se pratique encore, parfois pour la fête du Grand Pardon (Kippour) » (ANCEL, 2008, p. 120). Elle évoque par ailleurs le *Luftmensch* qui correspond à l'identité aux racines flottantes (GOLDSCHMIDT, 1999) ou l'identité liquide tel que la définit Zygmunt Bauman (2000).

Conclusion

Romans poignants, romans où les personnages traversent des épreuves innommables, la biographie fictive schwarz-bartienne construit dans l'enfer le plus noir des figures fortes qui, malgré, voire parce qu'elles ont connu les affres, seront munis d'un leadership. Les auteurs n'ont pas esquissé les tabous du suicide et de l'avortement ; de surcroît, c'est la perspective féminine qui offre comme le miroir ou le reflet inversé de la figure masculine. Par ce renversement de perspective, l'auteur masculin sut donner la priorité à la voix féminine, restée subalterne dans les littératures francophones. Précurseur de « Her/Story », il cède la parole aux « Filles de Solitude ».

FIGURE III – Hommage à André Schwarz-Bart
(avec permission du peintre)



Ansel (2016, p. 24)

Bibliographie

AMSELLE, J. *Logiques métisses*. Paris : Stock, 1990.

AMSELLE, J. *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion, 2001.

ANCEL, P. B. *Les Visages de mon peuple*. Nancy : Serge Domini, 2008.

ANCEL, P. B. *Regards d'absence*. Nancy : Serge Domini, 2016.

BARTHES, R. *Le Discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.

BAUMAN, Z. *Liquid Society*. Traduction en français : Frédéric Joly. Paris : Premier Parallèle, 2000.

BAUMGARTEN, J. Prières, rituels et pratiques dans la société juif ashkénaze : la tradition des livres de coutumes. *Revue de l'Histoire des Religions*, Paris, v. 218, n. 3, p. 369-403, 2001. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhr.2001.995>. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_2001_num_218_3_995. Consulté le: 12 oct. 2020.

BAUMGARTEN, J. Prier dans les bois et les champs. Israël Baal Shem Tov et la nature , *Tsafon*, [S.l.], v. 76, p. 27-50, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/tsafon.1190>. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/tsafon/1190>. Consulté le: 28 avril 2020.

BELLOS, D. La pudeur de Georges Perec. *Poésie*, n. 94, p. 39-49, 2002.

CONSTANT, I. *Le Rêve dans le roman africain et antillais*. Paris : Karthala, 2008. DOI: <https://doi.org/10.3917/kart.const.2008.01>

CRENSHAW, K. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women. *Stanford Law Review*, Stanford, CA, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991. DOI: <https://doi.org/10.2307/1229039>

DERRIDA, J. *Points de Suspension*. Paris : Galilée, 1992.

DUVIGNAUD, J. Préface. In: BASTIDE, R. *Art et société*. Paris : Payot, 1977.

DURKHEIM, É. *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris: Felix Alcan, 1897. [Reedição Paris: Flammarion, 2014].

FANON, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.

GAMARA, P. L'Horizon caraïbe. *Revue Europe*, Paris, n. 612, p. 207-213, 1980.

GOLDSCHMIDT, G. *La Traversée des fleuves*. Autobiographie, Paris : Seuil, 1999.

GYSSELS, K. *Filles de Solitude* : essai sur l'identité antillaise dans les autobiographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart. L'Harmattan : Paris, 1996.

GYSSELS, K. Chevauchés des Dieux : Mambos et Hassides dans l'œuvre Schwarz-Bartienne. *Journal of Haitian Studies*, Santa Bárbara, CA, v. 18, n. 2, p. 83-97, 2012. Disponible sur : www.jstor.org/stable/41949205. Consulté le: 12 oct. 2020.

GYSSELS, K. André Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem. *Image & narrative*, Leuven, v. 14, n. 2, p. 16-28, 2013. Disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/310/258>. Consulté le 12 oct. 2020.

GYSSELS, K. *Marrane et marronne* : la co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart. Leyde : Brill, 2014. DOI : <https://doi.org/10.1163/9789401200479>

HALBWACHS, M. Le suicide et la religion. In _____ : *Les Causes du suicide*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002. p. 181-219. DOI : <https://doi.org/10.3917/puf.halbw.2002.01>. Disponible sur : <https://www.cairn.info/les-causes-du-suicide--9782130520900-page-181.htm>. Consulté le: 12 oct. 2020.

HIRSCH, M. *The Generation of Post-Memory* : Writing and Visual Culture after the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2015.

KAFKA, F. *La Métamorphose*. Traduction en français : Alexandre Vialatte. Galimard: Paris, 1955. [Original : *Die Verwandlung*].

KAFKA, F. *Le Procès*. Traduction en français : Alexandre Vialatte. Gallimard (Folio) : Paris, 1993. [Original : *Der Prozess*].

KLÜGER, R. *Weiter Leben* : Eine Jugend. Göttingen : Wallstein, 1992.

KLÜGER, R. *Refus de témoigner*. Traduction en français : Française Jeanne Etoré. Paris : Vivane Hamy, 1997.

LAVELEYE, S. *La Chambre*. In : Tétrás-Lyre, Blog. 2011. Disponible sur : <https://anthropoesie.com/blog/>. Consulté le 11 oct. 2020.

LEIRIS, M. *Contacts de Culture et de Civilisation en Martinique*. Paris : UNESCO, 1955.

MACAGNO, L. Les “trois races” sont-elles solubles dans la nation ? *Lusotopie*, [S.l.] v. 16, n. 2, p. 173-184, 2009. [publié le 1 oct. 2015]. DOI : <https://doi.org/10.1163/17683084-01602011>. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/lusotopie/163>. Consulté le: 12 oct. 2020.

MÉTRAUX, A. *Le Vaudou haïtien*. Préface de Michel Leiris. Paris: Gallimard, 1958.

NATHAN, T. *L’Ethno-roman*. Paris : Grasset, 2012.

NAVET, É. La quête de la « Terre sans mal » chez les peuples traditionnels : l’exemple des Tupi-Guarani (Amérique du Sud). *Le Portique*, [S.l.] v. 10, p. 1-14, 2002. [Publié Le; 6 juin 2005]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/leportique/149>. Consulté le: 12 oct. 2020.

OBADIA, L. Une « ivresse rituelle » ? Ethnographie croisée de rites alcoolisés, entre chamanisme asiatique et judaïsme européen (Népal-France) . *Civilisations*, [S.l.] v. 66, n. 1, p. 91-104, 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/civilisations.4380>. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-civilisations-2017-1-page-91.ht>. Consulté le : 12 oct. 2020.

PEREC, G. *Un homme qui dort*. Paris : Denoël, 1967. DOI: <https://doi.org/10.2307/40122357>

ROBIN-MAIRE, R. *L’Amour du Yiddish : écriture juive et sentiment de la langue (1830-1930)*. Paris: Ed. Du Sorbier, 1984.

STONE, M.; THOMPSON, J. *Literary Couplings : Writing Couples, Collaborators and the Construction of Authorship*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006.

SCHWARZ-BART, A. *Le Dernier des justes*. Paris : Seuil, 1959.

SCHWARZ-BART, A. *La Mulâtresse Solitude*. Paris : Seuil, 1972.

SCHWARZ-BART, A. *L’Etoile du matin*. Paris : Seuil, 2009.

SCHWARZ-BART, S. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil, 1972.

SCHWARZ-BART, S. *Ti Jean l'Horizon*. Paris : Seuil, 1979.

SCHWARZ-BART, S. *Ton beau capitaine*. Pièce en un acte. Paris : Seuil, 1987.

SCHWARZ-BART, A. ; SCHWARZ-BART, S. *Un plat de porc aux bananes vertes*. Paris : Seuil, 1967.

SCHWARZ-BART, A. ; SCHWARZ-BART, S. *L'Ancêtre en solitude*. Paris : Seuil, 2015.

SCHWARZ-BART, A. ; SCHWARZ-BART, S. *Adieu Bogota*, Paris : Seuil, 2017.

STAHL, P. Soi-même et les autres : Quelques exemples balkaniques. In : LÉVI-STRAUSS, C. *Identité*. PUF: Paris, 1978.

TOUMSON, R.; TOUMSON, H. Entretien à bâtons rompus. *Textes, Études et Documents*, [S.l.] n. 2, p. 25-73, 1979.

WACHTEL, N. *Entre Moïse et Jésus* : études marranes, XVe-XXIe siècle. Paris : CNRS, 2013.

Recebido em: 23 de novembro de 2020.

Aprovado em: 30 de novembro de 2020.



Infância, gênero, raça e classe nos romances caribenhos *Vasto mar de sargaços e La mulâtresse Solitude*

Childhood, Gender, Race and Class in the Caribbean Novels Vasto mar de sargaços and La mulâtresse Solitude

Karoline dos Santos Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

karolinesantos@id.uff.br

<https://orcid.org/0000-0001-7641-4961>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor uma análise comparativa entre as personagens principais dos romances *La mulâtresse Solitude*, de André Schwarz-Bart, e *Vasto mar de sargaços*, de Jean Rhys. O recorte privilegiado neste artigo será o período da infância das duas personagens principais, levando em consideração as temáticas de gênero, raça e classe com a finalidade de comparar o cotidiano e dificuldades de uma criança negra e escravizada com o de uma criança livre e branca. Nossa análise será desenvolvida utilizando referenciais críticos e teóricos dos campos de estudos culturais, literatura e crítica literária, estudos de gênero, história e sociologia. O artigo busca contribuir para a divulgação de obras caribenhas, promovendo uma análise comparativa entre romances do caribe inglês e do caribe francês.

Palavras-chave: infância; caribe; raça; classe; gênero.

Abstract: This article proposes a comparative analysis between the main characters from the novels *La mulâtresse Solitude*, by André Schwarz-Bart and *Wide Sargasso Sea*, by Jean Rhys. The privileged feature in this article will be the childhood period of the two main characters, taking into account the themes of gender, race and class in order to compare the daily life and difficulties of a black and enslaved child with that of a free and white child. Our analysis will be developed using critical and theoretical references from the fields of cultural studies, literature and literary criticism, gender studies, history and sociology. The article seeks to contribute to the dissemination of Caribbean works by promoting a comparative analysis between English and French Caribbean novels.

Keywords: childhood; Caribbean; race; class; gender.

1 Introdução

Em seu artigo “A Caribbean madness: half slave and half free” (1984), a pesquisadora Charlotte H. Bruner compara rapidamente alguns aspectos que convergem e diferem entre as personagens Antoinette Cosway do romance *Vasto mar de sargaços*, de Jean Rhys, e Rosalie/Solitude do romance *La mulâtresse Solitude*, de André Schwarz-Bart. A análise que Bruner propõe nos leva a questionar a diferença entre essas duas mulheres que estão inscritas dentro do mesmo espaço geográfico: o Caribe. Contudo, elas divergem em questões específicas de raça, classe e questões culturais. Tanto Antoinette quanto Solitude acabam perecendo por conta dos poderes patriarcais. No entanto, as duas se tornam símbolos de resistência tanto para a Literatura quanto para a vida. No romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, temos a breve presença de Bertha Mason, conhecida como a louca do sótão e imortalizada como aquela que ousou queimar Thornfield Hall e destruir a personificação do poder patriarcal de Rochester, tornando-se um símbolo da literatura feminista contrapondo-se a *Jane Eyre*. Em *Vasto Mar de Sargaços*, Jean Rhys focaliza a narrativa de modo a explorar o passado e conceder protagonismo à louca do sótão. Para isso, ela renomeia Bertha e em *Vasto mar de sargaços* é utilizado seu segundo nome: Antoinette. A Mulata Solitude é uma figura histórica e símbolo de resistência da ilha de Guadalupe, tendo sido uma mulher escravizada que lutou contra a revogação da abolição na ilha de Guadalupe em 1802, foi condenada e enforcada após dar à luz ao seu único filho.

Nossa proposta é investigar o recorte do período da infância dessas duas personagens levando em consideração as diferenças e semelhanças entre as duas. A pequena Solitude e a pequena Antoinette passam pelo período de infância compartilhando sentimentos de rejeição, negligência maternal e opressão. Ambas são criadas na casa-grande, mas cada uma carrega um conceito diferente e experiência diferente do que é viver na casa-grande.

Entendemos que a infância é o período crucial para o desenvolvimento de uma consciência da alteridade. Antoinette e Solitude conseguem perceber, mesmo sendo crianças, que elas são sujeitos outrificados na sociedade em que vivem. Podemos dizer que o princípio de uma crise de identidade é instalado durante a infância e se perpetuará até a idade adulta quando haverá seu estopim. Duas infâncias bem distintas são apresentadas aqui, a infância de uma mestiça escravizada

que vive na casa-grande, e a de uma menina crioula branca, livre e filha de um latifundiário decadente.

O referencial teórico que compõe esse artigo tem caráter interdisciplinar visando um diálogo entre as áreas de Literatura, História, Ciências Sociais e teoria feminista. Mobilizamos alguns autores como: bell hooks (2019), Achille Mbembe (2018), Bernard Moitt (2001) e Lorena Telles (2018), para discutir questões sobre a violência de gênero como exemplo de afirmação do poder patriarcal, vivência e tensão dentro da casa-grande, o trabalho escravo infantil, o cotidiano de uma escrava na casa-grande e o cotidiano de uma menina livre e banca.

2 Mapeando os romances

O romance *La mulâtresse Solitude* (1972), escrito por André Schwarz-Bart juntamente com sua esposa Simone Schwarz-Bart, é um romance histórico em língua francesa que reconta a vida da Mulata Solitude, um símbolo de resistência na ilha de Guadalupe. André e Simone escrevem, juntos, o ciclo antilhano de 1750 a 1953 incluindo outros romances *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) e *L'âncetre en Solitude* (2015).

O livro *La mulâtresse Solitude* é dividido em duas partes. Na primeira parte, o objeto de narração é a história de Bayangumay, uma negra africana de origem diola que vive com sua tribo no continente africano até ser capturada por traficantes de escravos. Bayangumay é sequestrada e estuprada dentro no navio negreiro na travessia para o Caribe e ao desembarcar dá luz a Rosalie. Durante a infância, Rosalie tem esse nome devido ao costume dos Du Parc (senhores de engenho) de nomearem seus escravos com os mesmos nomes de outros que os antecederam na Plantação. Na fase adulta, Rosalie deixará de carregar o nome escolhido por seus senhores e passará a se autodenominar como Solitude. Rosalie nasce com um olho de cada cor: um verde e outro castanho, sendo a personificação da mestiçagem e carregando consigo elementos de origem africana e europeia. Rosalie é apelida de *Deux-Âmes* (Duas almas), esse apelido diz muito a respeito de seu entre-lugar como mestiça transitando entre os espaços dos brancos e negros e não pertencendo a nenhum deles. Rosalie cresce na casa-grande sob a vigilância de Mortier Père e devido a uma série de episódios traumatizantes, na fase adulta ela se auto renomeia por “Solitude”. *La mulâtresse Solitude* mescla fatos históricos relevantes da pequena ilha de Guadalupe com ficção sobre a vida de Solitude.

Vasto mar de sargaços (1966) é um romance caribenho escrito pela escritora dominiquense Jean Rhys. O romance reconta a vida da personagem Bertha Mason. Rhys reescreve a história de Bertha conferindo-lhe uma história, um passado, uma família e o poder de narrar sua própria história. Em *Jane Eyre*, Bertha era a esposa louca de Rochester que fora trancada no sótão. Ela é descrita como uma criatura decrépita e incapaz de produzir discurso, deixando a cargo de Jane e, principalmente, de Rochester o poder de contar sua história. Em *Vasto mar de sargaços*, Rhys nos apresenta o outro lado da história. Bertha se chama Antoinette e temos acesso à sua narração dos acontecimentos bem como as razões e fatos que corroboraram a sua “loucura”.

3 Cenas de violência: memórias da infância de uma criança escravizada na casa-grande

Na segunda parte do romance *La mulâtresse Solitude*, na parte intitulada *Solitude*, somos apresentados às dinâmicas de controle da Plantação Du Parc e ao nascimento da pequena Rosalie. Nas dinâmicas de controle podemos perceber que havia certa maneira de administrar a plantação visando a subtração da individualidade dos escravos, o que era muito comum e uma prática que vários senhores aderiam:

O du Parc utilizava o sistema de arquivos Perpétuos, que pressupõe um funcionamento estável e harmonioso, onde as necessidades dos homens e dos cavalos não variam. A lista de “forças” havia sido estabelecida de uma vez por todas: o nome dos mortos ia para os vivos que o devolviam quando chegava a hora, com a alma. Uma velha Rosalie morrendo foi distraidamente enterrada em um terreno baldio, um cemitério errante e temporário, que embelezaria futuras lanças de cana-de-açúcar. E a nova Rosalie tomou o lugar da antiga, com um grito fraco, no grande livro da Plantação. (SCHAWRZ-BART, 1972, p. 49, tradução nossa).¹

¹ Les du Parc employaient le système du Fichier Perpétuel, qui suppose une exploitation stable, harmonieuse, dont les besoins en hommes et en chevaux ne varient pas. La liste des « forces » avait été établie une fois pour toutes: le nom des morts allait aux vivants qui le rendaient le moment venu, avec l’âme. Une vieille Rosalie venant à mourir, on l’enterra distraitement dans un terrain en friche, cimetièrre errant, provisoire, qui embellirait les futures lances de canne à sucre. Et la nouvelle Rosalie prit la place de l’ancienne, en un cri léger, sur le grand livre de la Plantation. (SCHAWRZ-BART, 1972, p. 49).

No trecho acima temos uma breve exposição da vida que Rosalie e sua mãe, Man Bobette, teriam dentro da Plantação Du Parc. Man Bobette é o novo nome de Bayangumay a partir do momento em que ela se torna propriedade de Mortier Père. Tanto ela quanto sua filha são renomeadas de acordo com as escravas que viveram na Habitation Du Parc e morreram. O ato de renomear os escravos com nomes de outros escravos que serviram à família e morreram, demonstra o caráter de propriedade e altamente substituível dos escravos e, também, demonstra a tamanha violência simbólica do ato. Assim como se repõe um móvel quebrado, um escravo é repostado na Habitation Du Parc, totalmente desprovido da subjetividade que um nome carrega.

Rosalie é uma menina mestiça, filha de Bayangumay, uma escravizada que fora estuprada no navio negreiro por um traficante de escravos. Rosalie é criada dentro da casa-grande e atua como mucama da pequena Xavière, filha de Mortier Père. Por ser fruto de uma violência sexual e com isso carregar traços fenóticos que destoam dos traços maternos, Rosalie é negligenciada e preterida pela mãe, que procura em vão traços que possam associar a ela mesma, traços que façam referência à África, mas acaba vendo na filha a personificação de uma violência traumática.

Mortier Père, o gerente da Habitation Du Parc, ao ver a distinção de Rosalie perante as outras crianças escravas, seleciona a menina para ser criada na casa-grande sob seus cuidados, com a intenção de vendê-la posteriormente a um preço alto por conta de sua beleza que já é percebida durante a infância e, principalmente, seus olhos, tornando-a assim, um artigo de luxo.

A negra Bobette dera à luz um produto muito curioso, que prenunciava um grande valor futuro. Uma simples mestiça de olhos verdes havia arrematado três mil e quinhentas libras no leilão de Pointe-à-Pitre. Seria uma mulata talentosa, mas nada a impediria de adquiri-la, o Sr. Mortier cuidaria disso pessoalmente. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 68, tradução nossa).²

² La négresse Bobette avait accouché d'un produit fort curieux, qui laissait présager une grande valeur future. Une métisse à simples yeux verts avait atteint trois mille cinq cents livres aux enchères de la Pointe- à Pitre. C'était-il est vrai une mulâtresse à talents, mais rien n'empêcherait celle-ci d'en acquérir, M. Mortier y veillerait en personne. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 68).

Mortier Père sabe da história de uma escrava que era mestiça e foi vendida por um alto preço e nutre esperanças de que Rosalie renda-lhe futuramente um bom dinheiro por seus atributos físicos e domésticos. Para investir nesse empreendimento, ele impõe que a pequena seja educada à *la française*. “M. Mortier, confiante, deu-lhe aulas de costura, francês, harpa indiana e principalmente canto, porque, dizia ele, ela arrulhava como uma pomba.” (SCHWARZ-BART, 1972, p.79-80, tradução nossa).³ O cuidado de Mortier Père para com Rosalie era apenas o cuidado que se tem com um valioso objeto que não pode ser danificado até que cumpra seu objetivo econômico de render lucro futuramente. Como todo escravo, Rosalie é reificada, é um mero objeto que pertence a Mortier Père e ele exige que sua propriedade não seja danificada. Bayangumay não tem nenhuma autoridade sequer sobre a filha, nem a autoridade de manutenção da filha perto de si, nem a de agredir. A jovem mãe escrava, não se conforma com a violência de ter sido estuprada e desconta em Rosalie seu sofrimento, saudades de casa e outros sentimentos mais complexos. A menina aceita em silêncio as agressões da mãe na esperança de poupá-la dos castigos de Mortier Père.

Man Bobette, aproximou-se, ajoelhou-se, pôs a mão sobre olhos da menina, na boca, sobre seu coração que batia; e depois começou a bater em silêncio, visando principalmente os rins, costas, estômago. Man Bobette golpeava com uma espécie de regularidade distante, assídua, e de vez em quando parava abruptamente, murmurando com voz amuada, marcada pela nostalgia: Ai, essa carne só pensa em trair... A pequena Rosalie havia tomado o hábito de se calar sob os ataques de sua mãe, na esperança, na vã esperança de evitar os quatro piquetes. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 63, tradução nossa).⁴

³ M. Mortier mis en confiance lui fit donner des leçons de couture, de français, de harpe indienne et surtout de chant, car, disait-il, elle roucoulait comme une colombe. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 79-80).

⁴ Man Bobette qui s’approcha, s’agenouilla, posa une main sur les yeux de la petite fille, sur sa bouche, sur son cœur battant; et puis commença de la frapper en silence, visant particulièrement les reins, les dos, le ventre. Man Bobette frappait avec une sorte de régularité lointaine, assidue, et de temps à autre s’arrêtait brusquement, murmurant d’une voix boudeuse, empreinte de nostalgie: Hélas, cette chair ne songe qu’à trahir... L’enfant Rosalie avait pris l’habitude de se taire sous les attaques de sa mère, dans l’espoir, la vaine espérance de lui éviter un Quatre-Piquets. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 63).

Após a fuga de sua mãe que a abandona sem olhar para trás, algum tempo depois Rosalie sabe que a mãe fugiu e formou uma nova família juntos aos *maroons*. “Um dia ele declarou que tinha visto a negra Bobette nas alturas de Soufrière, na companhia de uma horda de água salgada. Ela tinha cabelos, uma aparência jovem e surpreendente, dormiu com um negro alto, Arada, e acabara de dar à luz uma criança, também negra e bonita como uma semente de ajuru.”(SCHWARZ-BART, 1972, p. 79, tradução nossa).⁵ Essa informação é algo que contribui para que Rosalie fique chateada, uma vez que ela constantemente procurava a aceitação de sua mãe, pois conseguia perceber a diferença entre sua cor e a cor de sua mãe.

Mortier mantém vigilância constante na garota e a oferece como presente para sua filha Xavière, que tem a mesma idade de Rosalie. Xavière vê Rosalie como uma boneca viva e é no convívio com Xavière que Rosalie conhecerá as pequenas e grandes violências instituídas na casa-grande, as doces ameaças e tensões. Logo quando são apresentadas, Xavière ameaça punir Rosalie pelo fato dela não ter se dirigido a ela da maneira correta:

Xaviere franzindo a testa e dizendo com raiva: Você tem que dizer sim, senhora. E esta mestiça, Nini dizendo: Senhora, dê-lhe um frescor. E Fifine, acrescentando: Senhora, quatro piquetes. E então, para grande tristeza de M. Mortier, sua doce Xavière aprovando os preparativos e a curiosa mulata deitada de bruços, sem dizer uma palavra, depois de ter puxado devidamente o vestido sobre os lombos, enquanto cada uma das outras escravas a segurava pelo tornozelo ou pulso. E, por fim, a pequena senhora agarrando um bonito chicote de cabo de osso e erguendo-o com uma careta, como faz o capataz... Nesse momento, o Sr. Mortier reprimiu uma reclamação e, numa espécie de clarão, avistou a maldição com que o escravo arrastava seu senhor, os dois lados da mesma corrente que os ligava mais intimamente do que o amor; mas já, em vez de baixar o chicote, a brincalhona criança acariciava delicadamente a nuca e desatava a rir, imediatamente imitada pelos companheiros. Então ela ergueu a menina com as próprias mãos e disse-lhe com

⁵ Un jour, il déclara avoir vu la négresse Bobette sur les hauteurs de la Soufrière, en compagnie d’une horde d’eau salée. Elle avait des cheveux, un air surprenant de jeunesse, elle dormait avec un grand nègre Arada et venait de mettre au monde un enfant, aussi noir et joli qu’une graine d’icaque. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 63).

um sorriso: Não sou como minha irmã Adelaide, nunca brinco com chicote. Mas você tem que me dizer senhora, caso contrário, papai não ficará feliz e minha irmã vai rir de mim. Então está entendido, você vai me chamar de senhora? (SCHWARZ-BART, 1972, p. 71-72, tradução nossa).⁶

A performance do ato violento da pequena Xavière, apesar de não ter sido concretizado totalmente, é um ato de violência contra a pequena escrava. O senhor soberano da casa é o M. Mortier Père, mas em sua ausência as figuras dominantes são as de suas duas filhas, a julgar pela ausência de herdeiro do sexo masculino. Mesmo com a provisória dominação feminina de Xavière e sua irmã, é possível perceber a violência do sexo feminino em par de igualdade. Xavière, apesar de ser mulher, é tão cruel quanto qualquer outro capataz.

Bell hooks (2019), no capítulo intitulado “O movimento feminista para acabar com a violência”, comenta a respeito da violência de gênero dentro da estrutura social do patriarcado.

Na hierarquia social do patriarcado capitalista e supremacista branco, os homens são os poderosos e as mulheres as que carecem de poder; os adultos são os poderosos, as crianças as que carecem de poder; as pessoas brancas as poderosas, as negras e não brancas as que carecem de poder. Nesse contexto, qualquer partido que ocupe o poder provavelmente fará uso da força para se manter no poder caso se veja ameaçado ou desafiado. (hooks, 2019, p.177).

⁶ Xavière fronçant les sourcils et disant d’un air fâché: Il faut dire oui maîtresse. Et cette quarteronne de Nini disant: Maîtresse, donnez-lui une fraîcheur. Et Fifine l’acidulée renchérissant là dessus: Maîtresse, à quatre piquets. Et puis à la grande tristesse de M. Mortier, sa douce Xavière approuvant les préparatifs et la curieuse mulâtresse s’allongeant sur le ventre, sans mot dire, après avoir proprement rabattu sa robe sur ses reins, cependant que chacune des autres esclaves la tenait par la cheville ou le poignet. Et enfin la petite maîtresse se saisissant d’un mignon fouet à manche d’os, et le soulevant en grimaçant, comme fait le Commandeur...A ce moment, M. Mortier étouffa une plainte et, en une sorte d’éclair, il entrevit la malédiction dans laquelle l’esclave entraînait son maître, tous deux rives à une même chaîne qui les reliait plus étroitement que l’amour; mais déjà, au lieu d’abaisser son fouet, la facétieuse enfant caressait doucement la nuque de la nouvelle et éclatait de rire, imitée aussitôt par ses compagnes. Puis elle releva la fillette de ses propres mains et lui dit en souriant: Je ne suis pas comme ma sœur Adélaïde, je ne joue jamais avec le fouet. Mais il faut me dire maîtresse, sinon papa ne sera pas content et ma soeur se moquera de moi. Alors c’est entendu, tu me diras maîtresse? (SCHWARZ-BART, 1972, p. 71-72).

A casa-grande é por si só a representação do poder patriarcal em que a figura do senhor é a detentora do poder. Entretanto, a jovem Xavière, mesmo na posição de mulher, detém autoridade sobre os escravos. Aqui temos a presença da mobilização de pelo menos duas categorias: raça e classe. Xavière, na posição de filha do senhor e de mulher branca, exerce sua autoridade abusiva sob as escravas negras. A categoria de gênero é irrelevante nesse caso, uma vez que não existe a noção de sororidade que seria configurada por uma rede de união e empatia entre mulheres. Temos duas meninas e o único aspecto em comum que compartilham é o gênero. No entanto, Rosalie, diferentemente de Xavière, é apenas uma escrava, e o escravo é nada além de uma propriedade, completamente destituído de subjetividade perante aos olhos dos senhores.

Esse episódio marca a chegada efetiva de Rosalie na casa-grande, é nesse ambiente tenso e instável que ela passará seus próximos anos, exposta a esse e outros episódios de violência. À Rosalie, resta somente se adaptar às normas da casa-grande cooperando com o Senhor e sendo obediente de forma a esconder de todos a resistência interna. “E ainda assim ela ia e vinha com seus afazeres na casa-grande, amigável com todos, indiferente à todos, e preocupada apenas em não mover a doce máscara colocada em seu rosto.” (SCHWARZ-BART, 1972, p. 72, tradução nossa).⁷

Após a fuga de sua mãe, Rosalie se torna uma criança completamente apática. Ela segue servindo a M. Mortier e Xavière, no entanto, sua atitude é sempre automática e completamente alienada. É importante ressaltar que nessa seção estamos abordando as dinâmicas domésticas na casa-grande, no entanto, a casa-grande está inserida dentro de um sistema mais amplo, que é o sistema de *plantation*. Achille Mbembe, no extrato abaixo, aponta que:

O que caracterizava a *plantation*, no entanto, não eram apenas as formas segmentárias de sujeição, a desconfiança, as intrigas, rivalidades e ciúmes, o jogo movediço das alianças, as táticas ambivalentes, feitas de cumplicidades e esquemas de toda espécie, assim como de canais de diferenciação decorrentes da reversibilidade das posições. (MBEMBE, 2018, p. 43).

⁷ Et cependant elle allait et venait à ses affaires, dans la grande case, amiable à tous, à tous indifférente, et soucieuse seulement de ne pas déplacer le masque doux pose sur ses traits. (SCHWARZ-BART, 1972, p.72).

Achille nos mostra que dentro desse local de tensão e desconfiança que é a casa-grande, há uma estratégia de sobrevivência a esse jugo que decorre da reversibilidade das posições. Em *La mulâtresse Solitude*, Rosalie é elevada de status social dentro da dinâmica de convivência da casa-grande. Ela passa de uma simples mestiça que antes dormira em uma cabana junto à mãe escrava e com os outros negros, a uma mucama que tem acesso à educação e refinamento, diferentemente de outras meninas escravas de pele escura.

Pode-se dizer que sua posição como mestiça lhe oferece vantagens que outras meninas negras não teriam. Dentro da estrutura da casa-grande, a mestiça é uma privilegiada. “De vez em quando, ele [M Mortier] trazia a criança para a casa-grande, onde era untada em óleo, lavada e adornada em todos os sentidos, para deixar claro o seu estatuto excepcional aos olhos de todos”. (SCHWARZ-BART, 1972, p.69, tradução nossa).⁸ Nesse trecho, M. Mortier deixa claro aos olhos de todos a distinção de Rosalie perante as outras escravas. Rosalie está em um entre-lugar. Sua condição de mestiça é um indício disso. Não pertence ao grupo de negros de pele escura, mas também não pertence junto aos brancos.

O historiador Bernard Moitt comenta a respeito da reversibilidade de papéis dentro da casa-grande:

Sem dúvida, a perspectiva de ser transferido de uma posição doméstica para outra ou para as gangues do campo era muito real e representava uma falta de segurança por parte dos escravos domésticos. Na verdade, raramente um escravo mantinha a mesma posição por toda a vida. (MOITT, 2001, p. 62, tradução nossa).⁹

A insegurança de ter sua posição destituída afetava constantemente as relações entre os escravos e os senhores e até mesmo as relações entre o próprio grupo de escravizados, tornando assim a casa-grande um local de tensão.

⁸ De temps en temps, il [M Mortier] faisait venir l'enfant au château, et huiler, laver, bouchonner de toutes les manières, afin de bien marquer aux yeux de tous son statut d'exception". (SCHWARZ-BART, 1972, p.69)

⁹ Undoubtedly, the prospect of being shifted from one domestic position to another or to the field gangs was very real, and amounted to a lack of security on the part of the domestic slaves. Indeed, rarely did a slave retain the same position for life. (MOITT, 2001, p. 62).

Diferentemente do que muitos pensam, a vida de uma escrava na casa-grande não era nada fácil. Bernard Moitt traz algumas desvantagens do trabalho doméstico entre eles:

Uma era que as horas de trabalho eram indeterminadas para aqueles na casa-grande. Ao contrário dos escravos do campo, que podiam ter quase certeza de ter domingos e feriados de folga quando o Code Noir fosse respeitado, os escravos domésticos tinham apenas meio dia de folga periodicamente. Outra desvantagem, e talvez a mais séria, era a instabilidade, que afetava igualmente tanto escravos quanto escravas. (MOITT, 2001, p. 76, tradução nossa).¹⁰

A vida da escrava doméstica tinha o que podemos considerar de vantagens quando comparadas com a vida das escravas das plantações. Conforme Moitt (2001) aponta, vantagens relacionadas à acomodação, vestuário e possibilidade de aforreamento são citadas. Dentro do grande sistema de *plantation*, a posição mais desejada era trabalhar dentro da casa-grande, fugindo da exploração, do trabalho árduo dos campos de algodão ou cana de açúcar,

embora os escravos domésticos geralmente se saíssem melhor do que os escravos do campo, pois desempenhavam tarefas mais leves, recebiam vários privilégios, como melhor comida, roupas e acomodação na Casa Grande ou perto dela, e tinham acesso mais fácil à alforria, eles ainda eram escravos e permaneceram sujeitos ao caprichos e caprichos de seus donos. (MOITT, 2001, p. 57, tradução nossa).¹¹

A vida da mucama ou “escrava de portas adentro”, segundo Lorena Telles (2018), era relativamente mais tranquila do que a da escrava de

¹⁰ One was the hours of work were indeterminate for those in the Great House. Unlike the fields slaves, who could be virtually sure of having Sundays and holidays off when the Code Noir was respected, domestic slaves had only a half-day off periodically. Another, and perhaps the most serious drawback was instability, which affected male and female slaves alike. (MOITT, 2001, p. 76).

¹¹ While domestic slaves usually fared better than field slaves in that they performed lighter tasks, received various privileges such as better food and clothing and accommodation in or near the Great House, and had easier access to manumission, they were still slaves and remained subject to the whims and caprices of their owners. (MOITT, 2001, p. 57).

campo, no quesito de trabalhos físicos. O trabalho físico nas plantações de cana de açúcar era desgastante, enquanto o trabalho na casa-grande era relativamente mais leve, uma vez que a mucama se concentrava em tratar dos senhores e fazer serviços domésticos. Em contrapartida, a tensão de estar sob a vigília constante do senhor era algo que oprimia grande parte das escravizadas. Telles (2018) e Moitt (2001) concordam em vários aspectos sobre as vantagens e desvantagens da vida da escrava doméstica. Telles afirma que:

Em particular mucamas e amas de leite, incumbiam-se da prestação dos serviços mais íntimos e pessoais à família senhorial. Vivenciada nos espaços internos das casas, a ocupação de ama de leite inseriu mulheres escravizadas numa teia complexa de relações sociais, geradas em meio ao cotidiano tenso envolvendo trabalho supervisionado e práticas de domínio paternalista. Caprichos, humilhações e ataques violentos de raiva, por parte de suas donas e donos, conviviam com a concessão de privilégios: melhor alimentação, fornecimento de vestuário e a possibilidade da alforria. (TELLES, 2018, p. 101-102).

Mesmo Rosalie sendo uma criança, nada a excluía de cumprir afazeres domésticos dentro da casa-grande. As tarefas eram leves quando comparadas com os afazeres nas plantações, no entanto, é preciso ressaltar que o trabalho começa muito cedo para a criança escrava.

As tarefas eram irrisórias e de uma facilidade infantil em comparação com as tarefas do campo: assim que tocava o sino, lavávamos-nos com cuidado, afastávamos o cheiro de negra e depois nos vestíamos de maneira marota ajudávamos os de cabelos crespos a fazer um penteado decente, íamos à cozinha comer manga ou creme de leite. Então corremos para o quarto dos fundos e esperamos nossa senhora acordar. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 74, tradução nossa).¹²

¹² Les tâches étaient dérisoires, et d'une facilité enfantine au regard des champs: sitôt la cloche, on se lavait soigneusement, on chassait l'odeur de négresse et puis l'on s'habillait de façon coquine, on aidait celles aux cheveux crépus à se faire une coiffure décente, on s'en allait à la cuisine déjeuner d'une mangue ou d'une crème au lait. Ensuite, on se précipitait vers la chambre du fond et l'on attendait le réveil de sa maîtresse. (SCHWARZ-BART, 1972, p. 74).

A vida de Rosalie se resumia a ser escrava doméstica dentro da casa-grande. O período da infância foi tomado e revertido para uma série de afazeres domésticos, os insultos, agressões e ameaças de tortura de sua *mâitresse* (senhora). Conforme Moitt (2001) afirma, o tempo livre do escravo doméstico era pouco devido às longas horas e, praticamente, convivência diária com o senhor. Rosalie era uma criança que teve seu período de brincar tomado pelas duras imposições da escravidão.

4 Cenas de preconceito: a pobreza como signo da diferença

O contexto histórico em que *Vasto mar de sargaços* se passa é no ano após o Ato de Emancipação de 1833, que libertou os escravos. Antoinette é filha de um latifundiário decadente de origem inglesa com uma mulher crioula de origem martinicana. Apesar de pertencer à antiga classe hegemônica da ilha, a dos latifundiários, após a ruína de seu pai, Antoinette e sua família são reduzidas a nada. A família faz parte de um grupo que é duplamente excluído e não aceitado pelos negros livres que os chamam de “negros brancos” (RHYS, 2012, p. 19), e tampouco pelos brancos ricos da ilha que os veem como inferiores.

Antoinette, por ser uma filha de um latifundiário que possuía propriedades e escravos, faz parte de uma burguesia insular, os chamados *Bekés*, que são os descendentes de franceses proprietários de terras e escravos. A parte ruim das memórias da infância de Antoinette se configura na negligência maternal, no preconceito de classe por conta da atual condição financeira e social de sua família.

A primeira parte de *Vasto mar de sargaços* é largamente marcada pelas lembranças da infância de Antoinette na Jamaica. Lembranças que vão desde a exuberante flora caribenha até os episódios de pobreza, preconceito e terror vividos por Antoinette e sua família. Diferentemente da infância de Solitude, a de Antoinette pode relativamente ser considerada como boa.

Na infância Antoinette conhece Tia, uma menina negra que se torna sua única e melhor amiga. Os episódios narrados por Antoinette rememoram suas perambulações no cenário caribenho natural. Banhos de rio e de poço, comida típica caribenha, misturados aos tons fortes da exuberante vegetação molduram o retrato da infância caribenha ao ar livre:

Logo Tia ficou minha amiga, e eu me encontrava com ela quase todas as manhãs na curva da estrada que ia dar no rio. Às vezes nós saíamos do poço ao meio-dia, às vezes ficávamos até o final da tarde. Então Tia acendia uma fogueira (o fogo sempre acendia para ela, pedras afiadas não cortavam os seus pés descalços, eu nunca a vi chorar). Nós cozinhávamos bananas-verdes numa velha panela de ferro e as comíamos com os dedos numa cabaça, e depois de comer ela adormecia imediatamente. Eu não conseguia dormir, mas não ficava inteiramente acordada, deitada ali na sombra, contemplando o poço – profundo e verde-escuro sob as árvores, verde-amarronzado se tivesse chovido, mas de um verde faiscante sob o sol. A água era tão limpa que dava para ver as pedrinhas no fundo da parte rasa. Azuis e brancas e listradas de vermelho. Muito bonito. (RHYS, 2012, p.18).

Após a morte do Sr. Cosway, a família de Antoinette acaba se encontrando em um estado de inércia. A mãe, Annette Cosway, agora viúva se torna responsável pela manutenção da fazenda Coulibri que está em ruínas, responsável pela custódia dos filhos e dos negros livres que trabalham em Coulibri. No trecho abaixo, um diálogo entre Tia e Antoinette crianças, sendo possível perceber a miséria que a família se encontra após a morte do pai de Antoinette:

Ela disse que não foi isso que ouvira dizer. Ouvira dizer que nós todos estávamos pobres como mendigos. Comíamos peixe salgado – não tínhamos dinheiro para peixe fresco. Que a casa estava tão cheia de goteiras que era preciso correr com uma cabaça para aparar a água quando chovia. Tinha muita gente branca na Jamaica. Gente branca de verdade, que tinha muito ouro. Eles não olhavam para nós, não chegavam perto de nós. Gente branca de antigamente não passava de negro branco agora, e negro preto era melhor que negro branco. (RHYS, 2012, p. 19).

Os ingleses que vem para a Jamaica, os chamados “brancos de verdade”, tinham dinheiro e status na ilha, os “negros brancos”, no caso, a família de Antoinette, que perdeu o prestígio social juntamente com a condição financeira, é uma classe tratada com desprezo até pelos negros, ex-escravos da ilha. A opressão em *Vasto mar de sargaços*, dentro do recorte do período da infância de Antoinette na Jamaica, é em grande parte fomentada pela exclusão social. A família de Antoinette sofre com o

escárnio dos ex-escravos devido à sua ruína econômica e a classificação de sua família nos *low ranks* (classes mais baixas).

Durante a infância, Antoinette permanece na miséria e a única forma que Annette consegue prospectar para reestruturar sua família e sua vida é adquirindo segundas núpcias com um homem inglês. Eis que aparece o Sr. Mason, um latifundiário inglês rico, com propriedades em várias ilhas caribenhas, inclusive na Jamaica. Através do casamento com o Sr. Mason, Annette ascende socialmente voltando a possuir o status de outrora.

A negligência materna é um tema comum presente nos romances *La mulâtresse Solitude* e *Vasto mar de sargaços*. Annette, a mãe de Antoinette, expressa mais preocupação e cuidado com o filho mais novo, Pierre, que é uma criança especial. Antoinette busca o carinho e atenção da mãe embora raramente os receba. O cuidado excessivo com Pierre desperta em Antoinette um sentimento de preterimento e de que a preferência materna é do filho mais novo.

Um vinco formava-se entre suas sobranceiras negras, profundo – parecia cortado com uma faca. Eu detestava aquele vinco, e uma vez toquei-lhe a testa tentando analisá-lo. Mas ela me empurrou, não com estupidez, mas calmamente, friamente, sem dizer uma palavra, como se tivesse decidido de uma vez por todas que, para ela, eu era inútil. Ela queria sentar com o Pierre ou andar para onde quisesse sem ser incomodada, ela queria paz e tranquilidade. Eu já tinha idade para cuidar de mim. (RHYS, 2012, p.14).

É na figura de Christophine, ex-escrava de Anette, que Antoinette consegue vislumbrar a figura de uma mãe. Christophine é dada de presente de casamento para Anette e as duas saem da Martinica e se estabelecem na Jamaica. Após o Ato de Emancipação, que determinou o fim da escravidão nas ilhas inglesas, Christophine permanece na companhia de Anette e sua família, com o status de mulher livre. Na ausência de Anette, Christophine cuidava de Antoinette como a uma filha. É através de Christophine e Tia que a ligação de Antoinette com o Caribe se fortalece. Ambas são negras e representam o grupo étnico que Antoinette gostaria de pertencer. É com Christophine que Antoinette aprende o *patois* da Martinica e passa a apreciar a culinária caribenha. As lembranças da infância de Antoinette são trespassadas por cores, lugares exóticos e sabores.

Então eu passava a maior parte do tempo meu tempo na cozinha, uma construção separada, um tanto afastada da casa, Christophine dormia no quartinho ao lado. Quando caía a noite, ela cantava para mim se estivesse com vontade. Nem sempre eu conseguia entender suas canções em patuá – ela também era da Martinica. (RHYS, 2012, p.14).

Antoinette se encontra em um entre-lugar de não pertencimento. Ela não é negra como os ex-escravos e não é branca e rica como os ingleses que se estabelecem nas ilhas. Ela é apenas uma crioula nascida na ilha, que não é europeia e nem rica. A questão étnica em *Vasto mar de sargaços* aparece na forma de preconceito e rejeição dos negros contra os brancos crioulos. Um episódio extremamente traumático relacionado a rejeição para Antoinette foi quando os negros serviçais de Coulibri queimaram a fazenda e sua família teve que fugir. Essa passagem marca a rejeição dos negros e a impossibilidade de manter uma convivência com os brancos da ilha.

A casa estava queimando, o céu amarelo-avermelhado parecia o pôr do sol, e eu soube que nunca mais tornaria a ver Coulibri. Não restaria nada, as samambaias douradas e as samambaias prateadas, as orquídeas, os lírios e as rosas, as cadeiras de balanço e o sofá azul, o jasmim e a madressilva, e o retrato da Filha de Miller. Quando eles terminassem, não restaria nada, a não ser paredes escuras e a pedra de montar. Isso sempre ficava. Não podia ser roubado nem queimado. Então, não muito longe, eu vi Tia e a mãe dela, e corri para ela, pois ela era tudo o que restara da minha vida como tinha sido. Nós tínhamos comido a mesma comida, dormido lado a lado, tomado banho no mesmo rio. Enquanto corria, eu pensava: Vou morar com Tia e ser igual a ela. Não deixar Coulibri. Não ir embora. Não. Quando cheguei perto, vi a pedra em sua mão, mas não a vi atirá-la. Também não a senti, só uma coisa úmida, escorrendo pelo meu rosto. Olhe para ela e vi seu rosto contorcer-se quando ela começou a chorar. Olhamos uma para a outra, sangue no meu rosto, lágrimas no dela. Era como se eu estivesse vendo a mim mesma. Como num espelho. (RHYS, 2012, p. 40).

Antoinette é obrigada a abandonar Coulibri ao fugir com sua família do incêndio. Coulibri é o lugar onde ela teve as melhores e memórias mais significativas de infância. A atitude de Tia representa simbolicamente a

rejeição por parte da cultura caribenha negra que Antoinette foi imersa desde criança. O ato de atirar uma pedra em Antoinette representa o repúdio dos negros para com ela. Tia e Christophine são a ponte que liga Antoinette a cultura negra, e essa ponte foi parcialmente quebrada com essa atitude de rejeição por parte de Tia. Entretanto, Christophine continua sustentando parte dessa ponte.

5 Conclusão

As experiências do período da infância em *Vasto mar de sargaços* e *La mulâtresse Solitude* são similares em vários aspectos apesar de as personagens serem muito diferentes. Elas compartilham sentimentos parecidos em situações similares, mas estão inseridas em contextos diferentes. Enquanto uma é uma escrava, a outra é uma *mâitresse* decadente.

Em *Vasto mar de sargaços*, a questão do pertencimento marca bastante a obra, uma vez que é essa busca para pertencer que motiva Antoinette a criar laços com Christophine e Tia. Antoinette sofre bastante com a exclusão de sua família. Primeiramente, pelo fato de serem estrangeiros (de origem martinicana) em território Jamaicano. Vestígios desse fator cultural e linguístico são demarcados no romance, visto que Antoinette fala inglês e o *patois* martinicano, que aprendeu com Christophine.

Antoinette, mesmo sendo excluída da sociedade por questões financeiras e étnicas, aparenta ter uma infância parcialmente saudável, pois não é uma criança escravizada e tem a liberdade para preencher seu tempo livre com atividades de lazer, como por exemplo: brincar e se divertir. Antoinette teve a oportunidade de apreciar a flora caribenha perambulando por entre florestas e rios com tempo livre para apreciar as belezas naturais da ilha. É na amizade de Tia que Antoinette compartilha um sentimento de intimidade e de semelhança. Rosalie, por outro lado, esteve confinada na casa-grande servindo à Xavière e fazendo afazeres domésticos. A única figura com quem a menina mantém proximidade é a figura materna. A infância da criança escravizada é regada de obrigações, e por mais que sejam leves, não deixam de ser obrigações que a preparam para uma vida adulta de servitude. É como se já na tenra idade os senhores já ensinassem como a dinâmica de produtividade da casa-grande funciona.

As infâncias das duas personagens principais são marcadas fortemente pela negligência materna. Pode-se dizer que se trata de um traço característico que une os dois romances. Man Bobette e Annette aparentam não se importar com suas filhas e a falta de sustentação desse laço materno culmina em uma busca por uma mãe substituta. Antoinette encontra em Christophine uma figura materna, enquanto Rosalie transporta essa figura para outras mulheres mais velhas que possam cumprir o papel de “mãe”. Tanto Annette quanto Man Bobette se distanciam de suas filhas, passando a dar mais atenção para outros filhos. No caso de Man Bobette, os rumores de que após sua *marronage* ela teve um filho com um negro, traumatizam a pequena Rosalie. O abandono materno da única figura familiar que Rosalie tinha foi um grande trauma para a menina. Já no caso de Annette, o filho mais novo, Pierre, era uma criança especial que obviamente exigia mais cuidados do que Antoinette. A preocupação excessiva com o bem-estar do menino provocava uma espécie de ciúme e de senso de preterimento em Antoinette.

Dentre os elementos que convergem nos dois romances, as formas diferentes de opressão é um item a ser destacado. Em *Vasto mar de sargaços*, a opressão ocorre fora do núcleo familiar. Antoinette tenta, sem sucesso, pertencer a um grupo étnico do qual ela não faz parte e não é bem-vinda. Ela se encontra em um entre-lugar, na posição de uma menina branca crioula e caribenha. Não é inglesa como os habitantes mais ricos da ilha e não é negra como os ex-escravos. Ela é pobre e sua pobreza é uma marca discriminatória. A principal opressão que Antoinette sofre no período da infância é a discriminação social. Somente após o casamento de sua mãe com o Sr. Mason que o status da família é elevado, fazendo com que o escárnio relacionado a situação social da família seja cessado.

Em *La mulâtresse Solitude*, a opressão vem para Rosalie através dos episódios violentos em que sua mãe a agride fisicamente, os abusos de Xavière e suas constantes ameaças de tortura. Para Rosalie, a maior opressão está relacionada ao seu status de escravizada. Ela é um objeto que pode ser torturado e maltratado a qualquer momento, a depender da vontade do senhor. A questão econômica ligada à falta de liberdade do escravo parece ser mais proeminente aqui. Rosalie é um bem que pertence a alguém, ela é destituída de sua subjetividade como ser humano e sobrevive ao jugo dos senhores, diferentemente de Antoinette, que performa o papel de *mâitresse* em Coulibri. É importante ressaltar que *Vasto mar de sargaços* acontece nos anos após o Ato de Emancipação,

então, trata-se de um período de transição entre a escravidão para o momento pós-abolição. Durante essa transição ainda é muito forte a figura do senhor e da senhora. Mesmo Antoinette não possuindo mais escravos, seus serviçais são todos negros.

A casa-grande tem significados diferentes para cada uma dessas meninas. Para uma, a casa-grande representa o domínio do senhor e da senhá, um local de tensão e sem estabilidade. Um local em que a depender do humor do senhor ou da senhá, você pode ser favorecido ou torturado. Para outra, o mesmo local representa o abrigo decadente que a protegerá do mundo lá fora, representa um conjunto de lembranças de odores, sabores, cores características. A experiência de viver na casa-grande apresenta uma dialética para as duas personagens. Para Rosalie, na condição de escrava, representa tensão e para Antoinette, uma menina livre, representa segurança.

As duas meninas compartilham experiências da infância similares em alguns aspectos, como por exemplo: a negligência maternal, rejeição pelo grupo étnico que elas preferem. Em contrapartida, os determinantes de raça e classe são cruciais para a diferenciação entre as duas infâncias descritas.

Referências

BRONTË, C. *Jane Eyre*. Berkshire: Penguin, 1994.

BRUNER, C. *A Caribbean Madness: Half slave and Half free*. *Canadian Review of Comparative Literature: Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Edmonton, v. 11, n. 2, p. 236-248, 1984. Disponível em: <https://journals.library.ualberta.ca/crci/index.php/crci/article/view/2633/2028>. Acesso em: 31 ago. 2020.

hooks, b. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Reiner Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOITT, B. *Women and Slavery in the French Antilles 1635-1848*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

RHYS, J. *Vasto Mar de Sargaços*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SCHWARZ-BART, A. *La mulâtresse Solitude*. Paris. Éditions Points, 1972.

TELLES, L. F. S. Amas de Leite. *In*: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 101-108.

Recebido em: 30 de junho de 2020.

Aprovado em: 1º de setembro de 2020.



**Vulnerabilidade social e criminalidade:
diálogo romanesco entre *Mar morto*, de Jorge Amado,
e *Le gang des Antillais*, de Loïc Léry**

***Social Vulnerability and Criminality:
A Romantic Dialogue between Sea of Death, by Jorge Amado,
and Le gang des Antillais, by Loïc Léry***

Vanessa Massoni da Rocha

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

vanessamassonirocha@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2940-7931>

Resumo: O artigo se propõe a analisar o romance *Mar morto* (1936), do escritor brasileiro de origem baiana Jorge Amado, e a obra *Le gang des Antillais* (1985), do autor francês de origem martinicana Loïc Léry. Leitor de Amado, Léry compartilha com o mesmo o apreço por temáticas sociais, pela escrita engajada, pela militância política e a experiência do exílio e do encarceramento. No âmbito literário, os livros dos autores, a despeito de distintas envergaduras literárias, apresentam imaginários convergentes na leitura do binômio ‘vulnerabilidade social’ e ‘banditismo’ e apontam para a criminalidade como ápice de opressões sociais e históricas que fragilizam seres marginais.

Palavras-chave: Jorge Amado; Loïc Léry; literatura comparada; vulnerabilidade social; criminalidade.

Abstract: The article aims to analyze the novel *Sea of Death* (1936) by the Brazilian writer, of Bahian origin, Jorge Amado and the work *Le gang des Antillais* (1985), by the French author, of Martinican origin, Loïc Léry. Reader of Amado, Léry shares with him the appreciation for social themes, the engaged writing, the political militancy and the experience of exile and incarceration. In the literary sphere, their books, despite

different literary wingspans, present convergent imaginaries in the reading of the binomial ‘social vulnerability’ and ‘banditism’ and point to crime as the apex of social and historical oppressions that weaken marginal beings.

Keywords: Jorge Amado; Loïc Léry; comparative literature; social vulnerability; criminality.

Minhas influências vêm do autor norte-americano Chester Himes, Jorge Amado ou ainda Frantz Fanon. Meu desejo era escrever para o povo, criar um diálogo.¹

Loïc Léry (2016)²

Introdução

Neste artigo pretendemos analisar a relação entre vulnerabilidade social e criminalidade no romance *Mar morto* (1936), do escritor brasileiro de origem baiana Jorge Amado (1912-2001), e no romance policial *Le gang des Antillais* (1985), do francês oriundo da ilha caribenha de Martinica Loïc Léry (1959). À primeira vista, impõem-se inúmeras diferenças entre ambos, sobretudo no âmbito de suas trajetórias literárias, sendo o primeiro um dos autores mais populares do Brasil com quase quarenta livros lançados, vendagem expressiva, numerosas traduções, reconhecimento internacional através de prêmios diversos e prestígio nacional como membro da Academia Brasileira de Letras. O segundo escreveu dois livros ainda não traduzidos, não se reconhece como escritor e exerce a profissão de auxiliar de enfermagem em um hospital em sua ilha natal.

No que pese a inegável diferença no panteão artístico, a trajetória de ambos se cruza de maneira afetiva e profunda quando Loïc Léry menciona, em entrevista para Gladys Marivat (2016), a importância do brasileiro em sua formação identitária e leitora durante o encarceramento em uma prisão de segurança máxima nos arredores de Paris. No trecho que acolhemos como epígrafe deste artigo, Léry menciona Jorge Amado

¹ “Mes influences viennent de l’auteur noir-américain Chester Himes, Jorge Amado ou encore Frantz Fanon. Mon souhait était d’écrire pour le peuple, créer un dialogue.”

² São de nossa autoria as traduções para o português de textos literários, teóricos e entrevistas em francês.

como inspiração para a escrita centrada nas questões populares durante o confinamento. Se Léry era leitor de Amado, o contrário nos parece bastante improvável. Léry publica seu primeiro romance pela editora martinicana Désormeaux em 1985, em uma tiragem reduzida circunscrita majoritariamente à ilha caribenha. Quando da reedição da obra em 2016, pela editora Caraïbéditions, por ocasião do lançamento da adaptação cinematográfica do texto, Amado já havia falecido.

Assim, este artigo coteja dois autores cujas obras dialogam e refletem uma plena conexão com temáticas populares, com os dissabores da vida dos mais vulneráveis e com a descoberta do banditismo como meio de sobrevivência e de revanchismo social. Este artigo se organiza em torno de duas partes, a saber: Brasil e Martinica: olhares entrecruzados e fricções romanescas de Amado e Léry e Dos sonhos interditados à criminalidade: estudo de casos. Na primeira, focalizamos os diálogos e distopias entre os escritores buscando compreender suas trajetórias literárias e de que maneira obras de quase cinco décadas de diferença apontam para temáticas comuns. Na segunda parte, estudamos como se tece na trama romanesca de *Mar morto* e *Le gang des Antillais* a aproximação entre vulnerabilidade social e banditismo.

Propomos, neste momento, uma breve apresentação dos livros privilegiados nesse artigo. *Mar morto* nos apresenta a história do marinheiro Gumercindo no cais da Bahia e de sua esposa, Lívia, que sonha um dia poder deixar para trás as agruras da vida do cais do porto e viver do trabalho em uma quitanda na cidade. Sob a égide de Iemanjá, que é mãe e esposa de todo marítimo, a vida de Guma se imbrica com o mar, com as tempestades e com os saveiros que conduz. Filho de um marinheiro e de uma prostituta com quem tem pouco contato, o menino foi criado pelo tio Francisco, marinheiro e grande contador de histórias da região. Guma, homem de pouca escolaridade e de extrema simplicidade, mantém uma rotina que oscila entre o transporte de produtos num saveiro, os encontros no bar com os amigos e a religiosidade. Os únicos sobressaltos repousam nos problemas financeiros, no enfrentamento de tempestades, nos afogamentos e nos perigos do mar, que é representado como mistério, amigo e destino incontornável. Ao se tornar pai e se ver em extrema miséria, com dívidas e desiludido, Guma rompe com seus paradigmas de honestidade, se curva à contravenção e aceita trabalhar provisoriamente no contrabando de produtos importados, atividade durante a qual naufragará.

Romance policial de contornos autobiográficos, narrado em primeira pessoa pelo personagem Jimmy Larivière, *Le gang des Antillais* descortina o fracasso do sonho do Eldorado francês na década de 1970, que provocou o exílio do jovem martinicano de 13 anos de idade da sua ilha natal para a capital francesa. Larivière descreve seus dramas de maneira não-linear, repleta de *flashbacks* e em uma linguagem popular repleta de gírias, palavras de baixo calão e sentenças em crioulo martinicano. Seu texto visceral acolhe tanto as violências e exclusões na rotina de negros caribenhos no encarceramento francês quanto as agruras que o levaram a integrar uma gangue de quatro antilhanos que comete, por quase um ano, assaltos a mão armada em agências dos correios e em uma agência bancária. O romance, redigido dentro de sua cela na prisão de Fleury-Mérogis, onde cumpria pena por roubo, coloca em cena as dificuldades de integração dos caribenhos na ex-metrópole, numerosos episódios de racismo e a descoberta da criminalidade como resposta financeira – e reparação histórica – pelos traumas abertos ao longo da empreitada colonial na Martinica (1635-1946) e pelo programa do BUMIDOM (1963-1981), que, em português, é conhecido como Escritório pelo desenvolvimento das migrações nos departamentos ultramarinos.

1 Brasil e Martinica: olhares entrecruzados e fricções romanescas de Amado e Léry

Nossos olhares se propõem a perscrutar zonas de aproximação e de afastamento entre Jorge Amado e Loïc Léry. De início, salta aos olhos a maneira humilde como compreendem a carreira de escritor, rechaçando a exaltação de si mesmos. “Para Jorge, os escritores podiam ser tudo, menos literatos. Literato é o homem letrado e que gosta de exibir erudição, ele pensava. Jorge, ao contrário, era apenas um homem que gostava de escrever. Dizia ser um escritor e mais nada” (CASTELLO, 2009, p. 13). Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Amado se despe de qualquer modéstia e atribui ao povo a honraria obtida, afirmando que escreve no intuito único de servi-lo. Demonstra, assim, saber comungar como poucos notoriedade e singeleza:

Penso, assim, poder afirmar que chego à vossa ilustre companhia pela mão do povo, pela fidelidade conservada aos seus problemas, pela lealdade com que procurei servi-lo tentando fazer de minha obra arma de sua batalha contra a opressão e pela liberdade, contra a miséria e subdesenvolvimento e pelo progresso e pela fartura, contra a tristeza e o pessimismo, pela alegria e confiança no futuro. (AMADO, 1961).

Léry vive uma vida pacata como auxiliar de enfermagem em Fort-de-France, Martinica, longe dos holofotes e do mundo literário. Não concede entrevistas, não circula ao lado de personalidades caribenhas, tampouco mantém contato com seus leitores. Sequer se apresenta como escritor em sua biografia na rede social Facebook ou possui página de apresentação promocional na internet. Em 2016, quando da adaptação cinematográfica de seu romance, colaborou ativamente com o roteirista e diretor guadalupense Jean-Claude Barny, retornando para a cena cultural trinta anos após a publicação do livro. O cineasta explica as premissas do longa-metragem: “Para o ativista que sou *Le gang des Antillais* é uma maneira de reabilitar um personagem como Loïc Léry. Ele se levantou e disse não. Ele migrou para o banditismo por razões políticas, sociais. A gangue nunca matou ninguém” (BARNY, 2016, p. 6).³ É importante ressaltar que a discreta fortuna crítica em torno de Léry se concentra em entrevistas sobre o filme à época de seu lançamento e não em suas produções literárias. Uma vez encerrados os eventos de divulgação e promoção do filme, o antilhano retomou o anonimato. Publicou em 2017 um romance policial intitulado *La Roche empoisonnée*, centrado na problemática do crack e cuja repercussão foi bastante mitigada. O diretor Jean-Claude Barny define *Le gang des Antillais* como “uma narrativa bruta, escrita no calor” (ONOMO, [2015?], p. 4), “um romance ultra-realista”, uma “forma de redenção” (ONOMO, [2015?], p. 6) e Marcel Manville (1985, p. 1), advogado de Léry, o considera um “autodidata”; sentenças que aludem menos ao talento de escritor do que à importância do testemunho ofertado por Léry no livro de contornos autobiográficos.

O escritor martinicano Patrick Chamoiseau retrança no livro *Écrire en pays dominé* (1997) sua amizade com Léry e a descoberta da leitura

³ “Pour le militant que je suis *Le Gang des Antillais* est une manière de réhabiliter un personnage tel que Loïc Léry. Il s’est levé et a dit non. Il est passé par le banditisme pour des raisons politiques, sociales. Le gang n’a jamais tué personne.”

e da escrita no cárcere. Naquele momento, Chamoiseau era educador no presídio e foi ele quem encorajou o detento na leitura e na escrita:

Para o meu novo amigo, falei sobre os efeitos da escrita em mim. Tive a ideia de sugerir que ele escrevesse sua história. Sua situação, sua cela, o peso irremediável da detenção, seu ressentimento pelo exílio, suas jornadas tumultuadas contra a polícia pareciam propícias à narração. Ele mal podia acreditar em mim. Ofereci a ele um caderno. As maravilhosas páginas em branco produziram seu efeito. Ele provavelmente escreveu uma frase, depois outra. Eu, encorajando-o a ignorar a sintaxe gramatical e a ortografia. (CHAMOISEAU, 2011, p. 97).⁴

Cabe assinalar que na década de 1970, Chamoiseau era um rapaz de 20 anos, não tinha publicado e estava ainda distante de participar da concepção do manifesto *Elogio da criouldade* (1989). Era tanto quanto Léry um jovem em formação que buscava povoar a cadeia com doses terapêuticas de leitura, escrita e esperança. Assim, Chamoiseau se torna tutor, mediador e um interlocutor capaz de ressignificar o encarceramento do novo amigo. Inicialmente, o hábito da leitura consistia para Léry um meio de proteção, uma vez que ao permanecer em sua cela evitava os passeios diários no pátio do presídio, onde havia disputas entre gangues rivais e episódios de extrema violência. Patrick conclui seu poético testemunho sobre Léry com um elogio sobre a leitura e a escrita enquanto instâncias de transformação, de superação e de conquista da dignidade perdida:

Meu amigo preso entrou no jogo. As páginas do caderno estavam cobertas. Ele lia. Ele escrevia. Lia. Escrevia. Minha amizade recente com o supervisor-chefe descolou para ele uma máquina de escrever. Ele passou seus dias, suas noites lá. [...] Ele escreveria um romance (*Le gang des Antillais*) que eu consegui, alguns anos depois, publicar nas Antilhas. Ao vê-lo escrever, percebi o potencial de ler e escrever em uma situação extrema. Meu

⁴ “À mon nouvel ami, j'évoquais les effets de l'écriture sur moi. L'idée me prit de lui suggérer d'écrire son histoire. Sa situation, sa cellule, le poids irrémédiable de la détention, sa rancœur d'exilé, ses tumultueux périples contre les policiers semblaient propices aux narrations. Il eut du mal à me croire. Je lui offris un cahier. Les merveilleuses pages blanches produisirent leur effet. Il écrivit sans doute une phrase, puis une autre. Moi, l'encourageant à se moquer de grammaire syntaxe et orthographe.”

novo amigo reconstituiu uma densidade que aniquilou a dor do encarceramento. Ele não estava mais ressentido, mas com *desejos*. Ele se projetava com confiança. Ele irradiava energia. (CHAMOISEAU, 2011, p. 98, grifo do autor.)⁵

Patrick Chamoiseau (2011, p. 96, grifo nosso) enumera alguns dos autores que apresentou para o amigo: “Naipaul, Carpentier, Lezama Lima, Roumain, Stephen Alexis, Guillén... Sua cela se preencheu do Caribe, e depois (com Faulkner, *Amado*, Márquez, Roa Bastos, Asturias...) da América das plantações”.⁶ Mais uma vez, o encontro literário entre Jorge Amado e Loïc Léry ascende ao primeiro plano. Espaços marcados pelas colonizações portuguesas e francesas, respectivamente, o Brasil e as Antilhas francesas compartilham numerosos marcos históricos, tais como a formação da Neoamérica, a vivência da diáspora africana, a escravização, a colonização organizada em torno da cultura agrária, o pós-colonialismo, o pós-abolição, as identidades compósitas (GLISSANT, 1996, p. 59). Todos esses marcos se imprimem na formação identitária e nas diversas manifestações culturais aproximando de maneira relevante o Brasil e o Caribe francês.

Ao retomarmos as zonas de contato entre os autores e as obras, observamos o fato de as obras terem sido escritas longe da cidade natal: Jorge Amado tinha acabado de se diplomar na Faculdade Nacional de Direito no Rio de Janeiro e produziu nessa cidade, que ostentou o título de capital do país até 1961. Por sua vez, Loïc Léry tinha emigrado de sua ilha natal caribenha, a Martinica, para a ex-metrópole, a França, na década de 1970, aos 13 anos de idade e vivia exilado na cidade.

⁵ “Mon ami emprisonné se prit au jeu. Les pages du cahier se couvrirent. Il lisait. Il écrivait. Lisait. Ecrivait. Mes récentes amitiés avec le surveillant-chef lui décrochèrent une machine à écrire. Il y passait ses journées, ses nuits. [...]. Il allait ainsi écrire un roman (*Le gang des Antillais*) que je parvins, quelques années plus tard, à faire éditer aux Antilles. En le voyant écrire, j’eus conscience du potentiel de la lecture-écriture dans une situation extrême. Mon nouvel ami s’était reconstitué une densité qui annihilait la frappe carcérale. Il n’était plus en rancœurs, mais en *vouloirs*. Il se projetait en confiance. Il irradiait d’un charroi d’énergie.”

⁶ “Naipaul, Carpentier, Lezama Lima, Roumain, Stephen Alexis, Guillén... Sa cellule se remplit de la Caraïbe, puis (avec Faulkner, Amado, Márquez, Roa Bastos, Asturias...) de l’Amérique des plantations.”

Outro ponto de interseção entre Amado e Léry repousa nas interfaces entre as obras em tela com outras artes. *Mar morto* se tornou uma radionovela na Radio El Mundo, da Argentina, em 1941, e inspirou, conjuntamente com *A descoberta da América pelos turcos*, a telenovela brasileira *Porto dos milagres*, veiculada na emissora de televisão Globo em 2001. Dirigida por Fabrício Mamberti e Luciano Sabino, dentre as principais críticas da adaptação televisiva se destaca o embranquecimento dos personagens do cais do porto. *Le gang des Antillais* se tornou um filme homônimo em 2016, dirigido por Jean-Claude Barny e produzido por Sébastien Onomo. No ano seguinte o longa foi laureado com o prêmio máximo no Festival Polar de Cognac. É preciso salientar a importância da adaptação cinematográfica para a redescoberta do romance de Léry, no que se refere tanto à reedição da obra em 2016 – a edição de 1985 já estava esgotada – quanto à fortuna crítica sobre o filme (resenhas, entrevistas, comentários). Infelizmente, como já mencionamos, essa fortuna se mostra, ainda, bastante tímida.

Para além desses aspectos, o filme se destaca pelo pioneirismo enquanto longa-metragem francês com protagonismo negro, o que se insere num debate cada vez mais pertinente e acalorado sobre a representatividade negra. De fato,

É um dos primeiros filmes franceses cujos personagens principais são negros. Com isso, o filme participa da introdução que alguma coisa que não tínhamos o costume de ver no cinema [...]. Ele surpreende o público que desejava ser representado na grande tela e que tem dificuldade de acreditar que isto possa acontecer! (JEAN, 2017, p. 16).⁷

No que tange às idades em que escreveram as obras, vêm à tona mais convergências entre os escritores. Jorge Amado escreveu *Mar morto*, seu quinto romance, em 1936, aos 25 anos. Loïc Léry redigiu *Le gang des Antillais* durante sua estadia na prisão entre 1979-1986. O livro foi concluído, como afirma Gladys Marivat (2016), em 1984, quando o autor tinha exatos 25 anos. Trata-se assim de obras da juventude, marcadas pela

⁷ “il est un des premiers films français dont les personnages principaux sont des Noirs. En cela, il participe à l’introduction de quelque chose qu’on avait plus l’habitude de voir dans le cinéma [...]. Il surprend son public qui demandait à être représenté sur grand écran et qui a du mal à croire que cela puisse arriver!”

euforia da idade, pelo idealismo político e libertário de ambos. Embora jovens, os dois autores já tinham constituído família e cada um tinha uma filha à época das publicações.

Acerca de *Mar morto*, a autora Ana Maria Machado (2008, p. 278) defende a premissa de que “ao contrário de outros livros de Amado dessa fase, este jamais chega a constranger o leitor com perorações partidárias, palavras de ordem, discursos panfletários. [...] O lirismo fala mais alto”. Vemos, desta forma, Jorge Amado como um jovem escritor à procura de sua identidade literária, forjando caminhos, experimentando soluções estéticas, pondo-se à prova da crítica e do público leitor e buscando meios eficazes de conciliar temas de predileção – sejam políticos/polêmicos – com o caráter artístico e romanesco da obra, que não deveria perder de vista. *Mar morto* se localiza na fase inicial desse período de engajamento social, na qual se observa o “marxismo como chave de análise social” (ROSSI, 2009, p. 25). Ela compõe com as outras obras da década de 1930 – à exceção de *O país do Carnaval* (1931), publicação de estreia – o que se convencionou chamar de “romance proletário”, no qual o plano econômico e as relações entre patrões e empregados dão o tom da narrativa.

Na nota de abertura do romance *Cacau*, escrito aos 20-21 anos em 1932-1933, Amado (1981, p. 8) interroga: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” Nas páginas finais do romance, ele procura distanciar sua obra de outros tipos de textos: “Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida na roça. Por vezes tive ímpeto de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído” (1981, p. 128). O autor ressaltava a importância da escrita-verdade, do testemunho, da denúncia social em detrimento do que, nos primeiros anos de sua trajetória literária, concebia ser a literatura, compreendida como fazer revestido de áurea ficcional, inventiva, não necessariamente atrelado ao cotidiano e às questões urgentes do país. A ingenuidade em comparar “literatura” e “honestidade”, instâncias de natureza incomparável, e ainda fazê-lo sob os signos maniqueístas de imaginação e de realidade nos permite compor uma fotografia dos primeiros passos da formação literária e política daquele que viria a se tornar o mais popular escritor brasileiro, comendatário do prêmio Camões (1970), da Legião de honra francesa

(1984) e do título de doutor *honoris causa* da Universidade Sorbonne (1998), além de presidente fundador da Fundação Casa de Jorge Amado (1987). Estamos diante de um jovem em franca formação que busca se defender de antemão – de maneira profética e sem renunciar ao deboche – das críticas que minimizariam o valor literário das primeiras obras (*Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*) por causa da forte verve política e comunista que veiculavam, os chamados ‘discursos panfletários’, denunciados por Ana Maria Machado.

Nesse sentido, *Mar morto* promove uma ruptura estética com a tríade anterior, procurando acolher o lirismo, a musicalidade, o ritmo e a cadência poética que propiciaram a Jorge Amado parcerias com o compositor e cantor Dorival Caymmi, que se inspirou no romance para compor, dentre outras canções, “É doce morrer no mar” (1941). Definido pelo pesquisador Jean Roche (1987, p. 81) como “romance-poema”, *Mar morto* pulveriza o tom belicoso e a postura pronta para o combate de outrora. Aqui, a problemática social se mantém presente, mas não rivaliza com os personagens pelo protagonismo da trama. Amado encena a diluição das palavras de ordem, embora as menções à luta de classe, à revolta, à pobreza, à greve e aos heróis populares permaneçam.

Nessas obras iniciais amadianas, com claros contornos doutrinários, pululam referências aos sindicatos e a toda sorte de levante popular capaz de retratar e denunciar as injustiças, as discriminações e as desigualdades sociais, a precariedade laboral, os salários diminutos, a fragilidade dos direitos trabalhistas, a exploração e os assédios no âmbito ocupacional. A brutalidade das relações, as explorações exercidas pelos que controlam os meios de produção, a falta de oportunidade, a vulnerabilidade e a penúria na sociedade assolam diversos personagens: os operários de uma fábrica de tecidos e principalmente os trabalhadores das fazendas, em *Cacau* (1933); os moradores do prédio 68 da Ladeira do Pelourinho, uma espécie de cortiço onde gente humilde se empoleira, em *Suor* (1934); o estivador (que exerceu diversas profissões e foi menino em situação de rua) Antônio Balduino, em *Jubiabá* (1935); os marítimos (pescadores, saveireiros), em *Mar morto* e, finalmente, os meninos-ladrões em situação de rua, em *Capitães da Areia* (1937).

Sob essa perspectiva, Amado e Léry se aproximam sobremaneira. Ambos produziram romances nos quais se descortinam muitos temas similares, tais como violência, resistência, humilhação, desamparo, fragilidade, desemprego ou atividades com remunerações precárias,

vulnerabilidade social, criminalidade e demais dificuldades do proletariado. Léry explica em entrevista o porquê de ter integrado com três colegas antilhanos desempregados – e desesperados – a gangue dos antilhanos, grupo que assaltou agências de correio durante quase um ano em Paris e que foi detido na tentativa de roubo de uma agência bancária. Ele tinha na época 19 anos e era o mais jovem da quadrilha.

Non quero elogiar a gangue, mas temos que colocá-la em contexto. Você tem um jovem que percebe que a imagem idílica que ele tinha da França não corresponde à realidade. Ele se sente mal consigo mesmo quando descobre que não é francês, mas um imigrante dentre outros. Então ele tem que mudar completamente sua personalidade. Este jovem não tem o pensamento de um Césaire ou de um Fanon, é o de um proletário que foi preso. Como ele não deseja retornar ao seu país, duas opções estão disponíveis: ou ele se curva para ter talvez sucesso social, embora esteja mal consigo mesmo; ou ele tem uma reação, que devo admitir ser agressiva, que consiste em atacar o estado francês ao se tornar um gangster. (LÉRY, 2016a).⁸

Na mesma entrevista, Léry enfatiza a humanidade do grupo no contexto de criminalidade. Ele revela ser a gangue dos antilhanos um grupo armado que se insurge contra o estado opressor francês. Trata-se de uma modalidade de levante popular imbuído do desejo de devolver a violência sofrida, atacar seu algoz, romper o ciclo de alijamento e de apagamentos sociais.

Sem ferimentos, sem mortes. Mesmo se cometemos um ato que considero sério, sempre houve uma humanidade dentro da gangue. Assim, Politik tinha princípios: ele se recusava a atacar lugares onde havia crianças porque não queria traumatizá-las. No entanto,

⁸ “Je ne veux pas faire l’apologie du gang, mais il faut se remettre dans le contexte. Vous avez un jeune qui constate que l’image idyllique qu’il avait de la France ne correspond pas à la réalité. Il est mal dans sa peau en découvrant qu’il n’est pas Français, mais un immigré parmi d’autres. Il doit donc totalement changé sa personnalité. Ce jeune n’a pas la réflexion d’un Césaire ou d’un Fanon, elle est celle d’un prolétaire qui a été piégé. Comme il ne veut pas à revenir dans son pays, deux choix s’offrent à lui : soit, il courbe l’échine, et aura peut-être une réussite sociale, tout en étant très mal dans son moi intérieur ; soit il a une réaction, que je dois admettre qu’elle est agressive, qui consiste à s’attaquer à l’Etat français en devenant un gangster.”

um ataque continua sendo um ataque. No que poderia ser visto como desonestidade, pequenez, existe uma espécie de grandeza, porque tiramos dinheiro do Estado. (LÉRY, 2016a).⁹

Partindo-se do pressuposto de que “toda sociedade elabora seus próprios marcadores de diferença. Ou seja, transforma diferenças físicas em estereótipos sociais, em geral de inferioridade, e assim produz preconceito, discriminação e violência” (SCHWARCZ, 2019, p. 174), tanto Amado quanto Léry vislumbram a escrita literária em sua faceta para a denúncia de mazelas cotidianas e para o despertar da consciência política. Eles privilegiam a escrita enquanto instrumento de cunho social e veículo de insurgência e de reivindicação. Em outras palavras, está em jogo a possibilidade, através da tessitura romanesca, de desvelar identidades vilipendiadas, questionar os paradigmas de diferença, fazer escutar vozes sufocadas, fragilizar estruturas estanques de poder e de exclusão, invertendo ou pelo menos desnaturalizando pêndulos e engrenagens viciadas que mascaram uma perversa lógica social.

O antilhano evoca o caráter libertário da escrita para si mesmo: “Na prisão, que é uma selva, comecei outra vida, para me tornar outro homem, pelo estudo, com o bac¹⁰ e pela descoberta do meu eu antilhano com a leitura e escrita de meu romance.”¹¹ (LÉRY, 2016a,). Ao fazer eco com o caráter transgressor e denunciatório tanto da biografia de Léry quanto do *Le gang des Antillais*, o cineasta Jean-Claude Barny imprime naquele a alcunha do justiceiro Robin Hood, personagem mítico de origem inglesa que rouba dos ricos para dar aos pobres:

⁹ “Aucun blessé, aucun mort. Même si on se livrait à un acte que je considère comme grave, il y a toujours eu une humanité au sein du gang. Ainsi, Politik avait des principes : il refusait d’attaquer des lieux où il y avait des enfants car il ne voulait pas les traumatiser. Néanmoins, une agression reste une agression. Dans ce qui pourrait être perçu comme une malhonnêteté, une petitesse, il y a une sorte de grandeur car on prenait de l’argent à l’Etat.”

¹⁰ Sigla de Baccalauréat, exame de fim de Ensino Médio e de ingresso ao Ensino Superior francês, que pode ser comparado, na esfera brasileira, ao Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

¹¹ “En prison, qui est une jungle, j’ai commencé une autre vie, à devenir un autre homme, par l’étude en arrivant jusqu’au niveau du bac, et la découverte de mon moi Antillais avec la lecture et la rédaction de mon roman.”

Loïc Léry é para mim um Robin Hood, alguém que queria enganar o sistema e pagou um preço muito alto por isso. [...] Ele foi considerado um bandido, porque não conseguimos torná-lo um anti-herói [...]. No entanto, ele lutou contra um sistema injusto que discriminava os antilhanos no mercado de trabalho e na sociedade em geral. (MARIVAT, 2016).¹²

Por sua vez, Jorge Amado discorre sobre o papel político medular da escrita em seu discurso de posse como membro da Academia Brasileira de Letras, em 1961:

Muitas vezes fui acusado de interessado e parcial, de escritor comprometido e limitado por esses compromissos, de escritor político e participante. Jamais tal acusação me doeu ou pesou, jamais me senti por ela ofendido. Qual o escritor não político? De mim não sei de nenhum. A própria condição de escritor é uma condição política, tão politicamente poderosa que ultrapassa a própria atuação imediata de escritor [...] Aos demais, cumpre notar um curioso detalhe; só é considerado *engagé* e comprometido merecer de censura e culpado de manchar a pureza da literatura, quem se compromete com o povo e se engaja nas batalhas da libertação de povos e países nas lutas pela modificação da sociedade atual [...] Minha parcialidade tem sido pela liberdade contra o despotismo e a prepotência; pelo explorado contra o explorador; pelo oprimido contra o opressor; pelo fraco contra o forte; pela alegria contra a dor; pela esperança contra o desespero, e orgulho-me dessa parcialidade. (AMADO, 1961).

O pesquisador Antonio Manzatto (1994, p. 114) apresenta Jorge Amado como “um escritor do povo e pelo povo”, que acredita que “a literatura pode ajudar a transformar os indivíduos e a sociedade, e por isso ele escreve para mudar”, “defender os anseios e esperanças do povo, sobretudo do povo pobre”. Ambos os autores colocam em cena o adágio apresentado pelo crítico literário José Castello (2009, p. 13), segundo o qual “literatura e vida se misturam e se alimentam”. Ao se referir a Jorge Amado com a tese de que “cada vez que escreve sobre si,

¹² “Loïc Léry est pour moi un Robin des bois, quelqu’un qui a voulu déjouer le système et en a payé lourdement le prix... [...] Il a été considéré comme un malfrat, car on n’a pas réussi à faire de lui un antihéros [...]. Pourtant, il a milité contre un système injuste qui discriminait les Antillais sur le marché du travail et dans la société en général.”

ele escreve sobre o Brasil” (CASTELLO, 2009, p. 13), Castello nos faz imediatamente espelhar a metonímia no âmbito do romance martinicano em tela. Ambos, ao escreverem sobre si escrevem sobre seus países, seus dramas, seus esgarçamentos, suas problemáticas e seus dilemas. Os dois nos legam obras nas quais o levante contra o autoritarismo do Estado se mostra flagrante: a perseguição aos comunistas e a eclosão da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas alguns meses após a publicação do romance, no Brasil, e o programa do BUMIDOM,¹³ nos departamentos ultramarinos franceses.

O martinicano Daniel Marie-Sainte nos apresenta brevemente o BUMIDOM em suas interfaces com *Le gang des Antillais*:

O romance, como o filme, denuncia a política de “genocídio por substituição”, realizada pelo general de Gaulle e seu primeiro-ministro Michel Debré, a partir de 1960 e por vinte anos. O braço armado dessa política de esvaziamento das Antilhas colonizadas de sua juventude era o BUMIDOM (Escritório para o Desenvolvimento da Migração nos Departamentos Ultramarinos), responsável pela emissão de um bilhete de ida para cada jovem (homem e mulher) para Paris, enganando-os com promessas falaciosas de uma vida melhor na França! (MARIE-SAINTE, 2016).¹⁴

Tabu político, tema sensível e polêmico, o BUMIDOM consistiu num programa do governo metropolitano francês, que vigorou entre 1963 e 1981, de encorajamento a migração para fins trabalhistas dos moradores dos Departamentos Ultramarinos, notadamente das Antilhas, no mar do Caribe, e a da ilha da Reunião, no oceano Índico, para a França. A promessa era a vivência de um Eldorado francês, no qual seriam ofertadas formação profissional, mediação com empregadores, melhoria da qualidade de

¹³ Sobre o BUMIDOM, ver o artigo “Eldorado às avessas: experiência antilhana do BUMIDOM em *D’eaux douces*, de Fabienne Kanor” (ROCHA, 2019, p. 281-308).

¹⁴ “Le roman, tout comme le film, dénoncent la politique de ‘génocide par substitution’ menée par le général de Gaulle et son premier ministre Michel Debré, à partir de 1960 et pendant une vingtaine d’année. Le bras armé de cette politique de vidage des Antilles colonisées de leur jeunesse a été le BUMIDOM (Bureau pour le développement des Migrations dans les départements d’outre-mer) qui était chargé de délivrer à chaque jeune (homme et femme) un billet d’aller simple vers Paris, en les trompant avec des promesses fallacieuses de vie meilleure en France!”

vida e diversas oportunidades para rápida ascensão social. O montante de martinicanos e guadalupenses que se exilaram teria ultrapassado a marca dos 100.000 habitantes, notadamente jovens. O sonho da vida na Europa se vinculava intimamente às fraturas identitárias engendradas nos séculos de empreitada colonial. É importante a precisão de que as ilhas caribenhas em questão não se tornaram independentes ao término do período imperialista nas Américas. À revelia das colônias coirmãs na África e Ásia, que travaram sangrentas lutas pela independência nas décadas de 1950 e 1960, os governos locais da Martinica e da Guadalupe optaram por se tornarem departamentos franceses de além-mar, o que ocorreu legalmente em 1946.

Não tardou para que o programa se tornasse um pesadelo para os caribenhos: os postos de trabalho se limitavam a tarefas consideradas subalternas e mal remuneradas; não havia cursos técnicos nem formação profissional; as moradias eram precárias e superlotadas; os exilados receberam apenas o bilhete de ida e não estava previsto o bilhete de retorno; não havia políticas públicas de acolhimento e apoio para os ultramarinos em solo europeu; os embates culturais imperaram. Na prática, jovens antilhanos foram tirados de suas famílias para executarem trabalhos subalternos a milhas de distância da origem e sem possibilidade institucionalizada de retorno. Dado seu caráter indecoroso e repudiável, o programa foi comparado a uma nova escravização. Para além de todas as decepções, a estadia na França metropolitana tirou o véu que encobria o racismo e o preconceito, fazendo com que os antilhanos se descobrissem cidadãos franceses de segunda categoria. Eram perseguidos e humilhados pela pele negra ou mestiça, pela pronúncia, pelo ritmo frasal, pelo uso constante das línguas crioulas, pelas vestimentas e pelas manifestações culturais e religiosas.

O exílio prontamente se tornou uma cisão social e identitária cujas feridas ainda estão abertas. Muitos emigrados caíram na depressão, na prostituição ou na criminalidade. Léry partiu da Martinica no âmbito do BUMIDOM sozinho, na adolescência, ao encontro de um irmão que já estava no continente europeu. As mazelas e injustiças da nova vida o impulsionaram a integrar um grupo armado composto de antilhanos que encontra no banditismo uma resposta à ilusão criminoso propagada pela ex-metrópole. O crime se torna um grito de sobrevivência e de revolta. O romance policial de Léry consiste na primeira obra literária denunciatória deste capítulo desastroso e desonroso da história francesa. Foi uma obra

precursora que encontra ecos em textos de Raphaël Confiant, Maryse Condé, Fabienne Kanor, Françoise Dô e em músicas de grupos como o Kassav’.

A efervescência do engajamento político une sensivelmente a biografia de Jorge Amado e Loïc Léry: ambos compartilham estadias em prisões e o uso político de armas de fogo sem munição. Léry militou no Movimento Independentista Martinicano (MIM) após ter cumprido sete anos de detenção em regime fechado em três presídios, dois na França metropolitana e um na Martinica. Seu julgamento ocorreu quatro anos e meio após sua detenção preventiva em um presídio de segurança máxima, o que ampliou sua revolta contra os sistemas carcerário e político franceses. Daniel Marie-Sainte, primo de Léry, presidente do Comitê Patriota do Lamentin e secretário-geral do MIM, declara que “o camarada Loïc Léry colocará sua energia a serviço de seus colegas, participando ativamente da ação sindical, a partir de 2008, a serviço do povo martinicano, juntando-se às fileiras do MIM.” (MARIE-SAINTE, 2016).¹⁵

O brasileiro foi preso diversas vezes, tendo sido o primeiro encarceramento no ano de publicação de *Mar morto*, em 1936, sob a acusação de ter participado efetivamente da Intentona Comunista no ano anterior. O livro foi uma encomenda do editor José Olympio que, sensibilizado com o ocorrido, resolve contribuir com as finanças e com a carreira do jovem escritor revolucionário. O romance foi dedicado, dentre outros, à amiga e escritora Raquel de Queiroz, que foi fichada como ‘agitadora comunista’ pela polícia pernambucana, que colaborou com a fundação do diretório cearense do Partido Comunista Brasileiro e apresentou a Amado a existência da militância partidária. A escrita desse livro está, por sinal, intimamente ligada à detenção. Amado possui sua obra profundamente transpassada pela sua atuação no Partido Comunista Brasileiro. Luis Rossi (2009, p. 23) nos lembra de que “dos mais de sessenta anos de carreira, quase 25 foram dedicados à construção de uma prática literária visceralmente ajustada aos dilemas associados ao seu engajamento no Partido Comunista Brasileiro”. De fato, entre 1933 e 1951 a obra de Amado apresentava uma estrondosa “voltagem

¹⁵ “Le camarade Loïc Léry mettra son énergie au service de ses collègues en participant activement à l’action syndicale, puis en 2008, au service du Peuple martiniquais, en rejoignant les rangs du MIM!”

ideológica” (ROSSI, 2009, p. 23). Filiado ao Partido Comunista Brasileiro em 1932 aos 20 anos, forma-se em direito aos 23 anos e logo em seguida se dedica à escrita de *Mar morto*. O autor volta a ser preso em 1937, após a instalação do Estado Novo e a ditadura de Getúlio Vargas. Em 1942, em seguida à publicação da biografia de sua autoria sobre Luis Carlos Prestes, líder e secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro, foi preso pela terceira vez. A título de curiosidade, Amado se filiou ao PCB antes mesmo de Luis Carlos Prestes, o que ocorreu em 1934. O baiano se desilude e rompe com o PCB em 1956 quando se disseminam denúncias acerca das atrocidades cometidas por Stálin durante a ditadura comunista na Rússia.

A obra do brasileiro costuma ser dividida em duas partes, tendo o romance *Gabriela, cravo e canela*, de 1958, como o divisor de águas entre ambas. A primeira parte, de vocação comunista, identifica realidades sociais distintas: a dos burgueses e a dos proletários. Nela, as desigualdades, as múltiplas explorações e as mazelas cotidianas são veementemente denunciadas. A propósito da segunda parte, podemos defini-la como menos apegada a dualidades e conflitos entre essas linhas de força estanques e impenetráveis. Nesta perspectiva, as dinâmicas religiosas afro-brasileiras, o lirismo, as sátiras, o humor e até a fantasia ganham relevância.

Outro aspecto aproxima ambos os escritores: o de armas de fogo descarregadas. Neste sentido, o advogado criminalista Marcel Manville, que advogou para Léry, afirma no prefácio da primeira edição do romance que “eles não machucaram ninguém”,¹⁶ que executaram os roubos com “pistolas de brinquedo”¹⁷ (1985, p. 1). Jorge Amado foi flagrado em episódio similar em narrativa do pesquisador e ensaísta Marcelo Bortoloti (2013):

No final de 1947, o escritor Jorge Amado chegou em casa depois de um dia de trabalho, desabotoou o paletó, afrouxou a gravata, retirou um revólver da cintura e colocou-o em cima da mesa. Ele era deputado federal pelo Partido Comunista, e sua mulher, Zélia Gattai, tomou um susto ao ver a arma. Jorge, que sempre fora um pacifista, disse que as discussões estavam quentes na Câmara, e o Comitê Central determinara que todos os deputados do partido

¹⁶ “ils n’ont blessé personne”

¹⁷ “pistolets d’enfants”

andassem armados para se proteger. Jorge obedeceu – mas carregava seu revólver sem balas.

Os dois escritores encarnam, assim, curiosos – e contraditórios – pacifistas com armas descarregadas a mão. Insistindo um pouco mais no delineamento entre a escrita e a violência, não seria possível silenciar o fato de que Amado sofreu censura e teve obras recolhidas das livrarias e queimadas em praça pública durante a ditadura do governo Getúlio Vargas, em episódio que rememora as atrocidades das fogueiras durante a Idade Média:

Não era um incêndio comum, mas a queima de 1.827 livros considerados ‘propagandistas do credo vermelho’, como eram chamados pelos militares que, nos dias anteriores, tinham percorrido as livrarias da cidade e apreendido quantos exemplares encontraram. Entre os livros que viraram cinzas naquela tórrida tarde primaveril em Salvador, 1.694 – mais de 90% – eram de autoria de um jovem jornalista e escritor baiano: ... Jorge Amado. [...] A perseguição às obras de Jorge Amado não era novidade. Desde cedo ele sentiu a mão pesada da censura. *Cacau*, lançado em 1933, esteve ameaçado de não ter a publicação autorizada pelo governo Vargas. Liberado graças a intervenções de amigos, vendeu em um mês dois mil exemplares, fato que catapultou o autor para a fama. A sua ficção, tida como subversiva, lhe rendeu processos, a prisão e, mais tarde, o exílio. Estava preso quando da publicação de *Mar morto*, em 1936. Novamente detido em 1937, poucos dias antes da instalação da ditadura do Estado Novo, foi na prisão que soube da queima de seus livros em praça pública, entre os quais o recém-lançado *Capitães da Areia*, que retrata o submundo em que viviam os hoje chamados meninos de rua. (RAMOS, 2012).

O binômio escrita e encarceramento aproxima as trajetórias de Amado e Léry. Enquanto este descobre na prisão a possibilidade de autoconhecimento e de redenção pela escrita, àquele é imposta a detenção como resultado da incompostura de sua ousadia e de sua transgressão política e literária. Para um, a vivência da reclusão potencializa o fazer literário enquanto para o outro se torna, inicialmente, consequência, castigo, punição. Estas penalidades, contudo, não cumprem a tarefa didática de silenciamento, de arrependimento e de renúncia literária em relação a temáticas políticas e sociais complexas e polêmicas. Muito

pelo contrário. A título de ilustração, no romance seguinte a *Mar morto, Capitães da areia*, Amado dedica a integralidade de um capítulo ao encarceramento do protagonista Pedro Bala no reformatório. Cenas detalhadas de agressões físicas e de torturas retraçam o périplo do menino na cadeia, na solitária e no trabalho no campo que antecedem a apoteótica fuga. No isolamento, o garoto exalta a bravura dos homens do povo que lutam pela liberdade: “Lampião mata soldado, mata homem ruim. Pedro Bala neste momento ama Lampião como a um seu herói, a um seu vingador. É o braço armado dos pobres no sertão. Um dia ele poderia ser do grupo de Lampião também” (AMADO, 2008a, p. 205-206). Mais adiante, o personagem faz a descoberta do valor incontornável e insubstituível da liberdade: “Lá fora é a liberdade e o sol. A cadeia, os presos na cadeia, a surra ensinaram a Pedro Bala que a liberdade é o bem maior do mundo. [...] A liberdade é como sol. É o maior bem do mundo” (AMADO, 2008a, p. 202-203).

Por certo, não devemos nos furtar de mencionar a alcunha de Jorge Amado “como um intérprete privilegiado do Brasil, e que permite, por meio de outras portas e janelas, revisitar esse mesmo país” (GOLDSTEIN; SCHWARCZ, 2009, p. 8), seja pela violência policial, seja pela corrupção, seja pelas injustiças e desigualdades que assolam o povo, seja pelo olhar acurado para demais elementos que constituem nossa brasilidade, tarefa que desempenhou com afinco e rigor ao longo das sete décadas em que se dedicou à escrita.

No excerto abaixo, da obra *Le gang des Antillais*, Jimmy Larivière propõe uma superposição de textos que aludem aos heróis e à escrita:

A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais. Não venho armado de verdades decisivas. Minha consciência não é dotada de fulgurâncias essenciais. Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas. Essas coisas, vou dizê-las, não gritá-las. Pois há muito tempo que o grito não faz mais parte de minha vida. Faz tanto tempo... Por que escrever esta obra? Ninguém a solicitou. E muito menos aqueles a quem ela se destina. E então? Então, calmamente, respondo que há imbecis demais neste mundo. E já

que o digo, vou tentar prová-lo. (LÉRY, 2016c, p. 140-141, grifo do autor).¹⁸

Partindo-se do pressuposto de que “a citação é contato, fricção, corpo a corpo” (COMPAGNON, 2007, p. 36), Larivière acolhe na tessitura de seu livro o trecho inicial da introdução do clássico *Pele negra, máscaras brancas*, do martinicano Frantz Fanon, e com ele promove um palimpsesto, uma justaposição de discursos. A beleza do jogo cênico experienciado pelo narrador nas páginas finais do romance repousa no fato de que o trecho acolhido de Fanon coloca na boca/pluma do personagem as palavras que lhe cabem perfeitamente, compondo uma simbiose de grande valor. Ao concluir sua narrativa, Larivière se questiona acerca da relevância de sua empreitada literária diante da constatação de que ela será indubitavelmente ignorada pelos públicos aos quais se destina: os franceses metropolitanos e suas instâncias governamentais. E, mais do que isso, revela que escreve contra a imbecilidade e no intuito de desmascará-la. De fato, ao conclamar Fanon para seu texto, o narrador inscreve o manifesto político presente ao longo de suas linhas em uma linhagem de luta literária e de escrita ideológica que encontra ecos no trabalho empreendido pelo pioneiro caribenho. Escrita por Fanon quando ele tinha 25 anos e publicada dois anos mais tarde, em 1952, a obra interdisciplinar *Pele negra, máscaras brancas* consiste no trabalho de conclusão do doutorado em psiquiatria, intitulado originalmente *Ensaio sobre a desalienação do Negro* e recusado pela banca de avaliação da universidade. Fanon se doutorou com outro trabalho, mais em conformidade com as diretrizes conservadoras da Faculdade de Medicina da Université de Lyon.

Nesse estudo, o médico se debruça sobre a diáspora antilhana na França metropolitana e observa o descompasso identitário dos franceses

¹⁸ “*l’explosion n’aura pas lieu aujourd’hui. Il est trop tôt... ou trop tard. Je n’arrive point armé de vérité décisive. Ma conscience n’est pas traversée de fulgurances essentielles. Cependant, en toute sérénité, je pense qu’il serait bon que certaines choses soient dites. Ces choses, je vais les dire, non les crier. Car depuis longtemps le cri est sorti de ma vie. Et c’est tellement loin... pourquoi écrire cet ouvrage? Personne ne m’en a prié. Surtout pas ceux à qui il s’adresse. Alors? Alors je répons qu’il y a trop d’imbéciles sur cette terre. Et puisque je le dis, il s’agit de le prouver.*”

ultramarinos no Hexágono,¹⁹ descompasso advindo da cor de pele. Ele acolhe em sua tese uma compilação de testemunhos colhidos durante seu trabalho psiquiátrico em escritório, depoimentos de humilhação, subordinação, subserviência, complexo de inferioridade, racismo e propõe a existência de uma nova síndrome psíquica, a ‘Psicopatologia do negro’. Fanon estuda as limitações da liberdade e as fronteiras da hospitalidade que dificultam a tarefa de se ser quem se é, quando se é um francês de pele negra oriundo do Caribe, o que denuncia tanto as “sequelas” (SCHËLCHER, 2008, p. 191) do processo de colonização quanto as dificuldades da descolonização de pensamentos, saberes e práticas. Dito de outra maneira, ele estuda os traumas que aprisionam os antilhanos em teias de rebaixamento capazes de golpear o amor-próprio e incidir sobremaneira na formação identitária e no equilíbrio psíquico. Neste sentido, o texto de Léry vai ao encontro do ensaio de Fanon por considerar que a “desigualdade afeta, vigorosamente, os países periféricos e de passado colonial” (SCHWARCZ, 2019, p. 126), por denunciar a hipocrisia de relações entre metrópole e ex-colônia, e por apontar os numerosos prejuízos oriundos desta conturbada vinculação.

Ao propor o diálogo textual entre Fanon e Larivière, Léry coloca por terra os depoimentos acolhidos no início deste artigo de que seria menos um intelectual do que uma testemunha dos fatos narrados. Ao se permitir um diálogo com uma obra de envergadura e relevância incontestáveis para várias áreas do conhecimento e, sobretudo, ao fazê-lo no intuito de evidenciar a meta-escrita, uma reflexão sobre os procedimentos e o alcance de sua escrita, desvela seu caráter nada ingênuo de escritor atento às técnicas de seu ofício. Trechos da obra fanoniana jogam luz sobre o romance *Le gang des Antillais*, tamanha a sintonia de dores, traumas e buscas que exibem. De início, se impõe a máxima libertária “uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer” (FANON, 2008, p. 108), capaz de resumir o romance policial no qual um criminoso inscrito sob o número “87.696” (LÉRY, 2016c, p. 11) se recusa a aceitar sua invisibilidade e sua homogeneização na cadeia para dar a conhecer o homem por detrás do meliante, a história por detrás dos roubos e a fratura histórica

¹⁹ Em francês, o termo *Hexagone* é usado para se referir à França, através da menção a seu formato geométrico nos mapas, um polígono de seis lados. Propomos, então, em português, o uso de ‘Hexágono’ para se referir a este país europeu.

herdada da colonização e de seus desdobramentos. Nasce com o texto – e pelo texto – a biografia romanceada de Jimmy Larivière mediada pelo encarceramento de seu autor.

Outra passagem de Fanon dialoga de perto com a obra:

‘Preto sujo!’ Ou simplesmente: ‘Olhe, um preto!’ Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodí. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu. (FANON, 2008, p 103).

Assim, ao reunir os farelos de outro eu, Larivière se reinventa, questiona, subverte o sentido “natural” das coisas e se indaga sobre a complexa relação da sociedade com a alteridade, a diferença, a cor da pele. Sua explosão atenta para o fato de que a criminalidade cometida durante os roubos sucede a criminalidade do racismo, o esmagamento da indiferença e a ignorância ao direito inalienável da cidadania em sua plenitude.

Outro aspecto desse acolhimento de uma passagem da obra de Fanon merece nossa atenção. Trata-se da única obra cujo trecho foi incorporado na narrativa de Larivière, a única obra lida na cadeia que foi convocada para um novo corpo textual. O narrador deseja compartilhar o prazer da leitura, a fruição em se perceber contemplado, representado, vivo. Em suas palavras: “a leitura acabava de me fazer compreender que estava errado de negligenciá-la pois ela era o *poteau-mitan*²⁰ da evasão espiritual”²¹ (LÉRY, 2016c, p. 70). Outro livro citado por Larivière é

²⁰ O termo faz alusão à viga de sustentação do telhado em casas crioulas. De maneira metafórica, associa-se ao *poteau-mitan* as ideias de força, sustentação, centralidade, esteio, sobretudo no que se refere às mulheres, às mães, ao feminino.

²¹ “la lecture venait de me faire comprendre que j’avais eu tort de la négliger car ele était le poteau-mitan de l’évasion spirituelle.”

Discurso sobre o colonialismo, do martinicano Aimé Césaire, no qual Politik, líder da gangue dos antilhanos, estava mergulhado dias antes do assalto derradeiro à agência bancária. A importância desses dois livros, clássicos caribenhos e universais que radiografam criticamente o colonialismo, inscreve o drama de Jimmy num trauma global que merece ser exposto, lembrado. Impulsionados pela máxima de que “repetir” significa ‘conferir certeza’” (SCHWARCZ, 2019, p. 44) e de que a função da história é “deixar um lembrete’ sobre aquilo que se costuma fazer questão de esquecer” (SCHWARCZ, 2019, p. 229), os autores cotejam seus escritos à história pós-colonial e priorizam fatos que poderiam ser obnubilados.

Tal procedimento aponta para a atualidade da discussão de Fanon mesmo após mais de três décadas da publicação de *Pele negra, máscaras brancas* e escancara o fato de as questões coloniais e seus legados serem ainda feridas abertas na ordem do dia. Em um momento de intensa fragilidade, confinado, desprovido de sua rotina, seus familiares e seus amores, Larivière encontra receptividade em Fanon, um martinicano que também sofrera as dificuldades da pós-colonização na Europa. Rasuradas as grandes diferenças entre ambos na esfera dos estudos e dos bens materiais, haja vista a origem elitista do médico, através dele o presidiário descobre martinicanos para além do seu círculo parisiense de crimes. Ao invés de uma gangue de antilhanos, se desvendava para ele um intelectual antilhano, um médico que militava com as palavras, que reagia às mazelas com estudo, racionalidade. Apresenta-se para o detento a imagem idílica de uma Martinica robusta, vitoriosa, libertária, uma ilha de cujos pares poderia se orgulhar, imagem imediatamente oposta ao presente austero na França. Por ter partido da América muito jovem, Léry acaba por estreitar seus laços com a terra natal à distância e seu personagem não hesita em valorizar a Ilha das flores. Liko, um dos integrantes da gangue, decreta sua saída do grupo: “me mando amanhã para casa...”²² (LÉRY, 2016c, p. 124), “velho irmão, agora tenho grana suficiente para levar uma vida tranquila em casa; não quero mais ser escravo dos explosivos...”²³ (LÉRY, 2016c, p. 124). Larivière retrata os efeitos do uso de entorpecentes em sua cela:

²² “je me casse demain au pays.”

²³ “vieux frère, maintenant j’ai assez de caillasse pour mener une vie tranquille au pays; je ne veux plus être l’esclave du pétard...”

o céu desceu sobre a terra, me deixando escorregar sobre suas nuvens para aterrissar na Bela Martinica. Eu vi a cuspidora de fogo, a nomeada montanha Pelée. Ela me permitiu captar seu poder. Eu pude retornar até meu rio onde me ajoelhei para lhe implorar perdão. Ela me iniciava em sua magia delgressiana.²⁴ Eu lhe jurei respeitar sua vontade. Ela me cobriu de sua benção... (LÉRY, 2016c, p.30-31).²⁵

As duas passagens acima evocam a Martinica como destino sonhado, paraíso afetivo capaz de encarnar todas as potencialidades de um lar. Liko rouba para poder retornar a seu país natal e Larivière quando acessa uma realidade paralela, se direciona para as paisagens e personagens de sua ilha. Por certo, é do desejo de regressar à origem que este e aquele tiram forças e coragem para enfrentar a dureza cotidiana, a inadequação e a vulnerabilidade sociais. Seria possível imaginarmos os personagens divagarem em sonhos de integração e de triunfo em território de gauleses. Diferentes entraves, tal como do rebaixamento social e a verdadeira cisão de classes e de tons da pele denunciam que esta batalha estaria perdida de antemão. Sendo assim, que a França se reduza à terra da aquisição do dinheiro, mesmo que sob violência armada. Que ela seja apequenada para caber na pequenez de sua hospitalidade. Assim, o sonho do Eldorado europeu acaba por descortinar as qualidades do país natal e se curvar à infeliz constatação de que a nacionalidade francesa dos Antilhanos se restringe a uma cidadania de segunda classe em solo europeu.

Respeitadas todas as proporções, podemos aventar a equação de que Frantz Fanon está para Loïc Léry assim como Lampião está para Jorge Amado. Ao nos lembrarmos de que a citação realiza uma “sobrevivência” (COMPAGNON, 2007, p. 12), os escritores reatualizam seus heróis e

²⁴ O nome remete ao soldado, militante e líder abolicionista martinicano Louis Delgrès (1766-1802). Delgrès foi chefe da resistência guadalupense quando das tentativas de restabelecimento da escravidão, por iniciativa de Napoleão Bonaparte, no arquipélago caribenho. Na iminência da derrota das forças de resistência, seu suicídio ao lado de 300 insurgentes se fez acompanhar das palavras de ordem “viver livre ou morrer”.

²⁵ “Le ciel descendit sur la terre, me laissant glisser sur ses nuages pour atterrir sur la Belle Martiniquaise. Je vis la cracheuse de feu, nommée montagne Pelée. Elle me permit de scruter sa puissance. Je pus parvenir jusqu’à mon rivage où je m’agenouillai pour lui implorer le pardon. Elle m’initia à sa magie delgressienne. Je lui jurai de respecter sa volonté. Elle me vêtit de sa bénédiction...”

fazem questão de evidenciar que caminham sobre estradas trilhadas anteriormente por seus gurus, suas referências em matéria de engajamento político e de luta, seja ela armada, seja ela com as palavras ou seja das duas formas. É mister ressaltarmos que Lampião e Fanon participaram da luta armada contra o poder instituído, foram guerrilheiros e a despeito do pacifismo insólito de Amado e Léry, o fizeram com revólveres carregados, e bastante carregados. Lampião (1898-1938), apelido de Virgulino Ferreira da Silva, foi um cangaceiro que, após o assassinato de seu pai, tornou-se justiceiro e se insurgiu contra os desmandos dos coronéis no sertão nordestino. Liderava um grupo rebelde cujos roubos, saques e sequestros subvertiam a hierarquia social segundo a qual o povo deveria se resignar aos desmandos e caprichos do senhorio local. Por sua vez, Ibrahim Frantz Fanon (1925-1961) abandona a medicina e se dedica intensamente à luta anticolonialista na África. Ele renega a nacionalidade francesa, adota a identidade argelina e integra a Frente de Liberação Nacional da Argélia em 1954, lutando ao lado dos argelinos pela independência da colônia francesa. Ocupou em 1959 o cargo de embaixador itinerante na África negra e se dedicou exaustivamente para a queda do colonialismo no continente africano.

2 Dos sonhos interditados à criminalidade: estudo de casos

Nesta parte nos propomos a focalizar o momento em que os personagens Guma, de *Mar morto* e Jimmy Larivière, de *Le gang des Antillais*, adentram na esfera da criminalidade. Buscamos compreender as motivações que os levaram a cair nas armadilhas do banditismo, atentar para suas percepções durante e após a execução dos crimes, sem deixar de examinar suas consequências e implicações. Nós nos interessamos na análise da díade vulnerabilidade social e delinquência na tentativa de compreender de que maneira se coadunam as escolhas individuais e os fatos coletivos, os fatores internos e externos. Trata-se de estudar duas facetas da palavra marginalidade, tanto na acepção de estar à margem, deslocado, apartado, quanto no sentido de criminalidade, banditismo. Questionamo-nos acerca da distinção, da complementaridade ou da imbricação entre as duas noções.

Para nosso estudo de casos, traçamos o perfil dos criminosos nas obras em tela: homens humildes, falidos, em busca de dinheiro para honrar os compromissos, casados, com filhos, desesperançosos, sem

antecedentes criminais, cientes de que estão incorrendo em delitos e que, a despeito de se sentirem envergonhados, vislumbram no banditismo a única saída possível naquele momento. Os dois adentram no mundo da transgressão a partir do convite/da oferta de terceiros, deixando-se enredar numa dinâmica na qual o delito se apresenta como solução aparentemente fácil, de rápido resultado e grande eficácia.

Outro ponto de contato reside no fato de que os homens não compartilham com suas parceiras a tomada de decisão pela criminalidade e silenciam a execução das infrações, jogando, assim, para baixo do tapete qualquer necessidade de convencimento, de justificativa ou de retratação. Adotam a postura de silenciamento dos fatos, obliterando o desvio, reafirmando a credibilidade como homens de caráter, esteios de família. Demonstram igualmente ingenuidade ao imaginarem não ser necessário revelar a origem da verba irregular. Um e outro manifestam a esperança de se reerguerem prontamente com o dinheiro obtido para encerrarem este capítulo nebuloso de suas trajetórias e retomarem a lisura de vidas honestas. Quando iniciam suas ações no mundo do crime, apostam na efemeridade das malfetorias, porém caem na tentação do retorno financeiro imediato e da pronta solução dos problemas e se autorizam a flexibilizar a promessa de outrora. Não obstante, não estamos diante de meliantes de carreira, sem escrúpulos, dispostos a matar e a cometer qualquer outra insanidade em prol do lucro, da vantagem, da glória. A este respeito, vamos, mais adiante, iluminar a trajetória de Jimmy Larivière para desvendar a sequência de seus crimes e descobrir o porquê de ter persistido na marginalidade. De fato, ao assumir o estado francês como inimigo a ser combatido, deixa de priorizar recompensas financeiras e se dedica à promoção de reparações históricas.

No que concerne à natureza dos crimes cometidos, surgem práticas destoantes. Guma se curva ao contrabando de produtos importados enquanto Larivière comete assaltos à mão armada a instituições públicas. Podemos mencionar como pontos divergentes na realização dos crimes o fato de que Guma trabalhava majoritariamente sozinho enquanto Larivière integrava uma gangue. No tocante às consequências dos delitos, ambos os desfechos são trágicos: em *Mar morto* o naufrágio e a morte de Guma durante o transporte do contrabando e no romance antilhano o encarceramento em prisão de segurança máxima.

Partimos da premissa de que ao acolherem a criminalidade em suas tessituras literárias, Amado e Léry apontam para o adoecimento da

sociedade, trazendo para a superfície “retratos e diagnósticos” (ROSSI, 2009, p. 24) de descompassos e desarranjos sociais. Em *Mar morto*, o narrador compõe o cenário da vida dos marítimos no cais da Bahia naqueles tempos:

A vida para os canoieiros e mestres de saveiro tinha piorado muito. Além de haver pouca carga, era época de paradeiro, as tabelas estavam muito por baixo. [...] Pouco dinheiro se ganhava e o cais nunca ouvira tanta maldição. [...] As coisas estavam ruins para todos os da beira do cais. Estavam tão ruins que os estivadores falavam mesmo em entrar em greve. (AMADO, 2008b, p. 224-225).

Nesse cenário de “vida desgraçada” (AMADO, 2008b, p. 232), Guma acabara de perder o saveiro Valente em um naufrágio e Lúvia acabara de dar à luz Frederico, filho do casal. A solução foi recorrer aos amigos para adquirir um novo saveiro, o Pacote voador. Cobrado pela dívida, o personagem esmorece:

Vocês sabem que eu não tenho nada tirando aquele barco, que nem é meu direito, devo ele quase inteirinho. Devo a você, ao doutor Rodrigo. Se eu ficar sem o barco o que é que deixo pra meu filho? A gente não vive muito, um dia cai um temporal, a gente vai embora. Ainda quem não tem filho nem mulher... (AMADO, 2008b, p. 232).

Os dois fragmentos perfazem as mazelas dos trabalhadores do cais e acentuam a faceta de “intelectual orgânico” de Amado, que deixa visível a “dimensão pedagógica” de seu trabalho (SILVA, 2006, p. 62). Por um lado, eles têm remuneração incerta e ficam à mercê das marés, da época do ano, dos contratantes. O caráter precarizado do trabalho autônomo lembra que, ao contrário dos estivadores, não podem lançar mão do recurso da greve. Só recebem se trabalharem e na proporção do trabalho empreendido. Desconhecem benefícios como folgas e férias. Levam uma vida marcada pelo imediatismo e pela circunstancialidade, sendo-lhes negado o direito de economizarem recursos para realizarem sonhos futuros. Em outras palavras, não nos parece leviano preconizar que lhes é negado o direito ao sonho, o direito a ter direito, o direito a ser, plenamente. Por outro lado, ocupam lugares de subalternidade na ciranda social, posto que vivem afrontando perigos e colocando em risco sua integridade física quiçá sua vida. São apresentados como

aqueles que vivem pouco e demonstram consciência tanto da pequenez/ insignificância no sistema quanto da efemeridade de sua existência. Parecem descartáveis, facilmente substituíveis, homogeneizados na transparência de suas frágeis existências. E por serem mais efêmeros do que outros, preocupam-se constantemente com o destino de sua família quando desaparecerem em alguma tempestade.

Tudo isso posto, Guma recebe a visita de Toufick, um rico comerciante árabe que lhe promete alta e rápida recompensa financeira para o transporte ilegal de produtos para sua loja. O narrador evidencia seus conflitos afetivos e morais:

Guma pensou em Lívia, que a estas horas estaria em casa angustiada. Ela nunca pudera se conformar com a vida dele. Principalmente depois do desastre do *Valente* vivia numa eterna agonia, esperando ver Guma chegar morto no fim de cada viagem. Se então ela soubesse que ele estava de agora em diante metido no contrabando de sedas nunca mais teria um momento de sossego, porque ao receio da morte no mar se juntaria o medo da prisão. Guma jura que abandonará o negócio logo que pague o saveiro. [...] Irá pagar tudo o que deve a João Caçula e dirá que pegou emprestado. Depois só restará o dr. Rodrigo mas esse não o importunava. Com duas viagens mais, terá pago o barco. (AMADO, 2008b, p. 237).

Nesse trecho, destacamos o fato de ser permitido a Guma, pela primeira vez na narrativa, sonhar, planejar e vislumbrar uma vida ajustada. Sonhos mundanos de felicidade e alívio que lhe arremessam sem rede de proteção na teia da marginalidade. Após a primeira noite de contrabando, ouve do amigo o seguinte conselho: “Toma cuidado. Se esse negócio rebentar é um escândalo danado. Com Murad não acontece nada, ele tem mais de dez mil contos, se arranja. Mas o pau vai rolar nas costas dos pobres como tu. Toma cuidado” (AMADO, 2008b, p. 242-243) e em diálogo com o corruptor nos acertos para o segundo contrabando, retoma a fala do companheiro: “...ao senhor não vai acontecer nada. O senhor é podre de rico. A coisa cai é em cima de mim” (AMADO, 2008b, p. 244). A recomendação do amigo descortina a relação de forças e a luta de classes na sociedade brasileira. Sabendo-se, como propaga o dito popular, de “que a corda arrebenta sempre do lado mais fraco”, Guma se sujeita a possível acusação de único culpado em um esquema de corrupção muito maior do que si. Sob a batuta do poder

e do dinheiro, o corruptor se salvará de modo quase incólume ao passo que sobre o corrompido incidirão o rigor da lei e de todas as penalidades legais cabíveis. A menção ao “pau nas costas” aproxima o drama de Guma ao drama da escravização, no qual os escravizados sofriam toda sorte de agressão e opressão para aumentar o lucro de seus proprietários, o que reforça o mote colonial do sofrimento coletivo para o benefício de poucos “eleitos”. Em sociedades pós-coloniais fortemente desiguais no âmbito das oportunidades e da distribuição de renda, o acerto de contas com as leis recai invariavelmente sobre os mais vulneráveis. A partir dessa perspectiva, eles são duplamente vítimas, quer seja dos corruptores abastados, quer seja dos órgãos de manutenção da ordem pública, que parecem seguir um protocolo enviesado para distinguir “cidadãos de bem” e criminosos. A antropóloga Lilia Schwarcz defende a tese de que

o longo período da pós-emancipação, o qual, de alguma maneira, não acabou até agora, levou à perpetuação da exclusão social herdada dos tempos da escravidão, pois não houve investimentos na formação dessas populações recém-libertas ou em sua capacitação para competir no mercado de empregos. O resultado, tantos anos depois, é um país que gosta de se definir a partir da mestiçagem e da inclusão cultural [...] mas desenvolve um racismo dissimulado, cuja prática inclui o ato de delegar à polícia o papel de perforar a discriminação. (SCHWARCZ, 2019, p. 178).

Em um país onde criminosos têm, *a priori*, classe social – pobre – e cor da pele – mestiços e negros – definidas, a impunidade continuará em franca ascensão. Jorge Amado, ao retratar a derrapagem de Guma para a criminalidade, coloca um holofote sobre a fragilidade de uns e o protecionismo de outros, evidenciando como o coronelismo continua em alta na sociedade ditando as regras que separam o certo do errado, o joio do trigo. E tudo isso transpassado por uma dinâmica maniqueísta enraizada no seio da sociedade, segundo a qual os joios são sempre os mais desamparados. O crítico literário brasileiro Antonio Candido defende o princípio de que, por intermédio dos textos teóricos e literários dos anos 1930, “o Brasil começou a se apalpar”, “a voga dos estudos sociais correspondia ao grande desejo que o Brasil tinha de se conhecer” (CANDIDO, 2001, p. 6). E Jorge Amado, ao escrever *Mar morto* em 1936, se insere justamente nesse momento de concepção da brasilidade e de delineamento das agruras do povo. Guma, o herói de sua narrativa,

se vê enredado numa constituição social elitista que o exclui, fragiliza e estigmatiza sob a alcunha de meliante, fora de lei. Tudo leva a crer na existência de um ciclo vicioso perverso que acaba por espoliar a dignidade e os sonhos das camadas mais populares da sociedade. Ao se inserir na dinâmica da criminalidade, Guma se equilibra com mais dificuldade em uma corda bamba, precisando se esquivar das desconfianças da esposa e se tornando um mentiroso compulsivo. Uma degeneração de múltiplas ordens se adiciona à penúria financeira e ao esgotamento do passado recente.

“O filho no quintal chorou” (AMADO, 2008b, p. 237), eis a descrição do narrador quando Toufick deixa a casa de Guma levando consigo o aceite do saveireiro para trabalhar no contrabando. O choro do rebento antecipa a queda do herói, sua derrocada. Quando Livia descobre o trabalho clandestino do marido, Guma se defende: “tu não vê que a gente não tinha outro jeito de se desenterrar?” (AMADO, 2008b, p. 246). Difícil não nos curvarmos ao impacto provocado pela precisão dolorosa do verbo ‘desenterrar’. Como já foi dito, Guma vislumbra na criminalidade um meio de voltar à vida, de deixar de sobreviver como um enterrado-vivo rumo ao suspiro derradeiro. O que lhe escapou, todavia, foi a dimensão de que o banditismo o encerraria ainda mais nesse subterrâneo social – e moral. O colapso de Guma foi narrado em detalhes no romance: “Estava carregado demais. Virou como se fosse um brinquedo na mão do mar. Os tubarões vieram de alguma parte, eles estão sempre próximos dos naufrágios. Guma viu Toufick se debatendo. Pegou o árabe pelo braço, e jogou nas suas costas. E nadou para o cais” (AMADO, 2008b, p. 252). Depois do salvamento de Toufick, Guma descansa na areia quando recebe as súplicas de Murad, coordenador-geral do contrabando, para salvar o filho Antônio que estava no mar: “Vá lá salvar ele. Vá. Lhe dou tudo o que quiser. [...] Você também tem um filho. Vá, pelo amor de seu filho” (AMADO, 2008b, p. 252). O herói não poderia se furtrar ao clamor de um pai:

E chega a tempo de ver Antônio ainda seguro no casco do saveiro que está virado, parecendo o corpo de uma baleia. Pega o rapaz pelos cabelos e recomeça a travessia. O mar o impele. Os tubarões, que já devoraram Haddad, vêm no seu rastro. Guma traz a faca na boca, Antônio seguro pelos cabelos. (AMADO, 2008b, p. 253).

Antônio em solo firme, “Guma quer ir também. Mas a rabanada do tubarão o obriga a voltar-se, a faca na mão. E luta ainda, ainda fere um, o sangue se espalha na água revolta. Os tubarões o levam para junto do casco emborcado do Pacote Voador” (AMADO, 2008b, p. 253). Em sua última aparição no romance, o herói reitera a distinção de classes privilegiada ao longo do livro: de um lado os donos do poder representados por Murad, Toufick e Antônio que saem traumatizados, mas ilesos fisicamente. Do outro, o marítimo sem vida, após ter retornado ao mar para salvar o filho do patrão. Para que Murad não perdesse o filho, herdeiro de seus negócios, Lívia não reverá o marido, nem Frederico o pai. E, Guma, que buscava se desenterrar através do contrabando, foi tragado pelo mar, dilacerado por tubarões, sendo negado a si mesmo e a seus amigos e familiares o direito do velório e do enterro, rituais de luto. O sumiço do corpo, sua desintegração acentuam o definitivo apagamento social daquele que lutava para ser desenterrado. Sua pequenez se reduziu ao ponto mais baixo e se pulverizou, se desintegrou. Em pouco tempo, será prontamente substituído por outro marítimo igualmente endividado e desesperado, dando continuidade à fria engrenagem dos comerciantes...

“Nada restará de Guma. Somente uma história que o velho Francisco legará aos homens do cais quando for com Janaína” (AMADO, 2008b, p. 259), profetiza o narrador para, em seguida, se contradizer: “ele morreu salvando dois, teve a morte mais heróica do cais, a morte dos filhos prediletos de Iemanjá. Deixou fama bonita, foi um mestre de saveiro como poucos” (AMADO, 2008b, p. 260). Ora, as circunstâncias da morte de Guma acentuam sua fama de herói: homem provedor, humilde, amoroso, generoso, piedoso, solidário, trabalhador, que coloca o bem-estar alheio na frente tanto de seus desejos e vontades quanto de seu instinto de sobrevivência. Aceitou o trabalho no contrabando a contragosto pensando no bem-estar de sua família e se lançou ao mar no limite de suas forças ao ver o sofrimento de um pai prestes a perder o filho. Olhou Antônio se afogando e pensou em Frederico, na dor que seria vê-lo sendo tragado pelo mar. Nesse exato momento, a grandeza do homem popular, com erros e acertos, atinge seu clímax na obra. A coragem de Guma e seu quase-suicídio constituem atos extremamente humanos, repletos de empatia e de altruísmo que apenas ele poderia cometer naquele momento; não por ser marítimo e ter mais desenvoltura no mar que os demais, mas por ter a capacidade única de se compadecer com o sofrimento alheio e de fazer todo o possível, ou o impossível, para

amenizá-lo. Assim, a despeito do desaparecimento de seu corpo, Guma se agiganta, consagrando-se como um homem de grande valor e de integridade ímpares, digno de ser entoado nas histórias do cais da Bahia. É o único que não sairá com remorsos pela ganância material, afinal não era sua culpa o fato de o saveiro estar acima do peso recomendado. É o único que não sairá com pesares por ser autocentrado, visto que colocou a segurança de todos os demais antes da sua, em um raro exemplo de alteridade.

Nas palavras de José Castello (2009, p. 14),

nesse livro, a imagem destemida do homem brasileiro se engrandece ainda mais. Ele agora não é só um lutador, mas um homem que – como o herói Guma, que se afoga no mar – se aproxima do mito. Um herói que, reencenando os relatos da *Odisseia*, de Homero, enfrenta as forças da natureza e as armadilhas do destino nelas guardadas, e sai fortalecido.

Sai fortalecido porque irá povoar histórias como um homem valente cuja bravura será exaltada pela esposa, que assume a condução do saveiro e refaz as pazes com o mar, compreendendo que “para se sentir novamente com Guma terá que vir ao mar” (AMADO, 2008b, p. 268). Em suas derradeiras palavras, o narrador acompanha a viagem de Lívia e afirma que “a luta era seu milagre” (AMADO, 2008b, p. 272). Um final bem à imagem das obras engajadas de Jorge Amado, sobretudo daquelas inscritas sob a rubrica do romance proletário da década de 1930. Em *Mar morto*, Amado aponta para a desigualdade de oportunidades, para a vulnerabilidade social, para o capitalismo devorador. Sua obra nos permite ler o desvio de conduta como um capítulo da opressão, coadunando as duas acepções da palavra marginalidade. Não se trata de dizer que toda carência leva ao banditismo. Tal leitura apenas sublinha o fato de que a tentação do crime é uma possibilidade que se abre para aqueles que têm diante de si um rol de portas fechadas.

Estas considerações finais acerca do romance de Jorge Amado encontram eco no livro de Loïc Léry. Na obra *Le gang des Antillais*, a quadrilha era formada por quatro caribenhos: Politik, Mólókoye, Jimmy e Jackson, sendo Jimmy o mais jovem. Mólókoye, o primeiro a ser capturado na fuga da cena do crime, delatou os demais, que foram presos em 12 de outubro de 1979. Apenas o último obteve sucesso na fuga e se manteve em liberdade. O grupo assaltou durante quase um

ano mais de vinte agências dos correios e foi interceptado pela polícia quando da tentativa do primeiro assalto a uma agência bancária do Crédit Lyonnais, localizada perto da estação de metrô Villiers, no noroeste de Paris. Durante o processo criminal, a gangue foi reconhecida por 92 testemunhas (LÉRY, 2016c, p. 84) e condenada à pena em regime fechado. O julgamento de Jimmy ocorreu quatro anos após a reclusão. Ele recebeu sentença condenatória de sete anos, sendo que mais da metade da pena já havia sido cumprida na cadeia de segurança máxima e maior centro penitenciário europeu, a prisão de Fleury-Mérogis, nos arredores de Paris.

A formação da gangue, que marca o acesso do narrador Jimmy Larivière para o mundo do crime, se mostra intimamente imbricada com a experiência do “sonho tópico” (LÉRY, 2016c, p. 110)²⁶ do BUMIDOM. Politik, futuro chefe da gangue e amigo de Jimmy, não obtém ajuda financeira do governo francês quando do falecimento de sua mãe, na Martinica. O programa migratório previa apenas passagens de ida para os exilados ultramarinos (DUMONT, 2010, p. 13). O filho não consegue arcar com os custos do seu deslocamento. A privação do direito de participar dos rituais funerários crioulos se torna o estopim para a criação do grupo armado:

O pior é que ele, trabalhador assíduo, não tinha dinheiro suficiente para retornar ao país natal para assistir ao enterro de sua querida mãe. A partir de então, a vida não teve nenhum sentido para ele. Deixou o trabalho e a casa para ficar pelas ruas, como um vagabundo. Sua cabeça se encheu de perguntas do tipo: ‘por que trabalhar se meu salário não me permite ir dar adeus à minha mãe?’, ‘por que ser um homem honesto em uma sociedade que só me aceita como peão? [...] – Irmão é tudo ou nada, estou me lixando agora! (LÉRY, 2016c, p.114-115).²⁷

²⁶ “Rêve utopique.”

²⁷ “Et le pire est que lui, travailleur assidu, il n’avait pas suffisamment d’argent pour retourner au pays afin d’assister à l’inhumation de sa mère chérie. Dès lors, la vie n’a eu aucun sens pour lui. Il a laissé travail et logement pour déambuler dans les rues, tel un vagabond. Sa tête s’est remplie de questions du genre: ‘pourquoi travailler si ma paye ne me permet pas d’aller dire adieu à ma mère?’, ‘pourquoi être un homme honnête dans une société qui ne m’accepte qu’en pion? [...] – Frère c’est tout ou rien, j’en ai rien à foutre maintenant!”

O falecimento da matriarca acentua uma ruptura e desnuda a fragilidade de relacionamento entre antilhanos e franceses metropolitanos. A ausência da mãe e o impedimento de exercer plenamente o luto extrapolam a vida de Politik e metonimizam a experiência de orfandade que atinge os antilhanos exilados no âmbito do BUMIDOM. A vivência desastrosa de vulnerabilidade e a falta de empatia experienciadas na França metropolitana se impõem. A rigor, o “filho” se descobre ilegítimo, bastardo, indesejado, intruso. A ida à França anteriormente concebida como ascensão ao Eldorado europeu passa rapidamente a acumular atropelos, afastamentos e decepções. O desejo de acolhimento cede lugar ao desencantamento atroz e à revolta. Na parte final do romance, Larivière sentencia: na cadeia “ele aceita sua realidade, uma vez que não foi nem será jamais francês” (LÉRY, 2016c, p. 150).²⁸ Assim, o BUMIDOM retoma as feridas abertas do passado colonial e provoca cisões ainda mais profundas entre os franceses ultramarinos e os metropolitanos, trazendo à superfície hierarquias de diferentes camadas identitárias que insistem em apartar os caribenhos e os europeus sob a tutela do governo francês.

Como se vê, a formação da quadrilha remonta ao inegável descompasso dos antilhanos em solo francês na Europa. Em situação de vulnerabilidade, desempregados ou relegados a postos considerados subalternizados e de modesta remuneração, vítimas de racismo, preconceito e desprezo, os antilhanos descobrem na revanche criminal uma maneira de atenuar seus infortúnios e atacar a ex-metrópole. Segundo o narrador, as ações da gangue buscam remediar “meus irmãos de sangue que morrem de fome na sujeira da França” (LÉRY, 2016c, p. 143).²⁹ A premissa se mostra muito clara: decidem atacar instituições governamentais. Para tal, nunca promoveram assaltos contra pedestres, usaram armas de brinquedo e jamais machucaram alguém. A princípio, ensejavam reunir o dinheiro necessário para retornarem à terra natal, como confessa Jimmy: “sonho roubar uma boa grana e em seguida voltar para casa, abrir um negócio e depois que se dane a França!” (LÉRY, 2016c, p. 134).³⁰ O sucesso da empreitada prolonga o ímpeto inicial e descortina a satisfação em devolver, em alguma medida, a violência reiteradamente

²⁸ “il accepte sa réalité, à savoir qu’il n’a jamais été et ne sera jamais français.”

²⁹ “mes frères de sang qui crèvent de faim dans la saleté de France.”

³⁰ “je rêve de faire un coup de plusieurs bâtons, et ensuite de bouger au pays, ouvrir un truc, et puis merde à la France!”

infligida aos espaços ultramarinos e seus moradores. As dores do passado colonial e do presente no BUMIDOM se sobrepõem. Trata-se de um acerto de contas de ontem e de hoje que busca fazer uso da força para intimidar e saquear o estado francês. Usurpar, com arma em punho, a qualidade de vida falsamente prometida. A empreitada revanchista se evidencia nos seguintes trechos: “ia simplesmente recuperar uma ínfima parte do que era devido. Uma ínfima parte deste dinheiro que me devia a França...” (LÉRY, 2016c, p. 121),³¹ “é um cara que tem por princípio que não é francês, que sua raça foi e continua a ser massacrada pelos franceses e que enquanto ele puder roubar o governo francês, ele o fará com prazer” (LÉRY, 2016c, p. 125-126),³² ... “já que ele estava na merda, a canalha da França não parava de lhe estragar a cabeça” (LÉRY, 2016c, p.133)³³ e “não queria mais o dedinho do estado. Queria a mão inteira” (LÉRY, 2016c, p.135).³⁴

A gangue dos antilhanos reúne “os que nasceram ao lado de uma lixeira” (LÉRY, 2016c, p. 124),³⁵ homens definidos majoritariamente pelo prisma das provações e da indignação: “sem pátria, sem território, mas também sem domicílio, sem trabalho, sem documentos, sem direito a um espaço de fala” (CHERKI, 2015, p. 15).³⁶ Neste sentido, podemos fazer alusão à noção de “contraviolência” (1968, p. 69), delineada por Frantz Fanon. Em sua obra *Os condenados da terra*, Fanon (1968, p. 69) defende que “o desdobramento da violência no seio do povo colonizado será proporcional à violência exercida pelo regime colonial contestado”. A aproximação entre o BUMIDOM e a colonização, notadamente a partir da escravização se mostra flagrante no romance de Loïc Léry, como demonstram os exemplos a seguir. O primeiro remete aos primeiros momentos de Jimmy na cadeia e o segundo faz menção ao sentimento

³¹ “j’allais tout simplement récupérer une infime partie de mon dû. Une infime partie de cet argent que me devait la France...”

³² “c’est un gars qui a pour principe qu’il n’est pas français, que sa race a été et continue à être massacrée par les Français, et que tant qu’il peut voler le gouvernement français, il le fera avec plaisir.”

³³ “puisqu’il était dans le caca, l’acariâtre France n’arrêtait pas de lui bousiller le cerveau.”

³⁴ “je ne voulais plus du petit doigt de l’État. Je voulais sa main tout entière.”

³⁵ “ceux qui sont nés à côté d’une poubelle.”

³⁶ “sans patrie, sans territoire, mais aussi sans domicile, sans travail, sans papiers, sans droit à un espace de parole.”

de Jimmy após um roubo bem sucedido: “Me comparei a um escravo que aceita suas correntes, enquanto basta um pouco de coragem e de dignidade para serrá-las e se aquilombar” (LÉRY, 2016c, p. 56)³⁷ e “minha fantasia de escravo tinha desaparecido. Meu medo também. Era o dono do mundo. Meu pequeno revólver falso mantinha o respeito de uns vinte clientes que tremiam de medo” (LÉRY, 2016c, p.122).³⁸

Logo, o êxito logrado através do banditismo promove uma contundente troca de perspectivas. O antilhano subalternizado e amedrontado ascende ao primeiro plano e se torna personagem principal de uma vitória em Paris. E aos que estão na mira de sua arma, representantes da França metropolitana, só lhes resta acatar as ordens da instância de poder e se apequenar em seus receios e temores. Nesta perspectiva, os roubos se tornaram uma maneira de ganhar o mundo, abandonar a roupa da invisibilidade e se tornar alguém que deve ser visto, respeitado, obedecido. Durante alguns minutos, o quarteto subversivo pôde deixar de ser escravo do sistema para assumir o protagonismo a eles negado à exaustão. Ao contrário de Guma, que se envergonhava de seus malfeitos, a gangue dos antilhanos forjou nas ações criminosas uma maneira de existir, respirar, viver. A partir deste prisma, e retomando a ideia de Léry como reencarnação de Robin Hood, a gangue não deixa de se ofertar como construção dotada de heroísmo. Fanon (1968, p. 53) ensina, ao versar sobre os delitos dos camponeses ao longo da empreitada colonial, que “é inútil, evidentemente, dizer que tal herói é um ladrão, um crápula ou um depravado. Se o ato pelo qual este homem é perseguido pelas autoridades colonialistas é um ato dirigido, exclusivamente contra uma pessoa ou um bem colonial, então a demarcação é nítida, flagrante”. O pesquisador e médico acena com a aceitabilidade da violência pela população quando esta se realiza no ímpeto de revanche, de correção histórica e de justiça inadiável com as próprias mãos.³⁹ Neste caminho,

³⁷ “je me suis comparé à un esclave qui accepte ses chaînes, tandis qu’il lui suffit d’un brin de courage et de dignité pour les scier et marronner.”

³⁸ “mon costume d’esclave avait disparu. Ma peur aussi. J’étais le maître du monde. Mon petit révolver factice tenait en respect une vingtaine de clientes qui tremblaient de peur.”

³⁹ A este respeito, a análise da destruição da estátua do abolicionista branco francês Victor Schœlcher ocorrida em maio de 2020 em Fort-de-France, capital da Martinica, contribuiria com nossas reflexões. Trata-se de mais um contundente episódio de levante popular contra a opressão colonial. Estas manifestações não são recentes, como sabemos, mas se avolumam na contemporaneidade, na qual o pensamento decolonial

bandidos escondem sob suas capas a alcunha de heróis e de justiceiros revolucionários.

É importante assinalar que, ao contrário da trajetória do personagem inglês, a gangue dos antilhanos perde sua liberdade. Tal fato demonstra, por um lado, a efemeridade das vitórias do grupo no levante contra o sistema francês e, por outro, exhibe a primazia deste último no controle disciplinar do corpo social, uma vez que “a disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, corpos dóceis” (FOUCAULT, 1987, p. 127). Acerca do sistema penitenciário, é pertinente reconhecer que “examinar o sistema prisional é também verificar em que pé nos encontramos com relação à efetividade de nossa democracia, nossos problemas com as leis, com a equidade social, com as diferenças de gênero e com a discriminação racial” (LOURENÇO, 2013, p. 7). Jimmy e os antilhanos emigrados no âmbito do BUMIDOM acabam por viver um palimpsesto de exclusões: não são franceses o suficiente para se integrar, não são brancos o suficiente para conseguirem bons empregos e não são honestos o suficiente para viver em sociedade. Vivem as agruras da marginalidade ampla e irrestrita, ciclo vicioso que não dá trégua nem em espaço prisional, pois na cadeia, Jimmy se verá desrespeitado sistematicamente pelos funcionários e pelo juiz por causa de sua cor e de sua origem e terá de buscar o apoio de aliados para sobreviver às divisões racistas e identitárias que separam as facções na prisão.

Por fim, nossas atenções se voltam ao epíteto “gangue dos antilhanos” e ressaltam o olhar da imprensa francesa para os bandidos que a integram. O nome “gangue dos antilhanos” foi atribuído pelos periódicos que noticiavam os crimes cometidos. Os jornalistas não conheciam, por certo, a identidade dos meliantes e se fiavam nas descrições testemunhais acerca da cor da pele e de seus modos de expressão para identificá-los. Durante a ação, a gangue comunicava entre si costumeiramente em crioulo martinicano na tentativa de dificultarem a compreensão por terceiros. Por certo, a alcunha de “gangue dos antilhanos” reforça preconceitos coloniais, associando os ex-colonizados caribenhos à barbárie, à selvageria, à brutalidade, ao primitivismo e à

e a releitura da história ganham cada vez mais relevância. O movimento ocorrido na ilha caribenha ecoou fortemente na Inglaterra, nos Estados Unidos (sobretudo após o assassinato de George Floyd) e no Congo e trouxe à tona discussões acaloradas entre memória, patrimônio, opressão e revanchismo.

necessidade civilizatória. O termo reforça o fato de que antilhanos são – e sempre o serão – antilhanos antes de serem franceses, o que desmascara o sentimento caribenho de uma identidade de segunda categoria e o procedimento europeu de apostar nas diferenças e apontá-las com vigor. Se fosse uma gangue de parisienses, seria chamada de a gangue dos parisienses ou a gangue dos franceses? Uma passagem do romance insiste no papel sensacionalista dos jornais:

Ele me fez ver o artigo do ‘Parisien’ que tinha o costume de nos reservar algumas linhas na sua página de acontecimentos diversos: ‘A gangue dos antilhanos atacou novamente?...’ Não me apressava para ler a continuação. Conhecia a canção. As coisas nunca eram relatadas como na realidade. Exagerava-se sempre. Meu cano serrado se transformava em metralhadora e minha altura ganhava quinze centímetros. (LÉRY, 2016c, p.133).⁴⁰

O trecho perfaz o olhar europeu para os ultramarinos e acena para um roteiro de insucesso e de marginalização que parece escrito de antemão para os personagens caribenhos na ex-metrópole. O reconhecimento destas dificuldades e lutas – também retóricas – não impede Jimmy Larivière de encerrar seu romance com a certeza de missão cumprida: “aqui está meu irmão, você conhece minha história” (LÉRY, 2016c, p. 150).⁴¹

Assim, *Mar morto*, de Jorge Amado, e *Le gang des Antillais*, de Loïc Léry, cartografam as sociedades brasileira e francesa no que tange aos legados pós-coloniais que incidem vertiginosamente nas hierarquias sociais, no racismo e nas segregações das cidades. A despeito das enormes diferenças entre autores, épocas, países e obras em questão, emergem romances imbricados com as realidades sociais, suas convulsões e suas feridas expostas cotidianamente. Os personagens Guma e Jimmy trazem à tona desventuras que aproximam, infelizmente, vulnerabilidade social e banditismo em espaços capitalistas brutalmente desiguais. Um e outro desvelam os meandros da invisibilidade social e

⁴⁰ “il me fit voir l’article du ‘Parisien’ qui avait pour habitude de nous réserver quelques lignes dans sa page des faits divers: ‘Le gang des Antillais a encore frappé?...’ Je ne m’attardai pas à lire la suite. Je connaissais la chanson. Les choses n’étaient jamais relatées comme dans la réalité. On exagérait toujours. Mon canon scié se transformait en mitraillette et on me grandissait de quinze centimètres.”

⁴¹ “voilà mon frère, tu connais mon histoire.”

da marginalidade, fazendo-nos observar os rumos (ou melhor seria, os desrumos, a deriva preocupante) de sociedades adoecidas, corroídas, que solapam oportunidades, futuros e sonhos em prol da sanha do lucro, do progresso e da premissa do sofrimento de uns para a manutenção do paraíso de outros.

Referências

AMADO, J. *Cacau*. 37.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

AMADO, J. *Capitães de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

AMADO, J. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: ABL. [Portal da Academia Brasileira de Letras]. Rio de Janeiro: [s.n.], 1961. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>. Acesso em: 2 mar. 2020.

AMADO, J. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

BARNY, J. C. Entretien avec Jean-Claude Barny. In: LE GANG des Antillais. Paris: Happinness, 2016. Dossier de presse. Disponível em: <https://medias.unifrance.org/medias/9/145/168201/presse/le-gang-des-antillais-dossier-de-presse-francais.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2018.

BORTOLOTTI, M. Segredos de Jorge Amado. *Época*, Rio de Janeiro, 6 dez. 2013. Disponível em: <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2013/12/segredos-de-bjorge-amadob.htm>. Acesso em: 16 abr. 2020.

CANDIDO, A. Entrevista com Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 47, p. 5-30, 2001. Entrevista concedida a H. Pontes. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092001000300001>.

CASTELLO, J. Jorge Amado e o Brasil. In: SCHWARCZ, L.; GOLDSTEIN, I. (org.). *Caderno de leituras: o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 10-21.

CHAMOISEAU, P. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 2011.

CHERKI, A. Préface à l'édition 2002. In: FANON, F. *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions La Découverte & Syron, 2002. p. 5-15.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

DUMONT, J. Migrations. *Esclavages CIRESC*, France, 2010. Disponível em: [http://www.esclavages.cnrs.fr/IMG/pdf/J. Dumont-II_Migrations-1.pdf](http://www.esclavages.cnrs.fr/IMG/pdf/J._Dumont-II_Migrations-1.pdf). Acesso em: 15 fev. 2018.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GLISSANT, E. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

JEAN, R. Le gang des Antillais, portrait d'une époque. *Revue Haïti Monde*, Canada, n. 39-40, p. 16, 2017.

LÉRY, L. Le gang des Antillais s'invite dans nos salles obscures. *France-Antilles*, Martinique, 14 out. 2016a. Entrevista concedida a RO.L. Disponível em: <https://www.martinique.franceantilles.fr/loisirs/cinema/le-gang-des-antillais-s-invite-dans-nos-salles-obscures-382493.php?pos=0>. Acesso em: 14 abr. 2018.

LÉRY, L. Le gang des Antillais, c'est lui. *Africine*, France, nov. 2016b. Entrevista concedida a Mélanie Cournot. <http://africine.org/entretien/le-gang-des-antillais-cest-lui/13868>. Acesso em: 14 abr. 2018.

LÉRY, L. *Le gang des Antillais*. Paris: Caraïbéditions, 2016c.

LOURENÇO, L. C. et al. (org.). *Prisões e punição no Brasil contemporâneo*. Salvador: EDUFBA, 2013. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212230>

MACHADO, A. M. A invenção da Bahia. Posfácio a Mar morto. In: AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANVILLE, M. Préface de maître Marcel Manville. In: LÉRY, L. *Le gang des Antillais*. [S.l.]: Éditions Désormeaux, 1985. Disponível em: <http://www.tout-monde.com/documents/preface-m.-manville.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2018.

MANZATTO, A. *Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MARIE-SAINTE, D. A propos du film *Le gang des Antillais. Les Antilles et la diaspora*, [S.l.] 15 out. 2016. Disponível em: <https://pyepimanlat.blogspot.com/2016/10/a-propos-du-film-le-gang-des-antillais.html>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MARIVAT, G. “Le gang des Antillais” ou l’histoire vraie d’un groupe de braqueurs des années 1970. *Le Monde*, França, 30 nov. 2016. Afrique. Disponível em: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/11/30/le-gang-des-antillais-ou-l-histoire-vraie-d-un-groupe-de-braqueurs-des-annees-1970_5040892_3212.html. Acesso em: 16 abr. 2018.

ONOMO, S. *Le gang des Antillais*. [S.l.]: Films d’Ici, [2015?]. Disponível em: https://www.regionguadeloupe.fr/fileadmin/Site_Region_Guadeloupe/actus/actus_du_conseil/Gang_des_antillais_DossierPresentationLGDA.pdf. Acesso em: 20 abr. 2018.

RAMOS, J. Ditadura Vargas incinerou em praça pública 1.640 livros de Jorge Amado. *Correio*, Salvador, 10 out. 2012. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/ditadura-vargas-incinerou-em-praca-publica-1640-livros-de-jorge-amado/>. Acesso em: 6 maio 2020.

ROCHA, V. Eldorado às avessas: experiência antilhana do BUMIDOM em *D’eaux douces*, de Fabienne Kanor. In: ROCHA, V.; BATALHA, M. C. (org.). *Literatura, história e pós-colonialidade: vozes em diálogo*. Rio de Janeiro: Dialogart, 2019. p. 281-308.

ROCHE, J. *Jorge bem/mal Amado*. São Paulo: Cultrix, 1987.

ROSSI, L. G. F. A militância política na obra de Jorge Amado Rossi. In: SCHWARCZ, L.; GOLDSTEIN, I. (org.). *Caderno de leituras: o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22-33.

SCHWARCZ, L. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, L.; GOLDSTEIN, I. Apresentação. In: _____. (org.). *Caderno de leituras: o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 8-9.

SHÉLCHER, V. *Esclavage et colonisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

SILVA, M. R. da. *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2006.

Recebido em: 13 de junho de 2020.

Aprovado em: 10 de setembro de 2020.



**Lendo os parágrafos iniciais do conto *Dayiva*,
da escritora haitiana Évelyne Trouillot**

***Reading the First Paragraphs of the Short Story Dayiva,
by Haitian Writer Évelyne Trouillot***

Ana Cláudia Romano Ribeiro

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo, São Paulo / Brasil
acrribeiro@unifesp.br

<http://orcid.org/0000-0002-0923-3228>

Laíza dos Santos Albaram

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo, São Paulo / Brasil
laiza.alba@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9410-7428>

Resumo: Este trabalho refaz o percurso de parte de uma pesquisa de iniciação científica centrada no estudo do conto *Dayiva*, de Évelyne Trouillot (escritora haitiana de expressão francesa), publicado no livro *Parlez-moi d'amour* (2002). Na primeira parte, apresentamos o contexto histórico, político e cultural haitiano a partir de Laguerre (1989) e Figueiredo (2006); Trouillot (1990) guiou nossa compreensão do contexto histórico específico em que o conto está inserido – a ditadura de Papa Doc – e de particularidades lexicais, como os termos *noir* e *mulâtre*; aproximamo-nos do problema religioso graças a Desmangles (1992) e os trabalhos de Dash (1981), Césaire (1978) e Corcoran (2007) permitiram-nos melhor situar as questões literárias do ambiente haitiano; por fim, com Ferreira (2006), investigamos o conceito de *négritude*. Todo este aparato crítico-teórico nos ajudou a ler melhor o conto, propiciando uma aproximação da multiplicidade de suas referências. Na segunda parte deste artigo, apresentamos a autora e lemos os primeiros parágrafos do conto, mostrando, em uma análise narratológica e temática, como alguns aspectos culturais, históricos e geográficos do Haiti ganham forma literária, com particular atenção aos aspectos linguísticos, políticos, religiosos e naturais, mais especificamente, ao crioulo haitiano, ao regime ditatorial, ao vodu e à presença do mar.

Palavras-chave: Évelyne Trouillot; *Dayiva*; literatura de expressão francesa; literatura haitiana.

Abstract: This paper retraces part of a scientific initiation research centered on the study of the short story *Dayiva*, by Évelyne Trouillot (a French-speaking Haitian writer), published in the book *Parlez-moi d'amour* (2002). In the first part, we present the Haitian historical, political and cultural context from Laguerre (1989) and Figueiredo (2006); Trouillot (1990) guided our understanding of the specific historical context in which the story is inserted – the dictatorship of Papa Doc – and of lexical particularities such as the terms *noir* and *mulâtre*; we approached the religious problem thanks to Desmangles (1992) and the works of Dash (1981), Césaire (1978) and Corcoran (2007) allowed us to better situate the literary questions of the Haitian environment; finally, with Ferreira (2006) we investigated the concept of *négritude*. All this critical-theoretical apparatus helped us to better read the tale, providing an approach to the multiplicity of its references. In the second part of this article, we present the author and read the first paragraphs of the story, showing, in a narratological and thematic analysis, how some cultural, historical and geographic aspects of Haiti take literary form, with particular attention to the linguistic, political, religious and natural aspects, more specifically, the Haitian Creole, the dictatorial regime, voodoo and the presence of the sea.

Keywords: Évelyne Trouillot; *Dayiva*; Francophone literature; Haitian literature.

1 Introdução

O presente artigo tem por objetivo ler os primeiros parágrafos do conto *Dayiva*, de Évelyne Trouillot, à luz de parte de nossa pesquisa de iniciação científica, cujo objetivo foi a análise desse conto.¹ Nela percebemos que, para melhor compreender a narrativa, seus personagens, suas relações e a presença concomitante do crioulo haitiano e da língua francesa, seria necessário compreender o contexto histórico e cultural de seu país de origem, já que são elementos estruturantes e essenciais da narrativa. Refazemos neste artigo, portanto, um pouco do que foi o percurso de nossa pesquisa. Em uma parte inicial, apresentamos o contexto haitiano, cujo conhecimento nos dá subsídios para conhecer as particularidades da literatura de expressão francesa e do conto em

¹ Nossa pesquisa de iniciação científica, concluída em 2019, foi realizada no âmbito do curso de Letras – Português-Francês, da Universidade Federal de São Paulo, sob orientação de Ana Cláudia Romano Ribeiro.

apreço, levando-se em conta suas especificidades culturais, políticas e geográficas. Na segunda parte deste artigo, apresentamos a autora e lemos os primeiros parágrafos do conto percebendo como alguns dos aspectos culturais, históricos e geográficos do Haiti ganham forma literária, com particular atenção aos aspectos linguísticos, políticos, religiosos e naturais, mais especificamente, ao crioulo haitiano, ao regime ditatorial, ao vodu e à presença do mar. Para isso, privilegiamos, por um lado, a análise narratológica do personagem principal, considerando o ponto de vista do narrador e as marcas enunciativas, e, por outro lado, a análise temática da obra por meio da atenção ao campo lexical do mar e da religião e de sua influência no percurso do protagonista.

Nosso entendimento do conto *Dayiva* beneficiou-se do estudo de questões históricas, culturais, literárias e conceituais apresentadas nos trabalhos de Laguerre (1989) e Figueiredo (2006) que estudaram o contexto histórico, político e cultural do Haiti; de Michel-Rolph Trouillot (1990), que guiou nossa compreensão dos termos *noir* (“negro”) e *mulâtre* (que se distingue da palavra “mulato”) e do contexto histórico em que o conto está inserido, durante a ditadura de Papa Doc; em Desmangles (1992), que se debruçou sobre a questão religiosa; nos trabalhos de Dash (1981), Césaire (1978) e Corcoran (2007) que nos ajudaram a situar as questões literárias do ambiente haitiano; e, por fim, em Ferreira (2006), que investiga o conceito de *négritude* (“negritude”). Todo este aparato crítico-teórico nos ajudou a ler melhor o conto, propiciando uma aproximação da multiplicidade de suas referências, como aquelas que dizem respeito ao ambiente e às práticas ditatoriais, à religião vodu, à realidade insular e à língua crioula haitiana.

2 O contexto haitiano

A história do Haiti é marcada pela peculiaridade de ter sido palco da primeira Revolução Negra vencedora no mundo.² No Haiti, atualmente, 95% da população é negra, descendente de escravos negros que foram levados da África durante o período de colonização francesa (AXL CEFAN ULAVAL, [201-]). O processo da colonização foi bastante duro para os habitantes da ilha. A presença da religião vodu tornou-se

² Para conhecimento da Revolução Negra do Haiti, ver *Os jacobinos negros: Touissant L'Ouverture e a revolução de São Domingos* (JAMES, 2010).

uma ameaça para os colonizadores por ter “favorecido a consciência do grupo político de escravos, reforçado e fortalecido sua solidariedade racial” (LAGUERRE, 1989, p. 37),³ tendo assim se tornado suporte político para os líderes revolucionários libertarem o Haiti de seu país colonizador, a França. Sua língua, o crioulo haitiano, bem como sua religião, o vodu, foram, por isso, reprimidos e considerados pelos franceses como “significantes da barbárie” (FIGUEIREDO, 2006, p. 377-378), resultado da mistura entre a cultura dos nativos da ilha e a dos escravos africanos. Ou seja, os colonizadores logo perceberam que, para exercer seu domínio, seria necessário reprimir a religião e a língua crioula dos haitianos.

Os colonizadores franceses implantaram o “modelo francês”, sua língua, sua religião e seus costumes. Mesmo após a Revolução Negra, quando os negros alcançaram o poder, esse modelo se perpetuou por ser o único conhecido e aceito entre a elite haitiana. Os *mulâtres*, que chegaram ao poder após os primeiros governantes negros, “[...] se orgulhavam de nunca ter sido escravos e de ser descendentes dos brancos, sentindo-se assim mais aptos para governar, já que antigos escravos não teriam legitimidade para ocupar os cargos de direção de uma nação civilizada” (FIGUEIREDO, 2006, p. 375).

É importante notar que a palavra *mulâtre* usada no Haiti distingue-se da palavra *noir* (“negro”) e não possui relação com a palavra mulato, que, no Brasil, pode ser considerada ofensiva por sua carga histórica.⁴ Segundo Michel-Rolph Trouillot (1990, p. 113), em *State against nation*, “categorias haitianas de cor não fazem referência somente à cor da pele e características somáticas, mas sim à vasta gama de atributos

³ “[...] favoured the political group consciousness of slaves, and enforced and strengthened their racial solidarity.” (Todas as traduções deste artigo são de responsabilidade das autoras, a não ser quando indicado(a) outro(a) tradutor(a).)

⁴ Segundo a cartilha *Politicamente correto e direitos humanos* (QUEIROZ, 2004, verbete “mulato”), o mulato é: “Filho de mãe branca e pai negro, ou vice-versa. Mestiço de branco, negro ou indígena, de cor parda. Originariamente, na língua espanhola, a palavra se referia ao filhote macho do cruzamento de cavalo com jumenta ou de jumento com égua, daí a sua carga pejorativa. Transposto para o português já com o sentido de mestiço, o termo serviu à ideologia do branqueamento da raça negra e entrou no imaginário popular, pela literatura nativista, para designar a pessoa sedutora, lasciva, inzoneira, sonsa, cheia de artimanhas ditas ‘tropicais’, um outro estereótipo.”

socioculturais que não possuem um elemento somático”.⁵ Por este motivo, optamos por manter a palavra *mulâtre* no original, para circunscrever histórica e geograficamente este conjunto de indivíduos, e não associá-la aos sentidos que a palavra mulato tem no Brasil.

O preconceito contra a cultura dos negros e a população do Haiti enraizou-se e foi reforçado com a invasão dos Estados Unidos em 1915, que também contribuiu com a distinção social entre negros e *mulâtres* quando a Marinha, instalada no país após a invasão, impulsionou a eleição de três presidentes de pele clara associados à elite desses *mulâtres*.

No século XX, com o surgimento da antropologia haitiana, começou a haver um movimento de retomada da consciência de raça e de refutação das teses de inferioridade racial dos negros. Porém, com a invasão dos Estados Unidos acima citada, esse movimento foi freado e deu espaço para que o presidente fantoche Philippe Sudre Dartiguenave desencadeasse uma verdadeira campanha racista, dessa vez utilizando-se da religião vodu.

É importante notar também que, por causa dos Estados Unidos e da indústria filmográfica hollywoodiana, o conceito de vodu se espalhou mundialmente de maneira deturpada e esvaziado de seus sentidos, reduzido a “uma imagem de bruxas e feiticeiros que, cheios de ódio, tentam infligir doenças ou até a morte nas outras pessoas fazendo representações de cera ou madeira delas, e perfurando-as com alfinetes” (DESMANGLES, 1992, p. 1).⁶ Em resumo, não se concebia o vodu como uma religião, apenas como uma prática ligada à feitiçaria e ao primitivismo, que devia ser reprimida. A ocupação estadunidense, alegando, assim, trabalhar em prol do “progresso e esclarecimento” do povo haitiano, reprimiu as práticas religiosas locais.

Esse cenário suscitou como reação uma revolta popular que, apesar de demorar a acontecer, forçou a saída da ocupação estadunidense por ação da elite intelectual. Foram decisivas a imprensa e a literatura, essa última se tornando “um apêndice para o jornalismo militante dos anos 20 e, conseqüentemente, a introspecção da virada do século foi

⁵ “Haitian color categories refer not only to skin color and other somatic features, but to a large range of sociocultural attributes that do not have a somatic referent.”

⁶ “[...] a picture of witches and sorcerers who, filled with hatred, attempt to inflict diseases or even death on other persons by making wax or woorden representations of them, and perforating them with pins.”

dramaticamente transformada em um modo literário épico, declamatório” (DASH, 1981, p. 54),⁷ que resultou na criação de uma literatura de protesto. Esta tinha como objetivo, além de combater as ideologias por trás da invasão estadunidense, sair em defesa da cultura haitiana e preconizar a busca por uma cultura nacional⁸ que, em seguida, será totalmente incorporada e abraçada pelo movimento indigenista.

O indigenismo, “embora [...] tenha existido, segundo Gaillard (*apud* FIGUEIREDO, 2006, p. 380), ao longo do século XIX, desde a independência do país”, se populariza em 1927-1928. Esse movimento tinha como objetivo a busca pelo elemento nacional, tentando incorporar na literatura a cultura popular. Um dos nomes mais importantes do indigenismo é o de Jean Price-Mars que, em seu livro *Ainsi parla l'oncle*, publicado em 1928 (ano de publicações importantes para o movimento), explora o folclore haitiano: “Price-Mars foi um dos primeiros a dar ao termo “a alma nacional” um valor especial no contexto da Ocupação” (DASH, 1981, p. 67).⁹ Ele defendeu o reconhecimento e a valorização das raízes africanas na cultura popular do Haiti. Segundo Patrick Corcoran, em *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*:

⁷ “[...] an appendage to the militant journalism of the 1920s and consequently the introspection of the turn of the century was dramatically transformed into an epic, declamatory literary mode.”

⁸ O elemento nacional aqui citado faz parte do conceito de “consciência nacional” desenvolvido a partir do século XIX, quando surge como forma de protesto contra o colonialismo e a imposição da supremacia francesa, e reaparece na literatura de protesto e no movimento indigenista, como reação contra a ocupação estadunidense. De forma geral, a “consciência nacional” seria a retomada, na literatura, de aspectos da “cultura nacional”, enraizados na história do Haiti. Para Dash, essa retomada se inicia com Price-Mars: “Seu ponto de partida [o de Prince-Mars] foi claramente apresentado: ‘É um fato estabelecido que quando um povo não sente instintivamente a necessidade de criar uma consciência nacional a partir da solidariedade próxima de seus vários estratos sociais... tal povo está à beira da fragmentação’”. (“His point of departure was clearly presented: ‘It is indeed an established fact that when a people does not instinctively feel the need to create a national consciousness from the close solidarity of its various social strata ... such a people is on the verge of fragmentation’”, DASH, 1981, p. 67).

⁹ “Price-Mars was one of the first to give the term l’âme nationale a special value in the context of the Occupation.”

O que foi de longe o mais difícil para eles (a elite da sociedade haitiana) aceitar foi a sugestão de que a cultura popular haitiana das massas, incluindo a prática do vodu (a qual Price-Mars argumentou constituir uma religião e não uma série de superstições) e toda a tradição oral de contos populares, provérbios e adivinhações, era igualmente respeitável. (CORCORAN, 2007, p. 235).¹⁰

O objetivo dos indigenistas era, então, combater o modelo de literatura com influência total europeia, proveniente do processo de colonização do Haiti, e romper com a constante inspiração e submissão à aprovação francesa, fazendo com que a literatura nacional afirmasse seu caráter próprio, além de também combater as afirmações preconceituosas enraizadas, durante a invasão estadunidense, contra a religião e a língua popular no Haiti. Segundo Figueiredo (2006, p. 384): “O trabalho dos indigenistas será, sobretudo, no sentido de conceder ao vodu o caráter de religião, o que a tornaria digna de ser aceita como qualquer religião, e de reconhecer o crioulo como língua nacional do Haiti”. Michel-Rolph Trouillot também analisa a imposição do “modelo francês” no Haiti com um olhar social e diz que os escritores do movimento indigenista “[...] criticaram a tendência das elites de imitar o Oeste e ignorar a cultura do camponês. Eles enfatizaram a necessidade de estudar o campesinato, de fazer um inventário de suas práticas e considerar as raízes africanas na cultura haitiana” (TROUILLOT, 1990, p.131).¹¹

Seguindo essa linha, surge o movimento da negritude formado por Aimé Césaire, poeta antilhano nascido na Martinica, pelo político e escritor Léopold Sédar Senghor, nascido no Senegal, onde foi presidente de 1960 a 1980, e pelo também político e escritor Léon Gontran Damas, nascido na Guiana Francesa. Todos eles foram ideólogos do conceito de negritude. Segundo Ligia Ferreira, “a palavra aparece pela primeira vez em *Cahier d’un retour au pays natal* [de Aimé Césaire] (1939) [...] Nessa obra, o termo ‘*négritude*’ aparece com três sentidos: a) o

¹⁰ “What was far more difficult for them to accept was the suggestion that the popular Haitian culture of the masses, including voodoo practices (which Price-Mars argued constituted a religion rather than a set of superstitions) and the whole oral tradition of folk tales, proverbs and riddles, was equally respectable.”

¹¹ “[...] criticized the elites’ tendency to imitate the West and to ignore peasant culture. They emphasized the need to study the peasantry, to make an inventory of its practices, and to take into account the African roots of Haitian culture.”

povo negro [...]; b) o sentimento ou a vivência íntima do negro [...]; c) a revolta e a consternação [...]" (DAMATO *apud* FERREIRA, 2006, p. 170). O movimento de negritude, da mesma forma que Jean Price-Mars, exaltava as raízes africanas na cultura popular e preconizava que ocupassem lugar de destaque na literatura. Césaire, Senghor e Damas "iniciam-se juntos, compartilhando um ponto de vista negro, na crítica à dominação colonial e aos efeitos perversos para os povos africanos e seus descendentes." (FERREIRA, 2006, p. 171). Césaire, em seu livro *Discurso sobre o colonialismo* (1978), critica duramente o processo de colonização europeu, relaciona-o com o avanço do capitalismo e expõe os males resultantes deste processo, tanto para o colonizado como para o colonizador:

a colonização desumaniza, repito, mesmo o homem mais civilizado; [...] a acção colonial, a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende; [...] o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro *o animal*, se exercita a trata-lo como *animal*, tende objectivamente a transformar-se, ele próprio, em *animal*. (CÉSAIRE, 1978, p. 23-24, tradução de Noémia de Sousa).

O poeta também expõe a verdade sobre a justificativa dada a favor da colonização, segundo a qual ela serviria para tornar civilizados os povos explorados. Ele argumenta que os povos já eram civilizados, já estavam organizados em sociedades democráticas, fraternais, anticapitalistas, cooperativas etc., que, com a colonização, se tornaram "sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas" (CÉSAIRE, 1978, p. 25, tradução de Noémia de Sousa).

O trabalho dos escritores do movimento da negritude firma compromisso com o combate à propagação do pensamento e do modo de vida europeu nos países colonizados, principalmente naqueles onde, como no Haiti, a maioria da população é de afrodescendentes e onde, como resultado da colonização, prevalece o preconceito contra os símbolos de matriz africana, presentes na cultura popular nacional.

É importante mencionar que nasce do indigenismo e do movimento da negritude a vertente conhecida como *noirisme* (“negrismo”), com a revista *Les Griots* (1938), na qual François Duvalier, o conhecido Papa Doc, ganha destaque. Entre os movimentos anteriores, o *noirisme* articulou seu movimento, politicamente, posicionando-se contra os *mulâtres* no poder e foi visto como sendo “a única alternativa política pela vasta maioria da classe média” (TROUILLOT, 1990, p. 134).¹² Segundo Trouillot, Duvalier

herdou uma visão da sociedade haitiana que [...] pressupôs continuidade em mudança, o desejo de completar uma “revolução” inacabada. Se a reavaliação da raça negra era legítima, se a reavaliação da cultura nacional e a restauração de dignidade nacional era legítima, o *noirisme* era legítimo. E se o *noirisme* era legítimo, então Duvalier era legítimo. (1990, p. 135-136).¹³

A presença de Papa Doc no movimento indigenista foi contraditória. Jean Price-Mars nunca aceitou as políticas do *noirisme* no regime de Duvalier, como explica Figueiredo (2006, p. 384):

para alguns críticos, o negrismo de François Duvalier e seu governo ditatorial seriam um prolongamento do indigenismo. [...] De fato, a questão política é bastante espinhosa neste caso pois ninguém quer ter seu nome associado ao de Duvalier, que tentou se apropriar do sucesso da negritude em causa própria. Aimé Césaire (1913-) reconhece Price-Mars e Jacques Roumain como seus predecessores, mas tentou se dissociar do negrismo de François Duvalier ao longo de toda sua vida.

Duvalier se serviu das teorias raciais e da religião vodu para obter o apoio popular e chegar ao poder. Amparado pela força e pelo reconhecimento que as teses indigenistas e da negritude lhe concederam, ele ganhou as eleições de 1957 em um processo fraudulento em que “ganhou alguns distritos com mais votos do que o número real de

¹² “[...] only viable political alternative by the vast majority of the middle classes.”

¹³ “[...] inherited a vision of Haitian society which [...] presupposed continuity in change, the desire to complete an unfinished “revolution”. If the reevaluation of the black race was legitimate, if the reevaluation of national culture and the restoration of national dignity was legitimate, then *noirisme* was legitimate. And if *noirisme* was legitimate, then Duvalier was legitimate.”

residentes” (TROUILLOT, 1990, p.136).¹⁴ Ele instaurou a pior ditadura que o país já conheceu, acabando com a liberdade de expressão e prendendo intelectuais e jornalistas, muitos dos quais acabaram exilados e executados. Ao todo, estima-se que cerca de 50 mil civis da oposição ao seu governo tenham sido mortos pelo regime. Diferentemente do que havia ocorrido no período da invasão estadunidense, a literatura haitiana durante os regimes de Papa Doc e Baby Doc, seu filho, tornou-se eminentemente diaspórica, já que grande parte dos autores havia sido exilada. O regime ditatorial e seus meios de controle e repressão estão sintetizados na figura do protagonista do conto *Dayiva* de Évelyne Trouillot, conforme veremos na segunda parte deste artigo.

3 O conto *Dayiva* de Évelyne Trouillot

3.1 Nota sobre a autora

Évelyne Trouillot nasceu em 2 de janeiro de 1954, em Porto-Príncipe, capital do Haiti. Concluiu seus estudos universitários nos Estados Unidos na área de Línguas e Educação. Em 1987, um ano após a fuga de Baby Doc para a França, mas em um período ainda marcado por golpes militares, ela regressou ao Haiti onde publicou seu primeiro livro de contos, *La chambre interdite* (1996) e, logo depois, outros dois livros de contos: *Islande suivie de La mer, entre lait et sang* e *Parlez-moi d'amour*. Este último contém o conto *Dayiva*, objeto de pesquisa deste trabalho.¹⁵

¹⁴ “[...] won some districts with more votes than the actual number of residents.”

¹⁵ Uma lista de suas obras pode ser consultada aqui: http://ile-en-ile.org/trouillot_evelyne/. Para um levantamento da bibliografia sobre Évelyne Trouillot, ver o artigo sem autoria da revista *Palimpsest* (s.a., 2019). No Brasil, ainda há poucas traduções da obra dessa autora. Uma tradução do conto “À l’ombre de l’amandier” foi publicada no quinto número da revista *Puñado* (2018), com o título “À sombra da amendoeira”, em tradução de Raquel Dommarco Pedrão. Alguns poemas seus foram traduzidos na antologia de poesia haitiana *Estilhaços*, organizada e traduzida por Henrique Provinzano Amaral (Selo Demônio Negro, 2020). A peça de teatro *Le bleu de l’île* (“O azul da ilha”), peça de teatro escrita por Trouillot em 2005, foi traduzida coletivamente na matéria “Iniciação à tradução francês-português”, ministrada por Ana Cláudia Romano Ribeiro no curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo, em 2017, e será publicada na revista *Rônai* em 2020 (atualmente encontra-se no prelo).

Fleischmann, em seu artigo “Para una aproximación sociológica a la literatura haitiana” diz que

[...] o escritor haitiano busca: 1) Afirmar sua posição social e a localização de seu país no mundo, já que ele vê na educação e na manifestação dela, o livro, um de seus valores mais elevados nesta sociedade e um de seus melhores meios para refutar os preconceitos sobre a inferioridade do homem negro. 2) Localizar-se em seu meio, identificar-se como haitiano e como homem negro, substituindo os valores da civilização francesa pelos (valores) da vida haitiana. 3) Orientar o pensamento de seus contemporâneos com o objetivo de melhorar a situação do Haiti. A literatura haitiana não pode, pois, ser desligada de seu contexto social. É uma literatura comprometida. (1983, p. 68).¹⁶

Évelyne Trouillot afirma sua posição social e nacional através de sua obra literária, publicada no Haiti e não no estrangeiro, como símbolo de resistência, na qual aborda aspectos culturais e sociais de seu país. Além disso, Trouillot também se interessa por sua terra natal enquanto objeto de pesquisa: ela publicou em 2002 um estudo sobre a infância e o estado de direito no Haiti, *Restituer l'enfance: Enfance et état de droit en Haïti* (Port-au-Prince: Éditions Haïti Solidarité Internationale).

3.2 Apresentação de alguns aspectos dos primeiros parágrafos do conto *Dayiva* de Évelyne Trouillot

O conto *Dayiva*, publicado em 2002, é uma narrativa em francês, com trechos em crioulo haitiano, na terceira pessoa, e em discurso direto. Ele conta a história de Éliphète, cujo apelido é *Dayiva* – “mergulhador”, em língua crioula haitiana –, desde a partida de sua cidade natal até seu retorno a ela. A narração mescla elementos no presente, em que descreve

¹⁶ “[...] el escritor haitiano persigue: 1) Afirmar su posición social y la ubicación de su país en el mundo, ya que él ve a la educación y a la manifestación de ella, el libro, como uno de sus valores más elevados en esta sociedad y uno de sus mejores medios de contrarrestar los prejuicios sobre la inferioridad del hombre negro. 2) Ubicarse en su medio, identificarse como haitiano y como hombre negro, sustituyendo los valores de la civilización francesa por los de la vida haitiana. 3) Orientar el pensamiento de sus contemporáneos con el objeto de mejorar la situación de Haiti. La literatura haitiana no puede, pues, ser desligada de su contexto social. Es una literatura comprometida.”

a ação da personagem principal, mas também muitas memórias que nos permitem conhecer a história do protagonista. Nela, são importantes os elementos que identificam e expressam a cultura do Haiti, como o uso da língua crioula haitiana, a referência constante a elementos da religião vodu, à vida na cidade grande em oposição à vida em um pequeno lugarejo e à presença do mar, tão constante em populações insulares.

Toda a narrativa se passa no Haiti. O conto se inicia com um parágrafo sem nomeação de personagens. Há nele a presença de duas figuras: uma masculina e uma feminina: “Ele nunca a havia amado mesmo quando, pequeno, sua felicidade dependia dela” (“Il ne l’avait jamais aimée même quand, petit, son bonheur dépendait d’elle”) (TROUILLOT, 2002). A partir dessa frase percebemos a construção de uma relação entre a figura masculina “il” (ele) e a figura feminina, “elle” (ela). Ainda não sabemos quem é “ela”. É apenas ao final do parágrafo que saberemos, com a frase “Não, ele nunca havia amado o mar” (“Non, il n’avait jamais aimé la mer”) (TROUILLOT, 2002), que a personagem feminina é o mar – “la mer” em francês, que forma um par homófono com a palavra “mãe”, “mère”, aspecto a ser considerado e que pode sugerir uma confluência da figura materna, do elemento marítimo e da divindade vodu das águas, como veremos abaixo. No segundo parágrafo conheceremos o nome do protagonista.

A relação de Éliphète com o mar é, porém, ambígua, pois em criança, ainda que ele não amasse o mar, acabava brincando em suas ondas: “ainda que ele fizesse cara feia, era mais forte que ele: antes do fim do dia ele se encontrava entre suas ondas” (“il eut beau bouder c’était plus fort que lui: avant la fin du jour il se retrouvait parmi ses vagues”) (TROUILLOT, 2002).

Os cinco primeiros parágrafos são o final da história narrada no conto. Neles o leitor se depara com o já citado “ele” (“il”), “velho e cansado” (“vieux et las”), que se encontra frente ao mar “contra sua vontade” (“contre son gré”). Ele, Éliphète, havia fugido durante a noite para o “casebre sujo e úmido” (“masure sale et humide”) de sua Tia Julie, em sua terra natal marcada pela precariedade, um local de onde ele havia desejado partir quando jovem mas onde, agora, ele se sentia em segurança depois de dois meses de perigos. Tranquilizado, ele dorme, mas é assaltado por sonhos “cheios de sombras e fantasmas” (“plein d’ombres et de fantômes”) (TROUILLOT, 2002). Ele se lembra de sua infância e de um ritual específico que sua mãe fez com ele em seus

braços, oferecendo-o à Erzulie, deusa lunar da religião vodu que rege a água e os mares e que é invocada em rituais de água característicos da cultura haitiana. Esse parece ter sido um acontecimento traumático para o protagonista:

A mãe segurou a criança nua diante o oceano. As ondas lhe lambeiram os dedos dos pés e cobriram seus lábios de espuma. Ele pensou que estava sufocando. Por três vezes foi mergulhado na água. Soluçou, tossiu e cuspiu. Por cima de seus gritos, a voz da mãe se levantou, carregada de piedade:

Erzulie, senhora da água, eu te ofereço esta criança. (TROUILLOT, 2002).

La mère porta l'enfant nu devant l'océan. Les vagues lui léchèrent les doigts de pieds et couvrirent ses lèvres d'écumes. Il crut suffoquer. En trois fois, il fut plongé dans l'eau. Il hoqueta, toussa e cracha. Par-dessus ses hurlements, la voix de la mère s'éleva, empreinte de piété:

Erzulie, maîtresse de l'eau, je t'offre cet enfant. (TROUILLOT, 2002).

A narrativa nos informa que a mãe de Élipète morreu quando ele tinha 20 anos. Essa ausência foi parcialmente substituída por sua Tia Julie, mais presente no conto e, de fato, na vida de Élipète. Quando a mãe morreu, vemos no conto, morreu junto com ela a promessa de honrar e servir o que o prendia àquele *lakou* – essa é a primeira palavra em língua crioula haitiana a aparecer no conto. *Lakou* é um “conjunto de casas ocupadas, em geral, por uma família, formando grupos domésticos dentro de uma comunidade local” (Bastien *apud* BULAMAH, 2013, p. 209). Ou seja, com a morte da mãe, romperam-se os laços de Élipète com sua cidade natal.

Élipète parte, mas adoece e acaba acamado, “angustiado entre sonhos e realidades” (“angoissé entre rêves et réalités”) (TROUILLOT, 2002). O que se segue é o trecho que vemos abaixo, uma mescla de letras de canções em crioulo haitiano e narração, que constituem uma lembrança da personagem em formato de sonho e/ou lembrança:

A Sereia, a Baleia, Meu chapéu caiu no mar. Volteiam aventais e saias, gritos e risos de moleques felizes, brincadeiras e canções, tapas voam voam. Universo nebuloso de imensos contornos aquáticos que dão luz a estranhos delírios. Ritos abomináveis dos

quais até mesmo as canções infantis não podem escapar: *Eu beijo a Sereia. Meu chapéu caiu no mar. Eu abraço a Baleia. Meu chapéu caiu no mar.* (TROUILLOT, 2002, os trechos grifados estão em crioulo haitiano).

Lasirèn, Labalèn, Chapo m tonbe nan lanmè. Envol de tabliers et de jupes, cris et rires de gosses heureux, mimes et chansons, taloches volent volent. Univers brumeux aux contours aquatiques immenses qui enfantent d'étranges délires. Rites abhorrés auxquels les comptines elles-mêmes ne peuvent échapper: *M ap fè yon bo pou Lasirèn. Chapo m tonbe nan lanmè. M ap fè karès pou Labalèn. Chapo m tonbe nan lanmè.* (TROUILLOT, 2002, os trechos grifados estão em crioulo haitiano).

A canção popular haitiana evocada nesse trecho contém personagens mitológicas: duas entidades vodus ligadas às divindades marinhas Lasirèn, a Sereia, e sua irmã Labalèn, a Baleia, que habitam o fundo do oceano. A canção é uma metáfora para “ser possuído pela sereia” que, segundo a mitologia haitiana, é algo que faz com que, depois de sete dias ou sete anos da possessão, o possuído seja devolvido à terra com poderes mágicos.

A religião vodu surgiu das religiões de origem africana dos escravos levados da África durante o período escravagista. Os escravos possuíam diferentes crenças que, ao longo do tempo, se modificavam e resultaram no conjunto que mais tarde foi denominado vodu, “um termo crioulo haitiano derivado da palavra vodu em língua ewe da África Ocidental ou da palavra vodun em língua fon, significando espírito”. (THOMAS, 2014, p. 4).¹⁷ São três as principais religiões de raízes africanas no vodu: igbo e yoruba da Nigéria e ewe/fon de Daomé (atual Benin). Resultado da colonização, o cristianismo foi oficializado no país e o vodu continuou sendo praticado de forma clandestina. Por isso, grande parte dos espíritos vodus ou loas até hoje mantém correspondência com os santos católicos e boa parte dos praticantes do vodu se considera católica, assim como boa parte dos católicos também pratica o vodu. Ou seja, no Haiti as duas religiões são praticadas em concomitância, sem necessariamente se excluírem.

¹⁷ “[...] a Haitian Creole term derived from the West African Ewe word vodu or Fon word vodun, meaning spirit.”

Erzulie é um dos cinco principais loas ou espíritos da religião vodu (Legba, Erzulie, Agwe, Papa Ghede e Dumballah):

Erzulie é a mãe terra, deusa do amor – a musa da beleza e das joias, das danças, da luxúria, das flores e da elegância. Seu símbolo é um coração e suas cores são rosa, azul, branco e ouro. Ela é perita em usar os sonhos para prever o futuro. Usa três anéis de casamento, um para cada um de seus maridos – Dumballah, Agwe e Ogoun. Erzulie é uma loa muito admirada, frequentemente identificada na iconografia católica com a Virgem Maria, Mãe Dolorosa (Nossa Senhora das Dores), ou Santa Bárbara Africana. (THOMAS, 2014, p. 88).¹⁸

Na religião vodu, os loas se manifestam de maneiras diferentes nos rituais por meio das possessões. A deusa Erzulie pode aparecer na forma de Sereia ou Baleia em sua variação denominada como Erzulie Dantor ou Ezili Danto e é essa a variação que observamos representada na canção infantil acima citada.

Os loas podem também importunar uma pessoa. Élipète, conta o narrador, antes de partir de seu vilarejo para a capital, era tão atormentado por eles que não conseguia dormir, por mais que tentasse afastá-los. Ele esperava que, na confusão de carros e gente apressada da cidade grande, os loas se sentissem incomodados e o deixassem em paz.

Em Porto Príncipe, o protagonista sofreu muitos revezes e muita coisa lhe aconteceu, em ritmo vertiginoso. Ele se acidentou, ficou doente, jogou e perdeu dinheiro na loteria mesmo seguindo as indicações dos loas que, em sonho, lhe sopravam números mágicos. Em um primeiro momento, enviou dinheiro para os trabalhos espirituais de sua Tia Julie depois passou ao protestantismo e, por fim, “frustrado e desesperado” (“frustré et désespéré”) (TROUILLOT, 2002), ingressou “na milícia”. Ainda que não seja nomeada, é fácil associar essa milícia à do já citado François Duvalier, conhecido como Papa Doc, que instaurou uma ditadura sanguinária no Haiti entre 1957 e 1971.

¹⁸ “Erzulie is the earth mother, goddess of love – the muse of beauty and of jewelry, dancing, luxury, flowers, and finery. Her symbol is a heart. Her colors are pink, blue, white and gold. She is skilled at using dreams to predict the future. She wears three wedding rings, one for each of her husbands – Dumballah, Agwe, and Ogoun. Erzulie is a much-loved lwa, often identified in Catholic iconography with the Virgin Mary, Mater Dolosa (Our Lady of Sorrows), or Saint Barbara Africana.”

Éliphète mergulhou então em “uma violência sem mistério e sem nuances” (“une violence sans mystère et sans nuances”) (TROUILLOT, 2002). Viveu como miliciano e pegou em armas. Em seu olhar, uma “ausência de vida” (“absence de vie”), uma calma fria “que os ingênuos associavam à serenidade” (“que les naïfs associaient à la sérénité”) (TROUILLOT, 2002). Essa ambivalência é retomada pelo narrador que, em seguida, lança uma ironia, dizendo que o protagonista reencontrou na milícia “os jogos de sua infância e seus perfumes de sais marinhos” (“les jeux de son enfance et leurs parfums de sels marins”) (TROUILLOT, 2002). O leitor se pergunta então: como o protagonista sem vida no olhar reencontra algo prazeroso de sua infância em uma milícia tão violenta? Talvez haja aqui a sugestão do caráter alienado dessa personagem, que vive sem refletir sobre suas escolhas. Se por um lado ele é um assassino que trabalha para um regime nefasto, por outro, ele assemelha-se, por sua ausência de reflexão sobre si mesmo e sobre seus atos, *mutatis mutandis*, às personagens principais dos romances *L'étranger* de Albert Camus e *Cabo de guerra* de Ivone Benedetti, cujas ações resultam de eles serem levados pelas circunstâncias mais do que por uma vontade própria.

O apelido de Éliphète liga sua infância à sua vida adulta. Coincidentemente, seus comparsas lhe chamaram assim, e “ele aceitou o apelido com sabedoria e fatalidade” (“il accepta le surnom avec sagesse et fatalité”) (TROUILLOT, 2002). Como já dissemos, Dayiva significa “mergulhador” em crioulo haitiano e remete o leitor à imagem do início do conto: com essa mesma palavra sua mãe se referiu a ele quando, em sua primeira infância, ele aprendeu a nadar:

Sem saber como e apesar dele, ele aprendeu a nadar, como se um espírito habitasse seus pés e sua mãos. ‘Dayiva’ dizia sua mãe com ar misterioso e profundo [...] (TROUILLOT, 2002).

Sans savoir comment et malgré lui, il apprit à nager, comme si un esprit habitait ses pieds et ses mains. ‘Dayiva’ disait sa mère en souriant d’un air mystérieux et profond [...] (TROUILLOT, 2002).

Enquanto miliciano, o apelido lhe foi dado por causa das torturas, originais e cruéis, que ele praticava contra os adversários do regime político, sendo a mais famosa a que consistia em

descer suas vítimas de cabeça para baixo em uma bacia cheia de água do mar e de areia. Elas ficavam com o rosto pálido, com os lábios exangues, com as narinas inchadas. O sal seco misturado ao sangue de seus ferimentos dava à pele a aparência de um solo vermelho rachado. Por vezes, Éliphète conseguia providenciar pequenos peixes vivos que se agitavam com movimentos rápidos que ele colocava na bacia. Os homens morriam de rir quando os presos apareciam com esses pequenos animais agarrados a seus cabelos ou alojados em suas orelhas e grãos de areia em suas pálpebras. (TROUILLOT, 2002)

descendre ses victimes la tête en bas, dans une bassine remplie d'eau de mer et de sables marins. Elles en remontaient la visage blême, les lèvres exangues, les narines gonflées. Le sel séché mêlé au sang de leurs blessures donnait à leur peau l'apparence d'un sol rouge craquelé. Parfois, Éliphète arrivait à se procurer des petits poissons bien vivants et frétilants qu'il glissait dans la bassine. Les hommes s'esclaffaient quand les détenus surgissaient avec ces petits animaux accrochés à leurs cheveux ou blottis dans leurs oreilles et des grains de sable dans leurs paupières. (TROUILLOT, 2002)

Mais uma camada de ironia é acrescentada quando o narrador conta que, nesses dias de tortura eficientemente aplicada, Éliphète comprava um brinquedo para sua filha Mariphète, “como que para lhe comunicar um pouco de sua satisfação de um trabalho bem feito” (“comme pour lui communiquer un peu de sa satisfaction d'un travail bien fait”) (TROUILLOT, 2002). Parece haver nessa associação entre a tortura vista por Éliphète como algo que o faz retomar a lembrança de coisas prazerosas de seu passado de criança que brincava no mar (que, como vimos, também lhe despertava desprazer), e que resulta no ato de comprar um brinquedo para sua filha, uma ênfase na puerilidade de um raciocínio que não se desenvolve. A tortura que Éliphète inventou é uma brincadeira cruel e gratuita.

Como se percebe, nestes primeiros parágrafos do conto *Dayiva* o leitor é apresentado a uma personagem complexa e a temas cruciais da geografia e da história cultural e política do Haiti, elaborados literariamente: o mar, a herança religiosa africana, o crioulo haitiano, a língua francesa e a ditadura. Esses temas, que Trouillot relaciona de modo intrincado e poético, revelam a complexidade da história de uma

sociedade ainda pouco conhecida nos cursos de Letras do Brasil e, no entanto, tão próxima de nós por compartilharmos com ela uma herança colonial que nos acomuna e questões éticas relacionadas às noções de existência, de centro e de margem.

Nossa pesquisa de iniciação científica iniciou-se com a leitura do conto *Dayiva*. Uma primeira leitura fez-nos perceber que, para conseguir lê-lo de fato, seria necessário tanto nos debruçarmos sobre os elementos que compõem sua literariedade quanto sobre a significação dos referentes históricos indicados no texto. Para isso, nos atentamos às marcas enunciativas, ao narrador, às temporalidades, à intercalação de episódios vividos e episódios rememorados e a outros elementos que a leitura atenta suscitou. Completamos o trabalho da leitura com a tradução (de serviço) dos trechos analisados, pois percebemos que dessa forma percebíamos mais nuances do texto. O estudo da época ditatorial haitiana, em que vive o protagonista do conto *Dayiva*, por sua vez, nos levou à necessidade de entender a origem desse regime, seus antecedentes e sua base cultural, que também fazem parte do substrato da história literária haitiana. O estudo da narração e da história do Haiti, portanto, tornaram o conto mais compreensível para nós e nos levaram a perceber quão estreita e inalienável é a relação entre literatura e política nesse caso. É uma parte desse percurso que apresentamos aqui, esperando, em outro artigo, desenvolver a análise de todo o conto.

Referências

AXL CEFAN ULAVAL. *Haiti*. [S.l.: s.n., 201-]. Disponível em: <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/haiti.htm>. Acesso em: 4 out. 2019.

BIBLIOGRAPHY of Works Related to Trouillot Studies. *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International*, Nova York, v. 8, n. 1, p. 37-38. DOI: <https://doi.org/10.1353/pal.2019.0005>.

BULAMAH, R. C. O lakou haitiano e suas práticas: entre mudanças e permanências. *Temáticas*, Campinas, v. 1, n. 42, ago./dez. 2013.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Prefácio de Mário de Andrade e Tradução: Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978. p. 10-29.

CORCORAN, P. The Caribbean. In: _____. *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 180-241. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511611353.006>.

DASH, J. M. *Literature and Ideology In Haiti, 1915-1961*. London: The Macmillan Press, 1981. p. 1-128. DOI: https://doi.org/10.1007/978-1-349-05670-5_1.

DESMANGLES, L. G. *The Faces of the Gods: Vodou and Roman Catholicism in Haiti*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1992.

FERREIRA, L. F. “Negritude”, “Negridade”, “Negrícia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 163-184, jun. 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/va.v0i9.50048>.

FIGUEIREDO, Eurídice. O Haiti: história, literatura, cultura. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. 6, n. 12, p. 371-395, jan./jun. 2006.

FLEISCHMANN, U. Para una aproximacion sociologica a la literatura haitiana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Medford, v. 9, n. 17, p. 65-87, 1983. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530087>.

LAGUERRE, M. S. *Voodoo and Politics in Haiti*. New York: St. Martin’s Press, 1989. p. 1-38. DOI: https://doi.org/10.1007/978-1-349-19920-4_1;

QUEIROZ, A. C. *Politicamente correto e direitos humanos*. Brasília: SEDH, 2004.

THOMAS, R. M. *Roots of Haiti’s Vodou-Christian Faith: African and Catholic Origins*. California: ABC-CLIO:LLC, 2014.

TROUILLOT, É. Dayiva. *Île en île*, New York, 16 juin 2002. Disponível em: <http://île-en-île.org/evelyne-trouillot-dayiva/>. Acesso em: 14 abr. 2017.

TROUILLOT, MR. *Haiti, State Against Nation: The Origins and Legacy of Duvalierism*. New York: Monthly Review Press, 1990.

Recebido em: 9 de junho de 2020.

Aprovado em: 16 de setembro de 2020.



***Mur Méditerranée de Louis-Philippe Dalembert :
une réécriture transculturelle du topos de la traversée
maritime, au prisme de la crise migratoire***

***Mur Méditerranée by Louis-Philippe Dalembert :
A Transcultural Rewriting of the topos of the Sea Crossing,
through the Prism of the Migratory Crisis***

Lila Lamrous

Université Clermont Auvergne (UCA), Clermont-Ferrand / França

lila.lamrous@uca.fr

<http://orcid.org/0000-0002-0150-7722>

Résumé : *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert est bâti sur le *topos* de la traversée maritime, interdite et périlleuse, effectuée par trois personnages féminins. Le *topos* place ce roman au cœur d'un ensemble de textes et requiert une lecture comparatiste. Il révèle alors une structure extrêmement dynamique, narrative et argumentative, qui accueille les échos des autres traversées collectives (exode du peuple juif, traite négrière, exil haïtien) offrant une variante au vagabondage de l'auteur haïtien. La réécriture transculturelle de ce motif permet de questionner la crise migratoire contemporaine tout en redéfinissant le sens de l'exil dans la mondialisation.

Mots clés : exil et traversée Mtime ; *topos* littéraire ; réécriture transculturelle ; migration féminine ; frontières.

Abstract : *Mur Méditerranée* by Louis-Philippe Dalembert is built on the *topos* of the forbidden and perilous maritime crossing, carried out by three female characters. The *topos* places this novel at the heart of a set of texts and requires comparative reading. It then reveals an extremely dynamic, narrative and argumentative structure, which receives the echoes of other collective crossings (exodus of the Jewish people, slave trade, Haitian exile) offering a variant to the “vagabondage” of the Haitian author. The transcultural rewriting of this motif allows us to question the contemporary migration crisis while redefining the meaning of exile.

Keywords: exile and sea crossing; literary *topos*; transcultural rewriting; female migration; borders.

La figure du migrant en quête d'un refuge et d'une nouvelle vie semble produire un renouvellement de la problématique de l'exil (NOUSS, 2015), ce que l'on perçoit à travers plusieurs fictions romanesques récentes du champ éditorial français de même que dans différentes aires culturelles et linguistiques. Elle essaime notamment dans une production francophone, constituée autant de textes littéraires que de témoignages et d'essais, et qui se caractérise par son caractère transnational et transculturel, ainsi que le montre l'étude de Catherine Mazauric (2012). L'abondance et la constance de cette production (parallèle, du reste, au développement de la crise migratoire que connaissent le monde en général et l'Europe en particulier dans son rapport à l'Afrique ou à ses anciennes colonies), semblent indiquer que les frontières en tant qu'institutions créées arbitrairement par les hommes comme espace de restriction et d'assignation, inviolables et indépassables, disparaissent pourtant dans la création littéraire et dans l'imaginaire. Dalember, obsédé par les partances dans sa vie personnelle comme dans son projet littéraire qui témoigne de son souci de faire tomber les frontières et de concevoir les rapports humains dans le sens du partage, inscrit son dernier roman dans ce contexte littéraire et géopolitique : *Mur Méditerranée* (2019) relate l'odyssée de trois femmes, en exil entre l'Afrique, le Moyen-Orient et l'Europe pour concrétiser leur rêve d'un ailleurs meilleur. Cette fiction puise explicitement dans l'actualité du phénomène migratoire du XXI^e siècle puisque Dalember s'inspire d'un fait réel et documenté : le naufrage d'un navire en provenance de Libye vers Lampedusa en juillet 2014. L'actualité offre une trame et des éléments diégétiques au roman de Dalember qui retrace avec réalisme et émotion la traversée maritime tragique de ces migrants dont les espérances se heurtent aux murs de la forteresse Europe, « forteresse inexpugnable, pareille au mur de glace de *Game of Thrones* » (DALEMBERT, 2019, p. 29).

La thématique de la migration clandestine n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Dalember qui l'a traitée, par exemple, dans *L'autre Face de la mer* (1998) en lien avec l'histoire d'Haïti marquée par la tragédie des *boat-people* dans les années 1970-80. L'auteur haïtien lui consacre également un roman éloigné de ses origines et de son inspiration haïtienne dans *Noires Blessures* (2010). Ce texte consacré au passage clandestin en Afrique montre l'enlisement, dans les sables du désert, du personnage principal Mamad contraint de renoncer au rêve d'échapper à son destin précaire. Il constitue surtout une réflexion sur la migration et le racisme,

et nous intéresse ici en ce qu'il témoigne de la volonté de l'auteur de construire une réflexion autour de cette thématique et de mener son lecteur vers une prise de conscience du drame humain que constitue le périple des clandestins. On peut dire, en fait, que la thématique migratoire s'intègre naturellement dans la mythologie de l'auteur dont les personnages, voyageurs à son image, vouent une fascination pour l'océan et, surtout, cette " autre face de la mer », avec l'idée que " chaque mer a une autre rive et j'y arriverai » comme l'indique la citation de Pavese mise en exergue de *Mur Méditerranée* pour souligner ce désir de l'ailleurs et de la traversée. L'œuvre de Dalembert nous offre, outre une représentation complexe des départs et exils, une diversité de profils des personnages en partance ou en désir de partance : *Et le Soleil se souvient...* (1989) propose la déclinaison de ces partances que développe toute l'œuvre de l'auteur haïtien :

Puis il y eut tous ces départs et tous ces renoncements : ceux qui sont partis et ceux qui sont restés. Ceux qui sont partis de n'avoir pu rester, ceux qui sont restés de n'avoir pu partir, ceux qui sont partis pour n'avoir pas osé rester, par peur de crever ou à la recherche du pain distraït ; et ceux qui sont partis comme ça, pour partir, pour n'être plus là... (DALEMBERT, 1998, p. 7).

Toutes ces figures et situations romanesques contribuent à imposer l'image de " l'aède vagabond » qu'est Dalembert, selon la formule de Diard (2018, p. 1), qui " bourlingue la vie » (DALEMBERT, 2007, p. 42).

En effet, l'itinéraire géographique de Dalembert se confond avec les problématiques et les caractéristiques formelles de son œuvre, son vagabondage existentiel devenant en quelque sorte un vagabondage littéraire qui privilégie l'hybridité générique, l'intertextualité, la plasticité du style et le contact fécond des langues, ainsi que le montre Alessia Vignoli (2016). L'aspect polymorphe de cette œuvre singulière provient ainsi d'une mise en relation du vagabondage de l'auteur, des problématiques liées à la mobilité humaine et de l'histoire d'Haïti (certains critiques avançant que tous les auteurs originaires de cette île verraient leurs productions nourries par l'exil).

Mais la migration clandestine ne présente pas les mêmes aspects que le vagabondage libre et euphorique que revendique Dalembert dans sa vie et dans ses autres œuvres. Celui-ci assume l'errance en lui enracinée, choisit de s'installer dans l'éphémère du voyage que l'image du vagabondage met en exergue. Il prend soin d'ailleurs de

différencier l'idée de vagabondage de concepts tels que l'errance – liée, dit-il, dans mon esprit à la malédiction divine qui s'est abattue sur le peuple juif [...] – ou le nomadisme – associé à un héritage culturel donc subi, à mon sens, du moins dans la plupart des cas. Or le vagabondage, tel que je le conçois, est choix conscient, assumé, solaire. (GHINELLI, 2005, p. 129).

La crise migratoire contemporaine révèle un autre visage de l'exil : le départ n'est pas seulement voyage vers un ailleurs rêvé, mais périple périlleux vers l'inconnu, itinéraire semé d'embûches dont le terme peut être une mort sans sépulture ou un déni d'humanité. Ainsi, que l'exprime Chochana, l'une des héroïnes de *Mur Méditerranée* (DALAMBERT, 2019, p. 80) : « arrachée à la terre matricielle », « plus que vers l'inconnu, elle avait l'impression d'être bannie en partance pour l'exil ».

Si *Mur Méditerranée* s'inscrit dans la suite logique de la production de Dalembert dont le déplacement est un sujet récurrent et omniprésent, il a ceci de nouveau d'abord que ce qui intéresse l'auteur ce n'est pas l'aller-retour, le départ et l'arrivée qui créent le sentiment d'« enracinement » mais la traversée, maritime de surcroît, ce passage d'une rive à l'autre qui constitue l'étape décisive et ultime dans le parcours migratoire, en ce sens où elle est franchissement de la frontière et de l'interdit. La traversée de la Méditerranée dans un « bateau-monde avec des gens de langue, d'ethnie et de religion différentes » (DALEMBERT, 2019) ouvre une parenthèse dans laquelle l'individu n'est finalement pas en suspens ou en attente d'un destin mais mobilisé pleinement dans le désir de se construire ailleurs (et ce désir prend la forme d'un combat intérieur avec ses propres démons et avec les forces extérieures autant naturelles que sociales). En cela, Dalembert renouvelle son traitement de la thématique de l'exil et réactive le *topos* narratif de la traversée maritime, l'un et l'autre participant d'une réflexion plus large sur « l'expérience exilique » du migrant, laquelle est « condition et conscience » (NOUSS, 2015, p. 12-13). Son roman s'inscrit, en outre, dans un ensemble littéraire qui dépasse le corpus haïtien et crée des ponts entre des œuvres aux ancrages culturels et géographiques divers. Dalembert explore une thématique « rhizomatique », si l'on ose dire, en ce sens où elle est innervée d'échos multiples à d'autres textes, nourrie de l'Histoire, des mythes et des discours religieux d'origines variées. Enfin, cette mobilité est vue sous l'angle de la femme, à la fois actrice principale de la diégèse et focale quasi exclusive de la narration. C'est donc la

traversée maritime comme *topos* et variante au vagabondage que nous nous proposons d'examiner, le *topos* narratif étant entendu comme « une configuration narrative récurrente d'éléments pertinents, thématiques ou formels » (WEIL, 2001) qui possède une valeur argumentative. Nous analyserons en particulier la perspective féminine choisie par Dalembert pour réécrire le *topos*, de même que la dynamique de la structure qui permet à l'auteur de produire une œuvre tout à la fois poétique et engagée, reflet d'une « culture transnationale » (MAZAURIC, 2012, p. 350).

1 Une traversée au féminin

S'inspirant d'un fait réel, *Mur Méditerranée* retrace, du 14 au 16 juillet 2014, une traversée clandestine à bord d'un chalutier usé, puis le sauvetage des migrants en perdition par le tanker danois Torm-Lotte. Parce que l'Europe s'est habituée aux images des « bateaux ivres » (MARI, 2015) que les médias dévoilent, la littérature se doit de redonner un nom, un visage, des pensées et des émotions, une humanité en somme, à ces naufragés que l'on semble dissimuler derrière l'étiquette « migrant » et des chiffres invérifiables. C'est bien d'abord le dessein de Dalembert qui s'intéresse au destin de trois femmes saisi au moment où elles attendent la traversée puis pendant la traversée maritime et où elles surmontent les épreuves en gardant « l'esprit tourné vers cet ailleurs où elles espéraient enraciner leurs rêves » (p2019, p. 80). Chochana (une Nigérienne chrétienne), Semhar (une Erythréenne juive) et Dima (une Syrienne musulmane) sont « entre cale et pont » (DALEMBERT, 2019, p. 86), comme les 750 autres passagers, « répartis en fonction du prix payé pour la traversée » (DALEMBERT, 2019, p. 86) mais réunies par le même projet de franchissement de la frontière interdite.

Ces trois figures sur lesquelles se concentre le récit permettent à l'auteur tout à la fois de placer le lecteur devant un drame collectif et des trajectoires très individualisées. Dès l'incipit, la diégèse nous fait passer du collectif « des centaines de damnés de la terre africaine » (DALEMBERT, 2019, p. 179) à l'individuel des espérances et luttes de trois femmes différentes par leurs origines, leur religion et leur histoire personnelle. La narration, parallèlement, construit des gros plans sur les passagers de la cale et du pont et des plans rapprochés qui mettent en lumière jusqu'aux pensées les plus intimes du trio féminin. Ainsi, dès Sabratha en Libye,

Toute l'Afrique subsaharienne était représentée dans le hangar. Dans sa dislocation comme dans son humanité. Dans sa diversité et dans sa jeunesse. Les plus âgées parmi ces filles à la dérive dépassaient à peine la trentaine, observait Chochana, [...]. Plus d'une essayait toujours les offenses acnéiques de l'adolescence. Plusieurs traînaient une grossesse amassée au cours de leur errance. Si Rachel et elle fuyaient une terre de moins en moins nourricière, une nature dont les mamelles s'étaient asséchées telle la main de Jéroboam, d'autres tentaient d'échapper à la guerre. Telles autres encore à une dictature qui interdisait à leur jeunesse de rêver d'avenir. C'était le cas de Semhar, une Erythréenne si frêle qu'on n'osait la toucher, de peur de la casser. (DALAMBERT, 2019, p. 67).

L'alternance des indéfinis pluriels et des prénoms crée ce va-et-vient entre une communauté de destin et des destins singuliers, l'amplitude de la représentation du drame collectif n'empêchant pas une attention aux différences car, ainsi que le note le narrateur, « les détresses, les parcours, les espoirs étaient les mêmes et tellement distincts » (DALEMBERT, 2019, p. 67).

La particularité de la représentation de la traversée clandestine que propose Dalembert réside également dans le fait qu'il la féminise. Aujourd'hui encore, peu d'études scientifiques et de textes littéraires sont consacrés aux femmes migrantes et, notamment, à celles qui sont jetées, souvent malgré elles, sur les routes de la migration clandestine. Le corpus littéraire examiné par Catherine Mazauric dans *Mobilités d'Afrique en Europe, récits et figures de l'aventure* fait ressortir, par exemple, les portraits très « masculins » du *harraga* maghrébin et de « l'aventurier » subsaharien (MAZAURIC, 2012, p. 73-98) ; rares sont les textes de la force littéraire de celui de Marié Ndiaye, *Trois Femmes puissantes* (2010), tout entier consacré à l'itinéraire de cette femme puissante qu'est Khady Demba, qui au terme de son périple, fait de violences subies et d'humiliation, découvre « qu'elle était indivisible et précieuse, et qu'elle ne pouvait être qu'elle-même [...] et pensait également avec cette impondérable fierté, cette assurance discrète et inébranlable : je suis moi, Khady Demba » (NDIAYE, 2010, p. 296). Pour ce qui est de Fatou Diome, si son roman *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) permet de cerner les contours d'une écriture féminine « migrante », son récent récit de la migration clandestine présente surtout les femmes comme étant « celles

qui attendent » (DIOME, 2010). Catherine Mazauric (2014) conclut, de l'examen d'un corpus romanesque produit par des romancières de l'Afrique de l'Ouest, que leur représentation de la migration traduit surtout leur lutte pour une émancipation qui se manifeste dans la conquête de l'écriture.

Dalembert, à son tour, donne un visage féminin à cette quête de l'ailleurs dont l'une des spécificités du parcours semble être la violence sous toutes ses formes, le viol et l'esclavage sexuel en étant les formes les plus brutales et aliénantes. Le texte n'a de cesse de nous montrer dans « la masse de corps enchevêtrés dans une poignante pagaille », « les visages déformés par les brimades et les privations quotidiennes » de cette communauté de filles reléguées au rang de « sacs de merde » (DALEMBERT, 2019, p. 111) par leurs geôliers. De même, nous entendons « les gémissements déchirants des filles dans la nuit » (DALEMBERT, 2019, p. 68), l'auteur nous laissant deviner les sévices endurés plutôt que de nous les peindre de façon crue ou détaillée. Les situations concrètes de violence infligée aux femmes sont nombreuses : précarité matérielle, soif, faim, maladie, violence des passeurs, viols et travaux forcés augmentent l'angoisse liés aux aléas du trajet, l'incertitude quant à la réussite du projet d'exil. La violence est partout sur ce trajet de femmes migrantes, comme si ce périple clandestin était surtout une succession d'épreuves génératrices de violences psychologiques et de traumatismes. Pourtant, ce sont ces épreuves qui permettent à Chochana, Semhar et Dima de se révéler à elles-mêmes, de découvrir leurs forces cachées, l'étape de la traversée maritime, en particulier, agissant comme un révélateur de soi. Toutes sont des femmes dont la détermination sans faille, la dignité et l'incompréhensible obstination font osciller le lecteur entre admiration et inquiétude. Elles semblent puiser leurs forces dans les profondeurs de leur malheur, dans le lien sororal qui s'établit entre Chochana et Semhar et, au moment du plus grand dénuement et du plus grand danger, elles trouvent leur richesse en elles-mêmes et, en particulier, une énergie qu'elles ne soupçonnaient pas. Comme Khady, la plus puissante des trois femmes du recueil de NDiaye, la plus fragile, la plus violentée du recueil, qui garde en elle, malgré tout, la ferme assurance de ce qu'elle est, ces trois femmes ne se laissent pas écraser par les drames qu'elles vivent, elles dévoilent une résistance extrême, doublée d'une dignité inaliénable.

Dalembert forme véritablement le projet de féminiser cette traversée maritime : les éléments descriptifs des personnages tendent à souligner avec récurrence que leur courage et détermination sont propres à leur sexe et que leurs réactions de solidarité, d'altruisme se nourrissent d'une force ou d'expériences féminines. Ainsi lit-on que Semhar et son amie Meaza « se mirent en route, portées par leur foi et leur détermination de femmes » (DALEMBERT, 2019, p. 134). Réunies par le hasard de la route, Chochana et Semhar se lient d'une amitié solide, sororale, qui leur permet de se confier l'une à l'autre et, dans cet acte où elles « partagent leurs pensées les plus intimes » (DALEMBERT, 2019, p. 166), elles disent à nouveau leur détermination à vivre, à exister comme individus et comme femmes, à laisser une trace de ce qu'elles sont. Elles surmontent ensemble les épreuves de la cale, qui sont agression de « leur humanité et leur féminité » (DALEMBERT, 2019, p. 72). Et si, parfois, elles perdent confiance dans le monde, elles mobilisent les ressources de la religion comme système symbolique de conservation de soi et de dignité, leur foi inaltérable et inébranlable en appelant à la justice et protection divines pour les sortir intactes des épreuves. La séquence finale de la traversée maritime les réunit toutes les trois sur le pont pour l'ultime moment du sauvetage ; toutes trois se tournent vers leur dieu respectif comme si foi et prières constituaient une solide stratégie de défense et de préservation dans le comportement féminin :

La Nigériane psalmodia à voix basse : « Je lève les yeux vers les montagnes, pour voir d'où me viendra le secours. Mon secours vient de l'Éternel, qui a fait le ciel et la terre... » Les mêmes mots, peu ou prou, que prolongea Semhar : « L'Éternel est celui qui te garde. [...] L'Éternel gardera ton départ et ton arrivée, Dès maintenant et à jamais. » Au plus fort des cris et de la peur, Dima aussi tourna le regard vers le ciel : « Votre Seigneur est Celui qui fait voguer le vaisseau en mer, pour vous, afin que vous alliez à la recherche de Ses bienfaits. » (DALEMBERT, 2019, p. 296).

Ici, à nouveau, malgré leurs différences, les trois figures féminines semblent étrangement proches et identiques ; la fiction s'enrichit de toutes ses similitudes mais, aussi, des écarts et différences dans le comportement des héroïnes qui sont loin d'être interchangeables. Cette stratégie qui établit de la proximité et des divergences entre les personnages féminins contribue, d'une part, à complexifier le portrait de la femme

migrante et, d'autre part, à le poser en une sorte de portrait exemplaire et généralisable. Cette même stratégie permet d'identifier ces femmes à la fois comme représentantes de la communauté de candidats à l'exil et comme individualités singulières. C'est dans ce va-et-vient constant que se confirme le caractère hors-norme de ces destins croisés de femmes capables autant de se confondre avec les prisonniers du chalutier en perdition que de s'extraire de la masse anonyme, les « compagnons de galère » (DALEMBERT, 2019, p. 274), pour les mener à l'assaut de l'écouille. La mise en valeur de ces personnages féminins, singuliers et exemplaires, provient sans nul doute aussi du choix que fait Dalembert d'inscrire leurs actes et décisions prioritairement dans cette séquence particulière qu'est la traversée maritime.

2 La traversée maritime comme séquence narrative et argumentative

A partir d'un large corpus francophone produit des deux côtés de la Méditerranée, Catherine Mazauric remarque, que

La traversée maritime, surtout lorsqu'il s'agit de celle du Déroit, constitue, dans les romans, un épisode isolé. Il s'agit en quelque sorte d'un point culminant du récit, du moment où la destinée des personnages peut basculer, en s'achevant tragiquement par un naufrage, ou déboucher sur une vie nouvelle de l'autre côté de la mer. (2010, p. 156).

Il nous semble surtout que cette étape de l'itinéraire clandestin, tel qu'il est traité par Dalembert, s'élabore comme un *topos* qui constitue autant une séquence narrative qu'argumentative, séquence fortement identifiable, et suffisamment plastique pour devenir la matrice diégétique de tout le roman.

Mur Méditerranée possède, pour ossature diégétique, la traversée de la mer présentée comme l'étape ultime, celle du « grand jour », et du « non-retour » (DALEMBERT, 2019, p. 17), intervenant chronologiquement après le trajet effectué par voie terrestre ou aérienne par les trois protagonistes. Cette matrice est remplie d'épisodes qui contribuent – par leur traitement narratif et leur mise en perspective – au caractère romanesque du récit du naufrage du chalutier que Dalembert éloigne ainsi d'une parenté avec un documentaire ou un récit journalistique : tempête, mutinerie, assaut de l'écouille et naufrage

quand le bateau prend l'eau, enfin le sauvetage difficile et mortel pour beaucoup, sont autant de faits qui augmentent le cauchemar des passagers notamment des "calais" emprisonnés dans le ventre obscur et sans air du navire. L'écriture et la fiction sont également mises au service du romanesque pour traduire avec force détails la terreur des passagers, leurs doutes, leur sentiment d'impuissance et de colère face aux hommes qui leur imposent un traitement inhumain, face aux vents furieux de la tempête qui transforment le bateau en "mixeur" (DALEMBERT, 2019, p. 177), en brindille fragile sur les eaux déchainées. La lutte entre les vagues monstrueuses et le chalutier, étant le plus souvent perçue de l'intérieur de la cale par Chochana et Semhar, est amplifiée par leur imagination et leur peur de mourir. La succession des rebondissements et des oppressions construit une progression du pire : si, en Lybie, Chochana "bascula dans le cauchemar pur et simple" (DALEMBERT, 2019, p. 59) de l'esclavage sexuel entre autres, ici, dans la soute, elle comprend "que le pire n'avait pas de fond" (DALEMBERT, 2019, p. 64). Cette accumulation de faits, sur lesquels le plus souvent les personnages ne peuvent agir et qui les fait céder au désespoir ou à la résignation, contribue à dramatiser la traversée, voire, à en souligner le caractère tragique dans le sens aristotélien du terme.

La structure du *topos* est en outre balisée par les indicateurs temporels dont le but n'est pas seulement de créer un effet de réel : les dates, 16 juillet 2014 à l'initial du roman et 18 juillet 2014, marquent la durée réelle de la traversée, du moment où les trois femmes montent à bord du chalutier jusqu'à leur sauvetage. Néanmoins, la narration va, d'une part, brouiller les repères temporels en se gonflant de la subjectivité qu'autorisent les focalisations internes et, d'autres part, se ramifier grâce aux épisodes que permettent les nombreuses analepses. Dans le premier cas, la narration souligne combien l'expérience trouble l'esprit et la mémoire des personnages qui "ne savaient plus ni quelle heure ni quel jour on était" (DALEMBERT, 2019, p. 14) ou qui ressentent le temps comme dilaté par leur frayeur : "Dans la réalité de la cale d'un bateau en lutte avec une mer démontée, on aurait dit un siècle" (DALEMBERT, 2019, p. 198). Ce jeu sur le temps éprouvé met en lumière le désarroi des personnages livrés à eux-mêmes pour comprendre le désordre du monde ou impulse chez eux une réflexion sur le sens de cette épreuve :

Au fait, quel jour, quelle date on était ? Elle aurait été incapable de le dire. Elle saurait à l'arrivée, pensa-t-elle. Quand elle aurait enfin échappé aux griffes des passeurs. Elle remettrait alors l'horloge de sa vie à l'endroit. Bien sûr, elle ne pourrait pas rattraper les jours, les semaines, les mois perdus dans la quête d'un lendemain meilleur. Mais elle se promet d'en profiter, de faire une de ces javas. Dans cette attente, elle était déterminée à avancer, comme le bateau. A regarder droit devant elle. (DALEMBERT, 2019, p. 96).

Le sentiment de perte du temps raffermi finalement l'héroïne dans son projet d'exil, et les épreuves du trajet se présentent à elle sous la forme d'une parenthèse qui se fermera et dont elle oubliera sans doute un jour toute la violence. Chochana rejoint ici la femme puissante de Marie NDiaye qui, de la même façon, avait la prescience de vivre une étape transitoire de sa vie (2010).

Dans le second cas, la matrice factuelle du *topos*, -identifiable par les titres des chapitres « Larguez les amarres » et à « A bord du chalutier » -, va accueillir des épisodes antérieurs à la traversée maritime ; ils sont réparables, typographiquement, par les titres également, qui renvoient aux prénoms des trois personnages féminins ainsi mis en valeur. Car il s'agit bien, dans ces séquences analeptiques, d'approcher au plus près de l'histoire de ces femmes et, notamment, de donner à voir les raisons de leur exil. L'auteur nous ramène au point de départ de la quête de l'ailleurs, le moment précis de la prise de « décision » (DALEMBERT, 2019, p. 115, 240). La fuite vers l'Europe suit, certes, des itinéraires différents mais repose également sur des motifs divers : Chochana, la Nigériane, laisse un pays rendu moribond par une sécheresse qui engendre un exode appelé « le mal » (DALEMBERT, 2019, p. 30) ; Semhar quitte l'Erythrée et sa terrible dictature ; Dima, la bourgeoise syrienne habituée à la vie facile, fuit un pays sous les bombes. Dans les trois cas, la décision est mûrie, remplie de volonté et d'espoir pour elles-mêmes et leurs proches, motivée et assumée même si, parfois, les doutes assaillent les personnages en cours de route. Rien d'inconscient ou de suicidaire dans ce choix d'une vie meilleure qui, en outre, place à égalité les motivations politiques et économiques, contrairement aux États européens qui distinguent les réfugiés politiques et les migrants économiques, pour accueillir les premiers et refouler les autres.

La structure du *topos* offre des possibilités diégétiques qui ouvrent le texte à des va-et-vient temporels et des focalisations féminines

diverses ; en ce sens, elle est une structure dynamique qui met en relation des vies singulières, qui construit des parallélismes entre des expériences différentes et révèle la complexité de la migration clandestine contemporaine. Si Sylvie Kandé choisissait dans *La Quête infinie de l'autre rive* (2011) de relater une traversée épique à trois époques différentes, Dalembert opte pour le récit d'une seule traversée vécue en même temps par trois femmes différentes. Ainsi ce n'est pas l'étape ultime qu'il démultiplie pour la rendre épique mais la représentation de ce combat mené par des femmes, bien actuelles, pour s'émanciper d'un destin assigné. Leur force est inscrite dans un présent bien concret et s'ajoute à une forte volonté de dépassement de soi, qui leur permet de se projeter vers un futur à construire. Ce choix de l'auteur haïtien met également en valeur le courage et la détermination de ces êtres qui, même au plus fort de la tempête qui pourrait faire chavirer leur vie, rappellent " qu'ils étaient des humains » et, comme le clame la chétive Semhar, " A ce titre, nous avons droit au respect, comme tous les êtres humains » (DALEMBERT, 2019, p. 274).

Cette matrice textuelle particulière de la traversée maritime, qui met à l'épreuve l'humain, qui est défi à la finitude de la destinée, permet aussi au romancier haïtien d'élaborer un choix d'épisodes et de traitements narratifs qui participent d'un parti pris argumentatif. Certes, l'argumentation est implicite le plus souvent, et prend la forme d'une " dénonciation notifiante » (CHAUDET, 2016, p. 82) mais elle conduit bien le lecteur à prendre conscience du déni d'humanité qu'est la crise migratoire, cette " innommée catastrophe » dont parle Patrick Chamoiseau dans *Frères Migrants* (2017). Rappelons d'emblée que Dalembert dédie ce roman à Angela Merkel et aux amis de Lampedusa : ces inscriptions liminaires sont à lire comme le souci de prendre part à un débat politique et social qui détermine autant l'accueil ou non des migrants sur le sol européen que leurs conditions d'arrivée. Car, le dessein de l'auteur est de conduire le lecteur vers une prise de conscience de sa propre responsabilité dans ce drame qui se joue en son nom et pour sa sécurité, drame qui serait " la plus grande catastrophe humanitaire de ce début de siècle » (DALEMBERT, 2019, p. 300). Si le romanesque contribue à rapprocher le lecteur des personnages, par l'imagination, la sensibilité et l'émotion, l'agencement de certains éléments diégétiques et les commentaires du narrateur autant que des personnages contribuent également à construire une accusation à l'encontre des États-nations

et de leurs “ nécropolitiques » (MBEMBE, 2003) qui élèvent murs et frontières pour empêcher le passage et qui violent ainsi un droit de l’homme fondamental. *Mur Méditerranée* met en exergue ce qu’Achille Mbembe (2018, p. 162) appelle la “ frontiérisation » contemporaine : “ processus par lequel les puissances de ce monde transforment en permanence certains espaces en lieux infranchissables pour certaines classes de populations [...] multiplication consciente d’espaces de perte et de deuil où la vie de tant de gens jugés indésirables vient se fracasser ». Le récit de cette traversée maritime prend des allures de réquisitoire contre la complicité des autorités et le silence de tous car, “ Au fond, qui s’en inquiétait vraiment, à part des ONG dont c’était le fonds de commerce ? » (DALEMBERT, 2019, p. 147). Mais le réquisitoire n’a de validité ici que parce que Dalembert s’efforce de traduire en mots une démarche qui va de la sidération à la considération, selon la formule de Marielle Macé (2017), démarche qui consiste à redonner dignité aux morts et aux vivants. Ainsi le texte n’est-il pas seulement, de façon réductrice, dénonciation véhémement et monument littéraire à la mémoire des morts, il est par-dessous tout (re)connaissance des projets de vie et d’espoirs de ces candidats à l’exil, hommage à leur bravoure qui leur permet de s’inventer un destin ; il proclame enfin l’urgence de reconnaître un “ frère » dans cet Autre en quête d’une Terre jamais promise. Le *topos* de la traversée maritime se transforme, pour ces raisons, en une traversée poétique qui crée une circulation d’images et d’imaginaires, doublée d’une sédimentation de textes et de discours pour affirmer “ Des vies égales » (MACE, 2018, p. 35).

3 Poétique de la traversée ou traversée poétique

Dalembert nous convie à une traversée poétique qui est contestation de la frontière devenue “ ce lieu zéro de la non-relation et du déni de l’idée même d’une humanité commune, d’une planète, la seule que nous aurions, qu’ensemble nous partagerions, et à laquelle nous lierait notre condition commune de passants » (MBEMBE, 2018, p. 162). La frontière n’est pas un mur qui clôture et empêche le passage, précise Michel Agier ; au contraire, elle “ met en œuvre à la fois un partage et une relation » (AGIER, 2016, p. 25). La réécriture du *topos* de la traversée que propose *Mur Méditerranée* réalise une mise en relation, d’une part, dans les liens que tissent les personnages tout au long du récit et ce, malgré

ou grâce à leurs différences qui deviennent parfois des complémentarités salutaires, et d'autre part, dans la constellation des échos textuels et du déploiement paradigmatique du sens que ces échos autorisent.

Sur le premier point, nul doute que l'auteur a construit son scénario sur des rapprochements significatifs entre les trois figures féminines qui partagent les mêmes doutes et angoisses, qui trouvent les mêmes ressources en la foi et qui s'épaulent, se renforcent dans les pires moments de la traversée. C'est dans le soutien qu'elles s'apportent mutuellement qu'elles trouvent la force d'avancer et qu'elles évoluent. Dima, plus que les deux autres, finit par agir selon son cœur et son éducation religieuse pour dépasser ses préjugés et son racisme à l'égard des Africaines. Enfin, prisonniers dans le ventre du chalutier, et au cœur de l'enfer de la tempête, les « calais » trouvent, dans la solidarité, la force de se révolter et de partir, tous ensemble, à l'assaut de l'écouille : « Leurs poumons crachaient l'espoir, leurs poings nus tapaient, déterminés, contre la trappe. Leurs poings nus cognaient en quête d'air et de liberté [...] Le chant porté par ces centaines de poitrines était une arme létale, plus forte que les flots et les vents. Plus dangereuse que la Méditerranée même » (DALEMBERT, 2019, p. 280-283). Cette force collective - qui est partagée d'une même colère et mise en relation du même souffle d'espérance - ramène, au-devant du texte, la métaphore du « mur » annoncée dans le titre du roman, mur de la forteresse européenne interdite qui tombera, comme l'enceinte de Jéricho.

Le second point apparaît plus significatif encore de cette traversée poétique qui donne à lire le drame de l'exil clandestin comme forme contemporaine de l'exil des peuples opprimés. La trame du roman s'élabore en particulier sur le souvenir de la traite négrière, ce qui ne surprend guère puisque la traversée de l'océan des esclaves africains semble fonctionner comme origine de tout départ dans l'œuvre de Dalembert. Dans *L'autre Face de la mer* (1998), ce voyage apocalyptique occupait une quinzaine de chapitres en prose poétique dans lequel les esclaves étaient présentés entassés, enchaînés, maltraités, privés de tout et surtout d'humanité par leurs bourreaux. *Mur Méditerranée* ramène à cet épisode douloureux de la cale comme pour mieux rappeler que ce « cheptel » existe encore du fait de la mondialisation : une résurgence, en somme, de l'expansion impérialiste du Vieux continent. Les fuites massives de la jeunesse africaine sont également mises en relation avec l'ensemble des exodes qui essaient dans les textes religieux. Chaque

personnage féminin apporte au roman sa part d'évocation religieuse sous forme de prières, de chants religieux, de proverbes, d'épisodes emblématiques des textes fondateurs des trois religions monothéistes. Ainsi, l'exil et l'esclavage des Hébreux sont présents thématiquement dans le récit qui nous mène au fond de la cale du chalutier chargé de migrants clandestins ; ils sont convoqués régulièrement par Chochana qui cherche à reprendre le contrôle de ses nerfs, en récitant la prière du voyageur, ou en chantonnant le *Va, pensiero* de Verdi ou le psaume « Si je t'oublie Jérusalem » : les paroles du « chœur des esclaves » agissent sur elle, « la déplaçaient en pensée au large de ce cloaque où se consumait son espoir d'une vie meilleure » (DALEMBERT, 2019, p. 195). De même, l'assaut de l'écoutille est présenté comme un Harmaguédon (en référence au combat final de l'*Apocalypse*) et nombreux sont les épisodes qui rappellent soit la traversée de la mer Rouge qui permet à Moïse de sortir d'Égypte les Hébreux réduits en esclavage par Pharaon (*Exode*, chapitre 14 et *Coran*, sourate 26), soit le combat des opprimés pour recouvrer leur liberté. La présence des échos textuels développe explicitement le leitmotiv de l'émancipation dans la foi de dieu, d'une part, et, surtout, la victoire de l'être exilique en général, d'autre part.

La traversée de la mer, moment et espace décisifs dans la migration clandestine puisqu'elle marque le passage sur l'autre rive, la rive interdite, construit une réflexion sur l'exil vécu comme une traversée du désert pour devenir ce que l'on est, aux termes d'épreuves, de dépassement de soi et de victoires. Ce périple clandestin suscite le souvenir de la version apocalyptique de l'exil originnaire des esclaves de la traite, « le premier holocauste », tout en s'enrichissant du sens pluriel de l'exode du peuple juif, qui est tout à la fois déportation, arrachement à une terre mais aussi libération et événement fondateur d'Israël. Dalembert ne s'écarte qu'en apparence de sa réflexion habituelle sur l'exil, il en produit une représentation plus ample dans ce jeu de circulation du sens entre ses propres textes et les discours religieux : il démultiplie le sens de l'exil vécu comme déchirement, deuil mais aussi métamorphose de l'être et révélation de soi. Chochana peut dès lors affirmer : « L'essentiel était de garder le contact avec la communauté où qu'ils aillent et de rester fidèles à eux-mêmes » (DALEMBERT, 2019, p. 32) et Dima de préciser : « [...] les humains, c'est pareil aux arbres, ils ne peuvent vivre sans racines. C'est ça qu'on tient dans cette grande aventure qu'est la vie. Qu'on arrive à partir même très loin et revenir sans se perdre. Sinon,

on dessèche sur pied jusqu'à se consumer » (DALEMBERT, 2019, p. 255). La migration contemporaine révèle à nouveau que c'est dans le chemin que l'individu se construit, qu'il avance en regardant derrière lui, dans son « pays-temps » originaire, tout en se projetant au loin, se reconnaissant ainsi, « étranger et voyageur sur la terre » (selon le Livre de l'Exode) toujours en marche, jamais arrivé.

Mur Méditerranée trouve sa place dans la série de « romans à idées » de Dalembert (PAGEAUX, 2018, p. 18) : il dénonce la violence des frontières et des assignations dans un lieu unique et une identité figée. L'auteur retrace avec minutie une odyssee féminine car les femmes subissent plus que d'autres la violence de ce déni d'humanité qu'est la traversée maritime interdite pour atteindre la rive européenne. L'actualité de la crise migratoire permet à Dalembert de désancrer sa fiction et sa réflexion, de son île natale, pour aller écouter les voix de ce « bateau-monde » de la mondialisation. Les voix de ces hommes et femmes partis à l'assaut du « mur » disent l'exil comme traumatisme, comme oppression mais aussi comme enraciné en l'homme. Leur traversée de la mer déchainée, qui, aujourd'hui, a cessé d'être *mare nostrum*, devient *topos* transculturel qui accueille les échos des autres traversées collectives, sous formes de chants, légendes, discours littéraires et religieux, ceux qui ont marqué l'histoire universelle et définissent l'homme dans son essence exilique.

Références

AGIER, M. *Les Migrants et nous : Comprendre Babel*. Paris : CNRS, 2016. DOI : <https://doi.org/10.3917/cnrs.agie.2016.01>.

CHAMOISEAU, P. *Frères Migrants*. Paris : Éditions Du Seuil, 2017.

CHAUDET, C. *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

DALEMBERT, L-P. *Et le Soleil se souvient...* Paris : Éditions L'Harmattan, 1986.

DALEMBERT, L-P. *L'autre Face de la mer*. Paris : Stock, 1998.

DALEMBERT, L-P. *L'Île au bout des rêves*. Paris : Du Rocher, 2007.

DALEMBERT, L-P. Louis-Philippe : “ Je suis né féministe ». *Midi Libre*, Saint-Jean-de-Védas, 21 nov. 2019. Entretien donné à Stéphane Barbier. Disponible sur le site : <https://www.midilibre.fr/2019/11/20/louis-philippe-dalembert-aragon-disait-que-la-femme-est-lavenir-de-lhomme-jai-envie-de-dire-quelle-est-lavenir-de-lhumanite,8552411.php> Consulté le : 17 avril 2020.

DALEMBERT, L-P. *Mur Méditerranée*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur, 2019.

DALEMBERT, L-P. *Noires Blessures*. Paris : Mercure de France, 2010.

DIARD, D. Entre l’ici et l’ailleurs : Luis-Philippe Dalembert l’aède vagabond. *Loxias-Colloques*, Nice, janv. 2018. Disponible sur le site : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1017>. Consulté le : 12 oct. 2019.

DIOME, F. *Celles qui attendent*. Paris : Flammarion, 2010.

DIOME, F. *Le Ventre de l’Atlantique*. Paris : Anne Carrière, 2003.

GHINELLI, P. *Archipels littéraires*. Montréal : Mémoire d’Encrier, 2005.

KANDE, S. *La Quête infinie de l’autre rive*. Paris : Gallimard, 2011.

MACE, M. Des vies égales. In : *Au Cœur de l’errance*. Montpellier : Chèvre-Feuille Etoilée, 2018, v. 73-74. p. 33-36.

MACE, M. *Sidérer, considérer* : Migrants en France. Paris : Verdier, 2017.

MARI, J-C. *Les Bateaux ivres : L’odyssée des migrants en Méditerranée*. Paris : J-C Lattés, 2015.

MAZAURIC, C. *Mobilités d’Afrique en Europe, récits et figures de l’aventure*. Paris : Karthala, 2012. DOI : <https://doi.org/10.3917/kart.mazau.2012.01>.

MAZAURIC, C. Voyages au féminin et subjectivations transafricaines. In : CANUT, C, MAZAURIC, C. *La Migration prise aux mots : Mise en récits et en images des migrations transafricaines*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2014. p. 47-61.

MBEMBE, A. Le grand débarras. In : CHAMOISEAU, P. ; LE BRIS M. *Osons la fraternité ? Les écrivains aux côtés des migrants*. Paris : Éd. Philippe Rey, 2018. p. 157-169.

MBEMBE, A. Necropolitics. *Public Culture*, Durham, v. 15, issue 1, p. 11-40, Jan. 2003. DOI : <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>.

NDIAYE, M. *Trois Femmes puissantes*. Paris : Gallimard, 2010.

NOUSS, A. *La Condition de l'exilé*. Paris : Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.5919>.

PAGEAUX, D. H. Le Roman selon Louis-Philippe Dalembert : entre 'réalisme poétique' et 'néo-baroque'. *Loxias-Colloques*, Nice, janv. 2018. Disponible sur le site : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1019>. Consulté le : 12 oct. 2019.

VIGNOLI, A. Louis-Philippe Dalembert, vagabond jusqu'au bout de la fatigue. *Il Tolomeo*, Venezia, v. 18, p. 29-40, dic. 2016.

WEIL, M. Avant-propos. In : FERRAND, N.; WEIL, M. *Homo narrativus* : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2001. Disponible sur le site : <http://books.openedition.org/pulm/1307>. Consulté le : 31 août 2020.

Recebido em : 30 de junho de 2020.

Aprovado em : 7 de outubro de 2020.



A relevância do Vodou na obra *País sem chapéu*, de Dany Laferrière

The Relevance of Voodoo in Dany Laferrière's País sem chapéu

Christopher Rive St. Vil

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

christopherrivestvil@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7816-895X>

Maristela Gonçalves Sousa Machado

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

maristelagsm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8389-1213>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a relevância do Vodou na obra *País sem chapéu*, de Dany Laferrière, publicada em 1996, no Quebec. Essa obra retrata a história do personagem Vieux Os que retorna ao seu país natal, após vinte anos de exílio, com a intenção de escrever um livro. A partir de um forte estranhamento inicial, Vieux Os propõe uma série de reflexões sobre a vida cotidiana e o imaginário cultural, com a intenção de trabalhar e problematizar a identidade espiritual ancestral de seu país. Vamos investigar em que medida esse reencontro do narrador-personagem com seu país natal é revelador quanto à importância do Vodou em sua própria vida e no mundo social haitiano. Para alcançar o nosso objetivo, estabeleceremos um diálogo entre *País sem chapéu* (1996), *Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?* (2007) de Eurídice Figueiredo e *Vodou no Haiti – Candomblé no Brasil: Identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino americano* (2010) de Handerson Joseph.

Palavras-chave: Dany Laferrière; *País sem chapéu*; Vodou; romance.

Abstract: This article intends to analyze the relevance of the Voodoo in Dany Laferrière’s work *País sem chapéu*, published in 1996 in Quebec. This work portrays the story of Vieux Os who returns to his home country after twenty years of exile with the intention of writing a book. From a strong initial strangeness, Vieux Os proposes a series of reflections about daily life and the cultural imaginary with the intention of discussing and problematizing the country’s ancestral spiritual identity. We are going to investigate to what extent this reunion of the first-person narrator with his native country is revealing the importance of the Voodoo in his own life and in the Haitian’s social world. To achieve our goal, we are going to establish a dialogue between *País sem chapéu* (1996), *Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?* (2007) by Eurídice Figueiredo and *Vodu no Haiti – Candomblé no Brasil: identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino americano* (2010) by Handerson Joseph.

Keywords: Dany Laferrière; *País sem chapéu*; Voodoo; novel.

A noite existe neste país. Uma noite misteriosa.
 Eu, que acabo de passar cerca de vinte anos no
 norte, tinha quase esquecido esse aspecto da noite.
 A noite negra. Noite mística. E só de dia podemos
 falar do que aconteceu à noite.
 Todo haitiano tem um ditador e um deus vodu
 dançando dentro da cabeça.

Dany Laferrière. *País sem chapéu*.

Introdução

País sem chapéu é uma obra publicada em 1996, no Quebec, e faz parte dos dez livros que pertencem ao que Dany Laferrière considera *Une autobiographie américaine* (“uma autobiografia americana”) – onde narra a sua infância e adolescência, a perversidade da ditadura duvalierista, as vivências em Montreal e o retorno ao Haiti.

País sem chapéu foi lançado no Brasil em 2011 com tradução de Heloisa Moreira, sendo a primeira obra de Dany Laferrière publicada no país. Na cultura haitiana, o país sem chapéu designa “o além”, o mundo dos mortos, pois as pessoas não são enterradas com o seu chapéu. A escrita da obra tem um grande poder de evocação, já que faz o leitor perceber as crenças dos haitianos e suas relações muito particulares com os mortos. É assim que o narrador-personagem mostra que o reencontro com Vodou é fundamental para sua redescoberta do Haiti.

Dentre as discussões apresentadas no presente artigo, procuramos mostrar de que modo o Vodou é representado como uma forma de atenuar a fome do povo de Bombardópolis e como um agente de perseguição do exército dos zumbis contra a população. Antes, contudo, o artigo traz à tona a história de Dany Laferrière, a diegese do romance e uma breve associação entre o narrador-personagem e o autor da obra.

1 Laferrière, o narrador-personagem e *Pais sem chapéu*

Dany Laferrière nasceu em 1953, em Porto Príncipe, em plena revalorização da cultura de massa e da religião haitiana. Pai e mãe políticos, ele recebeu o mesmo nome do pai diplomata: Windsor Kléber Laferrière. Quatro anos mais tarde, com a tomada do poder pelo presidente François Duvalier (1957), mudou-se para casa de sua avó Da, em Petit-Goâve, que se tornaria uma figura importante em suas obras. Iniciou-se profissionalmente no jornalismo na Radio Haïti-Inter. Em 1974, interessou-se pelo movimento literário *Le spiralisme*, liderado pelo escritor Franck Étienne. Após o assassinato de seu amigo Gasner Raymond, Laferrière se exilou devido à ditadura de Baby Doc, Jean Claude Duvalier, em 1976, assim como seu pai, instalando-se no Quebec. Ao comentar esse contexto, Laferrière afirmou:

com dezenove anos, virei jornalista em plena ditadura dos Duvalier. Meu pai, também jornalista, tinha sido expulso do país por François Duvalier. O filho dele, Jean-Claude, me empurrou ao exílio. Pai e filho, presidentes. Pai e filho, exilados. O mesmo destino. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 121).

Ali, tentou trabalhar em diversas profissões a fim de ter uma vida digna. Foi uma época em que enfrentou inúmeras dificuldades, essencialmente por ser imigrante. Em 1985, tornou-se um escritor célebre principalmente pela recepção crítica de seu primeiro livro intitulado *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985). Segundo Eurídice Figueiredo, em “Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?” (2007), essa obra

transforma-o em celebridade da noite para o dia, pois é uma verdadeira bomba que explode na sociedade do Quebec. Baseado em alguns dados reais, ele retrata a vida de dois imigrantes negros e desempregados (ele e seu amigo Roland Désir, designados

respectivamente como Vieux e Bouba) que dividem um apartamento miserável no número 3760 da Rua Saint Denis, em Montreal. (FIGUEIREDO, 2007, p. 58).

Além desse livro, o haitiano, naturalizado canadense, é autor de *Eroshima* (1987), *L'odeur du café* (1991), *La chair de maître* (1997) que fazem parte de “uma autobiografia americana”. Escreveu também *Je suis un écrivain japonais* (2008), *L'énigme du retour* (2009), *L'exil vaut le voyage* (2020), entre outros. Todas as histórias acontecem em um triângulo americano – Haiti (Port-au-Prince, Petit Goâve), Canadá (Montreal) e por fim EUA (Miami e Nova Iorque).

Em 2013, após sua eleição para a Academia Francesa, tornou-se o segundo negro depois do poeta Léopold Sédar Senghor e o primeiro haitiano-canadense a ser eleito para fazer parte dessa prestigiada instituição.

Além disso, diferentemente de escritores do mesmo continente, Laferrière recusou todos os rótulos com os quais o classificavam – escritor negro, caribenho, haitiano-canadense, exilado, migrante –, apresentando-se apenas com seu próprio nome. Em sua décima primeira obra, *Je suis fatigué* (2001), argumentou:

Nos últimos anos, peguei o costume de acreditar que estamos na América, quero dizer que fazemos parte do continente americano. O que me permite resolver alguns pequenos problemas técnicos de identidade. Porque, ao aceitar ser do continente americano, sinto-me em casa em qualquer lugar nesta parte do mundo. O que faz com que, vivendo na América, mas fora do Haiti, já não me considere um imigrante nem um exilado. Tornei-me simplesmente um homem do Novo Mundo. [...] ¹ (LAFERRIÈRE, 2005, p. 115, tradução nossa).²

Em *Páís sem chapéu*, através de toques sutis – como se estivesse realizando a pintura de pequenos quadros, estes emoldurados por

¹ « [...] J'ai, depuis quelques années, pris l'habitude de croire que nous sommes en Amérique, je veux dire que nous faisons partie du continent américain. Ce qui me permet de résoudre quelques petits problèmes techniques d'identité. Car, en acceptant d'être du continent américain, je me sens partout chez moi dans cette partie du monde. Ce qui fait que, vivant en Amérique, mais hors d'Haïti, je ne me considère plus comme un immigré ni un exilé. Je suis devenu tout simplement un homme du Nouveau Monde [...] ».

² Todas as traduções feitas neste artigo são nossas.

provérbios haitianos (sejam em crioulo ou francês) que foram usados na epígrafe e compuseram os títulos alternados (País real e País sonhado) dos vinte e quatro capítulos da obra –, o autor nos apresenta Vieux Os: um narrador-personagem que narra a história de um mundo que é muitas vezes ignorado desde o período colonialista, mesmo após esforços de escritores haitianos na década 1930, o que faz, por consequência, sê-lo majoritariamente desconhecido no âmbito social do Haiti até hoje. Vieux Os, depois de uma longa ausência, retorna à ilha que teve de deixar às pressas para fugir dos *Tontons Macoutes*,³ exatamente como Laferrière.

País sem chapéu pode ser considerado um romance autoficcional segundo a definição de Anna Faedrich (2015, p. 46-47): a autoficção se caracteriza pela contradição no rompimento

com o princípio de veracidade [...], sem aderir integralmente ao princípio de invenção [...]. Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. [...] Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance.

O personagem se confunde com Dany Laferrière, ambos são chamados pelo mesmo nome e viveram as mesmas situações. A história que o narrador-personagem conta e as pessoas que ele descreve correspondem aos critérios do verossímil, já que na autoficção, o autor pode misturar e contar a sua história em frases diferentes, conferindo uma intensidade narrativa própria do romance, com estilos e linguagens diferentes (FIGUEIREDO, 2009, p. 59). Quando o autor se assume como narrador-personagem se estabelece o “pacto ambíguo” (FAEDRICH, 2015, p. 47) que define o romance como autoficcional. Segundo Figueiredo (2009, p. 60), o oxímoro (a autoficção) criado por Doubrovsky “põe em evidência as discrepâncias entre o eu que escreve e o eu narrado, apontando para a margem de fabulação que existe ao se encetar o processo de escrita”.

Como já dissemos, o narrador-personagem Vieux Os tem muito em comum com Dany Laferrière. Ambos compartilham o mesmo sobrenome

³ O termo Tontons Macoutes (bichos papões) refere-se a uma Milícia de Voluntários da Segurança Nacional implantada pelo regime ditatorial de François Duvalier, conhecido como Papa Doc, e de seu filho Jean-Claude Duvalier, Baby Doc, de 1957 até 1986.

e apelido: Laferrière e Vieux Os. Os nomes da avó Da e da mãe Marie também são partilhados. Segundo Colonna essa também é uma marca do gênero: “a grande originalidade da autoficção estaria na revelação do nome próprio” (2004, p. 47). Assim, o autor da obra se transforma em personagem escritor do seu romance, misturando realidade e ficção.

Os fatos narrados no romance permanecem mais próximos da verossimilhança, o que acaba atribuindo “uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (COLONNA, 2004, p. 44). O escritor busca referências verídicas como os nomes dos lugares e dos bairros (Bombardopolis, Carrefour-Feuilles, Faculdade de Etnologia, Lafleur-Duchêne, Morro Nelhio), os costumes (tomar café de Palmes, a noite mística haitiana, os cultos vodúístas), os fatos (o retorno após vinte anos de exílio no Quebec) promovendo “uma distorção a serviço da veracidade” (COLONNA, 2004, p. 44). Neste caso, podemos imaginar que os acontecimentos narrados são reais? Conforme Anna Faedrich (2015, p. 48), “cabe ao leitor definir os limites entre a ficção e a realidade.”

Vieux Os está sempre sonhando em caminhar pelas ruas do Porto Príncipe dos anos 1990. Entre reconhecimento e estranhamento, o seu retorno é o momento de escrever e falar sobre/do país, de sentir o calor, de se reencontrar com a multidão de pessoas, com sua mãe e sua tia Renée. É o momento de perceber que o cotidiano do país mudou, as pessoas, as ruas, assim como tudo que fazia sentido para ele em sua juventude. Nessa sua redescoberta do país natal, além de momentos de conflito, ele revela momentos de identificação e nostalgia como quando toma seu café e saúda seus ancestrais, jogando gotas da bebida três vezes na terra: “Aproximo a xícara fumegante do meu nariz. Toda minha infância me sobe à cabeça. Jogo três gotas de café no chão para saudar Da” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 20).

O narrador-personagem nos conduz em seu retorno à terra natal, a uma descoberta surpreendente: no Haiti existem apenas mortos. Ao contrapor dois mundos – país real e país sonhado –, um de costas para outro, entrelaça em um jogo cativante aqui e lá fora, certeza e dúvida, real e fictício, humano e divino. “O país real” definido por Laferrière (2011, p. 41) é o da “luta pela sobrevivência”, já conhecido dos haitianos, e “o país sonhado” é onde habitam “todos os fantasmas do povo mais megalomaniaco do planeta”: o país sem chapéu. Nesse fragmento, o leitor pode se perguntar se é verdade que existem apenas mortos no Haiti. Há de

fato esses dois países? Neste momento de questionamento, estabelece-se também o princípio da ambiguidade do romance autoficcional.

Logo nas primeiras páginas do romance, o leitor descobre que Vieux Os também é escritor:

Estou aqui, na frente dessa mesa bamba, debaixo dessa mangueira, tentando falar uma vez mais da minha relação com este incrível país, do que ele se tornou, do que eu me tornei, do que nós todos nos tornamos, desse movimento incessante que pode até nos enganar e dar a ilusão de uma inquietante imobilidade. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 33).

Seu desejo é o de desvendar um mundo desconhecido, um país de zumbis, de criaturas que já não conseguem se distinguirem dos vivos, mas que não morrem, apesar da falta d'água e de comida, que não caem quando são alvejadas. Através de sua escrita de escritor local, quer revelar ao mundo os deuses do Vodou, do mesmo modo que os deuses da igreja católica foram mostrados ao mundo pela arte de Michelangelo e Leonardo da Vinci na Renascença. Para incentivar ainda mais Vieux Os a escrever sobre os deuses de Vodou, diz o personagem, o professor J.-B Romain: “Como o senhor pensa que a Igreja Católica pôde impor sua vontade ao mundo ocidental, se não fosse Michelangelo, Leonardo da Vinci e mesmo Galileu, [...]. Todos [...] entoaram a mais escandalosa (nos dois sentidos da expressão) propaganda da história humana” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 212). Dessa maneira, ele pretende dar visibilidade, mostrar a importância do Vodou como prática cultural e religiosa na sociedade haitiana e contestar a visão estereotipada sobre o Vodou.

Assim, Vieux Os descobre um país desconhecido, um país onde há uma relação constitutiva entre o Vodou e a nação, onde não há diferença entre mortos e vivos, pois, mesmo havendo uma fronteira entre eles, permanecem idênticos. É nesse contexto que se torna imprescindível discutir e dar ênfase, no próximo subtópico, à noção do Vodou no mundo social haitiano.

2 O Vodou como religião, manifestação cultural e artística

A narrativa autoficcional de *País sem chapéu* aborda diversas temáticas, entre elas: a identidade, a memória, o ato de escrever, a morte. Escolhemos discutir como o Vodou é significativo no reencontro

do narrador-personagem com o Haiti. Sua visão crítica é diferente da abordagem de outros escritores como Eugène Aubin (1910), André Liautaud (1936) e Rodolphe Derose (1955) que o consideraram um mito, uma ascendência injuriosa para a nossa civilização, uma das causas da pobreza da sociedade haitiana e um sacrifício de bruxaria e canibalismo. A imagem e a maneira pelas quais esses escritores representam o Vodou podem levar o leitor a pensar que se trata de uma herança maléfica, uma prática imoral. É interessante, portanto, definir o que é Vodou tanto antropologicamente quanto literariamente.

O Vodou passa a ser significativo para alguns escritores haitianos a partir dos anos 1930, durante a ocupação americana e com o surgimento da Negritude, movimento literário cujo objetivo era assumir “[...] moralmente, culturalmente, fisicamente ser negro. Como também [...] protestar contra a ordem colonial e lutar pela emancipação de seus povos oprimidos [...]” (MUNANGA, 2009, p. 46-52). Com o apelo do etnógrafo haitiano Jean Price-Mars, principalmente em *Ainsi parla l’Oncle* (2009), os escritores procuraram revalorizar as suas origens negadas pela elite haitiana após a sua independência. Descobriram uma África dentro de sua terra natal. Reconheceram o Vodou como uma religião e o *Créole* como uma língua. O Vodou se torna assim a imagem da literatura, da musicalidade e da arte haitianas.

Léon-François Hoffmann (1990, p. 113), em *Haïti: couleurs, croyances, créole*, afirma que “o vodou haitiano é uma religião monoteísta. Um ser supremo, chamado no Haiti *Bon Deus*, ou *Grande Mestre*, é o criador do mundo”⁴ e discute o uso do léxico:

O termo ‘vodou’ não só é aplicado à religião popular pelos profanos. É de origem Fon, e significa espírito ou conjunto de espíritos. Para os fiéis haitianos, o vodou é simplesmente o nome de uma das muitas danças rituais, como o yanvalou, o kongo etc... (HOFFMANN, 1990, 114).⁵

⁴ « [...] Le vodou haïtien est une religion monothéiste. Un être suprême, appelé en Haïti *Bon Die*, ou *Gran Mèt*, est le créateur du monde [...] ».

⁵ « Le terme “vodou” n’est appliqué à la religion populaire que par les profanes. Il est d’origine Fon, et signifie esprit ou ensemble d’esprits. Pour les fidèles haïtiens, le vodou est simplement le nom de l’une des nombreuses danses rituelles, comme le yanvalou, le kongo etc. [...] ».

Também segundo Louis Maximilien (1945, p. 154), o Vodou é “uma religião verdadeira, de tradições autênticas, capazes de produzir no povo haitiano esta unidade que fez acontecer o grande milagre da independência” (*apud* HOFFMANN, 1990, p. 129).⁶

Para o antropólogo haitiano Handerson Joseph (2010, p. 120), em *Vodou no Haiti – Candomblé no Brasil: identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino americano* (2010), “o vodou é o resultado de um sincretismo de crenças, dos cultos daomeanos, congolês, sudanês e do catolicismo com influência de elementos do taíno”. Além disso, é uma religião e o modo pelo qual a sociedade haitiana se revela, representando um código de ética que ordena um modo de vida. Baseado nessas noções, o etnógrafo, Price-Mars (2009, p. 42), afirma:

[...] O vodou é uma religião, porque o culto consagrado aos seus deuses exige, como corpo sacerdotal hierarquizado, uma sociedade de fiéis, templos, altares, cerimônias e, finalmente, toda uma tradição oral que certamente não chegou até nós sem alteração, mas graça à qual se transmitem as partes essenciais desse culto. O vodou é uma religião porque, através da miscelânea dos legados e da corrupção das fábulas, pode-se desvendar uma teologia, um sistema de representação graças ao qual, primitivamente, nossos ancestrais africanos explicaram os fenômenos naturais e que jazem de modo latente na base das crenças anárquicas sobre as quais se baseia o catolicismo híbrido de nossas massas populares.⁷

Desse modo, para nós, o Vodou é uma manifestação cultural e uma prática religiosa do povo haitiano. Ele é parte constitutiva da vida política, social e cotidiana do Haiti. Sua presença é tão forte nesses âmbitos que

⁶ «[...] Le vodou est « une religion véritable, de traditions authentiques, capables d’opérer dans le peuple haïtien cette unité qui a réussi ce grand miracle de l’indépendance [...]».

⁷ «[...] Le vaudou est une religion, parce que le culte dévolu à ses dieux réclame en corps sacerdotal hiérarchisé, une société de fidèles, des temples, des autels, des cérémonies et, enfin, toute une traduction orale qui n’est certes pas parvenue jusqu’à nous sans altération, mais grâce à laquelle se transmettent les parties essentielles de ce culte. Le vaudou est une religion parce que, à travers le fatras des légendes et la corruption des fables, on peut démêler une théologie, un système de représentation grâce auquel, primitivement nos ancêtres africains s’expliquaient les phénomènes naturels et qui gisent de façon latente à la base des croyances anarchiques sur lesquelles repose le catholicisme hybride de nos masses populaires».

transcende os dilemas, as perseguições, as segregações e as censuras religiosas do sistema colonialista com a proclamação do *Code Noir* de Louis XIV, após a independência com o ex-presidente Fabre Geffrard até a ditadura dos Duvalier, de 1957 a 1986.

A relevância do Vodou na produção literária haitiana é inquestionável. Os seus deuses transitam em todos os gêneros literários. Temos Ogoun, personagem que gosta de poesia e de viajar; Legba, personagem da luz, da paixão e dos prazeres; e Maître Clairmeille, o deus dos poetas e dos sambas. Todos esses deuses manifestam-se nas narrativas de escritores como Etzer Vilaire, Coriolan Ardouin, Oswald Durand e do próprio Dany Laferrière. Widly Jean, em “Le vaudou dans la littérature haïtienne” (2015), confirma essa presença marcante na literatura: “O vodou pesa muito na balança literária haitiana. Constitui a quintessência do nosso patrimônio cultural e literário, mesmo que as sequelas do colonialismo representem frequentemente um obstáculo” (JEAN, 2015).⁸

Para além das práticas religiosas e socioculturais, no próximo subtópico, demonstraremos como o Vodou é colocado em relevo em *País sem chapéu*, manifestando-se como uma forma de atenuar a fome do povo de Bombardopolis e como um agente de perseguição do exército dos zumbis contra a população.

3 *País sem chapéu* e o Vodou: uma viagem ao país dos mortos

O Vodou é evocado em *País sem chapéu* como a chave que permitiria resolver os problemas sociopolíticos e religiosos da sociedade haitiana e criar a possibilidade da existência de um mundo invisível, situado entre a morte e a vida. Tal visão se manifesta na passagem em que um engraxate dialoga com Vieux Os sobre o país e as pessoas que não são mais seres humanos. Lustrando o sapato do narrador-personagem, ele diz:

Eu?! (ri)... Eu?! Faz muito tempo que morri... Vou lhe contar o segredo deste país. Todo mundo que a gente vê nas ruas andando ou falando, pois é! a maioria morreu há muito tempo e não sabe. Este país virou o maior cemitério do mundo. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 47).

⁸ « Le vaudou pèse très lourd dans la balance littéraire haïtienne. Il constitue la quintessence de notre patrimoine culturel et littéraire, même si les séquelles du colonialisme y font souvent obstacle ».

Vieux Os começa a se interessar pela história dos mortos-vivos quando conversa com sua mãe, Marie, e com esse engraxate. E também porque queria visitar a sua falecida avó Da no país sem chapéu. Inicia a sua investigação buscando o professor da Faculdade de Etnologia, J.-B Romain, um conhecido especialista no assunto, para obter mais informações. O professor lhe contou uma versão da história dos mortos-vivos diferente da que contava aos jornalistas estrangeiros, que pensavam somente em divertir o público com o assunto. Disse que tudo começou no noroeste do Haiti porque os zumbis, vítimas das práticas de magia, transformaram-se em mortos-vivos. E se revoltaram contra o posseiro Désira Désilus e os soldados americanos de Port-de-Paix por causa da falta d'água e de comida.

Por sugestão de Romain, Vieux Os também se encontrou com o Doutor Legrand Bijou, renomado psiquiatra também especializado em Vodou, no restaurante *Au Bec Fin*, para entender melhor o motivo dessa revolta. Bijou explicou-lhe que os americanos estudavam quanto tempo os habitantes podiam ficar sem comer e beber. Na pequena Bombardopolis, a cidade mais desfavorecida do Haiti, onde se notam a pobreza, a exploração e a vivência dos habitantes do interior, ninguém conhecia a fome. No romance, a localidade é vista como o lugar onde “os camponeses se alimentam de folhas de mangueira ou de outras árvores frutíferas” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 63).

Foi só no final da tarde que um pesquisador, um rapaz de Iowa, teve a ideia de fazer esta pergunta aparentemente banal: “Quantas refeições faz por dia?”. A resposta veio de chofre: “Uma por trimestre”. “Uma o que por trimestre?”. “Uma refeição, senhor.” “E em que consiste essa refeição?” “Um prato de arroz, com um pedaço de carne de porco.” “E nos outros dias?” “Nada.” “Como nada?” “Nada, não como nada.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 80).

A resposta dada pelo entrevistado é surpreendente, em razão do seu exagero. Em vez de “Uma por trimestre” esperaríamos “Uma por dia”. Além disso, imaginaríamos que essa pessoa fosse desnutrida em função de sua precária situação socioeconômica. No entanto, o feitiço Vodou possibilita que o indivíduo passe um longo período sem necessidade de se alimentar. Concluindo o assunto, o psiquiatra confirmou que:

Os três especialistas ficaram por volta de uma semana em Bombardopolis, da primeira vez. Segundo eles, os moradores da cidadezinha de Bombardopolis não ingeriram nada, nem mesmo um copo d'água, durante a estadia deles lá. [...] Eles ficaram vinte e um dias e, segundo o espantoso relatório que apresentaram, os habitantes de Bombardopolis, depois de vinte e um dias de jejum, não manifestaram nenhum sinal de fraqueza física ou mesmo mental. (LAFERRIÈRE, 2011, p.80).

O Doutor Bijou falou da vivência e do comportamento dos habitantes da cidadezinha depois da invasão do exército de zumbis. Relatou que os americanos queriam saber o número de habitantes para buscar uma solução para a crise nutricional. Mas os habitantes de lá os informavam coisas estranhas:

“quantos filhos a senhora tem?” “Dezesseis.” “Onde eles estão?” “os nove estão na escola.” “E os outros?” “Que outros? “Os outros sete filhos.” “Mas senhor, eles morreram.” “Senhora, não contamos os mortos.” “E por que não? São meus filhos. Para mim, estão vivos para sempre.” (LAFERRIÈRE, 2011, p.79).

Contavam os mortos iguais aos vivos, pois, mesmo que não estivessem presentes fisicamente, continuavam a viver na mente do povo de Bombardopolis. Literalmente vítimas de magia, passavam a ser controlados pelos feiticeiros. No decorrer da investigação, essas pessoas demonstraram não passar fome, apesar de estarem sendo exploradas e mal alimentadas. Observamos que a magia do Vodou, além de enfeitiçá-las, tirava-lhes a fome.

Em *País sem chapéu*, além de agir sobre a fome da população, o Vodou serve à repressão e à perseguição remetendo à experiência de Laferrière vivida na década de 1970, quando a população haitiana temia o governo ditatorial dos Duvalier, os *Tontons Macoutes* e o exílio imposto aos escritores.

Fortemente ligado à cultura voduísta, a mãe de Vieux Os tem pavor dos zumbis, pois estes a perturbam e provocam um impacto desagradável cada vez que vêm à sua mente. Não são seres humanos, mas mantêm a sua aparência física, são homens transformados em bestas. Em um diálogo com Vieux Os, ela afirma desconfiar deles. Marie os reconhece facilmente, sabe do que são capazes essas criaturas sem alma e privadas de memória e liberdade. Andam manhã e noite a perseguir os vivos.

As informações sobre o Vodou e os zumbis analisadas por Handerson Joseph (2010) nos ajudam a compreender a percepção de Marie quanto à transformação deles, saindo mortos desde o túmulo com a ajuda do sacerdote do Vodou (*bokor*) até serem explorados pelo seu mestre no meio rural. Assim, o *zombi* (“zumbi”) é:

[...] uma pessoa num estado completo de idiotice. Ele obedece a todos, ele fala de cabeça para baixo e o som da voz tem uma entonação nasal. Essa pessoa foi vítima de práticas de magia e passa a ser um morto vivo. Quando é afetada pela prática de magia, a pessoa fica num estado de letargia, isto é, numa sonolência profunda e prolongada, depois é usada pelo feiticeiro para fazer trabalhos forçados. (JOSEPH, 2010, p. 16).

[...] Quando a pessoa se transforma em zombi, ela não vive como era antes, tem uma vida diferente das demais pessoas, ela come, dorme, compreende, até fala, mas de modo diferente, e o som sai do nariz (entonação nasal), mas ela não tem lembrança e não está consciente de seu estado. Por isso, é proibido dar comida salgada para um zombi, o sal desperta a consciência e provoca a sua revolta [...]. Já há muitos casos no Haiti de zumbis que foram encontrados nas ruas das cidades. Familiares encontraram vivos seus seres queridos já enterrados por eles mesmos. (JOSEPH, 2010, p. 138).

Compreendemos porque o zumbi serve à repressão, à perseguição dos cidadãos. Depois de deixar o cemitério, passa a ser objeto das pesquisas dos americanos e a trabalhar para o projeto de poder do velho ditador do país porque não lhe resta alternativa.

Devemos asseverar que a zumbificação se iniciou no período da escravidão dos africanos em São Domingos, atual Haiti e República Dominicana. Houve um conjunto de iniciativas empreendidas pelas pessoas escravizadas em São Domingos a fim de preservar a sua cultura e religião de origem, diante das práticas religiosas impostas pelos colonizadores católicos. O zumbi foi criado através da magia negra para agir contra a falta de tranquilidade na colônia, as más condições de vida, os assédios, os abusos e as ameaças.

Segundo Irene de Paula (2012, p. 259-250), o Vodou

[...] é uma resposta aos sofrimentos e humilhações sofridas durante a colonização e à miséria que permanece; transmite a angústia e a esperança de se estar em contato com “o outro lado”. O vodu traduz fantasias coletivas, simultaneamente ameaçadoras e libertadoras. Por um lado, vive-se com medo de ser atacado ou transformado em zumbi; por outro, se vive a chance de fugir da realidade e de estar em contato permanente com os deuses e com os mortos. Ora os zumbis são temidos porque podem fazer o mal, ora são escravizados, explorados e dignos de piedade, trata-se de uma ambiguidade experimentada pela própria sociedade haitiana. Da mesma forma que o povo se orgulha de sua força, de ser a Primeira República Negra no mundo, sofre com a situação de pobreza e de exploração que viveu e ainda vive.

É interessante notar que no Haiti a fé religiosa Vodou se baseia em alguns deuses representados por santos católicos e espíritos, principalmente espíritos maléficos, como no caso do zumbi. Antes, o seu papel era contestar a ordem estabelecida pelo sistema imperialista e buscar a autonomia da população haitiana sendo usado como instrumento de justiça. Usavam os espíritos demoníacos para combatê-lo. Com o decorrer do tempo se modificou e tornou-se um dos patrimônios culturais do Haiti. No entanto, em *País sem chapéu*, nota-se o contrário: o povo é o alvo dos zumbis. É por essa razão que a mãe de Vieux Os teme a evasão dos mortos que se tornam zumbis. Disse ela em uma conversa com o seu filho:

O exército dos zumbis – murmura, finalmente. – São dezenas de milhares. Os sacerdotes vodous vasculharam o país de norte a sul, de leste a oeste. Vasculharam cemitérios do país. Despertaram todos os mortos que dormiam o sono justo. [...] No Borgne, em Port-Margot, Dondon, Jérémie, Cayes, Limonade, Petit-Trou, Baradères, Jean-Rabel, Petit-Goâve [...] Foram procurar mortos até mesmo no Brigrand, no maciço do norte. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 42).

São evidentes o eufemismo e a ironia no trecho citado acima onde os *Tontons Macoutes* são associados ao exército dos zumbis e o governo duvalierista aos sacerdotes Vodou. O uso dessas associações permite afirmar de uma maneira sutil que, para manter o seu poder, o presidente põe em ação os *Tontons Macoutes*, que compreendem dezenas de milhares de pessoas, para fazer reinar o terror, perseguir os inimigos

do regime – os escritores, os políticos comunistas, os mulatos⁹ e o povo – e para silenciá-los.

Sem nos poupar da sua ironia, Vieux Os prossegue:

[...] Então os soldados americanos voltam para suas casernas, à noite. No mesmo momento, o exército dos zumbis se prepara para sair. Claro como o dia. É preciso dizer que o único pavor do soldado americano – como esse jovem soldado de Ohio, era circular na noite haitiana. Todos eles ouviram falar do vodu antes de chegar a Porto Príncipe, e todos têm medo de enfrentar o inimigo invisível cujo riso congela os ossos. De dia, são apenas pobres negros mal equipados – sua arma mais recente data da Segunda Guerra Mundial – mas à noite... (LAFERRIÈRE, 2011, p. 54-55).

Essa citação remete ao acordo entre o exército dos zumbis e os americanos, assinado pelo presidente que exilou Vieux Os. Então, a noite era dominada pelos zumbis, que se tornaram a poderosa arma do governo ditatorial para impedir qualquer tipo de reivindicação, ameaça e manifestação popular. Já que os zumbis não eram conscientes do seu estado, acabaram semeando medo nas pessoas, porque, se fossem conscientes, iriam provocar a insurreição contra o ditador e desobedeceriam a ordem estabelecida. Assim, eles dividiam a rotina diária com os soldados americanos, pois estes tinham medo da noite hermética do Haiti, que era representada como o lugar da debilidade mental e física das pessoas. Foi o momento dos acontecimentos temerosos e horríveis, dos estudos dos pesquisadores americanos e mágicos, tanto no “país real” quanto no “país sonhado”.

Informado sobre esses aspectos do Vodou, Vieux Os vai finalmente realizar o seu sonho. Em uma certa manhã, apareceu um homem na casa do narrador-personagem, apresentando-se como padrinho da tia Renée. Ele perguntou a Vieux Os como poderia querer escrever um livro sobre os mortos sem nunca ter morrido. Até aquele momento, ninguém conseguira. O padrinho, conhecido pelo nome de Lucrèce, era de fato o deus Legba (aquele que abre o caminho de um mundo para outro) e convidou Vieux Os para visitar o “outro lado”, oferecendo-se para

⁹ Mulato, no Haiti, era considerado na colônia *Les Libres de couleur* (“os livres de cor” significa mestiço), mas depois da independência e até os dias atuais representa a elite haitiana, tendo poder econômico e político (ROGERS, 2003).

conduzi-lo ao reino dos mortos. Até então, ninguém havia atravessado a fronteira entre a vida e a morte. Então, em um estranho sonho, Lucrèce apareceu surpreendentemente para levá-lo a conhecer o “outro lado” e ambos cruzaram a porta.

Depois de conhecer o país sem chapéu, Vieux Os constatou que os mortos e os vivos coexistem, mesmo que não se encontrem. Ao cruzar a porta, nada mudava: lá a fome e a falta d’água, a vida precária e a crise sanitária existiam como na vida real. Essa visita o leva a afirmar ao professor Romain:

[...] Vou fazer meu livro apesar de tudo, mas já vou avisando que não é com esse monte de histórias sem graça, de clichês intragáveis que os deuses do vodu vão construir uma reputação internacional. Acho que, no meu caso, teria sido melhor se eles tivessem guardado segredo (LAFERRIÈRE, 2011, p. 208).

Eurídice Figueiredo (2007, p. 60) afirma que “O vodu aparece tematizado, sobretudo neste romance, de uma maneira ligeiramente irônica”. Vieux Os expressa sarcasticamente o seu descontentamento com o país sem chapéu, pois esperava morrer, compreender e ver o mundo invisível, voltando com novas ideias para escrever sobre os zumbis. Porém decepcionou-se: o mundo real e o sonhado eram idênticos, a miséria e os conflitos familiares eram os mesmos. Mesmo assim, ele se propôs a escrever o seu romance.

Após vinte anos de exílio, Laferrière não omitiu nenhum fato e não poupou nem a sociedade e nem os governantes de suas críticas. Ao vincular o Vodu ao imaginário e ao real nos dois mundos que são constitutivos do romance, o autor dá visibilidade e ativa sentidos do Vodu. Os dois mundos coexistem e compartilham os mesmos problemas sociais e políticos assim como a situação em que resquícios da ditadura duvalierista perenizam a miséria, a escassez de alimentos e água e a noite perpétua do Haiti.

O romance autoficcional confere mais credibilidade ao que contam o autor e o narrador-personagem sobre sua relação com o Vodu, que está enraizada em suas origens e os inspira a escrever. Essa ligação de Dany Laferrière e Vieux Os permite-nos compreender o significado do Vodu, sua caracterização como religião e o papel histórico dos mortos-vivos no tempo da ditadura.

Referências

COLONNA, V. *Tipologia da autoficção*. In: _____. *Ensaio sobre a autoficção*. NORONHA, J. M. G. (org.). Belo Horizonte; Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

FAEDRICH, A. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira*. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>. Acesso em: 2 set. 2020.

FIGUEIREDO, E. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, v. 7, n. 1, p. 55-70, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6938/4746>. Acesso em: 4 jan. 2020.

HOFFMANN, L-F. *Haïti: couleurs, croyances, créole*. Port-au-Prince: Les Éditions Henri Deschamps; Montréal: Les Éditions du CIDIHCA, 1990.

JEAN, W. Le vaudou dans la littérature haïtienne. *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, [s.p.], 18 sep. 2015. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/149845/Le-vaudou-dans-la-litterature-haitienne>. Acesso em: 18 de fev. 2020.

JOSEPH, H. *Vodu no Haiti – Candomblé no Brasil: identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino americano*. 2010. 183f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

LAFERRIÈRE, D. *Je suis fatigué*. Montréal: Éditions TYPO, 2005.

LAFERRIÈRE, D. *Páís sem chapéu*. Tradução de Heloisa Caldeira Alves Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

LAFERRIÈRE, D. *Pays sans chapeau*. 4. ed. Boréal. Québec: Lanctôt Éditeur, 1996.

MUNANGA, K. *Negritude usos e sentidos*. Belo Horizonte: Editora Ática, 2009.

PAULA, I de. *Pays sans chapeau: uma autoficção americana, entre o real e o sonhado*. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: América Central e Caribe: múltiplos olhares*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 45, p. 233-254,

2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/43786/25026>. Acesso em: 18 fev. 2020.

PRICE-MARS, J. *Ainsi parla l'Oncle suivi de Revisiter L'Oncle*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2009.

ROGERS, D. De l'origine du préjugé de couleur en Haïti. *Outre-Mers*, [France], tome 90, n. 340-341, p. 83-101, 2^e sem. 2003. DOI : <https://doi.org/10.3406/outre.2003.4045>. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2003_num_90_340_4045. Acesso em: 21 maio 2020.

Recebido em: 30 de junho de 2020.

Aprovado em: 16 de setembro de 2020.



Césaire, Glissant e Chamoiseau: identidade antilhana e tradição literária

Césaire, Glissant and Chamoiseau: Antillean Identity and Literary Tradition

Danielle Grace

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte
/ Brasil

daniellegrace15@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0671-3098>

Resumo: O presente artigo procura discutir algumas questões que envolvem a literatura antilhana de língua francesa. A partir de três autores, Aimé Césaire, Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau, pretende-se seguir os indícios de uma tradição literária que se constrói ao mesmo tempo em que se deseja definir os contornos de uma identidade propriamente antilhana. Nessa esteira, examinam-se alguns conceitos que atravessam a história literária das ilhas caribenhas, tal como a *négritude*, a *crioulização* e a *crioulidade*, que se apresentam como ideias-chave para pensar não somente a produção criativa e poética, mas também o arcabouço teórico que acompanha a prática literária desses autores.

Palavras-chave: literatura antilhana; *négritude*; *crioulização*; *crioulidade*.

Abstract: This article seeks to discuss some issues involving French-speaking Antillean literature. Through three authors, Aimé Césaire, Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau, we intend to follow the indications of a literary tradition that is built at the same time that we want to define the contours of a properly Antillean identity. In this context, we examine some concepts that cross the literary history of the Caribbean islands, such as *négritude*, *créolisation* and *créolité*, which are presented as key ideas to think not only about creative and poetic production, but also the theoretical framework accompanying the literary practice of these authors..

Keywords: Antillean literature; *négritude*; *créolisation*; *créolité*.

Não é fácil falar da literatura antilhana sem recorrer à história ou às ruínas de uma memória que remonta há mais de dois séculos de colonização e escravidão. Nesse terreno, a produção literária estabeleceu fortes raízes ou rizomas, para usar o termo que Édouard Glissant teria preferido. Esse modo de abordar o assunto, desvelando a tradição literária pelas vias dos acontecimentos históricos, expõe a confluência dessas duas linhas primordiais. Isso evidencia o fato de que, em se tratando das Antilhas, só é possível entender a constituição de uma estética literária na medida em que se considera também as implicações linguístico-social e político-identitária sobre esses escritores.

Desde as primeiras linhas de *O elogio da criouldade (L'éloge de la Créolité)*, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé e Rafael Confiant (1993, p. 13) posicionam sua perspectiva sobre o tema da identidade étnico-cultural na Martinica da seguinte maneira: “Nem europeus, nem africanos, nem asiáticos, nós nos proclamamos crioulos”.¹ Os impasses que se manifestam com a declaração desses martinicanos têm como legado uma problemática antiga, mas que permanece viva ainda nos dias de hoje. Aimé Césaire, personagem capital do movimento anticolonização, está no topo dessa lista de autores que, no decorrer do século XX, questionaram a ideia que seus conterrâneos faziam de si próprios. Na capital francesa dos anos 1930, o jovem poeta é um dos que vai expor com mais veemência as idiossincrasias de sua identidade franco-caribenha. A fim de denunciar o lugar ainda subalternizado do negro no mundo ocidental do pós-guerra, Césaire se lança em um intenso esforço de reconstituição de uma história silenciada pela colonização e de uma cultura subjugada pela escravidão. O que ele entende como negritude é, acima de tudo, um movimento de busca por uma constituição identitária, tendo como esteio a narrativa da diáspora africana.

Em *Diário de um retorno ao país natal (Cahier d'un retour au pays natal)*, ele proclama o valor desses homens e mulheres, tomados como escravos e postos à margem pelo olhar opressor do colono. Para isso, o poeta evoca as dores de seus antepassados recriando uma memória de luta e resistência por liberdade: “Minha memória está envolta em

¹ “Ni Européen, ni Africain, ni Asiatique, nous nous proclamons Créoles” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993, p. 13) [Tradução de minha autoria, como ocorre em todas as citações no original em francês].

sangue. Minha memória tem a cintura de cadáver / e projétil de barris de rum regando genialmente nossas revoltas ignóbeis.” (CÉSAIRE, 1971, p. 19).² Nesse trecho, a exploração do homem branco é representada pela menção ao rum, produto advindo da cultura de cana de açúcar, principal setor a que se destinava o trabalho escravo nas colônias caribenhas. Com essa referência, o poeta mistura o espectro da opressão ao ideal do guerreiro, que, fincado em sua terra, faz da tirania do colonizador a arma para suportar a violência e a morte.

Apesar dos inúmeros significados da palavra negritude evocados por Césaire, tanto como conceito, quanto como denominação do movimento que contou com a participação de Léopold Sédar Senghor e Léon Damas nos anos 1930, Zilá Bernd (1984, p. 30) acredita que o mais representativo é o que confere contornos a uma consciência identitária, pela “revolta contra o colonialismo e a preocupação com a busca de identidade”. Kabengele Munanga (2012), no livro *Negritude*, recupera a questão, afirmando que, a partir desses primeiros conceituadores, o vocábulo procurava “restituir à África o orgulho de seu passado, afirmar o valor de suas culturas, rejeitar uma assimilação que teria sufocado a sua personalidade.” (MUNANGA, 2012, p. 47) Esse empenho se torna ainda mais emblemático quando se coloca sob perspectiva a contribuição conceitual do termo para a formação de uma tradição literária antilhana. Eurídice Figueiredo (1998) lembra que a negritude, enquanto fenômeno, não está isolada de um contexto bastante particular, que é a ebulição artística do início do século XX na Europa. No decorrer da primeira década, pintores, poetas e dramaturgos fizeram da cidade de Paris o ponto de encontro da nova produção das artes, mas não somente isso, a reunião de jovens advindos de toda parte do mundo permitia a coabitação de diferentes perspectivas culturais e artísticas. Nesse contexto de abertura à alteridade é que, como vai ressaltar Figueiredo (1998), Césaire confronta a si mesmo a partir do olhar do europeu, decantando nas vicissitudes da relação com o outro o desejo de retorno às origens como projeto de fundação identitária do ser antilhano.

Aliás, com alguns desses artistas, a arte africana ganhará uma densidade revolucionária, relegando a último plano os aspectos ditos

² “Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavre ! / et mitraille de barils de rhum génialement arrosant nos révoltes ignobles.” (CÉSAIRE, 1971, p. 19).

primitivos e exaltando o valor estético que eles reconheciam nela. Essa conjuntura teria suscitado em Césaire um efeito de jogo de espelhos, em que o olhar do outro sobre si permite distinguir aspectos antes imperceptíveis, convertendo-se em respostas para seus anseios. Mas as implicações desse processo, no caso de Césaire, consistiriam no fato de que a ótica do branco europeu continuava sendo a referência de todo o processo de autorreconhecimento. Figueiredo (1998) entende, portanto, que, nesse momento, a “história (literária ou não) das Antilhas encontra-se sobredeterminada pela história europeia”, e mesmo a “emergência de um movimento de reivindicação de uma identidade outra (negra) passa pela mediação da Europa.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 24).

Ainda que o despertar da questão da negritude possa ser inicialmente atribuído à eclosão dos temas africanos pelos artistas da primeira década do século XX, é apenas posteriormente que o tema vai realmente ganhar fôlego. Antes, o rol dos primeiros artistas a colocar em relevo uma estética dita africana contou com nomes que como Apollinaire, na menção aos “fetiches de Guiné” (*fétiches de Guinée*) do poema “Zona” (*Zone*),³ e Picasso, com a pintura das máscaras africanas do famoso quadro *As senhoritas de Avignon* (*Les Femmes d’Alger*)⁴ se interessaram pelo caráter enigmático que essas artes representavam para eles. Todavia, é o surrealismo que, nos anos 1940, vai verdadeiramente perscrutar a poética de Césaire. Com André Breton, poeta e precursor do movimento, é possível perceber um interesse mais profundo pela exploração das culturas africanas e suas representações artísticas. Reconhecendo nessas artes uma pulsante oposição ao racionalismo e ao objetivismo ocidental que, segundo ele, foram responsáveis pelos horrores da guerra experimentados por sua geração, o autor de *Manifesto do Surrealismo* (1924) identificou na obra de Césaire as inspirações que obsedavam a poética surrealista. Dizendo de outro modo, para Breton, o poeta martinicano não apenas simbolizava o inverso da lógica civilizatória europeia, como também levava às últimas consequências uma estética profundamente arraigada no maravilhoso e que se realizava ao sabor da embriaguez psíquica e dos sonhos. Nesse trecho de *Diário de um retorno ao país natal* (1971) estão algumas dessas características:

³ Poema que compõe a antologia *Alcóol* (*Alcool*), de 1913.

⁴ Obra de 1907.

terra tencionada terra embriagada
terra grande sexo erguido em direção ao sol
terra grande delírio da mênula de Deus
terra selvagem estendida das estufas do mar com na boca um
tufo de cecrópias
terra da qual só posso comparar a face agitada à floresta virgem
e louca que eu desejaria poder mostrar como uma face aos olhos
indecifradores dos homens
bastar-me-ia um gole de seu jículi para que em ti eu descubra
sempre a mesma distância de miragem – mil vezes mais nativa e
dourada de um sol que não me corta por nenhum prisma – a terra
onde tudo é livre e fraternal, minha terra.
(CÉSAIRE, 1971, p. 10).⁵

Se, à primeira vista, seria possível identificar nesses versos um teor tipicamente romântico, em que o poeta reage como espectador privilegiado, testemunha das maravilhas de uma terra divinizada, logo se é confrontado com uma cena particularmente surrealista. Aqui, o cenário idílico da natureza se funda a uma experiência quimérica. A floresta selvagem, um dos fetiches mais explorados pelos poetas da primeira fase do surrealismo, aparece nos versos de Césaire com o mesmo encantamento de seus contemporâneos vanguardistas: “terra da qual só posso comparar a face agitada à floresta virgem e louca” (CÉSAIRE, 1971, p. 10). Mesmo a natureza idealizada, autoridade diante dos “olhos indecifradores dos homens” (CÉSAIRE, 1971, p. 10), não lhe confere o caráter de poeta mensageiro da sabedoria, como seria o caso no ideal do romantismo. Pelo contrário, o que se pode perceber nesse fragmento e ao longo de todo o livro é um narrador que se entrega aos desvarios de uma visão entorpecida: “bastar-me-ia um gole de seu jículi⁶ para que

⁵ “terre tendue terre saoule / terre grand sexe levé vers le soleil / terre grand délire de la / mentule de Dieu / terre sauvage montée des resserres de la mer avec dans la bouche une / touffe de cécropies / terre dont je ne puis comparer la face houleuse qu’à la forêt vierge et folle / que je souhaiterais pouvoir en guise de visage montrer aux yeux / indéchiffreurs des hommes / il me suffirait d’une gorgée de ton lait jiculi pour qu’en toi je découvre / toujours à même distance de mirage – mille fois plus natale et dorée d’un soleil / que n’entame nul prisme – la terre où tout est libre et fraternel, ma terre.” (CÉSAIRE, 1971, p. 10).

⁶ Jículi, também conhecida como peiote ou mescal, é uma planta alucinógena e psicoativa.

em ti eu descubra / sempre a mesma distância de miragem” (CÉSAIRE, 1971, p. 10).

Tal reconhecimento por parte do líder surrealista é mais um fator que coloca a arte de Césaire e o movimento da negritude no centro das questões anticoloniais e antirracistas. Porém, se, por um lado, a escrita de Césaire inspirou muitos escritores antilhanos que fizeram parte do cenário da literatura caribenha, por outro, ela suscitou críticas, notadamente no que tange a um certo essencialismo da figura do negro. Nessa esteira, alguns escritores vão denunciar, sobretudo, a tendência de criar uma representação narcísica do africano e uma África idealizada. Em outro trecho da antologia de Césaire, pode-se perceber como o poeta constrói essa mistificação: “Viva, para os que nunca inventaram nada / para os que nunca exploraram nada / para os que nunca sugeram nada” (CÉSAIRE, 2017, p. 44).⁷

Franz Fanon (2008) é um dos que percebem o caráter ardil desta abordagem. Para ele, a criação de um arquétipo do negro, em sua representação sublimada, acaba por expor o profundo assujeitamento imposto pelo branco. Em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008), o autor desloca a discussão com uma análise psicológica do negro ao afirmar que, no cerne de um movimento de revolta contra a opressão dos brancos, “assistimos aos esforços desesperados de um preto que luta em descobrir o sentido da identidade negra” (FANON, 2008, p. 30). Entretanto, essa tentativa de provar seu valor ao opressor, a partir dos mesmos parâmetros segundo os quais foi submetido, seria justamente o que suscita e reforça o sentimento de inferioridade do negro diante do branco. Tudo se passa, então, como se a resolução a incidir sobre o inconsciente do oprimido fosse a de assimilação ao opressor ou a de aniquilamento de suas características distintivas.

[...] desorientado, incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto. [...] No entanto, eu não queria esta reconsideração, esta esquematização. Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. (FANON, 2008, p. 106).

⁷ “Eia pour ceux qui n’ont jamais rien inventé / pour ceux qui n’ont jamais rien exploré / pour ceux qui n’ont jamais rien dompté.” (CÉSAIRE, 2017, p. 44).

Édouard Glissant (1990) vai na mesma direção ao questionar as relações simbólicas que o conceito de negritude pode evocar. Para o autor de *Poética da relação* (*Poétique de la relation*), a negritude delinea um tipo universal de ser e, desse modo, apaga toda a complexidade relacional da condição do homem colonizado. Essa caracterização fixa do negro, tanto quanto a que carrega atributos intrínsecos a sua existência, acabaria por confiná-lo em um modelo utópico e que não corresponde de modo algum à realidade antilhana. Aliás, a própria ideia explorada pelo sintagma “poética da relação” pretende lançar luz sobre essa questão. Ao anunciar uma sensibilidade que se forja a partir da reunião de multiplicidades, Glissant rompe definitivamente com o imaginário de pureza como força identitária, para então defender que é somente pela capacidade de relação com o diverso, expondo suas fronteiras a outras subjetividades, que é possível conceber uma sensibilidade propriamente antilhana.

Partindo desse princípio, Glissant vai fundar todo um vocabulário conceitual – “mundialidade” (*mondialité*), “todo-mundo” (*tout-monde*), “crioulização” (*créolisation*) – que, abandonando a relação dicotômica entre o branco e o negro, procura entender a confluência de formas diversas de ser no mundo. Sem perder de vista a multiplicidade de culturas às quais o indivíduo contemporâneo se encontra exposto, o autor vai proclamar um outro modo de compartilhamento entre as alteridades, enfatizando que o ser não pode se reconhecer senão em busca desses amálgamas identitários. Nesse empreendimento, como assinala Figueiredo (1998, p. 78), a identidade será menos uma questão de origem étnica que uma compreensão geopolítica.

A negritude de Césaire, com sua força no elemento étnico-epidérmico do ser negro ocupava a cena. Glissant [...] nunca apreciou esse tipo de essencialismo universalista, percebendo desde logo que os povos híbridos do Caribe tinham muito mais em comum entre si que com essa generalidade que se designava pelo nome de “negros”. Vê a Martinica, sua ilha natal, tão isolada das outras ilhas, olhando sempre para fora (a África e/ou a França) quando, na verdade, ela fazia parte de um arquipélago. (FIGUEIREDO, 1998, p. 78).

Esse isolamento identificado nas reflexões de Glissant por Figueiredo (1998) aponta para um nó sensível da questão identitária antilhana. O poeta percebe, nessa atitude de ausência de um consciente simbólico, atrelado ao espaço físico que representa as Antilhas, a própria dificuldade de se reconhecer como unidade. A maior afinidade dessas ilhas, o que as torna definitivamente imbricadas, ultrapassaria as demarcações geográficas e se estabeleceria pelas marcas da opressão colonizadora e escravista. É nesse sentido que a literatura se ergue como um relicário, forçando o passado a renegociar seus princípios retóricos, atribuindo um valor outro à relação com o diverso. Não é por acaso que a obra de Glissant, tanto crítica e ensaística quanto no que se refere à produção poética e poético-ficcional, sempre retoma os contornos do que ele vai chamar de “crioulização” (*créolisation*). Com esse termo, o autor designa o fenômeno que ele entende como o contato permanente e imprevisível com a diferença. Na sua filosofia da diversidade, a combinação de culturas permite uma constante (re) construção de identidades em que a língua funcionaria como um repositório de relíquias, amálgama dessas confluências e testemunha das inter-relações. Por isso, um homem que escreve, manipulando as palavras por meio de um exercício reflexivo, realiza sua atividade sem que lhe seja possível prescindir de uma espécie de eco multilíngue que lhe chega como uma demanda de decifração. É nesse sentido que, para Glissant (2009, p. 80), escrever é uma ação que se realiza “em presença de todas as línguas do mundo”⁸ e o escritor é esse revelador do “imaginário das línguas” (GLISSANT, 1997, p. 225).⁹ Em *Filosofia da relação* (2009) (*Philosophie de la Relation*), sorte de ensaio poético subtintulado “poesia em extensão” (*poésie à l’étendue*), o autor reúne os temas mais representativos de sua obra para daí construir um verdadeiro arquipélago de formas literárias. Ao lado disso, a língua francesa também se apresenta a partir de vestígios, dissolvendo-se em restos de oralidade advindo do crioulo, como atesta o título de uma das seis partes que compõe o livro: “Souques”. Esta dedicada à poesia, cuja gênese se situaria no tempo da criação do mundo, em que não havia ainda distinção entre os homens:

⁸ “en présence de toutes les langues du monde” (GLISSANT, 2009, p. 80).

⁹ “imaginaire des langues” (GLISSANT, 1997, p. 225) A expressão se repete ao longo de sua obra e chega a intitular um livro de entrevista em 2010.

Houve, ergueu-se uma palavra sagrada. Agora o poema, então o poema, de si engendrado, começou a ser reconhecido. Assim deveria ter sido pronunciado, talvez, na pré-história de todas as literaturas do mundo, esse mesmo começo. Seu título indicaria um primeiro e obscuro composto da intenção de garantias, bem antes que as clarezas rudes das histórias dividam os espaços e os ecos das vozes. Antes de toda humanidade. (GLISSANT, 2009, p. 11).¹⁰

Seguindo as pistas de Glissant, se o homem antilhano não está isolado, mas em constante modificação face ao outro pelas línguas, seu lugar é por excelência o “todo-mundo” (*tout-monde*), em outras palavras, o espaço incontornável da diferença. Dominique Combe (2010) assinala que, a respeito dessa expressão, deve-se atentar para a dimensão dialética que se estabelece “em relação ao ‘não-mundo’ (*non-monde*), ou seja, ao precipício (*gouffre*), ao abismo dos porões do navio e à memória do Tráfico” (COMBE, 2010, p. 222).¹¹ Nesse aspecto, a perspectiva de Glissant (1997), ao mesmo tempo em que desenvolve a ideia de multiplicidade positiva, denuncia também a ocorrência de inúmeras violências a que o homem moderno estaria exposto. Um exemplo disso é o processo de globalização, visto como um aniquilador dos traços distintivos entre as culturas, o que ele vai definir como “não-lugar” (*non-lieu*), já que os interesses dos mais fortes economicamente tensionam as sensibilidades dos menos favorecidos no sentido de uma “diluição padronizada” (*dilution standardisée*) (GLISSANT, 1997, p. 192). No universo glissantiano, no entanto, esses fenômenos se apresentam em um campo de forças complexo, e por mais opressor que um seja, acaba por suscitar caminhos de resistências. No que tange à globalização,¹² é possível identificar, por exemplo, uma reação que o poeta e teórico

¹⁰ “Il y eut, qui s’élève, une parole sacrée. Or le poème, alors le poème, de soi engendré, commença d’être reconnu. Ainsi aurait dû être prononcé, peut-être, dans les préhistoires de toutes les littératures du monde, ce même commencement. Son intitulé indiquerait un premier et obscur composé de l’intention des gages, bien avant que les rudes clartés des histoires ne divisent les espaces et les échos des voix. Avant toute humanité.” (GLISSANT, 2009, p. 11).

¹¹ “ ne peut se comprendre que dialectiquement par rapport au « non-monde », c’est-à-dire au gouffre, à l’abîme de la cale et à la mémoire de la Traite.” (COMBE, 2010, p. 222).

¹² *mondialisation* em francês, o que reforça o jogo de sentidos com o neologismo *mondialité*.

denomina “mundialidade (*mondialité*) [que] se se verifica nas opressões e nas explorações dos fracos pelos poderosos, advinha-se e vive-se também pelas poéticas, longe de toda generalização” (GLISSANT, 1997, p. 176).¹³

À maneira de Glissant, outros escritores martinicanos se esforçam para redefinir a relação com as origens históricas do povo antilhano, ao mesmo tempo em que acenam para a literatura como construção coletiva. Patrick Chamoiseau é um dos que, fazendo parte da nova geração de escritores martinicanos, credita grande parte de seu legado literário a Glissant. Em *O elogio da criouldade*, o escritor e seus companheiros explicam em tom de manifesto o conceito de “criouldade” trazendo à cena a ideia de mestiçagem como valor intrínseco à identidade antilhana. Todavia, o conceito pode ser tomado por várias interferências conceituais e, se colocado sob a perspectiva histórica, apresenta uma faceta um tanto paradoxal, pois que a questão de ordem étnica, contida no adjetivo crioulo, despontaria de modo a enfatizar não a mistura e a interrelação entre as etnias, mas o branco ou o negro em condições de isolamento. Corroborando essa ideia, Figueiredo (1998, p. 103) vai lembrar que a palavra crioulo “designou, historicamente, ora os brancos nascidos nas colônias, ora os negros, não sendo, portanto, marca de mestiçagem.”

Embora a “criouldade” possa desencadear reações controversas em relação à problemática que envolve, é esse mesmo conceito que insere a questão em uma dialética interessante. Se, por um lado, o adjetivo crioulo designando a condição étnica de indivíduos pode significar desagregação, por outro, como substantivo que se refere ao idioma acena para uma dimensão bem mais dinâmica. Não apenas se aproxima da ideia de mestiçagem, forjada a partir dos vestígios da imbricação entre línguas, como lhe confere a mutabilidade própria da linguagem. Sendo assim, na medida de um paradigma identitário, a “criouldade” começaria pela palavra em toda a sua vivacidade, solicitando sua potência de acumulação da diversidade para daí entrever uma simbiose entre a história de um povo, seu inconsciente coletivo, e a literatura em permanente formação. Em seu último livro, *Irmãos Migrantes (Frères migrants)* (2017) – proteiforme ao estilo de Glissant, alternando entre escrito poético e manifesto político –, o olhar sobre a literatura e o discurso metapoético também ocupa o centro dos

¹³ “La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation.” (GLISSANT, 1997, p. 176).

interesses de Chamoiseau. Nesse empreendimento, percebe-se um esforço de traçar linhas de percurso da literatura antilhana reunindo-as em uma trilha que segue seu rumo na contemporaneidade. Em uma passagem, ao tratar da questão central do livro, o fluxo de migrantes e o lugar desumano a que são relegados pelo capitalismo, o escritor evoca Glissant.

As fronteiras da Europa se erguem em malvas mortíferas. Elas alimentam um dos infernos de Dante, e reinstalam um modo desse Precipício de que falou Glissant. Precipício de vidas afogadas, de pálpebras abertas fixas, de praias onde corpos arrancados dos abismos vão atordoar a espuma. Precipício de crianças boiando, dormentes em uma fôrma de coral, engolidas pela areia ou tenramente desarticuladas por intrépidas ondulações. (CHAMOISEAU, 2017, p. 18).¹⁴

Nesse trecho, destaca-se o uso reiterado da imagem do “Precipício” (*gouffre*), em letra maiúscula e com referência explícita a Glissant para entrar, de pronto, em um dos temas mais caros a seu conterrâneo. No texto “Embarcação aberta” (*Barque ouverte*), em *Poéticas da relação* (*Poétiques de la Relation*), a mesma palavra serve para descrever o transporte de escravos: “O ventre dessa embarcação te dissolve, te precipita em um não-mundo onde você grita. Essa embarcação é uma matriz, o precipício-matriz.” (GLISSANT, 1990, p.18).¹⁵ Já na voz de Chamoiseau, a cena é atualizada pelo fluxo de migração, uma situação análoga a de homens, mulheres e crianças carregados além-mar nos navios de transportação de escravos. Forçados, não mais pelas correntes, mas por um sistema mercadológico que os desterritorializa e os coloca em condições tão extremas que, aos olhos do autor, é possível aproximá-las da experiência de horror protagonizado pela escravidão. No cruzamento dessas duas realidades, escravos e migrantes são vítimas de males diferentes, mas que provocam crueldades similares: “banimentos, fugas,

¹⁴ “Les frontières de l’Europe s’érigent en de mauves meurtrières. Elles alimentent un des enfers de Dante, et réinstallent une manière de ce Gouffre dont a parlé Glissant. Gouffre de vies noyées, de paupières ouvertes fixes, de plages où des corps arrachés aux abysses vont affoler l’écume. Gouffre d’enfants flottés, ensommeillés dans un moule de corail, avalés par le sable ou désarticulés tendres par des houles impavides.” (CHAMOISEAU, 2017, p. 18)

¹⁵ “Le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans un non-monde où tu cries. Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice.” (GLISSANT, 1990, p. 18).

terrores, demandas de refúgio, pedidos de asilo, ocorrências diversificadas da migração não precisam mais ser distinguidas” (CHAMOISEAU, 2017, p. 23).¹⁶ Situações apartadas no tempo, impondo, no entanto, o mesmo exílio e reduzindo as pessoas a mesma condição de “miséria material e mental” (CHAMOISEAU, 2017, p. 23).¹⁷

Paralelamente a essa evocação dupla, da história antilhana e de uma representação literária importante, na pessoa de Glissant, Chamoiseau suscita uma reflexão sobre a figura do poeta e seu papel na esfera social e política. Para tanto, o autor reaviva a indignação pelo “inaceitável”, dispendo lado a lado a palavra poética e a resistência às formas de opressão do mundo contemporâneo, como se vê explicitado nessa passagem do texto da contracapa do livro:

A poesia não está a serviço de nada, nada está a seu serviço. Ela não dá ordens e ela não as recebe. Ela não resiste, ela existe – é assim que ela se opõe, ou melhor: que ela se opõe e sinaliza tudo o que é contrário à dignidade, à decência. A tudo o que é contrário às belezas relacionais do vivente. Quando algo inaceitável surgia em algum lugar, Édouard Glissant me ligava para me dizer: “Não podemos deixar passar isso!” Ele reforçava o “não podemos”. Era para mim sempre estranho. Não dispomos de nenhum poder. [...] Não sou poeta, mas diante da situação infligida aos migrantes de toda parte do mundo, imaginei que Édouard Glissant me telefonara como o fizeram alguns amigos muito cuidadosos. Essa declaração serve somente para esboçar a via de um outro imaginário do mundo. [...] Isso não é nada. É somente um brilho destinado à higiene do espírito. Talvez, um desses vaga-lumes pelo qual, por menor que fosse, Pier Paolo Pasolini teria dado sua vida. (CHAMOISEAU, 2017).¹⁸

¹⁶ “les bannissements, les fuites, les terreurs, les demandes de refuge, les suppliques d’asile, les occurrences diversifiées de la migrance n’ont plus à être distingués.” (CHAMOISEAU, 2017, p. 26).

¹⁷ “misère matérielle et mentale” (CHAMOISEAU, 2017, p. 23).

¹⁸ “La poésie n’est au service de rien, rien n’est à son service. Elle ne donne pas d’ordre et elle n’en reçoit pas. Elle ne résiste pas, elle existe – c’est ainsi qu’elle s’oppose, ou mieux : qu’elle s’oppose et signale tout ce qui est contraire à la dignité, à la décence. À tout ce qui est contraire aux beautés relationnelles du vivant. Quand un inacceptable surgissait quelque part, Edouard Glissant m’appelait pour me dire : ‘On ne peut pas laisser passer cela !’ Il appuyait sur le ‘on ne peut pas’. C’était pour moi toujours étrange.

Além de Glissant, aqui e ao longo de todo o livro, é possível observar também referências a Césaire como ícone da experiência literária e do discurso anticolonialista das Antilhas. A menção ao poeta nessa passagem, especificamente, pode ser identificada por meio da alusão direta a Pasolini e à célebre metáfora dos vaga-lumes. Tal associação só é possível se colocarmos em perspectiva o diálogo que Césaire estabelece com o autor italiano através do poema “Virtude dos vaga-lumes” (*Vertu des lucioles*), em *Como um mal entendido de aceno* (*Comme un malentendu de salut*), de 1994, de onde se pode extrair os seguintes versos:

Não se desesperar pelos vaga-lumes
 Reconhecia nisso uma virtude
 Esperá-los, segui-los
 Espreita-los ainda
 O sonho não é de surpreendê-los flamejantes
 Nem que eles se comuniquem em luzes não frias
 Aliás estou certo de que a reconversão se faz
 em algum lugar para todos os
 que nunca aceitaram esse estupor do ar
 (CÉSAIRE, 2017, p. 826)¹⁹

O foco sobre os vaga-lumes, nesse poema de Césaire, conduz o leitor ao texto conhecido como “O artigo dos vaga-lumes”,²⁰ de 1975. Nele, Pasolini (2020) associa o crescente desaparecimento de vaga-lumes, na Itália, à instauração do sistema capitalista no pós-segunda

Nous ne disposons d’aucun pouvoir. [...] Je ne suis pas poète, mais, face à la situation faite aux migrants sur toutes les rives du monde, j’ai imaginé qu’Edouard Glissant m’avait appelé, comme m’ont appelé quelques amies très vigilantes. Cette déclaration ne saurait agir sur la barbarie des frontières et sur les crimes qui s’y commettent. [...] Ce n’est pas grand-chose. C’est juste une lueur destinée aux hygiènes de l’esprit. Peut-être, une de ces lucioles pour la moindre desquelles Pier Paolo Pasolini aurait donné sa vie.” (CHAMOISEAU, 2017).

¹⁹ “Ne pas désespérer des lucioles / je reconnais là la vertu. / les attendre les poursuivre / les guetter encore. / le rêve n’est pas de les fixer flambeaux / ni qu’elles se répondent en des lumières non froides / je suis d’ailleurs sûr que la reconversion se fait / quelque part pour tous ceux / qui n’ont jamais accepté cette stupeur de l’air.” (CÉSAIRE, 2017, p. 826).

²⁰ O nome original é “O vazio do poder na Itália”.

guerra. Os pirilampos, tão notáveis pela sua luminescência em rituais de acasalamento, que ocorrem nas noites de verão, sofrem um processo agressivo de extinção com o crescimento industrial em curso desde meados do século XX. Nesse texto, o escritor destaca que tanto o apagamento das culturas populares quanto o ataque ao meio ambiente em seu país, no início dos anos 1960, estavam ancorados em um processo de “padronização violenta da industrialização” (PASOLINI, 2020, p. 165). A constatação do sumiço dos vaga-lumes serve ao poeta como uma metáfora de “caráter político-literário” (PASOLINI, 2020, p. 163) para expressar a opressão de um novo poder, “mais que totalitário porque violentamente totalizante” (PASOLINI, 2020, p. 167). Para Pasolini (2020), assim como o esgotamento dos recursos naturais e o desequilíbrio ambiental, a ausência desses insetos noturnos evidencia a perda de vitalidade da sociedade diante das placas luminosas da propaganda e do apelo ao consumo. Uma apatia que ilustra não somente a redenção aos mecanismos de poder, mas também a falência da potência cultural do “povo italiano” face ao imperativo capitalista de produção e sua promessa de “bem-estar” (PASOLINI, 2020, p. 164).

Vi, pois, “com os meus sentidos”, o comportamento imposto pelo poder do consumo recriar e deformar a consciência do povo italiano a um ponto de irreversível degradação. Coisa que não tinha acontecido durante o fascismo fascista, período no qual o comportamento estava completamente dissociado da consciência (PASOLINI, 2020, p. 166).

A constatação de Pasolini (2020) carrega o desespero de quem identifica o projeto ardiloso de um regime que, mesmo amparado em princípios contrários aos do fascismo, se revela destruidor. Trata-se de um novo fascismo, ainda mais perverso que o “fascismo fascista” (PASOLINI, 2020, p. 166), pois que ao transformar homens e mulheres do povo em ávidos consumidores, arranca-lhes pela subjugação do desejo todo potencial de resistência. Enquanto os antigos fascistas “não passavam de máscaras que se punham e se tiravam” e, uma vez destituídos, “tudo voltou a ser como antes” (PASOLINI, 2020, p. 166), os novos provocavam mudanças indeléveis na sensibilidade do povo.

Já no poema de Césaire, apesar da evidente relação com o artigo de seu contemporâneo italiano e da presença do mesmo tom de denúncia e revolta, os vaga-lumes recebem uma conotação menos impregnada

de desesperança. Césaire (2017), aproveitando-se da associação perspicaz de Pasolini face à ausência dos insetos, aponta a necessidade de transformar o desespero da falta em esperança. Trata-se, na verdade, de um deslocamento sutil, pois, para o poeta antilhano, a potência da resistência encontra-se justamente na virtude de uma espera confiante e incansável, como evidenciam seus versos: “Não se desesperar pelos vaga-lumes / reconhecia nisso uma virtude / Esperá-los” (CÉSAIRE, 2017, p. 826). É nesse sentido que, por mais que as palavras de Chamoiseau retomem claramente as imagens de Pasolini, não se pode ignorar um ponto de vista atravessado pela perspectiva de Césaire. Com Chamoiseau (2017, p. 169), as palavras que encerram o artigo do poeta italiano (2020), “eu daria a Montedison inteira [...] em troca de um único vaga-lume” ganham um contexto esperançoso: “Talvez, um desses vaga-lumes pelo qual, por menor que fosse, Pier Paolo Pasolini teria dado sua vida” (CHAMOISEAU, 2017).

Nesse debate em torno do artigo de Pasolini, vale ainda uma última, porém significativa, relação. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, publicado em 2011, o crítico de arte e filósofos Didi-Huberman também retoma a metáfora dos vaga-lumes para refletir sobre as formas de aparelhamento do poder capitalista na contemporaneidade. Em uma leitura atravessada por obras de autores como Guy Debord, Walter Benjamin e Denis Roche, ele vai defender que não basta constatar o desaparecimento dos vaga-lumes, antes, para se pensar as formas de opressão e resistência, é preciso construir meios de reencontrá-los. “É somente aos nossos olhos que eles ‘desaparecem pura e simplesmente’. [...] Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). Nessa perspectiva, em que a posição do espectador deve se reajustar, a sobrevivência se refere tanto aos insetos luminosos quanto à capacidade de ver, de reposicionar o olhar na escuridão:

Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes. Aprendo que existem ainda, vivas, espalhadas pelo mundo, duas mil espécies conhecidas desses bichinhos. [...] É preciso saber que, *apesar de tudo*, os vaga-lumes formam em outros lugares suas belas comunidades luminosas. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49-50. Grifos do autor).

Como Didi-Huberman, Chamoiseau (2017), como vimos, segue procurando caminhos de resistência. Ora como seu conterrâneo Césaire, identificando-se com a virtude da espera pela escrita poética, ora através do reposicionamento do olhar, sugerido pelo crítico francês. Em seu livro, a esperança pelos lampejos de vaga-lumes é captada por um espectador atento aos gestos de voluntários: “De repente, Jane, a que escreve tão bem, tem um gesto surpreendente: Eu vi seus olhos, são vaga-lumes...” (CHAMOISEAU, 2017, p. 15).²¹ Sinais de resistência que chegam pelos olhos, mas também pelas mãos, ou seja, pela escrita, pela literatura.

Desse modo, Chamoiseau cria um eco em que as questões do passado se desdobram nas do presente. É o tipo de aceno que o título do livro cria com sua filiação forjada pelo substantivo “irmão”. “Irmãos migrantes” funciona como uma chave dupla, abre a antiga suspeita acerca do capitalismo e a objetificação dos corpos e, como por atualização, reconecta a história da escravidão e da colonização aos horrores recentes vividos pelos migrantes ao redor do mundo. Ora, se a esperança chega pelos olhos de voluntários, trabalhando contra a opressão, e pelas mãos que escrevem a escrita da resistência, resta constatar sua contribuição nessa linha da tradição literária. Fazendo-se poeta e ativista, Chamoiseau retorna no final do livro à imagem dos vaga-lumes, reformulando-a ao sabor de suas intenções literárias: “Que a felicidade de todos cintile no esforço e na graça de cada um [...] *em cem vezes cem vezes cem milhões de vaga-lumes!* – um só para manter a esperança ao alcance de todos, os outros para garantir a amplidão dessa beleza contra as forças contrárias” (CHAMOISEAU, 2017, p. 84. Grifo do autor).²²

Nesses cruzamentos entre obras, a literatura antilhana, desde Césaire, passando por Glissant e Chamoiseau, é vista por meio de um efeito de *mise en abyme*, reatando à sua história literária o próprio discurso sobre a identidade dos povos que habitam as ilhas. Nesse terreno em que a literatura tenta fincar seus fundamentos a partir de uma espécie de renegociação com o tempo e o espaço, pode-se escutar os ecos de um

²¹ “Soudain, Jane, celle qui écrit si bien, a un geste étonné : J’ai vu leurs yeux, c’est des lucioles...” (CHAMOISEAU, 2017, p.15).

²² “Que le bonheur de tous clignote dans l’effort et la grâce de chacun [...] *en cent fois cent fois cent millions de lucioles !* – une seule pour maintenir l’espoir à la portée de tous, les autres pour garantir l’ampleur de cette beauté contre les forces contraires.” (CHAMOISEAU, 2017, p.85).

passado que ainda está por ser contado. Ao mesmo tempo, é possível identificar um projeto que se dirige ao futuro pela escrita, indicando um horizonte para futuras gerações, mesmo que antigas questões ainda estejam na ordem do dia.

Referências

BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Éloge de la créolité*. Édition Bilingue. Paris: Gallimard, 1993.

BERND, Z. *A questão da negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CÉSAIRE, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Dakar: Présence africaine, 1971.

CÉSAIRE, A. *The complete poetry of Aimé Césaire*. Bilingual Edition. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

CHAMOISEAU, P. *Frères migrants*. Paris: Edition du Seuil, 2017.

COMBE, D. *Les littératures francophones : questions, débats, polémiques*. Paris: PUF, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Bahia: EDUFBA, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>

FIGUEIREDO, E. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EdUFF, 1998.

GLISSANT, E. *L'imaginaire de langues : Entretien avec Lise Gauvin*, Paris: Gallimard, 2010.

GLISSANT, E. *Mahagony*. Paris: Gallimard, 1997.

GLISSANT, E. *Philosophie de la Relation : poésie à l'étendue*. Paris: Gallimard, 2009.

GLISSANT, E. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

GLISSANT, E. *Traité du Tout-monde : Poétique IV*. Paris: Gallimard, 1997.

MUNANGA, K. *Negritude*: usos e sentidos. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução de Mari Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

Recebido em: 30 de junho de 2020.

Aprovado em: 10 de setembro de 2020.



A diglossia literária em Patrick Chamoiseau: o caso de seus romances autobiográficos *Antan d'enfance* e *Chemin d'école*

The Literary Diglossy in Patrick Chamoiseau: the Case of His Autobiographic Romances Antan D'Enfance and Chemin D'École

Annick Marie Belrose

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Macapá, Amapá / Brasil

annickbelrose@yahoo.fr

<http://orcid.org/0000-0002-2442-6597>

Resumo: Patrick Chamoiseau (1953) é um escritor martinicano contemporâneo que produziu romances, ensaios, peças de teatro e contos filosóficos. Considerado sucessor de grandes autores martinicanos como Aimé Césaire e Édouard Glissant, Chamoiseau é um autor comprometido que questiona em seus textos a noção de literatura, a tradição literária francesa, a história das Antilhas francesas e a relação dos escritores antilhanos com o mundo e seus papéis no contexto cultural globalizado. Este trabalho de reflexão é realizado pelos personagens de seus romances, bem como pelos diferentes narradores. Chamoiseau construiu seu discurso teórico principalmente em filiação com o pensamento de Edouard Glissant. A poética da Relação de Glissant (1990) constitui a linha diretriz a partir da qual ele desenvolve sua reflexão. Ele dedica grande parte de seu trabalho a tentar entender, explicar e resolver o dilaceramento diglósico experimentado por ele e pelo povo da Martinica, presos entre a língua crioula (língua dominada) e a língua francesa (língua dominante). Assim, mostrar-se-á como em seus romances autobiográficos *Antan d'Enfance-Une enfance créole I* (1996), *Chemin-d'école – Une enfance créole II* (1996), mas também o seu ensaio teórico *Écrire en pays dominé* (1997), o autor reflete essa busca. Neles, Chamoiseau revela as questões identitárias geradas no seu encontro com as duas línguas, relata a complexidade dos mecanismos psicológicos e relacionais, as dificuldades de se construir como indivíduo e como membro de uma comunidade. A escrita de Chamoiseau procura traduzir esse

conflito e busca resolvê-lo, criando uma linguagem híbrida, poética e polissêmica, onde a língua crioula habita em uma narração em francês, e onde os gêneros se misturam.

Palavras chave: literatura; autobiografia; diglossia; oralidade; identidade.

Abstract: Patrick Chamoiseau (1953) is a contemporary Martinican writer who wrote novels, essays, plays and philosophical tales. He is considered the successor of great Martinican authors like Aimé Césaire and Édouard Glissant. Chamoiseau is a committed author who questions in his texts the notion of literature, the French literary tradition, the history of the French West-Indies, as well as the relationship of the west-Indians writers with the world and their roles in the globalized cultural context. This reflection work is carried out by the characters of his novels, as well as by the different narrators. Chamoiseau constructed his theoretical discourse mainly in affiliation with the thinking of Edouard Glissant. The poetic of Relationship of Glissant (1990) constitutes the guideline from which he develops his reflection. He dedicates a large part of his work trying to understand, explain and resolve the diglossic tearing experienced by him and the people of Martinique, caught between the Creole language (dominated language) and the French language (dominant language). Thus, we will show how in his autobiographical novels *Antan d'Enfance – Une enfance créole I* (1996), *Chemin-d'école – Une enfance créole II* (1996), but also his theoretical essay *Écrire en pays dominé* (1997) the author reflects this search. In them, Chamoiseau reveals the identity issues generated in his encounter with the two languages, reports the complexity of the psychological and relational mechanisms, the difficulties of building himself as an individual and as a member of a community. Chamoiseau's writing seeks to translate this conflict, and seeks to resolve it, creating a hybrid poetic and polysemic language, where the Creole language lives in a narration in French and where the genres are mixed.

Keywords: literature; autobiography; diglossy; orality; identity.

Em seu sentido mais geral e neutro, o termo Francofonia refere-se a todos os países que usam o idioma francês como idioma oficial ou língua secundária. Como sistema político baseia-se numa comunidade linguística, enquanto, como sistema literário ele é atravessado pela questão da diferença linguística, pois a unidade reivindicada esconde uma diversidade latente, uma vez que os países onde as literaturas francófonas se desenvolveram são quase todos caracterizados por um contexto bi ou multilíngue. Isso é ainda mais marcante no caso dos territórios ultramarinos franceses, onde a língua francesa interage de maneira sistemática com línguas indígenas ou crioulas, diferentemente de

países como a Bélgica, a Suíça, ou de regiões, como o Quebec canadense. Pensar a diferença linguística específica das literaturas francófonas e em particular nas literaturas do século XX é de suma importância, e para isso precisa-se de antemão esclarecer o conceito de diglossia que perpassa a vida e a literatura antilhana.

Esse conceito pertence inicialmente ao campo da linguística. Segundo Grutman (2005), o termo apareceu por volta de 1885 durante os debates sobre a língua nacional do jovem estado grego, diglossia (do grego *di* = dois e *glôssa* = língua) e foi resgatado por Charles Ferguson nos anos 1950. A diglossia caracterizava para Ferguson um *modus vivendi*, uma situação linguística relativamente estável de uma nação onde eram faladas duas variedades geneticamente relacionadas da mesma língua. Uma, a variedade alta (“alta”. H), era padronizada, ensinada na escola e possuía maior prestígio social que a outra, a variedade baixa (“baixa”. B).

Joshua Fishman, em 1971, estenderá a aplicação do conceito de diglossia a outras situações, nas quais estão presentes duas ou mais variantes linguísticas, incluídas aquelas que não possuem relações genéticas entre si, fato que o leva a distinguir a diglossia- ou variedades geneticamente vinculadas e bilinguismo- das que carecem desse vínculo, sendo o bilinguismo o caráter individual do contato linguístico. A sociolinguística questionará a natureza estável e consensual da diglossia. A diferença de função entre as duas línguas é na verdade uma diferença de *status*. Cada uma das línguas recebe um valor social. Uma língua domina a outra porque é prerrogativa de uma classe social privilegiada (por exemplo, dos colonos franceses no contexto das Antilhas). A língua dominada, por outro lado, que não possui necessariamente ortografia padronizada ou literatura escrita, é caracterizada por uma maior expansão popular e é designada como coloquial. Segundo Heurtebise (2010), a diglossia se assenta, portanto, em um compartilhamento assimétrico e abrange apenas dois resultados possíveis: a assimilação da língua dominada pela língua dominante ou a conscientização em favor da língua dominada. No caso antilhano, a configuração é ainda mais complexa, pois segundo o linguista Bernabé (1983 *apud* CONFIAANT, 2000, p. 3), não há uma bipartição do espaço linguístico, mas uma quadripartição. Assim sendo, Bernabé define a diglossia antilho-guianesa como um conjunto de relações conflituosas, relações de *continuum e descontinuum* segundo a ordem hierárquica seguinte: francês standard, francês criouloizado, crioulo afrancesado, crioulo basilectal.

Dito isto, o conceito será então importado para o campo literário. De acordo com Grutman (2004), a primeira aplicação dessa noção à literatura data de 1976, em uma edição especial da extinta revista *Le Discours social* (Bordeaux), mas é o canadense William Francis Mackey (1976) que definirá os contornos conceituais do que poderia ser a diglossia literária.

Segundo Mackey (1976, p. 42), para que se produza a “diglossia literária”, deve haver uma distribuição funcional que se aplique à linguagem escrita, sendo cada língua escrita atribuída a um domínio específico. Ainda segundo Grutman (2004), para o sujeito diglósico, a escolha de uma linguagem escrita não é da mesma ordem que para indivíduos bilíngues, tais como os autores Nancy Huston, Milan Kundera ou Makine. As línguas não são simples ferramentas de comunicação, veículos de pensamento, mas representações simbólicas carregadas de valores. Ao escolher seu idioma, o escritor escolhe suas armas. De forma geral, falar-se-á de “diglossia literária”, para descrever situações em que escritores de grupos sociais e culturais dominados (como no caso das Antilhas Francesas, cuja língua materna é, portanto, a língua dominada), experimentam uma ruptura entre ambos os idiomas em seu trabalho de escrita. Em vista disso, Lafont (1985) afirma que a diglossia estabelece entre um polo linguístico (A) dominante e um polo linguístico (B) dominado, uma distribuição de comunicações sociais, e essa repartição, inicialmente linguística, se estende à literatura, à fronteira e ao poder.

Sendo assim, para tentar resolver esse dilaceramento diglósico, no ensaio *Éloge de la Créolité* (1993), escrito em colaboração com Raphaël Confiant e Jean Bernabé, Chamoiseau defende o conceito de criouldade visto como o cimento da cultura crioula, e afirma a necessidade para os escritores das Antilhas de encontrarem “a visão interior”,¹ e de reaprenderem “a olhar positivamente para o que está pulsando ao nosso redor” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993, p. 24).² Quanto à escolha da fala, os autores do *Éloge* também afirmam que o crioulo, língua materna dos antilhanos e guianeses, é o veículo original do “eu” profundo, do inconsciente coletivo, do gênio popular “[...] com ela sonhamos, com ela resistimos e aceitamos. [...] A ausência de consideração pela língua crioula não foi um simples silêncio da boca, mas

¹ “la vision intéieure” (as traduções nesse texto são nossas).

² “à regarder positivement ce qui palpite autour de nous”.

uma amputação cultural” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993, p. 43).³ Assim, o poeta e o escritor crioulo de expressão crioula deve ser um colhedor do discurso ancestral, um jardineiro de vocábulos novos, um descobridor da crioullidade crioula. No que diz respeito à língua francesa, os três autores (1993) enfatizam que a História dotou o povo das Antilhas de uma segunda língua, o francês, que não estava ao alcance de todos desde o início, mas:

Nós a conquistamos, essa língua francesa [...]. Nós nos apropriamos dela [...] ampliamos o sentido de certas palavras, e delas derivaram outras. E metamorfoseamos muitas, nós enriquecemos tanto seu léxico quanto sua sintaxe [...] em resumo, nós a habitamos. Em nós ela foi viva. Nela, nós edificamos a nossa linguagem [...] Nossa literatura deve testemunhar essa conquista. A literatura crioula de expressão francesa terá, portanto, a tarefa urgente de investir e reabilitar a estética de nossa linguagem. (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993 p. 46).⁴

De fato, de acordo com os autores citados, “A língua dominante idolatrada ignora a personalidade do falante colonizado, distorce sua história, nega sua liberdade, o deporta de si mesmo.” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993, p. 47).⁵ Mesmo assim, longe de abandonar a língua do colonizador, os autores francófonos pós-coloniais e, em particular Chamoiseau, escolheram trabalhá-la por dentro. Lafont (1985) explica que a escrita em língua dominada (B) se fará sempre em diálogo com a língua dominante (A). Um diálogo que pode ser positivo ou negativo, o objetivo sendo uma tentativa de redenção da língua (B).

³ “[...] Avec elle nous rêvons. Avec elle nous résistons et nous acceptons [...] L’absence de considérations pour la langue créole n’a pas été un simple silence de bouche mais une amputation culturelle.”

⁴ “Nous l’avons conquise, cette langue française [...] Nous nous sommes approprié cette dernière [...] nous avons étendu le sens de certains mots, nous en avons dérivé d’autres. Et métamorphosé beaucoup, nous l’avons enrichie tant son lexique que de sa syntaxe [...] bref nous l’avons habitée. En nous elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage [...] Notre littérature devra témoigner de cette conquête. La littérature créole d’expression française aura donc pour tâche urgente d’investir et de réhabiliter l’esthétique de notre langage”.

⁵ “la langue dominante idolâtrée ignore la personnalité du locuteur colonisé, fausse son histoire, nie sa liberté, le déporte de lui-même.”

Grutman (2005) destacará uma evolução na maneira como os escritores francófonos resolvem dentro das suas produções escriturais o conflito diglósico. Segundo ele, há uma passagem de uma diglossia literária (com uma repartição funcional das duas línguas na escrita) para uma “diglossia textual” a qual se manifesta dentro de um texto em francês que se torna uma espécie de *palimpsesto*, com traços de uma escrita primeira na língua de origem do autor (GRUTMAN, 2005, p. 61). Sobre esse ponto é relevante a contribuição de Confiand (2000) que aborda a dificuldade de tradução da literatura em situação de diglossia quando afirma que quando um escritor antilhano escreve há duas línguas que falam.

Nos romances autobiográficos *Une enfance créole I (Antan d’Enfance)* publicado em 1990, e *Une enfance créole II (Chemin d’école)* publicado em 1994, cujas edições estudadas são de 1996, Patrick Chamoiseau relata, entre outros aspectos, sua jornada linguística individual ao descrever seu encontro, ainda criança, com as diferentes línguas ao seu redor. A língua materna crioula, o francês crioulanizado falado por parte da população, o francês padrão da escola, da administração colonial, as diferentes línguas das populações imigrantes (sírios, libaneses, chineses, ingleses, etc.), bem como os problemas de identidade que daí decorrem.

A primeira narrativa é dividida em duas partes intituladas *Sentir* (Sentir) e *Sortir* (Sair). Nela, o narrador faz uma pintura do mundo crioulo, descrevendo a primeira infância do personagem principal chamado de o *Négrillon* (o Negrinho) em Fort-de-France (capital da Martinica), na década de 1950, período durante o qual ele descobre os costumes e as tradições do mundo crioulo, no ambiente familiar num primeiro momento e nas ruas do seu bairro em seguida. No seio da família, Man Ninotte, a mãe, é a guardiã do mundo crioulo e de suas tradições. Negra, ela se expressa em língua crioula e em francês crioulanizado, enquanto o pai é um admirador da língua francesa “Ele destila seu francês impecável. [...] Conhece o poder da língua francesa e, às vezes, segura uma ira de Man Ninotte com um pedaço de Corneille, um decreto de La Bruyère (CHAMOISEAU, 1996a, p. 118).⁶ Na primeira parte *Sentir*, em uma

⁶ “il distille son français impeccable [...]. Il sait le pouvoir de la langue française, et quelquefois, maîtrise une ire de Man Ninotte avec un bout de Corneille, un décret de la Bruyère .”

fase de descoberta e experimento do mundo ao seu redor, que se limita ao núcleo familiar e à casa onde mora, somos apresentados à família do *Négrillon*. Ele é o caçula de cinco irmãos: Anastasie, Marielle, Jojo e Paul; em seguida, descobrimos o seu habitat, o cotidiano de sua mãe, as tradições crioulas, as festas, os costumes, o tempo crioulo. Na segunda parte *Sortir*, o narrador segue os passos do *Négrillon* nas ruas do bairro, indo e vindo aos diversos comércios e feiras para fazer compras a pedido da mãe, e faz um retrato da população martinicana, em particular das pessoas simples, *les petites gens*, descrevendo os seus costumes. Descobrem-se os sírios, *les Syriens*, comerciantes, plurilíngues, atentos ao mundo crioulo em um primeiro momento para vender seus produtos, que acabam por se tornar crioulos, as tratativas e técnicas de abordagem crioulas para obter um bom preço junto às feirantes e aos pescadores para os legumes e o peixe; o mundo das mercearias crioulas, influenciado pelos chineses; os mercadinhos com suas regras. Esse mundo crioulo é descrito pelo autor em uma língua francesa padrão enxertada da oralidade crioula, usando de diferentes estratégias, que veremos a seguir.

A segunda narrativa *Une enfance créole II (Chemin d'école)* também é dividida em duas partes: *Envie* (Vontade) e *Survie* (Sobrevivência). Neste romance, Chamoiseau já no prefácio se faz o porta-voz daqueles que tiveram, têm ou terão que enfrentar a experiência da escola colonial. Ele retrata principalmente as memórias dos primeiros anos de escolarização. A parte principal do texto é dedicada à escola Perrinon e ao encontro do *Négrillon* com o diretor e o professor da escola, que como todas as autoridades coloniais presentes no romance, permanecem sem nome, ou seja, eles são inomináveis. A primeira seção do livro *Envie* destaca a enorme vontade do *Négrillon* de ir à escola com suas irmãs e irmãos. A segunda parte, *Survie*, examina principalmente o conflito linguístico e cultural entre o crioulo e o francês no universo escolar. Nessa parte, o personagem Gros-Lombric, colega de classe e duplo do *Négrillon* tem um papel importante, pois ele é o detentor dos saberes crioulos, é vivo, inteligente, bom de cálculo, mas não tem o domínio da língua francesa e se torna o bode expiatório do professor. Ele simboliza a resistência à escola colonial, mas acaba desistindo, se tornando um aluno apagado, ausente da sala de aula: “[...] Gros-Lombric agora estava olhando na direção dos ventos, olhando para a vida, dissipando o fracasso desta infância, desse tempo de estudante, crescer rápido, crescer rápido e entrar em outro ritmo.” (CHAMOISEAU, 1996b,

p. 194).⁷ A princípio, as crianças tomam consciência das diferenças que se manifestam no nível sonoro e fonético, estudando o alfabeto, de sua dificuldade em pronunciar [u], [œ], [r], por exemplo. O professor, assim como o diretor da escola, manifesta uma atitude desdenhosa em relação aos problemas desses alunos e à língua crioula.

O Mestre abominava o crioulo. Ele via nele a fonte de seus males e o irremediável peso que manteria as crianças nas galés da ignorância. Ele intimava os pais a retirar sua ninhada das infecções desse sabir de canavial, exigindo deles o francês do saber, da mente e da inteligência [...]. (CHAMOISEAU, 1996b, p. 90).⁸

Assim, o abismo aumentará entre a imaginação das crianças e suas produções linguísticas. O narrador explica que:

Tomar a palavra transformou-se doravante em algo dramático. Precisavam ouvir a pequena língua-mãe que povoava suas cabeças, traduzi-la para o francês e tentar não infectar esses novos sons com sua pronúncia natural. [...] Falar tornou-se heróico. (CHAMOISEAU, 1996b, p. 88).⁹

Numa dinâmica de autonegação, o personagem principal recusará a realidade crioula, agora percebida pelo filtro ocidental:

Sua língua logo lhe parecia pesada, seu verbo, vulgar demais, seu sotaque, odioso. Sua pequena voz interior se tornou vergonhosa; o natural de sua língua degenerou em um exercício de contrabando que precisava abafar perto dos adultos, e uivar entre si para compensar. (CHAMOISEAU, 1996b, p. 92).¹⁰

⁷ “Gros-Lombric lorgnait désormais en direction des vents, regarder vers la vie, dissiper l’échec de cette enfance, de ce temps d’écolier, grandir vite, grandir vite et entrer dans une autre cadence.”

⁸ “Le Maître abominait le créole. Il y voyait la source de ses maux et l’irremédiable boulet qui maintiendrait les enfants dans les bagnes de l’ignorance. Il sommait les parents de soustraire leur engeance aux infections de ce sabir de champ-de-cannes en exigeant d’eux le français du savoir, de l’esprit et de l’intelligence [...]”

⁹ “Prendre la parole fut désormais dramatique. Il leur fallait bien écouter la tite- langue manman qui leur peuplait la tête, la traduire en français et s’efforcer de ne pas infecter ces nouveaux sons avec leur prononciation naturelle...[...] Parler devint héroïque.”

¹⁰ “Sa langue bientôt lui parut lourde, son verbe trop gras, son accent détestable. Sa petite voix en lui-même devint honteuse; son naturel de langue dégénéra en exercice

Consequentemente, para o *Négrillon* e as outras crianças, a escola é vista como o lugar aonde se ia para perder “[...] os maus costumes: costumes de energúmeno, costumes negros ou crioulos, tudo dava na mesma” (CHAMOISEAU, 1996b, p. 169).¹¹ Outros elementos intervêm para banir essa língua crioula que se manifesta como punições, castigos corporais e zombarias sofridas pelas crianças. Mas, o *Négrillon* assim como muitos outros no final da narrativa, vão aderir às leituras sacralizadas em voz alta de poemas e de textos escolhidos de Georges Sand, de Daudet, à história dos gauleses, ao mundo do Petit-Pierre, histórias que se tornaram canônicas enquanto o Gros-Lombic que se sente estranho a esse universo, é abandonado, ignorado, devolvido ao mundo crioulo e desdenhado pela escola. São essas duas trajetórias que simbolizam a diglossia.

Desta forma, as duas narrativas relatam o retorno ao passado do autor narrador e têm como objetivo principal revalorizar a língua e cultura crioula em via de desaparecimento, assim como fazer com que o leitor entenda melhor a identidade crioula e a trajetória crioula do autor, identificando e explicando as características desse mundo complexo em que nasceu e cresceu, enfatizando a descontinuidade dessa infância que, no primeiro livro, retrata o mundo crioulo, seguro, aconchegante e, no segundo livro, o universo escolar colonial francês, sinônimo de castração para muitos.

Em seu ensaio também autobiográfico *Écrire en Pays dominé*, publicado em 1997, Chamoiseau procurou resolver o conflito diglósico experimentado e relatado nos seus romances anteriormente apresentados, fazendo-se a seguinte pergunta: “Como escrever enquanto sua imaginação embebe-se da manhã até os sonhos, de imagens, pensamentos, valores que não são seus? Como escrever quando o que você é, vegeta além dos impulsos que determinam sua vida? Como escrever dominado?” (CHAMOISEAU, 1997, p. 17).¹² A resposta mais flagrante trazida por

de contrebande qu’il fallait étouffer à proximité des Grands, et hurler entre soi pour compenser.”

¹¹ “[...] os maus costumes: costumes de energúmeno, costumes negros ou crioulos, tudo dava na mesma.”

¹² “Comment écrire alors que ton imaginaire s’abreuve du matin jusqu’aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie, Comment écrire dominé ?”

Chamoiseau, segundo Heurtebise (2010), perante esse conflito diglössico é a produção de uma escrita original que preserva o entusiasmo do crioulo e sua relação imediata com o mundo.

A análise das obras autobiográficas mostra como o autor textualiza (GRUTMAN, 2004) a diglossia. Ele recorre ao uso de onomatopeias crioulas para reforçar frases em francês “Este enigma se desfez, poof (**tiouf**)”, “a mosca se viu coberta e parou vump (**flap**)!... de bater” (CHAMOISEAU, 1996a, p. 29, grifos nossos);¹³ há palavras e expressões crioulas inseridas em frases em francês: “Man Ninotte acompanhava esses dias de água com um plano caso precisaria correr (**pou-si-couri-vini**) destinado a preservar o apartamento da inundação.” (CHAMOISEAU, 1996a, p. 37, grifos nossos);¹⁴ “O principal problema (**tiak**) foi o Marcel” (CHAMOISEAU, 1996a, p. 68, grifos nossos);¹⁵ há frases inteiras em crioulo: “Onde eu encontraria o dinheiro para pegar um transporte?” (CHAMOISEAU, 1996a, p. 23);¹⁶ há frases em francês aproximado ou criouloizado: “Diga lá, minha senhora, que espécie de qualidade de animal é esse, por favor? (CHAMOISEAU, 1996a p.67);¹⁷ há frases em crioulo afrancesado: “Essa criança acha que tudo na vida tudo é um **quindim (bol-toloman)**, ai meu bom deus, o que é hein?” (CHAMOISEAU, 1996a, p. 107, grifos nossos)¹⁸ e por fim, há diálogos, verdadeiras cenas teatrais para dar ênfase à tradição oral da cultura crioula.

Do ponto de vista da leitura, as frases enxertadas são em itálico seguidas às vezes de uma tradução em língua francesa, quando necessário, para a compreensão, fazendo com que as duas línguas coabitem. Outra estratégia importante à qual recorre o autor nessas obras é o uso das características do conto crioulo, sua oralidade e seu aspecto dinâmico. O autor- narrador se torna um *conteur créole* (contador de histórias crioulo) quando convida certos leitores a partilharem de suas experiências, como no início da narrativa “Companheiros ô, sabem essa infância [...]”; “Começou uma longa espera, ô irmãos, a mais terrível,

¹³ “Cette énigme se défit, **tiouf**”, “La mouche se vit couverte et cessa **flap**!...de battre.”

¹⁴ “Man Ninotte accompagnait ces jours d’eau-là du plan **pou-si-couri-vini** destiné à préserver l’appartement de l’inondation.”

¹⁵ “Le seul **tiak** fut Marcel .”

¹⁶ “Eti man te ké pwan lajan pou trapé loto-a ?”

¹⁷ “Mais dites donc, madame quelle septième espèce de qualité de bête est-ce là, s’il te plaît ?”

¹⁸ “cet enfant-là prend la vie pour un bol-toloman, eh bon bon dieu c’est quoi, han?”

acredito de nossa infância comum” (CHAMOISEAU, 1996a, p. 70);¹⁹ “Chamo os Respondedores agora” (CHAMOISEAU, 1996b, p. 18).²⁰ O contador reaparece quando o narrador apela para a sua memória como nas seguintes frases: “Memória oh, essa busca é para ti” (CHAMOISEAU, 1996b, p. 21);²¹ “Ô memória seletiva [...]” (CHAMOISEAU, 1996b, p. 62).²² Desse modo, ele estabelece uma interação, um diálogo com parte de seu público alvo.

De acordo com Chamoiseau e Confiand (1991) em *Lettres Créoles: Tracés antillaises et continentales de la littérature*, o conteur créole nasceu no sistema das plantações nas noites de liberdade. Ele é o precursor e representante da literatura oral *oraliture* que são os contos, as canções, as adivinhas, as cantigas, e essa *oraliture* crioula enfrentou os valores do sistema colonial e difundiu, ao mesmo tempo, uma contracultura. Ele teria quatro funções. É aquele que dá voz ao grupo, é o guardião das memórias, ele distrai e por fim verbaliza a resistência. Assim, constata-se que as autobiografias, que são estruturadas em torno da oralidade, cumprem essas funções. O autor-narrador se faz o porta-voz de seu povo, pois no prefácio de *Une enfance créole II*, ele dedica a sua fala a todos aqueles que vivenciaram a escola colonial e que compartilham dessa experiência comum. As narrativas em questão guardam uma memória coletiva da população, pois os leitores são chamados constantemente de Irmãos *Frères* e fala-se de infância comum. Podemos encontrar as distrações nas cenas quase teatrais inseridas no texto, e a resistência quando o narrador em *Antan d'enfance* traz também reflexões sobre o importante papel da língua crioula na estrutura psíquica do martinicano.

Era um tempo em que a língua crioula tinha recursos no terreno da injúria. Fascinava-nos, como a todas as crianças do país, por sua capacidade de contestar [...] a ordem francesa que reinava no discurso [...] com ela, existíamos furiosamente, agressivamente, de maneira iconoclasta e indireta. Havia um *marronage* na língua [...] é por isso que, apesar de (e principalmente graças a) essa situação de dominada, a língua crioula é um belo espaço para

¹⁹ “Partageurs, ô, Vous savez cette enfance [...]”; “Commença une longue attente, ô frères, la plus terrible je crois de notre commune enfance.”

²⁰ “Chamo os Respondedores agora.”

²¹ “Memória oh, essa busca é para ti.”

²² “Ô memória seletiva.”

as frustrações infantis e dispõe de um impacto subterrâneo de estruturação psíquica inacessível às elevações estabelecidas da língua francesa.(CHAMOISEAU, 1996a, p. 69).²³

Esse *marronage* (marronagem) que havia e que há na língua crioula, e que estrutura a mente do martinicano, se torna o substrato da escrita de Chamoiseau nessas autobiografias. O *marron* era aquele que, durante a época da escravidão, fugia da plantação para não se submeter ao trabalho forçado e aos maus tratos. Forma de resistência e manifestação do que Glissant (1997) chama de *Détour* (desvio).

[...] O *Détour* é o último recurso de uma população cuja dominação pelo Outro é ocultada: é preciso procurar em outro lugar o princípio da dominação, que não é evidente no país: porque o modo de dominação (a assimilação) é o melhor dos disfarces já que a materialidade da dominação não é diretamente visível. O *Détour* é a paralaxe dessa busca. (GLISSANT, 1997, p. 48).²⁴

Chamoiseau usa a língua crioula e suas características para *marronner* a escrita em francês. Assim sutilmente, sob uma aparência inocente, as autobiografias de Chamoiseau trazem um subtexto subversivo paralelamente à defesa da criouldade.

Trata-se, portanto, de espaços textuais onde coabitam duas línguas – uma oral, outra escrita – além de dois registros linguísticos, com funções e valores diferentes. A oralidade sendo atrelada às situações de comunicações informais; já a escrita literária obedece às normas ortográficas, gramaticais, retóricas específicas. Além disso, as onomatopeias, palavras em crioulo, provocam uma ruptura rítmica

²³ “C’était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l’affaire d’injurier. Elle nous fascinait, comme tous les enfants du pays, par son aptitude à contester [...] l’ordre français régnant dans la parole [...] avec elle on existait rageusement, agressivement, de manière iconoclaste et détournée. Il y avait un marronage dans la langue [...] c’est pourquoi, malgré (et surtout grâce à) cette situation de dominée, la langue créole est un bel espace pour les frustrations enfantines, et possède un impact souterrain de structuration psychique inaccessible aux élévations établies de la langue française.”

²⁴ “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 évident 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. Le *Détour* est la paralaxe de cette recherche.”

e uma suspensão da linearidade narrativa do texto e asseguram certa redundância, que é característica do discurso oral. Da mesma maneira, o vai e vem entre a oralidade (inserida no texto através das frases e das diferentes formas de diálogos) e a escrita cria uma forma textual fragmentada que confirma também a ilusão da oralidade. A escrita do autor se desenvolve, portanto, em dois níveis hierárquicos, um contínuo e outro descontínuo, que se cruzam unicamente na leitura. O resultado é uma voz narrativa que é expressa em francês, mas em um francês suficientemente tingido com o crioulo para criar uma convivência com o leitor de língua crioula (Martinica, Guadalupe e até Haiti), mas que modera seu heterolinguismo para não desencorajar o leitor francófono.

Considerações finais

Por conseguinte, Chamoiseau, como vários autores do mundo francófono, mostra através de seus escritos que, apesar da guerra implacável travada pela instituição escolar colonial contra as línguas indígenas ou crioulas, a incursão mascarada ou indireta do crioulo e outras línguas indígenas na língua francesa nunca puderam ser subjugadas. Embora nos seus textos a língua da narração não seja a língua indígena da realidade, Chamoiseau, no seu desejo de adequação entre sua língua de escrita e a língua do real, forja uma linguagem que enxerta a oralidade crioula em todo o enunciado do texto, dando, no caso dos diálogos a ilusão perfeita de que seus personagens falam o crioulo, superando assim os impasses discursivos gerados pela situação diglôssica. Chamoiseau produz uma fala-escrita (oralidade crioula e escrita francesa) destinada a todos, que carrega traços da sua língua materna, a primeira camada da sua visão de mundo. São duas línguas falando em seus textos.

Por fim, pode-se dizer que embora os textos literários não sejam necessariamente o reflexo fiel de uma teoria, o processo criativo utilizado nas autobiografias dialoga bastante com o projeto proposto pelos autores do *Éloge de la Créolité*, cujo objetivo é a defesa da língua e a cultura crioula, trazendo de volta sua oralidade que é, segundo os mesmos “Nossa compreensão e nossa leitura de mundo” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993, p. 33)²⁵ a fim de produzir uma literatura que retrata bem a complexidade dos personagens e do mundo no qual vivem, “Uma

²⁵ “Notre intelligence et notre lecture du monde.”

literatura que de maneira alguma derroga aos requisitos modernos da escrita mas que se enraíza nas configurações tradicionais de nossa oralidade” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993, p. 36).²⁶ O autor supera tanto o determinismo da escola colonial quanto o da língua crioula para criar uma linguagem própria, modelando a sua narrativa à forma do conto tradicional, gênero comunicacional de grande importância na cultura antilhana. As autobiografias se tornam assim, contos, nos quais um narrador relata a sua própria infância. Trata-se, porém, de um gênero híbrido, e essa nova forma que podemos chamar de conto autobiográfico subverte com certeza o gênero autobiográfico clássico definido por Lejeune (1996, p. 14) como sendo “uma narrativa reaspectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência quando enfatiza sua vida individual, especificamente, a história de sua vida pessoal”. Assim pode-se presumir que o propósito principal de Chamoiseau não era tanto retratar somente sua infância, mas trazer de volta para a memória coletiva de seus compatriotas aspectos da cultura crioula que considerava em perigo, bem como as ameaças contidas na dominação de uma língua e cultura. Essa nova forma lhe propicia uma melhor adesão do leitor e lhe permite, ao mesmo tempo, transmitir a sua mensagem.

Referências

- BENIAMINO, M.; GAUVIN, L. *Vocabulaire des études francophones: les concepts de base*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Éloge de la Créolité/ In Praise of Creoleness*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- CHAMOISEAU, P. *Écrire en pays dominé*. Paris: Éditions Gallimard, 1997.
- CHAMOISEAU, P. *Une enfance créole I: Antan d'enfance*. Paris: Éditions Gallimard, 1996a.
- CHAMOISEAU, P. *Une enfance créole II: Chemin d'école*. Paris: Éditions Gallimard, 1996b.

²⁶ “Une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité .”

CONFIANT, R. Traduire la littérature en situation de diglossie., *Paralimpestes*, [France], n. 12, p. 49-59, 2000. DOI: <https://doi.org/10.4000/palimpestes.1635>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/palimpestes/1635>. Acesso em: 25 jan. 2020.

GLISSANT, E. *Le Discours antillais*. Paris: Éditions.Gallimard, 1997.

GLISSANT, E. *Poétique de la Relation : Poétique III*. Paris: Éditions. Gallimard, 1990.

GRUTMAN, R. La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones. In: ACADEMIA.EDU. [United States of America: s.n.], 2004. Disponível em: http://www.academia.edu/1074075/_La_textualisation_de_la_diglossie_dans_les_litt%C3%A9ratures_francophones. Acesso em: 4 fev. 2019.

HEURTEBISE, C. La diglossie littéraire chez Chamoiseau. Écrire en pays dominé, de la pétrification engendrée par la conscience diglossique à la résolution dans l'écriture de la "pierre-monde". *Malfine*, Lyon, 2010. Disponível em: <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=148>. Acesso em: 4 jan. 2019.

LAFONT, R. Le texte littéraire en situation diglossique. *Cahiers Praxématique*, [S.l.], n. 5, p. 19-30, 1985. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.3525>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/praxematique/3525>. Acesso em: 19 abril 2019.

LEJEUNE.P. *Le pacte autobiographique*: Nouvelle édition augmentée. Paris: Seuil,1996.

MACKEY, W. F. Langue, dialecte et diglossie littéraire. In: GIORDAN, H.; RICARD, A. (org.). *Diglossie et littérature*. Bordeaux: Ed. MSHA, 1976, p. 19-50.

Recebido em: 22 de junho de 2020.

Aprovado em: 28 de agosto de 2020.



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 Chardelos de Laclos. 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 *leitmotifs* 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/groupes/?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.

Aléxia Teles Duchowny
Anna Palma
Larissa Santos Ciríaco
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Maria Juliana Gambogi Teixeira
ORGANIZADORAS



Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ISSN 0103-2178

