

CADERNOS

25

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Especial Literatura da Guiana Francesa



Entrevistas com Catherine Le Pelletier, Élie Stephenson,
e Odile Pedro Leal

CADERNOS 25

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda



FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-Diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

Conselho Consultivo

Adail Sobral	Márcia Schmaltz
Afonso Teixeira Filho	Marco Syrayama de Pinto
Alípio Correia de Franca Neto	Maria Silvia Betti
Anna Paisova	Marie Helene Torres
Andréia Guerini	Marta Pragana Dantas
Daniela Mountian	Maurício Mendonça Cardozo
Diego Leite	Maurício Santana Dias
Dirceu Villa	Nilce Pereira
Germana Henriques Pereira	Pablo Cardellino Soto
Inês Oseki-Dépré	Paulo Henriques Britto
Kyoko Sekino	Reginaldo Francisco
Lauro Maia Amorim	Simone Homem de Mello
Lincoln Fernandes	Sonia Branco
Mamede Jarouche	Válmi Hatje-Faggion
Marcelo Paiva de Souza	Viviane Veras
Marcelo Tápia	Walter Carlos Costa

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei nº. 9.610, de 19.02.98).

Imagem da Capa:

A capa foi composta pela designer Ana Luíza Costa Ribeiro e busca representar a diversidade cultural e étnica da Guiana Francesa. Dois elementos se destacam: em primeiro plano vemos uma referência à Touloulou, personagem da tradição carnavalesca. Como inspiração para os tons e composição cromática, teve-se como referência o ensaio Touloulou do fotógrafo guianense Ronan Liétar e nas cores da própria bandeira. Ao fundo, temos representada uma releitura da arte Timbé, elemento marcante das artes plásticas guianenses.

Todos os direitos desta edição reservados à:

FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 3091-1514 / Telefax: (11) 3091-4589
e-mail: pubfflch@usp.br

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei nº 1.825, de 20/12/1907)
Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Dezembro 2022

CADERNOS 25

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Cadernos de Literatura em Tradução • n. 25 • 1-286 • São Paulo, 2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO • FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Copyright © 2022 dos autores

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cadernos de Literatura em Tradução / Faculdade de Filosofia, Letras e
e Ciências Humanas/USP. – n. 1 (1997)- . – São Paulo: FFLCH/
USP, 1997-

Anual, v. 25 (2022)

eISSN 2359-5388

Descrição baseada em n. 2 (1998)

1. Tradução. 2. Literatura. 3. Poesia. I. Universidade de São Paulo.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CDD (21. ed.) 418.02

Esta publicação é indexada por GeoDados: Indexador <<http://www.geodados.uem.br>>

Editor Responsável
Prof. Dr. John Milton

Editores Convidados Especial Literatura Guiana Francesa
Dennys Silva-Reis e Rosária Cristina Costa Ribeiro

Comissão Editorial
Álvaro Faleiros, Francesca Cricelli, Gisele Wolkoff, Lucas de Lacerda Zapparolli de Agustini,
Magdalena Nowinska, Marina Della Valle, Nilce M. Pereira, Pedro Mohallem Rodrigues Duarte
e Telma Franco Diniz

Coordenação Editorial
Helena Rodrigues – MTb n. 28.840

Projeto gráfico e Diagramação
Marcos Eriverton Vieira

Capa
Acqua Estúdio Gráfico

Revisão
Os autores

Sumário

Apresentação

Literatura da Guiana Francesa: Introdução ao regaço lítero-franco-amazônico	08
<i>Dennys Silva-Reis e Rosária Cristina Costa Ribeiro</i>	

Artigos traduzidos

A gesta de Fem'Touloulou no carnaval créole da Guiana Francesa: um teatro oculto-exposto.....	16
<i>Odile Pedro Léal e Tradução Kall Sales</i>	

A 'marronização' da <i>Bíblia</i> entre autores guianenses.....	25
<i>Marie-Simone Raad e Tradução Rosária Cristina Costa Ribeiro</i>	

Entre o fantástico e a realidade, a história guianense segundo Michel Lohier através de suas Lendas e Contos folclóricos da Guiana.....	40
<i>Marie-Simone Raad e Tradução Lucas Ferreira Gois</i>	

Artigos originais

Narrativas bíblicas na Literatura Guianense: uma análise de <i>Abel</i> de Lyne-Marie Stanley.....	54
<i>Kall Lyws Barroso Sales e Rosária Cristina Costa Ribeiro</i>	

Viagem pelas águas da Guiana Francesa na voz de duas poetas: Eugénie Rézair e Assunta Renau Ferrer	68
<i>Josilene Pinheiro-Mariz</i>	

Traduções comentadas

Atipa: Romance guianense. A desconhecida Guiana
crioula de Alfred Parépou 90

Paola Karyne A. Jochimsen e Larissa Maria F. da Silva Rodrigues

Possível tradução de poemas de Assunta Renau-Ferrer 110

Tania Mara Antonietti Lopes

Os apólogos de *Vigílias negras*, de Léon-Gontran Damas 139

Daniel Padilha Pacheco da Costa

Traduções não-comentadas

A medalha, de Marie-Thérèse Picard 154

Dennys Silva-Reis e Marcos Bagno

A Crique, de Sylviane Vayaboury (primeiro capítulo) 173

Jéssica de Souza Pozzi

Antigamente em Rouergue, Narrativas de Alice Bonneton-Lagru 185

Olaci da Costa Carvalho

A poesia negra e feminina de Lima Fabien 200

Beatriz D'Angelo Braz

Uma tradução do prefácio de *Batouala*. Véritable
roman nègre, de René Maran 215

Danielle Grace e Rodrigo Ielpo

Entrevistas

“La Guyane reste au cœur de mon travail” – Entretien avec
Catherine Le Pelletier 229

Vanessa Massoni da Rocha

“A Guiana permanece no coração do meu trabalho” – Entrevista com Catherine Le Pelletier	244
---	-----

Vanessa Massoni da Rocha e Tradução Cássia de Jesus

“O teatro é primeiramente uma arma política”: entrevista com Élie Stephenson.....	259
---	-----

Rodrigo Ielpo e François Weigel

Le théâtre Guyanais contemporain: entretien avec Odile Pedro Leal.....	273
--	-----

Rosária Cristina Costa Ribeiro

O teatro guianense contemporâneo: entrevista com Odile Pedro Leal.....	280
--	-----

Rosária Cristina Costa Ribeiro e Tradução Karina de Oliveira Barboza

Literatura da Guiana Francesa:

Introdução ao regaço lítero-franco-amazônico

Dennys Silva-Reis (UFAC)

Rosária Costa Ribeiro (UFAL)

Resumo: Nesta edição da *Cadernos de Literatura em Tradução* em que buscamos conhecer e reconhecer a literatura guianense, apresentamos trabalhos que recobrem, se não totalmente, dada a impossibilidade da tarefa, um bom recorte dessa ilustre quase desconhecida dos estudos acadêmicos e dos leitores de nosso país. Neste volume, contamos com artigos, traduções e entrevistas a respeito da literatura guianense em três gêneros literários: poesia, teatro e narrativa.

Nosso objetivo é, ao longo das leituras aqui propostas, fortalecer os laços e trabalhos já existentes, bem como proporcionar ao neófito e à neófita um panorama mínimo da riqueza caleidoscópica da literatura da Guiana Francesa. Literatura esta que possui muitos pontos de contato com a literatura brasileira, ao mesmo tempo que guarda traços próprios bem característicos.

A Guiana Francesa, por incrível que pareça, não é um país. Esse Departamento Ultramarino é França, ou melhor, é um pedaço do Hexágono perdido e, por que não, esquecido na América do Sul. Se para a própria França escrever e descrever essa região é novidade, para o Brasil – que, por sinal, é seu vizinho – é ainda ato virginal. Em termos literários, conhece-se muito mais da França do que desse cantinho francês ao lado do Oiapoque.

Mesmo tão próxima do Brasil, a Guiana Francesa é uma desconhecida. Talvez, nos anos 1970, os mais antigos possam se lembrar do filme *Papillon* estrelado pelos atores Dalton Trumbo e Lorenzo Semple Jr., audiovisual que trazia às telas a adaptação da “biografia” homônima de Henri Charrière – o prisioneiro mais conhecido das prisões forçadas da Guiana. Naquela época, por conta desse filme, esse canto da Guiana recebeu um foco, mais especificamente, sobre este passado

sombrio que poucos rememoram na história francesa: *les bagnes*. A tradução desse livro circula no Brasil até os dias de hoje.

Do ponto de vista da vizinhança, é impossível esquecer que quem mora (ou morou) na região Norte do Brasil sempre ouve (ou ouviu) falar do El Dorado guianense. De fato, na segunda metade do século XX, teve início um enorme fluxo migratório de brasileiros para a Guiana Francesa, em busca de ouro e de enriquecimento – o que ocasionou o surgimento e a consolidação dos garimpos ilegais e do escravidão moderno em muitas fazendas amazônicas (FOUCK, 2002). A cantora Lia Sophia é um dos frutos de pais brasileiros que tentaram a vida lá, mas voltaram ao Brasil. A cantora é nascida na Guiana Francesa, mas não fala francês e mora no Brasil.

De fato, em determinada época da história, parte do Brasil (no Amapá) e a Guiana Francesa se tornaram uma importante república de refúgio de negros e imigrantes libertos da escravidão na região Amazônica: a República do Cunani. De 1882 a 1912, o não reconhecimento desse território – nem pelo Brasil e nem pela França –, fez da Guiana, por alguns anos, uma região amazônica de língua francesa independente (ABBAL, 2016). Entretanto, a República do Cunani não é um fato isolado: esse episódio é só mais um no conflito conhecido como “O Contestado Franco-brasileiro” ou Questão do Amapá, disputa territorial iniciada por França e Portugal, em 1713, e herdada pelo Brasil independente. Esse conflito diplomático só se encerrou em 1895, com desfecho favorável ao Brasil. Segundo Granger (2012):

O conflito e a história dolorosa não assumida até hoje na Guiana francesa explicam o longo afastamento que conheceu esse departamento francês de ultramar em relação ao Brasil, com o qual a França sempre compartilhou relações calorosas, mas que nunca passaram pela Guiana, apesar da fronteira com o Brasil constituir a maior fronteira terrestre da França. (GRANGER, 2012, p. 21).

Esse episódio é uma das temáticas abordadas pelo romance *Saraminda* publicado, em 2000, por José Sarney. A obra conta a história da jovem Saraminda, uma prostituta guianense que vai viver no garimpo do Contestado. Assim, os elementos que envolvem o Contestado Franco-Brasileiro ganham espaço na obra, numa imbricada relação com as personagens:

Clément Tamba estava contagiado pela aventura, mas era um homem de negócios realista, que sabia ver longe. Não era nenhum patriota nem estava

interessado nas disputas territoriais francesas, apenas desejava que o comércio de Caiena se expandisse com nova fonte, abrindo outro futuro.

– O que nós queremos da França? A França nos abandonou. Só prestamos para abrigo de criminosos. Eles não gostam dos *créoles*, que insultam como fez o sábio Coudreau, mas nós somos pretos franceses – disse Jean-Pierre, que era vendedor de fumo e açúcar, negociante na área do Cépérou.

– Os metrô vão gostar e apoiar – retrucou Tamba –, porque nós vamos dar a eles um território que é um terço da França, rico de matas, de ouro e de tudo. Só vendo como é rico o Mapá...

E fez um gesto espetacular para impressionar a todos.

– Tem tanto ouro no Mapá que eu – levantou-se, foi ao quarto de novo e trouxe uma espingarda velha de caça que colocou sobre a mesa e continuou – que eu trouxe esta espingarda para mostrar a fartura. (SARNEY, 2006, p. 29).

Com o final do conflito, os vínculos entre brasileiros e guianenses continuaram, e continuam, na região amazônica, porém, quando falamos de relações que extrapolam esse contexto imediato, o que se pode perceber na maior parte do tempo é o que descreve Granger (2012): liames que são intermediados pela França. Em geral, nossas trocas com a Guiana Francesa, quando existem, acabam passando pelo filtro da metrópole, o que deixa em segundo plano nosso passado e raízes compartilhadas, nosso presente construído à base de fluxos migratórios, culturais e artísticos, e projeta um futuro em que essas trocas continuam sendo feitas sobre as mesmas bases europeias.

Assim, nesta edição da *Cadernos de Literatura em Tradução* em que buscamos conhecer e reconhecer a literatura guianense, apresentamos trabalhos que recobrem, se não totalmente, dada a impossibilidade da tarefa, um bom recorte dessa ilustre quase desconhecida dos estudos acadêmicos e dos leitores de nosso país. Neste volume, contamos com artigos, traduções e entrevistas a respeito da literatura guianense em três gêneros literários: poesia, teatro e narrativa.

Nosso objetivo é, ao longo das leituras aqui propostas, fortalecer os laços e trabalhos já existentes¹, bem como proporcionar ao neófito e à neófita um panorama mínimo da riqueza caleidoscópica da literatura da Guiana Francesa. Literatura esta

1 São poucos e dispersos. Entretanto, convém mencionar que a nível de pós-graduação há somente uma dissertação de mestrado publicada no Brasil em 2019 intitulada *Construção da identidade e da alteridade em processo pós-colonial: A escravidão contada à minha filha* (2002), de Christiane Taubira (2019) de Maria Vagneide de Oliveira Ferreira.

que possui muitos pontos de contato com a literatura brasileira, ao mesmo tempo, que guarda traços próprios bem característicos. Ela encontra-se em um momento de grande busca identitária e descoberta por parte dos pesquisadores e interessados em cultura literária latino-americana (SILVA-REIS, 2021a).

Um fato interessante em meio a tantas semelhanças entre nossa literatura e a de nossa vizinha é que temos um mesmo começo: a literatura em prosa guianense também é marcada em seus primórdios por uma literatura de viajantes, sobretudo de sua metrópole, em busca de divulgar ou registrar os novos domínios (LE PELLETIER, 2014). A prosa ficcional guianense mais recente é marcada por textos enraizados no passado e na espacialidade, pela relação entre homem e natureza, por referências à vida cotidiana, em especial o carnaval. A maioria dos críticos literários divide a literatura em prosa guianense em dois grupos principais: a) *textos militantes*, caracterizados pela reivindicação identitária, denúncia da escravidão, denúncia da colonização, e assimilacionismo; e b) *textos regionalistas* em que sobressaem o elogio ao país natal, à natureza, às riquezas naturais, ao folclore, indo além da cor local.

A literatura guianense também é marcada por sua relação com a literatura oral, ou a Oralitura. Nascendo em geral de produções em *créole*, crioulo guianense, língua falada nas residências do Departamento, a oralitura pode ser vista como combate à colonização ao valorizar a produção literária dos povos de origem africana e indígena. As principais formas que compõem essa produção literária são contos, fábulas, adivinhações, canções sagradas, cantigas de roda, lendas e provérbios (*dolos*) (NDAGANO, 1996).

Outra marca da literatura da Guiana Francesa, herança da oralitura, é o movimento entre personagens, enredo e narrador, e a imprecisão que marcam tempo e espaço. O narrador raramente é uma personagem, apesar de desempenhar um papel questionador e figura principal do conto. Não se confundindo com o protagonista. Aqui podemos aproximar o narrador do próprio *conteur*, figura principal e presente na literatura oral. Por fim, chamamos a atenção para o pacto ficcional que é selado entre os ouvintes e o próprio *conteur*, com o *Krik-krak*.

Já sobre o romance, retomamos o fato de que a prosa guianense tem origens muito parecidas com as brasileiras. Os primeiros registros se caracterizam pela literatura de viajantes franceses, entre os séculos XVI e XIX. Muitos desses são textos marcados por estereótipos e uma visão negativa que ecoará nos escritos de alguns guianenses já no século XX, como é o caso de *Je suis un civilisé*, de Whily-teel, 1943 (LE PELLETIER, 2014, p. 127). Outras características desse tipo de literatura é a valorização da civilização europeia, atribuindo superioridade ao colonizador,

inferiorizando aqueles que não fizessem parte do conceito civilizatório propagado. Assim como no caso do Brasil, as formas dessa prosa variam muito: cartas, diários, relatórios, etc., servindo mais como fonte de documentação histórica, em uma construção do enredo totalmente dependente da jornada, com pouco valor artístico. Desses fatos, resultam obras muito distintas entre si, mas com um ponto em comum: sempre têm uma jornada, tempo e espaço com marcadores bem definidos e deslocamento físico. Podem ser ficcionais ou não, e marcam um olhar subjetivo do viajante, envolvendo exotismo, expansão imperialista, promessa de aventura e também aquilo que conhecemos hoje, como a indústria do turismo. Alguns dos autores guianenses que seguem essa vertente são: Antoine Biet, Pierre Malouet, Frédéric Bouyer, Raymond Maufrais, Jacques Perret.

No final do século XIX, surge aquele que será considerado pela Crítica Literária o primeiro romance guianense e a primeira obra em crioulo, *Atipa*, de Alfred Parépou. Escrito em crioulo guianense, sob um pseudônimo, em uma obra autodenominada como romance, mas que consiste na mistura de diversos gêneros textuais. Vemos nesse romance de 1885 já a presença da questão identitária e de críticas a aspectos da vida na Guiana dominada pelos colonizadores europeus (FAUQUENOY, 1989). Já em romances guianenses do século XX e XXI, estes são de tendência neorrealista e hiper-realista, retratando o mundo tal como ele é, a partir de temas cotidianos como a miséria, mentira, incesto, etc. Outro aspecto que se destaca é a presença de uma diglossia, o francês e o crioulo guianense. Os principais nomes desse período vão desde René Maran², prêmio Goncourt de 1921 com *Batoualá, verdadeiro romance negro*, a René Jadfard, Bertène Juminer, Serge Patient, Lyne Marie Stanley, Françoise Loe-Mie, André Paradis, e Christiane Taubira, mais recentemente, com seu *Gran Balan*, de 2020.

Nota-se que são os romances as únicas pistas desta literatura no Brasil. Efetivamente, alguns foram traduzidos: *Djumá, cão sem sorte* (1934) de René Maran – tradução de Aristides Avila, *O escravo do governador* (2005) de Serge Patient – tradução de Paulo Wislyng –, e *Saudade do futuro – uma tetralogia brasileira em quatro atos* (2019) de Joël Roy – tradução de Martha Cimiterra –, e *Pastel de Belém* (2018), Catherine Le Pelletier – tradução de Vera Pereira. O romance de René Maran ficou tão célebre à época no Brasil que certos críticos cogitam que a criação da personagem Baleia, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, tem uma

2 Em 2021, a revista *Lettres Française* dedicou o número 22 ao escritor guianense René Maran com artigos oriundos do colóquio *CLEF Colóquio de Literaturas e Estudos Francófonos – com o tema René Maran e a Guianidade*, organizado por Danielle Grace et Dennys Silva-Reis.

relação direta com a tradução brasileira de *Djumá, cão sem sorte* (SILVA-REIS, 2021b). Se por um lado esse romance de um autor negro foi traduzido no Brasil, de outro um dos autores guianenses conhecidos por fazer parte do movimento da Negritude – junto à Aimé Césaire – ainda é totalmente ignorado. Trata-se de Léon Gontran-Damas.

No que tange ao gênero teatral, o teatro amazônico em si já é de “quase total” desconhecimento na Academia (enquanto texto literário); sendo este estrangeiro, torna-se mais incógnito ainda. Efetivamente, tanto o teatro *créole* (Constantin Verderosa e Rosange Blerald) quanto o teatro em língua francesa da Guiana (Élie Stephenson, Odile Pedro Leal, Emmelyne Octavie, Marie-Thérèse Picard, dentre outros) são desconhecidos no Brasil. Mesmo a grande escola de teatro premiada pela ONU *Théâtre école Kokolampoe* é ignorada no Brasil. Esta escola tenta estabelecer, da Região para o mundo, o chamado *teatro equitável* – o respeito aos ritos e cenas do lugar com abertura ao mundo.

Assim como a prosa, o teatro guianense busca retratar uma cultura própria, pouco presente nas produções editoriais que circulam no Departamento, caracterizadas por se concentrarem na Cultura, na História e nas Artes da França metropolitana. Dessa forma, o carnaval, o teatro da vida cotidiana, o teatro *caché-montré* de Odile Pedro Leal, as representações de D’Chimbo, como *La nouvelle légende de D’Chimbo* de Élie Stephenson, a periferia de Caiena, a própria floresta amazônica, suas cidades e peculiaridades, a representação das diversas culturas que compõem a Guiana Francesa, a questão da assimilação cultural pela metrópole, todos esses são elementos muito presentes nas obras dramáticas. Eles buscam suprir uma necessidade de autorrepresentação importante para a construção da identidade guianense na literatura.

Em 2021, a Guiana Francesa perdeu um grande nome de sua poesia e de sua vida política, Serge Patient – ativista pela causa independentista da Guiana. Suas duas antologias, *Mal du pays* (1967) e *Guyane pour tout dire* (1986), trazem a literatura militante e bela – ainda ignorada pelo público brasileiro. Quanto à poesia guianense, inúmeros são os poetas desta terra, inclusive com sangue brasileiro como Assunta Renau Ferrer. Pela sua pouca necessidade de espaço para publicação, a literatura publicada na Guiana Francesa começa pela poesia (GNALÉGA, 2016). Inúmeras são as revistas e locais de publicação na Guiana em que a poesia encontra um espaço para circular e oxigenar essa literatura rica, mas com poucos recursos de difusão. A título de exemplo, alguns poetas: Alice Bonneton, André Bonneton, Marie-France Duparl-Danaho, Raoul-Philippe Danaho, Ismaÿl Urbain, Isaïe Wacapou, Eugénie Rézairé, dentre outros.

Em igualdade com as demais produções, a poesia guianense é atravessada pela oralitura. Os *dolos*, os *seketis songs*, as cantigas estão sempre presentes nas obras, que também retomam a prática dos *conteurs*. Porém, é na busca por traduzir o sentimento de guianidade e por almejar suas origens, sobretudo as africanas, que a poesia guianense ganha força. É aqui que o nome de Léon-Gontran Damas sobressai, e nos lembra que a Guiana também está na base do movimento da Negritude, com o próprio Damas, mas também com o resgate de René Maran (BLÉRALD; LONY; GYSSELS, 2014).

O presente número é símbolo de um olhar para nossa vizinha, mas também para se pensar numa maior integração latino-americana no que tange ao âmbito literário e à união de pensadores, pesquisadores e escritores. Adentrar à literatura, à cultura guianense, é também uma forma de conhecermos, e reconhecermos, nossa cultura, nossa literatura, principalmente aquela cultura brasileira que estabelece fortes laços com a cultura, literatura e com a vida cotidiana guianense, muito mais do que acreditamos ou temos conhecimento nos grandes centros do país. Os estudos francófonos no Brasil se expandem cada vez mais para regiões tão geograficamente distantes do Hemisfério Sul que em um olhar mais próximo pode assustar e causar espanto. Contudo, a união faz a força. A junção, a combinação, a fusão de discursos só trazem vigor para a literatura, a pesquisa e o corpo acadêmico latino-americanos.

Agradecemos de antemão a todos os colaboradores e a todas as colaboradoras – professores, estudantes, tradutores – e aos autores e às autoras dos textos aqui publicados. Também somos gratos e gratas à toda equipe da *Cadernos de Literatura em Tradução*, em nome do professor John Milton, pelo espaço cedido a este número. Que esse possa ser apenas o início de uma longa troca, de uma coligação de saberes literários mediados pela tradução em língua portuguesa entre Guiana Francesa e Brasil. Aos leitores, bons estudos e boas leituras!

Referências bibliográficas

- ABBAL, Odon. *Un rêve oublié entre la Guyane et le Brésil: la République du Counani*. Matoury- Guyane: Ibis éditions, 2016.
- BLÉRALD, Monique; LONY, Marc; GYSSELS, Kathleen (eds.). *Léon-Gontran Damas: Poète, écrivain patrimonial et postcolonial*. Matoury: Ibis Rouge, 2014.
- CHARRIÈRE, Henri. *Papillon – o que fugiu do inferno*. Sem nome do tradutor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1974.

FAUQUENOY, Marguerite. *Atipa revisité ou les itinéraires de Parépou*. Paris: Éditions l'Harmattan, 1989.

FOUCK, Serge Mam Lam. *Histoire générale de la Guyane Française*. Matoury-Guyane: Ibis éditions, 2002.

GNALÉGA, René. (avec la collaboration de Sylviane Beaufort). *Anthologie de la poésie guyanaise d'expression française: de René Maran aux années 2010*. Paris: Riveneuve, 2016.

GRANGER, Stéphane. O Contestado Franco-Brasileiro: desafios e consequências de um conflito esquecido entre a França e o Brasil na Amazônia. *Revista Cantareira*. Ed. 17. julho-dezembro, 2012. pp. 21-39.

LE PELLETIER, Catherine. *Littérature et Société: La Guyane*. Matoury: Ibis Rouge, 2014.

NDAGANO, Biringanine; BLÉRARD-NDAGANO, Monique. *Introduction à la littérature guyanaise*. Guyane: CDDP, 1996.

SARNEY, José. *Saraminda*. São Paulo: Arx, 2006 (edição revista).

SILVA-REIS, Dennys. Ecos de René Maran na intelligentsia brasileira (1921-1955) contatos, recepção e tradução. *Lettres Françaises*. N. 22. V. 2, Agosto-Dezembro/2021b. pp. 423-440.

SILVA-REIS, Dennys. Sobre a guianidade literária de expressão francesa – prelúdio temático. *Revista Communitas*. v. 5, n. 10, Abril-Junho/2021a. pp. 79-92.

A gesta de *Fem'Touloulou* no carnaval *créole* da Guiana Francesa: um teatro oculto-exposto

Odile Pedro Léal¹
Tradução de Kall Sales²

Resumo: A maioria daqueles que testemunharam o carnaval da Guiana Francesa concorda com o pensamento de que ele “é” teatro. Sem dúvida, eles teriam “reconhecido”, nos fluxos em movimento dos desfiles dominicais, elementos estruturais ou artísticos da prática corrente da arte dramática, oriunda do teatro convencional ocidental e, mais particularmente, do teatro europeu (o personagem, a representação, o figurino, a definição de espaço cênico, e outros). Mas, estamos realmente na presença de um teatro, tal como entendemos ainda hoje? Ou se trata de um teatro outro? Um teatro que se relacionaria com diferentes gêneros e estéticas, sem pertencer a nenhum deles, cuja influência guianense só poderia ser oculta e exposta, simultaneamente, no meio das manifestações habituais e de sua aplicação ritualística tradicional, como se vê no carnaval *créole* da Guiana. Um teatro não repertoriado e nem nomeado como tal, um teatro oculto-exposto.

Palavras-chave: Fem Touloulou. Carnaval. Teatro oculto-exposto.

1 Odile Pedro Léal é atriz, diretora, dramaturga e diretora artística do *Guyane Art Théâtre* em Paris. Em 2001, ela defendeu sua tese de doutorado intitulada *Théâtre et écritures ethniques de Guyane*, na *Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III*. Sua peça *La chanson de Philibert* (L'Harmattan, 1997) foi criada em Caiena, em abril de 1996.

2 Professor adjunto do curso de Letras-Francês da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (2018) e professor do Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura (2021) na mesma instituição. Editor da Revista *Leitura do PPGLL*, coordenador pedagógico da Casa de Cultura de Expressão Francesa e do Programa da Rede Andifês – Idioma sem Fronteiras – Francês. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2014-2018), com bolsa PDSE na Université Bordeaux-Montaigne (2017).

A maioria daqueles que testemunharam o carnaval da Guiana Francesa concorda com o pensamento de que ele “é” teatro. Sem dúvida, eles teriam “reconhecido”, nos fluxos em movimento dos desfiles dominicais, elementos estruturais ou artísticos da prática corrente da arte dramática, oriunda do teatro convencional ocidental e, mais particularmente, do teatro europeu (o personagem, a representação, o figurino, a definição de espaço cênico, e outros). Mas, estamos realmente na presença de um *teatro*, tal como entendemos ainda hoje? Ou se trata de um teatro *outro*? Um teatro que se relacionaria com diferentes gêneros e estéticas, sem pertencer a nenhum deles, cuja influência guianense só poderia ser oculta e exposta, simultaneamente, no meio das manifestações habituais e de sua aplicação ritualística tradicional, como se vê no carnaval *créole* da Guiana. Um teatro não repertoriado e nem nomeado como tal, um teatro oculto-exposto³.

Carol Peaud afirma que “o carnaval é, antes de tudo, um teatro popular de rua. Os guianenses vêm para assistir a um espetáculo dinâmico, concretizado por pequenos grupos de participantes que percorrem as ruas da cidade. No domingo, a partir das 16 horas, os espectadores se apertam nas calçadas para admirar os desfiles multicoloridos de *Touloulous...*” (1987, p. 96). Segundo esta crítica, o teatro “de rua” não recorre a “atores” como de costume, mas a “participantes”. Esta formulação aparece como um lapso da autora que evoca o teatro, sabendo que o contexto carnavalesco não oferece a estrutura de uma realização consciente desta arte. Senão, por que falar de “participantes” no lugar de “atores”? Da mesma forma, falando do baile *paré-maské*⁴ do Salão de dança *Chez Nana*, Hélène Migerel afirma que durante “esta noite o possível infere em uma inversão dos papéis” (1985, p. 478). Quais papéis? Para quais personagens? Ela afirma ainda mais este sentimento de teatralidade que emerge do universo do *Touloulou* do baile *paré-maské*, afirmando que “apoiado pela *mise en scène*, a luz,

3 No original, a autora descreve o teatro de *Touloulou* usando as formas nominais dos verbos “*cacher*”, esconder, e “*montrer*”, mostrar, ou seja, ela o classifica como um teatro *caché-montré*, escondido-mostrado. Para esta tradução, sugeri o uso do adjetivo oculto-exposto composto pelos adjetivos oculto, sinônimo de escondido, e exposto, sinônimo de mostrado, para evidenciar, em português, o caráter duplo desse jogo de esconder-mostrar [N.T.].

4 O baile *paré-maské* é um baile que acontece no sábado à noite, durante o período do carnaval que vai do Dia dos Reis à Quarta-feira de Cinzas, durante o qual as mulheres disfarçadas da cabeça aos pés convidam os homens para dançar que não têm o direito de recusar. Essas mulheres enfeitadas são chamadas de *Touloulous*, e os homens, de Cavalheiros. O *Touloulou*, personagem principal deste baile é anônimo. O Cavalheiro não usa máscara. [N. A.]

o ritmo, a dançarina se cerca de uma aura mais brilhante e mais encantadora do que qualquer outra” (*Ibid.*, p. 479). Jean Claude Ho-Tin-Noe até chega a falar do papel do carnaval em si: “O carnaval tem um papel de transmissão, de difusão de informação que detém a formação social guianense” (1974, p. 26). Falamos de *mise en scène*, de papeis, de figurinos, sim, mas para quais representações, qual teatro? Se consideramos que o teatro tem diferentes expressões segundo os gostos, os costumes e segundo a definição e a percepção que cada cultura dá à noção de arte, podemos, então, nos distanciar da referência ocidental e ver o carnaval não como um evento *parateatral*, mas simplesmente como um teatro outro: eu diria que ele é oculo-exposto.

Um teatro oculo-exposto

O carnaval na Guiana já é uma forma elaborada desse teatro *outro*, pois ele exprime essa confusa realidade de um teatro que é, ao mesmo tempo, oculo e manifestado: ele não se contenta em estar difundido na organização de nosso cotidiano, mas se organiza como um espetáculo ou uma “representação do povo”, pelas diversas manifestações e costumes tradicionais que o compõem e que lhe dão corpo. O carnaval é um teatro oculo porque ele dispensa o cavalete, ou a cena, bem como o profissionalismo do ator, para sua realização. E ele é um teatro exposto porque, visivelmente, representa-se nele. Notemos que o carnaval é uma manifestação cíclica devido à sua renovação anual e, com isso, ele evoca, em um espaço-tempo expandido, a renovação da representação teatral de sessão em sessão, de criação em criação.

O conceito de um teatro oculo-exposto me permite adiantar que o carnaval ou, de alguma forma, certos momentos deste carnaval são, na realidade, muito próximos de uma vivência teatral convencional, portanto, da arte dramática. O carnaval *créole* da Guiana revela, então, uma forma teatral visível graças a seu traje e a interpretação da personagem que se propõe através do figurino (por exemplo, quando alguém se disfarça de Cortadora de Cana, conduz a ação e faz grande exibição da personagem). Em outros momentos, parecem situações de teatro puro, mesmo que sejam de uma pureza estrangeira, e mesmo que Mikhaïl Bakhtin advirta que “no entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (1996, p. 06). O período do baile *paré-maské* me interessa particularmente, pois parece-me

que sua personagem principal conduz um verdadeiro teatro: nosso *Touloulou*⁵ está convicto, ou pensa estar, de que está em um tempo teatral do real, embora já tenha atravessado as muralhas da convenção teatral. Ele se encontra, por consequência, em um tempo ligado à ficção da história e do personagem narrado. Assim, para além da noção consciente da arte, o fato teatral se impõe, ligado à narrativa, ao texto, ao personagem, ao seu tempo e ao seu espaço.

Já classifiquei, nas primeiras descrições deste carnaval, este personagem determinante de sua teatralidade, o *Touloulou*: pessoa mascarada dos pés à cabeça que dá corpo às diferentes manifestações carnavalescas. O *Touloulou*, por seu figurino e sua linguagem corporal, oferece a representação de um dos personagens tradicionais inscritos neste carnaval como o traço de uma epopeia histórica. Entre estes “rostos típicos” há o *Bobi*, *Anglé-bannàn*, a Diaba, o Diabo Vermelho, o *Nèg'Maron*, o *Jé-Farìn*, o *Zombi-baré-yo*, o *Djab'den-bwèt*, o Condenado, a Varredora, a Cortadora de Cana, o *Sousouri* etc. São muitos os marcadores históricos para a manifestação de uma memória coletiva ao longo das representações cíclicas instauradas pelo período carnavalesco. Tradicionalmente, estes personagens participam dos desfiles, no domingo à tarde, nas ruas das cidades, e fazem grande demonstração de gestos que são ditados por seus figurinos. Por exemplo, o *Touloulou Bobi* é mantido em uma corda por outro *Touloulou*, menos específico. “Representar” o *Bobi* é, sem dúvida, representar o urso que foi levado para Guiana no final do século XIX. “Representar” a Diaba, na Quarta-Feira de Cinzas, é representar a dama aos prantos por Val, deus do carnaval, que será queimado neste dia para marcar o fim do ciclo do carnaval.

Todavia, o mais famoso dos *Touloulou* é, sem sombra de dúvidas, aquele que participa do baile *paré-maské* no sábado à noite. Trata-se de um *Touloulou*, hoje, essencialmente feminino, que revela uma senhora X, vestida dos pés à cabeça que não deve ter nenhuma parte da pele “exposta”. A senhora X fica “oculta” por causa de seu figurino e se apresenta como se fosse outra pessoa: uma senhora Z, oriunda de sua realidade íntima ou de seus fantasmas, saída dos grilhões de seus papéis ou funções sociais (mãe de família, esposa, trabalhadora etc.). Como primeiro elemento da representação, é comum que este *Touloulou* feminino convide homens para dançar, durante este baile chamado *paré-maské*. Várias explicações

5 O *Touloulou* é uma pessoa que participa do carnaval, na Guiana, e que usa uma fantasia. O figurino pode ser a representação de um personagem tradicional deste carnaval ou ser fantasioso, moderno. O figurino do *Touloulou* é originariamente uma máscara do corpo e, dessa forma, da identidade da pessoa travestida.

de ordem lexical podem ser dadas a este último termo do *créole*; eu só extrairia delas que o essencial de um baile é que se deve usar uma máscara, uma máscara do corpo todo, pois o *Touloulou* não deve ser reconhecido de forma alguma. De fato, ela mascara seu corpo, transforma sua voz, sua abordagem e até mesmo a dança que executa. Seu figurino é inspirado fortemente pelo longo vestido *créole* tradicional e é composto por um saiote, luvas, meia-calça, máscaras, um gorro e outras perucas mistificantes. As formas femininas são acentuadas e dissimuladas por bundas falsas e outros enchimentos exagerados e volumosos. Esta máscara total permite a introdução de um outro elemento próprio da representação: o anonimato, que permite à senhora X ser livre de seus gestos e comportamentos, bem como da escolha de seus cavalheiros. O ar de jogo do *Touloulou* é o recinto do baile *paré-maské*, e seu tempo de representação é o tempo do baile, mesmo que ele comece desde seu travestimento secreto e vá até a retirada do figurino em particular.

É importante observar que esta tradição carnavalesca guianense é realizada em um contexto ritualístico. Este último parâmetro anuncia as representações do *Touloulou*, da mesma forma que revela este tipo de *mise en scène* espontânea da coletividade, pela repetição cíclica e pelo funcionamento ritualístico. Esta forma de teatralidade, que está inscrita nas artes étnicas e que é específica de cada povo, pode ser definida como um teatro oculto-exposto, no amago dos ritos sociais. Se é verdade que o *créole* da Guiana é um puro produto da multiplicidade étnica, o teatro que ele criou possui diversas tramas e é o produto temporal de diversas ramificações sociais e históricas. Sem dúvidas, o carnaval da Guiana é um teatro oculto-exposto, sua realização ritualística indica as marcas de sua elaboração artística.

A gesta de Fem'Touloulou: uma escrita gestual

A fim de diferenciar o *Touloulou* feminino do baile *paré-maské* dos outros *Touloulous* do carnaval da Guiana, eu vou chamá-la de *Fem'Touloulou* em *créole*, ou seja, a *Touloulou* mulher. A *Fem'Touloulou* provoca um teatro de circunstância, e situacional, ao longo do desenvolvimento ritualístico e cíclico do carnaval. Assinalo de partida que tais aplicações e implicações nos festivais carnavalescos são oriundos da prática religiosa. O ritual do comportamento é o processo que, simbólico, conta melhor uma crença, uma religião, pelo gestual. A perpetuação desse carnaval doravante identitário (um símbolo externo da identidade guianense) se produz no tempo através dos mistérios da impregnação cultural dos ritos, que são, também, motivações. O que há de mais excitante do que partilhar um segredo? O

savoir-faire deste carnaval é um elo cultural e ideal pronto para o encontro étnico das “identidades” guianenses e, mais fortemente, a expressão da cultura *créole*.

Assim, torna-se *Fem'Touloulou* penetrando de corpo inteiro no ritual da preparação: primeiramente, a escolha das indumentárias e acessórios, e sua fabricação secreta; em seguida, a caracterização, o que se faz mais frequentemente em grupo (nenhum homem, nem mesmo os companheiros, nem estrangeiros devem ver o figurino da Senhora X). Por fim, no início, ritos que eu chamo de gestos (dança, expressões físicas e ações corporais) ou a gesta *Touloulou*, quer dizer a narrativa temporal deste personagem em ação no baile *paré-maské*.

O que diz a gesta de *Fem'Touloulou*? *Fem'Touloulou* representa o personagem evocado por seu figurino: o *Touloulou* mudo, de preferência, e que conduz a dança. Mas, ela joga, também, com as diferentes situações da grande representação do baile *paré-maské*, como as situações vividas com seu Cavalheiro⁶. Ela se exhibe e exhibe seu figurino, ela se pavoneia, sabe que é olhada e reparada, e se entrega à representação. Ela deve honrar seu personagem *Touloulou* se comportando como tal. O *Touloulou* é da ordem do “belo” na Guiana, ele suscita a admiração e atrai os olhares dos espectadores, verdadeiros ou falsos. Entendido isso, a natureza humana propõe diversos tipos de *Fem'Touloulou*, todavia, seu papel lhe impõe a dança como prioridade e o anonimato.

Há, então, neste carnaval, um teatro incógnito, que encontra sua realização efetiva entre a realidade costumeira e a fantasia social da “representação” de cada um que vai, desenfreado, na permissividade da euforia carnavalesca. Todavia, mais do que um cúmplice do teatro, o carnaval oferece um teatro oculto, um teatro que é destinado a categorias precisas de pessoas, providas de códigos de uma cumplicidade no vivido de tais representações, em uma dada sociedade – É preciso saber que os *Créoles* vivem o carnaval como uma expressão identitária, uma maneira de vida comum. *Fem'Touloulou* designa e incarna perfeitamente este teatro difuso, se desenvolvendo entre o teatro “real” da vida, aquele das representações culturais ou cerimoniais, e o teatro erigido em “arte”, com a consciência do fingimento ou de uma participação no jogo. A fina simbiose destas duas tendências é, sem dúvida, a medida delicada do teatro oculto-exposto.

6 O Cavalheiro [Le Cavalier] é um homem não travestido, que vai ao baile *paré-maské* na intenção de dançar com *Fem'Touloulou*. O Cavalheiro, contrariamente aos homens sentados nas arquibancadas do espaço da festividade, é um falso espectador: se ele assiste ao baile em pé, quer dizer que ele está em situação de espera, ele está no “jogo” como parceiro potencial de *Touloulou*. Os verdadeiros espectadores, homens ou mulheres não disfarçados, ficam sentados nas arquibancadas e não têm o direito de dançar.

Encontramos este teatro por fragmentos nas diversas manifestações e formas de representações artísticas tradicionais que constituem os polos culturais do mosaico humano da sociedade guianense. Nos *Boni*, por exemplo – etnia descendente de escravizados fugidos ou *Noirs Marrons* –, a pintura de padrões sobre os objetos usuais e sobre as portas das casas das mulheres me parece oferecer uma representação pictográfica de símbolos mais ou menos abstratos, são frequentemente os seres humanos e seus sentimentos, o que permite a representação, ao mesmo tempo, oferecida e codificada das relações sociais ou íntimas. O leitor advertido pode acessar um tipo de modelo estável das relações assim retratadas. Com efeito, cada pintura deixa uma mensagem, ou texto, a um ou mais destinatários do grupo. O objeto-suporte dos pictogramas se torna, assim, o lugar, o espaço, desta representação pictográfica.

Desta busca do teatro na Guiana transparecem escritos inovadores, e o conceito do teatro oculto-exposto me permite colocar o teatro de *Fem'Touloulou* como conduzido por uma escrita essencialmente gestual. O corpo *Touloulou* é a encarnação do gesto: ele propõe uma representação imagética do padrão desta escritura por um discurso corporal. O corpo do *Touloulou* emerge dos signos físicos visuais, são os gestos que lhe permitem a comunicação com seus parceiros, respeitando sua condição de *Touloulou*, sem ser desmascarado por sua voz. É uma escrita liberta, como permite o princípio da improvisação, apesar da especificidade das danças do carnaval. Sabe-se que a dança é teatral: ao dançar, mostra-se sentimentos que provoca em nós a música, e que traduzimos pelos gestos ou movimentos. Além disso, colocamos o corpo *em cena*. Entretanto, esta escrita física da *Fem'Touloulou* é efêmera e frágil, pois ela não pode ser registrada – o texto escrito pode garantir uma perpetuação rigorosamente similar no tempo.

Este “texto” gestual de *Fem'Touloulou* é oculto no sentido em que ele é privado, destinado a seus parceiros, geralmente os Cavalheiros escolhidos para a dança ou “seu” grupo de *Fem'Touloulous* que conhecem sua identidade. Os encontros fazem com que ela tenha a possibilidade de se expressar dessa maneira com qualquer participante do baile *paré-maské*. O gesto pode ser da ordem da mímica, da dança, ou do simples sinal convencional (fazer “sim” ou “não” com a cabeça, apontar o dedo, por exemplo). Neste teatro ainda invisível, indefinido, o “texto” gestual é intimista apesar da presença de um grande auditório. Ele não é destinado ao público. Entretanto, ele pode ser recebido ou interceptado por um grande número de pessoas, se sua mensagem ou a situação vivida (ou provocada) por *Fem'Touloulou* chama a atenção dos verdadeiros e falsos espectadores. Esta escrita é indireta, ela não utiliza a linguagem “clara” do verbo e, por consequência,

sua recepção é menos confiável em alguns contextos. É precisamente por essa razão que se trata de uma escrita oculta, pois, contrariamente à convenção teatral, o texto gestual não é endereçado a todo público, mas é dado por obrigação (ao parceiro) e é, às vezes, recebido por acaso (pelo espectador).

Em oposição a isso, esta escrita é exposta, já que ela só é perceptível pelo olhar. Somente a visão pode, de fato, lhe dar existência plena (com algumas exceções como um estalar de dedos ou um ranger de dentes). A escrita gestual de *Fem'Touloulou* produz um texto que dá uma dupla dimensão à expressão do corpo: a dimensão puramente estética pela dança e a dimensão funcional pela transmissão do discurso. Da mesma forma, esta escrita é exposta porque ela não é tão cuidadosamente ocultada por *Fem'Touloulou*. Fortalecida por seu disfarce, ela não se preocupa realmente com a extensão de seus gestos, muito pelo contrário, seu gesto é, antes de tudo, exposto porque a “representação” é um outro elemento essencial do baile *paré-maské*: tanto o figurino vistoso e resplandecente quanto a dança provocante são provas disso. Além do mais, quando o participante não dança, ele observa. Facilmente, uma ação ou um movimento pode surpreender a maioria. Daí, devido sua visibilidade, o gesto é um poderoso elemento teatral. O gesto, responsável por transmitir mensagens e sentimentos, é um texto de variações infinitas e de uma profundidade inesgotável para sua atividade teatral. Por extensão, a escrita gestual do “texto” de *Fem'Touloulou* encontra uma fluidez do discurso na dança que, como a escrita verbal, traduz seu humor, sua personalidade e o grau de seu “talento”. Todavia, contrariamente à escrita verbal, a escrita gestual não faz uso do “órgão” clássico do ator: a voz.

Para concluir, a escrita gestual deste teatro encarnado por *Fem'Touloulou* se encontra “oculta” por sua discrição temporal: é um texto do efêmero que desaparece logo depois de manifestado. Contudo, ela é, ao mesmo tempo, “exposta” pela amplitude potencial de sua forma de expressão, visível de longe. Este teatro do gesto me parece contar a evolução de um ser que não deseja mais ter identidade: mulher de corpo deformado por um figurino que exagera nas formas femininas, e mulher sem face (a máscara), mulher que se parece com outra, pois os figurinos são parecidos em seus arranjos, e poderia ser uma outra pessoa diferente da senhora X. A gesta talvez narre que a mulher sem um corpo preciso e sem face vai de uma história a outra, de um homem ao outro, como se só a função de seu sexo devesse contar. Sabemos que a origem dessa mulher vem do poder matriarcal, e aqui da escolha de seu Cavalheiro, que ela não tem nome, ou só tem um nome comum a todas de sua condição: *Touloulou*, mulher mascarada e malvestida. Seria a reinvenção de alguma igualdade das mulheres entre si frente ao elemento masculino?

Ou seria aquela do retorno a uma natureza qualquer, uma função qualquer: ser mulher? Podemos dizer que este papel escolhido se resume a estar oculto, a não representar a si própria?

O extraordinário neste teatro do gesto, duplamente efêmero em razão do tempo de interpretação e da ausência de uma escrita verbal, é o que pode ser recriado a cada ano, de forma semelhante, sem *mise en scène* registrada, sem o escrito, e em uma cenografia que é, por sua vez, a do instante e da tradição: uma cenografia mantida por todo um povo e que revela um saber e valores étnicos, baseado na oralidade do discurso, na transmissão dos figurinos, e no mimetismo da aprendizagem dos gestos dos quais fomos testemunhas. Esta maneira de viver provoca um ritualismo pela perpetuação empírica dos conhecimentos. Somente o respeito e o amor tem capacidade de preservar esta forma de arte não fixada pela escrita, tendo apenas como suporte a memória cheia de corpo e de espírito. É verdade que hoje o carnaval encontra um suporte de conservação no livro e na fotografia. Porém, o livro não alcança o máximo das possibilidades humanas: como ele ensinaria o “rebolado” de *Fem'Touloulou*?

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhaïl. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

HO-TIN-NOE, Jean-Claude. *Carnaval en Guyane: contribution à une étude sociologique du carnaval guyanais*. Dissertação de Mestrado Paris: Université René Descartes-Paris V, 1974.

MIGEREL, Hélène. “Chez Nana: un des aspects de l’émancipation féminine en Guyane”. In: *Les Temps modernes*, 1985. p. 476-485.

PEAUD, Carol “Le carnaval derrière le masque”. In: *Equinoxe, revue de sciences humaines*, n° 23, p. 95-100, 1987.

PEDRO LÉAL, Odile. *De la société guyanaise au Théâtre*. Dissertação de Mestrado. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1994.

PEDRO LÉAL, Odile. *Le théâtre en Guyane, quelles écritures?* Mémoire de DEA, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1995.

A ‘marronização’ da *Bíblia* entre autores guianenses¹

Marie-Simone Raad²

Tradução Rosária Cristina Costa Ribeiro³

Resumo: Na Guiana Francesa, nós podemos perceber uma forte presença da religião católica na vida de seus habitantes por meio do emprego sistemático de expressões em língua crioula. Essas expressões em crioulo guianense acentuam a cristianização desse Departamento Ultramarino cuja religião principal é, sem dúvidas, o catolicismo. Os guianenses se embebem dessa cultura dominante esquecendo, consequentemente, sua própria identidade. Assim, alguns autores, como Michel Lohier ou ainda Léon-Gontran Damas, para citar apenas alguns, propõem uma reescritura da Bíblia, em uma versão marronizada. Com efeito, esses autores ilustram por meio de seus textos a dupla identidade da língua crioula da América, dividida entre a cultura europeia e a africana.

Palavras-chave: Marronização. Bíblia. Michel Lohier

1 Texto de partida: RAAD, Marie-Simone. La «marronnisation» de la Bible chez les auteurs guyanais. *Les Cahiers du GRELCEF*. No 8. Le fait religieux dans les écritures et expressions francophones. Mai 2016. Disponível em: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/grelcef/article/view/10353>. Agradecemos à autora por ceder os direitos de tradução desta obra em língua portuguesa.

2 Marie-Simone Raad é originária da Guiana Francesa. Possui mestrado em Literatura Francesa do século XX, e também um bacharelado em Letras Modernas e um Diploma Universitário do Patrimônio Europeu na Universidade de Nice Sophia-Antipolis. Em 2010, publicou uma monografia pela Editora Éditions Universitaires Européenne, intitulada *De Pigments à Black-Label, Léon G. Damas, un poète à la voix méconnue*. Atualmente, é doutoranda no Departamento de estudos franceses na Universidade Western (Ontário, Canada) sobre a questão identitária caribenha. Seu objeto de pesquisa versa sobre narrativas curtas do Caribe francófono e mais particularmente sobre os contos e lendas em língua crioula.

3 Doutora em Estudos Literários, atualmente é docente do curso de Licenciatura em Letras-Francês na UFAL. Email: rosaria.ribeiro@fale.ufal.br.

Em 18 de setembro de 2010, Rodolphe Alexandre, escritor e político da Guiana, na ocasião de uma exposição intitulada *A Bíblia, patrimônio da Humanidade*, declarou:

Ditada por Deus, poderíamos dizer. Testemunho sagrado. Texto fundador não somente de uma religião, mas também de uma civilização cujos valores essenciais emanam dela. É neste sentido que a Bíblia nos interpela como patrimônio da humanidade. Quer dizer, como herança, como fonte de diálogo com o divino, como manifestação da condição humana. [...] Todo um patrimônio quase tendo se originado das páginas da *Bíblia* e inspirado pela *Bíblia*!⁴

Por meio de suas proposições, e mais particularmente com sua ideia do “diálogo com o divino”, Rodolphe Alexandre aproxima-se perfeitamente do início do Evangelho segundo São João, a saber: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”.⁵ O sopro divino permite ao homem entendê-lo e escutá-lo. A voz de Deus se manifesta como vento, guiando o homem pelos diversos caminhos de sua vida.

São João demonstra igualmente a maneira pela qual a palavra divina organiza o mundo, o pensamento humano e cria. A mensagem parte de um excerto, em seguida desenvolve-se para chegar a uma interpretação mais ampla. O mundo é, dessa forma, definido um pouco como um lugar de trevas no qual a vida e a luz só vêm de Deus. São João explica as origens de nosso universo. Nesse sentido, o cristianismo nos anuncia a criação de nosso mundo e o nascimento histórico de nossas origens. A palavra de Deus guia, também, o homem durante sua vida terrena, lhe dizendo como agir.

Na Guiana Francesa, nós podemos perceber uma forte presença da religião católica na vida de seus habitantes por meio de emprego sistemático das seguintes expressões em língua crioula: “*Bon Dié gran*” (Deus é grande), o incontornável “Se Deus quiser”⁶, “*mo ka lésé ou qué Bon Dié*” (eu me entrego à Deus), “*Bon Dié pas di ça*”, a exclamação “*Bon Dié Seigneur*” (Grande Deus!), “*mo pa casé bras la*

4 <http://www.cr-guyane.fr/actualites/exposition-la-bible-patrimoine-de-lhumanite>

5 Para este artigo foi utilizada a BIBLIA. Língua portuguesa. Evangelho segundo São João, 1, 1. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora das Américas, 1950, p. 4793. (Reedição da versão de Padre Antônio Pereira de Figueiredo) [N.T.].

6 Expressão que se pode traduzir em língua crioula por: “Si Bon Dié lé”.

*Vierge*⁷ (nada fiz de grave)⁸. Essas expressões em crioulo guianense acentuam a cristianização desse Departamento Ultramarino cuja religião principal é, sem dúvidas, o catolicismo. Nesse sentido, para Elsa Brune *et al.*:

[...] a conotação religiosa permanece ainda forte na Guiana [...]. Alguns comportamentos são mais reflexos do que comportamentos por pura convicção, tal como o sinal da cruz ao passar na frente de uma igreja é um comportamento convencional⁹.

Essas diversas expressões nos mostram uma forte alienação do colonizado por parte do colonizador. Os guianenses se embebem dessa cultura dominante esquecendo, conseqüentemente, sua própria identidade.

Assim, alguns autores, como Michel Lohier ou ainda Léon-Gontran Damas, para citar apenas estes, propõem uma reescritura da *Bíblia*, em uma versão marronizada. Com efeito, esses autores ilustram por meio de seus textos a dupla identidade da língua crioula da América, dividida entre a cultura europeia e a africana. É, pois, em direção a uma “marronização” de sua escritura que os autores guianenses se voltam para o único objetivo de tirar do colonizado os pensamentos e os valores do colonizador por eles assimilados. Seu objetivo é de permitir ao dominado reencontrar uma identidade cultural a fim de que ele não seja mais uma marionete.

O termo “marronização” é um substantivo formado com a ajuda da derivação por sufixação. É a partir do verbo “marronar” que esse vocábulo está proposto aqui. Esse verbo intransitivo descreve a ação do homem negro que fugia das plantações de cana de açúcar para buscar sua liberdade. Este último ia esconder-se na floresta para reconstruir sua África natal na América. O sufixo “-ização” é acrescentado aí para trazer a esse termo a noção de “transformação”, ou que consiste na ação de fazer uma *ação*. Pelo viés dessa *ação*, o homem negro reencontra, assim, seu modo de vida, a saber, aquele que ele tinha antes do desenraizamento, bem como sua língua, sua cultura e suas crenças.

Utilizarei esse vocábulo em correlação com o paradigma da resistência. De fato, a noção de “marronização” torna-se um símbolo de liberdade que permite

7 Expressão que quer dizer literalmente “não quebrei o braço à Virgem”, com o correspondente em língua portuguesa brasileira “não atirei pedra na Cruz” – [N.T.].

8 BRUNE, Elsa; JAN, Conchita; BRUNE, Paulin. *Histoire de l'Église Catholique en Guyane (1664- 2006)*. Tours: Mame Imprimeurs, Février 2006, p. 577.

9 Ibid, p. 577.

descrever a mistura da cultura africana e da cultura guianense pelo próprio colonizado. Esse termo permite explicar a transformação que o colonizado opera sobre os valores do colonizador, por exemplo, como o que ocorre com a *Bíblia*, que ele transforma e, ao mesmo tempo, integra a ela realidades de África e da Guiana. Assim, autores como Michel Lohier e Léon-Gontran Damas vão acrescentar à narrativa bíblica uma explicação histórica sobre a escravidão. Sua paródia do texto sagrado torna-se, então, um combate contra a aculturação colonial.

Tratar-se-á, pois, de mostrar de qual maneira esses autores guianenses se servem das narrativas para dar conta da História da escravidão, ou seja, como é que eles focalizam em suas reconstruções identitárias pela reconfiguração discursiva da *Bíblia*? Em um primeiro momento, nós analisaremos a “marronização” da *Bíblia* na obra de Michel Lohier, depois a “marronização” damasiana, e, por fim, nós examinaremos a literatura oral contra a escritura divina no contexto cultural da Guiana Francesa.

Michel Lohier e a “Marronização” da *Bíblia*

Os primeiros navios colonizadores chegaram à Guiana Francesa em 1604:

Quando os colonos desembarcaram na América, eles ficaram espantados por se encontrar frente a frente com os indígenas: quem são esses homens? São puros? Têm alma? Tais são as questões que deviam se revolver em seus espíritos. No mais, a religião católica dominava no período. Consequentemente, para os colonos, os indígenas eram seguramente maléficos visto que a *Bíblia* não falava deles¹⁰.

Contrariamente à religião dos colonos europeus, os ameríndios eram animistas bem como os africanos.

O animismo consiste em pensar que a natureza é viva e cada coisa é regida seja por um espírito seja por uma alma errante. Nesse sentido, os ameríndios veneravam tudo o que os cercava tal como as plantas, as árvores e, sobretudo, os animais. O respeito pela natureza toma, então, uma dimensão xamânica e torna-se muito importante, uma vez que ela lhes permite estar em contato com o mundo

10 RAAD, Marie-Simone. *De Pigments à Black-Label, Léon G. Damas, un poète à la voix Méconnue*. Berlin: Éditions Universitaires Européennes, 2010, p. 10.

dos mortos e dos espíritos. Assim, cada coisa, cada ser vivente tornava-se também essencial e, nos diz Michel Lohier, “eles¹¹ nunca matavam as serpentes”¹².

Para a mitologia ameríndia, a serpente simboliza a transformação e uma imensa coragem. Ela representa alternadamente a morte e a ressurreição. Esse animal possui, dessa forma, um lugar importante no mundo xamânico. Efetivamente, a serpente guia, pela natureza do xamã, os ameríndios em direção ao conhecimento do mundo imortal e psíquico. Ela possui, conseqüentemente, o saber dos antigos, aquele saber anterior à história, e é por esse viés de conhecimento que ela transmite a narrativa das origens. A serpente, para o mundo ameríndio, não é, portanto, um animal demoníaco, diferente da tradição judaico-cristã. Destarte, a evocação da serpente remete à narrativa bíblica que relata a história das origens e aquela dos primeiros homens atingidos pela maldição divina, pois eles tinham sucumbido à tentação do demônio, simbolizado pela serpente. É assim que Michel Lohier conta em sua antologia, *Légendes et contes folkloriques de Guyane* [*Legendas e contos folclóricos da Guiana*], mas através de sua reescritura da narrativa bíblica de Adão e Eva que ele intitulou *Adam et Eva*¹³ [*Adão e Eva*].

Este conto é, na verdade, uma paródia do texto de origem e, mais precisamente, uma “marronização” da narrativa bíblica. Essa narrativa contém, assim, divergências e convergências com as figuras principais do mito da Queda. Pelo olhar de um guia prestigioso das explorações francesas do século XIX, de nome Apatou, Michel Lohier explica notadamente a origem da perda, não dos homens em geral, como é mencionada na narrativa bíblica, mas dos homens negros. Apatou se dirige ao doutor Jules Créveaux. Trata-se, este, de um famoso médico da marinha francesa que fazia parte dos missionários encarregados de evangelizar os diferentes povos guianenses. Apatou ajudava este último na travessia da Guiana sempre lhe contando as lendas do povo Boni do qual ele era originário. *Adam et Éva* é, aliás, uma lenda Boni na opinião de Bernard Montabo: “[Ela] se propaga pela tradição [...] [e] só é talvez uma reminiscência de um ensinamento cristão desfigurado pela imaginação dos contadores (segundo Créveaux).”¹⁴

11 Aqui o pronome pessoal ‘eles’ designa os autóctones na obra de Michel Lohier citada na próxima nota.

12 Edição de referência: LOHIER, Michel. *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*. Paris: Éditions Caribéennes, 1980, p. 137. A primeira edição data de 1960; a reedição dessa antologia foi organizada pelo Serviço Cultural Departamental da Guiana no quadro do Ano do Patrimônio Guianense em 1980.

13 *Ibid.*, p. 137-140.

14 MONTABO, Bernard. *La Guyane «Un nom, une histoire», Tome III, Une société coloniale*. Cayenne: Éditions Orphie, 2013, p. 80.

Assim, como na narrativa do Gênesis, a terra dada é generosa e cheia de alimentos abundantes que permitem não ter fome: “[...] havia muita mandioca, peixe e caça.”¹⁵. A serpente está logicamente presente na narrativa, e é igualmente uma criatura astuta que vai provocar a perda do homem e da mulher os incitando a comer o fruto proibido.

Nós encontramos igualmente oposições entre a história bíblica e o texto de Michel Lohier, as quais se refletem também nesta lenda dos Negros Marrons. A árvore chamada inicialmente de “árvore do conhecimento do Bem e do Mal” ganha o nome de “Amanda”¹⁶; o jardim do Éden se transforma em um “pequeno vilarejo”¹⁷, Ève [em francês] torna-se “Éva”¹⁸, a serpente possui patas, pois é dito: “ela se chamou Serpente, lhe cortou as quatro patas. [...] Tu andarás sobre teu ventre”¹⁹.

Por outro lado, o primeiro nome do narrador, Apatou, acentua a “marronização” da *Bíblia* e não gratuitamente. De fato, além de ser o famoso guia do Doutor Crèveaux, Apatou designa igualmente um vilarejo Boni situado nas margens do rio Maroni, o maior rio da Guiana. Nesse sentido, os Bonis, conhecidos também sob o nome de Alukus, designam uma população originária da marronagem. Ou seja, trata-se de descendentes de escravizados que fugiram da autoridade de seus mestres para se estabelecerem na floresta. Nesse lugar, os negros marrons podiam reencontrar não somente a sua liberdade perdida, mas também igualmente reatar com os valores ensinados por seus antepassados. O calor da floresta lhes permitia assim renovar seus laços com a natureza e fazer renascer a África na América. Eles poderiam dessa maneira integrar suas antigas civilizações em sua nova cultura.

O conto de Michel Lohier vai, portanto, se intensificar em sua “marronização” da narrativa bíblica com “Gadou, le Bon Dieu des Bonis” [“Gadou, o bom deus dos Bonis”]²⁰. Trata-se do deus supremo dos negros marrons, conhecido também sob o nome de Papa Gadu. Diferente do Gênesis, o nome do deus é pronunciado aqui, enquanto que na *Bíblia*, o Deus único da religião judaico-cristã é designado no texto hebreu por quatro consoantes “YHWH”: “tetragrama (...) impronunciável

15 *Légendes et Contes folkloriques de Guyane, op. cit.*, p. 137.

16 *Ibid.*, p. 138.

17 *Ibid.*, p. 137.

18 *Ibid.*, p. 137.

19 *Ibid.*, p. 139-140.

20 *Ibid.*, p. 137.

na tradição judia por respeito à santidade de Deus”²¹. Ele é chamado também de “fonte de vida” que criou o mundo e o homem por obra de seu espírito.

O relato recolhido por Michel Lohier e a narrativa bíblica tem, assim, em comum a queda do homem que sucumbe à tentação, se destinando a uma vida de trabalho duro. Léon-Gontran Damas, contrariamente a seu confrade, utiliza sobretudo a *Bíblia* a fim de ilustrar o destino escravagista dos homens negros. Ele decide parodiar algumas passagens da *Bíblia* com o objetivo de mostrar como o colonizador se serviu desse texto para dominar o povo africano, mas também os povos autóctones.

A “Marronização” damasiana

Léon-Gontran Damas está assim no princípio da recontextualização uma vez que ironiza e parodia a Bíblia. Em um de seus poemas, extraído de sua antologia *Nevralgies* [*Nevralgias*], ele evoca, por exemplo, o nome daqueles que estão na origem da miséria dos homens negros:

*Ils ont invoqué NOE
et NOE en appela à SEM
et SEM en appela à JAPHET
et JAPHET s'en remit à NOE²¹*

Eles invocaram NOÉ
e NOÉ chamou SEM
e SEM chamou JAFÉ
e JAFÉ voltou a chamar NOÉ – (tradução livre).

Aqui, Damas evoca o filho de Cam que tinha sido amaldiçoado por Noé. Essa maldição é, por outro lado, evocada na *Bíblia*. De fato, alguns exegetas veem nesse texto sagrado não somente a origem das raças, mas também a desvalorização e a redução em escravidão do povo negro:

18 Os três filhos de Noé, que tinham saído da arca com ele, eram estes: Sem, Cam, e Jafé. Cam porém é o pai de Canaã. 19 Destes três filhos de Noé saiu todo o gênero humano, que há sobre toda a terra. 20 E como Noé era lavrador, começou a cultivar a terra, e plantou uma vinha. 21 E tendo bebido do vinho, embebedou-se e apareceu nu na sua tenda. 22 Cam pai de Canaã, achando-o neste estado, e vendo que seu pai tinha a mostra as suas vergonhas, saiu fora, e veio dizê-lo a seus irmãos. 23 Mas Sem, e Jafé,

21 PELLETIER, Anne-Marie. *Lectures bibliques*. Paris: Cerf, 1973, p. 40. (rééd. Nathan, 1996).

tendo posto uma capa sobre seus ombros, e andando para trás, cobriram com ela as vergonhas de seu pai. Eles não lhe viram as vergonhas, porque tinham os seus rostos virados para outra parte. 24 Noé tendo acordado do sono, que lhe causara o vinho, como soubesse o que lhe tinha feito seu filho menor, disse: 25 Maldito seja Canaã: ele seja escravo dos escravos, a respeito de seus irmãos. 26 E acrescentou: o Senhor Deus de Sem seja bendito, e Canaã seja escravo de Sem. 27 Dilate Deus a Jafé, habite Jafé nas tendas de Sem; e Canaã seja seu escravo.²²

Esse texto bíblico se situa logo após a narrativa que evoca o Dilúvio. Essa maldição dos filhos de Cam explica, pois, as origens da escravidão. Assim, Cam é o segundo filho de Noé, como nos lembra o *Dictionnaire culturel de la Bible* [*Dicionário cultural da Bíblia*]:

Cam vê a nudez de seu pai e zombou dele junto a seus irmãos, Sem e Jafé. Estes cobriram o pai com um manto. Ao despertar, Noé soube o que havia se passado; ele amaldiçoou Cam e sua descendência: “Maldito seja Canaã: ele seja escravo dos escravos, a respeito de seus irmãos!” (Gn 9, 25). No século XIX, alguns fizeram de Cam a origem da raça negra e justificaram assim seu racismo por argumentos pretensamente bíblicos²³.

A estrofe de Damas faz parte de um poema que ressalta o amor proibido entre um homem negro e uma mulher branca. O poeta insiste sobre este amor impossível surpreendido pelos colonos, mencionados aqui pelo pronome pessoal “eles”. Estes últimos recorrem àquele que lançou a maldição sobre a raça negra a fim de lembrar ao homem negro sua posição de escravidão. Eles querem também lhe mostrar que ele não pode se unir com uma mulher branca. O poeta explica nos seus versos seu desejo “de viver uma vida”²⁴ de amor com uma mulher sem que essa vida seja “nem vergonhosa nem leprosa nem escondida nem truncada nem perseguida”²⁵. Essa série de adjetivos reforçada pela repetição da conjunção coordenada “nem” enfatiza o sonho do poeta de viver uma vida livre sem julgamentos.

22 BÍBLIA. Língua portuguesa. Gênesis, 9, 18-27. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora das Américas, 1950, p. 58-59. (Reedição da versão de Padre Antônio Pereira de Figueiredo).

23 FOUILLOUX, Danielle; LANGLOIS, Anne; LE MOIGNE, Alice; SPIESS, Françoise; THIBAUT, Madeleine; TREBUCHON, Renée. *Dictionnaire culturel de la Bible*. Paris: Éditions du Cerf, Nathan, set.1994, p. 53.

24 “Contre notre Amour qui ne voulait rien d’autre”, in *Névralgies*, *op. cit.*, p. 108.

25 *Ibid*, p. 108.

Por outro lado, esse poema ilustra da mesma forma *O Código Negro* de Jean Baptiste Colbert, no qual estava mencionada a interdição a um homem negro de ter relações sexuais com uma mulher branca. O poeta faz, portanto, apelo à história para poder contar essa dolorosa experiência nunca cicatrizada. Nesse sentido, precisa Jean-Louis Joubert:

Se a poesia foi inventada como técnica para conservar e transmitir, ela pode aparecer, na origem, como a memória dos homens. Conservatório do passado, ela se faz, em suas formas primitivas, genealogia, crônica, epopeia [...]. Mas a epopeia não se contenta de preservar a lembrança de um passado morto e embalsamado, ela exerce uma função sócio-política que frequentemente escapou aos comentadores: ela situa o presente em relação ao passado e reorganiza o passado em função do presente; ela intervém, assim, ativamente no processo de afirmação do poder²⁶.

A História e a poesia estão, pois, ligadas. Uma não pode existir sem a outra, poderíamos dizer.

Assim, reformulando a *Bíblia*, Damas rejeita toda religião cristã, pois, para ele “[é] uma vasta hipocrisia e um poderoso meio de confortar a ordem colonial”²⁷. Nesse sentido, o poeta guianense fustiga a religião católica pelo viés da ironia e da paródia por meio de sua antologia de 1956, *Black-Label*. Nessa obra, Damas distorce notadamente um famoso episódio bíblico pelo viés dos versos seguintes:

AVEC

avec l'amour

qui s'en viendrait

par l'âpre et rude et dur chemin

qui mène

non pas

au CHRIST

mais à DAMAS

COM

com o amor

que avançava

pelo amargo e rude e duro caminho

que conduz

não

ao CRISTO

mas a DAMAS(CO)² – (tradução livre).

26 JOUBERT, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1988, p. 15.

27 DRUMEAUX, Georges – inspecteur pédagogique régional de lettres – “*Le chemin de Damas*” dans le poème *Black Label*, *Causerie sur Léon-Gontran Damas*. Caiena: Rotary Club de Cayenne, Jeudi 13 Novembre 2008, p. 8.

Fazendo recurso à antanáclope, o poeta chega a fazer um jogo de palavras entre seu patronímico e a capital da Síria [Damas em francês –n.t.]. Pelo viés do escárnio, Damas desvia assim a conversão de São Paulo em seu benefício. Lembremo-nos de que São Paulo – antigo perseguidor dos primeiros cristãos – encontrou a fé no “caminho” de Damasco, na Síria. Enquanto ele caminhava, ele ouviu o Cristo lhe chamar e dizer: “Saulo, Saulo, por que me persegues?”²⁸. Após essa palavra divina, nos lembra do *Novo Testamento*, São Paulo tornou-se um fiel servidor do Cristo e propagou sua mensagem por todos os lugares. De perseguidor dos cristãos, ele passou ao status de apóstolo.

Aqui, Léon-Gontran Damas faz vacilar a base da religião afirmando sua recusa à transcendência e ao sagrado. Ele rejeita dessa forma essa instrução coletiva se revoltando contra a religião do dominador e lhe reprovando seus eternos desatinos. De fato, contrariamente a São Paulo, Damas busca a si mesmo. Ele ignora o “caminho” que deve seguir. É por isso que ele vaga como uma alma penada. Ele espera uma conversão como São Paulo, até mesmo uma mudança de situação, mas ao fim de sua antologia, *Black-Label*, ele está ainda no mesmo estado. Sua única salvação: a escritura poética.

Nesse sentido, ele trava uma batalha contra a religião cristã a fim de encontrar sua verdadeira devoção e sua integridade ontológica. Essa recontextualização bíblica foi um dos fios de Ariane da escritura damasiana. De fato, o autor guianense se serviu dela para depreciar os valores trazidos pelo colonialismo.

É assim que em “Les Trois Frères” [“Os três irmãos”]²⁹, uma narrativa extraída de sua antologia *Veillées Noires* [Vigílias Negras], Damas denuncia os delitos do colonialismo. O conto mostra as origens das nações negras, ameríndias e européias. Damas começa sua narrativa parodiando o início do *Evangelho segundo São João*, com a seguinte frase: “No Começo, só havia os Negros”³⁰. Nessa narrativa, Deus deu a três irmãos negros a escolha de se tornarem brancos com a ajuda de uma fonte que se secaria conforme eles usassem. É assim que o mais velho se tornou branco, o segundo vermelho e o terceiro permaneceu negro. Deus lhes deu em seguida a escolha entre “a liberdade, a riqueza e a inteligência”³¹. O homem negro escolheu a riqueza, o indígena a liberdade e o branco a inteligência.

28 BÍBLIA. Língua portuguesa. Atos dos Apóstolos, 9, 4. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora das Américas, 1950, p. 4976. (Reedição da versão de Padre Antônio Pereira de Figueiredo).

29 Edição de referência: DAMAS, Léon-Gontran. *Veillées noires, contes nègres de Guyane*. Paris: Stock, 1943 (Reeditada em Montréal: Leméac, 1972), «*Les Trois Frères*», p. 135-139.

30 *Ibid*, p. 137.

31 *Ibid*, p. 139.

É, pois, por meio da paródia de uma passagem bíblica que explica o nascimento do mundo que Léon-Gontran Damas expõe as verdadeiras origens do colonialismo. Desde o início, esse conceito fora apresentado de uma maneira ideológica com a finalidade de poder permitir a esses homens, saídos dos quatro cantos da Europa, partir para a conquista do Novo Mundo, com o único objetivo de adquirir mais espaço e riquezas. Nesse sentido, “Les Trois Frères” nos mostra, como comenta Daniel Racine, “ironicamente que a inteligência atribuída aos brancos lhes permitiu se apropriar de suas riquezas e de sua liberdade em detrimento das outras raças que existiam no mundo”³².

Graças a sua escrita, Léon-Gontran Damas torna-se novamente um negro pleno. Ele encontra sua integridade ontológica ao apagar tudo o que tem uma ligação com o colonizador. Seu famoso “caminho”³³ são de fato os versos de seus poemas. Consequentemente, as palavras que ele semeia ao longo de suas antologias são como pedras que ele joga para reencontrar seu “caminho”³⁴. Ele faz isso para não se perder nos limbos sombrios do Ocidente. Dessa maneira, ele guia os seus em direção à liberdade identitária lhes mostrando o “caminho”³⁵ a seguir:

[...] os escritores cuja pluma é a melhor arma para ajudá-los a seguir são talvez, entre todos os exilados, aqueles que sabem melhor reagir encontrando em sua arte uma saída para a sua rejeição. O Poderoso lhe força na infelicidade, eles voltam a fazer de seu exílio o lugar privilegiado de sua inspiração.³⁶

O poeta, graças a sua escrita, se metamorfoseia em recitante e em negro. É no âmago dessas obras que essa transformação é possível. Assim, ele torna-se novamente ele mesmo sem ter que copiar as maneiras europeias. Por outro lado, que se trate de Damas ou mesmo de Lohier, esses dois autores guianenses se servem do paradigma da “marronização” como um meio de resistência contra a cultura religiosa dominante, o catolicismo.

32 RACINE, Daniel. *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'oeuvre*. Paris: Présence Africaine, 1983, p. 145. Prefácio de L.S. Senghor.

33 *Black-Label*, *op. cit.*, p. 12.

34 *Ibid.*, p. 12.

35 *Ibid.*, p. 12.

36 *LIGUE DES DROITS DE L'HOMME FRANCE TERRE D'ASILE*. Cent poèmes sur l'Exil. Paris: le Cherche Midi Editeur, 1993. Poemas escolhidos por Fadila Amrani, Gilles Manceron, Bernard Wallon, prefácio de Sadako Ogata, alto comissário das Nações-Unidas para refugiados, coleção «espaces».

A literatura oral contra a escritura divina

Michel Lohier e Léon-Gontran Damas querem lembrar ao colonizado suas verdadeiras origens e valores. Suas escritas permitem se rebelar contra o colonizador e ao mesmo tempo em que se dá conta da história do escravismo e da dupla identidade do crioulo da América. É a partir do século XVII que os homens negros foram arrancados de sua terra-mãe e que foram reduzidos à escravidão no continente americano, igualmente como ocorreu na Guiana:

Entre esses desenraizados, alguns se revoltam contra seus mestres e se refugiam na floresta fechada, sobre as margens do rio Maroni e de seus afluentes, onde eles formam uma nova origem de transmissão oral, herdeira de suas culturas africanas. São eles os “negros marrons”³⁷.

Essa herança africana se encontra nos contos em língua crioula com o objetivo de refletir a sociedade colonialista da época e testemunhar o modo de vida desses recém-chegados. Como nós vimos, Lohier e Damas possuem suas fontes na identidade cultural guianense, que eles misturam com a literatura e a história vindas da África. Esses *conteurs*³⁸ modificam por sua vez a história imposta pelo colonizador e sua própria história. Eles reescrevem assim as origens dos primeiros homens negros na América.

Essa modificação é, como nós já mencionamos, visível pelo viés da paródia. Desqualificando a *Bíblia*, a narrativa sagrada por excelência do colonizador, Michel Lohier e Léon-Gontran Damas transformam em sátira os fundamentos em si e os valores da sociedade colonial. Com essa reescritura bíblica, nós nos situamos, segundo Gérard Genette, em uma “paródia mínima”, quer dizer uma paródia que “[retoma] literalmente um texto conhecido para lhe dar uma significação nova”³⁹. No caso pelo qual nos interessamos, essa “significação nova” serve, sobretudo, para se revoltar contra a aculturação colonial, e para resistir contra os valores impostos. Para Dominique Maingueneau:

37 CLEMENT, Yves-Marie. *12 Contes de Guyane*. Paris: Flammarion Jeunesse, 2011, p. 10.

38 Os *conteurs*, ou contadores, são narradores que difundem a oralitura guianense, com função semelhante aos griots africanos, com a diferença de que os *conteurs* não pertencem a um grupo étnico definido, mas sim à mistura que compõem os grupos sociais guianenses [N.T.].

39 GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, p. 24.

O discurso parodiado não é um discurso qualquer, mas um discurso que foi escolhido porque é precisamente a subversão desse discurso que é crucial para a legitimação do discurso parodiador.⁴⁰

Ao escolher a *Bíblia*, os autores guianeses sabiam que eles iriam suscitar a captação do público visado, a saber, o povo crioulo guianense, uma vez que a religião católica está muito presente na vida dos habitantes. A resistência de Lohier e de Damas permite remanejar a identidade cultural exigida pela cultura dominante e de lhe trazer novo fôlego.

Esses escritores se inspiram no mito fundador da *Bíblia* para recriar seu patrimônio africano, adaptando-o à identidade guianense. É, pois, uma herança plural que emana das narrativas de Lohier e Damas, até mesmo uma nova cultura susceptível de ser transmitida de geração em geração através do gênero conto. Trata-se, como indica Ludwig Ralph, “[de] uma cultura viva, com sua língua, seus costumes e seus mitos”⁴¹. Ao se reapropriar da escritura do *Gênesis*, Michel Lohier nos explicou, por exemplo, os inícios do trabalho difícil dos homens negros em sua narrativa *Adam et Ève*; Léon-Gontran Damas, por sua vez, terá recontextualizado a história bíblica retomando algumas passagens que ele parodia sob a luz do contexto escravagista e colonial da Guiana. Pode-se indicar, então, que os autores guianenses trabalham a reconstrução identitária pelo viés da *Bíblia*. Graças à paródia, eles traduzem e interpretam em suma o quadro sócio-histórico guianense. Portanto, como bem o disse Catherine Le Pelletier, grande repórter e jornalista literária guianense, para Damas e Lohier:

[Damas] é todo caso, assim como Lohier, um autor folclorista e regionalista da Guiana. Nesse sentido, seu primeiro enfoque etnológico é o de um pesquisador que estuda seu próprio país. Damas, assim como outros, afirmou por meio de sua obra escrita, sua “consciência de si”, uma identidade própria, sob a égide da Guiana [...]⁴².

Assim, apesar de uma forte presença do poderio colonial, o povo guianense, por meio de seus escritores, soube perfeitamente remodelar sua identidade

40 MAINGUENEAU, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin Éditeur, 2012, p. 164.

41 LUDWIG, Ralph. *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris: Gallimard, 1994, p. 144.

42 LE PELLETIER, Catherine. *Michel Lohier, régionaliste et folkloriste guyanais*. Matoury: Ibis Rouge Éditions, 2008, p. 37.

conservando a história de suas origens. Nesse sentido, a “marronização” vai no mesmo sentido que o princípio da criolização, mas com a diferença de que esta última inclui os negros marrons e as Primeiras Nações⁴³ no conjunto do processo de reconfiguração identitária do qual ela dá conta e da qual participam os contos e narrativas poéticas. Isso não é insignificante uma vez que os descendentes desses negros marrons e das Primeiras Nações vivem ainda nesse espaço francófono que constitui igualmente a Guiana.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE, Rodolphe. Intervention. *Exposition La Bible. Patrimoine de l'humanité*. Guyane. 18 set. 2010. Disponível em: <http://www.ctguyane.fr/actualites/exposition-la-bible-patrimoine-de-lhumanite>.

BÍBLIA. Língua portuguesa. Evangelho segundo São João, 1, 1. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora das Américas, 1950, p. 4793. (Reedição da versão de Padre Antônio Pereira de Figueiredo).

BRUNE, Elsa; JAN, Conchita; BRUNE, Paulin. *Histoire de l'Église Catholique en Guyane (1664-2006)*. Tours: Mame Imprimeurs, 2006.

CLÉMENT, Yves-Marie. *12 Contes de Guyane*. Paris: Flammarion Jeunesse, 2011.

DAMAS, Léon-Gontran. *Pigments* (1937), *Néuralgies* (1966). Paris: Edition Présence Africaine. 2005.

_____. *Black-Label*. Paris: Gallimard, 1956.

_____. *Veillées noires, contes nègres de Guyane*. Paris: Stock, 1943. [Reeditada em Montréal: Leméac, 1972.]

DRUMEAUX, Georges. ‘Le chemin de Damas’ dans le poème Black Label. *Causerie sur Léon Gontran Damas au Rotary Club de Cayenne*. Caiena, 2008. [jeudi 13 novembre], pp. 1-19.

FOUILLOUX, Danielle; LANGLOIS, Anne; LE MOIGNÉ, Alice; SPIESS, Françoise; THIBAUT, Madeleine; TRÉBUCHON, Renée. *Dictionnaire culturel de la Bible*. Paris: Éditions du Cerf / Nathan; 1994.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

JOUBERT, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris: Armand Colin, 1988.

43 Termo utilizado sobretudo no Canadá para se referir aos povos originários [N.T.].

LE PELLETIER, Catherine. *Michel Lohier, régionaliste et folkloriste guyanais*. Matouri: Éditions Ibis Rouge, 2008.

LIGUE DES DROITS DE L'HOMME FRANCE TERRE D'ASILE. Cent poèmes sur l'Exil. Paris: le Cherche Midi Editeur, 1993. Poemas escolhidos por Fadila Amrani, Gilles Manceron, Bernard Wallon, prefácio de Sadako Ogata, alto comissário das Nações Unidas para refugiados, coleção «espaces».

LOHIER, Michel. *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*. Paris: Éditions Caribéennes, 1980.

PELLETIER, Anne-Marie. *Lectures bibliques*. Paris: Cerf, 1973. [Réédition Nathan, 1996.]

LUDWIG, Ralph. *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris: Gallimard, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin, 2012.

MONTABO, Bernard. La Guyane «Un nom, une histoire». *Une société coloniale*. Tome III. Caiena: Éditions Orphie, 2013.

RAAD, Marie-Simone. *De Pigments à Black-Label, Léon G. Damas, un poète à la voix méconnue*. Berlim: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

RACINE, Daniel. *Léon Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*. Paris: Présence Africaine, 1983.

Entre o fantástico e a realidade, a história guianense segundo Michel Lohier através de suas *Lendas e Contos folclóricos da Guiana*¹²

Marie-Simone Raad^B
Tradução Lucas Ferreira Gois⁴

Resumo: Neste artigo, proponho-me a mostrar como Michel Lohier, autor guianense do século XX, consegue apoderar-se da história guianense a fim de introduzi-la em seus contos e lendas. Este último mistura a fantasia com a realidade através de crenças fantasmagóricas. As narrativas de Lohier ilustram ao mesmo tempo o sistema colonial e a alienação do colono europeu sobre o homem negro. Por meio da alegoria, assistimos a um confronto entre o escravo e o mestre. Neste sentido, o leitor torna-se testemunha de uma luta sem tréguas entre a astúcia e a inteligência dos mais fracos contra a estupidez e a maldade, e até mesmo a cobiça, dos mais fortes, o que acentua, por conseguinte, o

1 *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*, no original. Para este trabalho, conservamos a versão do título em língua portuguesa, porém mantivemos os títulos dos contos no original, com uma tradução livre a seguir [N.T.].

2 Texto de partida: RAAD. Marie-Simone. *Légendes et Contes folkloriques de Guyane. Les Cahiers du GRELCEF*. No 9. Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones. Mai 2017. Disponível em: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/grelcef/article/view/10332>. Agradecemos à autora por ceder os direitos de tradução desta obra em língua portuguesa.

3 Em 2010, Marie-Simone Raad publicou por meio das “Éditions Universitaires Européennes” o livro *De Pigments à Black-Label, Léon G. Damas, un poète à la voix méconnue*. Em 2016, ela publicou dois artigos: “La ‘marronnisation’ de la Bible chez les auteurs guyanais” para os *Cahiers du GRELCEF* e “la présence de la Bible dans la littérature guianense” para o Dicionário *La Bible dans les littératures du monde* nas *Éditions du Cerf*. Sua área de pesquisa diz respeito à questão identitária nos contos e lendas da Guiana Francesa, um campo pouco estudado nas letras francófonas.

4 Graduando em Letras-Francês pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Foi assistente de língua portuguesa na academia de Clermont-Ferrand, na França, de 2020-2021. Foi bolsista como professor de francês pelo programa Idiomas Sem Fronteiras na Ufal.

questionamento do poder colonial. Esse combate simboliza assim a vitória do escravo sobre o colono, levando dessa forma à dessacralização deste último. Na reflexão proposta, tratar-se-á de mostrar como o mundo colonial é representado através do imaginário e, sobretudo, como a história da Guiana é apresentada. Portanto, será necessário estudar a forma como se desenrola toda uma lição de História através de uma simples narrativa, e também nos atentarmos à cenografia encantadora própria do universo dos contos guianenses.

Palavras-chave: Michel Lohier; fantástico; contos folclóricos

Introdução

Segundo Todorov, “o fantástico distingue-se do maravilhoso pela hesitação que ele produz entre o sobrenatural e o natural, o possível ou o impossível e às vezes entre o lógico e o ilógico”⁵. Neste sentido, o registro do fantástico introduz o leitor, bem como a personagem principal da história, em um mundo onde reinam a magia, as superstições, as comunhões com a natureza, os animais, a fauna, a flora, as feitiçarias, o diabo, os duendes ou ainda as sereias. As narrativas fantásticas têm, portanto, como objetivo transportar os leitores para um universo encantador. No entanto, por vezes, é possível que a ficção destas histórias se misture à realidade da vida cotidiana.

Assim, ao tentarmos definir o vocábulo “fantástico”, chegamos a dois substantivos: a racionalidade e a irracionalidade. Neste sentido, quando nos encontramos diante de um fenômeno incompreensível, podemos considerar duas soluções: ou damos uma explicação racional para o que nos parece estranho, ou aceitamos que o que está diante de nós é espantoso e, portanto, é o resultado de uma manifestação sobrenatural. Neste caso, o incompreensível torna-se possível e é aceito.

Este universo fantástico encontra-se em Michel Lohier no próprio seio de suas *Lendas e contos folclóricos da Guiana*⁶ – cuja primeira edição data de 1960. Michel Lohier é um autor guianense nascido em 24 de janeiro de 1891 na comuna de Iracoubo, um pequeno vilarejo do nordeste da Guiana. Filho único, ele viveu com sua mãe e sua avó. Sua bisavó era uma escrava vinda da Guiné. Ela chamava-se Yoyo e era amante de seu mestre, o colono Boileau. Dessa união nasceu Cornélie,

5 TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970 (Points numéro 73).

6 Edição de referência: LOHIER, Michel. *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*. Paris: Éditions Caribéennes, 1980, p. 24. A primeira edição data de 1960; a reedição dessa coletânea foi organizada pelo Serviço Cultural da Guiana no âmbito do Ano do Patrimônio guianense, em 1980.

a avó de Michel Lohier, que “nasceu livre, em 1821, de uma mãe capturada muito jovem na costa africana. Os encantos da jovem escrava, ao chegar na Guiana, haviam seduzido seu jovem mestre”⁷. Cornélie casou-se com Jules Lohier, o filho de um provençal chamado Bernard Lohier, que se casou com a filha de um colono de Iracoubo chamado Rochereau. Jules e Cornélie Lohier tiveram oito filhos, quatro meninos e quatro meninas, incluindo Joséphine, a mãe de Michel Lohier.

O nome desse autor guianense está associado a diversas funções. Em primeiro lugar, à de professor. Graças a essa profissão, Michel Lohier pôde não apenas percorrer a Guiana inteira, mas também aprender a conhecer esse departamento, seus habitantes e seus recantos escondidos. Lohier é igualmente conhecido como jornalista, em especial com a criação da revista *Parallèle V* publicada de 1950 a 1955. Ademais, é nessas diferentes revistas que ele publicará seus primeiros contos em crioulo sob o pseudônimo de Irac Oubo, em homenagem à comuna guianense que o viu nascer. Além disso, ele escreveu artigos no jornal *Radio Presse* e foi diretor do Museu da Francônia⁸, em Caiena. Ele continua a escrever até sua morte em 1º de novembro de 1973. Ele acabara de terminar a tradução de *Atipa*, primeiro romance em crioulo, escrito em 1885 por Alfred Parepou.

Suas diversas publicações inscrevem-se numa abordagem regionalista da literatura e da cultura guianense. De natureza eclética, Lohier mostrou sua ambição desde suas primeiras publicações: compartilhar seu amor pela Guiana e transmitir seu saber aos mais jovens. Através de suas *Lendas e Contos folclóricos da Guiana*, ele nos desenha um retrato da Guiana e de seus habitantes. Seu objetivo é ajudar-nos a compreender melhor este departamento ultramarino desconhecido e “transmitir as mensagens de um simbolismo conforme a vivência dos escravos e da sociedade escravagista de outrora”⁹. Assim, por meio da literatura oral, Lohier apresenta-nos o reflexo da sociedade guianense na época do colonialismo. De fato, suas narrativas ilustram ao mesmo tempo o sistema colonial e a alienação do colono europeu sobre o homem negro. Por meio da alegoria, assistimos a um confronto entre o escravo e o mestre.

Neste sentido, o leitor torna-se testemunha de uma luta sem tréguas entre a astúcia e a inteligência dos mais fracos contra a cobiça e a maldade, e até mesmo a

7 *Ibid*, p. 24.

8 Atual Museu Alexandre-Franconie [N.T.].

9 CONTOUT, Auxence. *La Guyane, ses contes, ses devinettes, ses croyances, ses monuments*. Caiena: ARM Imprimerie, 1999, p. 4.

estupidez, dos mais fortes, o que acentua, por conseguinte, o questionamento do poder colonial. Esse combate simboliza assim a vitória do escravo sobre o colono, levando dessa forma à dessacralização deste último.

Na reflexão proposta, tratar-se-á de mostrar como o mundo colonial é representado através do imaginário e, sobretudo, como a história da Guiana é apresentada por meio de crenças populares e das referências fantásticas empregadas. É por isso que trataremos primeiramente de Michel Lohier: contista e professor de História, e depois, num último momento, de uma cenografia encantada.

1. Michel Lohier, contista e professor de história

A história é uma matéria elusiva; ela nunca é como a imaginamos. Seu primeiro dever é permitir que o leitor ou o herói da narrativa recupere a memória sobre suas verdadeiras origens. Começa então uma navegação através das ondas do passado para aquele ou aquela que, ou escuta a história, ou a lê. Por meio dessa viagem, nosso contista guianense permite manter a história das Primeiras Nações¹⁰, bem como a dos homens negros vindos da África e, por conseguinte, oferece às gerações atuais uma versão diferente da história oficial, isto é, a que é transmitida pela instituição:

[Neste sentido], os contos, códigos de nossos ancestrais, são testemunhos insubstituíveis sobre a vivência guianense. São projetos culturais cuja armadura é a “moral pessoal” da GUIANA. [...] São verdadeiros canteiros de obras que materializam a visão global da vida guianense. Os monumentos são guardiões mudos da história e das pequenas histórias da GUIANA. São projetos de sociedades, são grandes centros culturais programados ao longo dos séculos. [...], três gerações inseparáveis da cultura do passado. Sim, uma cultura do passado, mas não uma cultura ultrapassada¹¹.

Os contos guianenses adaptam-se, assim, à realidade histórica do país de onde provêm. Além disso, essas narrativas possuem uma especificidade cultural uma vez que elas “toma[m] emprestadas porções de quadros da tradição oral francesa – digamos bastante europeia – e as integra[m] astutamente e sobretudo harmoniosamente nos modelos que [lhes] vêm da África a fim de operar um todo

10 Termo utilizado em especial no Canadá e que se aproxima do conceito de povos originários [N.T.].

11 *Ibid*, p. 1.

bem coerente e de aparência nova”¹². Os contos, oriundos de diferentes regiões da África, vão, por conseguinte, sofrer um processo de readaptação, uma vez que eles devem adaptar-se às realidades ecológicas, sociais, econômicas e históricas da Guiana.

Essa literatura oral guianense realça o encontro da tradição francesa e africana, já que esses contos são antes de tudo códigos, ou até mesmo mensagens, que descrevem minuciosamente o ambiente guianense, as tradições e memórias de um povo dizimado ou a vivência dos escravos durante a época colonial. Segundo Alex Mucchielli:

Um indivíduo [...] encontra seus modelos no seu ambiente social, mais frequentemente presente, às vezes passado (identificação com personagens históricos ou heróis). Trata-se aí de uma identificação personalizada. Um indivíduo pode também não se identificar, mas tomar como referência os valores, normas e condutas de um grupo ao qual ele não pertence. Ele esforça-se para integrar o sistema cultural que ele representa. [...] Essa identificação cultural é feita através de toda a socialização. A identificação cultural pode ocorrer através da participação numa ideologia, em mitos, em heróis... A identidade ganha corpo e se afirma em referência ao passado. Para um grupo ou uma sociedade, esse passado é com certeza sua história¹³.

Michel Lohier faz, assim, coincidir sua própria história e a história da Guiana. Sua história pessoal, simbolizada pelo recolhimento das lendas e contos, está, portanto, ligada à história coletiva.

Consequentemente, misturando fatos históricos à ficção por meio de suas lendas, Lohier revela ao mesmo tempo um lado realista e fantástico, mas também que há apenas um passo entre a lenda e a realidade. As lendas inspiram-se em fatos reais, mas elas nos oferecem uma imagem revisitada, talvez reformulada, da realidade. Os heróis das lendas são, portanto, personagens que realmente existiram e que, através de seus muitos feitos, adquirem certa notoriedade que se inscreve na memória coletiva. Assim, com o apoio do fantástico, a lenda toma uma dimensão histórica, ao contrário do conto. Em sua introdução aos contos crioulos guianenses, Michel Lohier afirma que “a história da Guiana está repleta de lendas. Os negros da África trouxeram a maioria delas. Eles encontraram aqui material

12 *Ibid*, p. 3.

13 MUCCHIELLI, Alex. Les fondements de l'identité psychosociologique. L'Identité. Paris: PUF, col. “Que sais-je?”, número 228, 1986, p. 63-64.

para amplificá-las”¹⁴. No entanto, é preciso saber que, originalmente, o vocábulo “lenda” refere-se a uma narrativa com propriedades maravilhosas e encantadoras, e que vem do latim “*legenda*”, que significa “*o que se deve ler*”: “a lenda, por extensão, é também uma narrativa que comporta um fundamento mais ou menos histórico, desenvolvido e deformado pela imaginação da tradição, tornando-se assim um evento heroico ou divino – como a lenda do rei Artur. Ela distingue-se do mito, sem fundamento real”.¹⁵

Assim, através da função divertida e informativa da lenda, Michel Lohier pôde voltar à história da Guiana ao evocar espaços concretos por meio do imaginário. Por exemplo, ele nos conta “La légende de Vidal” [a lenda de Vidal]¹⁶, que corresponde ao período de escravidão na Guiana. Essa narrativa destaca uma personagem real que realmente existiu. Vidal é na verdade uma antiga fazenda escravocrata que era localizada na comuna de Rémire e que pertencia mais precisamente à família Vidal de Linendes Mondelice. Além disso, Lohier acrescenta datas a sua história, tais como “1849 [e] 1851”¹⁷, a fim de permitir ao leitor situar esta narrativa no contexto histórico da colonização. Neste sentido, a realidade encontra o caminho da imaginação.

“La légende de Vidal” é um retrato de um mestre cobiçoso, ávido, cruel e feroz para com seus escravos. Michel Lohier herdou essa história de sua avó que “através de uma memória prodigiosa, [e] apesar de seus 80 anos, [...] contava-nos as atrocidades sofridas pelos escravos caídos entre as mãos dos malvados ‘mestres’”¹⁸. Ela acrescenta, falando do mestre Vidal, que era um “malvado colono que maltratava seus escravos. Ele também era um amigo do Diabo. Não podendo cumprir suas obrigações para com seu sócio, este, uma noite, com grande alarido, leva-o consigo por uma janela. Um tronco de bananeira foi [...] colocado no caixão”¹⁹. Nessa lenda, a ficção associa-se à realidade com, em segundo-plano, certo “simbolismo [ilustrado pela] coragem dos escravos [marcando assim] a construção de diversas crenças populares, como essa do tronco de bananeira enfeitado [...]”²⁰

14 LOHIER, Michel. *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit, p. 17.

15 BRUNEL, Pierre. *Français lycée*. Paris: Éditions de la Cité, Manuel +, jun. de 1998, p. 529.

16 LOHIER, Michel. *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit, p. 23 a 28.

17 *Ibid*, p. 26.

18 *Ibid*, p. 24.

19 *Ibid*, p. 25.

20 LE PELLETIER, Catherine. *Michel Lohier, régionaliste et folkloriste guyanais*. Matoury: Ibis Rouge Éditions 2008, p. 92.

que servia de corpo – no lugar deste que havia misteriosamente desaparecido – no caixão. O “*tronco de bananeira*”²¹, segundo a religião budista, simboliza a vaidade. Poderíamos estabelecer o paralelo aqui, no qual o mestre representa perfeitamente essa figura pretensiosa e orgulhosa, uma vez que ele faz um pacto com o maligno a fim de ter mais riquezas e glória. Aqueles que enterraram o caixão do mestre Vidal conhecem o simbolismo, por isso quiseram acentuar a arrogância por meio desse “*tronco de bananeira*”²²

No entanto, o leitor terá uma escolha nessa lenda: ou escolhe o caminho do racional ou do irracional. Lohier o guiará pelo caminho mais lógico, aquele onde o estranho não tem lugar. De fato, ao contrário de sua avó, que era de natureza “supersticiosa, [e que] acreditava que o Diabo havia levado o corpo de Vidal e o substituiu por um tronco de bananeira”²³, o autor acentua o lado absurdo dessa história do rapto do corpo pelo Diabo através do emprego do adjetivo ingênuo: “essa ingênua lenda havia percorrido um longo caminho. Certamente, o tradicional tronco de bananeira figurava nela, mas não o Diabo. Esta é a história em toda sua veracidade”²⁴. Na realidade, foi o próprio filho do Mestre Vidal, o Procurador Geral Vidal de Lingendes, que ordenou o rapto do pai com a ajuda de um capitão corrupto e sem escrúpulos. O mestre Vidal, apesar da abolição da escravidão, que se deu em 1848, continuava a traficar homens negros. Foi por isso que seu filho quis se livrar dele criando essa encenação. Os escravos que eram igualmente supersticiosos pensaram de fato que o diabo havia vindo buscar seu mestre. O contista não acreditou na presença de um ser maléfico e sobrenatural – ele é bastante racional – ao contrário de sua avó e dos escravos. A única coisa que se encontra nessas duas versões (a racional e a irracional) é o tronco de bananeira que permite substituir o corpo dos desaparecidos em seus caixões.

Outro exemplo consiste na “*Baca la main baca mo crucifix*”²⁵, onde o mesmo cenário é encenado, mas sob uma mafumeira desta vez tornando-se, assim, uma árvore amaldiçoada posteriormente nas crenças populares. Como em “*La légende de Vidal*”, “*Baca la main, baca mo crucifix*” apoia-se no período da escravidão. Este conto nos descreve as numerosas riquezas e o domínio colossal do colono:

21 LOHIER, Michel. *Légendes et contes folkloriques de Guyane, op. cit.*, p. 28.

22 *Ibid.*, p. 28.

23 *Ibid.*, p. 25.

24 *Ibid.*, p. 25.

25 *Ibid.*, p. 29 a 35.

Em vastas extensões, alinhavam-se, a perder de vista, enormes cacauzeiros, cafeeiros e plantas de especiarias: cravos-da-índia, caneleiras, moscadeiras, baunilheiras. Mais adiante, víamos os campos de cana-de-açúcar, de mandioca, de bananeiras e de legumes diversos. A casa-grande encontrava-se sobre uma pequena colina, não muito longe do engenho de açúcar, e as choças abarrotadas de escravos, fechavam a vista em direção à floresta. Um corredor magnífico emoldurado de árvores frutíferas: mangueiras, abacateiros, oliveiras, laranjeiras, pupunhas, coqueiros, partia da casa principal e chegava ao rio.²⁶

Essa história situa-se numa pequena comuna da Guiana que se chama Montsinéry. O mestre faz novamente um pacto com o diabo com o objetivo de adquirir mais riquezas, como em “La légende de Vidal”, e morre em condições misteriosas após a revolta de uma escrava que queria salvar seu filho. Essas duas lendas podem ser colocadas em paralelo com a de Fausto. De fato, a lenda de Fausto “teria vindo de um ‘médico’ humanista do século XVI, que vivia em Knittlingen, e que se fazia passar por feiticeiro. A imaginação popular deu à personagem uma dimensão mítica, mas ambígua: Fausto não crê em Deus, mas acredita no Diabo o suficiente para lhe vender sua alma em troca do saber e dos bens terrenos”²⁷. Essas três personagens celebraram, portanto, um contrato com o maligno com o único propósito de saciar sua necessidade de bens terrenos em vez de garantir o repouso eterno.

É preciso saber que a figura do diabo é uma imagem comum dos contos guianenses. Ela está praticamente em todas as histórias. Na verdade, o diabo substitui a fada dos contos europeus e em especial aquela evocada nas histórias de Perrault: “Nos contos crioulos, aparece frequentemente o ‘Diabo’. Essa personagem substitui a ‘fada’ dos contos de Perrault. Sua ação é sempre maléfica, mas o contista consegue sempre fazê-lo falhar, o que faz, aliás, a alegria das crianças e também das pessoas grandes, pois todos amam ver triunfar a fraqueza e a virtude sobre a força e a maldade”²⁸.

Vemos que o diabo se opõe totalmente à fada, que é uma figura positiva, uma vez que ela sempre ajuda o herói em sua missão. Ao contrário dela, o diabo simboliza um aspecto negativo e ele é frequentemente associado ao poder e ao

26 *Ibid*, p. 29-30.

27 BRUNEL, Pierre. *Français lycée, op. cit*, p. 514.

28 LOHIER, Michel. *Légendes et contes folkloriques de Guyane, op. cit*, p. 19.

amor pela riqueza nos contos crioulos. É por isso que se associa frequentemente o mestre ao diabo; ambos possuem um poder maligno. De fato, o mestre não tem medo de fazer um acordo com o maligno em troca de mais glória e fortuna. Além disso, ele não tem escrúpulos em oferecer-lhe uma criança inocente para saciar essa cobiça. O sobrenatural desses contos crioulos pode ecoar como um conto popular alemão que figura entre aqueles recolhidos pelos irmãos Grimm. Trata-se do conto “Le Nain Tracassin” [O Anão Saltador] mais conhecido pelo nome de Rumpelstichen. As duas versões mostram um pacto com um ser demoníaco que sempre reclama uma criança. Felizmente, o pacto se quebra nos dois casos. No entanto, no conto alemão, Rumpelstichen desaparece, furioso com a derrota. Ao passo que no conto crioulo, o diabo substitui a criança que ele não conseguiu pelo próprio mestre, levando-o com ele.

Esses diferentes protagonistas, sejam eles oriundos da Europa ou das Américas, são humanos que brincam com forças obscuras que eles não podem controlar. Vítimas de sua sede por ouro, eles recorrem a uma magia muito poderosa e esquecem frequentemente de pagar o preço cobrado, pois eles se creem acima dessas forças ocultas. De fato, eles não podem escapar dessa dívida. Pouco importa a época ou o lugar onde eles se encontram, o preço deve sempre ser pago. Em nossa sociedade atual, a figura do diabo seria a de um oficial de justiça, por exemplo, que vem continuamente exigir o pagamento quando uma pessoa não pôde quitar uma grande dívida junto ao seu banco.

A história da Guiana, por meio de histórias recolhidas, permitiu a Michel Lohier levar-nos a um mundo onde a magia encontra-se com as superstições e os fenômenos estranhos, criando assim uma cenografia sobrenatural e encantadora aos seus contos e lendas.

2. Uma cenografia encantadora

Através de suas *Lendas e contos folclóricos da Guiana*, Michel Lohier incorpora uma atmosfera assustadora em seus contos, com personagens monstruosas, como o Baclou²⁹ – trata-se de um ser ao mesmo tempo maléfico, aterrorizante e sobrenatural, mas que tem o poder de fascinar. É uma espécie de duende viscoso que

29 Baclou, Maskilili e Maman dlo ou Maman di-l’eau são seres sobrenaturais conhecidos na cultura guianense e que encontram correspondentes em nosso folclore, como o Curupira, no caso do Maskilili, e Iara, ou Mãe d’água, no caso de Maman di-l’eau. [N.T.].

assombra as crenças populares guianenses. As pessoas recorrem a ele para prejudicar alguém. O Baclou está presente no conto intitulado “L’alliance de ma Femme est perdue” [A aliança da minha mulher está perdida]³⁰. Essa história destaca um homem que procura desesperadamente a aliança de sua mulher, mas depois descobre que ela foi seduzida pelo Baclou e que lhe deu sua aliança como gesto de amor. Lohier também nos apresenta o Maskilili e Maman-di-l’eau³¹, ambos presentes no conto ameríndio “Kouyoury”³². Essa narrativa nos conta a missão do filho de um grande chefe nativo, Kouyoury. Este sonhava com uma “grande cidade fantástica, cintilante à luz do sol, perto da qual um lago estende suas ondas sobre brilhantes pedras preciosas. Essa cidade, ó mistério! Era habitada apenas por mulheres, cuja Rainha, de uma beleza incomparável, esperava para esposá-la um jovem e bravo Chefe de uma grande tribo”³³. Graças a Maskilili e a Maman-di-l’eau, nosso herói conseguirá encontrar essa “cidade fantástica” e esposar “a Rainha”.

Olhando essas personagens, podemos notar uma diferença na evolução desses protagonistas fantásticos. Nos contos de Lohier, o Maskilili e Maman-di-l’eau têm um aspecto positivo, pois eles ajudam os heróis em sua missão, como a fada de Charles Perrault; mas, hoje em dia, eles são vistos como malvados, ou mesmo maléficos. De fato, Maman-di-l’eau é a sereia dos contos ameríndios. Ela simboliza o espírito da água que seduz os seres humanos a fim de atirá-los nas profundezas dos rios guianenses com o único objetivo de afogá-los e de absorver suas almas. Como as sereias das lendas antigas, Maman-di-l’eau hipnotiza suas vítimas com sua voz e beleza. Ela enfeitiça suas presas de forma que elas afundem mais facilmente e, assim, leva-as a sua perdição. Essa sereia, fascinante, mas nefasta, “jorra rugindo para engolir. Glub! A impertinente lavadeira que teria começado a lavar a roupa antes de qualquer saudação.”³⁴

No entanto, nos dois contos em que ela está presente, Maman-di-l’eau tem uma imagem diferente. Muito pelo contrário, ela ajuda os heróis e os guia pelo caminho do sucesso de sua missão. Assim como o Maskilili que protege o herói do conto “Kouyoury”. Hoje em dia, o Maskilili é um gênio mau que

30 LOHIER, Michel. *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit., p. 179 a 183.

31 Esta personagem fantástica está também presente em “L’alliance de ma Femme est perdue”. Ela ajuda o herói em sua missão da aliança. No fim, ela casa-se com ele.

32 LOHIER, Michel. *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit., p. 56 a 74.

33 *Ibid*, p. 58 a 59.

34 CHAMOISEAU, Patrick. *Mamman Dlo contre la fée Carabosse*. Paris: Éditions Caribéennes, 1982, p. 28.

se diverte ao pregar peças em pessoas que o chamam. Ele tem baixa estatura e possui uma força hercúlea. Aquele que o procurar sempre o encontrará sob uma mafumeira. Os indivíduos que recorrem a esse ser maléfico pensam que o Maskilili concederá seus desejos. Mas, infelizmente para eles, esse ser malvado não quer ajudar as pessoas que o invocam; muito pelo contrário, o objetivo desse gênio mau é prejudicá-los.

Além disso, através de sua coletânea, Lohier descreve-nos a magia envolvente do ambiente guianense. De fato, ele oferece ao leitor um leque variado dos animais que encontramos no coração da floresta amazônica, tais como a tartaruga, a garça-da-mata³⁵, a cobra³⁶, a aranha, o macaco, o jacaré³⁷ etc. Ademais, cada animal tem uma característica bem específica. Dessa forma, a tartaruga será sempre a mais astuta; a aranha, a mais inteligente; o tigre³⁸, o mais ganancioso e a maïpouri³⁹, a mais tola e que será sempre enganada por seus amigos.

Essas personagens são fruto da imaginação popular e, portanto, povoam os contos crioulos. Tratam-se então de contos fantásticos, uma vez que cada personagem tem uma função bem específica com um poder particular. Mas, no geral, podemos ver que o fantástico não pode funcionar sem a religião. De fato, o sobrenatural é explicado pela cristianização. Por outro lado, todas essas histórias acontecem no mesmo momento histórico: o da colonização. Assim, os contos da Guiana nos oferecem um mundo desencantado, o do mal, do sofrimento, onde todos os seres que são oriundos do mundo mágico são maus e onde nenhum milagre acontece. As personagens vão de catástrofes a desgraças. É uma cadeia sem fim em que frequentemente a astúcia é mostrada como o único caminho, como uma forma superior de inteligência. No entanto, a astúcia também faz parte do universo do mal. Encontramos uma grande parte da realidade nos contos com os escravos e as mães de família que não têm o suficiente para alimentar seus filhos senão após árduos esforços. O ambiente real também está presente através da

35 Trata-se de um pássaro da Guiana que também é chamado de “*Oiseau-Trompette*” [Jacamim-de-costas-cinzentas, N.T.] por causa de seu grito.

36 Trata-se de uma cobra da família dos colubrídeos. Mas a *couleuvre* [no texto original – N.T.] não é a única serpente que rasteja sobre o solo guianense, há também as sucuris e as víboras.

37 Este crocodiliano da família dos aligadores é encontrado em praticamente todas as lendas guianenses. Há três tipos de jacarés na Guiana: o “jacaretinga”; o “jacaré-anão” e o “jacaré-açu”. [N.T.].

38 Ele corresponde na verdade à onça-pintada. [N.T.].

39 Palavra crioula de origem ameríndia, designando a anta. É um grande mamífero que vive na floresta amazônica na Guiana e que possui uma curta tromba.

densa floresta amazônica. Por isso, podemos também dizer que esses contos são realistas. Michel Lohier exalta as tradições, o patrimônio cultural da Guiana, por meio de seus escritos. Sua atitude como contador de histórias é, de fato, a de um autor regionalista e etnólogo.

Conclusão

Através de sua coletânea de contos, Michel Lohier propõe-nos uma versão alternativa da história da Guiana, a qual não nos é ensinada nas escolas. Essas narrativas imaginárias permitem que descubramos a verdadeira história dos ameríndios e dos escravos negros. Recolhendo os folclores daqueles que verdadeiramente construíram a Guiana, Michel Lohier mostra-nos como tudo começou. Ele destaca a Guiana de ontem para que a conheçamos e não nos esqueçamos de seus primeiros habitantes. Suas histórias tornam-se ao mesmo tempo uma homenagem aos ameríndios e aos escravos negros levados da África para as Américas.

Segundo o músico e ator martinicano Philippe Cantinol, há uma distinção clara entre a narrativa curta europeia e crioula. De fato, este último declara: “Eu conto por todo mundo e por mim todos contam [...]. O conto é nosso primeiro teatro. O conto nos conta. Com o passar do tempo, a narrativa se constrói como nós”⁴⁰. Essas histórias transcritas contribuem para expressar a história dos negros e dos nativos. Assim, quando Cantinol declara que “*o conto nos conta*”, ele quer simplesmente ilustrar a ideia seguinte, com a ajuda do pronome pessoal plural “*nos*” que simboliza todo um povo: todas essas histórias formulam a mesma coisa, isto é, a narrativa atormentada das populações que se misturaram por meio da colonização. O conto crioulo tem como objetivo reconstituir o passado pedaço por pedaço. É certo que não podemos reescrever o passado, mas a escrita permite reparar o que foi danificado. Neste sentido, e para usar as palavras do escritor guianense Bertène Juminer, é “[...] contra todas as probabilidades, [os habitantes das Antilhas-Guiana] legaram uma cultura. E não importa qual: uma cultura viva, com sua língua, seus costumes e seus mitos”⁴¹. Os contos e lendas crioulos estão, portanto, ancorados numa missão identitária de tradição oral que relata

40 PALATIN, Suzy. *Petit dictionnaire insolite des cultures et des langues créoles (Guadeloupe-Guyane-Martinique)*. Madri: Larousse Dictionnaires, mai. 2013, p. 127.

41 LUDWIG, Ralph. *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris: Gallimard 1994, p. 144.

os sofrimentos oriundos do processo de colonização. Barbárie colonial, guerras, atrocidades, alienação cultural e nascimento de uma nova identidade, são esses os diferentes temas que podem delinear através das páginas destas coletâneas de histórias nascidas durante a colonização e muito antes da descoberta das Américas. Esse imaginário coletivo realça assim o paradigma da violência gerada pela invasão dos europeus a partir do início do século XV.

As palavras de Michel Lohier definem, portanto, sua identidade cultural no seio da coletividade. Sua obra pertence à história cultural, literária e ideológica da Guiana. Ela destaca diferentes aspectos da cultura guianense. O autor descreve-nos a evolução da Guiana tal como a conheceu em sua infância, e depois, durante as diferentes etapas que marcaram a transformação deste departamento e que Lohier conheceu no fim de seus dias. Além disso, com a leitura dessas narrativas, podemos detectar certo entusiasmo da parte do autor. De fato, seu ardor em expressar sua identidade guianense, numa época em que dominava um ideal de ocidentalização, quicá de assimilação, é bem ressentido por seus leitores. O objetivo principal de Lohier tende, por conseguinte, a glorificar as particularidades das diferentes comunas da Guiana, apesar da presença dessa forte aculturação.

Seus escritos destacam, portanto, campos variados da Guiana como a cultura, as práticas religiosas, a fauna, a flora e a geografia. Neste sentido, Robert Vignon apresenta a obra de Michel Lohier da seguinte maneira: “Todos os que amam a Guiana, todos os que também amam o homem em sua força e suas fraquezas, em sua bondade e em sua crueldade, em sua lealdade e sua perfídia, lerão com alegria este livro, dedicado à Guiana e, acima dela, à humanidade”⁴².

Referências bibliográficas

BRUNEL, Pierre. *Français lycée*. Paris: Éditions de la Cité, jun. 1998.

CHAMOISEAU, Patrick. 1982. *Manman Dlo contre la fée Carabosse*. Paris: Éditions Caribéennes.

CONTOUT, Auxence. *La Guyane, ses contes, ses devinettes, ses croyances, ses monuments*. Caiena: ARM Imprimerie, 1999.

LE PELLETIER, Catherine. *Michel Lohier, régionaliste et folkloriste guyanais*. Caiena: Ibis Rouge Éditions, 2008.

42 Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit, p. 14.

LOHIER, Michel. *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*. Paris: Éditions Caribéennes, 1980.

LUDWIG, Ralph. *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris: Gallimard, 1994.

MUCCHIELLI, Alex. *L'Identité*. Paris: PUF, col. «Que sais-je?», 1986, n. 2288.

PALATIN, Suzy. *Petit dictionnaire insolite des cultures et des langues créoles (Guadeloupe-Guyane- Martinique)*. Madri: Larousse Dictionnaires, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970. (Points numéro 73).

Narrativas bíblicas na Literatura Guianense: uma análise de *Abel...* de Lyne-Marie Stanley

Kall Lyws Barroso Sales¹
Rosária Cristina Costa Ribeiro²

Resumo: A Bíblia, um dos mais disseminados livros do Ocidente, é fonte inesgotável de narrativas que dialogam com diversas tradições literárias. É o que podemos contemplar no romance de Lyne-Marie Stanley, *Abel...*, de 2006. Lyne-Marie é uma representante da literatura contemporânea da Guiana Francesa e nesse romance explora a relação fraterna entre Belphegor e Urbain. A narrativa é cercada de referências judaico-cristãs, em que todo núcleo familiar contribui para a criação de uma intriga que serve como ensejo para a abordagem da atual situação política da Guiana Francesa. A partir da reflexão sobre identidades fragmentadas (HALL, 2006) e sobre discurso e colonialismo (CÉSAIRE, 2010), em nossa metodologia, apresentamos uma análise na perspectiva de literatura comparada fundamentada na confrontação da narrativa romanesca de Stanley com a narrativa bíblica apresentada no ‘Livro do Gênesis’, capítulo 4. Assim, em nosso trabalho, sistematizamos as características encontradas na narrativa do primeiro fratricídio da humanidade, narrado na história dos filhos de Adão e Eva, Caim e Abel e as referências da tradição cristã. Dessa forma, nossas leituras e análises procuram destacar o paralelismo criado pelo romance, a partir da intertextualidade com a narrativa bíblica, em que as representações e relações entre Caim e Abel fazem um espelhamento das discussões entre emancipação e assimilação política, administrativa e cultural desse departamento francês tão distante e diverso do Hexágono.

1 Professor adjunto do curso de Letras-Francês da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (2018) e professor do Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura (2021) na mesma instituição. Editor da Revista Leitura do PPGLL e coordenador pedagógico da Casa de Cultura de Expressão Francesa e do Programa da Rede Andifes – Idioma sem Fronteiras – Francês. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2014-2018), com bolsa PDSE na Université Bordeaux-Montaigne (2017).

2 Doutora em Estudos Literários, atualmente é docente do curso de Licenciatura em Letras-Francês na UFAL.

Palavras-chave: Literatura Guianense. Língua Francesa. Intertextualidade.

Résumé: La Bible, l'un des livres les plus répandus en Occident, est une source inépuisable de récits qui dialoguent avec diverses traditions littéraires. C'est ce que l'on peut contempler dans le roman *Abel...*, publié en 2006 par Lyne-Marie Stanley. Lyne-Marie, représentante de la littérature contemporaine de Guyane, explore dans ce roman la relation fraternelle entre Belphégor et Urbain. Le récit est entouré de références judéo-chrétiennes, dans lequel tout le noyau familial contribue à la création d'une intrigue qui sert d'occasion pour aborder la situation politique actuelle de la Guyane française. À partir de la réflexion sur les identités fragmentées (HALL, 2006) et sur le discours et le colonialisme (CÉSAIRE, 2010), nous présentons dans notre méthodologie une analyse dans la perspective de la littérature comparée basée sur la confrontation du récit romanesque de Stanley avec le récit biblique présenté dans le livre de la Genèse, chapitre 4. Ainsi, dans notre travail, nous systématisons les caractéristiques trouvées dans le récit du premier fratricide de l'humanité, raconté dans l'histoire des fils d'Adam et Eve, Caïn et Abel et les références de la tradition chrétienne qui effleurent le maillage textuel. Ainsi, nos lectures et analyses cherchent à mettre en évidence le parallélisme créé par le roman, à partir de l'intertextualité avec le récit biblique, dans lequel les représentations et les relations entre Caïn et Abel reflètent les discussions entre émancipation et assimilation politique, administrative et culturelle de ce département français si éloigné et diversifié de l'Hexagone.

Mots-clés: Littérature guyanaise. Langue française. L'intertextualité.

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar, na prosa guianense, a construção ficcional do mito bíblico de Abel, primeiro fratricídio da humanidade na tradição judaico-cristã relatado no livro de Gênesis. Por isso, entendendo a *Bíblia* como fonte literária, e um dos mais disseminados livros do Ocidente, fonte inesgotável de narrativas que dialogam com diversas tradições literárias, traçamos as primeiras linhas sobre a presença dessas narrativas bíblicas especificamente no romance de Lyne-Marie Stanley, *Abel...*, de 2006, publicado pelas edições Ibis Rouge.

Lyne-Marie Stanley nasceu em 23 de setembro de 1944 em Caiena, segundo o site *Île en île*³, em dossiê preparado pelo professor e pesquisador Thomas C. Spear. Entre suas narrativas encontramos três romances, todos publicados pela editora Ibis Rouge, *La Saison des abattis*, de 1996 [2011], *Mélodie pour l'orchidée*,

3 <http://ile-en-ile.org/stanley/>. A Associação *Île en île* permaneceu 17 anos ligada ao laboratório CUNY (à Lehman College – Bronx), e disponibiliza seus arquivos pelo site *ile-en-ile.org* desde os meses de outubro e novembro de 2015, segundo o informado no próprio site.

de 2001, e *Abel...*, de 2006, sendo ela a primeira mulher guianense a tornar-se romancista. Junto à carreira de escritora, Lyne desenvolveu-se profissionalmente também como assistente social.

Representante da literatura contemporânea da Guiana Francesa, a escritora explora em seu romance *Abel...* o tema da relação fraterna entre os irmãos Belphégor e Urbain. Em nossa leitura, percebemos que a narrativa traz algumas referências judaico-cristãs, em que todo núcleo familiar contribui para a criação de uma intriga que serve como ensejo para a abordagem da atual situação política da Guiana Francesa. A partir da reflexão sobre identidades fragmentadas (HALL, 2006) e sobre discurso e colonialismo (CÉSAIRE, 2010), em nossa metodologia, apresentamos uma análise fundamentada na confrontação da narrativa romanesca de Stanley com os elementos da narrativa bíblica apresentada no livro do Gênesis.

Sistematizamos, assim, em nosso trabalho, as características encontradas na narrativa do primeiro fratricídio da humanidade, na história dos filhos de Adão e Eva, Caim e Abel, cujo segundo nome intitula a obra de Stanley, e as referências da tradição cristã que pincelam a malha textual, destacando, ainda, a análise onomástica das personagens. Para iniciarmos a analítica do romance é premente, portanto, em nosso percurso, a delimitação do contexto no qual o romance se insere enquanto produção literária de expressão francesa das Américas.

Formando junto à Martinica, Guadalupe e Haiti o grupo de literaturas latino-americanas de expressão francesa, a Guiana Francesa, assim como praticamente todo o continente, desde meados do século XX, vive uma fase de fortalecimento de sua identidade e produção literária. Para Catherine Le Pelletier (2014), esta fase de afirmação identitária se iniciaria com as publicações dos romances de René Maran, em 1921, e é precedida por duas outras fases: uma pré-colombiana (petroglifos) e uma fase de colonização (*Atipa*, 1885). Assim, segundo Biringanine Ndagano e Monique Blérald-Ndagano (1999, p. 13-16 *apud* SILVA-REIS, 2021, p. 86-87), os principais fatores que caracterizam a produção dessa fase que Le Pelletier chama de ‘afirmação identitária’ são a criouldade, o reconhecimento de uma identidade negra, desenvolvimento de cronotopo discursivo⁴, representação de cotidiano cultural/social, recorrência temática da relação homem-natureza e presença de personagens típicas guianenses. Amalgamando essas características,

4 Marcadores de referenciais (tempo e espaço) próprios.

em meio à busca por uma expressão que traga para o texto tanto a língua francesa quanto o *créole*, encontramos a obra de Lyne-Marie Stanley.

Publicado em 2006, o romance *Abel...*, ainda segundo Spear (2007/2021), traz um verniz histórico ao abordar uma época relativamente recente, a Guiana dos anos 1975 a 1980, período no qual se iniciam as ações do “[...] *MOGUYDE (le Mouvement guyanais de décolonisation), un mouvement créé en 1974 [...] qui deviendra le MDES (le Mouvement de décolonisation et d’émancipation sociale) toujours actif*”⁵ (SPEAR, 2007/2021, n.p.). No romance, esse movimento é renomeado como *MOGUADE*.

O romance narra a história de uma família de cinco pessoas, das quais dois dos irmãos, como nos faz pensar o título, Urbain e Belpégor, se opõem em temperamento, vida social, ambições profissionais, relação com os pais e posicionamento político. Esses irmãos só não diferem em relação às mulheres: os dois se aproximam da bela Margot. É o amor de Margot que leva ao clímax da narrativa que decide o destino dos irmãos.

Em relação à estrutura narrativa, temos uma narrativa não-linear, contada a partir de *flashbacks*. O primeiro elemento pré-textual é constituído por um poema nacionalista, que louva as belezas naturais da Guiana. O segundo elemento pré-textual é um prólogo que se constitui basicamente como o clímax narrativo. Destarte, a leitora ou leitor passa toda a narrativa aguardando o desfecho, em uma substituição ao clímax representado por esse prólogo. Já em relação aos capítulos, tanto o primeiro quanto o último apresentam um *continuum*, que ata as duas pontas do texto: trata-se da sala de audiências onde Belpégor está sendo julgado e que tem sua entrada bloqueada por um sapo com um cadeado no pescoço.

Presenças incômodas

No prólogo há o argumento que nos conduzirá pela narrativa de *Abel...* e nele já são traçadas as primeiras centelhas de elementos conhecidamente bíblicos: primeiramente, porque o prólogo, tal como o livro de gênesis, dá início ao mundo da narrativa pela referência à luz. A primeira frase deste texto introdutório é “*Debout,*

5 “[...] *MOGUYDE* (o Movimento guianense de decolonização), movimento criado em 1974 [...] que se tornará o *MDES* (Movimento de decolonização e de emancipação social) ainda em atividade”. [Tradução livre].

*l'homme regardait le soleil*⁶ (STANLEY, 2006, p. 11). Portanto, há nessa primeira frase do texto uma referência ao sol, à luz, tal como em Gênesis, em princípio, “Haja luz; e houve luz (BÍBLIA, Gênesis, 1,3)”. Entretanto, diferentemente do Gênesis bíblico em que o início do mundo é construído por um Deus que pelo verbo gera a luz, a narrativa de Stanley começa com a luz representada pelo sol e com o homem que, em seu mundo ficcional, será um dos principais fios condutores para a criação do mundo guianense. Ainda referindo-nos ao livro Gênesis, após a criação da luz, há referência à criação da água, já que “Disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas” (BÍBLIA, Gênesis, 1,6), líquido este que, no prólogo, se materializa e jorra através do humano pelo suor apresentado na frase imediatamente posterior “[...] *la sueur dégoulinait sur sa tempe*”⁷ (STANLEY, 2006, p. 11). Após luz e água, Deus cria a terra e a recheia de verde, pois

[...] disse Deus: ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca” e chamou Deus à porção seca Terra; e ao ajuntamento das águas chamou Mares; e viu Deus que era bom. disse Deus: Produza a terra erva verde, erva que dê semente, árvore frutífera que dê fruto segundo a sua espécie, cuja semente está nela sobre a terra; e assim foi. (BÍBLIA, Gênesis, 1, 9-11).

Ao ver que a separação da terra e das águas era boa, Deus, como narrador do mundo, ao dizer sua palavra que manifesta a existência, pronunciou “produza a terra erva verde” e, com isso, fecundou a terra de verde e cujas sementes produz mais verdes, como a paisagem verde da frase que encerra o parágrafo introdutório do prólogo de Stanley “[...] *le paysage vert qui l'entourait*”⁸ (STANLEY, 2006, p. 11). Diferente do mundo genésico, em que há apenas o divino e a natureza primordial, no gênesis humano de *Abel* nada mais oportuno do que trazer para o começo do mundo narrativo o argumento da falha, do crime, do pecado, característicos da humanidade. Nesta perspectiva, o prólogo desenha a cena de um possível crime dado como resolvido, pois nele há dois homens, o primeiro, em pé com uma arma branca olhava para o sol “*Debout, le sabre à la main, l'homme regardait le soleil*”⁹

6 “Em pé, o homem olhava o sol”. [Tradução livre].

7 “[...] o suor gotejava sobre sua têmpora”. [Tradução livre].

8 “[...] a paisagem verde que o cercava”. [Tradução livre].

9 “Em pé, o sabre na mão, o homem olhava o sol.” [Tradução livre].

e o outro jazia morto em seu próprio sangue no chão, “[...] *par terre, couché en chien de fusil, un autre homme gisait dans son sang*”¹⁰ (STANLEY, 2006, p. 11). Um possível assassinato é desenhado e, para além dos vestígios de um crime, outro símbolo clássico da narrativa judaico-cristã no mundo se manifesta neste mundo ficcional. Além do corpo do homem que olha para o sol e do corpo do homem ensanguentado no chão, aparece, neste prólogo uma serpente, como podemos observar no excerto a seguir:

*Il bougea un peu et donna un coup de pied à une masse colorée presque totalement cachée par le corps de l'homme étendu. C'était un serpent avec des grandes taches de couleurs vives sur la peau, sa tête avait visiblement été tranchée, elle gisait un mètre plus loin.*¹¹ (STANLEY, 2006, p. 11)

Há aqui a finalização do clímax provocado pelo prólogo com a presença de um dos mais emblemáticos símbolos da tradição judaico-cristã: a serpente. Não obstante de todas as narrativas de diversas culturas que têm a serpente como núcleo (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p. 814), ela é apresentada tradicionalmente como a enganadora, a que iludiu Eva e a fez cometer o pecado e isso é atestado, inclusive, pelas palavras de Eva, como podemos observar no diálogo genésico “disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isto? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi.” (BÍBLIA, Gênesis, 3,13). Ao incentivar a primeira mulher a comer o fruto proibido do Jardim do Éden, e por tê-la enganado, a serpente é castigada por Deus, pois “então o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida” (Gênesis 3:14).

É notório que a predominância de interpretação para a serpente é negativa, ora ela enganadora, ora é a representação do próprio diabo, mas os autores do Dicionário de Símbolos, enfatizam que, em culturas diversas, a serpente pode ser um símbolo de caráter positivo e citam, como exemplo, “o papel inspirador da serpente [que] aparece claramente nos mitos relativos à história e ao culto das duas grandes divindades da poesia, da música, da medicina e, sobretudo, da adivinhação

10 “[...] no chão, deitado em posição fetal, um outro homem jazia em seu sangue.” [Tradução livre].

11 “Ele se mexeu um pouco e chutou uma massa colorida que estava quase completamente escondida pelo corpo do homem estirado. Era uma serpente com grandes manchas de cores vivas na pele e, visivelmente, sua cabeça havia sido cortada, ela jazia um metro mais longe”. [Tradução livre].

– Apolo e Dioniso” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p. 819). Mesmo para a cultura judaico-cristã, podemos encontrar passagens na Bíblia em que a serpente é apresentada com características positivas, como observamos nas palavras de Jesus Cristo que, ao aconselhar seus apóstolos, diz “Eis que vos envio como ovelhas ao meio de lobos; portanto, sede prudentes como as serpentes e inofensivos como as pombas.” (BÍBLIA, Mateus, 10, 16).

Para a narrativa de Stanley podemos construir algumas possíveis interpretações com essa presença incômoda da serpente, pois a cena pode indicar que um dos homens matou o outro pelos possíveis rastros de um crime que ficam evidenciados por uma ferida ainda encarnada pelo sangue, “*plaie béante*”, uma chaga aberta, feita de um material cortante, muito provavelmente por uma espada semelhante àquela que está na mão de Belpégor, “[...] *une fois la bête déplacée, on put voir la plaie béante sur la poitrine d’Urbain, une plaie faite au sabre.*”¹² (STANLEY, 2006, p. 11). A cena então está montada, qual interpretação é possível para ela? Belpégor realmente foi o responsável pela morte de Urbain? Este será o fio condutor da narrativa e, além de trazer o símbolo da serpente, a enganadora, o prólogo do romance termina com uma frase que instiga nossa curiosidade e perturba nossas ideias, pois ele finaliza da seguinte maneira “[...] *vraisemblablement, Belpégor venait de tuer son frère.*”¹³ (STANLEY, 2006, p. 11). Com essa frase, o prólogo não afirma que a morte de Urbain foi ocasionada por seu irmão Belpégor, já que apresenta a palavra “*vraisemblablement*”, traduzida por provavelmente, por possivelmente. O uso desse advérbio funciona como uma espécie de serpente no texto que pode enganar nossa interpretação ou que, pelo menos, pode atizar nossa interpretação pelos caminhos da dúvida e da desconfiança, para não acreditarmos naquilo que acabamos de ler no texto.

Além da serpente, há outra presença incômoda, outro animal que aparece na malha narrativa e, dessa vez, durante a audiência na qual Belpégor será julgado, como vemos no primeiro capítulo, um sapo impede que as pessoas entrem na sala do tribunal: *La salle du tribunal était noire de monde, pourtant au début, personne n’avait pu y entrer. Un énorme crapaud trônait au milieu de la grande salle, un cadenas dans la gueule*¹⁴ (STANLEY, 2006, p. 13).

12 “Uma vez que o animal foi afastado, podia-se ver a ferida aberta no peito de Urbain. Uma ferida feita por uma espada”. [Tradução livre].

13 “verossimilmente Belpégor acabara de matar seu irmão”. [Tradução livre].

14 “A sala do tribunal estava lotada de gente, porém, no início, ninguém tinha conseguido entrar nela. Um sapo enorme estava no meio do salão, um cadeado na boca”. [Tradução livre].

A simbologia referente à figura do sapo está presente em diversas culturas, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982) e a leitura que se faz desse animal não difere muito entre essas diversas culturas. De modo geral, o sapo possui duas linhas de interpretação simbólica coerentes: a primeira, liga-o à questão da água, da umidade, da chuva, enfatizando seu caráter anfíbio e sua sensibilidade às mudanças no ambiente. Por seus hábitos noturnos e seu potencial venenoso, o sapo também pode ser associado à lua, em algumas culturas, assim como à noite e à morte, novamente. Vem destas constatações, além de sua relação com Hécate na mitologia grega, sua associação com a alquimia e a bruxaria durante a Idade Média. Ainda ligado à bruxaria, a presença incômoda do sapo ficcional não pode ter sido evitada por aquele público, ninguém se prontificou para retirá-lo do salão, pois não era apenas um sapo, mas um sapo com um cadeado que atravessava sua boca que, provavelmente, um feitiço lançado na sala do tribunal. Por isso, o sapo pode estar associado a rituais religiosos e mágicos, que se aproveitam de sua energia natural e caráter ambíguo para invocar poderes maléficos.

Dessa forma, para o senso comum, o sapo é quase sempre referência como um animal que traz o mau-agouro e a morte, assim como o gato e a serpente. Entretanto, na *Bíblia*, talvez por se tratar de uma narrativa escrita em zona árida, e semiárida, não há praticamente a presença de sapos; na verdade, estes estão, nesse contexto, relacionados às rãs, e como podemos ver no ‘Livro do Apocalipse’ (BÍBLIA, Apocalipse, 16, 13) “[...] da boca do Dragão, da boca da Besta e da boca do falso saíram espíritos impuros que pareciam sapos.”. Os sapos, tanto em língua portuguesa quanto em língua francesa, porém com um maior recuo temporal, também podem significar cadeado, em jargões próprios ao mundo do crime o que o instaura no espaço em que se encontra: a sala de audiências.

Destarte, no que diz respeito ao romance *Abel*, além da referência ao possível encarceramento de Belphégor e considerando nossa proposta de análise, podemos interpretar a presença do sapo no tribunal através de seu caráter ambíguo, amplificando a narrativa em que tantas dualidades se apresentam e se replicam: Abel e Caim, Urbain e Belfégor, França e Guiana, língua francesa e o *créole guyanais*¹⁵, escrita e oralidade, e, assimilação e emancipação.

15 crioulo guianense, em tradução literal.

Maniqueísmo *Urbain* x *Belphegor*: a onomástica nas narrativas de assimilação *versus* emancipação

Após as considerações sobre a presença da serpente no prólogo do romance e do sapo na sala de audiência, partimos, então, para a narrativa mais arcaica em que aparece o nome título do romance, a célebre história de Caim e Abel e o primeiro fratricídio da humanidade. contada no ‘Livro do Gênesis’, capítulo 4, versículos de 1 a 17 (BÍBLIA, Gênesis, 4,1-17), a narrativa bíblica mostra como o agricultor Caim matou o pastor de ovelhas e seu irmão, Abel:

Abel tornou-se pastor de ovelhas, e Caim, agricultor. 3. Passado algum tempo, Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. 4 Abel, por sua vez, trouxe as partes gordas das primeiras crias do seu rebanho. O Senhor aceitou com agrado Abel e sua oferta, 5 mas não aceitou Caim e sua oferta. Por isso Caim se enfureceu e o seu rosto se transtornou. 8 Disse, porém, Caim a seu irmão Abel: “Vamos para o campo”. [a] Quando estavam lá, Caim atacou seu irmão Abel e o matou. 9 Então o Senhor perguntou a Caim: “Onde está seu irmão Abel?” Respondeu ele: “Não sei; sou eu o responsável por meu irmão?”

Essa narrativa primordial, além de dar origem a uma outra narrativa muito importante para esta análise, a dos filhos de Noé, fixa dois papéis que conduzirão os paralelismos propostos por nós no romance. Enquanto pastor de ovelhas, Abel é aquele que conduz, e Caim, aquele que extrai da terra seus frutos. No momento de ofertar a Javé o fruto de seu trabalho, Caim é preterido em sua oferta e passa a se sentir humilhado, o que o leva ao assassinio de Abel e o condena a uma vida errante. Os três filhos de Noé representam na mitologia bíblica três povos da Terra: Sem, a Ásia, Cam, a África e Jafé, a Europa e, na narrativa de Lyne-Marie, o casal Berthilde e Medard tem três filhos, porém um deles não aparece efetivamente. Outro ponto de destaque para nossa análise é a maldição de Cam: nos relatos bíblicos, um dos acontecimentos míticos usados por diversos discursos religiosos e políticos dos povos brancos para a existência da escravatura dos povos africanos e ameríndios. Com base nestas referências ao ‘Gênesis’, desdobramos em nossa análise, além das relações entre as narrativas bíblicas e o romance de Stanley, os paralelos interpretativos que nos permitem refletir, no romance Abel, a busca da literatura contemporânea guianense em uma série de paralelismos que opõe Guiana e França, nessa busca por identidade da primeira.

Entendemos que o processo colonizatório feriu continentes inteiros e, com processos de desumanização dos *Outros*, criou feridas que continuam abertas nos países das Américas, veias abertas que sangram com a violência da colonização (GALEANO, 2012). Essas feridas se manifestam pulsantes na política, na economia e no fazer artístico, pois, enquanto os países que geraram as desigualdades nos ensinam a entendê-los como as referências de “civilização”, os países que não o são, precisam ser categorizados como seu oposto nas narrativas de progresso e, portanto, caracterizados como incivilizados, sem ciência, sem cultura e, predominantemente, sem tradição literária. Em sua crítica pontual ao colonialismo, Aimé Césaire atesta que “o fato é que a civilização chamada “europeia”, a civilização “ocidental”, tal como foi moldada por dois séculos de regime burguês, é incapaz de resolver dois principais problemas que sua existência originou: o problema do proletariado e o problema colonial” (CÉSAIRE, 2010, p. 15). Esse problema colonial perdura e se manifesta nas mais variadas formas de arte e, ao mesmo tempo em que há estratégias de manutenção do colonialismo, há estratégias para enfrentá-lo, há resistência. Sempre há resistência ao processo de colonização e essa resistência é transfigurada, na ficção de Stanley, nestas duas personagens específicas, os irmãos *Belphégor* e *Urbain*, apresentados na gênese de seu mundo ficcional pelo prólogo.

Os nomes escolhidos para as personagens atraíram nossa atenção, pois eles se mostraram reveladores de alguns sentidos possíveis. Urbain, por exemplo, é uma palavra oriunda do latim “*urbanus*” e que deriva de “*urbs*”, cidade e, portanto, *urbain* é tudo aquilo relativo à cidade. Não nos passa despercebido também que uma das definições de urbano encontrada nos dicionários¹⁶ é que o adjetivo “urbano” pode ser entendido como aquilo “dotado de urbanidade, afável, civilizado, cortês”. Com vistas as referências bíblicas o nome Urbano, além de ser o nome de uma grande quantidade de papas, também aparece como nome próprio na *Bíblia*, nas ‘Cartas aos Romanos’, capítulo 16, versículo 9: “Saudai a Urbano, nosso cooperador em Cristo”. Para nossa análise, este versículo é muito representativo para a escolha do nome da personagem, uma vez que Urbain é aquele que colabora e promove a assimilação da cultura e política francesa no contexto do romance: “*Urbain se destinait à la politique, il pourrait agir dans ce sens et transmettre ces valeurs, l’avenir de son peuple en dépendait*”¹⁷ (STANLEY, 2006, p. 32).

16 URBANO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2022, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/urbano>. Acesso em: 12 de out. de 2021.

17 “Urbain se destinava à política, ele poderia agir nesse sentido e transmitir esses valores, o futuro de seu povo dependia disso”. [Tradução livre].

No mundo de Stanley, Urbain é descrito em diversos momentos como a salvação da família, descrito inclusive como o filho dado por Deus como vemos no trecho seguinte “*le Seigneur nous a donné Urbain, il va sauver la famille, c’est notre fierté, notre bénédiction*”¹⁸ (STANLEY, 2006, p. 16). Ora ele é descrito como o destinado para ter acesso à cultura e à educação “*Toi Belphé, sacré bon à rien, vient nettoyer la cour avec moi. Et toi Urbain, va apprendre tes leçons*”¹⁹ (STANLEY, 2006, p. 17), ora é apresentado como representante da política, sendo o líder que o povo precisa: “*Médard avait mis sa confiance et ses espoirs entre les mains de son fils Urbain. Il était le libérateur, le leader que le peuple attendait, le nouveau Justin Catayée*”²⁰. *Son éducation avait été la meilleure*”²¹ (STANLEY, 2006, p. 32).

Em contrapartida, seu irmão Belpégor, diferente das palavras elogiosas endereçadas a seu irmão, sempre recebe palavras que o descrevem como “bon à rien”²² (STANLEY, 2006, p. 17) como uma “croix à supporter”²³ (STANLEY, 2006, p. 16). Em uma conversa sobre seus filhos o casal discute sobre a complexidade de criar Belphé em relação aos outros:

Il ne se passait un seul jour sans que les parents ne parlent de Belphé. Hier soir encore:

– *Je ne sais plus quoi faire de plus, pour cet enfant, j’ai élevé ses deux grands frères sans histoire, lui, le dernier me fait suer!*

– *Tu sais, mon mari, chaque famille a sa croix à porter, cet enfant est la nôtre. Je suis sûre qu’au fond il n’est pas mauvais, mais il ne veut pas être comme tout le monde!*²⁴ (STANLEY, 2006, p. 16).

18 “O Senhor nos deu Urbain, ele salvou a família, é nosso orgulho, nossa benção”. [Tradução livre].

19 “Você Belphé, grande imprestável, venha limpar o quintal comigo. E você Urbain, vá fazer suas lições” – [Tradução livre].

20 Político, fundador do Partido Socialista Guianense.

21 “Médard tinha colocado sua confiança e suas esperanças nas mãos de seu filho Urbain. Ele era o libe-rador, o líder que o povo esperava, o novo Justin Catayée. Sua educação tinha sido a melhor.” [Tradução livre].

22 Imprestando.

23 Cruz a carregar.

24 “Não se passava um só dia sem que os pais não falassem de Belphé. Ontem à noite ainda:

– Eu não sei mais o que mais fazer, para esta criança, eu criei seus dois irmãos maiores sem história, ele, ele me faz suar!

– Você sabe, marido, toda família tem sua cruz para carregar, essa criança é a nossa. Eu estou certa de que no fundo ele não é mau, mas ele não quer ser como todo mundo!” [Tradução livre].

A personagem Belphé é complexa, pois, mesmo sendo um filho descrito como ruim para os estudos, que não sabe se comportar na escola e descrito como uma “cruz a carregar”, na vida adulta ele se torna um homem muito carismático e querido pelo povo:

*Elle n'appréciait pas les déplacements avec Belphé, le populaire. C'était des saluts à tour de bras, embrassade à chaque pas, tel voisin tel ami était heureux de les saluer, une parole amicale, un sourire, ou un éclat de rire joyeux animait ses sorties.*²⁵ (STANLEY, 2006, 33).

Apesar de todos na cidade gostarem de Belphé, considerado popular, ele é o irmão divertido, o *bon vivant* e, em diversos momentos, a relação dos dois irmãos vai se construindo pela recepção diferente do afeto dos pais: enquanto Urbain é motivo de orgulho, Belphé era motivo de desgosto. No que diz respeito ao nome de Belphé, assim como Urbain, este possui um prenome que traz elementos da tradição judaico-cristã. No *Dictionnaire Infernal* do século XIX, há menção ao nome Belphegor no verbete abaixo citado:

Belphegor, démon des découvertes et des inventions ingénieuses. Il prend souvent un corps de jeune femme. Il donne des richesses. Les Moabites, qui l'appelaient Baalphégor, l'adoraient sur le mont Phégor. Des rabbins disent qu'on lui rendait hommage sur la chaise percée, et qu'on lui offrait l'ignoble résidu de la digestion. C'était digne de lui. C'est pour cela que certains doctes ne voient dans Belphegor que le dieu Pet ou Crepilus; d'autres savants soutiennent que c'est Priape. – Selden, cité par Banier, prétend qu'on lui offrait des victimes humaines, dont ses prêtres mangeaient la chair. Wiérus remarque que c'est un démon qui a toujours la bouche ouverte; observation qu'il doit sans doute au nom de Phégor, lequel signifie, selon Leloyer, crevasse ou fendasse, parce qu'on l'adorait quelquefois dans des cavernes, et qu'on lui jetait des offrandes par un soupirail.²⁶ (PLANCY, 1863, p. 89).

25 “Ela não gostava de andar com Belphé, o popular. Eram saudações para todo lado, abraço a cada passo, tal vizinho tal amigo estava feliz em os cumprimentar, uma palavra amigável, um sorriso, ou uma explosão de riso feliz animava as suas saídas”. [Tradução livre].

26 Belphegor, o demônio dos descobrimentos e das invenções engenhosas. Ele frequentemente toma o corpo de uma jovem mulher. Ele dá riquezas. Os moabitas, que o chamavam de Baalphégor, o adoravam no Monte Phégor. Os rabinos dizem que se lhe prestavam homenagem na cadeira perfurada, e lhe ofereceram o resíduo ignóbil da digestão. Isto foi digno dele. É por isso que alguns estudiosos veem em Belphegor apenas o deus Pet ou Crepilus; outros estudiosos sustentam que se trata de um Priapo. – Selden, citado por Banier, afirma que lhe foram oferecidas vítimas humanas, cuja carne seus padres comeram. Wiérus

Um detalhe interessante em relação ao nome de Belphégor é que antes de ser o demônio da preguiça, Belphégor se chamava Bastial e era um dos anjos mais poderosos do céu, mas que resolveu não cooperar com Lúcifer. Porém, por não ter feito nada para impedi-lo, também foi banido do céu por Deus. Não podemos deixar de notar que as descrições do demônio Belphégor como “engenhoso”, o demônio da “preguiça”, são semelhantes às descrições de Belphé, descrito como “imprestável”, mas que possui a engenhosidade de viver.

Conclusão

Dessa forma, nossas leituras e análises procuraram destacar, de modo sumário, paralelismo criado pelo romance, a partir da intertextualidade com a narrativa bíblica, e como os elementos genésicos se manifestam no mundo ficcional de Abel, em que as representações e relações entre Caim e Abel fazem um espelhamento das discussões entre os dois personagens Urbain e Belphé que simbolizam um maniqueísmo entre aquele que é uma “benção do senhor” e o outro que é a “cruz a carregar” e que, em diversas camadas, espelham também a emancipação e assimilação político, administrativa e cultural desse departamento francês tão distante e diverso do Hexágono, discussão esta que ainda há de ser explorada e ampliada a partir da leitura deste maniqueísmo marcado pelo fratricídio e de como estas relações entre colônias e metrópoles manifestam a importância da pesquisa em literatura de expressão francesa nas Américas para a sua difusão entre estudantes de francês e para o entendimento das conflituosas relações entre Europa e as Américas.

Esses paralelos todos permitem que, em nossas análises, possamos compreender como se constrói na ficção de Stanley, a questão entre a assimilação pela França e a emancipação da Guiana, tema imprescindível para esta nova fase da literatura guianense (LE PELLETIER, 2014). Ao longo da narrativa, as oposições que se formam na ficção borram as fronteiras da definição e não nos permitem definir seguramente quem seria Abel e quem seria Caim nessa composição ficcional da metrópole e da colônia. A resposta vai depender exatamente do lugar do qual se fala e da luta na qual cada um se engaja, do assimilacionismo pela França ou emancipação da Guiana.

observa que ele é um demônio que sempre tem a boca aberta; uma observação que ele sem dúvida deve ao nome Phegor, que significa, segundo Leloyer, fenda ou rachadura, porque às vezes ele era adorado em cavernas, e oferendas eram jogadas para ele através de uma entrada de ar. [Tradução livre].

Dessa forma, para pesquisas futuras, é premente perceber, para além das referências à narrativa genésica, outros contrastes na malha ficcional desde as primeiras páginas do romance, e talvez um dos mais significativos para o que se refere à definição de guianidade, como o uso do *créole* em oposição à língua francesa, e consequentemente, a oposição entre escrita e oralidade, uma vez que o *créole* é uma língua prioritariamente oral e que passou nos últimos anos por um processo de revisão de sua escrita.

Referências bibliográficas

- BÍBLIA, português brasileiro. *Bíblia sagrada*: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990, 1584 p.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso Sobre o Colonialismo*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 27ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Pd&a, 2006.
- LE PELLETIER, Catherine. *Littérature et Société: La Guyane*. Matoury: Ibis Rouge, 2014.
- PLANCY, Jacques Auguste Simon Collin de. *Dictionnaire Infernal*. Paris: Henri Plon, 1863. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5754923d?rk=21459;2>. Acesso abr 2022.
- SILVA-REIS, Dennys. Sobre a guianidade literária de expressão francesa – prelúdio temático. *Revista Communitas*. v. 5, n. 10, Abril – Junho/2021, p. 79-92.
- SPEAR, Thomas C. Lyne-Marie Stanley. In: *Ile en ile*. Publicado em jul. 2007, atualizado em mai 2021. n.p. Disponível em <http://ile-en-ile.org/stanley/>. Acesso em ago 2021.
- STANLEY, Lyne-Marie. *Abel...*. Caiena: Ibis Rouge, 2016.
- URBANO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2022, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/urbano>. Acesso em: 12 de out. de 2021.

Viagem pelas águas da Guiana Francesa na voz de duas poetas: Eugénie Rézair e Assunta Renau Ferrer

Josilene Pinheiro-Mariz¹

Resumo: Neste artigo busco apresentar e discutir a minha tradução de três poemas de duas poetisas que escrevem em língua francesa: Eugénie Rézair e Assunta Renau Ferrer, mesmo em um país em que há a presença de outras línguas, a Guiana Francesa. Levo em consideração que se trata de uma literatura que em muitos aspectos assemelha-se à brasileira; mas, parece estar distante do leitor das nossas fronteiras. Ancorada em um pensamento que descreve a guianidade nessa produção literária (SILVA-REIS, 2021) e na importância da lírica feminina, com suas características que vão vazão a pensar sobre o anticolonialismo, bem como a própria identidade do povo da Guiana e ainda enfocando as reivindicações que vieram com o desfecho da escravidão e da colonização, na ótica de três autores literários da Guiana Francesa (STEPHENSON; PATIENT; PARADIS, 2008), discuto a tradução dos três poemas e minhas escolhas tradutórias. Antes, no entanto, apresento o corpus que acolhe os poemas traduzidos, a antologia *Outremer: trois océans en poésie* e discuto noções como a francofonia e o seu lugar na atualidade.

Palavras-chave: Eugénie Rézair; Assunta Renau Ferrer; Outremer

Voyage à travers les eaux de la Guyane Française avec la voix de deux poètes:
Eugénie Rézair e Assunta Renau Ferrer

1 Professora Associada na Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na graduação em Letras – Língua Portuguesa e Língua Francesa e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (Mestrado e Doutorado). É também, pesquisadora no projeto DIPROLínguas: Distância e proximidade entre português, francês e outras línguas: potencial da reflexão comparativa (2018-2021) CAPES-COFECUB. Foi tutora do PET-Letras /UFCG de julho de 2012 a outubro de 2021. Editora da Revista Letras Raras.

Résumé: Dans cet article je cherche à présenter et aussi discuter ma traduction de trois poèmes de deux poètes qui écrivent en français: Eugénie Rézairé et Assunta Renau Ferrer, même dans un pays où d'autres langues sont présentes, la Guyane Française. Je tiens compte du fait que c'est une littérature qui, à bien des égards, ressemble à celle du Brésil; mais, il semble être éloigné du lecteur de nos frontières. Ancré dans une pensée qui décrit la Guyanité dans cette production littéraire (SILVA-REIS, 2021) et dans l'importance de la lyrique féminine, avec ses caractéristiques qui vont éventer à penser l'anticolonialisme, ainsi que l'identité même du peuple de Guyane et toujours centré sur les revendications issues de l'esclavage et de la colonisation, du point de vue de trois auteurs littéraires guyanais (STEPHENSON; PATIENT; PARADIS, 2008), je discute la traduction des trois poèmes et mes choix de traductrice. Avant, cependant, je présente le corpus qui comprend les poèmes traduits, l'anthologie *Outremer: trois océans en poésie* et j'aborde encore des notions telles que la francophonie et sa place aujourd'hui.

Mots-clés: Eugénie Rézairé; Assunta Renau Ferrer; Outremer

Introdução

Dentre as literaturas de língua francesa, a da Guiana Francesa não é exatamente uma das mais lidas no Brasil; muito provavelmente, nem mesmo por especialistas que se debruçam sobre as Américas de língua francesa há anos. A respeito das literaturas caribenhas ou antilhanas, não são raros os estudos que dão conta da força da criação lírica, no sentido amplo, das literaturas da América Central, muito especialmente. Historicamente, a Guiana Francesa, vizinha brasileira, tem ficado de lado quanto aos interesses de pesquisadores da área, professores e estudantes das ditas literaturas “francófonas”². Mas, qual seria o motivo dessa ausência entre os leitores, se é possível ler obras da Martinica, Guadalupe, Haiti e outros espaços geográficos de língua francesa?

Nestas discussões, procuraremos apresentar as ideias que dariam sustento à essa realidade. Destacamos aqui dois tipos de leitores: o iniciado, o especialista, que lê em francês e por isso, poderia ler “facilmente” as obras literárias de autores da Guiana Francesa; o segundo tipo é aquele leitor que, simplesmente, gosta de ler, todavia, não o faz em língua francesa, carecendo, portanto, da tradução da obra em língua portuguesa. Então, com o foco nesses dois nichos, traçamos considerações sobre a própria literatura da Guiana; e, na continuidade, apresentamos a tradução de três poemas, (presentes em uma antologia poética que reserva uma seção para

2 Mais adiante (em *A literatura da Guiana Francesa no âmbito da Francofonia*), discuto o motivo de deixar o termo entre aspas.

a Guiana), de autoras guianenses, sendo um da poeta Eugénie Rézairé e dois da poeta Assunta Renau Ferrer.

A seleção do corpus deste estudo está ancorada em dois principais argumentos: primeiramente, intentamos discutir o lugar da autora de obras literárias no âmbito das literaturas de língua francesa. Evidentemente, não faremos uma longa descrição da produção dessas autoras pelo mundo; faremos, tão somente, um breve percurso pela produção feminina, dando-se enfoque à poética das duas citadas poetisas guianenses; o segundo argumento dá conta do canal de publicação do corpus escolhido para tradução e comentários que darão corpo a este artigo.

Assim, em um primeiro momento, entendemos como necessário deixar algumas observações sobre a tradução de obras de língua francesa no Brasil, dando-se destaque à literatura do espaço geográfico que abraça o nosso corpus, a Guiana Francesa. Assim, ancoramos a Guiana no espaço mais amplo da literatura dita “francófona”. Na sequência, apresentamos a Antologia Poética *Outremer: trois océans en poésie*, organizada por dois escritores franceses, quando desvelamos o ponto de vista do editor no que concerne à seleção dos textos e à estrutura da obra. Passamos, então, à tradução em si, traçando percursos e escolhas tradutórias e discuto-a, sem deixar de esclarecer o ponto de vista teórico que dá sustento às discussões, e as lentes que visam dar conta da leitura dos poemas, quando enfocaremos a *Viagem pelas águas da Guiana Francesa na voz de duas poetisas*.

A literatura da Guiana Francesa no âmbito da Francofonia

Sempre que se pensa nas literaturas de língua francesa pelo mundo, toma-se o termo literatura francófona como alcunha. Porém, o uso do termo, por vezes, soa como provocativo, haja vista que pensar em Francofonia, como no título desta seção, com F maiúsculo, é ter um espaço geográfico diverso no que diz respeito a questões sociais, econômicas, políticas, linguísticas e, evidentemente, literárias, só para citar alguns campos que são abarcados por essa noção. Por certo, não irei desenvolver esta discussão, uma vez que ela merece muitas ponderações, dentre as quais cito o manifesto *Pour une Littérature-Monde* (2007), que deu origem ao livro homônimo, organizado por Michel Le Bris e Jean Rouaud (2007), tendo signatários fundamentais para se pensar essa noção de *literatura-mundo* em vez de *literatura francófona*. Citamos Dominique Combe (2010) que, ao discutir os caminhos ou o futuro dessa literatura francófona, após o referido manifesto, afirma:

Le multilinguisme signifie «écrire en présence de toutes les langues du monde» selon ce que Glissant, on l'a vu, appelle «imaginaire des langues». La «totalité-monde» veut se «nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité» (Glissant, 1997, p. 176). La structure circulaire du roman Tout-monde confirme bien la dimension imaginaire de la migration, car les départs sont aussi des retours -retours éminemment césairiens comme dans le Cahier d'un retour au pays natal, mais aussi rimbaldiens, comme dans Une saison en enfer, ou dans le Bateau ivre, nourrissent la conclusion du roman: «Plus tard, il revint à la réalité, la vraie» (Glissant, 1997, p. 511). (COMBE, 2010, p. 223)³

Essa consideração de Combe (2010) se deve ao fato de os signatários⁴ do manifesto serem, autores que vivem entre duas ou mais línguas, diversos crioulos, árabe e outras línguas. O manifesto reivindicava uma “weltliteratur”, “world literature”, daí, a “littérature-monde”, todavia, as críticas se acostam à ideia subjacente e contraditória, haja vista que toda essa perspectiva de literatura mundo é produzida em língua francesa. Para Obergöker (2010), essa é apenas uma ideia que nasce da expressão *World Literatures in English*:

La littérature-monde est l'adaptation assez fidèle du terme des World Literatures in English, notion censée remplacer celle des Commonwealth Literatures jugée trop impérialiste. Cette filiation est d'ailleurs revendiquée par le Michel Le Bris, fondateur de la notion de Littérature-monde, notion qu'il dépeint comme la résultante de la rencontre avec le monde anglophone, notamment avec la revue

3 Todas as traduções são de minha autoria, salvo menção contrária.

Multilinguismo significa “escrever na presença de todas as línguas do mundo”, segundo o que Glissant, como vimos, chama de “o imaginário das línguas”. A “totalidade-mundo” quer se “não saberíamos mais cantar, dizer ou trabalhar sozinhos em nosso lugar, sem mergulhar na imaginação dessa totalidade” (Glissant, 1997, p. 176). A estrutura circular do romance *Totalidade-mundo* confirma claramente a dimensão imaginária da migração, pois as partidas e também os retornos – retornos eminentemente césairianos, como em *Cahier d'un retour au pays natal*, mas também rimbaldianos, como em *Une saison en enfer*, ou em *Le bateau ivre*, alimentam a conclusão do romance: “Depois, ele volta à realidade, à verdadeira” (COMBE, 2010, p. 223).

4 Signatários do manifesto *Pour une Littérature Monde*, em ordem alfabética: Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Wilfried N'Sondé, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Claude Vigée, Abdourahman A. Waberi.

Granta de Cambridge première revue qui cherche à conceptualiser la dite World fiction⁵. (OBERGÖKER, 2010, p. 78)

Os argumentos são muitos e o manifesto foi impactante, instigando algumas manifestações de apoio e outras contrárias. Mas, o intento de situar esse episódio é tão somente para resgatar quão delicada é essa questão que, por essa razão, merece toda a nossa atenção. Na realidade, observando os signatários do *Pour une Littérature-Monde*, identificaremos a presença de experientes autores como Maryse Condé, Edouard Glissant, Tahar Ben Jelloun, por exemplo, e tantos outros do chamado sul global, na sua maioria absoluta; o que poderia nos revelar o manifesto como um espaço de reivindicação cultural também.

Mas, deixando a polêmica noção de francofonia de lado, até porque dar um rótulo a espaços tão diversos que vão do Canadá à Wallis e Futuna, uma coletividade francesa ultramarina, localizada no oceano Pacífico, passando por países da África, Ásia e Américas não é, exatamente, uma tarefa simples de realizar. Por isso, aportamos nossas reflexões nas águas da Guiana Francesa, ressaltando o quanto esse espaço geográfico está próximo do Brasil, embora não esteja nos planos de viagem do brasileiro, quando se pensa em França, uma provável exceção está naqueles que moram em cidades da região Norte deste nosso país de dimensões continentais.

Para além de ser um espaço desconhecido da maioria do povo brasileiro, este é apenas um elemento que nos distancia, mesmo sendo vizinhos com boas relações internacionais. Quando o assunto é literatura, esse distanciamento toma proporções maiores, pois, por aqui, muito pouco ou quase nada se sabe da literatura dessa Coletividade Territorial da Guiana⁶. Sobre a Guiana, José T. Felix (2008) apresenta ponderações, expondo alguns *Aspectos da literatura guianense: por uma poética da aproximação internacional*, argumentando exatamente a propósito da pouca divulgação dessas obras no Brasil. Entretanto, vale ressaltar que o citado artigo se volta para a Guiana e as literaturas de língua inglesa, confirmando-se a ausência de estudos no nosso país. Mais recentemente, pesquisadores têm se debruçado sobre essa produção literária, dentre os quais, cito o brasileiro Silva-Reis (2021) que, em seu

5 Literatura Mundo é uma adaptação bastante fiel do termo *World Literatures in English*, uma noção que deveria substituir a de Literaturas da Commonwealth, que é considerada imperialista demais. Esta filiação é aliás reivindicada por Michel Le Bris, fundador da noção de Literatura-mundo, noção que ele retrata como fruto do encontro com o mundo anglófono, em particular com a revista *Granta* de Cambridge, a primeira revista que busca conceituar a chamada *World fiction* [ficção do mundo]. (OBERGÖKER, 2010, p. 78)

6 Geopoliticamente, detalhes sobre a Guiana Francesa podem ser encontrados em: <https://www.ctguyane.fr/la-collectivite/>

texto *Sobre a guianidade literária de expressão francesa –prelúdio temático* apresenta uma visão panorâmica da literatura, destacando o que ele chama de “guianidade”. Com base em estudos de pesquisadores guianenses como Biringanine Ndagano, Monique Blérald-Ndagano e Catherine Le Pelletier, tece necessárias considerações, nos levando a vislumbrar o alto valor da poética dessa literatura de língua francesa, -não de expressão francesa-, considerando-se o quanto é ressaltada a identidade/guianidade literária desse povo. Assim, posso dizer que esse estudo é importante contributo para se compreender o que é essa identidade, pois, conforme ponderei anteriormente, não é possível colocar em uma única etiqueta todas as literaturas de espaços em que se fala francês, até porque há autores que fazem a escolha pela língua francesa, como é o caso da húngara Agatha Kristof ou da búlgaro-francesa Julia Kristeva, além de muitos outros.

Ora, se há poucos estudos sobre a literatura da Guiana Francesa, o que se dizer de traduções de obras literárias? Evidentemente, esse tema é outro daqueles que merecem discussões que passam pelo desconhecimento de editoras, desvalorização do tradutor, dentre muitos outros argumentos que nos levam ao mesmo: se faz sucesso lá fora, pode dar certo aqui. Se considerarmos a significativa quantidade de leitores no Brasil, somos, como nação, capazes de ‘nutrir’ qualquer investimento; entretanto, faltaria ampliar o universo do leitor brasileiro, levando-o a ampliar o do trânsito já conhecido: Europa e Estados Unidos. Porém, ainda hoje, o que nos chega de literaturas de coletividades, territórios e departamentos franceses passa, naturalmente pela França; como no caso da Antologia que se constitui no nosso corpus de estudo, conforme veremos na sequência.

A Antologia *Outremer: trois océans en poésie*

Não obstante a curta distância geográfica, é certo que o acesso às obras se constitui em um empecilho significativo para o leitor das obras literárias da Guiana Francesa, que quase sempre terão em mãos as obras a partir da França. Esse é o caso da antologia, que escolhemos para o presente estudo: *Outremer: trois océans en poésie*. Trata-se de uma das primeiras publicações das Éditions Bruno Doucey, uma editora fundada pelo poeta Bruno Doucey e pela romancista Murielle Szac em 2010. O poeta havia trabalhado por quase uma década em outra editora, a Éditions Seghers, casa de publicação que se dedica à poesia e que é parte da editora Robert Laffont. O seu interesse e propósito era dar voz aos poetas contemporâneos de todos os espaços, de levar a poesia para escolas, ruas, prisões, jardins... Para o editor, esse é «*Un travail de terrain inlassable porté par la conviction que la poésie est vitale,*

*d'autant plus dans des périodes troublées. Elle aide à penser, à **lutter contre tous les extrémismes**, les racismes, les intégrismes et les totalitarismes»*⁷ (DOUCEY, 2021).

A antologia citada data de 2011 e insere-se bem no credo do editor, pois para além do poético título, os organizadores, Christian Poslaniec, reconhecido escritor, poeta e especialista em literatura para crianças e jovens e o próprio Bruno Doucey, com a colaboração de Johanna Pélissier. Esses organizadores lembram o leitor que essa é a primeira antologia totalmente dedicada aos espaços ultramarinos franceses. Trazem 80 poetas distribuídos nos espaços líquidos de língua francesa: Guiana Francesa, Guadalupe, Martinica, Saint-Pierre-et-Miquelon, no Atlântico; Mayotte e Reunião, no Índico; Nova Caledônia, Polinésia Francesa, Wallis-et-Futuna, no pacífico. Para os organizadores, «*Chaque poète est une île, et chaque île porte en elle tous les rêves du monde. Une façon d'offrir, pour longtemps, l'asile poétique à nos désirs en archipel*»⁸ (POSLANIEC; DOUCEY, 2011). Esse prisma, colocado no prefácio e na orelha do livro, revelaria um desejo (in)contido de desfrutar em paisagens deslumbrantes, de praias e coqueiros à beira da praia; e, de fato, toda a apresentação da antologia caminha nesse sentido, de proporcionar uma experiência diferente ao leitor.

Uma observação sobre as escolhas dos territórios e coletividades é feita no prefácio da obra em que o editor, Bruno Doucey esclarece sobre a ausência de países como Haiti, por exemplo. Assim afirma:

*Pour éviter toute confusion, nous rappellerons que Haïti, Madagascar ou Île Maurice n'appartiennent pas à l'Outre-mer français, mais au vaste monde «francophone», au même titre que la Suisse romande, la Wallonie en Belgique, le Québec, le Val d'Aoste, petite enclave «francophone» en terre italienne, l'Algérie, la Côte-d'Ivoire, la République démocratique du Congo ou le Vanuatu, état d'Océanie situé dans le sud-ouest de l'océan Pacifique»*⁹. (DOUCEY, 2011, p. 12; aspas nossas).

7 Trabalho de campo incansável movido pela convicção de que **a poesia é vital**, especialmente em tempos conturbados. Ajuda a pensar, a **lutar contra todos os extremismos**, racismos, fundamentalismos e totalitarismos. (DOUCEY, 2021)

8 Cada poeta é uma ilha, e cada ilha carrega em si todos os sonhos do mundo. Uma forma de oferecer, durante muito tempo, asilo poético aos nossos desejos em arquipélago. (POSLANIEC; DOUCEY, 2011).

9 Para evitar qualquer confusão, lembramos que Haiti, Madagascar ou Ilhas Maurício não pertencem aos Territórios Ultramarinos Franceses, mas ao vasto mundo “francófono”, da mesma forma que a Suíça francófona, a Valônia na Bélgica, Quebec, o Val d'Aoste, um pequeno enclave francófono em solo italiano, a Argélia, a Costa do Marfim, a República Democrática do Congo ou Vanuatu, um estado da Oceania localizado no sudoeste do Oceano Pacífico. (DOUCEY, 2011, p. 12).

A necessidade de “não deixar dúvidas” em relação às escolhas geográficas (“Para evitar qualquer confusão”) ressalta o que discutimos ao fazermos referência à noção de francofonia. Dito de outra forma, mesmo para o público leitor, em primeira vista, o francês, essa noção parece ainda não estar tão clara, pois demanda a explicação ou justificativa. Porém, o que nos interessa a esta altura é a diversidade poética na escolha das obras. Nesse prefácio, o seu autor, discorre sobre tal diversidade, visitando os poetas do movimento da negritude, lembrando, assim, da necessidade do que Césaire nomeou de Revolução copérnica, em que se retira o “todo” poder da Europa, descentralizando progressivamente, a exemplo do que faz Fanon, em *Os condenados da terra*.

De fato, a Antologia se coloca como descentralizadora, ao jogar luzes na poética dos mares e oceanos, destacando-se as indefinidas paisagens, sim; mas também, instigando o leitor a uma viagem pelas águas de língua francesa, uma vez que *Chaque poète est une île, et chaque île porte en elle tous les rêves du monde*. (DOUCEY, 2011, p. 15). Esses sonhos do mundo, na Guiana Francesa ofertados a partir de cinco poetas: Léon-Gontran Damas, Serge Patient e Élie Stephenson, todos os três gozam de certo prestígio entre os leitores, guianenses e mesmo entre os brasileiros, haja vista terem suas obras mais acessíveis a públicos diversos. Completando a lista dos cinco, os organizadores trazem poemas de duas poetisas, sobre os quais discutimos a tradução: Eugénie Rézairé e Assunta Renau Ferrer. Ambas gozariam, por assim dizer, de menos prestígio entre os leitores, não pela poética, mas, pelo desconhecimento da frutuosa lírica de ambas.

Das traduções das obras dos cinco poetas da Guiana Francesa em *Outremer* ...

A presença de cinco poetas da Guiana Francesa *Outremer: trois océans en poésie* nos conduzem a duas observações indispensáveis: primeiramente, três poetas homens e duas poetisas mulheres; o que ressalta a maioria masculina no mundo da literatura e, evidentemente, da poesia. Todavia, é importante ressaltar a presença das duas autoras, uma vez que Léon-Gontran Damas, Serge Patient e Élie Stephenson têm uma significativa preponderância entre leitores da lá e de cá também, conforme se pode ver em alguns estudos e traduções dos citados poetas. A presença delas em dois, dos cinco poetas presentes revela um cuidado do editor em dar voz também à lírica feminina; o que também é observado em várias obras do mesmo editor, em que poetas das Áfricas e de outros espaços geográficos também têm um lugar de

certo prestígio¹⁰; a antologia *Terre de femmes – 150 ans de poésie féminine en Haïti*, par Bruno Doucey, exemplificam esse cuidado.

Ao verificarmos os poemas guianenses contidos em *Outremer*, nos deparamos com *Solde*, de Damas; ... *il y avait le carnaval*, da antologia *Guyane pour tout dire* e *Cayenne est désolée que déchire un canal*, da antologia *La mal du pays*, ambos de Serge Patient, publicados em 1980 e os poemas *Jaillissements*, da antologia *Terres Mêlées* (1984) e ainda *Nous sommes le peuple*, da antologia poética *Une flèche pour le pays à l'encan*, de 1975, ambos de Élie Stéphenson. Sobre os poemas das autoras, encontram-se: ***Qui se souviendra du pays de Guyane?***, da Antologia *Pirogue pour des temps à venir* (1987), de Eugénie Rézaire; e, de Assunta Renau Ferrer, dois poemas: ***Poème des pluies d'avril*** e ***Ceux dont les mains nous parlent***, ambos da coletânea *Traversée de la poésie guyanaise*, de 2004, estes últimos constituem-se como nosso objeto de tradução.

Ao iniciarmos a leitura de *Outremer*, identificamos, imediatamente, a presença daquele que pode ser considerado o maior nome da lírica da Guiana Francesa. Léon-Gontran Damas é, portanto, o primeiro poeta, inclusive é quem abre a coletânea, com o poema *Solde*, dedicado a Aimé Césaire. Trata-se de uma poesia da Coletânea *Pigments*; muito provavelmente, a mais importante de seu autor. O poema tem tradução brasileira de acesso livre na *Revista Acrobata*¹¹, em uma tradução muito bem cuidada de Leda Rita Cintra, com apresentação de Floriano Martins. A página da referida revista apresenta ainda a tradução de outros quatro poemas de Damas: *Ils sont venus ce soir*, dedicado ao amigo Léopold Sédar Senghor; *Il est des nuits*, dedicado ao novelista cubano Alejo Carpentier; *Shine*, em homenagem ao músico Louis Armstrong, referência mundial do jazz e o poema *Savoir-vivre*, dedicado ao Etienne Zabulon, que não era artista, mas era também, na sua profissão de mineiro, um homem negro engajado com as causas do pensamento negro. Sem dúvida, Gontran Damas é um dos autores da Guiana Francesa mais conhecidos dentre os leitores de em nosso país.

Outras traduções do mesmo poeta podem ser encontradas em *Agulha Revista de Cultura*¹², em que se lê um afinado discurso sobre a poética desse que é, por certo, um dos principais de seu país, sendo o mais importante, dentro do

10 Conforme se pode consultar em <https://www.editions-brunodoucey.com/>

11 <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/traducao/5-poemas-de-leon-gontran-damas-guiana-1912-1978/>

12 <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/01/lilian-pestre-de-almeida-leon-gontran.html>

movimento da Negritude, segundo Almeida (2016), que lança um questionamento ao leitor: *Léon-Gontran Damas, o terceiro homem ou o primeiro poeta da Negritude francesa?* O autor ainda tem traduções de Graffitti, da coletânea *Black-Label et autres poèmes*, feita por Bagno (2016). Para além da importância de público e crítica no Brasil sobre Damas, tiramos desses estudos, embora não abundantes, o quanto há divulgado sobre esse poeta, cofundador do movimento da Negritude.

Já a produção literária de Serge Patient, talvez não tenha a mesma visibilidade no Brasil, quanto à Damas; mas, Patient é um autor de forte importância entre leitores da Guiana Francesa e, por aqui, já teve a tradução de um romance feita por Paulo Wysling, em 2005 e publicada pela editora Pontes. Essa narrativa, *Le Nègre du gouverneur. Chronique coloniale de la Guyane* [*O escravo do governador*] revela um autor engajado nas causas da histórica colonização. Ele é também professor de espanhol, e se destaca por sua poética militante. Logo, mesmo sendo ainda pouco conhecido no Brasil, na Guiana Francesa, Patient é um autor que está para além das fronteiras, sendo também conhecido na França.

Quanto ao Élie Stephenson, este é possível ser lido em português a partir de Silva-Reis (2016), os poemas de *Catacombes de Soleil*, [*Catacumbas do Sol*]. Stephenson, além de poeta é também um contista e dramaturgo que se ocupa em proteger a memória do seu povo, sobretudo no que diz respeito à tradição oral, o que se revela em sua preocupação também com o espaço plurilíngue em que vive. A peça teatral *La nouvelle légende de D'Chimbo* foi totalmente publicada em francês e crioulo e nos agradecimentos, é possível ler: «Nous remercions Monique Blérald-Ndagano, Aude Thérèse, Marie Legrand, Clarisse Marveaux, Lydie Laumord, qui ont amicalement assuré la traduction ou relu les manuscrits, ainsi que Maurice N'Guyen-Van-Ky pour ses renseignements»¹³ (STEPHENSON, 1996, p. 7). Em 2020, Élie Stephenson recebeu o prêmio *Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde* pelo conjunto de sua obra.

Ao contrário dos três poetas acima, as duas autoras presentes na Antologia *Outremer* são bem menos conhecidas por aqui e por lá também. A primeira, Eugénie Rézaire, é uma mulher política, – assim como a sua conterrânea Christiane Taubira –, já tendo sido candidata ao Senado, é também presidente da *Associação dos Amigos de Léon-Gontran Damas*. É uma voz presente na coletânea *Euro-Caribbean Societies*

13 Gostaríamos de agradecer à Monique Blérald-Ndagano, Aude Thérèse, Marie Legrand, Clarisse Marveaux, Lydie Laumord, que gentilmente traduziram ou revisaram os manuscritos, bem como Maurice N'Guyen-VanKy por suas informações. (STEPHENSON, 1996, p. 7).

in the 21st Century: Offshore Finance, Local Elites and Contentious Politics, de junho 2020, uma coleção que se propõe a analisar as realidades dos antigos impérios coloniais europeus no Caribe, focando-se em territórios ultramarinos britânicos, holandeses e franceses. A voz de Rézairé é poética e política, assemelhando-se, nesse sentido, à poética glissantiana (DAMATO, 1996). Também não nos aparece em nenhum ensaio, artigo ou tradução; porém, é citada em diversas pesquisas, como uma mulher engajada politicamente, com as causas da sua Guiana. No Brasil, apenas Silva-Reis (2021) faz referência a ela como presidente da *Associação dos amigos de Léon-Gontran*, logo como uma militante pela difusão da leitura de obras literárias guianenses.

A outra poeta dos cinco guianenses é Assunta Renau Ferrer, também pouco conhecida dentre os leitores brasileiros, embora tenha nascido do lado de cá do Oiapoque. Muito recentemente, a poeta vem sendo estudada por professores-pesquisadores brasileiros, manifestada na recente publicação de Almeida e Silva-Reis (2021) em que se pode encontrar algumas traduções da poeta, particularmente da Antologia *Mon coeur est une mangrove* (1996) e, há também uma lista de obras publicadas pela autora, dentre as quais, se destaca a Antologia em que está o poema traduzido neste artigo: *Traversée de la poésie guyanaise*, de 2004.

... às traduções dos poemas de Eugénie Rézairé e Assunta Renau Ferrer

A tradução da literatura da Guiana Francesa não é uma realidade no Brasil. Muito provavelmente porque mesmo nessa Região ultramarina francesa, é preciso haver um esforço coletivo para que as obras cheguem aos leitores *intramuros*. Especialistas como Manga (2010) lembra que seria necessário resolver um problema interno para que as obras pudessem circular. Em seu *La lecture publique à l'épreuve du territoire, un défi pour la Guyane de demain?*, esse pesquisador ressalta as dificuldades encontradas para se ter bibliotecas em longínquos meios rurais da Guiana Francesa. Em sua tese de doutorado, de 2007, já discute sob o ponto de vista literário e sociológico, as inúmeras dificuldades que se impõem diante da necessidade de se ler literatura ali. Outro estudo acurado da situação dá enfoque à formação de leitores literários, Boisdron, em tese *Discours et réception littéraire dans les pratiques éducatives et langagières des élèves de seconde en Guyane*, de 2016, faz um detalhado estudo sobre a importância da formação escolar de leitores literários.

Que relação esses estudos teriam com a tradução das obras? Muito simples: o gap na presença de traduções no Brasil, tão próximo da Guiana Francesa, poderia estar nessa ausência de uma formação leitora local, que é potencializada nas regiões longínquas. É o que nos assegura Bitegue (2008):

[...] *au regard des données bibliographiques disponibles, nous observons que la Guyane souffre d'une pénurie de l'offre dans ce domaine comme on peut le vérifier dans les bibliothèques et centres de documentation locaux ainsi que dans le circuit commercial. Cela étant, même si les auteurs guyanais sont peu connus en Guyane, une interrogation paraît tout à fait essentielle pour mener une réflexion objective: les bibliothèques et centres de documentation locaux ont-ils un rôle à jouer en matière de conservation et de vulgarisation de la littérature guyanaise*¹⁴. (BITEGUE, 2008, p. 157)

Fica, então, o questionamento a esse respeito, mesmo que houvesse um sistema de biblioteca integrado, como na França metropolitana, os autores literários seriam mais acessíveis? Para Bitegue (2008, p. 162): *«La littérature guyanaise est irrémédiablement victime des difficultés de fonctionnement des espaces de lecture locaux, lesquels sont eux-mêmes liés à l'insuffisance des professionnels du livre et de la lecture [...] plus les années passent, moins les œuvres semblent disponibles à la lecture.»*¹⁵. Então, como fazer circular a obra para além das fronteiras?

O que se tem feito no Brasil é um trabalho quase de garimpagem; estudiosos, pesquisadores, professores de francês como língua estrangeira comprometidos com uma formação que vá para além da França hexagonal têm se dedicado a melhor conhecer e igualmente a traduzir obras de autores da Guiana¹⁶. Assim, as temáticas e as principais características dessa poética têm sido divulgadas no Brasil. Conforme se pode ver em alguns estudos sobre a lírica guianense, a natureza está para além dos títulos dos poemas. É Silva-Reis (2021, p. 87) que reitera esse pensamento:

14 [...] no que diz respeito aos dados bibliográficos disponíveis, observamos que a Guiana sofre com a escassez de oferta neste campo, como pode ser verificado em bibliotecas e centros de documentação locais, bem como no circuito comercial. Dito isto, mesmo que os autores guianenses sejam pouco conhecidos na Guiana, uma pergunta parece absolutamente essencial para realizar uma reflexão objetiva: as bibliotecas e centros de documentação locais têm um papel a desempenhar em termos de conservação e divulgação da literatura guianense? (BITEGUE, 2008, p. 157)

15 A literatura guianense é uma vítima irremediável das dificuldades de funcionamento dos espaços de leitura locais, que estão ligadas à falta de profissionais do livro e da leitura. [...] quanto mais os anos passam, menos as obras parecem disponíveis para leitura (BITEGUE, 2008, p. 162)

16 O presente número da *Cadernos de Literatura em Tradução* ratifica a minha afirmação.

“Essa tradição temática vem desde a literatura de viagem produzida e inspirada pelo departamento em autores como Jean Galmot (1879-1928), René Jadfard (1901-1947) e Raymond Maufrais (1926-1950)”. A natureza, portanto, está presente nos poemas traduzidos aqui e revelariam, de certa forma, a guianidade, a identidade guianense das duas poetisas.

Essa guianidade nas poetisas Eugénie Rézair e Assunta Renau Ferrer são visíveis nos poemas *Qui se souviendra du pays de Guyane?*, de Eugénie Rézair, *Poème des pluies d’avril* e *Ceux dont les mains nous parlent*, de Assunta Renau Ferrer, confluindo, assim, para a proposta da coletânea *Outremer*, pois revelam o quanto a poesia é vital e como ajuda a pensar e lutar contra “extremismos, racismos e totalitarismos”, sem que a beleza lírica seja comprometida.

Iniciamos as nossas discussões sobre a tradução com o poema *Qui se souviendra du pays de Guyane?*, de Eugénie Rézair. (POSLANIEC; DOUCEY, 2011, p. 31-32):

Qui se souviendra du pays de Guyane?

Eugénie Rézair

L’Indien est mort d’avoir sevré notre enfance

Et puis,

Que faire qui ne soit

Le respect de nous-mêmes, par nous-mêmes admis?

Que dire, malgré les uns et les autres,

Contre la morgue de l’étranger-roi,

Et le rythme étrange d’une humanité déchue,

A cause de barques négrières en délire?

Nous ne serons que ce que nous voulons être,

Par-delà nos tentatives à risquer calculés.

Que ramener à nous,

Insulaires sur un continent de civilisations échouées?

J’ai mille pensées ancrées, arrimées à des parfums de violence.

Quem se lembrará do país da Guiana?

Eugénie Rézair

O índio morreu por ter desmamado nossa infância ...

E então,

O que fazer a não ser

O respeito a nós mesmos, por nós mesmos admitido?

O que dizer, apesar de uns e de outros,

Contra a arrogância do estrangeiro-rei,

E o estranho ritmo de uma humanidade caída,

Por causa dos batéis negreiros delirantes?

Seremos apenas o que queremos ser,

Para além de nossas tentativas de riscos calculados.

O que trazer de volta para nós,

Insulares em um continente de civilizações fracassadas?

Tenho mil pensamentos ancorados, amarrados a perfumes de violência.

Que faire de tous ces objets
Qui nous encombrent l'espace, et le devenir,
Modernisés pour mieux détruire
Enguirlandés pour mieux séduire,
Multipliés pour mieux réduire?
Que dire de ces vivats au colon
Installé à Macouria ou à Mana en pleine
savane?
Que penser de l'administrateur du pillage,
Économiquement ou culturel,
Tortueux et avide?
Que dire à ceux,
Qui ne seront ni épargnés, ni sauvés, ni sauvés,
ni même protégés
Ou amnistiés,
Parqués de l'île à la forêt,
Traqués, puis cernés,
Emmenés puis aliénés?
Comment retarder la destruction prochaine,
L'implantation factice d'espaces verts,
La montée architecturale des prisons vitrées,

L'isolement de l'enfant dans sa tour de béton
armé

Qui se souviendra du pays de Guyane,
Victime des promesses,
Et malade de son passé truqué?

Qui donc se souviendra, petite sœur sauvage,
Du pays de Guyane,
Lorsque l'enfance matraquée des bourgs
Ira s'enfoncer dans la folle idiotie
Des concentrations de la ville?

Qui se souviendra du pays de Guyane?

O que fazer com todos esses objetos
Que nos destroçam o espaço e o futuro
Modernizados para melhor destruir
Embelezados para melhor seduzir,
Multiplicados para melhor reduzir?
O que dizer desses vivas ao colono
Instalado em Macouria ou em Mana no meio
da savana?
O que pensar do administrador da pilhagem,
Econômico ou cultural,
Tortuoso e ganancioso?
O que dizer a esses,
Quem não serão poupados, nem salvos, nem
mesmo protegidos
Ou anistiados,
Deixados da ilha à floresta,
Caçados, depois cercados,
Levados então alienados?
Como retardar a destruição vindoura,
A implantação artificial de espaços verdes,
A ascensão arquitetônica das prisões envi-
draçadas,
O isolamento da criança em sua torre de
concreto armado

Quem se lembrará do país da Guiana,
Vítima das promessas,
E doente de seu passado capturado?

Quem então se lembrará, irmãzinha selvagem,
Do país da Guiana,
Enquanto a infância maltratada das aldeias
Vai se afundar na louca idiotice
Das concentrações do lugarejo?

Quem se lembrará do país da Guiana?

L'Indien est mort d'avoir sevré trop tôt notre
enfance...

O índio morreu por ter desmamado nossa
infância...

Pirogue pour des temps à venir, 1987

Como não encontramos traduções para o português desta poeta, ancoramo-nos nos estudos que revelam características da poesia guianense, segundo alguns estudos de autores da própria Guiana (STEPHENSON; PATIENT; PARADIS, 2008). Neste caso específico, são três dos mais renomados autores que afirmam que além de o poema ser o gênero favorito dos autores, apesar de o romance ser o preferido dos leitores, a poética guianense está ligada ao anticolonialismo, à identidade e às reivindicações que são decorrentes da escravidão e da colonização. São esses mesmos autores que afirmam que a poeta têm tido um maior impacto nos últimos anos, do ponto de vista de 2008. Para eles, elas entram com força «sur la scène littéraire, en vers et en prose à la fois: Assunta Renau-Ferrer (*Mon Cœur est une mangrove*, poesia), Line- Marie Stanley (*La Saison des abattis*, roman), Aline Chanol (*Le Lerol de mon enfance*, récit), Eugénie Rézairé (*Pirogue pour les temps à venir*, poesia)». (STEPHENSON; PATIENT; PARADIS, 2008, p. 33-34). A força e o olhar para o anticolonialismo e o pós-colonização podem ser vistos desde o título e em vários versos.

Nos 43 versos livres, distribuídos em 6 estrofes, ouve-se o refrão que é também o título do poema: ***Qui se souviendra du pays de Guyane?***. O primeiro verso ressalta a História não apenas da Guiana, mas de todos os povos das Américas, lembrando o leitor do genocídio indígena que buscava dar lugar ao progresso. Nos versos cinco seguintes: “E então,/ O que fazer a não ser,/ O respeito a nós mesmos, por nós mesmos admitido?/ O que dizer, apesar de uns e de outros/ Contra a arrogância do estrangeiro-rei,”. No sexto verso, a escolha de “arrogância” para o termo “morgue”, e não orgulho ou desdém, se deu por compreender que o poema revela um engajamento sócio-histórico, que pode ser identificado em todo o seu conjunto. O próprio título do poema toma lugar de refrão, ao iniciar as estrofes 4 e 6: “Quem se lembrará do país da Guiana” ecoa como uma litania que marca o quanto é importante guardar a memória desse povo. Todas as escolhas tradutórias buscaram mostrar essa militância da poeta em busca de manter viva a guianidade.

Os versos de 12 a 13: “Insulares em um continente de civilizações fracassadas? /Tenho mil pensamentos ancorados, amarrados aos perfumes de violência”. Decidi manter a tradução mais próxima dos termos em francês, a exemplo de “*Insulaires*”;

como temos em português a palavra “insular”, embora outros significantes sejam mais utilizados para o mesmo significado, tais como “isolado” ou “ilhado”, vejo que o termo está mais próximo da proposta poética da poeta, uma vez que pode instigar ainda a noção de insular enquanto o espaço sonhado, exótico; ilha, mar, águas que lavam e levam as angústias de viver em um continente cuja “civilização” estaria falida. Quanto ao verso 13, pensamentos ancorados e amarrados aos perfumes, por certo, a escolha por nos leva ao sofrimento dos povos da terra, já assinalado no primeiro verso, em que o indígena está presente.

Nos 4 versos, de 15 a 18: Que nos destroçam o espaço e o futuro/ Modernizados para melhor destruir/ Embelezados para melhor seduzir, /Multiplicados para melhor reduzir? Escolhemos “destroço” e não entulho, que seria o primeiro significado para o verbete “*encombrement*”, pois a ideia de destroço está mais próxima de algo que se quebrou, que se desfez. No mesmo caminho, usamos “embelezar” para o termo “*enguirlander*”, levando em consideração que o termo está ligado à guirlanda, também poderia ser uma coroa ou diadema. Todavia, no poema, embelezar cabe melhor para a proposta de seduzir; isto é, o eu lírico identifica o inimigo disfarçado, que quer destruir para ninguém se lembre mais daquele lugar. A partir do verso 19, esse inimigo começa a ficar mais evidenciado, então, o colono é revelado, como aquele que seria o administrador da pilhagem; aqui é evidente o engajamento poético de Rézairé, contra o colonialismo, pois o tom de denúncia é bastante evidente no poema.

Nos versos 27 a 29: “Deixado da ilha à floresta /Caçados, depois cercados,/ Levados então alienados?”, a escolha exigiu um pouco mais de atenção, sobretudo para o verbo “*parqués*”, que poderia ser “estacionados”; no entanto, no contexto do poema não seria adequado. Chegamos ao verbo “deixados”, pois consideramos as duas localidades citadas anteriormente, no verso 20: “Instalado em Macouria ou em Mana no meio da savana?”, que são, de fato, lugares distantes no seio da savana guianense, identificamos esse “deixados” como mais apropriado. No restante do poema, a escolha tradutória foi a mesma, aproximação do léxico francês, deixando aflorar a lírica da poeta que lamenta a destruição de uma natureza para dar lugar às “prisões envidraçadas e à “torre de concreto armado”.

O poema *Quem se lembrará do país da Guiana?*, no seu conjunto, é um chamado às raízes, uma denúncia da destruição da natureza por todo lugar, evidentemente, há movimentos sociais que se inquietam com empreitadas como o Centro Espacial da Guiana (Centre Spatial Guyanais), em operação desde 1968, assim como outras marcas do progresso que levam a natureza à total destruição não apenas na Guiana Francesa.

Passo à tradução do primeiro poema de Assunta Renau Ferrer: *Poème des pluies d'avril*. Para o trabalho tradutório dos poemas da autora, busquei outras traduções em português para me ajudarem a balizar as traduções que construí para esse poema. Provavelmente, a única tradução de Assunta Ferrer é o artigo de Almeida e Silva-Reis (2021). No entanto, sendo a antologia *Mon coeur est une mangrove* o objeto de estudo, não foi possível encontrar traduções de *Traversée de la poésie guyanaise*, coletânea em que se encontra o poema aqui traduzido. De toda forma, a “tradução do mangue”, como elemento da natureza, enquanto marca da lírica de Ferrer, tornou-se um importante ponto de partida para a minha tradução.

Poème des pluies d'avril

Assunta Renau Ferrer

Poema de chuvas de abril

Assunta Renau Ferrer

Le ciel fond
Depuis ce matin.
Mon jardin
Baigné brillant,
Comme un bain
Qui rend triste,
Un bain qui rend songeur.
Le vent froid
Dépose contre mes carreaux
Des baisers qui s'écoulent,
Larmes d'un ciel
En émoi ou en joie;
Larmes de saison
Qui couvrent ma vie.
Et pourtant au fond de moi,
S'allume l'incendie:
La lumineuse pulsion
D'un poète qui s'invite
Et vient jouer sur mes lignes,
Avant que la pluie
Ne sèche sa paupière

O céu derrete
Desde esta manhã.
Meu jardim,
Regado brilhante,
Como um banho
Que deixa triste,
Um banho que te faz sonhador.
O vento frio
Afaga meus azulejos
Com beijos que escorrem,
Lágrimas de um céu
Emocionado ou alegre;
Lágrimas sazonais
Que cobrem minha vida.
E, no entanto, no fundo de mim
Ateia o incêndio:
A luminosa pulsão
De um poeta que se convida
E vem brincar nas minhas linhas,
Antes que a chuva
Seque sua pálpebra

Traversée de la poésie guyanaise, 2004

Na tradução desse poema, aparentemente simples, com apenas 21 versos livres, como tradutora, pude identificar dois momentos mais delicados que estavam no primeiro e no décimo segundo verso. No primeiro: para chegar a “O céu derrete”, a partir de “*Le ciel fond*”, foi necessário ler todo o poema, pois “fond” ao lado de “ciel” leva o leitor diretamente ao “céu profundo” em todo o seu mistério. Entretanto, neste poema, ao ler os versos seguintes de 2 a 7, a lírica sensível de Ferrer fica mais acentuada, em especial nos versos 8 a 11, em que os elementos da natureza são mais evidentes, tais como a chuva (lágrimas do céu) e o vento. A tradução do verso 12 solicitou uma pequena modificação quanto à estrutura sintática para poder atender à semântica, pois no anterior: “Lágrimas de um céu”, se eu utilizasse “em emoção ou em alegria” para dizer “En émoi ou en joie”, que seria a tradução mais próxima, não completaria o sentido do verso anterior. Então, optei por “Emocionado ou alegre” para completar a ideia das lágrimas de um céu emocionado ou alegre e na sequência, “lágrimas sazonais” para “larmes de saison”, pois o termo sazonal aproxima-se mais da ideia de que não é algo permanente, mas, de uma determinada estação.

Todo o poema resulta em marcas da natureza, desde o seu título, com chuva e uma estação do ano que revela um conforto.

No segundo poema de Assunta Renau Ferrer, *Ceux dont les mains nous parlent*, a natureza não é deixada de lado e a descrição com elementos da fauna misturam-se a uma poética com um vocabulário de emoções e fluidez. É, pois um poema cuja delicadeza nos revela uma poeta de uma lírica muito particular, que mistura engajamento como afirmaram os poetas Stéphenon, Patient e Paradis (2008).

Ceux dont les mains nous parlent

Assunta Renau Ferrer

Tes doigts dessinent la vie en silence,
Virevoltent en papillon de soleil.
Tes mains qui parlent de tes rêves
Nagent dans l'air du matin.
Et chaque message se dépose en secret
Dans la conscience de l'autre.
Quand les émotions sont ruisseaux à ton
visage,

Aqueles cujas mãos nos falam

Assunta Renau Ferrer

Teus dedos desenhavam a vida em silêncio,
Rodopiam como borboletas ao sol.
Tuas mãos que falam de teus sonhos
Nadam no ar da manhã.
E cada mensagem pousa em segredo
Na consciência do outro.
Quando as emoções são fluidez no teu rosto,

Quand, à l'heure du soir naissant, Tes ombres sont paroles Tandis que le vent lui-même S'arrête pour écouter, C'est une symphonie pour les yeux et le cœur.	Quando, na hora da noite nascente, Tuas sombras são palavras Enquanto o próprio vento Pára para ouvir, É uma sinfonia para os olhos e para o coração.
Tes bras enlacent la vie en harmonie, Dansent en ballets des lumières. Ton rire qui dit tes joies Se perd dans la brise qui passe. Et chaque souvenir se rencontre en secret Pour la mémoire d'un autre. Quand les espoirs effacent les tristesses, Quand, à l'heure des matins transparents, Tes gestes sont des livres Teus gestos são livros Tandis que le temps lui-même S'arrête pour lire, C'est le concert qui s'offre et se dérobe.	Teus braços entrelaçam a vida em harmonia, Dançam em balés das luzes. Teu riso que traduz tuas alegrias Se perde na brisa que passa. E cada lembrança se conta em segredo Para memória de um outro. Quando as esperanças apagam as tristezas, Quando, na hora das manhãs transparentes, Enquanto o próprio tempo Pára para lê-los, É o concerto que se oferece e se esconde. <i>Traversée de la poésie guyanaise, 2004.</i>

Neste caso, as escolhas tradutórias buscaram dar vazão a uma poeta que tem na língua de sinais um balé ou como borboletas ao sol, como encontramos no segundo verso. Todo o poema, com duas estrofes, com doze versos livres, cada uma, nos conduzem ao engajamento social por uma minoria que não ouve, mas, guarda toda uma delicadeza na comunicação. No caso da tradução deste poema, para além do léxico, a apreensão dos sentidos é o mais importante, pois no momento em que o leitor se depara com os três primeiros versos, parece ficar evidente o objeto da lírica: Teus dedos desenham a vida em silêncio/ Rodopiam como borboletas ao sol./ Tuas mãos que falam de teus sonhos. O terceiro verso com o verbo “falar” (*Tes mains qui parlent de tes rêves*) evidencia o assunto do poema que, na realidade, já vem anunciado no próprio título.

No caso deste poema, a proposta de fazer falar, com as mãos, aqueles que geralmente não têm voz e nem são ouvidos mostra o nível de sensibilidade e engajamento social de Assunta Renau Ferrer e, ao mesmo tempo, reitera a poética de *Outremer*, em que o convite à viagem pelos mares da Guiana Francesa é evidente.

Algumas palavras de conclusão

A tradução de poesia é um desafio para qualquer tradutor por mais experiente que seja. Muito provavelmente, em minha tradução pode ser revisitada, pois a fiz com o cuidado de uma aspirante, que não está em emergência ou sobrevivência, como nos afirma Faleiros (2012, p. 19): “A dimensão ideológica aparece também nas escolhas de textos e autores feitas pelo tradutor. Quando não se trata de uma encomenda ou de necessidade de sobrevivência, essas escolhas costumam ser programáticas...”. O fato é que não tenho dúvidas de que a dimensão ideológica foi a que mais prevaleceu nas traduções dos três poemas das guianenses, indo muito além de apenas decodificar signos, entendendo a tradução como esse caminho de semear ideias.

Assim, neste artigo, primeiramente, pude ancorar o ponto de vista que problematiza a literatura dita “francófona”, para, na continuidade, discutir essa problemática no corpus que acolhe os poemas traduzidos, uma obra que pretende difundir a poéticas dos mares de língua francesa, daí o seu título: “Além-mar; três oceanos em poesia”. Apresentamos discussões que dão conta tanto da ausência de traduções da literatura da Guiana Francesa no Brasil, quanto de uma problemática que é local, a falta de circulação das obras literárias, dadas as condições em que alguns povoados se encontram no que diz respeito à acessibilidade.

Ao final, apresentamos os cinco poetas guianenses que estão na referida antologia, destacando os poemas já traduzidos, apontando o acesso às traduções publicadas para então chegarmos às traduções dos três poemas que também comentei, justificando as escolhas lexicais; mas, por certo, os três poemas traduzidos têm uma força ideológica tão marcante que é muito pouco provável lê-los, sem perceber a voz da guianidade: de amor à natureza e sua terra.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Danielle Grace de; SILVA-REIS, Dennys. Ler o mangue e sentir o vento: vestígios elementares de uma poética franco-brasileira em *Mon coeur est une mangrove* de Assunta Ferrer. *Rev. Raído*, Dourados. UFMS. v. 15, n. 38, p. 160-175, maio/ago 2021. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/14858/8387>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. Léon-Gontran Damas, o terceiro homem ou o primeiro poeta da Negritude francesa? *Agulha Revista de Cultura*. Disponível em: <<http://arcaguharevistadecultura.blogspot.com/2016/01/lilian-pestre-de-almeida-leon-gontran.html>>. Acesso em 23 de janeiro de 2022.

BITEGUE dit Manga Blaise. *Lecture publique et identités locales: le cas des territoires isolés de l'intérieur de la Guyane française*, Université de Picardie Jules Verne, Thèse de doctorat en sociologie. 362. 2007.

BITEGUE dit Manga Blaise. «La lecture publique à l'épreuve du territoire, un défi pour la Guyane de demain?», *Études caribéennes* n. 15 | Avril 2010, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 29 janvier 2022. <<http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/7870>>.

BITEGUE dit Manga Blaise. La littérature guyanaise de demain, d'où vient-elle? In: *Nouvelles Études Francophones*. v. 23 n. 2008. p. 155-176.

COMBE, Dominique. *Les littératures francophones: questions, débats, polémiques*. Paris. PUF. 2010.

DAMATO, Diva Barbaro. *Édouard Glissant: poética e política*. São Paulo. Ed. Ananablume. 1996.

DAMAS, Léon-Gontran; BAGNO, Marcos. Os *Graffiti* de Léon-Gontran Damas. *Ca-dernos De Literatura Em Tradução*. n. 16, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115292>>. Acesso em 03 de junho de 2021.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia. Ateliê Editorial. 2012.

FÉLIX, Teixeira José. Aspectos da literatura guianense: por uma poética da aproximação internacional. *Rev. Textos e Debates*. n. 14. p. 67-85. UFRR. 2008. Disponível em: <<https://revista.ufr.br/textosedebates/article/view/876/721>>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

OBERGÖKER, Timo «Cinq thèses sur la littérature-monde en français: une polémique», *Carnets*. Numéro Spécial; 2010, mis en ligne le 16 juin 2018, consulté le 20 de janeiro de 2022. Acesso em <<http://journals.openedition.org/carnets/4955>>.

PATIENT, Serge. *O Escravo do governador*. Tradução Paulo Wysling. Campinas-SP: Pontes, 2005.

POSLANIEC, Christian; DOUCEY, Bruno. *Outremer: trois océans en poésie*. Paris. Editions Bruno Doucey. 2011.

SILVA-REIS, Dennys. Sobre a guianidade literária de expressão francesa-prelúdio temático. *Revista Communitas*. UFAC. v. 5, n. 10. abril-junho. 2021.

STEPHENSON, Élie; PATIENT, Serge; PARADIS, André. Trois Écrivains guyanais parlent librement de la littérature guyanaise. *Nouvelles Études Francophones*. vol. 23, n. 2. 2008. p. 32-43.

STEPHENSON, Elie; SILVA-REIS, Dennys. Poemas da Guiana Francesa (Poemas escolhidos de *Catacumbas de Sol* de Elie Stephenson). *Cadernos De Literatura Em Tradução*. n. 16, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115298>>. Acesso em 22 de janeiro de 2022.

***Atipa*: Romance guianense. A desconhecida Guiana crioula de Alfred Parépou**

*Paola Karyne Azevedo Jochimsen*¹

*Larissa Maria Ferreira da Silva Rodrigues*²

Resumo: O presente artigo busca apresentar e comentar a tradução inédita para língua portuguesa do prefácio e do primeiro capítulo do livro *Atipa. Romain guyanais* (1885) de Alfred Parépou. A obra é considerada o primeiro texto escrito em crioulo guianense. Apesar de intitulado de romance, *Atipa* está longe das características que envolvem este gênero literário. Este livro é um testemunho da riqueza linguística, cultural e social que este pequeno país, situado na América do Sul, guardou por anos, antes do aparecimento de sua primeira tradução para o francês na década de 1960.

Palavras-chave: Atipa; Alfred Parépou; Guiana Francesa

Abstract: The present article seeks to present and comment on the translation into Portuguese of the preface and the first chapter of the book *Atipa. Romain guyanais* (1885) by Alfred Parépou. The work is considered the first text written in Guyanese Creole. Although titled a novel, *Atipa* is far from the characteristics surrounding this literary genre. This book is a testimony to the linguistic, cultural and social richness that this small country, situated in South America, held for years before the appearance of its first translation into French in the 1960s.

Keywords: Atipa; Alfred Parépou; French Guyana

1 Doutoranda em Filosofia pela Universidade de Coimbra.

2 Doutora em Linguística e professora da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

Para compreendermos algumas das nuances do livro *Atipa* precisamos, primeiramente, entender o contexto por trás da obra. O pequeno território da Guiana Francesa encravado no continente sul-americano foi, por anos, predominantemente, uma sociedade escravista voltada para a produção açucareira. Por mais de um século, o *Code Noir*³, promulgado pelo rei Luís XIV, legitimou a condição dos escravizados. Durante a Revolução Francesa (1789-1799), tanto o tráfico negreiro quanto a escravidão foram abolidos e reestabelecidos em algumas possessões ultramarinas francesas, dentre as quais, a da Guiana. Um dos períodos mais sangrentos dessa época ocorreu durante a Revolução Haitiana (1791-1804), na qual ex-escravizados decretaram sua independência e tornaram-se a primeira república das Américas.

A abolição do território guianense ocorreu, definitivamente, somente em 1848, momento no qual os ex-escravizados puderam ter o mesmo status de cidadãos que os franceses, incluindo o acesso à educação, benefício concedido, anteriormente, apenas aos filhos dos colonos franceses. Em 1852, inicia-se o processo de instalação das Bagnes⁴. O ano de 1855 marca o declínio das plantações açucareiras devido a descoberta das primeiras jazidas de ouro em território guianense e o início de uma onda migratória à região.

Atipa está situada distante de todos esses acontecimentos, pontualmente, em 1885, mas é reflexo de uma série de acontecimentos históricos-sociais ocorridos na região. O protagonista é um homem de poucas letras, ex-escravizado, porém um grande filósofo popular. Ao longo de doze capítulos, *Atipa* segue como um messias em busca dos relatos de seus apóstolos crioulos. O autor, Alfred Parépou, conquista o leitor, ora de forma bem-humorada, ora satiricamente, com a sua visão sobre a vida cotidiana, a língua materna, os costumes e as belezas naturais, transformando uma crítica à sociedade guianense em uma verdadeira ode à criouldade, na verdade a primeira, conseguindo ainda, de forma magistral, imortalizar sua terra natal em crioulo.

Segundo Lony (2002), mesmo depois da publicação de *Atipa* na França pela editora de Auguste Ghio, a obra continuou no anonimato. Em 1894, o linguista alemão Hugo Schuchardt descobriu a obra e escreveu um artigo elogiando o texto. Lony (2002) ainda ressalta que o livro falhou em não chamar a atenção dos leitores:

3 A aplicação do código só ocorreu na Guiana a partir de 1704.

4 Complexos penitenciários construídos para enviar criminosos, degredados ou pessoas consideradas subversivas aos governos franceses.

The scholar praised the extraordinary quality of this first novel written in Creole from beginning to end, pointing to the unique insight into the Guianese language offered by its writer. Apart from this solitary instance of praise for the work, Atipa failed to attract the attention of readers and scholars down through the years.⁵ (LONY, 2002, p. 1)

Obviamente discordamos do último ponto. O livro teria poucas chances de ter sido publicado em francês, devido às críticas aos colonizadores. Sua magnitude encontra-se no segredo da língua crioula decodificada anos depois. O livro foi traduzido para o francês em duas ocasiões distintas: em 1980 pelo guianense Michel Lohier e em 1987 pela professora canadense Marguerite Fauquenoy da Universidade Simon Fraser, texto no qual está baseada nossa tradução.

A obra, apesar de intitulada como um romance guianense, não se enquadra nas características desse gênero literário. Não vamos encontrar um livro repleto de intrigas, amores e com um desfecho feliz. Aqui nós nos deparamos com um livro que descreve o universo guianense e suas particularidades até então desconhecidas do grande público.

Atipa é um livro envolto desde o início em uma atmosfera de mistério. Ainda hoje é questionada a autoria da obra. O pseudônimo de Alfred Parépou é uma incógnita ainda não solucionada. Inicialmente acreditava-se que alguém de sobrenome Météran⁶ seria o verdadeiro autor do *romance guianense*. No entanto, outras pesquisas apontavam uma estreita relação de Alfred de Saint-Quentin com a língua crioula. Devido às incertezas ficou quase impossível decifrar o enigma que envolve o verdadeiro autor.

O que nos parece claro é a escolha tanto do pseudônimo como do título. Isso aponta para uma combinação que representasse claramente a Guiana. Segundo Fauquenoy (1989), a escolha das palavras para título e pseudônimo seria emblemática, uma vez que elas representam o imaginário guianense. A utilização da língua crioula, características ou peculiaridades nacionais revelam haver uma ligação com o surgimento do sentimento de *guianidade*⁷ representado no livro

5 O estudioso elogiou a extraordinária qualidade deste primeiro romance escrito em crioulo do início ao fim, apontando para a visão única da língua guianense oferecida por seu escritor. Além desta solitária instância de elogios à obra, Atipa não conseguiu atrair a atenção dos leitores e estudiosos ao longo dos anos. (Tradução nossa)

6 Pierre Félix Athénodor Météran, Méteyrand ou Mëtterand. Segundo Marguerite Fauquenoy (1989) existem outras grafias possíveis.

7 Para mais informações ler *Sobre a Guianidade literária de expressão francesa*, de Silva-Reis (2021).

como um verdadeiro *bouillon d'awara*. Quanto mais nos aprofundamos na leitura, mais queremos descobrir sobre os mistérios da Guiana.

“Le choix du pseudonyme *PARÉPOU*, associé au titre de l'ouvrage, *Atipa*, revêt, d'entrée de jeu, une valeur emblématique à la mesure des références symboliques qui nourrissent l'imaginaire guyanais: l'*atipa*, véritable poisson fétiche, et le *parépou*, palmier nourricier aux mille vertus, ne s'allient-ils pas dans l'art culinaire guyanais pour donner le plat traditionnel le plus chargé de guyanité, et, qui plus est, d'une guyanité de l'offrande, puisque c'est le plat, qui, une fois partagé avec l'étranger – le *ventmeinnein* – intégrera celui-ci à la communauté guyanaise? Nous voulons parler du «bouillon d'awara», ce plat, dont la rumeur dit que, une fois qu'on en a goûté, on souffre de «guyanité», maladie symbolique par excellence, qui ne peut, de toute évidence, être contractée que par un étranger, puisqu'elle le conduit à revenir irrémédiablement en Guyane.”⁸ (FAUQUENOY, p. 21, 1989)

Neste trabalho, nós nos concentramos na tradução do prefácio e do primeiro capítulo, no qual é evidente a necessidade de emancipação sociolinguística do crioulo, como no trecho do prefácio “É por isso que certas palavras deixaram de ser francesas para tornarem-se crioulas”⁹ (tradução nossa). E é com vistas a essa demarcação que Alfred Parépou inicia *Atipa* com uma informação importante: trata-se de uma obra escrita “não em francês [mas] em crioulo” (tradução nossa). Essa distinção é oportuna, considerando o recorte linguístico na narrativa. O foco do autor é o crioulo de Caiena, na Guiana, e não o francês, que tem como padrão a variante da França. Conforme o texto, o crioulo é diferente por alguns aspectos, primeiro porque tem uma pronúncia peculiar, segundo porque é necessário ler, terceiro porque é preciso conhecer o crioulo de verdade. É, dessa forma, que são construídas a codificação escrita do crioulo e a sua legitimação enquanto língua.

8 A escolha do pseudônimo PARÉPOU, associado ao título do livro, *Atipa*, tem, desde o início, um valor emblemático, proporcional às referências simbólicas que alimentam a imaginação guianense: Na arte culinária guianense, a *atipa*, um verdadeiro peixe fétiche, e o *parépou*, uma palmeira com mil virtudes, não se combinam para dar ao prato tradicional o mais carregado de *guianidade*, e, mais ainda, com um uma oferenda de *guianidade*, uma vez que é o prato, que, uma vez compartilhado com o estrangeiro – o *ventmeinnein* – integrará este último na comunidade guianense? Estamos falando de ‘*caldo de awara*’, um prato que, uma vez degustado, corre o boato de causar *guianidade*, uma doença simbólica por excelência, que obviamente só pode ser contraída por um estrangeiro, já que o leva a voltar irreprimivelmente para a Guiana. (Tradução nossa)

9 “*C'est pour cette raison que certains mots ont cessé d'être français pour devenir créole*”. PARÉPOU, Alfred. *Atipa*. Roman guyanais. Paris: Editions l'Harmattan, 2016. p. 3.

Atipa, ao reafirmar o lugar do crioulo na narrativa, critica a língua francesa e a classifica metaforicamente de duas maneiras: através da classe gramatical (artigo e sintaxe) e da classe social (linguagem de médicos e de pessoas do Tribunal). Se associarmos essa comparação à Gramática Tradicional (GT), por exemplo, temos a morfologia – eixo das classes gramaticais e a sintaxe – eixo da sentença (BECHARA, 2015). A gramatização de uma língua pode indicar a superioridade de seu povo e, por sua vez, sua construção. Uma língua estruturalizada (por alguém) e estruturada (com suas regras) é o caminho para o acesso a uma camada da emancipação de que já falamos. No entanto, em *Atipa* é muito clara a noção de que o crioulo evidencia um ideal de liberdade, de língua livre¹⁰, emancipada nessa liberdade anti-estrutural, “sem regras”, como na seguinte passagem do primeiro capítulo do livro: “nós o falamos como achamos melhor”¹¹ (tradução nossa).

Com relação às escolhas das tradutoras, alguns nomes de cidades foram traduzidos para o português (como *Caïena*), pois tinham sua correspondência já estabelecida na língua alvo. Já outros nomes não foram traduzidos, permanecendo a mesma escrita em francês (como *Couriège*). Certos termos, usados no século em que a obra foi escrita, foram traduzidos conforme a época correspondente. No caso do substantivo “*tapouille*”, preservamos o termo da língua de origem, já que não há um sentido equivalente (BARBOSA, 2004) em português, que pudesse corresponder à embarcação pesqueira ou de transporte. Seguindo a mesma concepção, permanecem também em francês o nome “*tafia*” e a locução interjetiva “*Eh ben!*”. A ocorrência de expressões convencionais (TAGNIN, 1989), notadamente, com seres da fauna e da flora também é comum, como, por exemplo, no prefácio, “ils ne durent pas plus longtemps qu’une fleur de *guïmanmin*”¹² e, no primeiro capítulo, “on lui demande si ce n’est pas un crapaud qui lui a soufflé [dans le ventre].”¹³ Esse dado nos levou a pesquisas para identificar o contexto de uso e o sentido que pudesse melhor representar em língua portuguesa o tom da língua guianense¹⁴. Na nossa tradução, seguimos a mesma orientação da versão em língua francesa (pois é nesta língua que se encontra a primeira versão de *Atipa*, escrita, originalmente, em

10 Sabemos que na época em que o livro foi escrito, ainda não havia uma gramática do crioulo guianense, como o trabalho de FAUQUENOY (1972).

11 “Nous le parlons comme bon nous semble”. Op. cit., p. 9.

12 Op. cit., p. 3.

13 Op. cit., p. 7.

14 Mais uma vez, esclarecemos que esta tradução não partiu do crioulo guianense, mas da versão em língua francesa. Por isso, alguns termos foram preservados e estão em itálico.

crioulo, como já mencionamos), utilizando os mesmos símbolos: colchetes ([]) para acrescentar elementos sintáticos e lexicais, que estavam ausentes na língua crioula, e asteriscos (*) para indicar ao leitor que se trata de uma tradução literal do texto original em crioulo. Seguimos a mesma formatação do texto em francês da edição de Atipa (2016), da editora L'Harmattan, no entanto, com algumas modificações: ao invés do texto em crioulo do lado esquerdo da página, temos o texto em francês traduzido do crioulo por Marguerite Fauquenoy e, do lado direito, a tradução em português feita por nós. As notas de rodapé seguem abaixo dos respectivos textos. Quanto às referências à versão francesa, temos uma ampliação considerável de explicações e traduções em português para que os leitores não-francófonos possam beneficiar-se e compreender melhor a obra original.

O prefácio e o primeiro capítulo traduzidos abrangem uma série de áreas de conhecimentos que variam desde a própria linguística perpassando pela economia, geografia, história, sociologia, entre outras. Uma tradução do livro seria de grande importância não só para os leitores francófonos, mas também para aqueles que desejam conhecer ou se aprofundar nos estudos relativos à Guiana Francesa.

Atipa – Alfred Parépou

Préface

Mes chers compatriotes,

Pour vous uniquement, j'ai écrit Atipa. [Je l'ai rédigé] non pas en français [mais] en créole. Ceux qui y chercheraient les règles du français perdraient leur temps car [ce livre] n'a pas été conçu dans ce but.

Vous le savez, dans notre patois, la prononciation est tout. On se doit de la respecter, si l'on veut parler notre langue comme elle doit se parler, comme un vrai créole. C'est pour cette raison que certains mots ont cessé d'être français pour devenir créole*. Ainsi tout ò avec un accent grave se prononcé comme le *o* dans *calotte*.

Nous savons bien lire le français, mais beaucoup d'entre nous ne le comprennent pas. C'est surtout pour ceux-là qui sont comme moi que j'ai pris la plume. Il y a tant de chose qu'on doit connaître *. Nous n'aimons pas lire à Cayenne, pourquoi? Ceux qui ne comprennent pas le français sont pardonnables, mais les autres, pourquoi n'aiment-ils pas lire*? Voyez tous les journaux qu'on publie dans le pays pour nous informer, ils ne durent pas plus longtemps qu'une fleur de *guimanmin*¹⁵. Le dernier en date, on l'a tellement rogné qu'aujourd'hui, il n'est pas plus grand qu'une feuille de chou. Sous peu, il aura totalement disparu*.

Si je plaisante un peu, ce n'est pas par méchanceté, [seulement] pour rire, pour vous inviter à lire Atipa. Ceux d'entre vous à qui le livre n'apprendra rien, pourront toujours y trouver de quoi se distraire.

Cayenne, le 17 janvier 1885

Alfred PARÉPOU¹⁶

N.B.: Les imprimeurs de France ne savent pas écrire le créole. Ils m'ont réexpédié le livre à deux reprises à Cayenne. Je l'ai révisé. Rien à faire, ils ont continué à faire partout des erreurs. Ça ne fait rien; je sais que vous comprendrez quand même [le livre].

15 Guimanmin: corossolier sauvage dont la fleur, une fois éclosée, se fane très vite.

16 *Parépou*: pseudonyme; le *parépou* est le fruit d'un palmier de Guyane

Atipa – Alfred Parépou

Prefácio

Meus caros compatriotas,

Para vós unicamente, eu escrevi Atipa. [Eu o redigi] não em francês [mas] em crioulo. Aqueles que nele procurarem as regras do francês estarão perdendo o seu tempo porque [este livro] não foi concebido para esse fim.

Vós o sabeis, em nosso dialeto, a pronúncia é tudo. Nós devemos respeitá-la, se quisermos falar nossa língua como ela deve ser falada, como um verdadeiro crioulo. É por esta razão que certas palavras deixaram de ser francesas para tornarem-se crioulas*. Assim, todo ò com um acento grave é pronunciado como o *o* em *calotte*.¹⁷

Nós sabemos ler bem o francês, mas muitos de nós não o entendemos. É sobretudo para aqueles que são como eu que eu peguei a pena. Há tantas coisas que precisamos conhecer*. Nós não gostamos de ler em Caiena, por quê? Aqueles que não entendem francês são perdoáveis, mas os outros, por que eles não gostam de ler? Vejam todos os jornais que publicamos no país para nos informar, eles não duram mais que uma flor do Araticum¹⁸. O último foi aparado de tal forma que hoje não é maior que uma folha de repolho. Em pouco tempo, ele terá desaparecido completamente*.

Se eu brinco um pouco, não é por maldade, [somente] para rir, para vos convidar a ler Atipa. Aqueles entre vós a quem o livro nada ensinará poderão sempre encontrar algo para se distrair.

Caiena, 17 de janeiro de 1885

Alfred PARÉPOU¹⁹

N.B.: Os tipógrafos na França não sabiam escrever o crioulo. Eles me enviaram o livro de volta duas vezes em Caiena. Eu o revisei. Nada a fazer, eles continuaram a cometer erros em todos os lugares. Não importa; eu sei que vós entenderéis [o livro].

17 Existem várias traduções para o termo: calota, gorro, barrete.

18 Fleur de *guimanmin*: nome popular da *Annona glabra*, espécie de graviola selvagem presente tanto na Guiana Francesa quanto no Brasil. Cuja flor, uma vez aberta, murcha muito rapidamente.

19 Pseudônimo do autor; o *parépou* é o fruto de uma palmeira. No *Brasil* o *parépou* é conhecido como pupunha.

I: Atipa prend un verre avec Bosobio

Un jour, c'était un jeudi, durant la belle saison, Atipa, un ouvrier des mines d'or, faisait sa promenade à *l'avancée*²⁰. Il rencontra un de ses amis qu'il n'avait pas vu depuis longtemps.

– Tiens! te voilà, Bosobio, dit Atipa, tout content. Quoi de neuf? Il y a un siècle que je ne t'ai pas vu! Où étais-tu?

– J'étais à Sinnamary, répondit Bosobio sur la Couriège²¹. Je suis arrivé hier à Cayenne sur une *tapouille*²². Le bateau a mis quatre jours pour arriver, aussi je suis fatigué comme une bête. Depuis que les bateaux à vapeur ont cessé d'être en service, je préfère voyager par la route [car] j'arrive plus vite. Parle-moi de l'époque du Vovoni²³! Tu le souviens des beaux voyages que nous faisions? Et toi, d'où viens-tu?

– Mon ami, répondit Atipa, je reviens d'une prospection sur l'Oyapock. Comme toi, nous sommes rentrés sur une *tapouille*, mais [comme] nous descendions [le fleuve], le vent nous a été favorable [et] nous sommes arrivés en un jour. Je suis à Cayenne depuis huit jours.

Toute localité dispose d'un endroit où les gens ont l'habitude de se rencontrer tous les jours. Certains y viennent pour traiter des affaires, d'autres y viennent pour se promener. A Cayenne, c'est *l'avancée*. C'est là qu'il faut se rendre, le matin, si on a besoin de quelqu'un, surtout d'un ouvrier des mines d'or.

– Allons donc chez Sazou²⁴ prendre un verre*, dit Bosobio, Il y a si longtemps que nous n'avons pas trinqué ensemble.

– J'allais justement te le proposer, répondit Atipa, c'est moi que t'invite.

Les deux amis se dirigèrent vers le cabaret de Sazou qui se trouve près de *l'avancée*.

Atipa est un Nègre de l'Oyac²⁵. Il est Gatebois²⁶ mais a il a été élevé en ville, comme petit-domestique chez son maître. Tout le monde le connaît. Il sait tout ce qui se passe à Cayenne.

20 *Avancée*: A. de St-Quentin, dans ses "notes et commentaires" [Introduction à l'histoire de Cayenne, Antibes, 1872, p. 201], donne cette précision au sujet de l'expression "aller à l'avancée": "A l'origine de la colonie, le marché se tenait hors de l'enceinte de la ville, à l'avancée des fortifications. Le nom à d'avancée est resté au marché".

21 *Couriège ou Courolbo*: affluent du Sinnamary.

22 *Tapouille*: goélette qui fait du cabotage. L'origine de ce mot remonte peut-être aux Indiens tapouyes du Brésil mentionnés par A. de St-Quentin [op. cit. p. 187 note u],

23 *Vovoni ou Vëvoni*: non d'un bateau à vapeur à deux mâts, appartenant à la société de Dieu-Merci et qui desservait les villages côtiers au milieu du siècle dernier.

24 *Sazou*: il s'agit peut-être de M. Sazou, adjoint du maire M. Houry en 1884.

25 *Oyac*: après sa jonction avec l'Orapu, la rivière Comté prend le nom de rivière Oyac avant de former en aval le fleuve Mahury.

26 *Gatebois*: il s'agit probablement d'un village de la région de l'Oyac.

I: Atipa toma uma bebida com Bosobio

Um dia, era uma quinta-feira, durante o verão, Atipa, um trabalhador das minas de ouro, ia dar um passeio no Mercado²⁷. Ele encontrou um de seus amigos que ele não via há muito tempo.

– Aí está você, Bosobio, disse Atipa, todo contente. O que há de novo? Não te vejo há um século! Onde tu estavas?

– Eu estava no Sinnamary, respondeu Bosobio no Couriège²⁸. Cheguei ontem em Caiena, em um *tapouille*²⁹. O barco levou quatro dias para chegar, por isso estou cansado como o diabo. Desde que os barcos a vapor pararam de funcionar, prefiro viajar pela estrada [porque] eu chego mais rápido. Conte-me sobre a época do Vovoni³⁰! Tu te lembrás das belas viagens que fazíamos? E tu, de onde vens?

– Meu amigo, respondeu Atipa, estou voltando de uma prospecção no Oiapoque. Assim como você, voltamos em um *tapouille*, mas [enquanto] descíamos [o rio], o vento nos foi favorável [e] chegamos em um dia. Estou em Caiena há oito dias.

Cada localidade tem um lugar onde as pessoas têm o costume de se encontrar todos os dias. Alguns vêm lá para fazer negócios, outros vêm lá para passear. Em Caiena, é o Mercado³¹. Lá é o local onde é preciso ir, de manhã, se você precisar de alguém, sobretudo de um garimpeiro de ouro.

– Vamos ao Sazou³² tomar uma bebida*, diz Bosobio, faz tanto tempo que não brindamos juntos.

– Eu estava prestes a te sugerir isso, respondeu Atipa, sou eu quem te convido.

Os dois amigos se dirigiram para o cabaré de Sazou, que fica perto do Mercado.

Atipa é um negro de Oyac³³. Ele é um Gatebois³⁴, mas foi criado na cidade como um servo de seu mestre. Todo mundo o conhece. Ele sabe tudo o que se passa em Caiena.

27 *Avancée* era o nome dado nos primeiros tempos da colônia ao mercado realizado fora das muralhas da cidade, nas fortificações. O primeiro mercado da cidade Caiena foi chamado de “*l’Avancée*”. Antes era localizado na Grande-Savane (agora Place des Palmistes).

28 Couriège ou Courolbo: afluente do rio Sinnamary.

29 Escuna (tipo de barco) que faz viagens costeiras. A origem desta palavra remonta talvez aos índios tapuias do Brasil mencionados no texto em francês por A. de St-Quentin [*op. cit.*, p. 187 note *u*].

30 Vovoni ou Vévoni: nome de um barco a vapor de dois mastros, de propriedade da empresa Dieu-Merci e que serviu as aldeias costeiras no meio do século passado.

31 Ao longo da leitura dos outros capítulos de *Atipa*, podemos compreender que *Avancée*, aqui traduzido por Mercado, ganhou esse nome porque se localizava nas imediações de um Posto Militar.

32 Talvez tenha sido o Sr. Sazou, vice-prefeito de Houry, em 1884.

33 *Oyac*: após sua junção com o Orapu, o riacho Comté é chamado de riacho Oyac antes de formar o Rio Mahury

34 Gatebois: é provavelmente um vilarejo na região de Oyac.

Quand il était jeune, il a fait un voyage en France avec son maître. Ils y sont restés quelque temps. C'est un gars qui aime parler de tout, surtout de ce qui se passe en France. Ses amis qui savent qu'il est allé en France prennent plaisir à l'écouter lorsqu'il parle. Ils savent qu'il n'est pas un menteur*. Ils ont tous confiance en lui. C'est un gaillard solide, plein de bon sens [et] qui travaille fort. Malgré la cinquantaine bien sonnée, ils ne se laisse pas donner des leçons par n'importe qui*. Quand il était petit, il avait fréquenté l'école, mais il n'avait pas l'esprit disposé à apprendre ce qu'on enseigne chez les religieux. Il en est sorti plus bête qu'il n'y était entré*. Le peu qu'il a appris suffirait à l'envoyer à la potence s'il[osait] toucher une plume pour écrire*. Il ne faut pas croire pour autant qu'il soit sot, loin de là! De son vrai nom, il s'appelle Lorimé, [mais] il aime tant les *atipas*³⁵ que ses amis l'ont surnommé Atipa. Le sobriquet lui est resté. Il boit volontiers un coup de [tafia] sec, comme tout le monde, mais ce n'est pas un «tafiateur»³⁶. D'ailleurs, lorsqu'il rentre l'un de ces buveurs invétérés, il prend plaisir à se moquer de lui.

Bosobio, quant à lui, vient d'Iracoubo. C'est un Sosso³⁷. Avant l'ouverture des mines d'or, il n'était jamais venu à Cayenne. C'est un pauvre petit-Nègre, de faible constitution* avec un gros ventre, incapable de résister au moindre coup de poing d'Atipa. Ils se sont rencontrés si souvent aux placers³⁸, qu'Atipa l'a pris en amitié. Bien que Bosobio soit plus jeune que lui. Il s'appelle Bagasse, mais son gros ventre lui a valu au placer, le surnom de Bosobio. Souvent, pour le taquiner, on lui demande si ce n'est pas un crapaud qui lui a soufflé [dans le ventre]³⁹. Lui non plus ne crache pas sur l'eau de canne. Quand l'occasion se présente, il prend volontiers sa petite cuite, mais on ne peut pas dire qu'il soit un gros buveur, non! En ce qui concerne les livres, il n'y voit que du noir sur du blanc. La Savane⁴⁰ où il a été élevé est tellement éloignée que l'école n'y est pas encore arrivée jusqu'à présent.

Les deux amis entrèrent chez Sazou:

– Qu'est-ce que tu prends? demanda Atipa.

Quando ele era jovem, ele fez uma viagem à França com seu mestre. Eles ficaram lá por um tempo. Ele é um cara que gosta de falar sobre tudo, especialmente sobre o que se passa na França. Seus amigos que sabem que ele foi para a França gostam de ouvi-lo quando ele fala. Eles sabem que ele não é um mentiroso*. Todos confiam nele. Ele é um cara duro, cheio de bom senso [e] que trabalha muito. Apesar dos 50 anos bem completados, ele não

35 *Atipas*: poisson préhistorique à carapace qui vit dans les marécages.

36 *Tafiateur*: "buveur de tafia" (rhum non raffiné).

37 *Sosso*: l'une des tribus africaines de la "Côte des Esclaves", ancien nom du littoral du Golfe du Bénin.

38 *Placer*: gisement d'or que l'on exploite.

39 *Il semble agir du crapaud-buffle dont on dit qu'il se gonfle quand il a peur et qu'il souffle sur ceux qui l'attaquent. La croyance populaire veut que si l'on se trouve face au crapaud quand il souffle, on se met à gonfler.*

40 *La Savane*: lieudit près d'Iracoubo.

se deixa ensinar por qualquer um*. Quando ele era criança, frequentava a escola, mas ele não estava preparado para aprender o que se ensina pelos religiosos. Ele saiu mais burro do que entrou*. O pouco que ele aprendeu seria suficiente para mandá-lo para a força se ele [ousasse] tocar uma pena para escrever*. Isto não quer dizer que ele seja estúpido, longe disso! Seu verdadeiro nome é Lorimé, [mas] ele ama tanto os atipas⁴¹ que seus amigos lhe deram o apelido de Atipa. A alcunha pegou. Ele gosta de beber um copo de [tafia]⁴² seca, como todo mundo, mas ele não é um “tafiador”⁴³. Na verdade, quando se depara com um desses bebedores inveterados, ele tem prazer de zombar do mesmo.

Quanto a Bosobio, ele vem de Iracoubou. Ele é um Sosso⁴⁴. Antes da abertura das minas de ouro, ele nunca havia estado em Caiena. É um pobre negrinho, com uma constituição fraca* e uma barriga grande, incapaz de resistir ao menor murro de Atipa. Eles se encontravam tão frequentemente nas minas⁴⁵, que Atipa fez amizade com ele. Embora Bosobio seja mais jovem do que ele. Seu nome é Bagasse, mas sua grande barriga lhe rendeu nas minas o apelido de Bosobio. Muitas vezes, para provocá-lo, perguntam-lhe se não foi um sapo que inchou [em sua barriga]⁴⁶. Ele também não dispensa uma bebida⁴⁷. Quando a ocasião surge, ele gosta de ficar bêbado, mas não se pode dizer que ele é um grande bebedor, não! No que diz respeito aos livros, ele só vê preto no branco. A Savana⁴⁸ onde ele foi criado está tão distante que a escola até agora ainda não chegou lá.

Os dois amigos entraram na casa de Sazou:

– O que você está tomando? perguntou Atipa.

– Compère, répondit Bosobio, tout ce que tu veux mais pas du gros rhum. En forêt, on en boit suffisamment. Nous avons deux jours à passer à Cayenne, profitons-en pour goûter autre chose.

Deux absinthes, commanda Atipa à haute voix pour que Sazou entende.

Ils prirent une table près de la porte. Deux autres Nègres entrèrent en même temps qu’eux et prirent une table loin de Bosobio. L’un d’eux avait l’air d’être instruit. Il ne

41 *Atipa* (*Hoplosternum littorale*) é um peixe pré-histórico com carapaça que vive em pântanos. A espécie é muito utilizada na culinária do norte da América do Sul (Brasil, Guianas, Suriname e Venezuela), Trinidad e Argentina. Em português é conhecido como tamoatá ou caborja.

42 Rum não refinado.

43 Na versão em francês, *tafiateur* (bebedor de *tafia*).

44 Uma das tribos africanas da “Costa dos Escravos”, o antigo nome da costa do Golfo de Benin.

45 Na versão em francês, *placer* significa um depósito ou jazida no qual o ouro é extraído.

46 Na versão em francês: *crapaud-buffle* (*Rhinella marina*) ou sapo-cururu que se diz inflar quando assustado e soprar sobre aqueles que o atacam. Segunda a crença popular, se alguém estiver diante do sapo quando ele explode, a pessoa começará a inflar.

47 Na versão em francês: *Lui non plus ne crache pas sur l’eau de canne*.

48 Um lugar perto de Iracoubou.

parlait que le français. Il dit à son camarade: «*Eh ben! Qu'est-ce que tu prendez? de l'amer ou de la punch?*» «Un amer», répondit le camarade. Il commanda donc deux amers de liane.

– Tu as entendu le gars? dit Atipa. C'est ce qui me tue avec ses [gens]-là. On ne connaît pas une langue, mais on veut la parler [et] on veut crâner. Il n'y a rien que je déteste plus! On est Créole, qu'on parle donc sa langue plutôt que de massacrer le français! M. Sazou est un Nègre [lui aussi], il comprendra. Quant à moi, j'ai beau ne pas savoir grand-chose, mais si je voulais parler le français, je le parlerais mieux que ça! J'ai été élevé avec les Blancs [et] je suis allé en France [où] j'ai entendu parler le français. Tu vois, Bosobio, notre créole n'a pas de règles comme le français; nous le parlons comme bon nous semble. Mais le français, c'est une toute autre histoire: ce n'est pas tous les chiens et tous les chats qui parlent bien; même parmi les Blanc, il y en a qui écorchent le français comme ce Nègre. Lorsque j'étais chez les religieux, j'ai commencé à en apprendre les règles. Je peux t'assurer qu'il y a plein d'embûches et des pièges. Ce dont je me souviens, c'est de l'article et de la syntaxe. Pour la syntaxe, frère⁴⁹, si tu ne la connais pas, tu ne pourras jamais parler le français! Grâce à Dieu, dans notre langue, nous n'avons pas besoin de nous occuper de la syntaxe.

– L'article, la syntaxe, qu'est-ce que c'est? demanda Bosobio, c'est la première fois que j'en entends parler.

– Mon cher ami, répondit Atipa, je n'en connais pas assez sur ce sujet pour te donner tous les détails. Je sais seulement que la syntaxe, c'est la langue qu'on parle au Conseil et au Tribunal. Quant à l'article, c'est la langue des médecins: quand quelqu'un est bien malade, si le docteur prend son pouls, hoche la tête et dit: «Ce malade est à l'article de la mort», alors compère, ce n'est pas la peine [d'espérer]. Ce n'est pas tout le monde qui peut comprendre le langage des médecins. Quand il donne une ordonnance pour le pharmacien, je te mets au défi de comprendre un [seul] mot. [Ainsi], quand il recommande de l'*axonge*, c'est [en fait] du saindoux; quand il écrit *tisane albumineuse* il s'agit de la tisane aux blancs d'œufs! Comment diable, veux-tu comprendre ce langage?

– Compadre, respondeu Bosobio, tudo o que você quiser, menos rum de má qualidade. Na floresta, nós bebemos o suficiente disso. Temos dois dias para passar em Caiena, vamos aproveitá-los para provar outra coisa.

– Dois absintos, ordenou Atipa em voz alta para que Sazou pudesse ouvir.

Eles pegaram uma mesa perto da porta. Dois outros negros entraram ao mesmo tempo que eles e pegaram uma mesa longe de Bosobio. Um deles parecia ser instruído. Ele falava somente francês e disse ao seu camarada: «*Eh ben! O que tu bebes?*»⁵⁰ *Um licor ou um ponche? Um licor*, respondeu o camarada. Então, ele pediu dois licores de liana⁵¹.

49 *Frère: terme courant à l'époque pour marquer la solidarité entre les gens.*

50 *Qu'est-ce que tu prends?*

51 Tipo de cipó ou trepadeira não especificado no texto em francês.

– Você ouviu o rapaz? disse Atipa. É isso que me mata com essas [pessoas] aí. Não conhecemos uma língua, mas queremos falar a mesma [e] nos exhibir. Não há nada que eu odeie mais! Nós somos crioulos, que falemos então nossa própria língua ao invés de massacrar o francês! O Sr. Sazou é um negro [também], ele entenderá. Quanto a mim, posso não saber muito, mas se eu quisesse falar francês, eualaria melhor do que isso! Eu fui educado com os brancos [e] fui para a França [onde] eu ouvi falar francês. Como tu vês, Bosobio, nosso crioulo não tem regras como o francês; nós o falamos como achamos melhor. Mas com o francês a história é diferente: nem todos os cães e nem todos os gatos falam bem; mesmo entre os brancos, há alguns que esfolam o francês como este negro. Quando eu estava com os religiosos, comecei a aprender as regras. Posso te assegurar que existem muitos obstáculos e armadilhas. O que eu me lembro é do artigo e da sintaxe. Quanto à sintaxe, irmão⁵², se tu não a conheces, tu nunca conseguirás falar francês! Graças a Deus, na nossa língua, não precisamos nos preocupar com a sintaxe.

– O artigo, a sintaxe, o que é? perguntou Bosobio, É a primeira vez que ouço falar disso.

– Meu caro amigo, respondeu Atipa, não sei o suficiente sobre este assunto para lhe dar todos os detalhes. Eu só sei que a sintaxe é a língua falada no Conselho e no Tribunal. Quanto ao artigo, é a língua dos médicos: quando alguém está muito doente, se o médico toma seu pulso, balança a cabeça e diz: “Este paciente está à beira da morte”⁵³, então, compadre, não há necessidade [de ter esperança]. Não é todo mundo que pode entender a linguagem dos médicos. Quando ele dá uma receita para o farmacêutico, desafio você a entender uma [única] palavra. [Assim], quando ele recomenda *enxúndia*⁵⁴, é [de fato] banha de porco; quando ele escreve *tisana albuminosa*⁵⁵, trata-se de tisana de clara de ovo! Como diabo, tu entendes esta linguagem?

C’est pour ça, dit Bosobio, qu’il y a tant de choses que je ne comprends pas au Tribunal comme à la pharmacie.

– Chez les religieux, il y avait aussi les mathématiques, dit Atipa, mais ces choses-là servent pour calculer. C’est utile pour la banque, le Trésor, là où il y a beaucoup d’argent à compter. Mon cher, chaque langue a ses propres secrets. Nous-mêmes, quand nous parlons, crois-tu que les Blancs de France nous comprennent comme ils le voudraient? Si tu veux vraiment les dérouter, parle un peu l’argot!

– Comment est-ce qu’on parle l’argot? demanda Bosobio.

52 Na versão em francês: *frère*. Termo comum na época para marcar a solidariedade entre as pessoas.

53 «*Ce malade est à l'article de la mort*».

54 Na versão em francês: *axonge*, gordura animal podendo ser de aves ou porcos.

55 Bebida resultante do contato de uma substância com um líquido quente ou em ebulição. Chá ou infusão.

– Tu ne connais pas l’argot? répondit Atipa. J’avais oublié que tu viens de côte sous le vent⁵⁶. Là-bas vous ne connaissez que le langage des animaux⁵⁷. A Cayenne, tous les enfants savent parler l’argot. En voici un exemple: *tugu aigai ungun gaga deugueu laga cagan paga gneugueu*⁵⁸. Qu’est-ce que je t’ai dit?

– Oh! Oh! frère! répondit Bosobio. Ton langage ne trompe pas seulement les Blancs. Et ceci encore, poursuivit Atipa: *jeusseu vaissais dorso mirsi*⁵⁹.

Mais qu’est-ce que j’entends là? dit Bosobio. Je n’ai absolument rien compris.

– Je t’expliquerai un autre jour, dit Atipa. Toi qui es un Créole du pays, tu ne piges pas, imagine les Blancs! Là où les Blancs ne comprennent vraiment rien c’est quand les Nègresses se querellent. Tu sais comment elles ont la langue bien pendue. Pour les Blancs, c’est de l’hébreu! Les Blancs ne connaissent pas notre langue et ils prétendent que nous ne savons pas parler. Tu t’imagines! Un jour, un de ces étrangers a voulu se moquer de moi parce que j’avais demandé *moceau dileau*. Il a cru que *moceau* en créole c’est, comme le français, quelque chose qu’on peut couper. Il ne savait pas que *moceau* veut dire «un peu». Les Français disent «un peu» pour n’importe quoi. Nous, nous disons *moceau* pour tout. Pour quelque chose qu’on peut couper, nous disons parfois *bi*, par exemple *oune bi dipain* [un morceau de pain]. Vois si nous disons *oune bi dileau* [un morceau d’eau]? Puisque nous n’employons pas *bi* pour quelque chose qui se boit, nous parlons bien.

– É por isso, diz Bosobio, que há muitas coisas que eu não entendo tanto no Tribunal, como na farmácia.

– Entre os religiosos, havia também a matemática, diz Atipa, mas estas coisas são usadas para calcular. É útil para o banco, o Tesouro, onde há muito dinheiro para contar. Meu caro, cada língua tem seus próprios segredos. Nós mesmos, quando falamos, tu achas que os brancos da França nos entendem como eles gostariam? Se tu queres realmente confundi-los, fale um pouco de gíria!

– Como se fala a gíria? perguntou Bosobio.

– Tu não conheces a gíria? respondeu Atipa. Esqueci que você vem da costa do sotavento⁶⁰. Lá você só conhece a língua dos animais. Em Caiena, todas as crianças sabem

56 *La côte sous le vent* comprend les communes du littoral entre Cayenne et St-Laurent-du-Maroni (v. carte de Guyane). Elle est ainsi appelée parce que les vents alizés qui soufflent en Guyane viennent de l’est.

57 Traduction approximative.

58 *Il s’agit en fait d’une variante du javanais, argot conventionnel datant du milieu du 19^{ème} siècle. La forme cryptologique consiste ici à introduire la consonne parasite g et à répéter la voyelle de la première syllabe. Le decodage effectué, on obtien: “tu est un gars de la campagne”.*

59 Le mot codé est ici masqué par la consonne parasite s précédant la voyelle reprise de la première syllabe. La phrase se lit donc: “je vais dormir”.

60 A costa a sotavento inclui as comunidades costeiras entre Caiena e São Lourenço do Maroni. É assim chamado porque os ventos alísios que sopram na Guiana Francesa vêm do Leste.

falar gírias. Aqui está um exemplo: *tugu aigai ungun gaga deugueu laga cagan paga gneugueu*.⁶¹ O que eu te disse?

– Oh, oh, irmão, respondeu Bosobio. Tua linguagem não engana somente os brancos.

– E isto ainda, prosseguiu Atipa, *jeusseau vaissais dorso mirsi*.⁶²

– Mas o que eu escuto aí? disse Bosobio. Eu não entendi absolutamente nada.

– Eu te explicarei um outro dia, disse Atipa. Tu, que és um crioulo nativo, não entende, imagina os Brancos! No momento em que as negras discutem, é quando os brancos não entendem nada. Tu sabes como eles têm a língua amarrada. Para os Brancos, é hebraico! Os Brancos não conhecem nossa língua e eles afirmam que não sabemos falar. Tu imaginas! Um dia, um desses estrangeiros tentou zombar de mim porque eu pedi *moceau dileau*. Ele pensou que *moceau* em crioulo é, como o francês, algo que se pode cortar. Ele não sabia que *moceau* significa “um pouco”. Os franceses dizem “un peu” para qualquer coisa. Nós dizemos *moceau* para tudo. Para algo que pode ser cortado, às vezes dizemos *bi*, por exemplo, *oune bi dipain* [um pedaço de pão]⁶³. Veja se nós dizemos *oune bi dileau* [um pedaço de água]⁶⁴? Como não empregamos *bi* para algo que pode ser bebido, nós falamos bem.

Les Blancs aimeraient que nous disions aussi un peu, du pain, du riz. Non, nous n'avons pas besoin de parler la bouche pointue, comme un **tambour crapaud**⁶⁵. Notre langue est bien comme elle est. Nous disons dipain, douriz parce que ça sonne mieux à nos oreilles. Nous ne disons pas *doupain*, *diriz*, car ça nous écorcherait les oreilles, n'est-ce pas? J'ai entendu parler des Anglais, des Portugais: il n'y a que les français à se donner autant de mal pour prononcer de *u*. C'est comme pour le *r*, si nous disons *palé* pour *parler*, nous ne sommes pas autant des gens de la Martinique⁶⁶: nous n'avons pas divorcé avec le *r*. Nous le laissons tomber uniquement à la fin des mots. Partout ailleurs, nous faisons un choix: quand il est doux, nous le prononçons, quand il est trop dur,

61 Na versão em francês: trata-se de uma variante do javanês, uma gíria convencional que data de meados do século XIX. A forma criptológica aqui consiste em introduzir a consoante g parasitária e repetir a vogal da primeira sílaba. Uma vez decodificado, o resultado em francês é: “*tu est un gars de la campagne*”. E em português: “você é um menino do campo”.

62 A palavra codificada está aqui mascarada pela consoante parasitária s que precede a vogal da primeira sílaba. A frase se lê portanto, em francês: “*je vais dormir*” e em português “eu vou dormir”.

63 *Un morceau de pain*.

64 *Un morceau d'eau*.

65 *Tambour crapaud*: il s'agit peut-être d'une fleur.

66 *Les Créoles de Guyane se font un point d'honneur de conserver le r mieux que les Martiniquais; pour se distinguer de ces derniers, ils vont, de nos jours, jusqu'à l'ajouter là où il n'est pas nécessaire: ainsi on entend [morunso] pour mo oune so*.

nous le laissons [tomber]; il y a même des fois où nous l'utilisons plus que les Français, par exemple pour *jorne* [jaune], *crabasse* [calebasse]. Prends les *h* aspirés: presque tous deviennent des *r* dans notre bouche. Et de même, toutes les lettres qui sont difficiles à prononcer, nous n'en voulons pas. Les Français peuvent les garder pour eux, ce n'est pas dans notre créole qu'elles entreront. Les Blancs aiment nous entendre dire *kiouboume* pour «tomber à l'eau», *bam* pour «claquer la porte»: ils ont de telles tournures dans leur langue, mais ils ne veulent pas les employer, tant pis pour eux. Notre créole est plus beau que leur langue.

De plus, notre créole change comme toutes les autres langues. De nos jours, nous ne parlons plus comme les anciens qui disaient *zouq* pour *jouq* [jusqu'à], *chitron* pour *citron* [le citron], *jorange* pour *zorange* [l'orange] et c'est bien ainsi. N'est-il pas temps d'oublier le [vieux créole]? Avec leurs règles, il y en a qui veulent trop figner le créole. Ils mélangent tellement le français et le créole qu'à la fin, nous ne comprenons plus rien. C'est pour ça [aussi] qu'à force de vouloir réglementer le français, très peu de Blancs maintenant le parlent correctement. Qu'ils nous laissent tranquilles avec leurs règles! Est-ce que *doé* [devoir] et *divaite* [devoir + inf.], c'est la même chose? est-ce que *docté* [docteur] et *docto* [docte], c'est la même chose?? est-ce que *mentô* [mentir, mensonge, menteur] et *menti* [mentir], c'est la même chose? est-ce que *to* [tu], et *toai* [tu – péjoratif], c'est la même chose?

– Pas du tout, répondit Bosobio.

– Et puis, continua Atipa, Est-ce qu'il a des règles pour dire des *dolos*⁶⁷ aux gens? Pourvu qu'ils comprennent, n'est-ce pas suffisant? Lorsque nous parlons avec des *dolos* [et] que nous avons à qui les dire, est-ce qu'il y a une plus belle langue que le créole?

Os brancos gostariam que disséssemos também *um pouco, de pão, de arroz*. Não, não precisamos falar com a boca apontada como um bico de pato⁶⁸. Nossa língua está bem como está. Dizemos *dipain, douriz* porque isso soa melhor aos nossos ouvidos. Não dizemos *doupain, diriz*, porque isso esfolaria nossos ouvidos, não é verdade? Já ouvi falar dos ingleses, dos portugueses: são apenas os franceses que se dão tanto trabalho para pronunciar o *u*. É como o *r*, se dizemos *palé*⁶⁹ para *parler*, não somos como as pessoas da Martinica⁷⁰: não nos divorciamos do *r*. Só o esquecemos no final das palavras. Em qualquer outro lugar, fazemos uma escolha: quando é suave, nós o pronunciamos, quando é muito difícil, nós o deixamos para lá; tem até algumas vezes em que o usamos mais do que os franceses, por

67 *Dolo: ce terme recouvre les proverbes, les maximes populaire et les métaphores.*

68 *Tambour crapaud*. Trata-se talvez de uma flor.

69 Parler.

70 Para os crioulos da Guiana é uma questão de honra conservar o *r* melhor que os martiniquenses; para se diferenciarem destes, eles vão, hoje, adicioná-lo até onde não é necessário: assim escutam os *[morunso]* ao invés de *mo oune so*.

exemplo, para *jorne* [jaune]⁷¹, crabasse [calebasse]⁷². Pegue os *h's* aspirados: quase todos eles se tornam *r* na nossa boca. E, da mesma forma, todas as letras que são difíceis de pronunciar, nós não as queremos. Os franceses podem guardá-las para si mesmos, não é no nosso crioulo que elas entrarão. Os brancos gostam de nos ouvir dizer *kiouboume* por “cair na água”, *bam* por “bater à porta”: eles têm tais expressões na língua deles, mas não querem usá-las, uma pena para eles. Nosso crioulo é mais bonito do que a língua deles.

Além disso, nosso crioulo muda como todos as outras línguas. Hoje, não falamos como os antigos que costumavam dizer *zouq* para *jouq* [jusqu'à]⁷³, *chitron* para *citron* [le citron]⁷⁴, *jorange* para *zorange* [l'orange]⁷⁵ e está tudo bem assim. Não está na hora de esquecer [o velho crioulo]? Com suas regras, há quem queira refinar o crioulo em demasia. Eles misturam tanto o francês e o crioulo que, no final, não entendemos mais nada. É por isso que [também] ao tentar regulamentar o francês, muito poucos brancos o falam corretamente agora. Deixem-nos em paz com suas regras! *Doé* [devoir]⁷⁶ e *divaite* [devoir + inf.] são a mesma coisa? *Doctè* [docteur]⁷⁷ e *doctò* [docte]⁷⁸ são a mesma coisa? *Mentò* [mentir, mensonge, menteur]⁷⁹ e *menti* [mentir] são a mesma coisa? *Tò* [tu] e *toai* [tu – pejorativo] são a mesma coisa?

– De modo algum, respondeu Bosobio.

– E então, continuou Atipa, há alguma regra para dizer *dolos*⁸⁰ às pessoas? Desde que eles entendam, isso não é suficiente? Quando falamos *dolos* [e] que temos alguém a quem dizê-los, existiria uma língua mais bonita do que o crioulo?

Tu vois Bosobio, crois-moi, crois un idiot, ne fais pas commet cet individu, ne parle jamais une langue que tu ne connais pas [bien]. Je sais aussi que ce n'est pas dans tes habitudes. Fais comme moi, laisse le français aux Blancs, à ceux qui l'ont appris et qui les comprennent. N'est-ce pas ainsi que j'ai vu M. Badoudou ne pas comprendre le français: il est allé jusqu'à Matoury⁸¹ chercher une couleuvre de terre pour l'envoyer en France parce qu'on lui avait demandé un coléoptère. N'est-ce pas ainsi qu'un colon d'ici a pris [son] canot

71 Amarelo.

72 Abóbora, cabaça.

73 Até.

74 Limão.

75 Laranja.

76 Dever

77 Médico.

78 Douto, erudito.

79 [mentir, mentira, mentiroso]

80 O dolo é um provérbio crioulo com frases curtas e cheias de sabedoria.

81 *Matoury: commune de l'île de Cayenne.*

[et] est monté à bord [d'un navire] pour chercher des «compliments»⁸² parce que le capitaine de la goélette avait un message pour lui! Il a d'autre petits-Nègres que je rencontre souvent: lorsqu'ils mettent des souliers, un paletot, leur chapeau sur l'oreille [et] qu'ils prennent leur badine dans la main, le roi n'est pas leur cousin*. Si tu les entendais massacrer le français: *jé, jé, jé*, il pleut des *jé*. Dans ces moments-là, ils me mettent hors de moi*.

Ils éclatèrent alors tous deux de rire: ha! ha! ha! Ils se levèrent en riant; Atipa appela Sazou et paya, puis ils sortirent.

Je retourne chez moi, dit Atipa, et toi?

Je vais vers la place faire une commission, répondit Bosobio. Courage!

Si tu rencontres des gens de l'Oyac, dit Atipa avant de quitter Bosobio, dis-leur que je suis à Cayenne.

Atipa se dirigea vers sa maison.

Tu vês Bosobio, acredite em mim, acredite em um tolo, não faça como este indivíduo, nunca fale uma língua que tu não conheces [bem]. Eu também sei que isso não é do teu costume. Faça como eu, deixe o francês para os Brancos, para aqueles que o aprenderam e que o entendem. Não foi assim que eu vi o Sr. Badoudou não entender o francês: ele foi até Matoury⁸³ para conseguir uma jiboia⁸⁴ para mandá-la para a França porque lhe pediram um escaravelho. Não foi assim que um colono daqui pegou [sua] canoa [e] entrou a bordo [de um navio] para buscar “elogios”⁸⁵ porque o capitão da escuna tinha uma mensagem para ele! Há outros negrinhos que encontro com frequência: quando eles calçam sapatos*, um paletó, o chapéu deles sobre a orelha [e] levam a bengala na mão, mais felizes que o próprio rei*. Se tu os escutasses massacrar o francês: *jé, jé, jé, jé*, chove de *jé*. Momentos como esse, deixam-me fora de mim*.

Então, os dois desataram a rir: ha! ha! ha! ha! Eles se levantaram rindo; Atipa chamou Sazou e pagou, depois eles saíram.

– Eu vou voltar para casa, disse Atipa, e tu?

– Vou à praça para levar um recado, respondeu Bosobio. Coragem!

– Se você encontrar pessoas de Oyac, disse Atipa antes de deixar Bosobio, diga-lhes que estou em Caiena.

Atipa se dirigiu para sua casa.

82 *Jeu des mots sur les deux sens du terme compliment: “message” et “compliment”.*

83 Matoury: comuna limitada ao norte pelas comunas de Caiena e Rémire.

84 Na versão em francês: jogo de palavras entre as palavras *couleuvre de terre* e *coléoptère*.

85 Na versão em francês, há um jogo de palavras entre os dois significados da palavra francesa *compliment*: “elogio” e “mensagem”.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*. Uma nova proposta. Campinas: Pontes, 2004.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2015.
- SILVA-REIS, Dennys. Sobre a guianidade literária de expressão francesa: prelúdio temático. *Communitas*, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 79-92, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/4984>. Acesso em: 19 fev. 2022.
- FAUQUENOY, Marguerite. *Atipa revisité ou les itinéraires de Parépou*. Paris: Éditions l'Harmattan, 1989.
- FAUQUENOY, Marguerite. *Analyse Structurale du Créole Guyanais*. Paris: Éditions Klincksieck, 1972.
- LONY, Marc. Remembrance of the Lost Guyanese Novel: Atipa. *Studies in 20th. Century Literature*: Vol. 26: Iss. 1, Article 10. Kansas: New Prairie Press, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.152.4>
- PARÉPOU, Alfred. *Atipa*. Roman guyanais. Paris: Editions l'Harmattan, 2016.
- TAGNIN, Stella Ortweiler. *Expressões idiomáticas e convencionais*. São Paulo: Ática, 1989.

Possível tradução de poemas de Assunta Renau Ferrer

Tania Mara Antonietti Lopes¹

Resumo: Este artigo trata de uma proposta de tradução para alguns poemas de Assunta Renau Ferrer, poeta da Guiana Francesa, de seu livro *Mon cœur est une mangrove*, publicado em 1996. A base teórica dos Estudos de Tradução utilizada parte das ideias de André Lefevère (2012) e de Itamar Even-Zohar (2012). Meu objetivo é apresentar a poeta guianense a partir de seus poemas que, traduzidos para o português, podem proporcionar o interesse por uma literatura diversa da nossa e ampliar o campo de pesquisa tanto dos Estudos da Tradução quanto dos Estudos Literários.

Palavras-chave: Assunta Renau Ferrer, Estudos da Tradução, Refração, Poesia.

Résumé: Cet article traite d'une proposition de traduction de quelques poèmes d'Assunta Renau Ferrer, poétesse guyanaise, de son livre *Mon cœur est une mangrove*, paru en 1996. La base théorique de la traductologie utilisée part des idées d'André Lefevère (2012) et Itamar Even-Zohar (2012). Mon objectif est de présenter la poétesse guyanaise à partir de ses poèmes, qui, traduits en portugais, peuvent susciter un intérêt pour une littérature différente de la nôtre et élargir le champ de recherche tant en traductologie qu'en études littéraires.

Mots-clés: Assunta Renau Ferrer, Traductologie, Réfraction, Poésie.

Sabe-se que os Estudos de Tradução dificilmente ocupam um lugar central no pensamento teórico sobre literatura. Desde a primeira geração dos teóricos de tradutores do Romantismo alemão a relevância dessa área tem sido negada. Parto do

1 Doutora em Estudos Literários (Unesp) e doutoranda do Programa de Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

posicionamento de André Lefevere (2012) para conduzir esta proposta de tradução de poemas de Assunta Renau Ferrer, autora da Guiana Francesa, e oferecer uma discussão sobre a contribuição significativa que o ato tradutório exerce na teoria literária e seu importante papel no desenvolvimento das literaturas.

Para introduzir a discussão, retomo a contextualização oferecida por Even-Zohar (2012) no que se refere à cristalização de culturas nacionais por via da tradução. Há um paradoxo em torno da literatura traduzida, pois, apesar da função essencial de transmissão de cultura, sua posição dentro do sistema literário ainda é periférica. Diante disso, colocam-se as seguintes perguntas:

Existe alguma base para uma suposição diferente, isto é, considerar a literatura traduzida como um sistema? Existe o mesmo tipo de rede cultural e verbal de relações dentro do que parece ser um grupo arbitrário de textos traduzidos como aquele que propomos voluntariamente para a literatura original? Que tipo de relação pode haver entre as obras traduzidas, que são apresentadas como fatos completos, importados de outras literaturas, desligados de seus contextos de origem e, conseqüentemente, neutralizados do ponto de vista das lutas do centro-periferia?² (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 162 – tradução minha).

Dos argumentos propostos pelo teórico, para responder a essas questões, interessa-me a forma como a literatura de origem é selecionada, sem deixar de considerar que há comportamentos e políticas específicas que se adotam para o uso do repertório literário. Nesse sentido, é estritamente necessário falar/escrever sobre tradução, principalmente quando está patente de que se trata do principal recurso – associado aos demais aspectos envolvidos na disseminação de uma obra – para impulsionar uma literatura, sobretudo se essa literatura é periférica, como no caso da literatura da Guiana Francesa, representada aqui por Assunta Renau Ferrer.

O que se sabe dessa literatura provém de artigos científicos sobre estudos francófonos e informações existentes na web sobre seus principais autores. Trata-

2 “Is there any basis for a different assumption, that is for considering translated literature as a system? Is there the same sort of cultural and verbal network of relations within what seems to be an arbitrary group of translated texts as the one we willingly hypothesize for original literature? What kind of relations might there be among translated works, which are presented as completed facts, imported from other literatures, detached from their home contexts and consequently neutralized from the point of view of center-and-periphery struggles?”

-se de uma literatura jovem, uma vez que o século XIX guianense ainda é pouco marcado pela presença de escritores. Havia raras publicações de poemas em jornais locais. Ainda hoje é difícil encontrar vestígios de escritores que viveram nesse período, como Ho-A-Sim-Elosem e R. Octaville, entre outros, exceto por dois poetas: Ismaÿl Urbain e Fabien Flavien, que são considerados, por Biringanine Ndagano (1996), os primeiros poetas guianenses. Entretanto, Alfred Perépou também desempenhou um papel importante entre os escritores do século XIX. A publicação, em crioulo, de sua obra *Atipa* (1885), marca o nascimento da literatura guianense. Seu objetivo era criticar a sociedade da Guiana naquele período. Trata-se de uma reivindicação cultural em relação ao crioulo, a fim de reconhecê-lo como um meio de comunicação, a despeito do domínio da língua francesa como língua oficial da Guiana.

A etapa mais importante da literatura guianense constitui a primeira metade do século XX, período que dá origem a muitos escritores que têm importante impacto na negritude, sendo este um elemento constitutivo dessa literatura. A adesão de autores como Léon-Gontran Damas é importante para a compreensão da afirmação da identidade negra nessa literatura. Damas integra o trio fundador da negritude e sua participação em atividades políticas e culturais lhe conferiu celebridade no país. No entanto, a contribuição de René Maran continua importante, pois sua passagem pela África inspirou seus contos e romances, jogando nova luz sobre a colonização e dando voz aos povos até então excluídos desse processo (MONGO-MBOUSSA, 2013).

A geração seguinte, 1950-1960, é marcada por escritores envolvidos com a causa negra, cujos principais representantes são Serge Patient e Elie Stephenson (THÉBIA, 2017). Os escritores da geração de 1970-1980 também se conscientizaram sobre a causa negra ou a escravidão, por meio da escrita e de atividades políticas, considerando o doloroso período que provocou graves consequências para a sociedade guianense e para as pessoas negras em geral. Christiane Taubira permanece como a figura expoente dessa geração (SULSER, 2016), atuando tanto na esfera literária, com obras como *Grand Balan* (2020) e *L'esclavage raconté à ma fille* (2002), quanto política, ocupando o cargo de deputada, Ministra da Justiça e, atualmente, pré-candidata à presidência. Pertencente a esse grupo, Assunta Renau Ferrer traz em seu livro, *Mon coeur est une mangrove* (1996), um conjunto de poemas que remetem à natureza exuberante da Guiana Francesa em equilíbrio com certa nostalgia dos antepassados, o que evidencia a sua preocupação com a herança e tradição dos povos negros.

Assunta Renau Ferrer: poemas de amor e nostalgia

Assunta Renau Ferrer nasceu no Brasil em 1959 e foi para Guiana Francesa em 1964, onde estudou, tornando-se professora da Escola Normal de Caiena. Conselheira pedagógica com especialização em Línguas e Culturas Regionais, participou de muitos eventos como contadora de histórias, em diversos programas culturais, tanto em rádio como televisão. Seus primeiros poemas foram publicados na revista *La Torche* e nos *Cahiers de l'Adour*. Em 1985 publicou por conta sua primeira coletânea, *Jeux de Malmes*. Também escreveu contos na obra coletiva *Krik Krak* pela Magnard-Servedit, onde defende que contar histórias é uma forma de olhar para o passado e valorizar heranças ancestrais (MANGA, 2008).

A coleção de poemas reunidos em *Mon cœur est une mangrove* foi publicada em 1996 pela Ibis Rouge Editions. O volume traz 32 poemas que remetem à escravidão, às marcas da colonização deixadas na sociedade, mas também à importância da memória, nostalgia e amor pela ancestralidade, em que se realçam a natureza exuberante da Guiana. Na última página do livro, fica explícito que, para a poeta,

escrever é um ato de amor, mas também um ato de fé. O poeta escreve para si, mas também para os outros, afirma ela: “a escrita da poesia também parece um pincel de mestre, que sabe capturar as emoções, as cores, as temperaturas (FERRER, 1996, p. 69).

Embora haja poucas informações disponíveis sobre essa autora de publicação escassa, o conjunto dos poemas de Assunta Ferrer parece-me significativo na formação do sistema literário guianense. Nesse sentido, a tradução dos poemas escolhidos de *Mon cœur est une mangrove / Meu coração é um mangue* se justifica. Poemas menores, apresentados em itálico, alternam-se entre os principais. Considero-os como uma voz autoral, que se destaca para enfatizar sua mensagem. As primeiras estrofes apresentadas dessa forma, funcionam como epígrafe, propondo uma chave de leitura que o leitor deve considerar:

... et le poème vint... Libre como un vol d'oiseau, chaud comme à l'heure de nos rêves aux feux des savanes, secret comme la pierre qu'abrite la mousse au coeur de la forêt. (FERRER, 1996, p. 11)³.

3 Mantivemos a formatação em itálico, conforme o original. [N.T.].

... e o poema veio... Livre como um voo de pássaro, quente como na hora de nossos sonhos no fogo das savanas, secreto como a pedra que protege o musgo no coração da floresta.

Em relação às questões abordadas, a literatura da Guiana se relaciona principalmente à escravidão, assumindo várias formas. Como se comprova na epígrafe, Assunta Ferrer aponta como leitura, para *Meu coração é um mangue*, a herança africana que canta as belezas da natureza e a nostalgia, mesmo que esta advenha de um tempo de sofrimento. A forma escolhida por ela é o poema, que se manifesta “*Livre como um voo de pássaro*” e é motivado pela memória de um lugar ancestral, onde há savanas e florestas. No conjunto de seus poemas, Ferrer desenvolve temas caros à literatura guianense, como a negritude e a escravidão, mas sem ofuscar o fio condutor do livro: o amor que canta a memória dos que vieram das terras africanas e construíram a identidade guianense.

É importante lembrar que o primeiro estabelecimento francês no território guianense data de 1503, mas os franceses ali se instalaram de fato quando os colonos fundaram Caiena, em 1643. A colônia foi desenvolvida como uma sociedade constituída de africanos escravizados em grandes açucareiros e outras plantações. A escravidão foi abolida nas colônias durante a Revolução Francesa e a Guiana foi designada como um Departamento Francês em 1797. Mas a abolição definitiva ocorreu em 1848, tendo como consequência danos às plantações, agravando a situação com o descobrimento de jazidas de ouro em 1885, pois a mão-de-obra se voltou inteiramente para a mineração. Uma questão crônica que afeta a Guiana Francesa é o fluxo de imigrantes ilegais e garimpeiros clandestinos oriundos do Brasil e do Suriname. Há ainda a imigração de brasileiros que chegam à Guiana Francesa em busca de trabalhos formais ou informais (CLEAVER, 2005).

Essa breve contextualização sobre a Guiana é importante para que se entendam as fontes que inspiram a poesia de Assunta Ferrer. Infelizmente, não é possível saber com detalhes o que motivou sua família migrar para a Guiana Francesa, mas importa entender que, vivendo nesse país desde os cinco anos, aproximadamente, sua identificação é com essa terra e sua história.

Após a epígrafe, há o primeiro poema também em itálico, a voz autoral que mencionei, guiando os poemas intitulos. Este primeiro indica a origem e a condição do eu lírico e a idealização de uma terra cantada com nostalgia.

*Nous naquîmes tous sous un
coup de fouet de destin, ici
ou là: nuits, jours et soleils.
Nous sommes tous
d'un esclavage,
d'une contrée perdue,
d'une mer lointaine.*

*Et là où fut fait mon père,
l'ombre est si fraîche, le soleil
si doré, les hommes si braves
et les femmes si belles.*
(FERRER, 1996, p. 13)

*Nascemos todos sob um
açoite do destino, aqui
ou ali: noites, dias e sóis.
Somos todos
da escravidão,
de uma terra perdida,
de um mar distante.*

*E onde meu pai foi feito,
a sombra é tão fresca, o sol
tão dourado, os homens tão valentes
e as mulheres tão belas.*

É interessante notar que o campo semântico da nostalgia (*terra perdida / mar distante*) é de um lugar idealizado, onde há *sombra fresca, sol dourado, homens valentes e mulheres belas*. Pode-se dizer que essas imagens estão em sintonia com a história colonial do Brasil. Parece-me que, não à toa, a autora não se esquece de sua origem, e oferece um poema em prosa em referência à terra natal:

TRISTESSE

SUR UN SOL OUBLIÉ

La terre a soif et les hommes ont faim. Dans une région déjà pauvre du Brésil, des enfants sont morts. La sécheresse a étendu ses bras cruels jusqu'à ce petit village. Les pêcheurs ne remontent plus leurs filets de la rivière; les cultivateurs ont cessé de se battre contre le soleil.

... Plus de carnaval pour effacer la misère. Le carnaval n'a jamais effacé la misère. (FERRER, 1996, p. 25)

TRISTEZA

NUM SOLO ESQUECIDO

A terra tem sede e os homens têm fome. Numa região já pobre do Brasil, crianças morreram. A seca estendeu seus braços cruéis a esse vilarejo. Os pescadores não puxam mais suas redes do rio; os agricultores pararam de lutar contra o sol.

... Chega de carnaval para apagar a miséria. O carnaval nunca apagou a miséria.

Como se pode observar, o eu lírico traz à tona uma realidade social retratada com tom denunciatório, chamando atenção ao paradoxo da miséria/carnaval. O próximo poema homenageia seus ancestrais e tem como função eternizar na história, através da escrita, a luta do povo escravizado.

AU NOM DES NÔTRES

Les nôtres, c'est le chant des savanes;

Les nôtres, c'est la nuit

Des ravages de l'histoire.

S'enfuient dans le temps

Les combats de nos pères,

Les saccades moribondes

*Des jours que l'on oublie.
Les tiens et les miens
Os teus e Sont d'une autre terre.
L'océan qui rugit
Un jour les a portés.
Les vôtres et les miens
Ont trouvé un pays
Pour bâtir la maison.
Les nôtres sont de ceux
Que la vague ne brise pas
Contre le rocher.
Ils sont comme ces rivières
Qui voyagent vers le large
En nourrissant au passage
Les enfants que les jours
Déposent au rivage.
Au nom des nôtres
Les refrains du poème
S'en iront dans le temps.
Du nom des nôtres
Je ferai naître mes mots
Comme au premier jour
On vit paraître le feu.
En hommage à mon père,
Je donnerai aux vôtres,
Les marées et les lunes
En chants et en vers.
Au nom des vôtres,
Au nom des miens,
Je ferai d'une page
L'histoire des chemins.
Pour la mémoire des nôtres
J'emmènerai plus loin
Les refrains du poème
Qui resteront dans le temps. (FERRER, 1996, p. 17)*

EM NOME DOS NOSSOS

Dos nossos é o canto das savanas;

Dos nossos é a noite

Dos estragos da história.

Fogem no tempo

As lutas de nossos pais,

Os golpes moribundos

Dos dias que esquecemos.

Os teus e os meus

São de uma outra terra.

O oceano que ruga

Um dia os levou.

Os vossos e os meus

Encontraram um país

Para construir o lar.

Os nossos são aqueles

Que a onda não quebra

Contra a rocha.

São como os rios

Que viajam para o mar⁴

Alimentando na passagem

Os filhos que os dias

Deitam na praia.

Em nome dos nossos

Os refrões do poema

Partirão no tempo.

Do nome dos nossos

Farei nascer minhas palavras

Como no primeiro dia

Vimos aparecer o fogo.

Em homenagem a meu pai,

4 Optei por uma tradução não literal para [*vers le large*], que penso não comprometer o sentido do poema.

*Darei aos vossos,
As marés e as luas
Em canções e em versos.
Em nome dos vossos,
Em nome dos meus,
Farei de uma página
A história dos caminhos.
Pela memória dos nossos
Trarei mais longe
Os refrões do poema
Que ficarão no tempo.*

O poema acima nos permite a ideia de que a transmissão dessa história é imprescindível, sobretudo na crescente cultura digital diante da qual nenhum de nós pode fechar os olhos. Na América Latina, a literatura de língua francesa não é expressiva, o que dificulta o interesse pela literatura de um país periférico como a Guiana Francesa. Poucos sabem que se trata de um departamento francês. Assim, além da ajuda de editores, os trabalhos acadêmicos e as traduções de escritores, sejam eles consagrados ou não, são fundamentais para a disseminação dessa cultura e a consolidação de sua literatura. Abaixo, apresento outro poema sem título, que se configura entre os demais poemas enfatizando a mensagem da obra.

*Et la ville étire ses murs
jusqu'au-delà du songe
que fait le pipiri
avant l'aurore.*

*C'est l'heure de partir.
L'envol étiré
de l'oiseau-flamme
danse au-dessus
de la savane, qu'embrasent
les mois d'octobre de Matiti.*

*Mais chaque mur de la ville
respire le souvenir...* (FERRER, 1996, p. 30)

*E a cidade estende seus muros
para além do sonho
que o pipiri sonha⁵
antes da aurora.*

*É hora de partir.
O voo esticado
do pássaro flamejante
dança acima
da savana, que os meses de outubro
incendeiam em Matiti.*

*Mas cada muro da cidade
respira a lembrança...*

Como se vê, o tema da memória e o sentimento de nostalgia predominam no poema de Assunta Ferrer e, a meu ver, não são estranhos ao leitor brasileiro, uma vez que partilhamos de uma história de escravidão semelhante. Nesse sentido, esta tradução serve como sugestão a trabalhos futuros no campo da literatura comparada, o que remete à discussão sobre a importância da tradução, principalmente no que diz respeito à apresentação desses poemas. De acordo com Even-Zohar (2012), os princípios de seleção das obras a serem traduzidas são determinados pela situação que rege o polissistema local. No caso da tradução que apresento, o critério foi estabelecido por uma demanda, isto é, existe uma chamada em revista acadêmica, esta, que promove, nesse momento, a literatura da Guiana Francesa. Mas há, contudo, uma motivação na escolha dos poemas, justificada pela identificação com a nossa cultura, inegavelmente colonial.

Assim, o interesse acadêmico somado à identificação com os temas conhecidos por nossa tradição, como o saudosismo, a idealização da natureza e a escravidão, possibilitam o conhecimento de um sistema literário diferente do nosso, pois

5 Pipiri (*Tyrannus dominicensis*), in: https://inpn.mnhn.fr/espece/cd_nom/442493/tab/statut. Conhecido no Brasil como Suiriri-cinza [N.T.].

nem todos os polissistemas são estruturados da mesma maneira e as culturas diferem significativamente. Por exemplo, está claro que o sistema cultural francês, a literatura francesa naturalmente incluída, é muito mais rígido do que a maioria dos outros sistemas. Isso, combinado com a longa posição central tradicional da literatura francesa no contexto europeu (ou dentro do macropolissistema europeu), fez com que a literatura francesa traduzida assumisse uma posição extremamente periférica⁶ (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 166 – tradução minha).

Talvez isso explique, mesmo que parcialmente, a dificuldade que tive em obter informações mais detalhadas sobre a autora.

Em relação ao método de tradução, o principal esforço do tradutor é se concentrar em encontrar os melhores modelos para o texto estrangeiro, e o resultado muitas vezes é uma tradução não adequada ou uma discrepância maior entre a equivalência alcançada e a adequação oferecida. Mas, segundo André Lefevère (2012, p. 204), uma abordagem sistêmica da literatura, por outro lado, tende a não sofrer com tais suposições.

Desse modo, meu objetivo inicial é introduzir os poemas de Assunta Ferrer em nosso sistema literário, mesmo que seja para um espaço acadêmico interessado nessa poesia. Não me aventurei em analisar os poemas, mas em apresentá-los o mais próximo possível do sentido que eles contêm, para que o leitor perceba os temas ali presentes e que possivelmente se identifique com eles pela semelhança que o campo semântico promove em relação à nossa literatura, sobretudo, no que concerne à terceira fase de nosso romantismo, cujo maior representante é Castro Alves.

Pode ser que minha proposta seja entendida como uma refração, no sentido de oferecer esses poemas como entrada à literatura guianense. Entretanto, não tentei naturalizar a linguagem que os poemas constituem, apenas adequei uma palavra ou outra a fim de manter um efeito estético que considere melhor. A intenção é dar ao leitor um conjunto de material que possa auxiliá-lo na compreensão do texto, que ele é livre para aceitar ou não.

Assim, adaptando a ideia de Lefevère à minha proposta, ofereço a possível tradução desse conjunto de poemas

6 “not all polysystems are structured in the same way, and cultures do differ significantly. For instance, it is clear that the French cultural system, French literature naturally included, is much more rigid than most other systems. This, combined with the long traditional central position of French literature within the European context (or within the European macro-polysystem), has caused French translated literature to assume an extremely peripheral position”.

com base [no] desejo de saber, que por si só está sujeito a restrições, um desejo de saber não como a própria literatura conhece, mas de saber as maneiras pelas quais a literatura oferece seu conhecimento, que é tão importante, que devem ser compartilhadas na medida do possível⁷ (LEFEVÈRE, 2012, p. 218, tradução minha).

Apresento a seguir, uma possibilidade de tradução para alguns poemas que não apresentei na elaboração deste artigo. Meus comentários às escolhas possíveis estão nas notas.

LIBERTÉ

*En ce temps là, sous un ciel d'esclavage,
Quand déjà, dans les fonderies,
Coulait à flot de sucre du désespoir,
Tu apparaissais dans les rêves
De l'enfant au kalenbé servile.
Contre ta douleur, poussaient en ces jours là
Le coton, le roucou, l'indigo des commerces.
Leur vie était un bail
A l'exploitation de la peau et du sang.
Tu étais, Liberté, un fantasme lointain
Que les maîtres bafouaient même après les grand-messes.
Les grand-messes aux robes blanches
Qui jamais n'auraient pu cacher
L'illégitimité de leur alliance avec un dieu.
Et les soirs des samedis nègres
Tu flirtais, Liberté,
Avec les lourdes chaînes
Devant les cases à Nègres.
Le carnaval diabolique du détenteur des clés
Sonnait l'alarme des révoltes attendues*

7 “on the basis of that desire to know, which is itself subject to constraints not dissimilar to the ones operating in the literary system, a desire to know not as literature itself knows, but to know the ways in which literature offers its knowledge, which is so important that it should be shared to the greatest possible extent”.

*De l'enfant au rêve fou,
Et ne parvenait pas à anéantir
Ce souffle d'existence
Nié comme un blasphème,
Qui frappait et frappait encore
Sur les peaux tendues des tambours de veillée.
... Mais il a bien fallu que tu viennes, Liberté.
Car... Assez de se baisser,
Assez d'en avoir à cirer les bottes
Aux conducteur de négriers,
Assez de compter à rebours les articles du Code Noir,
Inscrit jusque dans la chair
En stigmates d'horreur.
Assez d'empeser les draps de blancheur hypocrite
Quand les songes qu'ils abritaient
Souillaient l'humanité...*

*Il reste de la tourmente
Un bel amour d'ébène:
Des enfants en témoignage
De ce qu'a laissé l'histoire
Sur une plage de nos mémoires. (FERRER, 1996, p. 15)*

LIBERDADE

Naquele tempo, sob um céu de escravidão,
Quando já, nas caldeiras,
Corria o açúcar do desespero,
Tu aparecias nos sonhos
Da criança com servil calimbé⁸.
Contra tua dor, crescia naqueles dias

8 Veste sumária, semelhante à tanga, usada pelos indígenas da Guiana (América do Sul). In: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#4.

O algodão, o urucum, o índigo das feiras⁹.
A vida deles era um aluguel
De exploração da pele e do sangue.
Tu eras, Liberdade, um fantasma distante
Que os mestres desprezavam mesmo após as missas
As missas solenes
Que nunca poderiam ter escondido
A ilegitimidade da aliança deles com um deus.
E nas noites dos sábados negros
Tu flertavas, Liberdade,
Com as pesadas correntes
Diante das cabanas dos Negros.
O carnaval diabólico do detentor das chaves
Soava o alarme das esperadas revoltas
Da criança com sonhos loucos,
E não conseguia aniquilar
Esse sopro de existência
Negado como uma blasfêmia,
Que batia e batia ainda
Sobre as peles tensas dos tambores de vigília.
... Mas tu tinhas que vir, Liberdade.
Pois... Chega de se curvar,
Chega de ter que engraxar as botas
Dos condutores¹⁰ de negros,
Chega de contar de cabo a rabo os artigos do Código Negro,
Inscrito até à carne

9 A escolha desse vocábulo se explica por entradas que o Dicionário Houaiss oferece: comercialização de diversos artigos; comercialização de artigos a preço de custo. In: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#10. Talvez seja mais familiar ao leitor brasileiro. Outra opção, mais próxima do sentido original, seria varejo. No *Dictionnaire de l'Académie Française*, *commerce* = *Activité qui consiste à acheter et à vendre des marchandises, des denrées, des valeurs, des services, etc., en vue de réaliser un profit. Le commerce des grains, des vins, des bois, du cuir, des métaux. Commerce de gros, de demi-gros, de détail. Le commerce de l'argent. Un navire, un port de commerce. Le commerce intérieur, extérieur, international. Ecole de commerce. Le ministère du Commerce et de l'Artisanat.* In: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3120>.

10 Referência aos motoristas dos veículos que levavam os negros.

Em estigmas de horror.
Chega de engomar os lençóis de brancura hipócrita
Quando os sonhos que eles abrigavam
Profanavam a humanidade...

Resta o tormento
Um lindo amor de ébano:
Crianças como testemunhas
Do que a história deixou
Numa praia de nossas memórias.

MALGRÉ

*Malgré le temps qui fuit,
Je ne peux effacer
L'heure au rendez-vous
Des secrètes amours.
Et tandis que mes yeux
Se ferment pour les garder
Mes souvenirs brûlants
S'échappent en fous espoirs.
Mais un vol rouge d'ibis
Emportera très loin,
Les pleurs de mes yeux désarmés.
Désarmés de ne plus voir
La rivière en ruban s'en aller vers la mer,
La savane de satin vert
Couverte de rosée,
Le soleil derrière le pont
Et le queue-jaune rêveur,
A l'heure de l'après-midi.
Mais un vol rouge d'ibis
Ira dire à mon pays
La nostalgie de mon coeur*

*A laisser derrière moi
Les aiguilles du temps
Que je ne sais rejoindre.
Et Malmanoury murmurerà toujours
A la saison du wara,
Le temps du tanlontan
Depuis longtemps perdu. (FERRER, 1996, p. 19)*

APESAR DE

Apesar do tempo que foge,
Não posso apagar
A hora do encontro
Dos amores secretos.
E enquanto meus olhos
Se fecham para guardá-los
Minhas lembranças candentes
Escapam em loucas esperanças.
Mas um voo vermelho de íbis
Levará muito longe
As lágrimas de meus olhos desarmados.
Desarmados por não mais verem
A faixa de rio em direção ao mar,
A savana de cetim verde
Coberta de orvalho,
O sol atrás da ponte
E o tecelão¹¹ sonhador,
À hora do entardecer.
Mas um voo vermelho de íbis
Dirá ao meu país
A saudade do meu coração

11 Ou japim-soldado (ave).

Deixando para trás
Os ponteiros do tempo
Que não sei juntar.
E Malmanoury murmurará sempre
Na temporada de tucumã¹².
O tempo de tanlonge
Há tanto tempo perdido.

FOURGASSIER

*Suspendus au vol du morpho,
Des jupons transparents
Aux dentelles d'écume blanche.
Et parmi les envolées légères
De mille gouttes d'eau,
Le temps reprend son souffle.
La ronde verte des pyébwa qui ruissellent
Invitent au rêve et à la poésie.
La création laisse là-bas,
En suspens sur l'air pur,
Ses appels parfois entendus.
Que viennent ces jours nouveaux
Où ma main dans la tienne
Nous irons mouiller nos âmes
Aux larmes de ces jupons.
La pierre glacée nous verra venir,
L'oiseau au vol léger
Chantera sa chanson d'aurore
Et autour de nous, le temps fera danser
Tout l'amour que le monde invente. (FERRER, 1996, p. 20)*

12 Ou wara (*Astrocaryum aculeatum*), fruto da palmeira amazônica.

FOURGASSIER

Suspensas no voo da morpho,
Saías transparentes
Em rendas de espuma branca.
E entre os voos leves
De mil gotas d'água,
O tempo retoma seu fôlego.
A ciranda verde dos *pyébwa*¹³ que gotejam
Convidam ao sonho e à poesia.
A criação deixa ali,
Suspensos no ar puro,
Seus apelos às vezes ouvidos.
Venham esses dias novos
Quando de mãos dadas
Molharmos nossas almas
Com as lágrimas dessas saías.
A pedra cristalizada nos verá chegar,
O pássaro de voo leve
Cantará sua canção da aurora
E ao nosso redor, o tempo fará dançar
Todo o amor que o mundo inventa.

UN POÈTE EST MORT

Pour Benjamin MALOISES, poète Sud-Africain

*A l'aube noire,
Dans le matin chaud,
La poésie a pleuré.*

13 Em crioulo designa qualquer árvore, que não tem nome. Anaïs Stampfli, «Raphaël Confiant et l'auto-traduction, de la traduction-outil à la création littéraire», *Recherches & Travaux* [En ligne], 95 | 2019, mis en ligne le 05 décembre 2019, consulté le 29 juin 2021. URL: <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1748>; DOI: <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1748>

*La rosée s'est tue,
Trop pleine de douleur.
Les hurlements de rage
Ont couvert les appels de paix.
Au bout d'une corde était un espoir;
Un poète est mort,
Il était noir.*

*Afrique qu'il ose aimer,
Peuple qui veut chanter,
Ton souvenir sera comme le désert
Qui rage de sable et de vent
A travers l'infini.
Un poète est mort.*

*Pour avoir cru à ce rêve d'or
Les poètes ont chanté,
Les prières sont élevées,
Mais les larmes ont gagné.
L'amer regret de l'humanité
Qui crève les coeurs,
Qui blesse à mort,
A inondé d'un goût de sang
La terre qu'on viole encore. (FERRER, 1996, p. 22)*

UM POETA MORREU

Para Benjamin MALOISES, poeta sul-africano

Na madrugada negra,
Na manhã quente,
A poesia chorou.
O orvalho morreu
Tão cheio de dor.
Os uivos de raiva

Cobriram os apelos de paz.
No final de uma corda, uma esperança;
Um poeta morreu,
Ele era negro.

África que ele ousa amar,
Povo que quer cantar,
Tua lembrança será como o deserto
Que se enfurece com areia e vento
Até o infinito.
Um poeta morreu.

Por acreditarem nesse sonho dourado
Os poetas cantaram,
As preces se elevaram,
Mas as lágrimas venceram.
O amargo remorso da humanidade
Que parte os corações,
Que fere até a morte,
Inundando com gosto de sangue
A terra que ainda violam.

LARMES DE SAISONS

*Ce soir, je ne sais pas écrire;
Au loin, je les entends gémir
Qui frappent et tombent dans ma tête,
Ils ne seront jamais en fête.*

*Ce soir, je ne sais pas chanter.
Au fond de moi, ils sont restés
Et leur douleur, dans ma maison,
Revit encore, amère chanson.*

*Pour toi, je veux savoir redire
Le goût de pluie, l'odeur mouillée,
Qui tour à tour vient leur rappeler
Que d'eux, la faim ne veut partir.*

*Homme de terre détremée,
Veine de misère desséchée,
Ton nom sera au bout de l'Age,
Tu pleures, tu meurs, c'est ton destin,
Sans plus pouvoir tourner de page.*

*Pour vous, je veux aller crier
Entre soleil et vérité,
Si vos enfants aux ombres mortes
Doivent déjà fermer les portes.* (FERRER, 1996, p. 23)

LÁGRIMAS DE ESTAÇÕES

Esta noite, não sei escrever;
Ao longe, eu os ouço gemer
Batem e tombam em minha cabeça,
Eles nunca estarão em festa.

Esta noite, não sei cantar.
No fundo de mim, eles ficaram
E sua dor, em minha casa,
Revive ainda, canção amarga.

Para ti, quero saber repetir
O gosto da chuva, o cheiro úmido,
Que vez e outra os vem lembrar
Que a fome deles não quer passar.

Homem de terra encharcada,
Veia de miséria ressecada,

Teu nome estará no final da Era,
Tu choras, tu morres, é teu destino,
Sem mais poder virar a página.

Para vocês, quero gritar
Entre o sol e a verdade,
Se seus filhos nas sombras mortas
Já devem fechar as portas.

MANUEL

*Plus elle craque au soleil,
Plus elle se fendille sous tes pieds,
Et plus tu l'aime,
Cette terre
Qu'on a voulu te laisser en reste.
Plus ta douleur se fait lourde,
Plus cruelle ta destinée,
Et plus tu veux la vaincre,
Cette terre aride
Sur laquelle tu as vu le jour.*

*Comme si tu pouvais,
Pauvre Manuel,
Paysan de ma terre,
Seul avec tes mains,
Faire lever la graine
Que tu y jettes
Avec un espoir irraisonné.*

*Plus ton ventre pleure,
Plus tes enfants souffrent,
Et plus tu t'acharnes sur elle,
Terre stérile qui ne peut donner la vie.*

Plus dans ta tête fourmillent
Mille prière à ton dieu sourd,
Et plus elle sèche ton âme,
Cette terre aride
Sur laquelle tu vas mourir.

Comme si tu pouvais,
Pauvre Manuel,
Paysan de ma terre,
Seul avec ton coeur,
Faire tomber la pluie
Qui sauvera ton peuple désarmé. (FERRER, 1996, p. 24)

MANUEL

Quanto mais ela racha ao sol,
Quanto mais ela se parte sob seus pés,
Mais tu a amas,
Essa terra
Que quisemos te deixar como resto.
Quanto mais tua dor se faz pesada,
Quanto mais cruel teu destino,
Mais tu queres vencê-lo,
Essa terra árida
Na qual tu viste o dia.

Como se tu pudesses,
Pobre Manuel,
Camponês de minha terra,
Só com tuas mãos,
Levantar a semente
Que tu jogas nela
Com uma irracional esperança.

Quanto mais teu ventre chora,
Quanto mais teus filhos sofrem,
Mais tu perseveras nela,
Terra estéril que não pode dar a vida.
Quanto mais em tua cabeça formigam
Mil preces a teu deus surdo,
Mais ela seca tua alma,
Essa terra árida
Na qual tu vais morrer.

Como se tu pudesses,
Pobre Manuel,
Camponês de minha terra,
Só com teu coração,
Fazer cair a chuva
Que salvará teu povo indefeso.

EXODE

*J'étais alors en solitude,
Comme souvent certains poètes
S'enferment en des chemins des mots,
Pour aller vers des visions sublimes.
Je promenais alors mon âme
En une errance déraisonnée
Que mon enfance a condamné
A m'escorter jusqu'aux larmes des autres.
Et puis, je les ai vus:
Ils allaient de leurs lenteur,
Sombres et blancs,
Fiers et courbés.
La procession de leurs lourds souliers
Dessinait leur destin enneigé,
Et charriait vers le nulle-part où ils allaient,*

*Tout ce dont ils étaient faits.
Leurs enfants auraient pourtant voulu
Que revienne le printemps,
Et que les fleurs des champs
Rougeoient à nouveau autour de la maison.
Ils auraient pourtant aimé
Que revienne la saison
Où rient et se poursuivent
Les écoliers de la récréation.
Ils en auraient pourtant appelé
A la raison supposée des grands.
Mais l'homme est ainsi fait
Qui ne sais pas entendre
La parole dite de l'autre.
... Et le soir a dérobé
En saccades à sanglots,
Les couleurs oubliées que le temps avait donné.
Le silence a volé,
En pleurs non achevés
Les chansons d'outre-émoi
Suspendues à leurs ombres
S'en allant pas à pas. (FERRER, 1996, p. 26)*

ÊXODO

Então eu estava na solidão,
Como sempre alguns poetas
Se fecham nos caminhos das palavras,
Para ir entre visões sublimes.
Então conduzi minha alma
Numa errância irracional
Que minha infância condenou
A me acompanhar até às lágrimas dos outros.
Então, eu os vi:

Eles iam de sua lentidão,
Sombrios e brancos,
Orgulhosos e curvados.
A procissão de seus pesados sapatos
Desenhava seu destino nevado,
E carregava para lugar nenhum,
Tudo do que eram feitos.
No entanto, seus filhos teriam desejado
Que voltasse a primavera,
E que as flores dos campos
Brilhassem novamente ao redor da casa.
No entanto, eles teriam gostado
Que voltasse a estação
Quando riem e se perseguem
Os alunos no recreio.
No entanto, eles teriam chamado
A razão suposta dos grandes.
Mas o homem assim é feito
Não sabe ouvir
A palavra dita do outro.
... E a noite roubou
Bruscamente com soluços,
As cores esquecidas que o tempo havia dado.
O silêncio roubou,
Em choros inacabados
As canções avassaladoras
Suspensas em suas sombras
Indo-se passo a passo.

Referências bibliográficas

CLEAVER, Ana Julieta. *“Ni vue, ni connu”: a construção da nação na Guiana Francesa*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília), Brasília, 2005. 168ff.

DRUON, M. et al. *Dictionnaire de l'académie française*. 9ème. ed. Disponível em: <<https://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated Literature within the Literary poly-system. In: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. 3. ed. London: Routledge, 2012, p. 162-167.

LEFEVÉRE, André. "Mother Courage's Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature". In: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. 3. ed. London: Routledge, 2012, p. 233-249.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

MANGA, Blaise Bitegue Dit. «La Littérature guyanaise de demain, d'où vient-elle?», *Nouvelles Études Francophones*, v. 23, n. 2, 2008, p. 155-176.

MONGO-MBOUSSA, Boniface. «René Maran, Léopold Sédar Senghor: une relecture», *Présence Africaine*, vol. 187-188, n. 1, 2013.

NDAGANO, Biringanine. *Introduction à la littérature guyanaise*. CDDP de la Guyane, 1996.

THÉBIA, Marie-Claude. "Abolition de l'esclavage (5/5): *Le Nègre du Gouverneur*, un puissant roman écrit en Guyane – Guyane la 1ère". In: *francetvinfo.fr*, 9 de junho de 2017. Disponível em <<https://la1ere.francetvinfo.fr/guyane/abolition-esclavage-55-negre-du-gouverneur-puissant-roman-ecrit-guyane-480245.html>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

SULSER, Eléonore. Christiane Taubira: "Je chemine avec la littérature". *Le Temps*, 22 de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.letemps.ch/culture/christiane-taubira-chemine-litterature>>. Acesso em 24 de junho de 2021.

Dicionários consultados

DICTIONNAIRE de français. *Litttré*. Disponível em: <<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

DRUON, M. et al. Dictionnaire de l'académie française. 9ème. ed. Disponível em: <<https://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>.

LAROUSSE Dictionnaires de Français. Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

REY, A. (Dir.) *Le Robert Micro*. Canadá, 1998.

TLFi: *Le trésor de la langue Française informatisé*. Disponível em: <<http://www.atilf.fr/tlfi>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

THE FREE *Dictionary*. Disponível em: <<https://www.thefreedictionary.com/>>. Acesso em 6 de maio de 2021.

Os apólogos de *Vigílias negras*, de Léon-Gontran Damas

Daniel Padilha Pacheco da Costa¹

Resumo: Neste artigo, discuto o lugar especial ocupado pela única obra em prosa ficcional do escritor guianense Léon-Gontran Damas, intitulada *Veillées noires*. Contes nègres de Guyane (1943), no interior do seu projeto literário e político. Segundo a “ideologia da revalorização africana” própria ao movimento da Negritude, *Veillées noires* (Vigílias negras) retoma um dos mais importantes gêneros narrativos das culturas orais africanas e crioulas: o conto tradicional. O título “Vigílias negras” metaforiza o contexto original de performance desses contos orais tradicionais oriundos da bacia amazônica da Guiana Francesa e transmitidos pela personagem da anciã “Tètèche”, condensando os seus diferentes sentidos políticos, culturais e telúricos. Como essa coletânea de contos permanece inédita em língua portuguesa, proponho uma tradução dos seus quatro minicontos ou microcontos que, podendo ser considerados “apólogos”, intitulam-se “Palabre” (Bate-papo), “Mystère” (Mistério), “Astuce” (Astúcia) e “Aux premiers âges” (Nos primeiros anos).

Palavras-chave: Léon-Gontran Damas. Negritude. *Veillées noires*. Tradução comentada. Apólogos.

1 Daniel Padilha Pacheco da Costa é professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É pós-doutor pelo Departamento de Linguística e Tradução da Université de Montréal (Québec, Canada). Foi pesquisador convidado da Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III). É doutor pelo Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês), com estágio doutoral na Université Paris-Sorbonne (Paris IV). É pesquisador em Literatura Comparada e Tradução. É tradutor do francês e do inglês. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5806363033658077>. E-mail: dppcost@ufu.br.

1 A Negritude guianense segundo Léon-Gontran Damas

O guianense Léon-Gontran Damas (1912-1978), juntamente com o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) e o senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001), foi um dos fundadores do movimento literário e político da Negritude. Criado por volta de meados dos anos de 1930, esse movimento reuniu, a princípio, escritoras e escritores negros de língua francesa. Dos integrantes da tríade fundadora do movimento da Negritude, L.-G. Damas pode ser considerado aquele que mais se aproximou do círculo de intelectuais nova-iorquinos pertencentes, nos anos de 1920 e 1930, à *Harlem Renaissance*, também chamada de *New Negro Movement* (RABAKA, 2016).

O escritor guianense se interessou muito cedo pelo problema da segregação racial nos Estados Unidos, tornando-se amigo dos líderes da insurreição afro-americana, como Richard Wright (EMINA, 2014). Uma das principais contribuições de L.-G. Damas, como afirma Rabaka (2016), foi fazer a ponte entre a *Harlem Renaissance* e o movimento da Negritude, incorporando inovadoramente o radicalismo estadunidense a sua crítica do racismo, colonialismo e assimilacionismo, baseada na reivindicação do legado africano, ameríndio e crioulo, como ilustram as suas primeiras coletâneas de poemas (*Pigments*, 1937) e de ensaios (*Retour de Guyane*, 1938).

Os primeiros poemas do escritor guianense foram publicados, em 1934, na revista *Esprit* (Paris), antes mesmo da criação da revista *L'Étudiant Noir* (Paris), em 1935. Um marco na criação do movimento da Negritude, *L'Étudiant Noir* foi co-fundada por aqueles três que, à época, ainda eram estudantes. A respeito de *L'Étudiant Noir*, L.-G. Damas afirma: “[...] revista corporativa e de combate cujo objetivo era o fim da tribalização, do sistema de clãs em vigor no Quartier Latin. Deixamos de ser estudantes essencialmente martinicanos, guadalupenses, guianenses, africanos ou malgaxes, para não sermos senão um único e mesmo estudante negro. Estava encerrada a vida compartimentada”² (*apud* KESTELOOT, 1986, p. 95, tradução minha).

Na revista *L'Étudiant Noir*, o escritor guianense publicou poemas esparsos que, mais tarde, seriam incluídos na sua primeira coletânea poética, *Pigments* (1937), cuja publicação ficou a cargo do editor Guy Lévy Mano (Paris), com

2 Original em língua francesa: “[...] L'Étudiant Noir, journal corporatif et de combat avec pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cessait d'être un étudiant essentiellement martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, malgache, pour n'être plus qu'un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos”.

prefácio de Robert Desnos e uma xilogravura de Frans Masereel.³ Um ano mais tarde, L.-G. Damas publicou uma coletânea de ensaios, *Retour de Guyane*⁴ (1938), que foi inspirada na missão etnográfica e antropológica que realizou nas Guianas Francesa e Holandesa, em 1934, como enviado oficial do professor Paul Rivet, Diretor do Museu de Etnografia do Trocadero de Paris. Poucos anos depois, Léon-Gontran Damas experimentaria um novo gênero em prosa na obra *Veillées noires. Contes nègres de Guyane* (1943). Essa coletânea de contos – diferentemente daquelas coletâneas de poesia⁵ e de prosa ensaística,⁶ cujos gêneros voltariam a ser praticadas por ele – constitui a sua única obra em prosa ficcional.

2 A tradição de contos orais revisitada

Desde o título e subtítulo da primeira edição de *Veillées noires. Contes nègres de Guyane* (1943), é explicitada a vinculação dessa coletânea de contos ao movimento da Negritude. Além do emprego do adjetivo “noires” (pretas), no título, o uso do próprio adjetivo “nègres” (negros), no subtítulo, explicita ainda mais essa vinculação, ao retomar a qualificação do próprio gênero literário realizada, mais de duas décadas antes, no subtítulo de *Batouala. Véritable roman nègre* (1921), do também guianense René Maran (1887-1960), que pode ser considerado um dos principais precursores daquele movimento. Enquanto, no subtítulo de *Batouala*, o adjetivo “nègre” qualifica o romance, no subtítulo de *Veillées noires*, o adjetivo “nègres” qualifica os contos.

Um dos objetivos do movimento da Negritude era, justamente, o reconhecimento das culturas afro-crioulas, chamado de “ideologia da revalorização africana”. O conto tradicional constituía um dos mais importantes gêneros narrativos praticados pelas culturas orais africanas e crioulas (EMINA, 2014). Podendo ser

3 Essa coletânea de poemas foi reeditada, em 1962, pela editora Présence Africaine (Paris).

4 Na sua reedição pela J.-M. Place (Paris), intitulada *Retour de Guyane. Misère noire: et autres écrits journalistiques* (2003), foram incluídos dois artigos de jornal publicados em agosto e outubro de 1938, e *Misère Noire*, publicado em junho de 1939.

5 Em vida, L.-G. Damas publicou cinco coletâneas de poemas – *Poèmes nègres sur des airs africains* (1948), *Graffiti* (1952), *Black Label* (1956), *Névalgie* (1966) e *Yani des Eaux* (1967). Postumamente, foi publicada a coletânea *Dernière Escalade* (2012). No seu número 16, intitulado “Especial Negritude e Tradução”, a revista *Cadernos de Literatura em Tradução* publicou o artigo “Os Graffiti de Léon-Gontran Damas” (2016), que inclui a tradução realizada por Marcos Bagno de nove poemas de *Graffiti*.

6 Ele também publicou outras duas coletâneas de ensaios, *Poètes d'expression française* (1947) e *Poèmes nègres sur des airs africains* (1948).

considerada uma inversão da expressão “noites brancas” (*nuits blanches*), “vigílias negras” (*veillées noires*), no título, metaforiza o contexto original de performance desses contos orais tradicionais, condensando os seus diferentes sentidos políticos, culturais e telúricos:

O substantivo *veillée* faz referência a uma reunião noturna – uma vigília na qual o folclore ganha vida, com todos os olhos maravilhados e os ouvidos bem abertos para as mensagens – e ao respectivo mistério da escuridão, que é o reino dos fantasmas e do sobrenatural e o mundo dos ancestrais [...] O conto de Damas está totalmente imerso nessa atmosfera que mistura o real com o misterioso e o sério com o jocoso. Ele usa os contos para recriar e reordenar a história dos negros, que foi distorcida pelo Ocidente [...] Todos os africanos, todos os afro-caribenhos e todos os afro-americanos que não perderam a sua herança devem se lembrar de símbolos como Tètèche, em torno de quem as pessoas se reuniam na sua infância para aprender lições que jamais tinham sido encontradas nos livros do escravocrata.⁷ (OJO-ADE, 1993, p. 136-137, *apud* MILLER, 2014, p. 156, tradução minha).

A tradição dos contos orais crioulos é reivindicada na introdução: “Correndo o risco de ser, às vezes, obscuro, tentei respeitar a tradição oral dos países crioulos e da sua linguagem dotada, muitas vezes, de uma sutileza desconcertante”⁸ (DAMAS, 1972, p. 10, tradução minha). Afirmado desde o subtítulo, o pertencimento da coletânea ao território “de Guiana” e, mais especificamente, da bacia amazônica da Guiana Francesa é reiterado em seguida: “Lembre-se de que esses contos se originaram nos territórios que formam a Bacia Amazônica e de que a Amazônia banha as únicas terras do mundo ainda inexploradas”⁹ (DAMAS, 1972, p. 11, tradução minha).

7 Original em língua inglesa: “*The substantive, veillée, connotes a night gathering, a watch where folklore is brought to life, with all eyes agape and ears open wide to the messages, and the attendant mystery of darkness, which is the realm of ghosts and the supernatural, and the world of ancestors [...] The damasian story is fully immersed in that atmosphere mixing the real with the mysterious, and the serious with the light-hearted. He uses the stories to recreate and reorder Black history distorted by the West [...] every African, every Afro-Caribbean, every Afro-American, those that have not lost their heritage, must remember symbols like Tètèche around whom they used to gather in their childhood days to learn lessons never to be found in the enslaver's books*”.

8 Original em língua francesa: “*J’ai essayé de respecter, encourageant le risque d’être parfois obscur, la tradition orale des pays créoles au langage d’une subtilité souvent déconcertante*”.

9 Original em língua francesa: “*Qu’on veuille bien se rappeler que ces contes ont pris naissance dans les territoires qui forment le Bassin de l’Amazone et que l’Amazone arrose les seules terres du monde qui soient encore inexplorées*”.

O seu uso dos mitos da “floresta virgem” e da sua “excepcionalidade” lhe permitem insistir na originalidade da sua coletânea de contos. Recusando o mito moderno europeu do autor como indivíduo singular e como lastro da autenticidade da obra, L.-G. Damas transpõe essa originalidade para uma tradição oral que fora ignorada e desprestigiada. Não por acaso, o autor dos contos apresenta a si mesmo como um mero “transcritor” dessa tradição oral, como ele afirma no fim da introdução: “Tudo isso me foi dado por Tètèche, com o tempero deste sal crioulo tão resolutamente resistente às traduções. Fiz o meu melhor para transcrevê-los, enquanto Tètèche falava...”¹⁰ (DAMAS, 1972, p. 11, tradução minha).

Ouvidos da boca da anciã “Tètèche”¹¹ nas noites da sua infância na região amazônica da Guiana Francesa, os contos são pertencentes a uma tradição anônima. Nesse sentido, a personagem da anciã “Tètèche” não seria senão uma personificação da figura do contador tradicional guianense. Em *Veillées noires*, L.-G. Damas segue, essencialmente, o modelo etnográfico oferecido pelo escritor e poeta senegalês Birago Diop que, desde a sua primeira coletânea de contos, *Les Contes d'Amadou Koumba*¹² (1947), já se colocava como “transcritor” de contos orais tradicionais que lhe teriam sido narrados pelo ancião Amadou Koumba, um “*griot*” (um cantor, contador, genealogista e depositário de uma tradição inteiramente oral) da sua família¹³.

Assim como a narração de Birago Diop, a de L.-G. Damas cinde o processo de recepção dessa tradição oral em duas temporalidades distintas: o tempo da infância (e, portanto, da memória) e o do “retorno ao país natal” no presente (EMINA, 2014). O escritor guianense, em particular, retornou depois de um longo exílio na Europa à Guiana Francesa para uma missão oficial pelo Museu de Etnografia do Trocadero, em 1934, na qual já se inspirara para escrever *Retour de Guyane* (1938). Nessa mesma missão, L.-G. Damas, consciente da importância do seu patrimônio oral, também recolheu os contos tradicionais de *Veillées noires* (MILLER, 2014). Embora o apêndice de forma aparentemente neutra, o seu

10 Original em língua francesa: “*Tout cela m'a été donné par Tètèche, assaisonné de ce sel créole si résolument rebelle aux traductions. J'ai fait de mon mieux pour les transcrire, tandis que Tètèche parlait...*”

11 Na coletânea poética *Black-Label* (1956), o poeta relembra a voz da vendedora ambulante Tètèche.

12 Ver também, de Birago Diop, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* (1958), *Contes et Lavanés* (1963), *Contes Choisis* (1967) e *Contes d'Awa* (1977).

13 Antes de conhecer Amadou Koumba, ele já ouvira contos narrados por outros anciãos senegaleses – como a sua mãe e a sua avó – e cantados por “*M'Banda-katts*” (clowns cantores e dançarinos), “*Ritikatts*” e “*Lavankatts*”.

trabalho de “transcrição” para o código literário escrito em língua francesa de uma tradição oral “tão resolutamente resistente às traduções” é eminentemente criativo.

3 A escrita decolonizada dos apólogos crioulos

O diálogo com gêneros canônicos da literatura francesa, como a fábula, é constante na escrita dos seus contos. Por vezes, os contos retomam, diretamente, algumas *Fábulas* de Jean de La Fontaine, como “La laitière et le pot au lait” – em “Échec et Mat” (DAMAS, 1972, p. 89-111) –, “Le Loup et l’Agneau” – em “Azouzou” (DAMAS, 1972, p. 153-158) – e “La Mort et le Bûcheron” – em “Grain de Sel” (DAMAS, 1972, p. 143-150) (EMINA, 2014). Nesse sentido, o escritor guianense produz, necessariamente, uma síntese entre as estruturas narrativas da tradição oral crioula e as da escrita literária francesa, como afirma Lilian Pestre de Almeida: “[L.-G. Damas] reescreve tanto a escritura francesa [...] quanto a oralidade crioula. Ele amalgama duas tradições [...] e abre um dos caminhos para a escrita mestiça, a qual, situada no limiar entre o escrito e o oral, prefiro chamar de escrita decolonizada”¹⁴ (*apud* EMINA, 2014, p. 123, tradução minha).

A mesma síntese entre as matrizes culturais crioula e francesa receberia, quase meio século mais tarde, uma formulação programática em *L’Éloge de la Créolité* (1989), de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé (EMINA, 2014). Um ano antes, Patrick Chamoiseau já aplicara, no romance *Solibo Magnifique* (1988), esse programa de tensionamento entre a tradição oral crioula e a escrita literária francesa, apostando, em particular, na fecundidade do próprio conto tradicional crioulo para a criação de uma “oralitura” (*oraliture*). Apresentado como “conto policial” (*conte policier*), *Solibo Magnifique* subverte por dentro as convenções do romance policial europeu para investigar a causa da morte de um contador tradicional, o protagonista Solibo Magnífico, cuja voz silenciada ressurge das cinzas (COSTA, 2021).

Em *Veillées noires*, Léon-Gontran Damas explora diferentes gêneros e formas, como apólogos, enigmas, provérbios, jogos infantis e cantos tradicionais. Reunidos sob a designação de “contos negros”, os gêneros e formas explorados nessa coletânea não possuem nenhuma ordem aparente ou clara. Na introdução,

14 Original em língua francesa: “[Damas] réécrit à la fois l’écriture française [...] et l’oralité créole. Il fait l’amalgame de deux traditions [...] et il ouvre une des voies de l’écriture métissée, à la lisière de l’écrit et de l’oral, que nous préférons appeler écriture décolonisée”.

os dezenove “contos negros” reunidos na coletânea são chamados de “comédias” (*comédies*) pelo seu humor nem sempre evidente, mas onipresente: “Não se esqueça da decoração, sumptuosa ao extremo, destas “comédias””¹⁵ (DAMAS, 1972, p. 11, tradução minha). No interior dessas dezenove “comédias”, podem ser encontradas quatro formas muito breves que, próximas da estrutura dos minicontos ou micro contos praticados na literatura contemporânea, são consideradas “apólogos” por Emina (2014, p. 165, tradução minha):

Com efeito, ao olhar mais de perto, constata-se que *Veillées noires* não obedece a nenhuma ordem aparente (a não ser o humor espesso do seu autor-transcritor), passando, frequentemente, de um relato elaborado com dez páginas a um breve apólogo de menos de uma página. Pode-se, assim, identificar quatro dessas formas curtas, “*Palabre*”, “*Mystère*”, “*Astuce*” e “*Aux premiers âges*”; o resto da obra está dividido em quinze contos de extensão variável, entre os quais se pode estabelecer a seguinte nuance: dez são contos sobre animais, enquanto cinco apresentam personagens humanos ou sobrenaturais, como gênios e demônios.¹⁶

Intituladas “*Palabre*”, “*Mystère*”, “*Astuce*” e “*Aux premiers âges*” (e traduzidas para o português, respectivamente, por “Bate-papo”, “Mistério”, “Astúcia” e “Nos primeiros anos”), as quatro formas breves da coletânea, de fato, possuem um didatismo tão explícito e visível que justifica a sua caracterização como apólogos. No entanto, essa dimensão didática não lhes é exclusiva, razão pela qual, na introdução, o próprio escritor guianense se refere ao conjunto das suas “comédias” como “apólogos”: “Uma sabedoria antiga e rude projetava sombras deliberadamente distorcidas e caricaturais sobre esses apólogos”¹⁷ (DAMAS, 1972, p. 9, tradução minha). Com efeito, a sabedoria popular (“antiga e rude”) é transmitida no conjunto dos dezenove “contos negros” da coletânea. Como afirma Miller (2014),

15 Original em língua francesa: “*Que l’on oublie pas le décor, somptueux jusqu’à l’exagération, de ces « comédies »*”.

16 Original em língua francesa: “*En fait, à y regarder de plus près, on constate que Veillées noires n’obéit à aucun ordre apparent (sinon l’humeur buissonnière de son auteur-transcripteur), passant fréquemment d’un récit élaboré sur une dizaine de pages à un bref apologue d’à peine une page. On peut ainsi dénombrer quatre de ces formes brèves, « Palabre », « Mystère », « Astuce » et « Aux premiers âges », le reste de l’ouvrage se répartissant en quinze contes d’importance variable, à cette nuance près que dix d’entre eux sont des contes animaliers, tandis que cinq autres mettent en scène des personnages humains ou surnaturels, tels que génies et diables*”.

17 Original em língua francesa: “*Une antique et rude sagesse projetait des ombres volontairement déformées, caricaturales, dans ces apologues*”.

o didatismo envolvido na revisitação do conto tradicional oral pela coletânea de contos crioulos *Veillées noires* de L.-G. Damas contribuiu, significativamente, para o desenvolvimento da sua ideologia da Negritude guianense.

4 Tradução dos apólogos de *Vigílias negras* de L.-G. Damas

A coletânea *Vigílias negras* jamais foi traduzida para a língua portuguesa. Para apresentá-la, proponho uma tradução inédita para o português da subunidade constituída pelos seus quatro contos breves, chamados de “apólogos” por Emina (2014). Como o uso das letras maiúsculas na obra do escritor guianense é específico, podendo esconder nuances de significação (EMINA, 2014), mantive a ortografia da edição de referência. Há duas edições dessa coletânea de contos: a sua primeira edição, intitulada *Veillées noires. Contes nègres de Guyane* (1943), foi publicada pela Édition Stock (Paris), e a sua reedição, intitulada *Veillées noires* (1972), pela Leméac Éditeur (Montréal/Ottawa). Foi utilizada essa reedição na minha tradução para o português, que apresento a seguir.

Palabre

– « Tu as beau rassembler à l'Homme, dit Perroquet, un beau jour, à Singe, tu es incapable de parler, comme lui et moi.

– Assurément, tu parles. Et même tu parles beaucoup, rétorqua Singe. Mais s'il en est ainsi, insupportable bavard, c'est que tu n'as pas de mains, comme moi qui en ai quatre, et que, dès lors, on ne peut pas t'obliger à travailler. Si je voulais parler, je m'en tirerais sans nul doute mieux, beaucoup mieux que toi. Mais je serais – comme tes pareils – enfermé dans une cage, et il me faudrait payer l'impôt. Par surcroît...

« Grand merci! »

(DAMAS, 1972, p. 13-15)

Bate-papo

– Mesmo que tente parecer com o Homem – disse Papagaio, um belo dia, a Macaco –, você é incapaz de bater papo, como ele e eu.

– Sem dúvida, você bate papo. E bate papo até demais – retrucou Macaco. Mas se assim é, seu tagarela insuportável, é porque você não tem mãos, como eu, que tenho quatro e, por isso, não é possível obrigá-lo a trabalhar. Se quisesse bater papo, sem nenhuma dúvida

eu me sairia melhor, muito melhor que você. Mas eu estaria – como os seus semelhantes – trancado em uma gaiola e teria que pagar o imposto. Além disso...

“Muito obrigado!”

(Tradução minha)

Mystère

Cochonnet vit d’abord passer les moutons avec les brebis et les agneaux sautillants.

Le soleil tombait rapidement. Ménado, le valet de ferme, s’empressait de les faire rentrer au bercail. En passant, Tout-Fou, le chien, vint gambader en aboyant moqueusement autour de lui, pour l’effrayer. Se prêtant au jeu, Cochonnet feignit d’avoir grand’peur et s’enfuit en emmêlant ses petites pattes maladroites.

Puis il revint admirer les moutons vifs et les gracieux agneaux qu’il enviait secrètement.

Un peu plus tard, défilèrent les buffles puissants qui supportaient majestueusement le joug. Ils rumaient quelque herbe aromatique arrachée à la prairie ensoleillée, au cours de la pose, tandis que l’homme faisait la sieste. Un peu de bave coulait de leurs mufles carrés et robustes.

Et Cochonnet, songeur, admirait les mufles.

Le soleil était tombé.

Mère Truie vint, en grommelant, lui ordonner de rentrer:

– « Qu’as-tu à regarder de cet air bête? Tu es toujours où il ne faut pas. Tu te places presque sous les sabots de ces grandes brutes de paysans qui reviennent des champs, lourds d’avoirs besogné, toute la journée au soleil. Je suis fatiguée de te dire que tu ne dois pas fréquenter n’importe qui... Un petit cochon bien élevé ne fraye pas avec les buffles de la ferme.

– Mais, je... ne...

– Tais-toi! Deviendrais-tu insolent par surcroît? J’en parlerai à ton père. Tu ne?... Tu dis?

– Je ne fraye pas avec les buffles: Je les regardais, je regardais leurs museaux.

– Ha! Oui...? Dit Mère Truie. Tu regardais leurs museau?

– J’ai regardé aussi les moutons, les brebis, les agneaux. J’ai regardé Tout-Fou le chien...

– Vraiment?... Tu as regardé tout cela? Et qu’as-tu vu de bon? »

Cochonnet fut quelque temps à répondre; il suivait docilement Mère Truie vers la case aux cochons.

Il rompit cependant son silence pour demander brusquement :

– « Maman, pourquoi donc as-tu un grouin si long? »

Mère Truie suspendit sa marche.

Elle tourna vers son rejeton un seul œil, tout plissé de malice. Elle agita un peu sa toute petite queue et répondit simplement :

« *Pacho!*... Patience! »

(DAMAS, 1972, p. 57-60)

Mistério

Porquinho viu, de início, passarem os carneiros com as ovelhas e os cordeiros saltitantes.

O sol se punha rapidamente. Menado, o peão da fazenda, apressava-se a fazê-los entrar no redil. Precipitadamente, Todo-Louco, o cão, veio pulando e latindo zombeteiramente ao redor de Porquinho para assustá-lo. Entrando na brincadeira, Porquinho fingiu que tinha muito medo e, enredando as pequeninas patas desastradas, fugiu.

Em seguida, retornou para admirar os carneiros vívidos e os graciosos cordeiros que, secretamente, invejava.

Um pouco mais tarde, desfilaram os poderosos búfalos que, majestosamente, suportavam o jugo. Eles ruminavam alguma erva aromática arrancada do prado ensolarado durante o descanso, enquanto o homem fazia a sesta. Um pouco de baba escorria dos focinhos quadrados e robustos deles.

E Porquinho, pensativo, admirava os focinhos deles.

O sol tinha se posto.

Mamãe Porca veio, resmungando, mandá-lo entrar:

– O que você está olhando com esta cara de besta? Está sempre onde não devia. A toda a hora, fica quase embaixo das tamancas destes brutíssimos lavradores que, pesados de labutar o dia inteiro sob o sol, retornam dos campos. Estou cansada de lhe dizer para não passar o tempo com qualquer um... um porquinho bem educado não anda com os búfalos da fazenda.

– Mas, eu... eu...

– Cale a boca! Você ainda se torna insolente? Vou falar com o seu pai sobre isso. Você não?... Disse?

– Não ando com os búfalos: eu olhava-os, olhava os focinhos deles.

– Ah! Sim?... – disse Mamãe Porca. – Você olhava os focinhos deles?

– Olhei também os carneiros, as ovelhas e os cordeiros. Olhei Todo-Louco, o cão...

– Verdade?... Olhou tudo isso? E o que viu de bom?

Porquinho levou algum tempo para responder; seguia a Mamãe Porca em direção ao chiqueiro.

Contudo, quebrou, bruscamente, o silêncio para perguntar:

– Mamãe, por que é que você tem um focinho tão longo?

Mamãe Porca interrompeu o passo.

Voltou para o seu filhote um só olho, todo franzido de malícia. Agitou um pouco o seu rabo pequenino e, simplesmente, respondeu:

“*Pacho!*... Paciência!”

(Tradução minha)

Astuce

Lapin qui ne s’attendait nullement à se trouver nez à nez avec Tigre, se mit à trembler de tous ses membres.

– « Pourquoi trembles-tu de la sorte? Tu fais de la température, si beau matin? Un peu de paludisme? »

Alors Lapin, retrouvant et son aplomb et son sang-froid :

– « Si tu me vois trembler de la sorte, c’est, lui assure-t-il, que j’ai tué déjà deux tigres et m’apprête à en tuer un troisième. »

Tigre à son tour prend peur, se met à trembler de tous ses membres, et s’enfuit.

Il court encore, assure-t-on.

(DAMAS, 1972, p. 83-85)

Astúcia

Coelho de modo algum esperava encontrar-se cara a cara com Tigre e os seus membros todos começaram a tremer.

– Por que você está tremendo assim? Está com febre em tão bela manhã? Com um pouco de malária?

Então, recuperando o seu aprumo e o seu sangue-frio, Coelho responde:

– Se você me vê tremer assim, é porque – assegura-lhe – já matei dois tigres e estou prestes a matar um terceiro.

Tigre, por sua vez, fica com medo, os seus membros todos começam a tremer, e ele foge.

Conta-se que ainda está correndo.

(Tradução minha)

Aux premiers âges

– « Que faire maintenant de mon petit? demanda la Première Vache, fort embarrassée de son premier nouveau-né de veau...

– Pose-le donc par terre », répondit une Voix.

Et la Vache mit tout de suite son premier nouveau-né de veau par terre.

* * *

– « Que faire maintenant de mon petit? demanda la Première Négrresse, fort embarrassée de son premier nouveau-né de négryllon...

– Pose-le donc par terre », répondit une Voix.

Mais la Première Négrresse trouva son petit trop beau pour le mettre par terre. Son cœur se serrait à cette seule pensée:

«...Alors tiens-le dans tes bras! poursuivit la Voix.

– Et comment ferai-je pour travailler avec mon petit dans les bras? rétorqua la Première Négrresse.

– Alors porte-le à ton dos! », conseilla la Voix.

Et la Première Négrresse noua son pagne de manière à porter au dos son premier enfant.

* * *

– « Que faire maintenant de mon petit? demanda la Première Madame Blanche, fort embarrassée de son Premier Nouveau-Né de Blanc...

– Pose-le donc par terre », répondit une Voix.

Mais la première Madame Blanche trouva son petit trop mignon pour le mettre par terre. Son cœur s'irrita à cette seule pensée:

– «... Alors tiens-le dans tes bras! » poursuivit la Voix. Ce que fit la Première Madame Blanche.

* * *

C'est pourquoi les Petits-de-Boeufs gambadent, dès le jour de leur naissance.

C'est pourquoi les Petits-de-Nègres doivent travailler, dès leur naissance.

C'est pourquoi les Petits-d'Hommes-Blancs attendent bien des mois, avant que de savoir seulement se tenir debout.

(DAMAS, 1972, p. 131-134)

Nos primeiros anos

– O que fazer agora com o meu filhote? – perguntou a Primeira Vaca, muito atrapalhada com o seu primeiro bezerro recém-nascido...

– Pois coloca-o no chão. – respondeu uma Voz.

E a Vaca colocou imediatamente o seu primeiro bezerro recém-nascido no chão.

* * *

– O que fazer agora com o meu filhote? – perguntou a Primeira Negra, muito atrapalhada com o seu primeiro recém-nascido negro...

– Pois coloca-o no chão. – respondeu uma Voz.

Mas a Primeira Negra achou o seu filhote bonito demais para colocá-lo no chão. O seu coração apertou só de pensar nisso:

– Então segura-o nos braços! – continuou a Voz.

– E como farei para trabalhar com o meu filhote nos braços? – retorquiu a Primeira Negra.

– Então carrega-o nas costas! – aconselhou a Voz.

E a Primeira Negra amarrou o seu saiote de modo a carregar nas costas o seu primeiro filho.

* * *

– O que fazer agora com o meu filhote? – perguntou a Primeira Senhora Branca, muito atrapalhada com o seu Primeiro Recém-Nascido Branco...

– Pois coloca-o no chão. – respondeu uma Voz.

Mas a Primeira Senhora Branca achou o seu filhote lindinho demais para colocá-lo no chão. O seu coração se irritou só de pensar nisso:

– Então segura-o nos braços! – continuou a Voz. Foi isso o que a Primeira Senhora Branca fez.

* * *

É por isso que os Filhotes-de-Bois pulam, desde o primeiro dia em que nascem.
 É por isso que os Filhotes-de-Negros devem trabalhar, desde que nascem.
 É por isso que os Filhotes-de-Homens-Branços esperam uns bons meses, antes
 mesmo de aprenderem a ficar de pé.

(Tradução minha)¹⁸

Referências bibliográficas

- BAGNO, Marcos (2016). “Os *Graffiti* de Léon-Gontran Damas”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 16 (número especial “Negritude e Tradução”), p. 201-210.
- BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël; CHAMOISEAU, Patrick (1989). *L'Éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard.
- BIRAGO, Diop (1947). *Les Contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine.
- BIRAGO, Diop (1958). *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine.
- BIRAGO, Diop (1963). *Contes et Lavanés*. Paris: Présence Africaine.
- BIRAGO, Diop (1967). *Contes Choisis*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- BIRAGO, Diop (1977). *Contes d'Awa*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines.
- CHAMOISEAU, Patrick (1988). *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard.
- COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. (2021). A tradução intratextual narrativizada em *Batouala. Véritable roman nègre*, de René Maran. *Lettres françaises*, Araraquara, n. 22, vol. 2, p. 383-398.
- DAMAS, Léon-Gontran (1937). *Pigments*. Avec une préface de Robert Desnos et un bois gravé de Frans Masereel. Paris: Guy Lévy Mano Éditeur.
- DAMAS, Léon-Gontran (1938). *Retour de Guyane*. Paris: José Corti.
- DAMAS, Léon-Gontran (1943). *Veillées noires*. Contes nègres de Guyane. Paris: Édition Stock.
- DAMAS, Léon-Gontran (1956). *Black-Label et autres poèmes*. Paris: Gallimard.
- DAMAS, Léon-Gontran (1962). *Pigments*. Paris: Présence Africaine.
- DAMAS, Léon-Gontran (1972). *Veillées noires*. Montréal/Ottawa: Leméac Éditeur.
- DAMAS, Léon-Gontran (2003). *Retour de Guyane*. Misère noire: et autres écrits journalistiques. Paris: J.-M. Place.

18 Agradeço a Marina Portolano pela leitura atenta e pelas preciosas sugestões para este artigo.

EMINA, Antonella (2014). *Léon-Gontran Damas: Cent ans en noir et blanc*. Paris: CNRS Éditions.

KESTELOOT, Lilyan (1986). *Histoire de la Littérature Nègro-Africaine*. Paris: Éditions Karthala.

MARAN, René (1921). *Batouala*. Véritable roman nègre. Paris: A. Michel.

MILLER, Bart F. (2014). *Rethinking Négritude through Léon-Gontran Damas*. Amsterdam, NY: Rodopi.

RABAKA, Reiland (2016). *The Negritude Movement: W.E.B. Du Bois, Leon Damas, Aime Césaire, Leopold Senghor, Frantz Fanon, and the Evolution of an Insurgent Idea*. Washington DC: Lexington Books.

A Medalha

Marie-Thérèse Picard

*Às crianças que trotam nas minhas lembranças passadas e por vir
Aos baluartes familiares sacudidos pela espuma dos tempos*

*Tradução: Dennys Silva-Reis¹
Marcos Bagno²*

Resumo: Marie-Thérèse Picard é guianense que reside há muitos anos em Guadalupe. É professora e ama o desenvolvimento da capacidade de aprendizagem. Em 1991, fundou em Pointe-à-Pitre o Centro de estudo Polivalente, uma associação de reforço escolar. Igualmente é escultora e pintora, tendo exposto suas obras na Guiana e em Paris. Já na literatura, dedica sua escrita à dramaturgia infanto-juvenil, tendo escrito *Ourson* (2009), *La Médaille* (2011) e *L'enfant* (2013). Por todos esses

1 Professor Adjunto de Literatura de Expressão Francesa na Universidade Federal do Acre (UFAC), Doutor em Literatura (POSLIT/UnB) e Mestre em Estudos de Tradução (POSTRAD/UnB) pela Universidade de Brasília (UnB). Bacharel em Letras-Tradução e licenciado em Língua Francesa e respectivas literaturas pela mesma universidade (UnB). É professor credenciado do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL/UNIR) e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN/UFRJ).

2 Tem graduação em Letras (Bacharelado em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Pernambuco (1991), mestrado em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco (1995) e doutorado em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2000). É professor Associado do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Tradução, Sociolinguística e ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: prática de tradução francês/português, ensino de português, sociologia da linguagem, política linguística, gramática tradicional e português brasileiro. Já traduziu mais de 120 livros do inglês, do francês, do espanhol e do italiano. Tem visitado universidades na Argentina, Uruguai, México, Paraguai, Colômbia, Espanha, Itália, Finlândia e Alemanha onde sua obra é objeto de estudo.

textos já foi premiada em diversas categorias pelo Prêmio de escrita teatral contemporânea no Caribe – ETC-Caraíbe.

A presente tradução ao português tem por objetivo apresentar um texto guianense infantil ao público brasileiro. O texto aparenta ser pragmático e direto pela voz de crianças. Entretanto, traz nas entrelinhas temas bastante contemporâneos: a violência, o machismo, a distinção de gênero, o determinismo familiar, o feminicídio. Tudo isso atrelado ao mundo imaginário da criança e ao contato desta com o seu tutor responsável.

Nota dos tradutores

Marie-Thérèse Picard é guianense que reside há muitos anos em Guadalupe. É professora e ama o desenvolvimento da capacidade de aprendizagem. Em 1991, fundou em Pointe-à-Pitre o *Centro de estudo Polivalente*, uma associação de reforço escolar. Igualmente é escultora e pintora, tendo exposto suas obras na Guiana e em Paris. Já na literatura, dedica sua escrita à dramaturgia infanto-juvenil, tendo escrito *Ourson* (2009), *La Médaille* (2011) e *L'enfant* (2013). Por todos esses textos já foi premiada em diversas categorias pelo *Prêmio de escrita teatral contemporânea no Caribe – ETC-Caraíbe*.

A presente tradução ao português³ tem por objetivo apresentar um texto guianense infantil ao público brasileiro. O texto aparenta ser pragmático e direto pela voz de crianças. Entretanto, traz nas entrelinhas temas bastante contemporâneos: a violência, o machismo, a distinção de gênero, o determinismo familiar, o feminicídio. Tudo isso atrelado ao mundo imaginário da criança e ao contato desta com o seu tutor responsável.

Por se tratar de uma tradução teatral, a maior preocupação dos tradutores foi em manter a oralidade da peça nos diálogos. A fluidez oral desta tradução está centrada no registro infantil, já que os dois personagens são crianças que imaginam e vivenciam fatos juntos em um mesmo espaço, aparentemente, amazônico.

Boa leitura!

3 Texto de partida: PICARD, M-T. *La Médaille*. Manager – Belgique: Éditions Lasnman, 2014. Agradecemos a editora Emile Lasman por ceder os direitos de tradução desta obra em língua portuguesa.

OS PERSONAGENS:

O menino

A menina

1. O encontro

Uma mata, um rio, a margem. Um menino pequeno chega, se inclina, recolhe alguma coisa.

O Menino: Uma medalha! Nunca tem ninguém que passe por aqui!

(Quando ele se endireita, avista uma menininha de pé no meio do rio, com água acima da cintura, imóvel.)

O que você está fazendo no meio do rio?

(A menina não responde. Ele levanta a voz.)

O que você está fazendo no meio do rio?

A Menina: Estou com medo, vem me ajudar.

O Menino: Medo de quê?

A Menina: Do monstro, na água.

O Menino: Não tem monstro nenhum.

A Menina: Tem sim.

O Menino: Nunca vi nenhum, e depois, se você está com medo, basta sair.

A Menina: Não posso, não sozinha, estou com medo, vem me ajudar.

O Menino: Não quero me molhar. Você que se vire.

A Menina: Não vai embora! Não vai embora, vem me ajudar. Se você bater na água com um pau, ele vai embora, o monstro. Vem me ajudar.

O Menino: Não tem pau nenhum, não tem monstro nenhum.

A Menina: Tem sim, eu sinto ele... Ele já começou a me agarrar. Estou sentindo ele até a cintura, não posso mais me mexer. É como uma cobra que aperta minha barriga, estou sentindo... Está subindo pelo meu peito, não consigo mais respirar, não consigo mais respirar... Vem me ajudar.

O Menino: Não tem cobra nenhuma! Não tem monstro nenhum! Eu conheço o rio, é do meu pai, ele não pôs nenhuma serpente dentro! Nenhum monstro!

A Menina: Não consigo mais respirar! Não consigo mais respirar! Vou me afogar, vem me ajudar.

O Menino: Não quero me molhar.

A Menina: Apanha um pau, me ajuda!

O Menino (*hesita, depois recolhe um galho e começa a bater na água*): Tcha, tcha, cobras... Vão embora, a mocinha está com medo de vocês. Pronto, não tem mais cobra, não tem mais monstro!

(*A menina avança lentamente, sai da água com muita precaução. O menino lhe estende o galho para que ela suba pela margem. Ele continua a bater na grama, nas árvores. A menina se põe ao sol e se vira para o menino.*)

A Menina: Obrigado, você salvou minha vida.

O Menino (*um pouco irritado*): Você diz cada besteira.

A Menina: É verdade que o rio é dos seus pais?

O Menino (*ainda irritado*): Do meu pai. Não falei da minha mãe.

A Menina: Você não tem mãe?

O Menino (*um tanto exaltado*): Sim, eu tenho, e você, não tem?

A Menina: Claro que sim, eu tenho uma mãe e três irmãzinhas, todas parecidas, são bebês. Elas só sabem chorar e eu tenho que cuidar delas. E você? Tem irmãs? Irmãos?

O Menino (*sempre exaltado*): Não é da sua conta.

A Menina: Você é sempre assim, rabugento?

O Menino: Cuida da sua vida.

A Menina: Como você é mal-educado!

O Menino: Não me enche.

A Menina: Você é sempre assim? Você podia ser simpático, a gente podia brincar.

O Menino: Eu não brinco com putas.

A Menina: Eu não sou puta! Se eu sou uma puta, você é... você é um... um... um...

O Menino: Vai lá, diz.

(*Ele avança, ameaçador.*)

A Menina: Minha mãe sempre diz que a violência é para aqueles que não têm nada dentro da cabeça ou nada dentro das calças! Você não tem nada dentro das calças e não me dá medo!

O Menino: Puta, piranha, nojenta!

A Menina: Nojento é você!

(*O menino se descontrola e bate na menina com o galho. Ela cai no chão tentando se proteger.*)

O Menino: E agora? Tô sem saco pra te escutar, tô sem saco pra te ouvir gritar e cacarejar feito uma galinha. Vou te fazer calar a boca de uma vez. Ouviu? Ainda quer pedir alguma coisa? Ainda quer me dizer alguma coisa? Você não passa de uma mulher imunda, uma mulher imunda!

A Menina (*chorando, gritando*): Para, para! Você é louco.

2. Violência

O Menino (*golpeando a menina*): Cala a boca! Cala a boca! Eu vou te fazer calar a boca, calar de uma vez por todas! Toma isso, e mais isso. (*Ele para de bater quando ela deixa de se mexer. Ele larga o galho e fica imóvel. Silêncio. Dá leves pontapés para fazê-la se mexer. A menina permanece inanimada.*) Ei, levanta! Por favor, levanta, eu não queria te machucar, não queria te ferir. Foi o sangue que me subiu pela cabeça. Meu pai sempre diz isso... e minha mãe se levanta. Então, levanta, levanta... Eu não queria te machucar... Olha só, o bem-te-vi voltou para o ninho e... e ele te cumprimenta. Eu te imploro, levanta... levanta...

(*A menina não se mexe. O menino sai, ouve-se o barulho do vento... Ele retorna e, devagar, entra na água e puxa o corpo.*)

Ah, menina, eu não queria, sabe... o diabo aqui dentro foi mais forte que eu... Você é bonita quando dorme feito uma princesa... Se eu pudesse te despertar. Mas eu não passo de um sapo feio, de um diabo feio, de um inútil, um que vale menos que nada. Vai lá, dormir nas águas do meu rio, tem o barulho do vento pra te ninar e os raios do sol pra te aquecer... Não tem monstro nenhum... aí dentro.

(*Ele vai embora... e o rio traz o corpo de volta à margem. O corpo se mexe, a água reanima a menina que lentamente se levanta. Ela se vale do galho para se erguer e sair do rio. O menino volta. Dispara rumo à menina.*)

Você está viva? Você está viva!

A Menina: Fica longe, sapo maldito, ou eu parto essa tua cara feia cheia de baba. Fica longe!

(*O menino não obedece à advertência e se aproxima da menina que lhe desfere um golpe forte com o galho. Ele cai desmaiado dentro do rio. Ela o empurra com o pé, como ele tinha feito com ela.*)

Eu tinha dito pra você ficar longe, chegou perto porque quis!

(*Ela joga fora o galho e desaba sobre a grama. O menino sai da água e, esgotado, se deita ao lado dela. Ele estende a mão para o sol, a menina também estende a mão. Eles se baixam juntos. Permanecem deitados, de mãos dadas.*)

Você acha que estamos do outro lado?

O Menino: Não, nós não atravessamos.

A Menina: Não daquele lado de lá.

O Menino: Como assim?

A Menina: O outro lado... da vida.

O Menino: Quer dizer...?

A Menina: Sim. Você acha que estamos mortos?

O Menino: Acho que sim. Você bateu com muita força. Se eu estivesse vivo, estaria com uma bela mancha roxa.

A Menina: Você também bateu com muita força! Estou me sentindo toda despedaçada, feito uma manga madura demais que rolou pela árvore abaixo. Era pra ter sangue por todo lado.

O Menino: Não tem.

A Menina: Você olhou?

O Menino: Não.

A Menina: Por que diz que não tem?

O Menino: Porque estamos mortos. Então, não tem sangue.

A Menina: Olha.

O Menino: Não.

A Menina: Por quê?

O Menino: Tenho medo.

A Menina: De quê?

O Menino: Do sangue.

A Menina: E se não tiver?

O Menino: Não quero olhar. Se quiser, olha você.

A Menina: Não consigo.

O Menino: Por quê?

A Menina: Também tenho medo.

O Menino: De quê?

A Menina: Do sangue.

(Silêncio.)

O Menino: Sua mão está fria como gelo.

A Menina: A sua também.

O Menino: É porque estamos molhados.

A Menina: Não acho... está fazendo sol.

O Menino: Então é...

A Menina: É, está tudo frio.

O Menino: Você está com tudo frio?

A Menina: Estou, até mesmo a ponta do pé.

O Menino: Eu também.

A Menina: E então?

O Menino: Estamos mortos, sem dúvida.

A Menina: E o que vai acontecer?

O Menino: Ora, nada.

A Menina: Ora, se estamos mortos, basta fazer como os mortos. Os mortos andam desse jeito. (*Ela estende os braços como um fantasma.*) E podem fazer um monte de bobagens, pregar peças, porque ninguém vê eles.

O Menino: Não tem ninguém aqui, de qualquer modo.

A Menina: Você tem medo?

O Menino: De quê?

A Menina: De estar morto!

O Menino: Pfuff...

A Menina: Você tem medo de estar morto?

O Menino: Me deixa!

A Menina: Você não responde! Tem medo de estar morto!

O Menino: Vai me encher de novo?

A Menina: Quanta raiva! Vai me bater?

O Menino (*erguendo a voz*): Não consigo, não consigo mais, estou morto! Entendeu? Estamos mortos!

A Menina: Não precisa gritar, não tem ninguém aqui, só eu! E depois, eu sei, estamos mortos, estamos mortos!

(*Longo silêncio.*)

3. Confidência

A Menina: Estamos mortos, então eu posso brincar, todo o tempo que quiser. E não vou precisar mais cuidar dos bebês.

O Menino: Sim! Estamos mortos, ninguém precisa mais se esconder.

A Menina: Você se esconde por quê?

O Menino: Bem... eu tenho vontade... Pra não ouvir mais os gritos...

A Menina: Estamos mortos, chega de gritar, chega de chorar.

O Menino: Eu não choro!

A Menina: Com certeza! Estamos mortos, chega, chega... Você podia me ajudar.

O Menino: Não sei, minha cabeça está vazia.

A Menina: É sério! Estamos mortos, chega de estender roupa.

O Menino: Estamos mortos, chega de decorar a tabuada.

A Menina: Estamos mortos, você acha que vamos encontrar fantasmas?

O Menino: Acho, fantasmas, com certeza.

A Menina: Acha que vamos ser todos amigos?

O Menino: Acho, dos fantasmas, com certeza.

A Menina: Por que não vemos eles?

O Menino: Eles ainda não sabem que estamos mortos, eles vão aparecer.

A Menina: Você não tem medo dos fantasmas?

O Menino: Bem... eu nunca vi um... antes... antes de estar morto. Vai, continua!

A Menina: Estamos mortos, chega de castigo.

O Menino: Estamos mortos, chega de fazer xixi na cama.

A Menina: Você faz xixi na cama?

O Menino (*rindo*): Sim, com certeza. Continua.

A Menina: Estamos mortos. (*Ela põe uma das mãos na cintura, imitando a mãe, e agita um dedo junto ao nariz do menino.*) Você fez seus deveres, arrumou seu quarto? Sua toalha no banheiro parece um pano de chão, acha que sou sua empregada? Faz isso, faz aquilo... terminou? Não? E por quê?

O Menino (*interrompendo-a*): Não, não fiz isso, nem aquilo! E nunca mais vou ter que fazer!

A Menina: Não me interrompe quando eu estiver falando e olha bem dentro dos meus olhos!

O Menino: Esse seu jogo é idiota, não quero mais brincar. Não tem graça nenhuma brincar de vida de verdade... senão, do que adianta estar morto? Não tem graça nenhuma!

A Menina (*sem escutar*): Você não sabe absolutamente nada... Malcriado! Inútil! Ainda bem que você está morto, senão... Vamos, sente-se, você não ouviu a campainha? As aulas vão começar. Pegue seu caderno e o livro de matemática. Espero que tenha feito seus deveres e, sem hesitar, me diga quanto é $100+1:624 \times 745+1000-63 \times 2-5$... como os cinco dedos da sua mão.

O Menino (*resmungando*): Coisa de menina, essas tuas brincadeiras... Você é boba!

A Menina: Mas é tão fácil! Olha só! Se eu subtraio dois e multiplico por três, e deixo bem quentinhos os cinco dedos da mão, a mão direita, não a mão esquerda, porque se for a esquerda, muda tudo! Essa aqui, ela esquece de tudo e deixa tudo escapar! Então, pronto, só resta um.

O Menino: Um o quê?

A Menina: Um dedo! O polegar para chupar! Você realmente não sabe brincar. Tudo bem! Ponham-se em fila e saiam, é hora do recreio, peguem sua merenda!

O Menino (*repentinamente emburrado*): Não tenho merenda, nunca tenho merenda!

A Menina: Sua mãe não te dá?

O Menino: Não.

A Menina: E por que você mesmo não prepara sua merenda?

O Menino: Não posso. Sou proibido de mexer na geladeira.

A Menina: E se mexer?

O Menino: Levo uma surra.

A Menina: Do seu pai?

O Menino: Não.

A Menina: Da sua mãe?

O Menino: Sim. Chega de fazer tanta pergunta.

A Menina: Tudo bem. De qualquer jeito, você está morto, não precisa de merenda...
Está triste?

O Menino: Não sei.

A Menina: Eu sei quando estou triste.

O Menino: Eu não sei, é todo tempo a mesma coisa.

A Menina: Como assim?

O Menino: Humm... não sei... não sinto nada.

A Menina: Nem mesmo quando está feliz?

O Menino: Feliz? Quando?

A Menina: Quando está contente, quando a vida é bela...

O Menino: Sei lá... é todo tempo a mesma coisa.

A Menina: E aí? Aí no seu coração, não sente nada?

O Menino: Sinto, é agitado, como a água quando a gente atira pedras nela.

A Menina: Dói?

O Menino: Não, já me acostumei.

A Menina: E na sua cabeça, tem o quê?

O Menino: Humm... nada.

A Menina: Não tem pensamentos?

O Menino: Não.

A Menina: Não é possível! Aqui, agora, nesse instante, você está pensando em quê?

O Menino: Humm... em nada.

A Menina: É impossível não pensar.

O Menino: É possível, sim, basta treinar. Eu não penso. Nunca. Presto atenção em não refletir.

A Menina: Por quê?

O Menino: Não gosto. É como se eu caísse num buraco. Minha cabeça dói... ou então fica tudo vermelho lá dentro e então preciso bater, bater! Aí eu não penso, é mais fácil!

A Menina: Você bate, bate, como agora há pouco, quando me...?

O Menino: Sim, quando te matei.

A Menina: Não estamos mortos.

O Menino: Estamos sim! De todo modo, não estou me sentindo como de hábito.

A Menina: Você se sente como?

O Menino: Um pouco... um pouco leve. Sim, é isso, leve!

A Menina: Isso é estar contente, não é estar morto.

O Menino: Ah, é? Então é bom. Estou contente por ter matado você. (*Silêncio*) E por ter me matado. (*Após um silêncio*) E você, você também se sente leve?

A Menina: Sim.

O Menino: Então você vê que estamos mesmo mortos. Não se pode sentir a mesma coisa ao mesmo tempo, não é possível. A vida é cheia de sofrimentos... tudo te puxa, te sacode, em todas as direções, nunca é leve, nunca... Enfim, não a minha... (*Silêncio*) Eu ia preferir ter a sua vida, brincar com os bebês!

(*Ele se levanta, apanha o galho e golpeia a grama à sua volta. Aproxima-se da água e bate na água. A menina se aproxima dele.*)

A Menina: Sim, mas não é leve o tempo todo. Você quer que eu te conte?

(*Silêncio*)

O Menino: Não precisa, eu conheço muito bem a vida “não leve”. (*Silêncio*) Eu acredito que a gente pode morrer várias vezes!

A Menina: Você já morreu?

O Menino: Já, um monte de vezes.

A Menina: Quando foi a última vez... quer dizer, antes de eu te matar?

O Menino: Hoje de manhã... Minha mãe me empurrou... *Pam...* minha cabeça bateu na parede com tanta força... achei que ela ia explodir. Isso fez minha mãe rir... e depois ela chorou. Eu senti que estava indo embora... não conseguia mais me mexer e tudo balançava, balançava por dentro como um barco na água... Não conseguia fazer mais nada, mais nada... nada. E minha mãe, ela também não fez nada... nada... nada... nada.

A Menina: Talvez ela...

O Menino (*interrompendo-a*): Não pergunte, não diga nada... nada.

A Menina: Mas...

O Menino (*interrompendo-a*): Não diga nada!

A Menina: Ela, eu...

O Menino (*interrompendo-a de novo*): Não pergunte, eu já disse.

A Menina: Se você quiser, eu posso ser sua irmázinha.

O Menino: Não precisa.

A Menina: Você disse que se sentia leve.

O Menino: Já passou, e a culpa é sua com essas perguntas todas.

A Menina: Você vai ficar furioso de novo?

O Menino: Não, não, não consigo. Estamos mortos, esqueceu?

A Menina (*apanhando uma pedra*): Tenho certeza que atiro pedras mais longe que você. Olha.

O Menino: Você atira feito uma menina. Para atirar longe, tem que atirar agachado, desse jeito. Viu? A pedra ricocheteia... ela corre sobre a água como uma mosca.

A Menina: O seu ricocheteio faz um barulho bonito... Olha, a água se arrepia. Ela está com frio, você não acha?

O Menino: É o frio da morte.

A Menina: Isso vai acordar o monstro!

O Menino: Não tem monstro nenhum.

A Menina: Tem sim, tem um. Eu estava dentro d'água, se esqueceu? (*Silêncio. Continuam a atirar pedras*) O rio, ele é mesmo do seu pai?

O Menino: É, e quando eu for grande, vai ser meu... Mas... é mesmo, nós nunca sere-mos grandes, nós estamos... (*Silêncio*) E a sua mãe, ela vai ficar triste.

A Menina: Ah, sim, com certeza. E a sua?

O Menino: Não sei. Meu pai sim, com certeza.

A Menina: Se você quiser, posso ser sua irmã.

O Menino: Não precisa, eu já disse! Não ouviu? Você faz de propósito!

A Menina: Você não pode ser gentil, nem mesmo um pouquinho?

O Menino: Não precisa! Não preciso de irmã, não preciso de mãe, não preciso ser gentil, nós estamos mortos! Você ainda não entendeu? NÓS ESTAMOS MORTOS!

(*A menina se levanta e volta para o rio, o menino a segue*)

4. Matar o monstro

A Menina (*ofendida*): Me dá o galho.

(*A menina entra no rio*)

O Menino: Você perdeu o medo da água?

A Menina: Não tenho mais medo de nada, não tenho nada a temer, já estou morta... Você me matou, já esqueceu?

O Menino: Não fica zangada, eu não queria!

A Menina: Você é que está sempre com raiva... Tá tudo bem. Toma, pega um pedaço do galho.

O Menino (*mais gentil*): Pra fazer o quê?

A Menina: Vamos matar o monstro.

O Menino: Não tem monstro nenhum.

A Menina: Tem sim, eu ouvi ele e estou vendo, olha ele ali, bem no meio. Dá pra ver o rabo que se enrola... Cuidado, pula, pula, não deixa ele te pegar.

O Menino (*obedecendo*): Ele tem rabo?

A Menina: Sim, feito uma cobra, e dois olhos grandes, vermelhos. Quando ele olha pra você, você cai hiponizado.

O Menino: Hiponizado?

A Menina: Isso, você não consegue fazer mais nada, fica encurralado! O mais importante é não olhar dentro do branco... do vermelho dos olhos dele! E quando ele te agarra com o rabo de cobra, ele se enrola em volta de você, você não consegue mais respirar e ele te puxa pro fundo... isso eu sei muito bem.

O Menino: Não estou vendo ele.

A Menina: Bate com o galho, vamos dar um susto nele, ele vai sair... (*A menina bate na água, o menino a imita*) Está vendo? Está vendo ele?

O Menino: Não, não vejo nada.

A Menina: Bate, bate com mais força!

O Menino: Toma, toma, toma, e toma mais! Sim, está lá... eu acho. Eu vi, eu vi! Ele deslizou entre as minhas pernas! O corpo dele é como o de um cão vadio, cheio de pelos amarelos. Eu vi a cara também, escancarada, com dentes de rato, e os cabelos...

A Menina: Você viu os cabelos?

O Menino: Vi, e os olhos...

A Menina: Você viu os olhos dele?

O Menino (*pensando melhor*): Quer dizer, não muito bem. Eu fechei meus olhos depressa, depressa, para que ele não me hiponizasse.

A Menina: O que mais você viu?

O Menino: As patas com dedos fendidos, como os de uma galinha.

A Menina: Nada disso, ele não tem patas, ele tem um rabo de cobra. Ele não pode ter as duas coisas!

O Menino: Tem sim, dobradas debaixo do rabo, ali estão as patas... Eu vi bem, ele deslizou entre as minhas pernas. As patas ficam bem encolhidas pra que a gente não veja. Desse modo, de repente, ele pula na sua garganta e te estrangula com um único golpe das garras, *tcham*... E você fica mergulhada em seu próprio sangue.

A Menina: E quando você não tem sangue?

O Menino: Todo mundo tem sangue.

A Menina: Não os mortos!

O Menino: Então você tem só um buraco, de onde sai água.

A Menina: Vai, bate na água, bate, temos que fazer ele sair... *Tcha, tcha*.

O Menino: *Tcha, tcha...* e depois.

A Menina: Ele tem que ir embora, deixar o rio.

O Menino: Se ele deixar o rio, vai andar pela terra, vai ser um lobo... um lobisomem.

A Menina: Não podemos deixar ele fugir, temos que matar ele. Ele come as almas das pessoas que entram no rio. É por causa dele que nós morremos! É por causa dele que temos água dentro do corpo! Vamos capturar ele, destruir ele e fazer ele devolver nossas almas.

O Menino: Sim, vamos capturar ele, destruir ele e fazer ele devolver nossas almas...

Tcha, tcha... Precisamos de nossas almas, engolidor de almas, devorador do tempo que passa.

A Menina: Onde você se esconde, monstro, fera, lobo...? Não temos mais medo de você... Você roubou nosso tempo de sermos grandes, mas nós, nós vamos apanhar sua vida... Onde você se esconde, monstro, fera, lobo...? Treme, fera, é a sua vez de ter medo. Me dá a sua mão, sua mão fria... vamos gritar juntos.

A Menina e o Menino (*em coro*): Onde você se esconde, monstro, fera, lobo...? Não temos mais medo de você... Você roubou nosso tempo de sermos grandes, mas nós, nós vamos apanhar sua vida... Onde você se esconde, monstro, fera, lobo...? Treme, fera, é a sua vez de ter medo.

O Menino: Precisamos de nossas almas, engolidor de almas, devorador do tempo que passa.

A Menina e o Menino: Precisamos de nossas almas, engolidor de almas, devorador do tempo que passa.

A Menina: Olha, vê só! Ele está ali, ele está ali! Agarra ele, agarra ele!

O Menino: Você é engraçada. Como é que eu agarro?

A Menina: Senta em cima dele, não deixa que ele se vire.

O Menino: Ele é todo gosmento, não vou conseguir.

A Menina: Então tenta outra coisa.

O Menino: Quem pensa é você, não eu. Eu não penso.

A Menina: Nem mesmo pra matar o monstro?

O Menino: Nem mesmo, quer dizer, um pouquinho sim.

A Menina: É preciso fazer uma oração.

O Menino: Pra que ele não se mexa mais.

A Menina: Isso mesmo, pra que ele não se mexa mais. Você sabe muitas, muitas orações?

O Menino: Não

A Menina: Bem, então você faz como eu faço e repete depois de mim. *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

O Menino: Não.

A Menina: Você não faz catecismo?

O Menino: Não.

A Menina: Bem, então você faz como eu faço e repete depois de mim. *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

O Menino: *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

A Menina: *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

O Menino: *Tcha, tcha, tcha* três vezes. A gente vai fazer só *tcha, tcha, tcha*?

A Menina: Não me perturba. Você quer ser hiponizado? Temos que começar tudo de novo. *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

O Menino: *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

A Menina: Eu me enganei. *Tcha, tcha, tcha* uma vez.

O Menino: *Tcha, tcha, tcha* uma vez.

A Menina: *Tcha, tcha, tcha* duas vezes.

O Menino: *Tcha, tcha, tcha* duas vezes.

A Menina: *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

O Menino: *Tcha, tcha, tcha* três vezes.

A Menina: Pelo espírito santo e todos os santos do paraíso, o monstro, a fera, pelo bem-te-vi cantor, vai perder a vida.

O Menino: Mas o que é o bem-te-vi cantor?

A Menina: Mas é agora. Vai, agarra ele, segura ele bem, eu bato na cabeça.

O Menino: Não estou vendo a cabeça.

A Menina: Ali, olha, os dois olhos vermelhos de demônio que nos observam, depressa, ele vai nos paralisar, nos hiponizar, nos devorar.

O Menino: Estou segurando ele, estou segurando ele! Ai, levei um golpe do rabo de cobra! Ai, o maldito rabo de cobra!

A Menina: *Tcha, tcha, tcha*, pelo espírito santo e todos os santos do paraíso, o monstro, a fera, pelo bem-te-vi cantor, vai perder a vida.

O Menino: *Tcha, tcha, tcha*, pelo espírito santo e todos os santos do paraíso, o monstro, a fera, pelo bem-te-vi cantor, vai perder a vida.

(As duas crianças fazem a água ficar turva batendo cada vez mais forte e depressa com o galho; a água borbulha.)

A Menina e o Menino: *Tcha, tcha, tcha*, pelo espírito santo e todos os santos do paraíso, o monstro, a fera, pelo bem-te-vi cantor, vai perder a vida.

A Menina: Olha, a água está borbulhando, é o ar que está saindo das narinas dele.

A Menina e o Menino: Conseguimos, conseguimos! O monstro, a fera, o lobo, ele entregou a alma... O monstro, a fera, o lobo, ele entregou a alma, entregou a alma... O monstro, a fera, o lobo, ele entregou a alma, entregou a alma...

(As crianças voltam à margem do rio e se sentam, de mãos dadas. Esperam.)

O Menino: O que a gente faz agora?

A Menina: A gente espera... nossa alma vai voltar.

O Menino: Vai demorar?

A Menina: Não sei... Você é que devia saber, você já morreu várias vezes. Foi você que disse.

(Silêncio do menino.)

E então, o que temos de fazer?

O Menino: Ora... nada, esperar.

(Silêncio.)

A Menina: Ela não está vindo.

O Menino: A alma não volta assim fácil. Temos que esperar... Você continua com frio?

A Menina: Nos pés.

O Menino: Demora muito pra gente se esquentar. A morte começa pelos pés frios.

A Menina: Você já viu?

O Menino: Já.

A Menina: Quem?

O Menino: Minha avó.

A Menina: Como foi?

O Menino: Não como nós.

A Menina: Como ela estava?

O Menino: Muito velha, muito azul, muito fria.

A Menina: Eu estou azul?

O Menino: Não... e eu?

A Menina: Não. Eu estou de que cor?

O Menino: Cinza... e bege... enfim, bege-cinza... ahn... cinza-bege.

A Menina (*rindo*): E você está todo cinza, todo enrugado que nem um...

O Menino (*interrompendo*): E aí, o que é que a gente faz?

A Menina: A gente espera!

O Menino: Como é que acontece?

A Menina: Um anjo com asas de verdade traz a alma numa almofada de seda.

O Menino: Como é que você sabe?

A Menina: Aprendi no catecismo.

O Menino: Você já viu um, um de verdade, um anjo?

A Menina: Não, aprendi no catecismo.

O Menino: Sim, mas, se você não viu, não quer dizer que é verdade.

A Menina: Me disseram que sim.

O Menino: Não se pode ter certeza... para a alma.

A Menina: Sua avó morreu de verdade?

O Menino: Morreu, de verdade... Quer dizer, não sei... Ela não voltou, quer dizer, ainda não! (*Silêncio*) Seda é o quê?

A Menina: Não sei.

O Menino: Aqui não tem seda.

A Menina: Acho que não. Só tem capim e água.

O Menino: E se não tiver seda, ele não vai poder trazer, o anjo, as almas.

A Menina: Não sei... A seda não deve ser tão importante assim...

O Menino: E se ele só trouxer uma de volta, uma alma?

A Menina: A gente vai dividir. (*Silêncio*) Você pensa nela, na sua avó?

O Menino: Não.

A Menina: É mesmo?

O Menino: É.

A Menina: Você não gostava dela?

O Menino: Gostava. Não, não quero... desse jeito eu não fico infeliz.

A Menina: Eu não ia gostar que não pensassem em mim.

O Menino: Pensar não serve pra nada.

A Menina: Tem razão. (*Silêncio*) Está com fome?

O Menino: Sim, um pouco.

A Menina: Não estamos mais mortos?

O Menino: Estamos, um pouco ainda.

A Menina: O anjo deve ter vindo.

O Menino: Não vimos ele.

A Menina: Não estávamos olhando pro lado certo.

O Menino (*um pouco irritado*): Sim, é isso... Não estávamos olhando pro lado certo.

A Menina: Você tem...

O Menino (*interrompendo*): Cala a boca logo!

A Menina: Você ainda quer estar morto?

O Menino: Você me deixa tonto com essas perguntas... Não sei, não sei... Vem (*ele a arrasta até o meio do rio*) Se deita, vou te levar pra passear.

A Menina: Não tem mais monstro?

O Menino: Não, a gente matou.

O Menino e a Menina (*em coro e rindo*): Pelo espírito santo e todos os santos do paraíso, o monstro, a fera, o lobo, pelo bem-te-vi cantor, perdeu a vida.

A Menina: Foi bom.

O Menino: Sim, foi bom.

A Menina: Vamos recomeçar?

O Menino: Não sei.

A Menina: Você não quer?

O Menino: Quero, mas as coisas, desse jeito, elas não voltam.

A Menina: Eu acredito. Depende se temos vontade... Talvez não igual, mas de qualquer modo. Leve, ora!

A Menina: Você acredita?

A Menina e o Menino (*olhando-se e sorrindo*): Sim, com certeza.

5. A escolha

As duas crianças estão na água. A menina se faz de prancha. O menino a leva de uma margem à outra. Ficam em silêncio no início, logo o menino começa a cantar. Estão sempre de mãos dadas.

O Menino: Está gostoso.

A Menina: Está.

(*Silêncio*)

O Menino: Você está com frio?

A Menina: Não... quer dizer, um pouco.

O Menino: Está com medo?

A Menina: Não. (*Silêncio*) Está gostoso.

O Menino: Está.

A Menina: Não tem mais monstro?

O Menino: Não.

(O menino continua a cantar.)

A Menina: Você está pensando na sua casa?

O Menino: Não.

A Menina: Você não é engraçado.

O Menino: Não tenho vontade de ser engraçado, estou pensando em depois.

A Menina: Pois eu estou pensando na minha mãe.

O Menino: Sim.

A Menina: E nas minhas irmãs.

O Menino: Sim.

A Menina: Você não consegue dizer outra coisa além de “sim”? Sim... sim... você me perturba.

O Menino: Não quero pensar, isso me perde, me perturba.

A Menina: Agora você falou muito! Estamos bem.

(Silêncio)

O Menino: Está ouvindo?

A Menina: O quê?

O Menino: O silêncio, o murmúrio do vento sobre a água. Eu venho muito aqui.

A Menina: Você sabia do monstro?

O Menino: Olha só isso, encontrei quando estava vindo.

A Menina: É a minha medalha! Eu tinha perdido! Eu estava correndo e alguma coisa me agarrou e me empurrou dentro do rio.

O Menino: Ah, o monstro, o lobo...!

A Menina: Sim, foi ele, com certeza.

O Menino: Tem muitos galhos quebrados, torcidos, por toda parte no caminho... Foi o vento, foi a chuva que sacudiram tudo.

A Menina: Não, foi o monstro, o lobo.

O Menino: É claro. Foi ele, com certeza. O que tem na medalha?

A Menina: Uma cruz, eu tinha perdido.

O Menino: Cruz é para os mortos.

A Menina: Não, é para proteger. Minha madrinha me deu.

O Menino: Proteger! Isso não te protegeu nada, eu te matei fácil.

A Menina: Prende pra mim.

O Menino: Não se mexe.

A Menina: Conseguiu?

O Menino: Sim, sim.

A Menina: Vamos, temos que voltar. (*Ela se levanta e sai da água. O menino nada diz e a segue*). Estamos ensopados, vão brigar com a gente.

O Menino: Nada demais!

A Menina: E então, eu sou sua irmãzinha agora?

O Menino (*depois de um silêncio*): Sim... um pouco.

(*Ouve-se ruídos de passos e vozes de mulheres que chamam.*)

As vozes de mulheres: Ti Pierre! Jeannie!

(*Eles descobrem seus nomes respectivos.*)

A Menina: Você se chama Ti Pierre?

O Menino: Sim... você se chama Jeannie?

A Menina: Sim.

O Menino: É a sua mãe.

A Menina: É, ela está me esperando! Adeus, Ti Pierre, a gente se divertiu bastante.

O Menino: Sim... um pouco (*a menina se inclina, beija-o no rosto e parte correndo. Ele a vê ir embora, com a mão no rosto. Grita*) Jeannie... Jeannie... Você vai voltar? Jeannie... Eu te empresto o meu rio! Jeannie... Jeannie... a medalha, não perde a medalha...

A Crique, de Sylviane Vayaboury (primeiro capítulo)

*Jéssica de Souza Pozzi*¹

Resumo: Sylviane Vayaboury nasceu em Caiena, na Guiana Francesa, em 20 de abril de 1960. Ela é filha de um pai indo-guadalupense e de uma mãe guianense, tendo vivido, em função disso, tanto nas Antilhas (Guadalupe e Martinica), quanto na Guiana Francesa, onde mora atualmente. Foi professora do magistério em Caiena e lecionou também durante os anos em que morou em Paris, onde passou por uma formação complementar no Institut Universitaire de Formation de Maîtres (IUFM), em uma classe infantil de um hospital da capital francesa. De volta ao “país natal”, em 2007 ela assume o posto de encarregada de missão documentária do Centre Régional de Documentation Pédagogique em Caiena.

1 A Crique²

Suspensas, sem ar, gravidade zero todas as forças confundidas, natureza força vegetal primária, secundária, brejos, savanas e mangues exuberantes. Humana, *melting-pot*, mosaica, cosmopolita, pitoresca. Animais, todas espécies catalogadas sob a pausa silenciosa de sua música fascinante. Objetos inanimados, reanimados

1 Jéssica de Souza Pozzi é mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e licenciada em português/francês pela mesma instituição. É professora de francês e atuou como assistente de língua portuguesa em um colégio de ensino fundamental em Caiena entre 2015 e 2016. Assina, junto de Samanta Siqueira, a primeira tradução de Ina Césaire no Brasil (*Contos de noite e dia nas Antilas*, 2021, pela Editora Figura de Linguagem).

2 Em português, *crique* significa enseada/baía, mas é também o nome do bairro popular de Caiena que tematiza o romance de Vayaboury, por isso a escolha pela não tradução no título. (N.T.)

pela circunstância. Todos os elementos ainda não irrompidos. Todas perpetuavam seu sopro: a Crique vivia, sem dúvida, seus últimos dias...

Uma orelha atenta bastava. Ela poderia responder a todas as reivindicações, todas as interrogações, defender todas as teses.

O que inalava o ar do tempo antigo?

Caiena bicéfala, Caiena munida do seu canal Laussat, partida, escavada até o mar, dividida em margem direita e esquerda sob o olho ainda benevolente do seu construtor governador, Pierre-Clément, barão de Laussat. Caiena-canal, Caiena-baía suportando em sua margem esquerda o bairro prostrado, educado pobre e quente, periferia sul emplacada “A vila chinesa” timbrada “Chicago”.

Um olho experiente bastava. Ele poderia oferecer uma visão panorâmica, decifrar o campo visual, divertir-se a estender ao infinito o horizonte e a levá-lo a sua real dimensão. Em qual cama tinha se deitado esse bairro da Crique? Por quem ele tinha sido acalentado, quem tinha trocado suas fraldas, o alimentado e muito pouco banhado ele?

O bairro deserdado tinha mostrado a amplitude de suas ambições. Ele não tinha podido se contentar com esse canal Laussat obstruindo a vista sobre a outra margem mais abastada, margem direita arrogante com suas ainda maravilhosas casas crioulas cujo esplendor lembravam as épocas de glória aurífera. Havia sido necessário se colocar em um outro travesseiro natural, igualmente úmido, no refúgio das aningas, o canal Leblond margem superprotetora onde ele podia se desenvolver, contemplar de cara limpa, o rio de Caiena que guardava ainda enterrado no seu seio, no sutiá natural do mangue-vermelho, o exame fracassado do desembarcador do Larivot e dos barcos camaroneiros. Sobre o outro seio, ele tinha podido se enrolar, em uma última tentativa de captação dos últimos watts, vestígios eletrocutados da antiga usina elétrica da barragem Ronjon.

O bairro deserdado tinha antes abrigado populações autóctones, comunidades populares crioulofonas, anglófonas, os que não tinham nada, caras quebradas³ mochileiros fracassados. Seus *neg rot bò krik*⁴, *djobeurs*⁵, peixeiros pescadores da

3 No original “gueules cassées”, expressão que designa os homens que voltaram da Primeira Guerra Mundial com os rostos desfigurados. (N.T.)

4 Em francês “nègres d’ailleurs, de la Crique”, em português “pretos de fora, da Crique”. *Ròt bò krik* é também outra forma utilizada pelos Guianenses para se referirem à periferia da capital, Caiena, delimitada justamente pelo canal Laussat. Além disso, a expressão integrará o grito de resistência dos moradores do bairro frente à especulação imobiliária no romance de Vayaboury. (N.T.)

5 Homens que circulam pelos mercados na Guiana e nas Antilhas oferecendo pequenos serviços. (N.T.)

costa. Depois tinha exposto com insolência, desconfiança, força, provocação sua nova amostra, *patchwork* de populações trazidas pelo vento do marasmo econômico, as escórias do Haiti, da República Dominicana, da Guiana e do seu imponente vizinho brasileiro. Em um primeiro impulso, ele os tinha acolhido no seu seio-asilo longe de suas regiões agitadas. Elas tinham vindo assim beber gulosamente o leite até uma idade avançada em que a mãe-bairro, julgando-os autônomos, maduros, prontos para voar com suas próprias asas tinha-os chacoalhado, sacolejado, reciclado em suas ruas. As mulheres dominicanas tinham então se enfeitado com seus *big bobs* volumosos, gigantescos rolos revestindo uma cabeleira aprisionada, futura liberta que viriam talvez acariciar nas horas noturnas os clientes em sua voracidade sexual. Eles veriam as carnes duras, menos duras, celulitentas, estrientas e liberariam das calcinhas de seu estado recorrente de tensão sob as carnes rebentadas, asfixiadas sob as roupas coladas, moldadas, rompidas no exercício.

Outras divas da miséria vinham se confessar nos incontáveis bares, onde os olhares cruzados, as *pawol kontré*⁶, os chats se diluíam no fluxo musical agitado ragga, reggae, zouk, salsa, kompas...

Mesas e cadeiras tipo Grofillex colocadas à prova resistiam à fartura das sobreposições femininas, ao seu excesso de feminilidade, às suas bundas cheias de stretch oprimido, manifestando toda sua resistência, contendo as carnes brancas esquecidas sob as matérias sintéticas de cores saturadas. Criaturas embotadas, shortadas, costas-desnudadas, micro-saiadas próximas do mais simples instrumento aguardavam o cavalheiro, esperando a mais bela montagem, esperando sua generosidade. De suas energias, do seu entusiasmo, do calor úmido desimpedido, dependeriam clima, faturamento da noite no Chez Frédo, Chez Fédé, todos ativos na platina e pouco tímidos sobre seus preços.

Os homens consumidores ocasionais ou assíduos, raramente acompanhados, libidinosos, cafetões, traficantes, cada um servil a sua causa, brilhavam nesse quadro vivo. Alguns explodiam sob os olhares: fauna provocante, fauna jogada na cara das ideias recebidas, fauna *vyè mers*⁷. Um insulto aos bons costumes, com seus *locks* enfiados sob o *big* gorro rastafari, montanha Pelée emigrada, enlázada, tricotada, crochêzada, alto local de recepção de substâncias ilícitas, com seus desembarcadores, rede de fornecimento, garantia de ventilação.

6 Em francês “parole contée”, em português “palavra contada”. (N.T.)

7 Ritmo guianense. (N.T.)

O espetáculo declinava, em representação única, sobre sua cena mais cômica, jubilatória, no fedor de maconha degustada por um mestre da matéria. Não um mestre de cachorro, não um mestre professor! Por um mestre proprietário de um magnífico bulldog branco-neve, de banho tomado! Esse cachorro tendo renunciado aos prazeres do seu mestre. Esse cachorro preso na coleira, deitado de bruços para agarrar as últimas sensações frescas do piso barato. Patas de trás afastadas, sofrendo os ritmos bruscos do seu mestre embriagado pelo reggae ambiente e a explosão sonora de jogadores de dominó, jogadores de aguardente superexcitados, suando o rum tragado. Os olhos do bulldog transpiravam de perseguição, ralis humanos, desumanos, incessantes entre os representantes da ordem pública, policiais com cacetetezins, policiais cacetetezões, e a fauna masculina local, pitoresca. Forte, poderosa, em busca de preciosos euros. Enfeitada, blindada, armada, scooterizada, criadora engenhosa aos mil e um esconderijos de furtos a serem dissimulados, no seu instinto de sobrevivência ao cotidiano, nas barrigas que tinham de alimentar, nas bocas sedentas, nas suas mulheres à serem satisfeitas, na aparência a ser preservada, nas honras a serem conservadas.

Os butins se maravilhavam, entrepostos nas vias naturais, não naturais, no topo dos coqueiros, nos tênis Nike de última geração, nos concubinatos ativos de *dreadlocks* aprisionados, reprimidos, colocados em uma redoma, *pièce montée* culminante das toucas rasta.

Os olhos do mestre, emergindo vapores de aguardente e maconha se colocavam sobre uma outra fauna, ancorada nas calçadas, de sotaques do Oiapoque, de Macapá, de Belém, na venda dos seus charmes naturais, menos naturais nas forças residuais de cirurgia estética draconiana.

Mais afastado, mais alto, cubos de concreto estampando “Renovação Urbana” se impuseram no bairro deserdado. Ele se desculpou por ter de abarrotar suas massas populares, por estacioná-las em espaços reduzidos com vista para espaços mais amplos. Ele preferiria alargar seus limites, esticar-se de novo e de novo sobre os contrafortes dos manguezais. Açaizeiros, buritis, tucumázin, embaúba, bambus majestosos teriam sem dúvida acatado sua demanda, com uma multiplicidade de elogios diante do risco assumido, seu altruísmo, seu desejo de sublimação das casas crioulas.

Um nariz aguçado bastava. Ele poderia exalar todos os aromas, levar aos confins dos mares, dos oceanos, todos os fluidos do canal. Quais odores? Perfumados? Fedorentos? Todos os fluidos do canal de suas águas consumidas, consumidas pelas energias mobilizadas, consumidas pelas lutas cotidianas, consumidas pela evasão, consumidas pelo acerto de contas, consumidas por todas as misérias do

mundo. Todos os fluidos do canal, de seus fortes odores, fortes como a resistência das massas diante da opressão, da ordem imposta, fortes de linguagem crua, de traços brutos, de força física.

Esse mesmo nariz bastava. Ele não poderia ignorar as lamentações, discussões da fauna aquática, presa em águas profundas, dos mares, dos rios, das enseadas, dos mangues, presa nos trilhos, nas redes do pescador. Gerações de pescadas, de *mâchoirons*, de bagre bagres, de pirambus e outros tomavam de empréstimos desde sempre pela manhã, bem antes do canto do galo, a via real Canal Laussat, armazenadas em botes. Uma falta de informação lhe tinha cruelmente carecido.

Como saber que se os esperava ainda aqui mesmo na entrada do canal, último bastião da Resistência, que se lhes elevaria as guelras, que se lhes investigaria as escamas, os olhos para garantir seu frescor? Pois o cliente era exigente, ele saberia reconhecer os confrades de escamas passadas, lavadas, aos olhos translúcidos, deleitando-se nos odores ditos pestilentos que grudam na pele, limpeza instantânea.

Como saber que se os tinha outrora esperado, mais abaixo, no velho *maché poson*, mercado de peixes de grife pestilenta, exibido-os sobre tábuas, entreposto-os nas raras geleiras costeando os companheiros peixes salgados abertos ao meio e outras carnes da floresta, anta e queixada, que seus nomes estavam anunciados, glorificados?

Como saber que a massa de seus congêneres repousava atualmente nas grandes câmaras frias do mercado de interesse regional, não longe dali na outra margem, a arrogante, que queria aparentar outra coisa, se vestia com as normas europeias, tomava de empréstimo uma linguagem asséptica para o grande desespero das moscas e dos cachorros errantes espantados pelo quadro elegantemente exagerado?

Uma mão instruída bastava. Ela poderia esticar o braço, agarrar com seus dedos finos o canal e entregar-se às múltiplas palpações da margem irmã, a arrogante conhecida como menos sanguinolenta. Na maior proximidade, na maior e carinhosa intimidade, quais forças vinham roubar dela formas no entanto tão familiares? Quais forças vinham tatear, apalpar, se equipar?

No mercado, exercendo uma pressão delicada, a mão tinha reconhecido as barcas abrindo espaço aqui e ali sobre as bancas dos comerciantes hmong, surinamenses, haitianos e crioulos guianenses. Animada da marapuama, posta no corredor central dentre outros óleos com propriedades medicinais, ela recuperava toda a energia e se empenhava em bater, sovar o mosaico cultural. Fervilhante, emocionantes cheiros de inhame, de laranjas daqui misturadas com os rambutás, frutos da imigração hmong, e de cebola e alho progenitura nômade das revendedoras haitianas.

A mão estava desaparecendo, pouco antes do fim do espetáculo perto das treze horas, desaparecendo em um dos restaurantes laosianos do interior ao lado do artesanato do mercado central, revigorada por um suco de cupuaçú, de unhas feitas pelas forças florais das canas-da-índia, helicônias et rosas da areia entregues em estado bruto.

Uma boca sofisticada bastava. Ela poderia liberar todos os aromas contidos, todos os sabores de porco-do-mato, de caldo de awara, de blaff de peixe, de bananas fritas, de feijoada e outros encantos saborosos de sua banca caleidoscópica. Todas as indispensáveis delícias açucaradas e perfumadas, amargas, ácidas, convidadas a provar junto de um monte de bananas flambadas, para incendiar, explodir em um último grito pintado gastronômico: Resistência! Resistência! A Crique empratada! Prato de resistência, a Crique não deve desaparecer!

Essa orelha atenta, esse olho experiente, esse nariz aguçado, essa mão instruída, essa boca sofisticada não eram de outra pessoa senão de Felicia do outro lado do espelho, no *backstage*.

1 La Crique

Suspendues, apnées, apesanteur toutes forces confondues, nature force végétale primaire, secondaire, pripris, savanes et mangroves exubérantes. Humaine, melting-pot, mosaïque, cosmopolite, pittoresque. Animales, toutes espèces répertoriées sous pause silence de leur musique envoûtante. Objets inanimés, réanimés pour la circonstance. Tous les éléments pas encore déchaînés. Toutes retenaient leur souffle: la Crique vivait, sans doute, ses derniers jours...

Une oreille attentive avait suffi. Elle pourrait répondre à toutes les demandes, toutes les interrogations, soutenir toutes les thèses.

Que humait l'air de l'ancien temps?

Cayenne bicéphale, Cayenne dotée de son canal Laussat, tranchée, creusée jusqu'à la mer, rivée de droite et de gauche sous l'œil encore bienveillant de son constructeur gouverneur, Pierre-Clément, baron de Laussat. Cayenne-canal, Cayenne-crique supportant en sa bordure gauche le quartier couché, élevé pauvre et chaud, banlieue sud plaquée minéralogique «Le Village Chinois» marquée du sceau «Chicago».

Un œil exercé avait suffi. Il pourrait offrir une vue panoramique, décrypter le champ visuel, s'amuser à étendre à l'infini l'horizon et à le ramener à sa réelle dimension. Dans quel lit s'était couché ce quartier de la Crique? Par qui avait-il été bordé, langé, nourri et si peu blanchi?

Le quartier déshérité avait montré l'ampleur de ses ambitions. Il n'avait pu se contenter de ce canal Laussat lui bouchant la vue sur l'autre rive plus cossue, rive droite arrogante avec encore ses superbes maisons créoles dont les fastes rappelaient les époques de gloire aurifère. Il lui avait fallu se poser sur un autre traversin naturel, tout aussi humide, à l'abri des moucou moucous, le canal Leblond rive maternante où il pouvait se déployer, contempler à visage découvert, la rivière de Cayenne qui gardait encore enfouis en son sein, dans le soutien-gorge naturel des rhizophoras rouges, le bac échoué du débarcadère du Larivot et des bateaux crevettiers. Sur l'autre sein, il avait pu se lover, dans une ultime tentative de captage des derniers watts, vestiges électrocutés de l'ancienne usine électrique de la digue Ronjon.

Le quartier déshérité avait d'abord abrité ses populations autochtones, communautés populaires créolophones, anglophones, lé san anyien, gueules cassées routards échoués. Ses neg rotb à krik, djobeurs, machann poson pêcheurs de la côte. Puis avait étalé avec insolence, défiance, force provocation son nouvel échantillon, patchwork de populations portées par les vents du marasme économique, les laissés-pour-compte d'Haïti, de la République Dominicaine, du Guyana et de son imposant voisin brésilien. Dans un premier élan, il les avait accueillies en son sein asile loin de leurs régions agitées. Elles étaient ainsi venues s'allaiter goulument jusqu'à un âge avancé où la mère quartier les jugeant autonomes, mûres, prêtes à voler de leurs propres ailes les avait brassées, shakées, recyclées dans ses rues. Des femmes dominicaines s'étaient ainsi parées de leurs bi bigoudis volumineux, gargantuesques rouleaux enrobant une chevelure détenue, future libérée que viendraient peut-être caresser aux heures nocturnes, les clients dans leur voracité sexuelle. Ils verraient les chairs tendues, moins tendues, celluliteuses, vergetureuses et libéreraient des strings de leur état récurrent de tension sous les chairs éclatées, étranglées sous les tenues moulantes, moulues, rompues à l'exercice.

D'autres divas de la misère venaient s'épancher dans les innombrables bars, où les regards croisés, les pawol kontré, les tchats se diluaient dans le flot musical brassé ragga, reggae, zouk, salsa, kompas...

Tables et chaises simili Grofillex mises à l'épreuve résistaient à l'entassement des superpositions féminines, à leur excès de féminité, à leurs fessiers débordant de stretch oppressé, manifestant toute sa résistance, contenant les chairs pòpòt reléguées sous les matières synthétiques aux couleurs saturées. Des créatures bottées, shortées, dosnusifiées, micro jupées proches du plus simple appareil attendaient leur cavalier, espérant la plus belle monture, espérant leur générosité. De leurs énergies, de leur entrain, de la chaleur moite dégagée, dépendraient l'ambiance, le chiffre d'affaires de la soirée Chez Frédo, Chez Fédé, tous actifs aux platines et peu farouches sur leurs prix.

Les hommes consommateurs occasionnels ou réguliers, rarement accompagnés, libidineux, proxénètes, dealers, chacun servile à sa cause, rayonnaient sur ce tableau vivant. Certains explosaient sous les regards: faune provocante, faune gifle aux idées reçues, faune vyé mers. Un pied de nez aux bonnes mœurs, avec leurs locks enfouis sous le big bonnet rasta, montagne Pelée émigrée, lainé, tricoté, crocheté, haut lieu de recel de substances illicites, avec leurs débardeurs filets à provisions, gage d'aération.

Le spectacle se déclinait, en représentation unique, sur sa scène la plus co-casse, la plus jubilatoire, dans des relents de marijuana dégustée par un maître en la matière. Pas un maître-chien, pas un maître d'école! Par un maître propriétaire d'un magnifique bulldog blanc- neige, toiletté! Ce chien ayant renoncé aux plaisirs de son maître. Ce chien tenu en laisse, couché à plat ventre pour saisir les dernières sensations fraîches du carrelage cheap. Pattes arrière écartées, subissant les rythmes saccadés de son maître enivré par le reggae ambient et l'explosion sonore de joueurs de dominos, joueurs tafia surexcités, suant le rhum ingurgité. Les yeux du bulldog transpiraient de courses-poursuites, rallyes humains, inhumains, incessants entre les représentants de l'ordre public, gendarmes ti bâton, gendarmes gran bâton, et la faune masculine locale, haute en couleur. Forte, puissante, en quête des précieux euros. Parée, blindée, armée, scooterisée, créatrice ingénieuse aux mille et une cachettes de butins à dissimuler, dans son instinct de survie au quotidien, dans ses ventres à nourrir, dans ses bouches assoiffées, dans ses femmes à satisfaire, dans l'apparence à préserver, dans les honneurs à sauvegarder.

Les butins s'émerveillaient, entreposés dans des voies naturelles, pas naturelles, à la cime de cocotiers, dans des baskets Nike dernière génération, dans des concubinages actifs de dreadlocks enserrés, muselés, mis sous cloche, pièce montée culminante des bonnets rasta.

Les yeux du maître, émergeant des vapeurs de tafia et de marijuana se posaient sur une autre faune, ancrage trottoirs, aux accents d'Oïapoque, de Macapa, de Belém, à la vente de ses charmes naturels, moins naturels aux forces résiduelles de chirurgie esthétique draconienne.

Plus loin, plus haut, des cubes de béton estampillés «Rénovation Urbaine» s'étaient imposés au quartier déshérité. Il s'en était excusé à devoir entasser ses masses populaires, à les parquer dans des espaces réduits avec vue sur grands espaces. Il aurait voulu repousser ses limites, s'étirer encore et encore sur les contreforts des palétuviers. Palmiers pinots, palmiers bâches, ti wara, bois canon, bambous majestueux se seraient sans doute pliés à sa demande, avec pléthore de louanges face à sa prise de risque, son altruisme, son désir de sublimation des cases créoles.

Un nez fin avait suffi. Il pourrait exhaler toutes les effluves, porter aux confins des mers, des océans, tous les fluides du canal. Quelles exhalaisons? Odorantes?

Malodorantes? Tous les fluides du canal de ses eaux usées, usées par les énergies mobilisées, usées de luttes quotidiennes, usées de cavales, usées de règlements de compte, usées de toutes les misères du monde. Tous les fluides du canal, de ses émanations fortes, fortes comme la résistance des masses à l'oppression, à l'ordre établi, fortes de langage cru, de faciès brut, de force physique.

Ce même nez avait suffi. Il ne pourrait ignorer les ébats, débats de la faune aquatique, saisie en eaux profondes, peu profondes, des mers, des rivières, des fleuves, des criques, des marais, saisie dans les tramay, les filets machann poson. Des générations d'acoupas, de machoirans, de cocos, de croupias et autres, empruntaient depuis toujours au matin, bien avant le chant du coq, la voie royale canal Laussat, entreposées dans des canots de fortune. Un manque d'information leur avait cruellement fait défaut.

Comment savoir qu'on les attendait encore ici même à l'entrée du canal, dernier bastion de la Résistance, qu'on leur soulèverait les ouïes, scruterait les écailles, les yeux pour s'assurer de leur fraîcheur? Car le client était

exigeant, il saurait reconnaître les confrères aux écailles délavées, relavées, aux yeux vitreux, tout en se complaisant dans les odeurs dites pestilentielle qui collent à la peau, dans les écailles qui lui font une seconde peau, au nettoyage sur l'instant.

Comment savoir qu'on les avait autrefois attendus, plus en aval, dans le vieux maché poson, marché aux poissons griffé nauséabond, exhibés sur des billots, entreposés dans de rares glacières côtoyant les copains poissons salés ouverts en portefeuille et autres viandes bois, maïpouri et pakira, que leurs noms étaient hélés, magnifiés?

Comment savoir que la masse de leurs congénères reposait actuellement dans les grandes chambres réfrigérées du marché d'intérêt régional, non loin de là sur l'autre rive, l'arrogante, qui voulait se donner des airs, s'habillait des normes européennes, empruntait un langage aseptisé, au grand désespoir des mouches et des chiens errants effarés par le tableau tro de djez, trop maniéré?

Une main experte avait suffi. Elle pourrait allonger le bras, saisir de ses attaches fines le canal et se livrer à moult palpations de la rive sœur, l'arrogante réputée moins sanguine. Dans la plus grande proximité, dans la plus tendre intimité, quelles forces venaient lui dérober des formes pourtant si familières? Quelles forces venaient tâter, palper, s'approvisionner?

Sur le marché, exerçant une douce pression, la main avait reconnu les chalands jouant du coude à coude sur les étalages des marchands hmongs, surinamiens, haïtiens et créoles guyanais. Animée du bois bandé, saisi dans la halle centrale parmi d'autres

flacons aux vertus médicinales, elle recouvrait toute l'énergie et s'employait à pétrir, malaxer la mosaïque culturelle. Grouillante, émouvante aux senteurs de dachines, d'oranges pays fusionnées aux ramboutans, fruits enfantés de l'immigration hmong, et aux zognon é ay progéniture nomade des revendeuses haïtiennes.

La main s'effaçait, peu avant la fin du spectacle vers treize heures, s'estompant dans l'un des restaurants laotiens intérieur jouxtant l'artisanat du marché central, requinquée par un jus de cupuaçu, manucurée par les forces florales des balisiers, héli-conias et roses des sables livrées à l'état brut.

Une bouche gourmande avait suffi. Elle pourrait libérer tous les arômes contenus, toutes les saveurs de cochon bois, de bouillon d'awara, de blaff de poisson, de banane pesée, de feijoada et autres enchantements gustatifs de son étal kaléidoscope. Tous les incontournables délices sucrés et parfumés, amers, acides, conviés à goûter ensemble sur un lot de bananes flambées, à flamber, exploser dans un ultime cri teinté gastronomique: Résistance! Résistance! La Crique mise à plat! Plat de résistance, la Crique ne doit pas disparaître!

Cette oreille attentive, cet œil exercé, ce nez fin, cette main experte, cette bouche gourmande n'étaient autres que ceux de Félicia de l'autre côté du miroir, l'envers du décor.

Nota da tradutora

Sylviane Vayaboury nasceu em Caiena, na Guiana Francesa, em 20 de abril de 1960. Ela é filha de um pai indo-guadalupense e de uma mãe guianense, tendo vivido, em função disso, tanto nas Antilhas (Guadalupe e Martinica), quanto na Guiana Francesa, onde mora atualmente. Foi professora do magistério em Caiena e lecionou também durante os anos em que morou em Paris, onde passou por uma formação complementar no Institut Universitaire de Formation de Maîtres (IUFM), em uma classe infantil de um hospital da capital francesa. De volta ao “país natal”, em 2007 ela assume o posto de encarregada de missão documentária do Centre Régional de Documentation Pédagogique em Caiena.

Apesar de pouco difundida mesmo no mundo francófono, Vayaboury esteve no Brasil em 2010 para o lançamento de seu segundo romance na feira do livro de Belém, promovendo uma intervenção junto aos alunos do Ensino de Jovens e Adultos (EJA) de uma escola da cidade, ação conjunta da Aliança Francesa da capital paraense e da Promolivre – instituição guianense que busca promover autores da região –, além de ter também feito uma fala na Universidade Federal do Pará (UFPA).

Sua obra romanesca é ainda bastante breve, mas imponente no que diz respeito à literatura contemporânea da Guiana Francesa em nossa opinião. Em 2006, então, a autora publica seu primeiro romance, *Rua Lallouette prolongée*, texto autobiográfico que mergulha o leitor na intimidade de Vayaboury e em sua itinerância sintomática entre Antilhas, Guiana Francesa e França hexagonal. *La Crique* (2010), cujo primeiro capítulo traduzimos aqui, é seu segundo romance publicado, e escancara a dura realidade da periferia da capital guianense e a resistência de seus habitantes frente à pressão da crescente especulação imobiliária, não menosprezando o que parece ser o fio condutor de toda a obra da autora até o momento – como é também bastante comum nas obras de outras escritoras guianenses e antilhanas –: o protagonismo feminino. É também uma mulher, portanto, que protagoniza seu último romance publicado, *Exhibition de l'invisible* (2015).

Entre tradição e modernidade, sonho e realidade, a escrita da autora guianense se mostra complexa, mas bastante imagética, tornando assim a tarefa de seu leitor e, no que nos concerne, de seu tradutor, igualmente complexa. Chama atenção, em um primeiro momento, o uso de expressões em crioulo ao longo do romance que jamais são explicadas em nota ou no corpo do texto como fariam outros autores crioulofonos. Optamos por traduzir ao português algumas menos significativas para uma compreensão do contexto em que se insere a narrativa, mas mantivemos outras com notas de rodapé a fim de não apagar completamente as escolhas da autora que, ao nosso ver, são de extremo cuidado e importância para essa literatura que evidencia e reafirma uma questão identitária bastante singular.

Além disso, algumas escolhas tradutórias seguem aquelas do projeto pensado anteriormente para a versão em português dos contos orais recolhidos e transcritos por Ina Césaire, buscando assim manter uma coerência no que diz respeito à tradução da oralitura dos territórios ultramarinos franceses, que se insere no texto antilo-guianense quase que naturalmente em uma tentativa de preservar a tradição ou, mais especificamente, de preservar e recontar a história de uma comunidade que tanto se tenta apagar. É o caso, por exemplo, do uso do diminutivo – grafado como se fala (com terminação em “in” em vez de “inho”) – quando da escrita do *ti* (de *petit* em francês), bastante usual no meio crioulofônico. Da mesma forma, buscamos manter os neologismos que não raro aparecem no texto de Vayaboury, referindo mais uma vez à uma linguagem oral que prevalece em seu texto e que aparece igualmente na escolha da pontuação.

A oralidade, portanto, é peça fundamental na construção da narrativa de Vayaboury e talvez por isso a tarefa de lê-la ou de traduzi-la seja, ao mesmo tempo, complicada e instigante. Nesse sentido, convidamos o leitor a experienciar também

o universo das contações de histórias tão presentes nas comunidades francófonas das Américas lendo este primeiro capítulo de *A Crique* em voz alta.

Referências bibliográficas

VAYABOURY, Sylviane. *La Crique*. Paris: L'Harmattan, 2010.

Antigamente em Rouergue, Narrativas de Alice Bonneton-Lagru

*Olaci da Costa Carvalho*¹

Resumo: Alice Bonneton-Lagru nasce em 23 de janeiro de 1920, na cidade de Kourou, na Guiana Francesa. Estuda no Colégio de Caiena, também na Guiana francesa, até a conclusão de seus estudos secundários. Aos 28 anos, parte à França onde obtém seus estudos universitários. Para este número, escolhemos traduzir alguns contos representativos de fatos ou pessoas gravados na mente da narradora. Optamos também por traduzir alguns contos que, a nosso ver, são característicos de uma certa universalidade em tempos passados, como, por exemplo, a comunicação por cartas ou a figura da parteira, presente em diferentes partes do mundo, tão comumente encontrada em regiões brasileiras, especialmente, na Amazônia.

Alice Bonneton-Lagru nasce em 23 de janeiro de 1920, na cidade de Kourou, na Guiana Francesa. Estuda no Colégio de Caiena, também na Guiana francesa, até a conclusão de seus estudos secundários. Ainda em Caiena, assume a função de auxiliar de professor, no histórico liceu Félix Eboué. Aos 28 anos, parte à França onde obtém seus estudos universitários, nas faculdades de Montpellier e de Toulouse, nas áreas de história, geografia e letras, disciplinas que ministrará até 1979. Antes de sua aposentadoria, em 1981, Alice Bonneton-Lagru exercerá ainda a direção de serviços de documentação.

Embora, em suas obras, celebre a terra natal, como em *Cric-crac: Il était une fois en Guyane Française* (1977) ou ainda *Cadavre au Miramar: De Cayenne à*

1 Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: olaci@unifap.br

St-Jean-de-Monts (1982), a autora tem predileção também pela descrição de paisagens francesas como àquelas da Corse *Opapo, il était une fois en Corse* (1978) e, principalmente, daquelas ligadas à rusticidade de Aveyron em *Bleuets et Coquelicots, en Aveyron... et ailleurs* (1979) e nos contos aqui traduzidos da obra *Autrefois en Rouergue, Récits* (1988). Paisagens essas, às quais Alice Bonneton fora familiarizada, como as de Rodez onde ela se instalou por razões matrimoniais – seu marido, Paul Lagru, foi magistrado nessa cidade – e profissionais (MANSFIELD, 2009) ou ainda nos diferentes locais citados nas várias dedicatórias de *Autrefois en Rouergue*: Olemps-La Mouline, Saint-Géniez d’Olt, Millau, Sévérac Le Château, Lacafourque.

Antigamente em Rouergue (nossa primeira escolha foi traduzir como *Era uma vez em Rouergue*), em linguagem simples, como “as alegrias”, apresenta-nos a rememoração de um passado vivido “há cinquenta anos e mais”, na região de Rouergue, antiga província do Midi da França, correspondente, atualmente, ao departamento de Aveyron, na região administrativa de Occitanie. Em um tom saudosista e testemunhal, a narradora mergulha-nos em acontecimentos cotidianos e pitorescos de sua juventude nessa região. As reuniões de família, o convívio com os avôs, as cartas recebidas, a época da colheita, os rituais alimentares, a devoção religiosa, as festas nos vilarejos, enfim, tudo é motivo para reviver esse passado nostálgico em que “a memória do tempo” é a “memória do coração seguindo as estações”.

Para evidenciar essas inúmeras recordações, escolhemos traduzir alguns contos representativos de fatos ou pessoas gravados na mente da narradora. Optamos também por traduzir alguns contos que, a nosso ver, são característicos de uma certa universalidade em tempos passados, como, por exemplo, a comunicação por cartas ou a figura da parteira, presente em diferentes partes do mundo, tão comumente encontrada em regiões brasileiras, especialmente, na Amazônia. Traduzimos ainda o prefácio e a conclusão, para explicitar as motivações da narradora e o quão importante é, não somente guardar as lembranças, mas, sobretudo, contá-las para que não caiam no esquecimento.

Esperamos que a leitura dos contos a seguir conduza à descoberta e à difusão da obra de Alice Bonneton-Lagru, escritora guianense ainda desconhecida ou pouco estudada no Brasil. Então, como diz a autora no conto *Le pain d’antan* “Bom apetite a vocês todos que o apreciam!”².

2 Em francês: Bon appétit à vous tous qui l’appréciez!

En guise de préface

À l'écoute de mon amie Marcelle, pour répondre à ses souhaits et pour obliger d'autres amis encore de cette belle région de France, le Rouergue, où je vis depuis plusieurs années, il m'a plu de retracer le passé: un passé encore proche; mais un passé tout de même.

Ces récits sont des témoignages.

Rien n'est plus comme avant, dit-on à la ronde.

Au demeurant, il fait bon parler de son terroir.

Il y a cinquante ans et plus, les vies coulaient paisibles avec l'accomplissement des tâches journalières si dures qu'elles fussent. Les joies étaient simples; la plupart des gens allaient à pied ou à cheval. L'air était celui des vastes horizons. L'on savourait le temps en pays rouergat comme on savoure une fouace.

Je dédie ces petits tableaux à tous ceux qui aujourd'hui se remémorent le passé avec joie.

Mémoire du temps, mémoire du cœur en suivant les saisons.

À guisa de prefácio

Ouvindo minha amiga Marcelle, para responder a seus desejos e agradar ainda a outros amigos desta bela região da França, Rouergue, onde eu vivi vários anos, pareceu-me deleitável recontar o passado: um passado ainda próximo; porém um passado, apesar de tudo.

Estas narrativas são testemunhos.

Nada mais é como antes, dizem nas redondezas.

De resto, é bom falar de sua região.

Há cinquenta anos ou mais, as vidas corriam tranquilas com a realização das tarefas quotidianas por mais duras que o fossem. As alegrias eram simples; a maioria das pessoas se deslocava a pé ou a cavalo. O ar era aquele dos vastos horizontes. Saboreava-se o tempo na região de Rouergue como se saboreia uma fogaça.

Eu dedico estes pequenos quadros a todos aqueles que hoje rememoram o passado com alegria.

Memória do tempo, memória do coração seguindo as estações.

Réunions de familles

Les grandes réunions de famille, il faut le dire, avaient lieu aux enterrements et aux services de neuvaine; c'était l'occasion, pour toute la parenté de se retrouver. Chacun se faisait un devoir de venir, même d'un peu loin, assister aux funérailles.

Après les cérémonies, le moment venait de se restaurer; un bon repas était pris en commun, selon la tradition. Malgré les circonstances, rien n'était négligé pour autant. Autour d'une table on peut remonter le temps, refaire connaissance, évaluer les changements de vie, parler des uns et des autres; certains se voient pour la première fois. Les exclamations jaillissent qui font tourner les têtes des intéressés ou sourire tout simplement : «Dieu que ce grand-père est alerte! Antoinette a vieilli, c'est vrai la pauvre, elle reste seule depuis longtemps. Notre vieille Mémé Agnès se porte toujours bien malgré ses quatre-vingt-cinq ans. Comme cette petite Marcelle est jolie! Et ces jeunes gens sont charmants, ils se tiennent tendrement par la main, retiennent ainsi l'attention; on dit qu'ils vont se marier prochainement.»

Les nouvelles : bonnes ou mauvaises se propageaient. Que de propos tenus autour de ceux qui sont drapés dans leurs habits de deuil, leurs habits noirs.

Sans ce triste évènement, une réunion de famille aussi importante n'aurait pu se faire.

Reuniões familiares

As grandes reuniões de família, é preciso dizer, aconteciam durante os enterros e as novenas; era a ocasião para todos os parentes encontrarem-se. Cada um tinha o dever de vir, mesmo de locais distantes, assistir aos funerais.

Após as cerimônias, chegava o momento de restaurar as forças; uma boa refeição era partilhada, de acordo com a tradição. Apesar das circunstâncias, nada era negligenciado entretanto. Ao redor de uma mesa pode-se voltar no tempo, refazer conhecimentos, avaliar mudanças de vida, falar de uns e de outros; alguns se viam pela primeira vez. As exclamações jorram e chamam a atenção dos interessados ou provocam sorrisos simplesmente: “Deus, este avô está alerta! Antoinette envelheceu, pobrezinha!, ela está sozinha há muito tempo. Nossa velha Mémé Agnès vai muito bem, apesar de seus oitenta e cinco anos. Como a pequena Marcelle está linda! E estes jovens são charmosos, eles se seguram carinhosamente pelas mãos, atraindo assim toda a atenção; dizem que eles vão se casar brevemente”.

As notícias: boas ou más se propagavam. Que propósitos em torno daqueles que estão envoltos em suas roupas de luto, suas roupas negras.

Sem este triste acontecimento, uma reunião de família tão importante não poderia ocorrer.

L'accoucheuse

Il faut rendre hommage à l'accoucheuse, la commère, qui dans bien des villages en faisant fonction. Les couches, d'une façon générale, se faisaient à la maison. Certaines praticiennes tenaient leur savoir-faire de leur mère; elles exerçaient ce métier par goût. Elles n'avaient pas de diplômes mais elles avaient acquis par la pratique la compétence voulue. Il était arrivé bien des fois que le médecin qu'elles devait aider ne fût pas là au moment nécessaire. Franchir les distances à l'époque n'était pas toujours facile par mauvais temps; quand le docteur arrivait, le bébé était né sauf en cas de complications sérieuses.

Dans la maison où était attendu le petit être, il avait régné une grande effervescence; il avait fallu préparer les bassines, remplir ces dernières d'eau chaude, vérifier le linge. L'accoucheuse restait souvent seule pour la naissance qui se faisait dans l'intimité. Elle coupait le cordon ombilical et présentait l'enfant à la mère qui, délivrée, regardait le nouveau-né de tous ses yeux: garçon, fille? Après les soins prodigués à la mère, cette dernière était réconfortée par un bouillon de poule comme le voulait la tradition.

Quant à l'accoucheuse, elle était rétribuée en nature et se sentait payée de retour par des nombreuses attentions. Elle faisait partie de la famille dont quelquefois même elle partageait les secrets.

A parteira

É preciso homenagear a parteira, a comadre, que nos vilarejos desempenhava essa função. Os partos, de uma maneira geral, eram realizados nas casas. Algumas praticantes herdavam este conhecimento de suas mães; elas exerciam esta profissão por gosto. Elas não possuíam diplomas, porém adquiriam pela prática a competência necessária. Não eram raras as vezes em que o médico, a quem elas deveriam auxiliar, não estivesse lá no momento preciso. Percorrer as distâncias, à época, não era sempre fácil, sobretudo com mau tempo; quando o doutor chegava, o bebê já havia nascido, exceto em casos de complicações sérias.

Na casa onde era esperado o pequeno ser, reinava uma grande efervescência: era preciso preparar as bacias, enchê-las com água quente, verificar os panos. Frequentemente, a parteira permanecia sozinha para o nascimento que se realizava na intimidade. Ela cortava o cordão umbilical e apresentava a criança à mãe que, delivrada, olhava o recém-nascido de todos os seus olhos: é menino, é menina? Após os cuidados dispensados, a mãe era recompensada com um caldo de galinha como determinava a tradição.

Quanto à parteira, recompensada não em dinheiro, sentia-se paga pelas inúmeras atenções que lhe eram dedicadas. Ela fazia parte da família, algumas vezes mesmo, compartilhava dos segredos.

Nos lettres

Rédigées d'une plume appliquée, avec une belle encre violette, elles avaient de l'importance des lettres: celles que nous envoyions qui avaient été soumises à l'approbation de tous; celles que nous recevions. La plupart jugées précieuses étaient gardées bien rangées dans le soufflet du calendrier des P.T.T. ou dans un tiroir à cet effet pour être relues à tête reposée. Elles relataient la vie des uns et des autres; marquaient les anniversaires, les fêtes, les vœux du nouvel an, sans oublier les petits événements: la première dent d'un enfant, le cheval qui s'est emballé, la chatte qui avait eu une indigestion... Cela peut paraître puéril mais c'était le seul vrai moyen de communication, alors qu'aujourd'hui le téléphone nous permet d'être au courant de tout dans la minute qui suit.

Nous savons aussi combien la venue du facteur était guettée; un accueil chaleureux lui était réservé; il lui fallait se défendre pour refuser le petit verre amical; il s'informait des nouvelles. Quand c'était une lettre administrative, se lisait un peu d'inquiétude sur certains visages; il fallait s'attendre à tout. Certains ne sachant pas lire, il y avait des lecteurs à haute voix qui apportaient de l'ambiance, quelques gros rires quand l'histoire était drôle et bien commentée; mais aussi quelques larmes pour des sujets tristes; les lettres d'amour étaient dites avec réserve et pudeur.

Un autre temps en vérité comparé à celui d'aujourd'hui où tout s'étale au grand jour et quelquefois sans pitié.

Nossas cartas

Redigidas de uma pluma aplicada, com uma bela tinta violeta, elas tinham importância nossas cartas: aquelas que nós enviávamos, que eram submetidas à aprovação de todos; aquelas que nós recebíamos. Na sua maioria, julgadas preciosas, eram guardadas bem enfileiradas no calendário dos P.T.T.³ ou em uma gaveta, com efeito, para serem relidas com a cabeça repousada. Elas relatavam a vida de uns e de outros; marcavam os aniversários, as festas, os votos de feliz ano novo, sem esquecer dos pequenos acontecimentos: o primeiro dente de leite, o cavalo que disparou, a gata que tivera uma indigestão... Isso pode parecer pueril, mas era o único meio de comunicação, enquanto que hoje o telefone nos permite saber de tudo no minuto seguinte.

Sabemos também o quanto a chegada do carteiro era esperada; uma recepção calorosa era-lhe reservada; ele precisava esforçar-se para recusar um copo de bebida amigável; informava-se das notícias. Quando era uma carta administrativa, notava-se uma certa preocupação em alguns rostos; era preciso esperar de tudo. Alguns não sabendo ler, havia leitores em voz alta que provocavam no ambiente algumas gargalhadas quando a história era engraçada e bem comentada; mas também algumas lágrimas quando os assuntos eram tristes; as cartas de amor eram pronunciadas com reserva e pudor.

Um outro tempo, em verdade, comparado ao de hoje em que tudo está exposto escancaradamente e, algumas vezes, sem piedade.

3 Sigla para Postes, Télégraphes et Téléphone (Correios, Telégrafos e Telefone). Esta administração pública, originada em 1921 e extinta em 1991 com a criação de La Poste (Correios) e da companhia de telecomunicações France Télécom, gerenciava essas formas de comunicação. Distribuíam calendários murais ou em forma de almanaques (a partir de 1945) que ocupavam lugar de destaque na maioria dos lares franceses.

Gavons nos oies

Nous sommes en Novembre, grand-mère a décidé que le moment était venu de gaver ses oies. C'était une opération délicate qui nous donnait de l'émotion; elle la faisait avec notre petite aide.

Le jour dit, rentrés de l'école, vers cinq heures de l'après-midi, nous étions à ses côtés; elle portait pour l'occasion un tablier de cuisine bleu pour protéger sa robe des éclaboussures; prenant la malheureuse oie, elle la maintenait bien serré entre ses cuisses pour l'empêcher de bouger; il lui fallait placer une espèce d'entonnoir entre le bec et le gosier. Il s'agissait ensuite d'introduire dans ce dernier des grains dont elle savait jauger la quantité nécessaire pour ne pas abîmer l'œsophage du volatile qui se débattait cela va de soi; d'une main tranquille, elle lui massait le jabot.

A notre tour d'intervenir en versant dans l'entonnoir de l'eau de notre petit arrosoir pour faire glisser les grains de maïs cuits, un peu tièdes.

La pauvre bête sortait de là étourdie, vacillante; elle s'ébrouait avant de se mettre d'aplomb sur ses pattes.

Nos coeurs d'enfants s'en émouvaient et pourtant que de bonnes choses à déguster par la suite; le foie d'oie énorme nous donnerait de bonnes terrines, nous aurions de bons quartiers conservés dans les toupines: des fritons, des rillettes.

C'est pour tout cela que grand-mère soignait bien ses bêtes.

Cevemos nossos gansos

Estamos em Novembro; vovó decidiu que era chegado o momento de cevar os gansos. Era uma operação delicada que nos enchia de emoção. Ela a realizava com nossa pequena ajuda.

No dia marcado, já retornados da escola, por volta das cinco horas da tarde, ficávamos ao seu lado; ela usava, para a ocasião, um avental de cozinha azul para proteger seu vestido dos respingos; pegando o infeliz ganso, ela o mantinha bem apertado entre suas coxas para impedi-lo de se mexer; era preciso colocar uma espécie de funil entre o bico e a goela. Em seguida, introduzia-se os grãos os quais ela sabia dosar a quantidade necessária para não machucar o esôfago da ave que se debatia, evidentemente; com a mão tranquila, massageava o papo.

Chegada nossa vez de intervir, derramávamos no funil a água de nosso pequeno regador para fazer escorregar os grãos de milho cozidos, um pouco mornos.

O pobre animal saía de lá atordoado, vacilante; sacudia-se, antes de ficar a prumo sobre as patas.

Nossos corações de crianças agitavam-se e, entretanto, que coisas boas a degustar depois: o fígado enorme do ganso daria boas terrinas, teríamos boas porções conservadas nas vasilhas de barro: torresmos, rillettes.

É por tudo isso que vovó cuidava bem de seus animais.

Souvenirs, souvenirs

Se souvenir de nos moments d'attendrissements en compagnie du cousin Casimir, un garçon aimable, sous le gui d'un vieux pommier: se donner la main pour aller chercher à l'étable le lait tout chaud de la vache qui allaite son petit. Etre jolie et se l'entendre dire; se laisser conter fleurette. Ah le bon temps de l'insouciance.

Lembranças, lembranças

Lembrar de nossos momentos de ternura na companhia do primo Casimir, um garoto amável, sob o visco de uma velha macieira: dar as mãos para ir buscar no estábulo o leite quentinho da vaca que aleitava sua cria. Ser linda e ouvi-lo dizer; deixar-se flertar. Ah o bom tempo da despreocupação.

En guise de conclusion

Est-ce que nous embellissons le temps de notre enfance?

Nous disons volontiers, «de mon temps, c'était autre chose» avec un certain émerveillement, voire avec émotion.

Souvent notre mémoire ne veut garder que les bons souvenirs quand il s'agit d'évoquer le passé.

Être jeune, c'est avoir naturellement un regard tout autre que celui de l'âge avancé. C'est avoir foi dans l'avenir. C'est espérer tout simplement.

Il fut bon être jeune; c'est tout un art de le rester quant à l'esprit.

Novembre 1980

Janvier 1988

À guisa de conclusão

Será que idealizamos nosso tempo de infância?

Dizemos, voluntariamente, “no meu tempo, era outra coisa” com um certo deslumbramento, até mesmo, com emoção.

Frequentemente, nossa memória deseja guardar apenas as boas lembranças quando se trata de evocar o passado.

Ser jovem, é ter naturalmente um olhar diferente daquele da idade mais avançada. É ter fé no futuro. É esperar tudo simplesmente.

Foi bom ser jovem; é uma arte mantê-lo no espírito.

Novembro de 1980

Janeiro de 1988

Referências bibliográficas

- BITEGUE DIT MANGA, B. *La Littérature guyanaise de demain, d'où vient-elle?* In *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, n. 2, pp. 155-176. University of Nebraska Press, 2008.
- BONNETON-LAGRU, A. *Autrefois en Rouergue, Récits*. Paris: Paris Editions Hélios, 1988.
- MANSFIELD, E. *La symbolique du regard: regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française: Martinique, Guadeloupe, Guyane, 1945-1982*. Paris: Publibook, 2009.

A poesia negra e feminina de Lima Fabien

Beatriz D'Angelo Braz¹

Resumo: Lima Fabien é uma poeta de origem guianense e martiniquense, que nasceu em 1964, no Senegal. Fabien mudou-se posteriormente para Metz, no noroeste da França, onde passou sua infância e adolescência. A autora com frequência define-se como uma “cidadã do mundo”, o que se deve, provavelmente, a essa vivência cheia de deslocamentos. Contudo, ainda que Fabien afirme a universalidade da poesia como meio de expressão da sensibilidade humana – que pode ser compartilhada independentemente da raça, da origem e das fronteiras geográficas-, seu trabalho poético também busca refletir e afirmar sua expressão *créole*. Além de poeta, Fabien tem um significativo trabalho no teatro guianense como atriz e dramaturga na companhia Mayouri Théâtre.

Lima Fabien é uma poeta de origem guianense e martiniquense, que nasceu em 1964, no Senegal. Fabien mudou-se posteriormente para Metz, no noroeste da França, onde passou sua infância e adolescência. A autora com frequência define-se como uma “cidadã do mundo”, o que se deve, provavelmente, a essa vivência cheia de deslocamentos. Contudo, ainda que Fabien afirme a universalidade da poesia como meio de expressão da sensibilidade humana – que pode ser compartilhada independentemente da raça, da origem e das fronteiras geográficas-, seu trabalho poético também busca refletir e afirmar sua expressão *créole*. Além de poeta, Fabien tem um significativo trabalho no teatro guianense como atriz e dramaturga na companhia *Mayouri Théâtre*.

1 Beatriz D'Angelo Braz é mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutora em literatura pela Universidade de Brasília (UnB).

Fabien escreve seu primeiro poema com 16 anos. Aos vinte anos, em 1983, ela publica sua primeira coletânea de poemas, intitulada *Point de vue*. A obra é bem recebida tanto na França metropolitana quanto nos territórios ultramarinos. *Poutchi, Pouki, (à jamais libre...)*, título do qual foram extraídos os poemas que se seguem, é sua segunda coletânea e foi publicada quase vinte anos após a primeira, em 2002. Essa segunda publicação surge em decorrência da leitura da obra do escritor, poeta e político guianense Léon Gontran-Damas, que serviu como inspiração para a autora.

Para Fabien, a criação é fruto do encontro, no sentido amplo, de livros, autores e de momentos de vida. Além disso, ela entende a poesia como um encontro entre o mundo espiritual e o mundo material. A poesia, para ela, faz analogias, ligações e traduz as revoltas interiores, desempenhando quase a função de uma terapia, tanto para o poeta quanto para o leitor que se identifica com o autor e sua produção. Essa percepção da poesia como meio de expressão quase terapêutico está presente de forma marcante em *Poutchi Pouki (À jamais libre...)*. Nesse livro, a autora faz uma homenagem aos seus ancestrais, destacando, sobretudo, as dificuldades enfrentadas pelo seu povo. Assim, mesmo como “cidadã do mundo”, Fabien busca jamais esquecer suas origens e, em sua obra poética, dar voz à população negra que muito sofreu durante séculos de exploração. Além das poesias, ela também assina as ilustrações que permeiam a obra.

No prefácio de *Poutchi Pouki*, Guy Fabien salienta a musicalidade da poesia de Lima Fabien, que apresenta um ritmo a ser seguido, levando o leitor em uma viagem do passado ao futuro, destacando lembranças a serem redescobertas. Em função disso, os poemas selecionados e apresentados a seguir são os sete primeiros, conforme a sequência proposta pela autora. Assim, o leitor pode iniciar seu trajeto pelas poesias de Fabien como ela havia concebido, dando os primeiros passos nesse caminho conduzido pela autora.

O passado, o sofrimento, o sangue fazem-se presentes desde as primeiras páginas, em um retrato pungente dos infortúnios de seu povo. O *créole* também aparece em alguns poemas da obra de forma pontual, sendo apresentadas as traduções em francês em notas de rodapé. Nos poemas selecionados, contudo, a autora não utilizou termos e expressões em *créole*. A escrita de Fabien é sintética, porém, carregada de muito sentido e sentimento. Seus versos não refletem apenas o sofrimento do povo negro, mas, em particular, a condição feminina, ainda mais fragilizada.

Un chant d'antan

*Et j'entends ce chant incessant
Qui s'éprend à tout rompre
De l'écume de tant de sang versé*

*Combien de temps encore
Combien d'aurores auront passé la nuit
Avant que meure la flamme des victimes humaines
Qui hantent les esprits*

*Et j'entends ces râles
Qui s'étouffent qui s'essoufflent
De rage devant le miroir de la liberté*

*Combien de temps encore
Combien d'aurores
Combien de nuits
Oh combien passées!*

Um canto de outrora

E escuto esse canto incessante
Que se apaixona perdidamente
Pela espuma de tanto sangue derramado

Quanto tempo ainda
Quantas auroras teriam passado a noite
Antes que morresse a chama das vítimas humanas
Que assombram os espíritos

E escuto esses chiados
Que se sufocam e perdem o fôlego
De raiva em frente ao espelho da liberdade

Quanto tempo ainda
Quantas auroras
Quantas noites
Ó quantos passados!

Que

*Que puis-je espérer
Sinon respirer encore
Encore pour témoigner
Encore pour consumer
Les cendres de leurs calumets*

*Que puis-je espérer
Moi le fruit d'un monde divisé
De mon père de ma mère de mes enfants
La mer flue et reflue depuis la nuit des temps*

*Que puis-je espérer
Seule montrée du doigt par les passants
Toutes mes larmes ont séché dans le souffle du vent*

*Que puis-je espérer
Dans l'amertume
Sinon ramasser l'écume de l'écume*

O quê

O que posso eu esperar
Senão respirar ainda
Ainda para testemunhar
Ainda para consumir
As cinzas dos seus cachimbos

O que posso eu esperar
Eu o fruto de um mundo dividido
Do meu pai da minha mãe dos meus filhos
O mar flui e reflui desde a noite dos tempos

O que posso eu esperar
Sozinha apontada pelos passantes
Todas as minhas lágrimas secaram com o sopro do vento

O que posso eu esperar
Na amargura
Senão juntar a escória da escória

Lettre à mon frère

Toi mon frère

Toi qui juge

Ouvre donc les yeux

Ouvre donc ton cœur

La première

Leçon c'est de se taire

De se montrer moins fier

Toi mon frère

Toi qui juge

Enlève les maillons de cette chaîne folle

Dont la langue de vipère salit les âmes

Les âmes anciennes lumière de misère

Toi mon frère

Toi qui juge

Ramène à la raison ta suffisance

Ramène un peu d'amour dans ta province

Ramène à la raison les cœurs de mon enfance

Carta ao meu irmão

Você meu irmão

Você que julga

Abra então os olhos

Abra então seu coração

A primeira

Lição é a de se calar

De se mostrar menos orgulhoso

Você meu irmão

Você que julga

Tire os elos dessa corrente louca

Cuja língua de víbora suja as almas

As almas antigas luz de miséria

Você meu irmão

Você que julga

Traga à razão a sua empáfia

Traga um pouco de amor a sua província

Traga à razão os corações da minha infância

Le temps d'une vie

*Je ne vivrai que le temps qu'il faudra
Pour mettre au monde des enfants ça et là
Je ne brillerai que cent vingt ans peut-être
Avant l'heure du trépas*

*Mes pores serviront aux graines de la terre
Ma sueur sève de ma colonne en vie
Arrosera jusqu'à la fin du suc véritable
Jusqu'au dernier holà!*

*Je ne vivrai que le temps qu'il faudra
Avant l'été dernier mon ami me tuera*

O tempo de uma vida

Só viverei o tempo que for preciso
Para colocar no mundo crianças aqui e acolá
Só brilharei por cento e vinte anos talvez
Antes da hora do traspasso

Meus poros servirão para as sementes da terra
Meu suor seiva da minha coluna em vida
Regará até o fim do verdadeiro suco
Até o último basta!

Só viverei o tempo que for preciso
Antes do último verão meu amigo me matará

Ce que je n'ai pas vécu

J'imagine les gestes d'une culture

Dans des ondes devinées

J'imagine la mère qui donnait la tétée à son fils

Pendant qu'un cri au loin ébranlait la savane

J'imagine le père rompant le pain

Partage de la famille qui devait le lendemain s'éclater

J'imagine une odeur de chambre

Où on nous entassait

Où on nous aurait perdu nos âmes

J'imagine un langage

Un souvenir

Un chant

Un rire à pleines dents

J'imagine la joie

Les corps

La transe

La danse

Mais je vois l'odeur du sang

Aquilo que não vivi

Imagino os gestos de uma cultura

Nas ondas adivinhadas

Imagino a mãe que dava de mamar ao seu filho

Enquanto um grito ao longe sacudia a savana

Imagino o pai partindo o pão

Partilha da família que devia no dia seguinte se divertir

Imagino o cheiro do quarto

Onde nós nos apinhávamos

Onde teríamos perdido nossas almas

Imagino uma linguagem

Uma lembrança

Um canto

Um riso com todos os dentes

Imagino a alegria

Os corpos

O transe

A dança

Mas vejo o cheiro do sangue

Viols en série, souvenirs d'antan

*La femme qui fut femme
Comme il se doit d'être femme
Affiche les rondeurs
Caresse jour et nuit la pointe de son nombril
Des bosses apparaissent comme des tremblements d'entrailles
Son intérieur s'étend généreusement
L'eau l'habite
Devant le feu qui au dedans crépite*

*La femme qui fut femme
Comme il se doit d'être femme
À un passé d'orgasmes déraisonnables*

*La femme qui fut femme
Sans même le demander
Ne peut serrer son ventre comme une taille de guêpe
Le bourreau la condamne
Jette sur la graine ovoïde le blâme*

*La femme qui fut femme sans même le demander
Alimente la source des rivières
Baigne dans un océan de misère*

*La femme qui fut femme
Comme il se doit d'être femme
La femme qui fut femme
Sans même le demander*

Estupros em série, lembranças de outrora

A mulher que foi mulher
Como se deve ser mulher
Exibe curvas
Acaricia dia e noite seu umbigo
Bossas aparecem como tremores nas entranhas
Seu interior estende-se generosamente
A água a habita
Diante do fogo que por dentro crepita

A mulher que foi mulher
Como se deve ser mulher
Para um passado de orgasmos descabidos

A mulher que foi mulher
Sem mesmo pedir
Não pode encolher sua barriga como uma cintura de pilão
O carrasco a condena
Joga sobre a semente oval a culpa
A mulher que foi mulher
Sem mesmo pedir
Alimenta a nascente dos rios
Banha-se num oceano de miséria

A mulher que foi mulher
Como se deve ser mulher
A mulher que foi mulher
sem mesmo pedir

Paroles d'autres femmes

Tu m'ignorais un soir
Tu m'ignorais
Mon sacrifice
Tu m'ignorais chez une autre compagne
Tu donnes à nos enfants des frères illégitimes
Tu colores
Tu blanchis
Tu m'ignorais
Douleur de ma douleur
Trîne-malheur affirme ma pâleur
Tu m'ignorais avec tes cent mille négresses
La cendre de leurs cendres
Polyandre des sept corps en amont en moi incinéré
Servira d'engrais à tes vastes champs de cannes
L'essence même d'un cierge de désirs illustrés
Tu m'ignorais
Provoquer l'oubli de ces corps d'animaux
Que l'amour de mes larmes immergées
Frappe en pleine face par un coup d'acculé
Tu m'ignorais
M'ignoreras-tu encore?

Palavras de outras mulheres

Você me ignorava uma noite
Você me ignorava
Meu sacrifício
Você me ignorava na casa de outra parceira
Você dá aos nossos filhos irmãos ilegítimos
Você colore
Você branqueia
Dor da minha dor
Desafortunado afirma minha palidez
Você me ignorava com suas cem mil negras
A cinza das cinzas delas
Poliandra dos sete corpos a montante em mim incinerado
Servirá de adubo para seus vastos campos de cana
A própria essência de um círio de desejos ilustrados
Você me ignorava
Provocar o esquecimento desses corpos de animais
Que o amor das minhas lágrimas imersas
Bata na cara com um golpe de um acuado
Você me ignorava
Você ainda me ignorará?

Referência bibliográfica

FABIEN, Lima. Poutchi Pouki (À jamais libre...). Dakar: Panafrika / Silex / Nouvelles du Sud, 2017.

<https://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAFestivalieres2004.html> Acesso em 02/03/2022.

Uma tradução do prefácio de *Batouala. Vêritable roman nègre*, de René Maran

Danielle Grace¹

Rodrigo Ielpo²

Resumo: A tradução aqui apresentada refere-se a um prefácio que marcou de modo muito peculiar a relação entre a arte e sociedade na França da primeira metade do século XX. Tal prefácio integra o livro *Batouala. Vêritable roman nègre*, do escritor franco-guianense René Maran, que ficou mundialmente conhecido por ser o primeiro autor negro a receber o prêmio Goncourt por esta obra em 1921.

A tradução que realizamos aqui se refere a um prefácio que marcou de modo muito peculiar a relação entre a arte e sociedade na França da primeira metade do século XX. Ele integra o livro *Batouala. Vêritable roman nègre*, do escritor franco-guianense René Maran, que ficou mundialmente conhecido por ser o primeiro autor negro a receber o prêmio Goncourt por esta obra em 1921. Assim como *Batouala*, o seu prefácio, publicado na primeira edição do livro e acrescido de um breve comentário 17 anos depois³, provocou protestos ao apontar as atrocidades

1 Professora de Ensino de Francês e literaturas (DPEC/CE/UFRN), atua no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/CCHLA/UFRN).

2 Professor de língua e literaturas de língua francesa no curso de Letras Português-francês (LEN/UFRJ), pesquisador no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (UFRJ).

3 Para saber mais sobre a gênese deste prefácio, recomendamos o artigo “René Maran: génèse de la première édition (1921) de *Batouala, véritable roman nègre* et de sa préface”, de Charles Scheel. Disponível em <https://journals.openedition.org/comal/7748>

da presença colonial francesa na África Central, mais precisamente, na região de Ubangui-Chari⁴.

De pais guianenses, Maran nasceu em 1887 em uma embarcação que ia da Guiana para Martinica, onde passou parte de sua infância. Aos 7 anos, se mudou para a França, na cidade de Bordeaux, para estudar em um colégio interno. Em 1909, se estabeleceu em Ubangui-Chari e lá ficou por 12 anos trabalhando como funcionário da administração colonial. Finalmente, após a publicação de *Batouala* e os conflitos causados pelo prêmio Goncourt, pediu dispensa do serviço colonial em 1937. Muitos de seus romances foram gestados neste período de estadia em terras africanas. Na sua obra poética e nos ensaios, sobretudo após seu retorno a Bordeaux, também se pode perceber alusões a esta época, sendo esta experiência um dispositivo que perpassa todo o seu projeto literário.

Na época de sua publicação, o romance protagonizou um debate polêmico sobre as atividades coloniais, que, na primeira metade do século XX, ainda vigoravam intensamente em todo o continente africano. A obra impactou, no entanto, não apenas sobre as ideologias que justificavam a prática colonial da política imperialista francesa, mas também o próprio escritor. Pode-se dizer que a reação negativa que *Batouala* provocou por ser considerado ultrajante tem consequências ainda hoje. Um dos fatores que comprovam isto pode ser identificado até mesmo no Brasil, já que nos mais de 100 anos que separam seu romance de estreia dos dias atuais, muito pouco ou mesmo nada se produziu sobre sua obra nos estudos literários em língua francesa. Percebe-se também seu apagamento no rol dos autores considerados clássicos da literatura francesa e francófona que ocupam as prateleiras das bibliotecas e livrarias nacionais.

A ideia de traduzir este prefácio surge, portanto, do desejo de (re)colocar Maran nos centros das discussões literárias dos estudos francófonos produzidos atualmente no Brasil⁵. Trata-se de uma pequena contribuição para que a pesquisa em literatura de língua francesa diversifique seu leque de possibilidades. Em termos editoriais, pouco se pode encontrar de obras do autor acessíveis ao público brasileiro, sendo as edições de sites estrangeiros a única opção legal. Além disso, apenas um romance, *Djuma, cão sem sorte*, foi traduzido no Brasil há muitos anos por

4 A partir de 1960, com sua independência, essa região ficou conhecida como República Centro-Africana.

5 Em 2021, ano do centenário de Batouala, diversas homenagens e eventos acadêmicos foram realizados no mundo francófono. No Brasil, o colóquio CLEF: René Maran e a Guianidade reuniu alguns pesquisadores do autor num evento bilíngue online. Disponibilizado em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLXF-t6yGOsYqyf7OaPbMi0skCOKG3Tavs>

Aristides Avila, restando ainda uma extensa obra que abarca inúmeros romances, poesia e ensaio. É curioso lembrar que, no Brasil da década de 1920, Maran era uma figura conhecida da intelectualidade brasileira, que certamente podia ler a obra no original, não sendo por isso, talvez, primordial a tradução para o português⁶.

Por fim, vale destacar que ao mirar as possibilidades que se abrem com um autor como Maran pretende-se também estabelecer contato com a história e a constituição sociocultural e artística brasileira. Neste sentido, se classificar a obra de Maran a partir de categorias como literatura latino-americana ou anticolonial não parece dar conta das complexidades que a envolvem, é impossível negar que questões como a diáspora africana e a exploração colonial constituem um núcleo importante de reflexões que reverberam também na produção e nos debates que se efetivam no Brasil contemporâneo.

6 A esse respeito, recomendamos o artigo “Ecos de René Maran na intelligentsia brasileira (1921-1955): contatos, recepção e tradução”, de Dennys Reis-Silva, *Revista Lettres Françaises* (2021). Cf. <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/issue/view/867>

PRÉFACE

Henri de Régnier, Jacques Boulenger, tuteurs de ce livre, je croirais manquer de cœur si, au seuil de la préface que voici, je ne reconnaissais tout ce que je dois à votre bienveillance et à vos conseils.

Vous savez avec quelle ardeur je souhaite la réussite de ce roman. Il n'est, à vrai dire, qu'une succession d'eaux-fortes. Mais j'ai mis six ans à le parfaire. J'ai mis six ans à y traduire ce que j'avais, là-bas, entendu, à y décrire ce que j'avais vu.

Au cours de ces six années, pas un moment je n'ai cédé à la tentation de dire mon mot. J'ai poussé la conscience objective jusqu'à y supprimer des réflexions qu'on aurait pu m'attribuer.

Les nègres de l'Afrique Équatoriale sont en effet irréfléchis. Dépourvus d'esprit critique, ils n'ont jamais eu et n'auront jamais aucune espèce d'intelligence. Du moins, on le prétend. À tort, sans doute. Car, si l'inintelligence caractérisait le nègre, il n'y aurait que fort peu d'Européens.

Ce roman est donc tout objectif. Il ne tâche même pas à expliquer: il constate. Il ne s'indigne pas: il enregistre. Il ne pouvait en être autrement. Par les soirs de lune, allongé en ma chaise longue, de ma véranda, j'écoutais les conversations de ces pauvres gens. Leurs plaisanteries prouvaient leur résignation. Ils souffraient et riaient de souffrir.

Ah! monsieur Bruel, en une compilation savante, vous avez pu déclarer que la population de l'Oubangui-Chari s'élevait à 1.350.000 habitants. Mais que n'avez-vous dit, plutôt, que dans tel petit village de l'Ouahm, en 1918, on ne comptait plus que 1.080 individus sur les 10.000 qu'on avait recensés sept ans auparavant? Vous avez parlé de la richesse de cet immense pays. Que n'avez-vous dit que la famine y était maîtresse?

Je comprends. Oui, qu'importe à Sirius que dix, vingt ou même cent indigènes aient cherché, en un jour d'innommable détresse, parmi le crottin des chevaux appartenant aux rapaces qui se prétendent leurs bienfaiteurs, les grains de maïs ou de mil non digérés dont ils devaient faire leur nourriture!

Montesquieu a raison, qui écrivait, en une page où, sous la plus froide ironie, vibre une indignation contenue: «Ils sont noirs des pieds jusqu'à la tête, et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre.»

Après tout, s'ils crèvent de faim par milliers, comme des mouches, c'est que l'on met en valeur leur pays. Ne disparaissent que ceux qui ne s'adaptent pas à la civilisation.

Civilisation, civilisation, orgueil des Européens, et leur charnier d'innocents, Rabin-dranath Tagore, le poète hindou, un jour, à Tokio, a dit ce que tu étais!

Tu bâtis ton royaume sur des cadavres. Quoi que tu veuilles, quoi que tu fasses, tu te meus dans le mensonge. À ta vue, les larmes de sourdre et la douleur de crier. Tu es la force qui prime le droit. Tu n'es pas un flambeau, mais un incendie. Tout ce à quoi tu louches, tu le consumes...

Honneur du pays qui m'a tout donné, mes frères de France, écrivains de tous les partis; vous qui, souvent, disputez d'un rien, et vous déchirez à plaisir, et vous réconciliez tout à coup,

chaque fois qu'il s'agit de combattre pour une idée juste et noble, je vous appelle au secours, car j'ai foi en votre générosité.

Mon livre n'est pas de polémique. Il vient, par hasard, à son heure. La question nègre est «actuelle». Qui a voulu qu'il en fût ainsi? Mais les Américains. Mais les campagnes des journaux d'Outre-Rhin. Mais Romulus Coucou, de Paul Reboux, Le Visage de la Brousse, de Pierre Bonardi et l'Isolement, de ce pauvre Bernard Combette. Et n'est-ce pas vous, «Ève», petite curieuse, qui, au début de cette année, alors que vous étiez encore quotidienne, avez enquêté afin de savoir si une blanche pouvait épouser un nègre?

Depuis, Jean Finot a publié, dans la Revue, des articles sur l'emploi des troupes noires. Depuis, le Dr Huot leur a consacré une étude au Mercure de France. Depuis, M. Maurice Bourgeois a dit, dans Les Lettres, leur martyre aux Etats-Unis. Enfin, au cours d'une interpellation à la Chambre, le ministre de la Guerre, M. André Lefèvre, ne craignit pas de déclarer que certains fonctionnaires français avaient cru pouvoir se conduire, en Alsace-Lorraine reconquise, comme s'ils étaient au Congo Français.

De telles paroles, prononcées en tel lieu, sont significatives. Elles prouvent, à la fois, que l'on sait ce qui se passe en ces terres lointaines et que, jusqu'ici, on n'a pas essayé de remédier aux abus, aux malversations et aux atrocités qui y abondent. Aussi «les meilleurs colonisateurs ont-ils été, non les coloniaux de profession, mais les troupiers européens, dans la tranchée». C'est M. Blaise Diagne qui l'affirme.

Mes frères en esprit, écrivains de France, cela n'est que trop vrai. C'est pourquoi, d'ores et déjà, il vous appartient de signifier que vous ne voulez plus, sous aucun prétexte, que vos compatriotes, établis là-bas, déconsidèrent la nation dont vous êtes les mainteneurs.

Que votre voix s'élève! Il faut que vous aidiez ceux qui disent les choses telles qu'elles sont, non pas telles qu'on voudrait qu'elles fussent. Et plus tard, lorsqu'on aura nettoyé les subrres coloniales, je vous peindrai quelques-uns de ces types que j'ai déjà croqués, mais que je conserve, un temps encore, en mes cahiers. Je vous dirai qu'en certaines régions, de malheureux nègres ont été obligés de vendre leurs femmes à un prix variant de vingt-cinq à soixante-quinze francs pièce pour payer leur impôt de capitation. Je vous dirai...

Mais, alors, je parlerai en mon nom et non pas au nom d'un autre; ce seront mes idées que j'exposerai et non pas celles d'un autre. Et, d'avance, des Européens que je viserai, je les sais si lâches, que je suis sûr que pas un n'osera me donner le plus léger démenti.

Car, la large vie coloniale, si l'on pouvait savoir de quelle quotidienne bassesse elle est faite, on en parlerait moins, on n'en parlerait plus. Elle avilit peu à peu. Rares sont, même parmi les fonctionnaires, les coloniaux qui cultivent leur esprit. Ils n'ont pas la force de résister à l'ambiance. On s'habitue à l'alcool. Avant la guerre, nombreux étaient les Européens capables d'assécher à eux seuls plus de quinze litres de pernod, en l'espace de trente jours. Depuis, hélas! j'en ai connu un, qui a battu tous les records. Quatre-vingts bouteilles de whisky de traite, voilà ce qu'il a pu boire, en un mois.

Ces excès et d'autres, ignobles, conduisent ceux qui y excellent à la veulerie la plus abjecte. Cette abjection ne peut qu'inquiéter de la part de ceux qui ont charge de représenter la

France. Ce sont eux qui assument la responsabilité des maux dont souffrent, à l'heure actuelle, certaines parties du pays des noirs.

C'est que, pour avancer en grade, il fallait qu'ils n'eussent «pas d'histoires». Hantés de cette idée, ils ont abdiqué toute fierté, ils ont hésité, temporisé, menti et délayé leurs mensonges. Ils n'ont pas voulu voir. Ils n'ont rien voulu entendre. Ils n'ont pas eu le courage de parler. Et à leur anémie intellectuelle l'asthénie morale s'ajoutant, sans un remords, ils ont trompé leur pays.

C'est à redresser tout ce que l'administration désigne sous l'euphémisme «d'errements» que je vous convie. La lutte sera serrée. Vous allez affronter des négriers. Il vous sera plus dur de lutter contre eux que contre des moulins. Votre tâche est belle. À l'œuvre donc, et sans plus attendre. La France le veut!

Ce roman se déroule en Oubangui-Chari, l'une des quatre colonies relevant du Gouvernement Général de l'Afrique Équatoriale Française.

Limitée au sud par l'Oubangui, à l'est par la ligne de partage des eaux Congo-Nil, au nord et à l'ouest par celle du Congo et du Chari, cette colonie, comme toutes les colonies du groupe, est partagée en circonscriptions et en subdivisions.

La circonscription est une entité administrative. Elle correspond à un département. Les subdivisions en sont les sous-préfectures.

La circonscription de la Kémo est l'une des plus importantes de l'Oubangui-Chari. Si l'on travaillait à ce fameux chemin de fer, dont on parle toujours et qu'on ne commence jamais, peut-être que le poste de Fort-Sibut, chef-lieu de cette circonscription, en deviendrait la capitale.

La Kémo comprend quatre subdivisions: Fort-de-Possel, Fort-Sibut, Dekoa et Grimari. Les indigènes, voire les Européens, ne les connaissent respectivement que sous les noms de Kémo, Krébédgé, Combélé et Bamba. Le chef-lieu de la circonscription de la Kémo, Fort-Sibut, dit Krébédgé, est situé environ cent quatre-vingt-dix kilomètres au nord de Bangui, ville capitale de l'Oubangui-Chari, où le chiffre des Européens n'a jamais dépassé cent cinquante individus.

La subdivision de Grimari, ou encore de la Bamba ou de la Kandjia, du double nom de la rivière auprès de laquelle on a édifié le poste administratif, est à cent vingt kilomètres environ à l'est de Krébédgé.

Cette région était très riche en caoutchouc et très peuplée. Des plantations de toutes sortes couvraient son étendue. Elle regorgeait de poules et de cabris. Sept ans ont suffi pour la ruiner de fond en comble. Les villages se sont disséminés, les plantations ont disparu, poules et cabris ont été anéantis. Quant aux indigènes, débilités par des travaux incessants, excessifs et non rétribués, on les a mis dans l'impossibilité de consacrer à leurs semailles même le temps nécessaire. Ils ont vu la maladie s'installer chez eux, la famine les envahir et leur nombre diminuer.

Ils descendaient pourtant d'une famille robuste et guerrière, âpre au mal, dure à la fatigue. Ni les razzias senoussistes, ni de perpétuelles dissensions intestines n'avaient pu la détruire. Leur nom de famille garantissait leur vitalité. N'étaient-ils pas des «bandas»? Et «bandas»

ne veut-il pas dire «filets»? Car c'est au filet qu'ils chassent, à la saison où les feux de brousse incendient tous les horizons.

La civilisation est passée par là. Et dakpas, m'bis, maroukas, l'ambassis, sabangas et ngapous, toutes les tribus bandas ont été décimées...

La subdivision de Grimari est fertile, giboyeuse et accidentée. Les boeufs sauvages et les phacochères y pullulent, ainsi que les pintades, les perdrix et les tourterelles.

Des ruisseaux l'arrosent en tous sens. Les arbres y sont rabougris et clairsemés. À cela rien d'étonnant: la sylvie équatoriale s'arrête à Bangui. On ne rencontre de beaux arbres qu'au long des galeries forestières bordant les cours d'eaux.

Les rivières serpentent entre des hauteurs que les «bandas», en leur langue, appellent «kagas».

Les trois qui sont les plus rapprochés de Grimari sont: le kaga Kosségamba, le kaga Gobo et le kaga Biga.

Le premier se dresse à deux ou trois kilomètres au sud-est du poste, et borne, dans cette direction, la vallée de la Bamba. Le Gobo et le Biga sont en pays ngapou, à une vingtaine de kilomètres au nord-est...

Voilà, décrite en quelques lignes, la région où va se dérouler ce roman d'observation impersonnelle.

Maintenant, ainsi que disait Verlaine tout à la fin des «terza rima» liminaires de ses Poèmes Saturniens,

Maintenant, va, mon livre, où le hasard te mène.

*

Dix-sept ans ont passé depuis que j'ai écrit cette préface. Elle m'a valu bien des injures. Je ne les regrette point. Je leur dois d'avoir appris qu'il faut avoir un singulier courage pour dire simplement ce qui est.

Paris ne pouvait pourtant ignorer que Batouala n'avait fait qu'effleurer une vérité qu'on n'a jamais tenu à connaître à fond.

En veut-on une preuve entre mille? Une mission d'inspection est arrivée au Tchad dans les premiers jours de janvier 1922, c'est-à-dire au moment où les polémiques que mon livre avait provoquées battaient leur plein.

Elle aurait dû enquêter, c'était même son plus élémentaire devoir, sur les faits que j'avais signalés. Le contraire se produisit. Ordre lui fut donné de porter ses recherches ailleurs.

Cette excessive prudence ne mérite aucun commentaire.

Je n'ai eu qu'en 1927 les satisfactions morales qu'on me devait. C'est cette année-là qu'André Gide a publié Voyage au Congo. Denise Moran faisait paraître Tchad peu après. Et les Chambres étaient saisies des horreurs auxquelles donnait lieu la construction de la voie ferrée Brazzaville-Océan.

Il ne me reste, de tout ce passé si proche, que d'avoir fait mon devoir d'écrivain français et de n'avoir jamais voulu profiter de mon brusque renom pour devenir un patriote d'affaires.

Paris, le 23 novembre 1937.

R. M.

PREFÁCIO

Henri de Régnier, Jacques Boulenger, eu me consideraria um homem sem coração se, no início do presente prefácio, eu não reconhecesse tudo o que devo à benevolência e aos conselhos dos senhores, tutores deste livro.

Os senhores sabem com que ardor desejo o sucesso deste romance. Para dizer a verdade, ele não passa de uma sucessão de gravuras. Mas eu levei seis anos para perfazê-lo. Levei seis anos para traduzir o que eu tinha ouvido, para descrever o que tinha visto.

No decorrer destes seis anos, em nenhum momento cedi à tentação de dar minha opinião. Impulsionei a consciência objetiva até suprimir reflexões que poderiam ser atribuídas a mim mesmo.

Os negros da África Equatorial são com efeito sem raciocínio. Desprovidos de espírito crítico, não tiveram e não terão jamais nenhuma espécie de inteligência. Pelo menos, é o que se acredita. Errado, certamente. Pois, se a falta de inteligência caracterizasse o negro, haveria apenas pouquíssimos europeus.

Este romance é, então, totalmente objetivo. Ele não procura nem mesmo explicar: constata. Ele não se indigna: registra. Não poderia ser de outra maneira. Nas noites de luar, recostado em minha espreguiçadeira, escutava, da minha varanda, as conversas dessa pobre gente. Suas brincadeiras eram a prova de sua resignação. Sofriam e riam de sofrer.

Ah! Senhor Bruel, em uma compilação erudita, o senhor foi capaz de declarar que a população de Ubangui-Chari contava 1.350.000 habitantes. Mas por que não disse que, em 1918, num pequeno povoado de Ouahm, não restavam mais do que 1.080 indivíduos dos 10.000 que haviam sido recenseados sete anos antes? O senhor falou da riqueza desse imenso país. Por que não disse que a fome ali reinava?

Entendo. Sim, que importa a Sirius que dez, vinte ou até mil nativos tenham procurado, num dia de inominável aflição, dentre os esterco dos cavalos pertencentes às aves de rapinas que se dizem seus benfeitores, grãos de milho ou de painço não digeridos, com os quais deviam preparar seu alimento!

Montesquieu tem razão quando escreve numa página, sob a mais fria ironia, onde vibra uma indignação contida: “Eles são negros da cabeça aos pés, e tem o nariz tão achatado que é quase impossível se compadecer deles.”

De todo modo, se milhares deles estão morrendo de fome como moscas é porque valorizamos seu país. Sucumbem apenas os que não se adaptam à civilização.

Civilização, civilização, orgulho dos europeus e seu ossuário de inocentes, Rabin-dranath Tagore, o poeta hindu, um dia, em Tóquio, disse o que você era!

Você constrói seu reino sobre cadáveres. Não importa o que queira ou faça, você se move na mentira. Ao ver você, as lágrimas jorram e a dor grita. Você é a força que prima sobre o direito. Não é uma chama, mas um incêndio. Tudo o que você toca é consumido.

Honra ao país que tudo me deu, irmãos da França, escritores de todos os partidos; vocês que, frequentemente, brigam por nada, se dividem com prazer, e se reconciliam de repente a cada vez que se trata de combater por uma ideia justa e nobre, a vocês eu peço socorro, pois tenho fé na sua generosidade.

Meu livro não é nada polêmico. Ele chega, aliás, na hora certa. A questão negra é “atual”. Quem quis que assim fosse? Os americanos. As campanhas dos jornais do além-Reno. *Romulus Coucou*, de Paul Reboux⁷, *Le visage de la Brousse*, de Pierre Bonardi⁸ e *Isolement*, do pobre Bernard Combette⁹. E não foi você, “Ève”, sua curiosa, que, no início deste ano, enquanto ainda era diária, realizou uma enquete afim de saber se uma branca podia se casar com um negro?¹⁰.

Desde então, Jean Finot publicou artigos na *Revue* sobre o emprego de tropas negras. Desde então, o Dr. Huot consagrou a eles um estudo no *Mercure de France*. Desde então, o Sr. Maurice Bourgeois contou, em *Les Lettres*, o martírio deles nos Estados Unidos. Enfim, no decorrer de uma interpelação na Câmara, o ministro da Guerra, Sr. André Lefèvre, não hesitou em declarar que certos oficiais franceses acreditavam que podiam se comportar, na reconquistada Alsácia-Lorena, como se estivessem no Congo Francês.

Estas palavras, pronunciadas em tal lugar, são significativas. Elas provam ao mesmo tempo que se sabe o que ocorre nessas terras longínquas, e que, até agora, não se tentou remediar os abusos, as malversações e as atrocidades que ali abundam. Assim, “os melhores colonizadores não foram os colonos de profissão, mas os soldados europeus nas trincheiras”. É o senhor Blaise Diagne que afirma isto.

Meus irmãos intelectuais, escritores da França, isto é a mais pura verdade. É por isto que a partir de agora cabe a vocês anunciar que não querem mais, sob nenhum pretexto, que seus compatriotas, ali estabelecidos, desrespeitem a nação da qual vocês são mantenedores.

Que suas vozes se ergam! É preciso que vocês apoiem quem diz as coisas como elas são, não como gostaríamos que fossem. E mais tarde, quando tivermos limpado as suburas coloniais, descreverei para vocês alguns desses tipos que já esbocei, mas que ainda conservo, por enquanto, em meus cadernos. Direi a vocês que em certas regiões, negros

7 Escritor e jornalista francês (1877-1963). *Romulus Coucou*. *Roman nègre*, como o conjunto das obras citadas neste parágrafo, integra um gênero da época que designava as narrativas sobre os povos e as regiões colonizadas, intitulado romance colonial. Interessante notar que em *Batouala*, Maran subscreve *Véritable roman nègre*.

8 Pierre Bonardi (1887-1964) foi um escritor francês e administrador colonial como Maran. Viajou pelo Benin e Nigéria.

9 Escritor francês e viajante (1880-1914), morreu aos 34 anos de uma doença tropical. Percorreu a África e a China.

10 Maran se refere a uma enquete realizada por Paul Reboux cujo título é “Nos enquete: une Blanche peut-elle épouser un Homme de couleur?”, publicada na revista *Eve*, em março de 1920.

infelizes foram obrigados a vender suas mulheres a um preço que variava entre vinte e cinco e setenta e cinco francos cada para pagar seus impostos de capitação. Direi a vocês...

Falarei, então, em meu nome e não em nome de outro; são as minhas ideias que irei expor e não as de outro. E, de antemão, tenho certeza de que os europeus que estou apontando são tão covardes que nenhum deles ousará contrapor o menor desmentido.

Pois, da grande vida colonial, se pudéssemos saber de que baixeza cotidiana é feita, falaríamos menos, não falaríamos mais. Ela se degrada pouco a pouco. Raros são, mesmo entre os funcionários públicos, os colonos que cultivam o espírito. Não têm a força de resistir à atmosfera. Habitua-se ao álcool. Antes da guerra, inúmeros eram os europeus capazes de secar sozinhos mais de quinze litros de pernod num espaço de trinta dias. Desde então, misericórdia!, conheci um que bateu todos os recordes. Quarenta e oito garrafas de whisky sem parar, aí está o que ele foi capaz de beber em um mês.

Estes e outros excessos ignóbeis conduzem os que assim se distinguem à mais abjeta indolência. Esta abjeção só pode inquietar aos responsáveis por representar a França. São eles que assumem a responsabilidade dos males de que sofrem, atualmente, certas partes do território dos negros.

É que para avançar na carreira, é preciso que eles não tenham “nenhum embaraço”. Obsedados por esta ideia, abdicaram de toda dignidade, hesitaram, postergaram, mentiram e dissiparam suas mentiras. Não quiseram ver. Não quiseram saber de nada. Não tiveram a coragem de falar. E juntando-se à sua anemia intelectual a astenia moral, sem qualquer remorso, enganaram seu país.

É para retificar tudo aquilo que a administração designa sob o eufemismo de “erros” que os convido. A luta será acirrada. Vocês enfrentarão traficantes de escravos. Será mais difícil lutar contra eles do que contra moinhos. A tarefa de vocês é bela. Ao trabalho, então, sem mais demora. A França assim o quer!

Este romance se desenvolve em Ubangui-Chari, umas das quatro colônias do Governo Geral da África Equatorial Francesa.

Limitado ao sul por Ubangui, a leste pela divisória das bacias hidrográficas do Congo e do Nilo, ao norte e a oeste pela divisória das do Congo e do Chari, esta colônia, como todas as colônias do grupo, é dividida em circunscrições e subdivisões.

A circunscrição é uma entidade administrativa. Ela corresponde a um *Département*¹¹. As subdivisões são suas subprefeituras.

A circunscrição de Kémo é uma das mais importantes de Ubangui-Chari. Se trabalhássemos nesse famoso caminho de ferro, do qual não paramos de falar mas que jamais começamos, talvez o posto de Fort-Sibut, sede administrativa desta circunscrição, se tornasse sua capital.

11 Divisão administrativa do território francês sob autoridade de um prefeito e administrado por um Conselho geral.

Kémo compreende quatro subdivisões: Fort-de-Possel, Fort-Sibut, Dekoa e Grimari. Os nativos, e mesmo os europeus, as conhecem respectivamente apenas sob os nomes de Kémo, Krébédgé, Combélé e Bamba. A sede administrativa da circunscrição de Kémo, Fort-Sibut, conhecida como Krébédgé, está situada a cento e noventa quilômetros ao norte de Bangui, capital de Ubangui-Chari, onde o número de europeus jamais passou de cento e cinquenta indivíduos.

A subdivisão de Grimari, ou ainda de Bamba ou de Kandjia, do duplo nome do rio junto ao qual se construiu o posto administrativo, está em torno de cento e vinte quilômetros a leste de Krébédgé.

Esta região era muito rica em borracha e muito habitada. Plantações de toda espécie cobriam a sua extensão. Abundavam galinhas e cabritos. Bastaram sete anos para arruiná-la por completo. Os povoados se dispersaram, as plantações desapareceram, galinhas e cabritos foram aniquilados. Quanto aos nativos, debilitados pelo trabalho incessante, excessivo e não remunerado, foram impossibilitados de dedicar aos seus próprios plantios o tempo necessário. Eles assistiram a doença se instalar em suas casas, a fome os invadir e seu número diminuir.

No entanto, descendiam de uma família robusta e guerreira, firme diante do mal, resistente à fadiga. Nem os ataques *senoussistes*¹², nem contínuas divergências intestinas tinham podido destruí-la. Seus nomes e família garantiam a sua vitalidade. Eles não eram “bandas”? E “bandas” não quer dizer “redes”? Pois é com redes que eles caçam na estação em que o fogo das queimadas incendeia todos os horizontes.

A civilização passou por ali. Edakpas, m’bis, maroukas, la’mbassis, sabangas e n’gapous, todas as tribos bandas foram dizimadas...

A subdivisão de Grimari é fértil, rica em caça e acidentada. Os bois selvagens e os javalis pululam, assim como as galinhas da angola, as perdizes e as rolinhas.

Riachos a irrigam em todos as direções. As árvores são atrofiadas e ralas. Até aí, nada de surpreendente: a floresta equatorial para em Bangui. Belas árvores são encontradas apenas ao longo das matas ciliares margeando os cursos de água.

Os riachos serpenteiam entre elevações que os “bandas”, na sua língua, chamam “Kagas”.

Os três mais próximos de Grimari são: o kaga Kosségamba, o kaga Gobo e o kaga Biga.

O primeiro surge a dois ou três quilômetros a sudoeste do posto e margeia, nesta direção, o vale de Bamba. O Gobo e o Biga estão em território ngapou, a uns vinte quilômetros a nordeste...

Encontra-se aí, descrita em algumas linhas, a região onde vai se desenrolar este romance de observação impessoal.

12 Foi um movimento reformista maliquita, fundador por Mohamed ben Ali es Senussi (1787-1859).

Agora, como dizia Verlaine ao final das “terza rima” liminares de seus Poemas Saturnianos,

*Maintenant, va, mon livre, où le hasard te mène*¹³.

*

Dezessete anos se passaram desde que escrevi este prefácio. O que me valeu muitas injúrias. Não as lamento de modo algum. Devo a elas o fato de ter aprendido que é preciso uma coragem singular para dizer simplesmente aquilo que é.

No entanto, Paris não podia ignorar que *Batouala* não fez senão aflorar uma verdade que jamais se quis conhecer a fundo.

Querem uma prova em mil? Uma missão de inspeção chegou ao Tchad nos primeiros dias de janeiro de 1922, isto é, no momento em que as polêmicas que meu livro havia provocado alcançavam seu ponto máximo.

Ela deveria investigar – era o seu mais elementar dever – os fatos que eu havia assinalado. Aconteceu o contrário. Foi-lhe dada uma ordem de conduzir suas pesquisas alhures.

Esta prudência excessiva não merece nenhum comentário.

Apenas em 1927, recebi as satisfações morais que me eram devidas. Foi neste ano que André Gide publicou *Voyage au Congo*. Denise Moran lançou *Tchad* pouco depois. E os congressistas foram tomados pelos horrores ocasionados pela construção do caminho de ferro *Brazzaville-Océan*.

Só me resta, de todo este passado tão próximo, ter feito meu dever de escritor francês e de jamais ter querido me aproveitar de meu repentino renome para me tornar um patriota mercenário.

Paris, 23 de novembro de 1937.

R. M.

13 Em tradução livre: *Agora, vai, meu livro, onde o acaso te leva.*

Referências bibliográficas

CLEF: René Maran e a guianidade. Junho de 2021. 30 vídeos. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLXf-t6yGOsYqyf7OaPbMi0skCOkG3Tavs> Acesso em 18 de março de 2022.

MARAN, René. “Préface” In. *Batouala. Véritable roman nègre*. Paris: Albin Michel, 1989.

SCHEEL, Charles W. René Maran: genèses de la première édition (1921) de *Batouala*, véritable roman nègre, et sa préface. *Continents Manuscrits* (online), V. 17, out. 2021. Disponível em <https://journals.openedition.org/coma/7748>. Acesso em 18 de março de 2022.

SILVA-REIS, Dennys. Ecos de René Maran na intelligentsia brasileira (1921-1955): contatos, recepção e tradução. *Lettres Françaises*. Araraquara: Unesp, v. I, p. 423-440. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/16525/12484>. Acesso em 18 de março de 2022.

“La Guyane reste au cœur de mon travail” – Entretien avec Catherine Le Pelletier

*Vanessa Massoni da Rocha*¹

Resumo: Catherine Le Pelletier est docteure ès Lettres et maître de conférences, associée à l’Université des Antilles. Dans un entretien accordé à Vanessa Massoni da Rocha, l’intellectuelle d’origine guyanaise parcourt – de manière didactique et généreuse – des thèmes importants de l’univers littéraire de la Guyane. Située en Amérique du Sud, plus précisément entre le Surinam et le Brésil, la Guyane est un département français d’outre-mer depuis 1946.

Catherine Le Pelletier est docteure ès Lettres et maître de conférences, associée à l’Université des Antilles. Dans un entretien accordé à Vanessa Massoni da Rocha, l’intellectuelle d’origine guyanaise parcourt – de manière didactique et généreuse – des thèmes importants de l’univers littéraire de la Guyane. Située en Amérique du Sud, plus précisément entre le Surinam et le Brésil, la Guyane est un département français d’outre-mer depuis 1946.

Le rapport entre Catherine Le Pelletier et le Brésil s’intensifie dans les années 2010. En 2018, elle a rédigé un roman autour d’un couple brésilien; un roman parsemé de chansons de Tom Jobim, Caetano Veloso et Chico Buarque et

1 Professeure de Littératures francophones à l’Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brésil) où elle développe des recherches autour de la littérature antillaise. Idéalisatrice et co-organisatrice du Séminaire International des Littératures Caribéennes. Auteure des livres *Por um protocolo de leitura do epistolar* (2017) et *Tradução em (en) revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras* (2021) et de nombreux articles portant sur les littératures antillaises.

publié en portugais avant de gagner la version française. La ville de Rio de Janeiro devient le décor d'une partie de son premier roman, *Rhapsodie Jazz pour Damas* (2012). En 2021, l'écrivaine et chercheuse anime une conférence² portant sur la Guyane dans le domaine du Cycle Caribe Real & Sonhado, organisé par Vanessa Massoni da Rocha à l'initiative de la BiblioMaison, la Bibliothèque du Consulat de France à Rio de Janeiro.

La première publication de Le Pelletier, *Encre noire – La langue en liberté* (Ibis Rouge, 1998), nous emmène à son passé de journaliste à RFO et d'animatrice de l'émission littéraire «Encre Noire». Créée sous sa plume en 1993, l'émission diffusait des ouvrages et accueillait des écrivains – tous noirs, il faut le préciser – pour une conversation autour des thématiques socio-culturelles. Inscrit sous le paradigme de découverte et de promotion de la littérature d'expression noire, l'ouvrage *Encre noire* regroupe quelques-uns des principaux entretiens de l'émission avec des écrivains tels qu'Edouard Glissant, Maryse Condé, Victor Headley, Sapphire, Patrick Lemoine, Simone Schwartz-Bart, Ernest Pépin, Raphaël Confiant, Frankétienne, Louis-Philippe Dalembert, Marie-José Hoyet et Yanick Lahens.

Parmi ses essais, il faut citer d'emblée le livre *Littérature et société: la Guyane* (Éditions Ibis Rouge, 2014). L'ouvrage reprend sa thèse de doctorat en Littérature française, francophones et comparée, soutenue en 2011 à l'Université des Antilles et Guyane sous la direction de Roger Toumson. Il s'agit d'une étude de grand souffle sur son territoire natal qui est devenue un ouvrage de référence sur l'histoire littéraire et les imaginaires guyanais. Une autre publication incontournable, *Images guyanaises: instantanées de Guyane* (The Book Edition, 2010), se veut une sorte de biographie de la Guyane en images. Située en Amazonie, la Guyane ne manque pas de paysages éblouissants à faire rater le souffle.

Le travail de Catherine Le Pelletier frictionne l'histoire, la critique littéraire et la culture guyanaise, ce qui renvoie à la sentence de Patrick Chamoiseau : «Glissant disait qu'il faut être ethnographe de nous-mêmes³» (ROCHA, 2021, s/p). Grâce à son regard et à sa plume de forte connotation ethnographique, elle nous lègue un livre tel que *Michel Lohier, Régionaliste et folkloriste Guyanais* (Ibis Rouge, 2008). Créateur du journal «Parallèle 5», Lohier dresse en répertoire des

2 Cette transmission est disponible sur la chaîne du Bureau du livre: <https://www.youtube.com/watch?v=BK0mAphqcNI>

3 <https://pluton-magazine.com/2021/09/09/bresil-vanessa-massoni-da-rocha-entretien-avec-patrick-chamoiseau-2eme-partie/>

contes et légendes orales de la Guyane dans une publication fondamentale pour la mémoire orale du pays. Il se dédie également à établir et à diffuser un panthéon des figures notables de son pays natal.

Dans le domaine fictionnel, Catherine Le Pelletier consacre deux romans à l'écrivain guyanais Léon-Gontran Damas, poète tutélaire et l'un des chefs de file de la Négritude. Il devient le personnage principal de *Rhapsodie Jazz pour Damas* (Idem, 2012) et de *Damas – le scintillement des larmes* (Nèg Mawon, 2020). Tandis que le premier retrace quelques anecdotes et faits marquants de Damas entre Cayenne, Paris, Rio de Janeiro et Washington, le second privilégie davantage la Guadeloupe et des rencontres avec des personnalités guyanaises et d'autres noms importants pour Damas.

L'écrivaine publie le roman *Pastel de Belém* (Pontes, 2018) en traduction de Vera Pereira. Centré sur un couple brésilien, Luciana et João, elle de Macapa et lui de Belém, le livre sort au Brésil en traduction brésilienne avant de paraître comme *Brésil Vanille ou la saveur de la vie*⁴ (The Book Edition, 2019) en édition française. L'histoire promet un débat sur la vie en couple, la séduction, les trahisons, le harcèlement, la possession et les lisières du sentiment amoureux à partir d'un couple composé d'une critique gastronomique et d'un chef cuisinier⁵.

Dans son entretien, Le Pelletier reconnaît une « résonance sensitive » de la Guyane dans ses productions, soit académiques soit fictionnelles. Au-delà de son expérience personnelle, marquée par un mouvement de va-et-vient entre la Guyane, les Antilles (îles de la mer Caraïbe) et la France métropolitaine, la chercheuse défend que l'ancrage au territoire permet aux écrivains guyanais d'accomplir une affirmation identitaire.

Elle mentionne Léon-Gontran Damas, René Maran et Bertène Juminer comme des écrivains classiques guyanais mis en avant de plus en plus au domaine sociétal du département grâce à la création de l'Université de Guyane (2014). L'auteure insiste sur l'importance de l'université dans la promotion de textes d'auteurs guyanais. À vrai dire, la littérature guyanaise s'avère malheureusement encore marginalisée, méconnue, circulant beaucoup moins que celle des Antilles dans le domaine francophone.

4 Pour en savoir plus: <https://la1ere.francetvinfo.fr/guyane/nouveau-roman-catherine-pelletier-pastel-belem-bresil-vanille-histoire-amour-bresilienne-fond-emprise-trahisons-601839.html>

5 Dans un entretien accordé à Vanessa Massoni da Rocha dans le cadre du II Cycle Caribe real & sonhado – Dialogues Caraïbe-Brésil, le 22 septembre 2022, l'auteure se penche sur cette publication. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=LLGFQcPm0yA&t=757s>

Catherine conseille *Atipa* (1885), ouvrage d'Alfred Parépou, comme une porte d'entrée aux productions guyanaises. Livre osé, écrit entièrement en créole sous un pseudonyme et offrant une satire pointue de la Guyane, *Atipa* ne s'organise pas autour d'une intrigue dans les modèles plus canoniques. Certes, l'ouvrage se sert des dialogues comme prétexte pour décrire la Guyane, pour composer un portrait de cet espace caractérisé, parmi d'autres éléments, par l'orpaillage, le monde sylvicole et par l'Amazonie.

Espace plurilingue ancré dans l'oralité – le français et le créole guyanais étant les langues les plus répandues, l'héritage patrimonial guyanais remonte aux contes, mythes et légendes, sources inépuisables des imaginaires locaux, comme elle nous explique au long de l'entretien. L'intellectuelle guyanaise centre son attention sur le chef d'œuvre *Batouala* (1921), de René Maran et souligne son caractère précurseur de dénonciation à travers l'adoption du prisme du Noir. Elle fait encore allusion aux voix féminines dans la littérature guyanaise et au dialogue établi entre le monde littéraire et le monde politique, grâce notamment à Léon Damas et à Christiane Taubira.

Le Pelletier prétend l'existence des lignées littéraires guyanaises rapprochant les écrivains René Maran, Léon Damas, Serge Patient et Élie Stephenson. En plus, elle revendique le rôle majeur – et non secondaire – de Damas pour la Négritude. En ce qui concerne le rapport entre la Guyane et les Antilles, il est en jeu, selon la guyanaise, le passé colonial et des thèmes semblables dans les écrits, fruits d'histoires convergentes. Or, à titre d'exemplification, la Guyane a ouvert les bras aux rescapés de l'éruption de la Montagne Pelée, en 1902, en Martinique, ce qui explique en partie cette fraternité entre les deux départements.

Pour finir, Catherine Le Pelletier avoue que ses productions veulent contribuer au rayonnement de la littérature guyanaise et à la connaissance du territoire. Dans ce sens, cet entretien se veut un encouragement aux chercheurs brésiliens – et internationaux – et au public en général vers la découverte – tardive mais toujours valable – de la richesse littéraire guyanaise. En énumérant des auteurs et des ouvrages (à remarquer la bibliographie sélective à la fin de l'entretien), l'intellectuelle ouvre des portes, brise des frontières et nous invite à un voyage révélateur dans un espace voisin, si près en termes géographiques mais encore éloigné en termes de passerelles socio-culturelles à l'égard du public brésilien.

Vanessa Massoni da Rocha: L'ensemble de vos publications met énormément en relief la Guyane. Pourquoi votre pays de naissance occupe-t-il la place centrale de vos réflexions? Cette omniprésence serait-elle une préférence, une mission ou un besoin?

Catherine Le Pelletier: Dans l'histoire de la littérature, on constate que quoi qu'ils fassent, quoi qu'ils aient envie d'écrire, les auteurs ne peuvent faire fi de leurs origines, leur pays revêt toujours une résonance sensitive à laquelle ils n'ont de cesse de répondre. Un jeu pourrait d'ailleurs consister à chercher dans les écrits, les indices de leur vécu, tant la part biographique est prégnante en fiction. A tel point que la limite entre le réel et l'imaginaire en est régulièrement bouleversée. En ce qui me concerne, la Guyane reste au cœur de mon travail et il me semble que plusieurs raisons pourraient expliquer cela. La première est que, bien entendu, j'y suis née, j'y ai grandi, c'est le pays premier où j'ai appris les senteurs, les saveurs, la musicalité des langues. J'y ai aussi tenté de connaître nos sociétés et leurs composantes. M'intéresser à la Guyane à travers la recherche fondamentale ou ma création, est simplement une évidence, non une mission.

Cela dit, les ouvrages concernant la littérature de Guyane sont rares. Vous savez également que, les lois du marketing aidant, la diffusion des œuvres de nos auteurs est moins grande que celle de ceux des pays ou des régions voisines. Ainsi, je suis heureuse de contribuer au rayonnement de nos littératures et à la connaissance du territoire.

Depuis quand n'habitez-vous plus en Guyane? De quelle manière la distance a façonné votre regard sur cet espace?

J'ai quitté la Guyane sans jamais m'en séparer. Depuis que je n'y habite plus au quotidien, j'y reviens régulièrement, parfois plusieurs fois dans l'année, un peu comme si l'aimant qu'elle représente, aiguise sa force d'attraction avec le temps, au lieu de s'amoindrir. Ce mouvement de va-et-vient facilite l'analyse et le regard plus distant. Ainsi, vous voyez les transformations ou les stagnations d'un endroit, les actions et les réactions des personnes. Vous constatez également plus rapidement les évolutions linguistiques qui trahissent l'intérêt pour une situation, une personnalité.

En 2014, vous avez sorti le livre Littérature et société: La Guyane. En grandes lignes, de quelle manière la littérature guyanaise est-elle le miroir de sa société?

La littérature est le reflet de la vie d'une société, elle décrit l'environnement, les événements importants, les personnes qui vivent sur un territoire donné. En Guyane, l'environnement est extrêmement important. Tant et si bien que le pays lui-même reste au centre des préoccupations des auteurs, le gigantisme amazonien ne laisse pas indifférent. Il contribue même à l'affirmation identitaire que les auteurs revendiquent. Cette affirmation reste d'ailleurs le point majeur des écrits

guyanais, elle est accompagnée par un imaginaire où le monde sylvicole ou celui de l'orpaillage servent de théâtre au déroulement des intrigues.

Parallèlement, avec l'arrivée des nouvelles générations, les protagonistes restent ancrés dans leur territoire et les thèmes abordés comprennent bien entendu la présence des différentes sociétés, mais la particularité est bien celle de l'affirmation de soi à travers l'ancrage au territoire, quelle que soit la langue utilisée. Le français reste la langue officielle, la langue véhiculaire, qui sert à la communication administrative et à la communication entre les communautés. Mais le créole, en plus d'être la langue vernaculaire de la société éponyme, joue aussi ce rôle, car utilisé par les Nations amérindiennes ou les communautés Businenge. Créoles, Amérindiens, Businenge écrivent désormais dans leurs propres langues. Certaines d'entre elles n'ont été codifiées que dans la dernière partie du XX^e siècle, ce qui n'empêche en rien l'accès à l'imaginaire littéraire. La littérature orale est la première littérature de Guyane. Riche, elle comprend des contes, des mythes, des légendes toujours en train d'être transcrits. L'héritage patrimonial littéraire est la clé de la compréhension de la Guyane, il passe par la présence des langues vernaculaires de toutes les communautés, sans exception.

Comment est la réception de la littérature guyanaise en Guyane? Des ouvrages guyanais intègrent les programmes scolaires? Un espace dans les librairies y est accordé?

Le virage a été abordé avec le siècle nouveau, juste un peu avant l'année 2000. À Cayenne, à Kourou, à Saint-Laurent-du-Maroni, les librairies proposent désormais un large panel d'ouvrages régionaux et de fait, les auteurs guyanais y trouvent leur place. Ils y rencontrent un intérêt marqué par le public.

Parallèlement et depuis sa création en 2014, l'Université de Guyane intègre dans son parcours de Lettres l'étude de textes d'auteurs guyanais et, régulièrement, Damas, Maran ou Juminer sont au programme. Ces auteurs guyanais considérés maintenant comme «classiques» sont déjà connus par de nombreux lycéens grâce à l'implication de certains enseignants qui font l'effort de présenter quelques écrits à leurs élèves.

Et si l'on peut mesurer le chemin parcouru quant à la connaissance des auteurs de Guyane, on sait aussi que la route n'est pas terminée. Elle ne le sera d'ailleurs jamais. Inlassablement, les différents acteurs du livre continuent d'œuvrer pour sa connaissance, sa diffusion et sa transmission.

La littérature guyanaise a-t-elle trouvé sa place auprès de la France métropolitaine? Est-elle encore aujourd'hui réduite à un regard exotique de la part de l'ancienne métropole?

Dans le monde littéraire, on note en Hexagone, comme ailleurs, une ouverture sur le monde. Victor Hugo disait «La littérature est un pays sans frontière». Cette affirmation se vérifie de plus en plus, grâce notamment, aux nouvelles technologies qui permettent d'abolir les distances. Vous pouvez être installé sur une colline au plus profond de la forêt amazonienne et lire, voir, écouter un ouvrage japonais, malgache ou malien. Par là-même, puisque l'accès aux littératures dites «étrangères» est facilité, elles sont demandées, appréciées et diffusées tant en livres-papier que sur les plateformes numériques.

L'évolution est désormais rapide, nous ne sommes plus au temps où on attendait un ouvrage plusieurs semaines après l'avoir commandé. Aujourd'hui, non seulement le turnover de livres en librairies est sérié, mais le nombre d'ouvrages est exponentiel: il y a de plus en plus de publications.

Dans ce concert international, les littératures de l'ailleurs trouvent une place grandissante, favorisée par la sensation de proximité. En effet, de nombreux textes sont désormais traduits, depuis des centaines de langues, qu'elles soient nationales ou régionales. C'est dans ce contexte que les littératures des anciennes colonies françaises s'installent et suscitent également un intérêt qui, aujourd'hui connaît une dimension différente des premiers temps de la découverte. Ainsi, de nombreux auteurs des Amériques, des Caraïbes, des Mascareignes, sont régulièrement récompensés, étudiés, cités et certains gravitent désormais dans la même cour que les écrivains de l'Hexagone.

Paradoxalement, les littératures de Guyane ne bénéficient pas de tous les leviers possibles et se trouvent encore marginalisées. Et même si l'on connaît l'importance du marketing éditorial, force est de constater la différence de traitement avec les autres littératures. Au-delà du fait que celles de Guyane pourraient bénéficier d'un regard nouveau, c'est bien de leur méconnaissance dont il est question encore aujourd'hui. Malheureusement.

Quel auteur (et quel(s) ouvrage(s)) croyez-vous est une porte d'entrée pour ceux qui n'ont jamais pris de contact avec la littérature guyanaise?

L'ouvrage majeur de la littérature de Guyane reste, selon moi, *Atipa*, d'Alfred Parépou. Il s'agit d'un roman publié en 1885, par un auteur dont on ne sait rien assurément, même si de nombreuses supputations sont réalisées par différents auteurs. *Atipa* est connu comme le premier roman écrit entièrement en créole.

Il s'agit d'un roman subdivisé en douze chapitres, avec pour personnage principal «Atipa» qui, au gré de ses rencontres, explique différents aspects de la Guyane d'alors. Il y est question de linguistique, d'orpaillage et de développement économique, de politique... À travers les conversations que le protagoniste Atipa développe avec ses amis qu'il rencontre, il explicite chacun des sujets qu'il aborde. Ainsi, le lecteur effectue une immersion dans la Guyane du XIX^e siècle, en ayant des clés de compréhension du quotidien de ses habitants et de l'organisation du pays. C'est un ouvrage osé pour l'époque, parce que critique quant au colonialisme et à la structure mise en place sur le territoire. C'est d'ailleurs probablement la raison pour laquelle l'auteur a utilisé un pseudonyme. L'ouvrage a été caché pendant longtemps, préservant ainsi l'identité de son auteur jusqu'à aujourd'hui. Cette satire de la Guyane d'alors reste précieuse et renseigne aussi sur la langue créole, transcrite pour la première fois. Il s'agit bien de l'une des premières marques de la littérature de Guyane, dont la portée immense a été soulignée par l'UNESCO⁶.

Cependant, *Atipa* n'est pas une œuvre littéraire de fiction classique, il ne s'agit pas d'un roman avec l'acception que l'on donne aujourd'hui à ce terme: il ne comporte pas d'action, pas d'histoire à proprement parler, pas d'intrigue. Les dialogues que le héros engage avec les personnes qu'il rencontre tout au long de sa promenade, ne sont qu'un prétexte à décrire le pays tel qu'il le percevait.

L'ouvrage Batouala, de René Maran, peut-il être considéré l'un des plus chefs d'œuvres de cette littérature? Quelle est son importance?

Oui, vous avez raison, *Batouala* peut assurément être considéré comme un chef-d'œuvre de notre littérature caribéenne francophone, pour plusieurs raisons. On y décèle la volonté de l'auteur d'offrir au lecteur quelque compréhension des codes qui régissaient l'une des communautés bandas. Maran, employé par l'administration coloniale, était bien placé pour en connaître les codes sociétaux, dont il livre quelques clés.

Parallèlement, Maran était au service colonial de la France. Il exécutait les ordres reçus dans le but d'amener «la civilisation» au sein des contrées les plus reculées de l'Afrique noire. Il s'agissait non pas d'aller à la rencontre de l'Autre, mais bien de lui inculquer les règles, les lois et les codes de la société européenne et singulièrement française. Malheureusement, depuis son poste d'observateur privilégié, Maran a pu

6 https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000068108_fre

observer les us et coutumes de ses collègues et supérieurs hiérarchiques. C'est ce qui lui a permis de les décrire et même de les dénoncer, outré de leur comportement. En cela, René Maran a été un précurseur.

Et puis, *Batouala* est un roman écrit avec le prisme du Noir. Jusque-là, très peu d'ouvrages utilisaient ce procédé. Notons aussi que 37 années seulement séparent *Batouala* (1921), de *Atipa* (1885). Les deux romans pourraient être rapprochés justement parce que leur focus est intérieur à la société non dominante du pays dont ils décrivent les us.

Enfin, Maran a, pour cet ouvrage, accompli une œuvre littéraire particulièrement stylisée, nous pouvons en prendre pour exemple les verbes qui symbolisent les cris d'animaux qu'il a voulu intégrer à l'ouvrage. La précision, la rigueur et la stylistique qui peut sembler aujourd'hui désuète, représentent les caractéristiques d'un ouvrage qui reste une référence.

Pourrions-nous affirmer que la littérature de Guyane demeure une littérature majoritairement masculine?

Dès le début du XXI^e siècle, un tournant a été pris par la production littéraire de Guyane. Alors que jusque-là celle-ci relevait majoritairement d'auteurs, les femmes ont commencé à prendre leur part, jusqu'à tenter de rattraper le retard accumulé depuis la naissance de la Guyane littéraire. Ainsi, Assunta Renau-Ferrer⁷, Marie-George Thebia, Françoise James Ousenie, Sylviane Vayaboury, notamment, éclairent et poursuivent la route scripturale, avec des interrogations, des témoignages, des récits ou des romans en plein cœur de la Guyane.

Et puisque la littérature est un art, il convient également de souligner ce qui, a priori, pourrait être considéré comme un simple livre de recettes de cuisine, mais qui en réalité est un ouvrage présentant les différentes traditions de Guyane, écrit par Régine Horth: *La Guyane gastronomique et traditionnelle*.

De nombreuses autres femmes auteurs pourraient être citées, tant la production littéraire a pris un essor remarquable. L'autoédition, mais aussi la présence de structures éditoriales classiques sur le territoire, favorisent cet envol.

En fait, la Guyane foisonne d'auteurs qui ont tous pris le parti de parler d'elle. C'est d'ailleurs l'une des particularités des littératures de Guyane: le territoire y est présent. C'est une constante qui se retrouve dans les ouvrages depuis la genèse

7 Assunta Renau-Ferrer, *Jeux de mots*, autoédition, 1985.

jusqu’à aujourd’hui. Et parmi les auteurs du XXI^e siècle, on remarque la présence de nombreuses femmes. Peut-être sont-elles en train de rattraper le retard que les femmes avaient quant à l’expression littéraire, par rapport aux auteurs. Parmi elles, citons: Monique Blerald, Sylviane Vayaboury, Marie-George Thebia, Françoise James Ousenie, Lydie Ho-Fong-Choy-Choucouthou. Eunice Richards-Pillots. Toutes ces femmes, auteures, interviennent sur la scène littéraire en investissant les différents genres : essai, romans, poésie, théâtre, nouvelles. Elles sont le symbole de la vivacité de nos littératures et, fait remarquable, elles ont investi la plupart des formes littéraires.

Quelle a été l’importance du mouvement de la Négritude pour la littérature guyanaise?

Dès 1937, Damas a publié son recueil de poèmes *Pigments* où tous les thèmes de la Négritude étaient présentés. Inspiré par les auteurs de la Harlem Renaissance, il a instauré le virage qui marque la naissance du mouvement de la Négritude:

«(...) on peut considérer que *Pigments* sert de point d’orgue à toute une génération de poètes qui interviendront après Damas, mais selon son mot d’ordre⁸.

«*Pigments* a été le manifeste de la Négritude (...) Tous les poètes de la génération post-*Pigments* ont été contraints de se servir des éléments de ces poèmes, toutes les idées⁹.»

C’est bien l’intervention de Damas en littérature qui a sonné le point de départ de la Négritude, ce fait est d’ailleurs reconnu tant par Senghor que par Césaire. En Guyane, le dire, le phrasé de Damas connaît une résonance qui, aujourd’hui encore, se ressent dans les écrits.

Deux auteurs guyanais se sont notamment inscrits dans cette lignée: Serge Patient et Elie Stéphenson. Leur revendication damasienne passe par l’affirmation identitaire guyanaise:

8 *Littérature et société: La Guyane*, CATHERINE LE PELLETIER, Ibis rouge, 2014, p. 190.

9 Femi Ojo-Ade, «*Négritude Revisited: An interview with Léon Damas*», *Manna* n° 3, 1972, p. 17, (traduit de l’anglais par Femi Ojo Ade), in *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas*, Présence Africaine, 1979, p. 158.

«Lorsque je dis: exil
je ne sais plus très bien
s'il est accidentel
ici ou bien ailleurs je m'éprouve exilé de ma terre
exilé de moi-même¹⁰ [...]»

L'œuvre d'Elie Stephenson est axée sur la connaissance des sociétés de Guyane. Ainsi, dans *Boni doro*, l'auteur met-il l'accent sur l'organisation de la société en proie au colonialisme. En ce sens, il s'inscrit également dans la lignée de René Maran, à qui Damas a rendu un hommage appuyé. Maran, avec *Batouala*, avait, dès 1921, ouvert la route à ce que l'on peut nommer «la littérature de l'intérieur», des écrits où le prisme n'est plus celui du colon blanc, mais celui de l'opprimé. Ainsi Stephenson parle-t-il de la guerre des Boni, l'une des composantes sociétales de la Guyane:

«Après la capture du vieux Sylvester, les trois groupes décidèrent, semble-t-il, de s'unir sous la direction de Boni. Très rapidement, par des attaques audacieuses, le nouveau groupe fit parler de lui. La guerre des Boni avait commencé¹¹.»

Ensuite, d'autres auteurs se sont inscrits dans la mouvance damasienne et l'Association des Amis de Léon Damas y a fortement contribué, en organisant chaque année des manifestations-hommage où la créativité était encouragée, avec par exemple l'instauration de prix ou de cérémonies où les œuvres créées ont été valorisées. Aujourd'hui, l'œuvre de Damas est étudiée et connue en Guyane, alors que cela n'était pas le cas il y a encore quelques décennies, l'enseignement y était européenocentré.

Vous avez publié en 2020, le roman Damas, le scintillement des larmes. D'où vient l'idée de transformer Damas en personnage littéraire? Raphaël Confiand a fait récemment un roman sur Frantz Fanon. Comment comprenez-vous la mise en personnage de ces grands leaders et intellectuels?

Lorsqu'un auteur choisit un protagoniste pour une fiction, même basée sur la réalité, il vaut mieux qu'il s'agisse d'une personnalité forte. Les personnages célèbres, qui

10 Serge Patient, *Le Mal du Pays, Poètes de notre temps*, n° 365, 1967, p. 12.

11 Elie Stéphenon, *Boni doro*, la guérilla des Aluku, Editions 3A, 2008, p. 22.

participent de l'intérieur à la construction d'un roman, intéressent obligatoirement l'auteur. Soit par leur biographie, soit par leurs créations. Que des écrivains deviennent des personnages de roman, me semble tout à fait naturel. Dans le cas de Damas, nous avons à faire à une figure tutélaire de la littérature, de la politique et de la réflexion guyanaises. D'autre part, sa personnalité est même *post-mortem* tellement solaire, qu'elle s'inscrit naturellement comme celle du héros d'un roman. À ses côtés, on retrouve dans *Damas, le scintillement des larmes* d'autres auteurs et hommes politiques guyanais, tels René Jadfard et Auguste Horth. Là également, nous avons à faire à de fortes personnalités tant humaines que littéraires. Ce trio amical, que l'on pourrait élargir à un quatuor, puisque René Maran y a aussi sa place, compte pour beaucoup dans notre histoire littéraire. Que ces personnages se rencontrent, se parlent, échangent des points de vue, aient des projets, est tout à fait réaliste, ils étaient contemporains et les archives nous montrent que ces conversations auraient pu avoir lieu. Je n'ai fait que mettre des mots sur des situations qui ont existé, à un moment donné dans une Guyane où les hommes politiques prenaient également la plume pour faire connaître leurs idées. Les journaux jouaient alors un rôle essentiel en matière de débats d'idées.

Comment interprétez-vous les dialogues entre le monde littéraire et le monde politique en Guyane? Je pense notamment à Léon Damas et à Christiane Taubira qui ont exercé des postes importants dans le domaine politique.

En Guyane comme ailleurs, des nœuds existent entre les mondes politique et littéraire. De nombreuses personnalités politiques ont joué et jouent toujours un rôle dans la littérature. Vous citez Léon Damas, poète, essayiste, qui a été député de la Guyane de 1948 à 1951. Ce fondateur du Mouvement de la Négritude a régulièrement été mis à l'honneur par Christiane Taubira que vous citez également, alors qu'elle occupait différentes fonctions en France hexagonale. En citant souvent Damas, elle a contribué à faire connaître cet auteur, au-delà de la confidentialité où il a malheureusement été enfermé durant de longues années en France.

D'autres auteurs ont frayé le chemin, comme René Jadfard, député de la Guyane en 1947, auteur de nombreux ouvrages; Auguste Horth a aussi satisfait à des responsabilités politiques, tout en fondant un journal et en écrivant une grammaire créole; plus près de nous, Georges Othily a occupé de nombreuses fonctions politiques et a signé des romans, biographies, recueils de poèmes; d'autres exemples peuvent être cités, ils confortent tous l'idée que le monde du livre revêt une place non négligeable pour l'expression des idées.

Repérez-vous des points de contact entre la littérature guyanaise et la littérature antillaise?

La littérature guyanaise est présente en tant que telle depuis peu. Elle était et reste encore parfois, englobée dans l'expression «littérature antillo-guyanaise». Lorsque l'on s'intéresse à l'histoire des littératures de Guyane, si l'on excepte les littératures orales et les écrits qui émanent des colons, on s'aperçoit que la communauté créole est la première à prendre la parole avec la plume. Or, cette communauté a de forts liens biographiques avec les Antilles et notamment la Martinique. En effet, une forte immigration de Martiniquais a eu lieu en Guyane tout au long des siècles, bien avant la catastrophe de 1902, où le volcan La Montagne Pelée a grondé, provoquant une migration massive de Martiniquais en Guyane. Ainsi, les liens familiaux existent entre la Martinique et la Guyane et, dans une moindre mesure, la Guadeloupe.

De fait, les auteurs Guyanais ont souvent été associés aux Martiniquais. C'est ainsi que des voix se sont fait entendre pour affirmer la martinicanité de Léon Damas ou de René Maran. Il est également bon de noter que ce souci identitaire émane toujours du même endroit, de la Martinique, pas de la Guadeloupe. Notons également qu'à l'inverse, la guyanité des uns ou des autres n'est pas revendiquée, elle s'affirme dans les écrits.

Au-delà des dissensions ou des revendications identitaires, il existe des ponts entre les littératures de nos pays. En premier lieu, parce que ces derniers sont d'anciens espaces coloniaux où l'Histoire a trouvé des points de ressemblance; ensuite, parce que les populations créoles se ressemblent. Au plan linguistique, les créoles à base lexicale française bénéficient d'une intercompréhension évidente entre Martinique et la Guadeloupe. En ce qui concerne la Guyane, il y a également une intercompréhension, même si la langue est un peu plus différente de celles des Antilles. Ainsi, lors des manifestations littéraires qui réunissent des auteurs «antillo-guyanais», on constate la présence de thèmes récurrents dans les écrits: l'histoire des territoires, leur description, celle de leurs populations... l'imaginaire de nos auteurs tourne généralement autour de leur environnement propre. C'est aussi cette proximité qui consolide les ponts, même si la Guyane est continentale contrairement à la Martinique et à la Guadeloupe.

Catherine Le Pelletier

Docteure ès Lettres

Maître de conférences associée – Université des Antilles

Bibliographie Sélective

BLERALD, Monique

Musique et danses créoles au tambour, Ibis Rouge éd., 2010

Léon-Gontran Damas, Poète, écrivain patrimonial et postcolonial (sous la direction de), Ibis Rouge éd., 2014

DAMAS, Léon

Black-Label, Gallimard, (1956) (poésie)

Névralgies, Présence africaine, (1966)

Retour de Guyane, José Corti, (1938) (essai)

Veillées noires, Contes Nègres de Guyane. Stock, 1943. Montréal/Ottawa Leméac, (1972)

HO-FONG-CHOY-CHOUCOUTOU Lydie

Léon-Gontran Damas, un parlementaire méconnu, in *Actes du colloque international*, 2012, Cayenne

Ecole et citoyenneté en Guyane? In: *Quelle école pour les enfants de Guyane Ki lékol pou timoun laguiyann?* association guyanaise d'édition / 2013

HORTH, Auguste

Le patois guyanais, essai de systématisation, Imprimerie Paul Laporte, 1949

HORTH Régine

La Guyane gastronomique et traditionnelle, Editions Caribéennes, 1988, 647 p.

JADFARD, René

Les Dieux de bronze, Paris, Librairie de France, 1928

Le Cantique aux ténèbres, Paris, Librairie de France, 1930

éditeur, 1938

Les Revendications coloniales et l'avenir de la France, Paris, 1939

Nuit de Cachiri, Paris, 1946 (réédition, Paris, Éditions Caribéennes, 1988)

JUMINER, Bertène

Au seuil d'un nouveau cri, roman, Présence africaine, 1978

MARAN, René

Félix Eboué Grand commis et loyal serviteur (1884-1944), Editions de l'Harmattan, collection Autrement mêmes, 2007,

Le livre du souvenir, poèmes, éditions Présence Africaine, 1958, 142 p.

Un homme pareil aux autres, roman, éditions Albin Michel, 1947, 252 p.

Batouala, Paris, Albin Michel, 1921

OTHILY, Georges

Harmonie d'Ebène (recueil de poèmes), 1965

1928: Tragédie à Cayenne – les émeutes, la mort du docteur Jean, Éditions caribéennes, 1987

René Jadfard ou l'éclair d'une vie, Éditions caribéennes, 1989

Histoire d'une loge: la France équinoxiale 1844-1994, Éditions L'Harmattan, 1994

J'assume tout, Ibis Rouge Éditions, 2005

Bertène Juminer: une vie, un destin, Éditions L'Harmattan, 2007

Lettre à Emeraude, 2009

RENAU-FERRER, Assunta

Jeux de mots, auto édition, 1985

RICHARDS-PILLOT, Eunice

Les Terres Noyées, Ibis Rouge Éditions, 2006, 506 p.

STEPHENSON, Elie

Une flèche pour le pays à l'encan. Préface de Serge Patient. Paris: Oswald, 1975.

Poèmes négro-indiens aux enfants de Guyane. Cayenne, 1978.

Catacombes de soleil. Préface de Bertène Juminer. Paris: Éditions Caribéennes, 1979.

Terres mêlées, Akpagnon, 1984.

Comme des gouttes de sang, Présence Africaine, 1988.

La conscience du feu. Cayenne, Ibis Rouge, 1996. Roman:

Où se trouvent les orangers? Nouvelles du Sud, 2000; 2010.

O Mayouri. (édition bilingue; Trad. Marguerite Fauquenoy, pièce de 1975). l'Harmattan, 1988.

“A Guiana permanece no coração do meu trabalho”

– Entrevista com Catherine Le Pelletier

Vanessa Massoni da Rocha¹
Tradução Cássia de Jesus²

Resumo: Catherine Le Pelletier é doutora em letras e professora associada pela Universidade das Antilhas. Na entrevista concedida à Vanessa Massoni da Rocha, a intelectual de origem guianense aborda – de maneira didática e generosa – temas importantes do universo literário da Guiana. Localizada na América do Sul, mais precisamente entre o Suriname e o Brasil, a Guiana é um departamento francês ultramarino desde 1946.

Catherine Le Pelletier é doutora em letras e professora associada pela Universidade das Antilhas. Na entrevista concedida à Vanessa Massoni da Rocha, a intelectual de origem guianense aborda – de maneira didática e generosa – temas importantes do universo literário da Guiana. Localizada na América do Sul, mais precisamente entre o Suriname e o Brasil, a Guiana é um departamento francês ultramarino desde 1946.

1 Professora de Literatura francófona na Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brasil) onde ela desenvolve pesquisas em torno da literatura antilhana. Idealizadora e co-organizadora do Seminário Internacional de Literaturas Caribenhas. Autora dos livros *Por um protocolo de leitura do epistolar* (2017) e *Tradução em (ent)revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras* (2021) e inúmeros artigos sobre as literaturas antilhanas.

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET- Universidade Federal de Santa Catarina). Graduada do curso de Letras-Francês Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas-UFAL, foi bolsista do PIBIC-Cnpq no período de 2013 a 2016. Atuou como professora de língua francesa no projeto de extensão Casa Cultura no Campus e Casa de Cultura e Expressão Francesa na Universidade Federal de Alagoas, participou também dos projetos Idiomas sem Fronteiras e Plei (Programa de Línguas Estrangeiras no Interior), como professora de língua francesa na Universidade Federal de Alagoas.

A relação entre Catherine Le Pelletier e o Brasil se intensifica durante a década de 2010. Em 2018, a autora escreveu um romance que retrata um casal brasileiro; romance atravessado por canções de Tom Jobim, Caetano Veloso e Chico Buarque e que foi publicado no Brasil antes de ter ganhado sua versão francesa. A cidade do Rio de Janeiro torna-se cenário de uma parte de seu primeiro romance, *Rapsódia de Jazz para Damas* (2012). Em 2021, a escritora e pesquisadora conduz uma conferência³ sobre a Guiana Francesa, no âmbito do Ciclo Caribe Real & Sonhado, organizado por Vanessa Massoni da Rocha com a iniciativa da Biblio-Maison e da Biblioteca do Consulado da França no Rio de Janeiro.

A primeira publicação de Le Pelletier, *Tinta Negra – A língua em liberdade* (Ibis Rouge, 1998), nos leva ao seu passado de jornalista da RFO e de apresentadora do programa literário “Tinta Negra”. Criada sob sua pena em 1993, difundia obras e acolhia escritores – todos negros. Faz-se necessário destacar – para uma conversa em torno da temática socio-cultural. Inscrita sob o paradigma da descoberta e da propagação da literatura de expressão negra, a obra *Tinta Negra* reúne algumas das principais entrevistas do programa com escritores, tais como, Edouard Glissant, Maryse Condé, Victor Headley, Sapphire, Patrick Lemoine, Simone Schwartz-Bart, Ernest Pépin, Raphaël Confiant, Frankétienne, Louis-Philippe Dalembert, Marie-José Hoyet e Yanick Lahens.

Dentre seus ensaios, é preciso citar previamente o livro *Literatura e Sociedade: a Guiana* (Éditions Ibis Rouge, 2014). A obra retoma sua tese de doutorado em literatura francesa, francófonas e comparada, submetida em 2011 à Universidade das Antilhas e Guiana Francesa, sob a orientação de Roger Toumson. Trata-se de um estudo de grande fôlego sobre seu território natal e tornou-se uma obra de referência para a história literária e para os imaginários guianenses. Uma outra publicação essencial, *Imagens Guianenses: Instantes da Guiana*, (The Book Edition, 2010), pretende ser um tipo de bibliografia da Guiana em imagens. Situada na Amazônia, a Guiana é repleta de paisagens deslumbrantes de tirar o fôlego.

O trabalho de Catherine Le Pelletier fricciona a história, a crítica literária e a cultura guianense, a isto se refere Patrick Chamoiseau: “Glissant dizia que é preciso ser etnógrafo de nós mesmos”⁴ (ROCHA, 2021, s/p). Graças a seu olhar e a sua

3 Essa transmissão está disponível no canal do Escritório do livro: <https://www.youtube.com/watch?v=BK0mAphqcNI>

4 <https://pluton-magazine.com/2021/09/09/bresil-vanessa-massoni-da-rocha-entretien-avec-patrick-chamoiseau-2eme-partie/>

pluma de forte conotação etnográfica, ela nos deixa por herança o livro: *Michel Lohier, Regionalista e Folclorista Guianense* (Ibis Rouge, 2008). Criador do jornal “*Parallèle 5*”, Lohier recolhe um repertório de contos e lendas orais da Guiana em uma publicação fundamental para a memória oral do país. Ele se dedica igualmente a estabelecer e difundir um panteão de figuras notáveis de seu país natal.

No que diz respeito à ficção, Catherine Le Pelletier consagra dois romances ao escritor guianense Léon-Gontran Damas, poeta titular e um dos chefes da Negritude. Ele torna-se o personagem principal de *Rapsódia de Jazz para Damas* (Idem, 2012) e de *Damas – o brilho das lágrimas* (Nèg Mawon, 2020). Enquanto o primeiro retrata algumas anedotas e fatos marcantes de Damas entre Cayenne, Paris, Rio de Janeiro e Washington, o segundo privilegia a Guadalupe e seus encontros com personalidades guianenses e outros nomes importantes para Damas.

A escritora publica o romance *Pastel de Belém* (Pontes, 2018), traduzido por Vera Pereira. Centrado em um casal brasileiro, Luciana e João, ela de Macapá e ele de Belém, o livro foi lançado no Brasil em tradução brasileira, antes de aparecer como o Brasil Vanilla ou la saveur de la vie⁵ (The Book Edition, 2019) em edição francesa. A história promove um debate sobre a vida conjugal, a sedução, as traições, o assédio, a posse e as fronteiras do sentimento amoroso de um casal composto por uma crítica gastronômica e um chef cozinheiro⁵.

Em sua entrevista, Le Pelletier reconhece uma “ressonância sensitiva” da Guiana em suas produções, sejam acadêmicas, sejam ficcionais. Além de sua experiência pessoal, marcada por um movimento de vai e vem entre a Guiana, Antilhas (ilhas do mar do Caribe) e a França metropolitana, a pesquisadora defende que a ancoragem no território permite aos escritores guianenses efetivar uma afirmação identitária.

Ela menciona Léon-Gontran Damas, René Maran e Bertène Juminer como escritores clássicos guianenses, postos cada vez mais em destaque no domínio social do departamento, graças a criação da Universidade da Guiana (2014). A autora insiste sobre a importância da universidade na promoção de textos de autores guianenses. Na verdade, a literatura guianense se mostra ainda como marginalizada, desconhecida, circulando menos ainda do que a da Antilhas no âmbito francófono.

5 Em entrevista concedida à Vanessa Massoni da Rocha no âmbito do II Ciclo Caribe real & sonhado – Diálogos Caribe-Brasil, em 22 de setembro de 2022, a autora discorre sobre esta publicação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ILGFQcPm0yA&t=757s>

Catherine recomenda *Atipa* (1885), obra de Alfred Parépou, como uma porta de entrada para as produções guianenses. Livro ousado, escrito inteiramente em crioulo sob um pseudônimo, ofertando uma sátira afiada da Guiana. *Atipa* não se organiza em torno de uma intriga dentro dos modelos canônicos. Certamente, a obra se serve dos diálogos como pretexto para descrever a Guiana, para compor um retrato desse espaço caracterizado, dentro de outros elementos, pelo garimpo, pelo mundo florestal e pela Amazônia.

Espaço plurilíngue ancorado na oralidade – o francês e o *créole* guianense, sendo as línguas mais presentes, a herança patrimonial guianense remonta aos contos, aos mitos e às lendas, fontes inesgotáveis dos imaginários locais, como ela nos explica no decorrer da entrevista. A intelectual guianense foca sua atenção sobre o clássico *Batouala* (1921), de René Maran e destaca seu caráter precursor ao adotar a perspectiva do Negro. Ela faz ainda alusão às vozes femininas na literatura e ao diálogo estabelecido entre o mundo literário e o mundo político, por meio, notadamente, de Léon Damas e de Christiane Taubira.

Le Pelletier afirma a existência de linhas literárias guianenses aproximando os escritores René Maran, Léon Damas, Serge Patient e Élie Stephenson. No mais, ela reivindica o papel principal – e não secundário – de Damas pela Negritude. No que diz respeito à relação entre a Guiana e as Antilhas, estão em jogo, segundo a guianense, o passado colonial e os temas parecidos nos escritos, frutos de histórias convergentes. A título de exemplificação, a Guiana abriu os braços aos sobreviventes da erupção da Montanha Pelée, em 1902, na Martinica, o que explica em parte essa fraternidade entre os dois departamentos.

Para concluir, Catherine Le Pelletier admite que suas produções querem contribuir para o florescimento da literatura guianense e o conhecimento do território. Nesse sentido, essa entrevista pretende ser um encorajamento para os pesquisadores brasileiros – e internacionais – e ao público em geral diante da descoberta – tardia, mas sempre válida – da riqueza literária guianense. Enumerando autores e obras (em destaque a bibliografia selecionada no fim da entrevista), a intelectual abre portas, quebra fronteiras e nos convida a uma viagem reveladora num espaço vizinho, tão perto em termos geográficos, mas ainda distante em termos de pontes sócio-culturais no olhar do público brasileiro.

Vanessa Massoni da Rocha: *O conjunto das suas publicações dá um enorme destaque à Guiana. Por que seu país de nascimento ocupa um lugar central em suas reflexões? Esta onipresença seria uma preferência, uma missão ou uma necessidade?*

Catherine Le Pelletier: Na história da literatura, constata-se que seja o que for que façam, seja o que for que tenham desejo de escrever, os autores não podem desprezar suas origens, seu país traz sempre uma ressonância sensitiva à qual eles não podem cessar de responder. Um jogo poderia por outro lado consistir em procurar nos escritos os indícios de sua vivência, tamanha é a presença da parte biográfica na ficção. A tal ponto que o limite entre o real e o imaginário é regularmente quebrado. Ao que diz respeito a Guiana permanece no coração do meu trabalho e me parece que várias razões poderiam explicar isso. A primeira é bem evidente, eu nasci na Guiana, eu cresci lá, é o país onde eu conheci os aromas, os sabores, a musicalidade das línguas. Lá eu tentei também conhecer nossa sociedade e seus componentes. Ter interesse pela Guiana através de uma pesquisa base ou de minha criação, é simplesmente uma evidência, não uma missão.

Dito isto, as obras concernentes à literatura da Guiana são raras. Vocês sabem também que as leis de marketing, que ajudam a difusão de obras de nossos autores, é menor que a de países ou de regiões vizinhas. Dessa forma, eu estou feliz de contribuir com a propagação de nossas literaturas e o conhecimento de nosso território.

Desde quando você não mora mais na Guiana Francesa? De que maneira a distância influenciou seu olhar sobre este espaço?

Eu deixei a Guiana sem jamais me separar dela. Desde que não faço mais parte do seu cotidiano, retorno para lá com frequência, às vezes, várias vezes durante o ano, um pouco como se o ímã que ela representa aguçasse sua força de atração ao longo do tempo, em vez de diminuir. Esse movimento de vai-e-vem facilita a análise e o olhar mais distante. Dessa forma, você observa as transformações ou as estagnações de um lugar, os atos e as reações das pessoas. Você constata também mais rapidamente as evoluções linguísticas que atraem o interesse por uma situação, uma personalidade.

Em 2014, você publicou o livro Literatura e Sociedade: a Guiana. Em linhas gerais, de que maneira a literatura guianense é o espelho de sua sociedade?

A literatura é o reflexo da vida de uma sociedade, ela descreve o ambiente, os acontecimentos importantes, as pessoas que vivem sobre um dado território. Na Guiana, o ambiente é extremamente importante. De tal forma que o país, ele mesmo, é centro das inquietações dos autores, o gigantismo amazônico não deixa indiferença. Contribui, inclusive, para a afirmação identitária que os autores

reivindicam. Essa afirmação, aliás, é o ponto principal dos escritores guianenses, ela é acompanhada por um imaginário no qual o mundo silvícola ou do garimpo servem de teatro para o desenvolvimento das intrigas.

Paralelamente, com a chegada das novas gerações, os protagonistas ficam ancorados em seu território e os temas abordados incluem, certamente, a presença de diferentes sociedades, mas a particularidade é esta da auto-afirmação através da ancoragem ao território, seja qual for a língua utilizada. O francês permanece como língua oficial, a língua veicular que serve para comunicação administrativa e a comunicação entre as comunidades. Mas o *créole*, além de ser a língua vernacular da sociedade epônima, ocupa também esse papel, pois é utilizado pelas Nações ameríndias ou nas comunidades Businenges. *Créoles*, Ameríndios, Businenges, escrevem, então, em suas próprias línguas. Algumas dentre elas só foram codificadas apenas no final do século XX, o que não impede em nada o acesso ao imaginário literário. A literatura oral é a primeira literatura na Guiana. Rica, ela é composta de contos, de mitos, de lendas sendo transcritas. A herança patrimonial literária é a chave da compreensão da Guiana, ela passa pela presença das línguas vernáculas de todas as comunidades, sem exceção.

Como se dá a recepção da literatura guianense na Guiana? As obras guianenses integram os programas escolares? Elas têm espaço nas livrarias?

A mudança começou com o novo século, pouco antes do ano 2000. Em Caïena, Kourou e Saint-Laurent-du-Maroni, as livrarias agora oferecem uma ampla gama de obras regionais e, de fato, os autores guianenses encontram seu lugar lá. Encontram-se com um interesse acentuado do público.

Paralelamente e desde a sua criação em 2014, a Universidade da Guiana integra em seu curso de Letras o estudo de textos de autores guianenses e, regularmente, Damas, Maran ou Juminer estão no programa. Esses autores guianenses considerados agora como “clássicos”, já são conhecidos por estudos do ensino médio graças à participação de alguns professores que fazem o esforço de apresentar alguns escritos a seus alunos.

E se podemos medir o caminho percorrido quanto ao conhecimento dos autores da Guiana, sabemos também que o trajeto não está concluído. Aliás, ele nunca estará. Incansavelmente, os diferentes atores ligados ao livro continuam a trabalhar por seu conhecimento, sua difusão e sua transmissão.

A literatura guianense encontrou seu lugar junto à França metropolitana? Ela está ainda hoje reduzida a um olhar exótico por parte da antiga metrópole?

No mundo literário, notamos na França, como em outros lugares, uma abertura para o mundo. Victor Hugo dizia “A literatura é um país sem fronteiras”. Essa afirmação atesta-se cada vez mais, graças, notadamente, às novas tecnologias que permitem abolir as distâncias. Você pode estar instalado sobre uma colina no mais profundo da floresta amazônica e ler, ver, escutar, uma obra japonesa, malgaxe ou maliana. Da mesma forma, uma vez que o acesso à chamada literatura “estrangeira” é facilitado, elas são solicitadas, apreciadas e divulgadas tanto em livros em papel como em plataformas digitais. A evolução, agora rápida, não está mais no tempo em que esperávamos uma obra por várias semanas após tê-la solicitado. Hoje, não somente a substituição dos livros nas livrarias é em série, mas o número de livros é exponencial: há cada vez mais publicações.

Neste concerto internacional, as literaturas de outros lugares encontram um lugar crescente, favorecido pela sensação de proximidade. Na verdade, muitos textos agora são traduzidos de centenas de línguas, sejam nacionais ou regionais. É nesse contexto que as literaturas das antigas colônias francesas se instalam e suscitam igualmente um interesse que hoje conhece uma dimensão diferente dos primeiros tempos de descoberta. Assim, vários autores das Américas, do Caribe e das Mascarenhas são regularmente recompensados, estudados, citados e alguns gravitam no mesmo espaço que escritores da França.

Paradoxalmente, as literaturas da Guiana não se beneficiam de todas as alavancas e ainda são marginalizadas. E mesmo que saibamos a importância do marketing editorial, precisamos constatar a diferença de tratamento com outras literaturas. Além do fato de que as literaturas da Guiana poderiam se beneficiar de um olhar novo, é de fato seu desconhecimento que ainda está em questão hoje. Infelizmente.

Qual autor (e qual/quais livro(s) você acredita ser uma porta de entrada para quem nunca teve contato com a literatura guianense?

A maior obra literária da Guiana permanece, no meu ponto de vista, *Atipa*, de Alfred Parépou. É um romance publicado em 1885, por um autor de quem não sabemos nada com certeza, mesmo se várias suposições são feitas por diferentes autores. *Atipa* é conhecido como o primeiro romance escrito inteiramente em *créole*. Trata-se de um romance dividido em doze capítulos, tendo como personagem principal “Atipa”, que, de acordo com seus encontros, explica diferentes aspectos

da Guiana da época. Apresentam-se questões de linguística, de garimpo e de desenvolvimento econômico, de política... Por meio das conversas que o protagonista Atipa desenvolve com os amigos que conhece, ele explica cada um dos assuntos que aborda. Assim, o leitor faz uma imersão na Guiana do século XIX, tendo as chaves para compreensão do cotidiano, dos hábitos e da organização do país. É uma obra ousada para a época, porque critica o colonialismo e a estrutura posta sobre o território. É, aliás, provavelmente a razão pela qual o autor utilizou seu pseudônimo. A obra esteve escondida durante muito tempo, preservando assim a identidade de seu autor até hoje. Essa sátira da Guiana da época permanece preciosa e ensina também sobre a língua *créole*, transcrita pela primeira vez. É, de fato, um dos primeiros marcos da literatura da Guiana, cujo imenso significado foi destacado pela UNESCO⁶.

No entanto, *Atipa*, não é uma obra literária de ficção clássica, não diz respeito a um romance com a acepção que temos hoje sobre esse tema: não tem ação, nenhuma história para falar, nenhum enredo. Os diálogos que o protagonista mantém, as pessoas que ele encontra ao longo de sua caminhada, têm somente o pretexto de descrever o país tal como ele o percebe.

A obra Batouala, de René Maran, pode ser considerada uma das obras-primas dessa literatura ? Qual a sua importância?

Sim, você tem razão, *Batouala* pode seguramente ser considerada como obra-prima de nossa literatura caribenha francófona, por diversas razões. Constatamos nela a vontade do autor de oferecer ao leitor alguma compreensão dos códigos que reagem a uma comunidade Banda. Maran, empregado pela administração colonial, estava bem colocado para conhecer seus códigos sociais, dos quais entrega algumas chaves.

Paralelamente, Maran estava no serviço colonial da França. Ele executava ordens recebidas com o objetivo de levar “a civilização” ao centro dos territórios mais remotos da África negra. Não se tratava de ir ao encontro do outro, mas de lhe inculcar as regras, as leis e os códigos da sociedade europeia e, especificamente, da francesa. Infelizmente, desde seu cargo como observador privilegiado, Maran pode observar os hábitos e costumes de seus colegas e superiores hierárquicos. Foi isso que permitiu descrevê-los e denunciá-los, indignado com seu comportamento. Nisso, René Maran foi precursor.

6 https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000068108_fre

E por fim, *Batouala* é um romance escrito com o prisma do negro. Até aquele momento, pouquíssimas obras utilizavam esse método. Notamos também que somente 37 anos separam *Batouala* (1921) de *Atipa* (1885). Os dois romances puderam estar próximos, justamente por que seu foco é o interior da sociedade não dominante do país, de cujo hábito descrevem. Por último, Maran conduziu, para com este trabalho, uma obra literária particularmente estilizada, podemos tomar como exemplo os verbos que simbolizam os gritos dos animais que ele quis integrar à obra. A precisão, o rigor e a estilística, que pode parecer hoje antiquada, representam as características de um obra que permanece sendo uma referência.

Poderíamos afirmar que a literatura da Guiana é uma literatura majoritariamente masculina?

Desde o início do século XXI, houve uma virada na produção literária da Guiana. Enquanto, até então, esta revelava majoritariamente autores, as mulheres começaram a tomar sua parte, a ponto de tentar compensar o atraso acumulado desde o nascimento da Guiana literária. Assim, Assunta Renau-Ferrer⁷, Marie-George Thebia, Françoise James Ousenie, Sylviane Vayaboury, notadamente, iluminaram e seguem a rota escritural, com interrogações, testemunhos, relatos ou romances em pleno coração da Guiana.

E, uma vez que a literatura é uma arte, convém igualmente destacar esta que, *a priori*, poderia ser considerada como um simples livro de receitas de cozinha, mas que na realidade é uma obra apresentando as diferentes tradições da Guiana, escrita por Régine Horth: *A Guiana Gastronômica e Tradicional*.

Diversas outras mulheres autoras poderiam ser citadas, visto que a produção literária teve um crescimento considerável. A auto edição mas também a presença das estruturas editoriais clássicas sobre o território favorecem essa decolagem.

De fato, a Guiana é repleta de autores que tomaram, todos, parte de falar dela. Esta é também uma das peculiaridades da literatura da Guiana: o território está lá presente. É uma constante que se encontra nas obras desde da gênese até hoje. E entre os autores do século XXI, percebemos a presença de várias mulheres. Pode ser que elas tenham compensado o atraso que as mulheres tiveram no que diz respeito à expressão literária, em relação aos autores. Dentre elas, citamos: Moni-

7 RENAU-FERRER, Assunta. *Jeux de mots*. Auto edição, 1985.

que Blerald, Sylviane Vayaboury, Marie-George Thebia, Françoise James Ousenie, Lydie Ho-Fong-Choy-Choucouthou, Eunice Richards-Pillots. Todas essas mulheres, autoras, intervêm sobre o cenário literário investindo em diferentes gêneros: ensaios, romances, poesias, teatro, novelas. Elas são símbolos da vivacidade de nossas literaturas e, notavelmente, investiram na maioria das formas literárias.

Qual foi a importância do movimento e Negritude para a literatura guianense?

Já em 1937, Damas publicou sua coletânea de poemas *Pigmentos*, onde todos os temas da Negritude estavam presentes. Inspirado por autores da Harlem Renaissance, instaurou a virada que marca o nascimento da Negritude:

(...) podemos considerar que Pigmentos serve de ponto culminante a toda uma geração de poetas que intervirão depois de Damas, mas segundo sua palavra de ordem⁸.

Pigmentos foi o manifesto da Negritude (...). Todos os poetas da geração Pós-Pigmentos foram forçados a se servir de elementos desses poemas, todas as ideias⁹

É de fato a intervenção de Damas na literatura que tocou no ponto de partida da Negritude, fato que também é reconhecido tanto por Senghor quanto Césaire. Na Guiana, digamos, a frase de Damas conhece uma ressonância que, ainda hoje, se sente nos escritos.

Dois autores guianenses estão notadamente inscritos nessa linha: Serge Patient e Elie Stephenson. Sua reivindicação damasiana passa pela afirmação identitária guianense:

Quando eu digo: exílio
eu não sei muito nem
se é acidental

8 LE PELLETIER, Catherine. *Littérature et société: la Guyane*. Caiena: Ibis Rouge, 2014, p. 190.

9 Femi Ojo-Ade, «Negritude Revisited: An interview with Léon Damas», *Manna* n° 3, 1972, p. 17, (traduzido do inglês por Femi Ojo Ade), in *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas, Présence Africaine*, 1979, p. 158.

aqui ou em outro lugar eu me sinto exilado de minha terra
exilado de mim mesmo¹⁰[...].

A obra de Elie Stephenson é centrada sobre o conhecimento das sociedades da Guiana. Assim, em *Boni doro*, o autor dá destaque para a organização da sociedade presa no colonialismo. Nesse sentido, ele se inscreve igualmente na linha de René Maran, a quem Damas prestou forte homenagem. Maran, com *Batouala*, tinha, desde 1921, aberto caminho ao que podemos chamar de “a literatura do interior”, escritos em que o prisma não é mais o do colono branco, mas do oprimido.

Depois da captura do velho, os três grupos decidiram, ao que parece, se unir sob a direção de Boni. Muito rapidamente, por meio de ataques audaciosos, o novo grupo fez-se falar dele. A guerra de Boni teria começado.¹¹

Em seguida, outros autores se inscreveram no movimento damasiano, e a Associação dos amigos de Léon Damas contribuiu fortemente para isso, organizando a cada ano manifestações-homenagens em que a criatividade foi incentivada, como por exemplo, a oferta de prêmios ou cerimônias em que as obras criadas foram reconhecidas. Hoje, a obra de Damas é estudada e conhecida na Guiana, enquanto que esse não foi o caso por décadas, o ensino era eurocentrado.

Você publicou em 2020 o romance Damas, o brilho das lágrimas. De onde vem a ideia de transformar Damas em personagem literário? Raphaël Confrant escreveu recentemente um romance sobre Frantz Fanon. Como você entende a ficcionalização desses grandes líderes e intelectuais?

Quando um autor escolhe um protagonista para uma ficção, mesmo baseado na realidade, vale mais que se trate de uma personalidade forte. As personagens célebres, que participam de dentro na construção de um romance, obrigatoriamente interessam ao autor. Seja por sua biografia, seja por suas criações. Que escritores tornam-se personagens de romance, isso me parece totalmente natural. No caso de Damas, nós estamos lidando com uma figura tutelar na literatura, na política e na reflexão guianenses. Por outro lado, sua personalidade é mesmo *post-mortem* tão solar, que ela se inscreve naturalmente como aquela do herói de

10 PATIENT, Serge. Le Mal du Pays. *Poètes de notre temps*, n° 365, 1967, p. 12.

11 STEPHENSON, Elie. *Boni doro, la guérilla des Aluku*. Paris: Editions 3A, 2008, p. 22.

um romance. Ao seu lado, encontramos em *Damas, o brilho das lágrimas*, outros autores e homens políticos guianenses, tais como René Jadfard e Auguste Horth. Aqui também, temos que lidar com personalidades fortes, tanto humanas quanto literárias. Este trio amigável, o qual poderíamos abranger num quarteto, uma vez que René Maran tem também seu lugar, conta muito em nossa história literária. Que essas personagens se encontrem e conversem entre si, trocando pontos de vista, tenham projetos, é completamente realista, eles eram contemporâneos e os arquivos nos mostram que essas conversas poderiam ter acontecido. Eu não faço nada além de colocar palavras sobre as situações que existiram, em um dado momento na Guiana em que os homens políticos tomaram também a pluma para fazer conhecer suas ideias. Os jornais têm um papel essencial em matéria de debates e ideias.

Você identifica pontos de contato entre a literatura guianense e a literatura antilhana?

A literatura guianense está presente como tal há pouco tempo. Ela era e permanece ainda, por vezes, incluída na expressão “literatura antilho-guianense”. Quando nos voltamos à história das literaturas guianenses, se excluirmos as literaturas orais e escritas que emanam dos colonos, perceberemos que a comunidade *créole* é a primeira a tomar palavra com a pluma.

No entanto, essa comunidade tem fortes ligações bibliográficas com as Antilhas e, notadamente, com a Martinica. Na verdade, ocorreu uma forte imigração martinicana para Guiana ao longo dos séculos, bem antes da catástrofe de 1902, quando o vulcão La Montagne Pelée entrou em erupção, provocando uma migração massiva de martinicanos à Guiana. Assim, existem as ligações familiares entre a Martinica e a Guiana, e em uma menor proporção, em Guadalupe.

De fato, os autores guianenses estiveram sempre associados aos martinicanos. É dessa forma que vozes são ouvidas para afirmar a martinicidade de Léon Damas e de René Maran. Vale também a pena notar que esse problema identitário emana sempre do mesmo lugar, da Martinica, não de Guadalupe. Notemos igualmente que no inverso, a guianicidade de uns ou outros autores não é reivindicada, ela se afirma nos escritos.

Para além das divergências ou das reivindicações, existem pontes entre as literaturas de nosso país. Em primeiro lugar, porque estes últimos são antigos espaços coloniais onde a história encontrou pontos de semelhança; em seguida, porque as populações *créoles* são parecidas. No plano linguístico, os *créoles* de base lexical francesa se beneficiam de uma evidente intercompreensão entre a

Martinica e a Guadalupe. No que concerne à Guiana, existe também uma intercompreensão, embora a língua seja um pouco mais diferente da das Antilhas. Assim, nas manifestações literárias que reúnem autores “antilho-guianenses” constata-se a presença de temas recorrentes nos escritos: a história dos territórios, a sua descrição, a das suas populações... o imaginário dos nossos autores gira geralmente em torno do seu próprio ambiente. É também essa proximidade que consolida as pontes, mesmo que a Guiana seja continental ao contrário da Martinica e de Guadalupe.

Catherine Le Pelletier

Doutora em letras

Professora associada – Universidade das Antilhas

Bibliografia Seletiva:

BLERALD, Monique

Musique et danses créoles au tambour. Caiena: Ibis Rouge, 2010.

Léon-Gontran Damas, Poète, écrivain patrimonial et postcolonial (sous la direction de). Caiena: Ibis Rouge, 2014.

DAMAS, Léon

Black-Label. Paris: Gallimard, 1956.

Névralgies. Paris: Présence africaine, 1966.

Retour de Guyane. Paris: José Corti, 1938.

Veillées noires, Contes Nègres de Guyane. Stock, 1943. Montréal/Ottawa: Leméac, 1972.

HO-FONG-CHOY-CHOUCOUTOU Lydie

Léon-Gontran Damas, un parlementaire méconnu, in Actes du colloque international, 2012, Caiena.

Ecole et citoyenneté en Guyane ? In: Quelle école pour les enfants de Guyane Ki lékol pou timoun lagwiann? Caiena: Association guyanaise d'édition, 2013.

HORTH, Auguste

Le patois guyanais, essai de systématisation. Caiena: Imprimerie Paul Laporte, 1949.

HORTH Régine

La Guyane gastronomique et traditionnelle. Paris: Editions Caribéennes, 1988, 647p.

JADFARD, René

Les Dieux de bronze. Paris: Librairie de France, 1928.

Le Cantique aux ténèbres. Paris: Librairie de France, 1930 [éditeur, 1938].

Les Revendications coloniales et l'avenir de la France. Paris, 1939.

Nuit de Cachiri. Paris: 1946 (réédition, Paris, Éditions Caribéennes, 1988).

JUMINER, Bertène

Au seuil d'un nouveau cri. Paris: Présence africaine, 1978.

MARAN, René

Félix Eboué, Grand commis et loyal serviteur (1884-1944). Caiena: Editions de l'Harmattan, collection Autrement mêmes, 2007.

Le livre du souvenir. Paris: Présence Africaine, 1958, 142p.

Un homme pareil aux autres. Paris: Albin Michel, 1947, 252p.

Batouala. Paris: Albin Michel, 1921.

OTHILY, Georges

Harmonie d'Ebène. Caiena, 1965.

1928: *Tragédie à Cayenne – les émeutes, la mort du docteur Jean*. Paris: Éditions caribéennes, 1987.

René Jadfard ou béclair d'une vie. Paris: Éditions caribéennes, 1989.

Histoire d'une loge: la France équinoxiale 1844-1994. Caiena: Éditions L'Harmattan, 1994.

J'assume tout. Caiena: Ibis Rouge Éditions, 2005.

Bertène Juminer: une vie, un destin. Paris: Éditions L'Harmattan, 2007.

Lettre à Emeraude, 2009.

RENAU-FERRER, Assunta

Jeux de mots. Caiena: auto edição, 1985.

RICHARDS-PILLOT, Eunice

Les Terres Noyées. Caiena: Ibis Rouge Editions, 2006, 506 p.

STEPHENSON, Elie

Une flèche pour le pays à l'encan. Préface de Serge Patient. Paris: Oswald, 1975.

Poèmes négro-indiens aux enfants de Guyane. Cayenne, 1978.

Catacombes de soleil. Préface de Bertène Juminer. Paris: Éditions Caribéennes, 1979.

Terres mêlées. Paris: Akpagnon, 1984.

Comme des gouttes de sang. Paris: Présence Africaine, 1988.

La conscience du feu. Cayenne. Caiena: Ibis Rouge, 1996.

Où se trouvent les orangers? Paris: Nouvelles du Sud, 2000; 2010.

O Mayouri. (édition bilingue; Trad. Marguerite Fauquenoy, pièce de 1975). Caiena: l'Harmattan, 1988.

“O teatro é primeiramente uma arma política”: entrevista com Élie Stephenson

Rodrigo Ielpo¹
François Weigel²

Resumo: Nascido em Caiena, Guiana Francesa, em 1944, Élie Stephenson é um dos grandes escritores guianenses. Autor de diversos livros, passeando entre os mais diferentes gêneros como a poesia, o romance, o conto e o teatro, sua obra traz a marca de um ativismo pleno de lirismo e coragem. Em seu teatro, a relação entre estes termos dá especial relevância ao problema do confronto entre modos de vida distintos, marcados, especialmente, pela oposição entre guianenses e metropolitanos, o que o permite criticar de forma contundente a problemática relação colonialista da França com a Guiana. Escritas, como o próprio autor declara, para o povo, suas peças funcionariam, assim, como dispositivo de desalienação e resistência à dominação francesa, dominação esta que Élie, assim como Nora, sua esposa, não cessam de denunciar. Isso explica o lugar de destaque que o crioulo da Guiana tem em sua literatura dramática. Construindo um espaço de intimidade, o uso desta língua possibilita a seu autor circunscrever um conjunto de questões que, por esta via, podem deixar o corpo individual do escritor e reverberar como singularidade pela adjunção do coro de vozes que de fato a enuncia: o povo. E se, ao contrário de sua obra poética, tão vasta quanto suas peças, seu teatro parecia fadado a não deixar o espaço do manuscrito, de uns tempos para cá, ele vem sendo editado, como prova a publicação, em 2018, do livro *Œuvre Théâtrale Inédite*.

1 Rodrigo Ielpo é professor de Língua e Literaturas de Língua Francesa no curso de Letras Português-Francês da UFRJ e pesquisador no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas – PPGLN da mesma universidade.

2 François Weigel é professor de Língua Francesa e Literaturas da UFRN e é diretor do Grupo de pesquisa do CNPq “O Brasil, a França e o mundo francófono”.

Apresentação

Nascido em Caiena, Guiana Francesa, em 1944, Élie Stephenson é um dos grandes escritores guianenses. Autor de diversos livros, passeando entre os mais diferentes gêneros como a poesia, o romance, o conto e o teatro, sua obra traz a marca de um ativismo pleno de lirismo e coragem. Em seu teatro, a relação entre estes termos dá especial relevância ao problema do confronto entre modos de vida distintos, marcados, especialmente, pela oposição entre guianenses e metropolitanos, o que o permite criticar de forma contundente a problemática relação colonialista da França com a Guiana. Escritas, como o próprio autor declara, para o povo, suas peças funcionariam, assim, como dispositivo de desalienação e resistência à dominação francesa, dominação esta que Élie, assim como Nora, sua esposa, não cessam de denunciar. Isso explica o lugar de destaque que o crioulo da Guiana tem em sua literatura dramática. Construindo um espaço de intimidade, o uso desta língua possibilita a seu autor circunscrever um conjunto de questões que, por esta via, podem deixar o corpo individual do escritor e reverberar como singularidade pela adjunção do coro de vozes que de fato a enuncia: o povo. E se, ao contrário de sua obra poética, tão vasta quanto suas peças, seu teatro parecia fadado a não deixar o espaço do manuscrito, de uns tempos para cá, ele vem sendo editado, como prova a publicação, em 2018, do livro *Œuvre Théâtrale Inédite*.³

A entrevista que se segue é a transcrição traduzida, a partir de uma gravação, de uma conversa em francês com Élie e Nora Stephenson, ocorrida durante uma mesa sobre teatro organizada como atividade do evento ALELF – Artes e Literaturas: os Espaços Lusófonos e Francófonos, que aconteceu de modo online entre os dias 23 e 25 de novembro de 2021. O evento foi organizado por nós e esta mesa contou ainda com a participação da professora e pesquisadora Alexandra Dumas, da Universidade Federal da Bahia.

*

Antes de passar à entrevista, é preciso explicar algumas escolhas que nós, entrevistadores e tradutores⁴, fizemos no que tange ao modo de organização do texto. Elas dizem respeito, sobretudo, a uma questão de ordem gráfica e a outra

3 Ver bibliografia.

4 Rodrigo Ielpo e François Weigel.

de ordem sintática, ambas correlacionadas. O fato é que há algum tempo, Élie Stéphenson sofre de um problema nas cordas vocais que dificulta muito sua fala. Diante disso, Nora vem sendo a parceira e intérprete que possibilita, em muitas ocasiões, o estabelecimento do diálogo de Élie com seus interlocutores. No caso da nossa conversa, isto fez com que algumas vezes, a própria Nora assumisse, de modo espontâneo, a resposta para a pergunta colocada. E quando traduzia as palavras do marido, recorria, por vezes, ao uso da terceira pessoa do singular, em outras, performava a própria voz de Élie, recorrendo a um *je* que não deixou, aqui e ali, de se confundir com um *nous*, testemunho desse emaranhado afetivo de vozes entre os parceiros. Optamos, assim, por uma estratégia que ao mesmo tempo em que tenta mapear para o leitor esses diferentes momentos, ajudando-o a distinguir quem fala, não apagou, entretanto, a riqueza desses deslizamentos⁵. Mantivemos, então, essa variação pronominal, marca, também, do espaço de oralidade e espontaneidade do modo como a conversa se desenvolveu. Em termos gráficos, construímos um procedimento simples, mas que nos pareceu eficiente e nos permitiu, novamente, preservar a relação entre as vozes de Élie e Nora. Este procedimento consistiu em introduzir as falas em que Nora media claramente as palavras do marido pela seguinte indicação: **Élie Stéphenson (Nora)**. E nos momentos em que ela reagiu por si própria, sem procurar transmitir respostas do companheiro, deixamos apenas o seu nome: **Nora Stéphenson**.

Entrevista

Rodrigo Ielpo: *Muito obrigado por estarem aqui com a gente, Élie e Nora Stephenson, e de superarem todos estes problemas técnicos. Peço desculpas, mas a gente dá um jeito. Muito obrigado mesmo.*

Nora Stephenson: Para nós, justamente, estes problemas técnicos são enormes. Porque necessitamos de ajuda e não temos um jovem como você para nos ajudar. A gente aproveita a disponibilidade de quem passa por aqui para nos ajudar. Nosso neto nos deu uma mão hoje para resolver estes problemas.

5 Nora Stephenson tem uma trajetória importante como ativista em defesa da Guiana, o que fica evidente em suas intervenções e, acreditamos, não poderia ser apagado desta entrevista. Ver: https://www.sciencesetavenir.fr/nature-environnement/nora-stephenson-50-ans-de-militantisme-pour-l-environnement-et-l-independance-de-la-guyane_141533

Rodrigo Ielpo: Obrigado então, ao neto de vocês.

Nora Stephenson: Sim, nosso neto.

Élie Stephenson (Nora): Ele está muito contente de estar aqui, e para ele é uma honra falar um pouco de teatro popular guianense. Especialmente com este grande país de literatura que é o Brasil.

Élie Stephenson (Nora): Vocês vão fazer perguntas? Como vai ser?

Rodrigo Ielpo: *Eu posso começar com uma pequena provocação que se encontra na introdução do livro La nouvelle légende de D'Chimbo. suivi de Massak⁶ [A nova lenda de D'Chimbo, seguido de Massak] onde J.-M. Ndagano, que escreveu a introdução, desenvolve algumas hipóteses sobre o porquê da obra teatral de Élie Stéphenon não ter sido publicada como ocorreu com a sua obra poética, por exemplo. Porque ele tinha, no momento desta publicação, vários textos inéditos ainda.*

Élie Stephenson (Nora): De uma maneira geral, na França, o teatro não é muito publicado. Não há, de fato, um público que leia peças de teatro, sobretudo as nossas. Lá, se vai ao teatro para ver, e depois, eventualmente, compra-se a obra teatral. Não é uma prática, a literatura do teatro na França. Sobretudo esse teatro que é inteiramente guianense. Eles não têm interesse por isto.

Rodrigo Ielpo: *Ok. Porque, na verdade, Ndagano diz que... é uma hipótese que ele faz e é por isso que eu digo que é uma provocação: "Stéphenon ne semble pas accorder une importance particulière à ses écrits dramatiques, ou du moins, il n'a jamais cherché à en tirer une gloire, une certaine notoriété d'écrivain".⁷ Se eu compreendi bem, não se trata disso.*

Élie Stephenson (Nora): Mas isto é verdade. O teatro faz parte das armas que ele utiliza em seu combate político. Pois para ele, antes de tudo, o problema guianense é um problema político. É uma questão da nossa relação com a França, potência colonial dominante. Pois, esta apropriação da Guiana pela França, que vem durando desde o século XVII, nos isola completamente do resto da América Latina. Mas, igualmente, do Caribe. Encontramo-nos como isolados no continente. Logo, para ele, o teatro é primeiramente uma arma política. Não havia ali nenhuma ambição literária. Era sobretudo uma arma de resistência, de conscientização, porque era

6 Ver bibliografia.

7 STEPHENSON, Élie. *La nouvelle légende de D'Chimbo suivi de Massak*. 1996, p. 9.

preciso transformar, no seio mesmo do nosso país, os pensamentos da elite dominante guianense. Estávamos num período de assimilação que continua aí e contra a qual devemos lutar. Ele está contente com essa iniciativa [do evento] porque ela permite, justamente, quebrar nosso isolamento. Já faz umas duas ou três décadas que o essencial daquilo que mobiliza sua atenção é justamente a nossa integração com a América do Sul. Esta é a razão pela qual ele também é o Representante Permanente do FOSPA⁸ Guiana. Nós estamos, então, no conjunto panamazônico. Certamente que nós ainda não podemos trabalhar como gostaríamos frente a tudo isso, mas, pouco a pouco as coisas vão tomando forma. Somos conscientes de que apesar do controle do estado francês, temos vários pontos em comum com as lutas da América Latina em geral. De todo modo, eu considero, segundo minhas próprias análises, que o destino da Guiana está ligado ao destino da América Latina, isto é, na medida em que a América Latina transforma suas estruturas de resistência contra os países imperialistas do Norte, isto conduz a Guiana a uma obrigação de resistência. Pois mesmo se isso não é dito de maneira clara, a França não é um país sul-americano, mas um país colonialista, imperialista, e sua visão da Guiana e da América do Sul obedece à mesma lógica dos países do bloco imperialista. A América do Norte, especialmente os Estados Unidos, é o líder, mas os outros países são os guardiães, os mensageiros. Trata-se, verdadeiramente, de uma luta global do Norte engajado contra o Sul. Pois essa é a verdade: não fomos nós que iniciamos este processo, mas o Norte é que é responsável, mantendo sistematicamente a sua vontade de controle sobre nossos povos e nossos países. Isto, obviamente, por causa de nossas riquezas

Rodrigo Ielpo: *Não sou um especialista [no teatro de Élie Stephenson], até porque, infelizmente, a gente tem dificuldade em comprar os livros... e isto diz alguma coisa do problema de integração, pois somos vizinhos, mas para comprar as obras escritas na Guiana é realmente muito difícil. Não sei se isso acontece também com vocês para comprar obras brasileiras...*

Nora Stephenson: Totalmente.

Rodrigo Ielpo: *Pois é... isso ilustra, de certo modo, o problema... Mas de tudo que eu li, porque já é possível comprar alguns livros pela internet, o que é bom...*

Nora Stephenson: Sim. Parece que no site da *Amazon* há uma dúzia de títulos...

Rodrigo Ielpo: *Sim...*

Nora Stephenson: Mas eu meio que descobri isto por acaso (risos).

Rodrigo Ielpo: *(risos) É verdade que isso nos ajuda nessa integração cultural porque o livro físico é mais difícil.*

Nora Stephenson: Sim, mas é sempre a mesma coisa. Eles ganham dinheiro às nossas custas, mas não dão nada para o autor.

Rodrigo Ielpo: *Isso é muito impressionante... muito mesmo.*

Nora Stephenson: Sim...

Rodrigo Ielpo: *Mas, por exemplo, ao ler Un rien de pays⁹ [Um nada de país] a gente percebe essa luta entre guianenses e metropolitanos que a gente também vê na peça La route [A estrada]. O controle da terra, a questão da terra...*

Nora Stephenson: E ainda viva, esta questão...

Rodrigo Ielpo: *Pois é... eu gostaria de ouvir um pouco sobre este problema do controle da terra...*

Nora Stephenson: Sim.

Rodrigo Ielpo: *Uma pergunta que parece boba, mas vocês, do ponto de vista civil, vocês são franceses?*

Nora Stephenson: Eu, Nora, pessoalmente, sou guianense. Nasci na terra de Guiana e vou morrer em terra de Guiana!

Rodrigo Ielpo: *Sim, claro... isto quer dizer que o teatro é uma ferramenta, uma arma de resistência, e se a poesia pode conceder uma glória maior fora da Guiana, o teatro, por outro lado, se eu entendi bem, permite estabelecer essa ligação verdadeiramente forte com o povo guianense.*

Nora Stephenson: Isso.

9 Peça publicada no volume *L'œuvre théâtrale inédite d'Élie Stephenson (1974-1990)*. Ver bibliografia.

Rodrigo Ielpo: *Não exatamente a poesia, mas o teatro.*

Nora Stephenson: Isso. Porque este teatro, Élie escreveu, de fato, para o povo guianense. (**Para Élie**) O que você gostaria de dizer em relação à escrita do seu teatro para o povo guianense? Você o escreveu de fato para o povo guianense? Ele está dizendo que esse teatro não é compreendido fora da Guiana

Rodrigo Ielpo: *No Brasil, a gente consegue compreender este teatro.*

Nora Stephenson: O que já é bom.

Rodrigo Ielpo: *É preciso traduzi-lo porque a questão da terra permanece, mesmo se a gente não pertence mais a Portugal. Porque é uma questão de pertencimento, e eu sei que é um pouco agressivo, mas aí é que está, é preciso cortar esse laço, que é um laço de dominação. Nós cortamos esse laço com Portugal há muito tempo. Mas a gente entende bem tudo isso porque há dominações que são consequências, claro, do projeto colonialista, e a questão da terra continua no Brasil um verdadeiro problema.*

Nora Stephenson: Sim, porque a gente percebe que as terras pertencentes ao povo indígena são cada vez mais roubadas. E isso coloca um problema, apesar de vocês serem proprietários da terra de vocês. Enquanto aqui na Guiana, noventa e nove por cento das nossas terras são do estado francês. E a gente não tem nenhum controle sobre isso.

Rodrigo Ielpo: *Entendo... e como o povo da Guiana recebe esse teatro de Élie Stephenson? Porque essa é a parte mais importante, o povo.*

Élie Stephenson (Nora): O teatro que eu escrevo é bem recebido pelo povo de maneira geral. No início, foi um pouco uma surpresa, pois as pessoas estavam persuadidas de que com a nossa língua, o crioulo guianense, com nossos elementos culturais, etc., não tínhamos como produzir uma expressão teatral de qualidade. Vivíamos, realmente, isolados e completamente dominados pela presença francesa, sobretudo, culturalmente. Então, no primeiro mês, foi uma surpresa para os guianenses... Alguns não compreenderam, mas ao longo dos ensaios, dos espetáculos, eles entenderam e este teatro se tornou bem popular nesse período. E isso permitiu com que jovens companhias se formassem para continuar o trabalho, para assumi-lo para chegar ao que acontece hoje quando o próprio estado subvenciona algumas companhias. Mas ele entendeu que o teatro é um elemento pelo qual também se tenta um certo controle. Mas na verdade, o que é importante durante todo esse

período é que a língua crioula e, conseqüentemente, as outras línguas faladas na Guiana, as línguas ameríndias, autóctones, ganharam importância. Nossas línguas têm agora um status de línguas regionais, são vistas como equivalentes à língua francesa, e participam das produções, das criações, do mesmo modo que o francês. Então, as línguas regionais também se expressam com muita força, talvez até mais do que o que vem da França.

Rodrigo Ielpo: *Ok. A gente vai daqui a pouco ter que encerrar essa primeira parte para passar para a apresentação da professora e pesquisadora Alexandra Dumas, mas depois o público vai poder fazer perguntas a vocês. No que diz respeito ao crioulo, o teatro confere um status de importância a essa língua, a língua crioula, que em relação ao francês, língua oficial, é tida, de certo modo, como língua regional. Mas, na verdade, é [o crioulo] uma língua nacional. Imagino que escrever em crioulo seja também um ato de resistência, um ato político. Porque, obviamente, Stephenson poderia escrever em francês.*

Élie Stephenson (Nora): Sim, escrever em crioulo é também um ato de resistência. Inclusive, no início, o objetivo era de utilizar o crioulo praticamente como um código entre a gente a fim de nos distinguirmos do inimigo externo, que era o governo francês. O que explica o porquê de, no início, ele não ter procurado divulgar [seu teatro] em nível nacional, internacional.

Rodrigo Ielpo: *De todo modo, como o governo francês recebeu tudo isto? Eles disseram algo? Em algum momento eles se posicionaram? Ou fizeram como se nada disso existisse, fingindo-se de desentendido?*

Nora Stephenson (para Élie): O governo francês se posicionou em relação a isto ou se fez de desentendido?

Élie Stephenson (Nora): O Estado finge não saber de nada, mas no fundo não deixa de opinar sobre minha obra... E está de olho, sempre! Na verdade, para o Estado é como se fosse um barômetro para ajustar sua política de assimilação. Então é uma luta de braço permanente. E quando minhas peças são representadas, bem, sabemos quem está na plateia.

Rodrigo: *Ah é?*

Élie Stephenson (Nora): Claro que sim!

Rodrigo Ielpo: *E não seria bom ver essas peças representadas, neste momento atual, na França metropolitana e em francês, como uma espécie de provocação contemporânea? Já que o Estado está se fazendo de desentendido no território guianense, então, por que não dizer e denunciar as coisas na França? Não seria um ato político forte?*

Élie Stephenson (Nora): Sim, claro, e é por isso mesmo que minha primeira peça, *O Mayouri*¹⁰, foi traduzida. Uma edição bilíngue foi publicada, com todo um trabalho sobre a língua. Por sinal, a publicação da peça foi financiada parcialmente pela Universidade de Laval, no Canadá. O texto foi integrado no currículo de formação dos estudantes dessa Universidade, com foco disciplinar sobre as línguas regionais e os crioulos. Foi minha primeira peça, uma peça-chave, com afirmações fortes! E quero também mencionar minha peça *Placers*¹¹ [*Jazidas*], com uma temática atual que nos preocupa tanto: a da terra e do garimpo, legal ou ilegal, o qual afeta muito de nossos países na Amazônia. Esta peça foi representada na França, em Limoges e, em Cergy-Pontoise também. *La nouvelle légende de D'Chimbo* [*A nova lenda de D'Chimbo*] foi, quanto a ela, apresentada no Festival de Cannes. Então, vemos que, apesar de tudo, minhas peças têm uma certa visibilidade na França, onde há um reconhecimento da minha obra. Todas elas não são ainda editadas, pois às vezes fica difícil fazer tudo ao mesmo tempo, um trabalho militante e as atividades relativas à escrita e à edição. Mas é apenas uma questão de tempo e sabemos que há ainda muito trabalho para fazer nesse sentido, com textos e canções que por enquanto ficam sem edição.

Rodrigo Ielpo: *E depois ainda haverá um trabalho de tradução, em português, por exemplo.*

Élie Stephenson (Nora): Verdade! A esse propósito, a Guiana, como sabem, faz fronteira também com o Suriname, e uma das minhas últimas peças, feita inicialmente para as crianças do ensino médio da Guiana, foi logo representada em Mango, no Suriname. Lá, as crianças das escolas nunca tinham visto uma peça de teatro e pela primeira vez foram ao teatro para assistir a uma peça escrita em francês. Obviamente, tínhamos intercalado momentos em que falávamos em inglês para apresentar as cenas. Eles ficaram encantados por essa primeira experiência. Também representamos essa peça, intitulada *Ago Tukusipan Wada*¹², no teatro de

10 Ver bibliografia.

11 Texto de 1990, inédito.

12 Texto de 2009, inédito.

Paramaribo. O projeto era realizar uma representação também no Brasil, mas não conseguimos financiamento. É sempre difícil ter o orçamento necessário e viajar a partir do nosso país. No entanto, às vezes, isso se torna possível e, por exemplo, minha peça *Le souffle du jaguar*¹³ [*O sopro do jaguar*], depois de uma estreia em Caiena, foi representada duas vezes no Brasil, em Belém. Mas é verdade que seria necessário que fossem estabelecidos cada vez mais contatos entre nós, para favorecer o movimento cultural e as trocas em torno daquilo que pode nos aproximar, pois há todo um imaginário que perpassa nossas culturas. Deveríamos nos encontrar mais e mais, mesmo que existam dificuldades e que nossos territórios sejam tão vastos. Claro, a Guiana não é tão grande quanto o Brasil, mas não deixa de ser uma vasta terra e, entre a Guiana e o Brasil, de uma ponta à outra, de leste a oeste e de norte a sul, torna-se difícil se deslocar, se encontrar e fazer coisas juntos. Mas é possível, e a cooperação e a colaboração são realidades cada vez mais concretas, em particular em nosso entorno mais próximo, em Saint-Georges, a cidade que é a porta de entrada para o Brasil. Tem, sim, pequenas coisas que acontecem e às vezes fico agradavelmente surpreso em ouvir falar de eventos. Entendemos o quanto é importante que estejamos juntos. Com uma parte do norte do Brasil, partilhamos o mesmo platô geográfico das Guianas e deveríamos, pelo menos, nos conhecer melhor.

Rodrigo Ielpo: *Concordo plenamente, e é isso mesmo que estamos fazendo hoje, neste evento.*

Nora Stephenson: Sobretudo porque o FOSPA do ano que vem será no Brasil, em Belém, e a gente pensou em fazer alguma coisa sobre o teatro. E eu estou tentando mobilizar os guianenses.

Rodrigo Ielpo: *É preciso construir esse espaço comum.*

Élie Stephenson (Nora): É a lógica mesmo do território amazônico que partilhamos. Pois, afinal, o rio Oiapoque não é exatamente uma fronteira. É apenas de onde se vê o vizinho do outro lado. Aliás, é assim que os povos experimentam esse espaço, de forma natural. E deve ser exatamente o mesmo sentimento que se encontra lá do outro lado, na parte oeste, subindo em direção à Venezuela. É o mesmo continuum geológico, climático... são as mesmas populações. Por sinal,

13 Texto de 2017, inédito.

tem até uma cidade da Venezuela que se chama Ciudad Guayana. O continente é grande, tem muitas coisas para fazer!

Abertura das perguntas ¹⁴

François Weigel: *O senhor poderia falar para a gente das oportunidades que já encontrou para dialogar com os dramaturgos brasileiros ou mesmo de outros países da América Latina? Como aconteceram esses diálogos? O senhor sente que tem preocupações comuns com autores deste continente – por exemplo na maneira de construir os seus textos e de apresentar certos temas?*

Élie Stephenson (Nora): No meu último livro de poesia, *Les rituels du vent*¹⁵ [*Os rituais do vento*], tem um longo texto sobre a Venezuela e suas lutas. Tem também dois textos sobre o Brasil, porque fomos a Santarém, lugar do qual gostamos muito. Lamentamos não podermos ter ido até a Ilha dos Macacos, mas, mesmo assim, nos impregnamos do lugar e essa experiência de viagem resultou num texto que se declama em várias estâncias. O texto foi alimentado por nossos encontros, em particular com a comunidade ameríndia dos Boraris, que sofreram muito com a colonização e com as missões jesuíticas. Guardamos muitas coisas dessa viagem e esperamos voltar lá. Os amigos que nos receberam ficaram nos aguardando e, sem a pandemia, certamente nós teríamos viajado outra vez. Eu escrevi 14 estâncias sobre o lugar, as pessoas encontradas, minhas impressões, a história do local tal qual a apreendi...

Alexandra Dumas: *Para além da língua crioula, existem outros elementos culturais crioulos que o senhor incorpora no seu trabalho?*

Élie Stephenson (Nora): Como elementos crioulos, tem as canções, sempre. E a apresentação mesmo do palco, a encenação, que é fundamentada nas vivências das pessoas. Assim como os adereços, os figurinos... tudo é tirado da vida das pessoas, da cultura guianense.

Mas permitam-me voltar a falar desse texto: as 14 estâncias de *Les rituels du vent*. Gostaria de ler a “Primeira Encantação, Alter do Chão”:

¹⁴ Esta abertura aconteceu após a apresentação de Alexandra Dumas.

¹⁵ Ver bibliografia.

*Première incantation**ALTER DO CHÃO**Le flamboiement des soutanes**Et la dérélition des "BORARIS".**ALTER DO CHÃO**L'affront fait à Dieu**Au nom de son Amour**Et de sa Compassion,**Les indignes ont chassé**Les peuples indigènes**Avec le missel, la croix et le mousquet.**L'histoire balbutie,**Se répète,**Se perpetue**L'excommunication des justes**Et l'extermination des enfants de la nature.**Mais,**ALTER DO CHÃO**Endigue la Mort**Détruit la pestilence**Pacifie la violence**Et Re-vit à la VIE.**Primeira Encantação**ALTER DO CHÃO**O flamejar das batinas**E a derrelição dos Boraris.**ALTER DO CHÃO**A afronta a Deus**Em nome do seu Amor**E de sua Compaixão,**Os indignos caçaram**Os povos indígenas**Com o missal, a cruz e a espingarda.**A história balbucia,**Se repete,**Se perpetua**A excomunicação dos justos**E a exterminação dos filhos da natureza.**Mas,**ALTER DO CHÃO**Retem a morte**Destrói a pestilência**Pacifica a violência**E Re-vive para a Vida.*

Rodrigo Ielpo: *Muito obrigado por esta leitura.*

Nora Stephenson: Élie também foi ao Panamá, em 1980. Ao Rio de Janeiro, em 1984, em uma manifestação cultural kizomba. Também foi a Cuba e, em 1992, a Santo Domingo, na ocasião das comemorações da descoberta das Américas por Cristóvão Colombo... E foi para dizer o que, para ele, representava o Cristóvão Colombo [risos].

Élie Stephenson (Nora): Hoje, o importante é criar laços e uma dinâmica cultural perene entre nossos países. Para tanto, é preciso encontrar um espaço ou até vários

espaços de realização desse diálogo. Por exemplo, poderíamos fazer agrupamentos por áreas. Como em 1992, quando eu pensei que pudéssemos fazer uma federação cultural dos países do platô das Guianas, até a Venezuela. Não funcionou na época, mas seria talvez possível retomar a ideia agora, com as mentes mais abertas de ambos os lados. E poderíamos já começar por uma associação com o Amapá e o Pará. Tem coisas que acontecem, mas que não ficam muito conhecidas. Foi assim que encontramos o senhor Paulo Alfaia, que gosta da poesia de Élie e que a representa no palco. Nunca tivemos a oportunidade de ver as representações, mas sabemos que existem. Seria preciso criar as condições para que ocorram muito mais intervenções desse tipo, para um melhor conhecimento de nós mesmos. Na verdade, além das estruturas econômicas, como o Mercosul, seria necessário elaborar estruturas culturais. Mas devemos começar de mais perto, com nossos vizinhos mais próximos, e logo estender as redes, como um leque que se abre.

Rodrigo Ielpo: *Pois hoje estamos muito felizes em recebê-los porque temos esta oportunidade de criar ligações entre os nossos territórios. Uma das universidades que organiza o nosso evento é a UFRN e uma das pessoas convidadas é Alexandra Dumas, pesquisadora da UFBA; ora, são estes Estados brasileiros do Norte ou do Nordeste, como os da Bahia e do Rio Grande do Norte, muito mais do que o eixo Rio de Janeiro/São Paulo, que podem ser a força motriz e impulsora de um diálogo com territórios como a Guiana. Estamos falando de territórios essenciais para o Brasil, em termos de cultura, política e, também, de economia. Receber em nosso evento um intelectual e escritor guianense tão importante deve ser considerado como um ponto de partida para esse diálogo intelectual e cultural...*

Élie Stephenson (Nora): É um prazer, sempre renovado, poder estar em contato com vocês. Nos damos conta de que os nossos vizinhos pensam como nós e experimentam as mesmas coisas, apesar de que, como eu sempre falo, nós da Guiana somos o único país da América do Sul que não é independente – e esse é o grande problema para nós! Estamos conscientes do quanto o diálogo com os países vizinhos, nesse sentido, é vital!

Rodrigo Ielpo: *Gostaria agora de encerrar esta conversa com uma pequena passagem da peça Un rien de pays. É um trecho que nos desafia e requer uma resposta. Trata-se da cena 4 e o personagem que fala é, num primeiro momento, o Homem 2. “Les hommes politiques jouent à la petite guerre. Ils s’accusent les uns les autres, s’attaquent, s’opposent, mais après les élections ils boivent et mangent ensemble dans les invitations*

officielles” [Os homens políticos brincam de fazer guerrinha. Acusam-se, atacam-se uns aos outros, opõem-se mutuamente, mas depois das eleições bebem e comem juntos em convites oficiais]. Logo, um outro personagem, o Homem 4, faz a seguinte pergunta: “Et le peuple?”¹⁶ [E o povo?]. Pois é: e quanto ao povo? Esta é uma questão que nos é dirigida e que nos impele a responder.

Nora Stephenson: E é uma questão que Élie faz frequentemente, para que o povo guianense entenda que é um povo e não uma colônia – e não um nada, um “*rien de pays*”. Para que ele viva sua consciência de povo.

Rodrigo Ielpo: Isso! Acredito que seu trabalho teatral, Élie Stephenson, é uma maneira de pôr em perspectiva essa questão, a qual, na realidade, é uma falsa questão – pois no fundo já é uma resposta.

Élie Stephenson (Nora): Para concluir, devemos estar conscientes de que o futuro do mundo se desempenha aqui mesmo, em nossos países. Devemos ter essa capacidade de ser, essa consciência de que o homem é um elemento da criação no universo, mas não o único... É do nosso interesse viver em harmonia.

Referências bibliográficas

- STEPHENSON, Élie. *Ô Mayouri*. Paris: L'Harmattan, [co-édit. M. Fauquenoy, 1988].
 _____. *La nouvelle légende de D'Chimbo suivi de Massak*. Matoury: IBIS ROUGE EDITIONS, 1996.
 _____. *Les rituels du vent*. Paris: L'Harmattan, 2013.
 _____. *L'œuvre théâtrale inédite d'Élie Stéphenon (1974-1990)*. Paris: Karthala, 2018.

16 STEPHENSON, Élie. *L'œuvre théâtrale inédite d'Élie Stéphenon (1974-1990)*. Paris: Karthala, 2018, p. 67.

Le théâtre Guyanais contemporain: entretien avec Odile Pedro Leal

Rosária Cristina Costa Ribeiro¹

Resumo: Comédienne, formée au Conservatoire National Supérieur de Bordeaux, metteuse en scène, auteure dramatique et directrice artistique du Grand Théâtre Itinérant de Guyane (Grand T.I.G), qui succède depuis 2017 au Guyane Art Théâtre, aussi Chargée de mission culturelle dans le Conseil Régional de Guyane entre 2010 et 2012, nous pouvons dire que Odile Pedro Leal est une femme multiple, comme la Guyane, comme le théâtre guyanais.

Dans sa thèse de doctorat, Mme Pedro Leal développe le concept du théâtre caché-montré, un théâtre présent au quotidien guyanais, surtout concentré autour du Carnaval: «Le carnaval est un théâtre caché, parce qu'il se passe du tréteau ou de la scène, comme du professionnalisme de l'acteur, pour sa réalisation; et il est un théâtre montré, parce que visiblement on y joue.» (PEDRO LEAL, 2000, p. 37).

Comédienne, formée au Conservatoire National Supérieur de Bordeaux, metteuse en scène, auteure dramatique et directrice artistique du Grand Théâtre Itinérant de Guyane (Grand T.I.G), qui succède depuis 2017 au Guyane Art Théâtre, aussi Chargée de mission culturelle dans le Conseil Régional de Guyane entre 2010 et 2012, nous pouvons dire que Odile Pedro Leal est une femme multiple, comme la Guyane, comme le théâtre guyanais.

Dans sa thèse de doctorat, Mme Pedro Leal développe le concept du théâtre caché-montré, un théâtre présent au quotidien guyanais, surtout concentré autour du Carnaval: «*Le carnaval est un théâtre caché, parce qu'il se passe du tréteau ou de la*

1 Professeure de Littérature à la Licence en Lettres-Français, UFAL. Email: rosaria.ribeiro@fale.ufal.br.

scène, comme du professionnalisme de l'acteur, pour sa réalisation; et il est un théâtre montré, parce que visiblement on y joue.» (PEDRO LEAL, 2000, p. 37).

Ainsi, c'est ce théâtre Guyanais et sa scène contemporaine, presque méconnus des Brésiliens, que nous aurons le plaisir de découvrir un peu maintenant.

Rosária Costa: Odile, je vous remercie énormément de votre participation. Vous avez développé un master et un doctorat sur le théâtre Guyanais, probablement un des premiers travaux sur ce sujet. Vous pourriez parler un peu de cette expérience, d'écrire une thèse sur ce théâtre.

Odile: Bonjour Rosaria! Alors, pour moi faire ses travaux sur le théâtre en Guyane c'était une vraie question. Je me posais des questions parce que j'essaie de comprendre pourquoi, en gros, je veux dire mes proches, ou en majorité, ou les gens globalement, les Guyanais, je parle des gens, des créoles, n'aimaient pas ce qu'on entendait par théâtre. C'est-à-dire, le théâtre à l'Occidentale. Ils disaient que c'était une chose des blancs. Alors, moi je ne comprenais pas parce que je ne suis pas blanche et j'aimais le théâtre. Il faut dire que, c'est vrai que j'ai eu la chance d'avoir une mère qui m'a amené au spectacle voir les comédies de France qui passaient en Guyane. Mais j'avais vraiment un questionnement parce que je m'étais rendu compte que la population créole guyanaise aimait bien le théâtre en créole le théâtre comique avec un style particulier qu'on définit comme le théâtre créole. Et pour le reste ils avaient peur. Alors, c'est sûr que, quand ils viennent au spectacle, ils apprécient, parce qu'on a un très bon public. Mais pour eux, ils avaient peur que ce soit des choses un peu rébarbatives. Alors j'essayais de comprendre pourquoi. Donc, j'ai fait des travaux de master, à l'époque licence-maîtrise-DEA, sur l'inexistence du théâtre en Guyane Française. Donc, j'étais partie du postulat qu'il n'y avait pas de théâtre défini par la population, émanant de nous en dehors des sketches, de comédie, de théâtre créole. Et après quand j'ai fait les travaux de doctorat, je voulais chercher quand même les raisons de l'existence du théâtre en Guyane Française, en dehors du théâtre importé et d'essayer de comprendre. Là je suis partie sur des notions de goût commun, des parties, des recherches sur la mémoire sensorielle. Alors évidemment, il y a une tradition de compteur, de contes, de veilleurs de contes; et puis je m'étais dit que certainement le théâtre était dissimulé dans la vie quotidienne, dans la vie de tous les jours, ce que j'ai appelé un petit peu ce théâtre du réel. Parce que c'est vrai que j'ai constaté qu'il y avait des expressivités, il y avait des manières, il y avait dans le langage beaucoup d'images, beaucoup d'onomatopées dans la culture créole et je me disais que c'était

une forme de théâtralisation de la vie, théâtralisation du verbe, du parler comme, comme pour dissimuler un texte dans le quotidien, de manière de faire. Donc, j'ai participé dans mes travaux de recherche, plus particulièrement, avec le, le carnaval, dont les touloulous, ce personnage, les touloulous, et voir la théâtralité du réel dedans. C'est-à-dire, vraiment ce sont les femmes du quotidien qui vont jouer un personnage qui est ce touloulou, puisqu'elles se déguisent, enfin, mettent des costumes, elles changent la voix, elles changent la démarche et, et voire la danse pour être quelqu'un d'autre, en dehors de, de la propre personne sociale elle-même. Donc, déjà j'avais trouvé ça comme théâtralité sur lesquels j'ai pu travailler. Ensuite, j'ai travaillé chez les Amérindiens puisqu'on parle de ce que le socle guyanais est fait de ces trois ethnies importantes, c'est-à-dire les Amérindiens, les Créoles, eh bah, la population blanche. Donc, moi j'ai travaillé sur les Amérindiens, pareil à la notion du goût commun, de voir comment, eux, ils théâtralisent un peu leur vie à travers des rituels et à l'aspect communautaire. Et puis j'ai travaillé chez les noirs marrons. C'est bien sûr la population des esclaves échappés dans la forêt qui avait gardé des traditions plus africaines. Et notamment à propos de la pictographie bonie qui est un art qui s'est vraiment créé, institué en Guyane Française, avec des sculptures sur bois à partir de la période esclavagiste, du marronnage, et puis après dans le pictogramme, les dessins avec de jeunes artistes, plutôt dans les années 80, 90, qui ont peint les motifs, qui étaient autrefois sculptés, qui ont décidé de le peindre, et qui est devenu l'art Timbé. Voilà. Et donc, dans les travaux de recherche sur la population des noirs marron, et notamment les bonis Saramaca de Guyane, il y avait tout ce côté rituel ritualiste dans le quotidien. Par exemple, quand on va quelque part et qu'on achète une pièce de tissu, ça devient un marqueur historique. Par exemple, quand on veut dire quelque chose à quelqu'un sans le dire directement, on l'envoie par un chant interposé et ça devient les Sêkêti songs. Il y a des offrandes, des cadeaux. On va sculpter une pagaie pour la femme, en signe d'une attirance ou d'un amour. Eh bien, c'est tous ces messages-là qui sont des textes théâtralisés de notre quotidien. Voilà. Alors, bien sûr, ça rappelle le rituel religieux qu'on trouve dans la religion. J'en ai parlé également, mais c'est cette manière-là de théâtraliser le vécu qu'on peut retrouver dans d'autres sociétés, bien évidemment, mais je suis partie de la Guyane, donc je suis restée dans le postulat guyanais que j'ai trouvé pour chercher ce théâtre du quotidien, ceci en dehors des expressivités mêmes des populations. C'est vrai qu'on dit que les populations du Sud parlent plus fort. Les populations du Sud ont des gestuelles et bien c'est tout ça. Et je me disais qu'à force, à force, les gens étaient un petit peu plus acteurs dans le quotidien, avec cette expressivité-là particulière et cette manière de mettre

en relief le vivant, le parler, et la gestuelle. En fait, voilà, donc c'est ça un peu qui m'a motivé ou peut-être ce qu'il m'a rassuré ou peut-être ce qu'il m'a dit, qui m'a encouragé, moi, à continuer le théâtre que je fais, tout en admettant que ce n'était pas forcément une nécessité pour les autres, qu'il n'y avait pas un être triste ou chagriné, que ce n'était pas une différence fondamentale des personnes, mais c'est juste une question de goût commun. Voilà. Et puis, voilà. Et donc, moi, le théâtre que je fais justement, j'essaie d'allier les deux. D'allier un petit peu toute cette culture de la Guyane, que j'ai en moi, et tout ce que j'ai appris en Europe, au conservatoire, avec un côté très classique, comme on trouve dans les conservatoires, voilà! Donc, allier un petit peu les deux. Et alors, bah, je suis contente parce que c'est vrai que les spectacles que je propose, les gens de Guyane, la population créole, s'y retrouvent, ils s'y retrouvent un petit peu dans la langue, ils s'y retrouvent dans la manière, dans ce que je mets en relief, dans les mises en scène. Et c'est bien, parce que, moi, ça m'a permis vraiment d'axer mon travail un petit peu sur aussi cette quête; la quête de ce public-là. Et donc ça m'a révélé puisque ça m'a permis de travailler au plus proche de ce que je suis et de ce que j'aime fondamentalement en fait. Voilà! Je ne sais pas si j'ai répondu, si vous avez des questions non plus précises à me demander sur une des choses que j'aurais dites.

RC: J'ai trouvé votre sujet de recherche très intéressant! Comprendre toute la complexité de la culture guyanaise et ce théâtre du quotidien est fondamental pour l'existence (et la résistance) de ce théâtre, un théâtre qui soit proche et significatif pour les personnes. Oui, je suis tout à fait d'accord, cette complexité, cette gestuelle, cette expressivité est une caractéristique des pays du sud, d'une marque sociale constitutive.

J'ai une autre question. Vous avez parlé de vos réflexions et ce qu'elles portaient d'un manque d'identification des Guyanais et le théâtre que l'on pourrait dire occidental, des blancs, et que votre proposition d'un théâtre du quotidien a eu un effet positif sur le public. Et aujourd'hui, comment le théâtre guyanais se constitue-t-il? Quels sont les groupes? Il y a des écoles? Le théâtre oral, écrit? En français? En créole? En langues amérindiennes?

Odile: Alors, Bonjour pour finir la première question, je dirai, donc, que le théâtre guyanais évolue pour une part, il se structure. Donc, aujourd'hui, il y a donc ces deux scènes conventionnées: la scène Kokolampoe, la scène conventionnée guyanaise à Macouria, il y a des compagnies qui sont conventionnées, d'autres qui sont en cours. Donc, il y a des spectacles professionnels avec quelques com-

pagnies, notamment la *Compagnie OTEP* de Berekyah Desharnais, de prénom Michèle, la compagnie toujours de Valérie Goma, la compagnie *Les semelles de vent*, la compagnie *Voleur de soleil*, hein, qui est basée avec Kokolampoe. Voilà, il y a quelques compagnies comme ça qui font des spectacles, on va dire, de qualité et qui est professionnel, avec ma compagnie, le *Grand Théâtre Itinérant de Guyane*. Et puis, de l'autre côté, il y a toujours ce théâtre amateur, plus ou moins structuré, au semi-professionnel, qui fait des spectacles Parakou et qui est un théâtre beaucoup en créole. La plupart des pièces traitées sont ou en français ou en créole ou en diglossie créole-français. En général, dans le théâtre amateur les pièces, le sujet c'est beaucoup la Guyane, le milieu environnant. Valérie Goma travaille beaucoup sur l'Afrique. Elle, elle est métisse africaine, mais bien qu'elle habite en Guyane depuis pas mal d'années. Moi, donc, je travaille des pièces de Guyane, d'ailleurs aussi, et d'ailleurs aussi comme leur cas, que j'ai monté. Mais par contre à l'intérieur l'esthétique effectivement c'est une esthétique métisse où je parle des sensibilités de notre région effectivement et je travaille beaucoup avec la diglossie. Donc c'est souvent français, mais avec des phrases en créole la plupart du temps. Alors les écoles de théâtre. Il y a bien une formation de théâtre à l'École de musique de théâtre et de danse de la Guyane, le Conservatoire, qui est à Cayenne, à l'Encre. Donc je pense qu'il y a pour les enfants et pour les adultes; mais ce n'est pas vraiment structuré en filière de formation, comme un conservatoire en métropole, où après on sort avec un diplôme. À mon avis, c'est plutôt des cours qui vont préparer des jeunes à voir s'ils veulent continuer dans cette filière. Il y avait aussi cette formation à Kokolampoe, Centre Dramatique à Saint-Laurent, qui travaillait aussi avec l'INSA de Lyon, je crois. Oui, il y avait une vraie formation professionnalisante. Ils ont maintenant créé aussi une formation avec l'Université de la Guyane, donc, eux, normalement, ils forment les élèves et leur permettent de pouvoir continuer une formation en métropole, je pense, plus poussée. C'est mis en place aussi avec Limoges, notamment avec Hassan Kouyaté, et un autre théâtre à Limoges, dont je ne me rappelle pas le nom, de pouvoir repérer des élèves dans les Antilles, Guyane pour leur faire faire une formation professionnalisante à Limoges. Voilà, sinon, pour le reste, on ne peut pas dire qu'il y a vraiment des lieux, vraiment des écoles en dehors de celle de Kokolampoe. Je pense qu'avec la période de pandémie ça avait stoppé un peu. Donc, voilà, je ne sais pas où ils en sont là, si ça reprend dans cette direction-là. Voilà, je ne peux pas vous donner plus de précisions sur les noms des compagnies parce que moi-même je l'ai, je n'ai pas souvent en tête. Et donc, voilà, moi je vois souvent quand il y a des spectacles. Je sais aussi qu'il y a la compagnie de Jacques Sabatier qui monte en ce moment; ils ont monté *Amomba* sur l'histoire de

Madame Payé qui est une esclave qui était arrivée, une Africaine qui est arrivée en Guyane, et qui s'est épousé Monsieur Payé, et qui devenu quelqu'un de très riche et une dame respectée en Guyane. Donc, voilà, c'est vrai qui beaucoup de propos tournent quand même autour de la Guyane et je pense là, l'idée que moi je me fais c'est un petit peu, ce que j'avais dit, c'est qu'on a besoin de cette histoire, de cette part d'histoire que nous n'avons pas, puisque les seuls livres d'histoire qu'on avait c'était les livres d'histoire de France. Et donc un petit peu à travers nos arts on essaie de reconstituer un peu notre patrimoine, notre histoire. Voilà, pour cette première question j'espère que j'ai répondu.

RC: Dans l'article «La geste de Fem'Touloulou dans le carnaval créole de la Guyane française: un théâtre caché-montré» (et dans la thèse), vous développez le concept d'un théâtre caché-montré. Pensez-vous que ce théâtre autre, caché-montré, est exclusif de la culture guyanaise ou il peut être une marque du théâtre d'Amérique Latine? Caribéen ou même sud-américain?

Odile: On peut penser aux populations ayant cette manière d'engager le corps et les sons non verbaux pour ajouter à la communication... Ceux, que je définis comme, d'un certain «Sud»... Bien entendu, les sphères que vous citez, mais aussi le sud de l'Europe comme la gestuelle et l'expressivité des Italiens par exemple... Mais, je reste prudente quant à définir des zones géographiques, il faudrait faire des recherches en ce sens avant d'affirmer cette limitation au Sud, des mondes...

RC: Vous avez publié cet article en 2000. Aujourd'hui, le bal paré-maské et le Touloulou continuent à avoir la même importance dans la culture guyanaise? Il y a d'autres personnages qui ont cette même importance?

Odile: Mis à part la période de pandémie Covid, oui les bals Paré-Maské et le touloulou restent un essentiel de la culture populaire créole de Guyane. Monique Blérald se bat depuis quelques années pour faire entrer ces traditions dans le répertoire du patrimoine de l'humanité. Ces émanations ou résurgences culturelles, du groupe créole guyanais, rayonnent également au sein des populations allogènes, surtout les communautés des Antilles et de France. Moins sur les groupes originels, Amérindiens ou Bushinengué. C'est désormais un enjeu touristique en tous les cas, économique. Vous pouvez vous référer à la thèse pour les autres personnages du carnaval de Guyane. Ils ont une histoire et une signification. Ce sont le plus souvent des marqueurs historiques. Ils font référence à un fait ou un événement de la société... Aucun ne surpasse la réputation du Touloulou du bal paré-maské,

ils sont hôtes du défilé dominical et des jours gras. Cependant ce sont tous des touloulous. Personnage masqué et le plus souvent recèle une personne incognito. C'est une des raisons pour laquelle j'ai nommé notre touloulou du bal (par nécessité dans la thèse et pour la différencier) fem' touloulou. Aujourd'hui, je dirais «Fanm touloulou» avec la bonne graphie du créole. Mais cette touloulou-là est par définition féminine, contrairement aux touloulous des défilés qui de tous genres.

RC: Quel texte vous indiquez pour ceux qui veulent connaître le théâtre guyanais? Pourquoi?

Odile: Je trouve que ma pièce reflète bien la société guyanaise. Mais l'œuvre d'Élie Stephenson offre un meilleur reflet dans sa dramaturgie. Simple et directe. Tandis que ma pièce s'invente entre une théâtralité créole, un élan moderniste amazonien, mais sur une base de construction classique occidentale. Unité de temps et de lieu... C'est la précieuse loi de mon métissage culturel... Des métissages culturels, la créolisation nouvelle...

RC: Pour conclure, qu'est-ce que vous attendez pour l'avenir du théâtre guyanais?

Odile: Des moyens financiers et structurels! Structures de diffusion, écoles d'enseignements artistiques... La prise en charge réelle d'une politique culturelle. Nous avons reculé depuis les années 90/2000... Même la scène nationale, dont j'avais en charge la première réalisation, n'existe plus... Pourtant en trois ans, de cet unique mandat, nous avons montré que cela fonctionnait. Que nous pouvions le faire; que le public suivait avec plaisir la programmation... Est-ce réellement une question financière ou d'un intérêt autre...? Il faudrait, sans doute, la volonté politique, avant tout, n'est-ce pas...?

Références

Pedro Léal, O. (2000). La geste de Fem'Touloulou dans le carnaval créole de la Guyane française: un théâtre caché-montré. *L'Annuaire théâtral*, (28), 35-43. <https://doi.org/10.7202/041436ar>

O teatro guianense contemporâneo: entrevista com Odile Pedro Leal

Rosária Cristina Costa Ribeiro¹
Tradução Karina de Oliveira Barboza²

Resumo: Atriz formada pelo Conservatório Nacional Superior de Bordeaux, diretora de teatro, dramaturga e diretora artística do Grand Théâtre Itinérant de Guyane (Grand T.I.G), sucessor, desde 2017, do Guyane Art Théâtre, Odile Pedro Leal também foi responsável pela missão cultural no Conselho Regional da Guiana entre 2010 e 2012. Podemos dizer que Pedro Leal é uma mulher plural, como a Guiana, como o teatro guianense.

Em sua tese de doutorado, Pedro Leal desenvolve o conceito de teatro caché-montré, um teatro presente no cotidiano guianense, especialmente centrado em torno do carnaval: “O carnaval é um teatro escondido, pois dispensa o estrado ou o palco, assim como o profissionalismo do ator para sua realização, e é um teatro mostrado, pois é visivelmente encenado.” (PEDRO LEAL, 2000, p. 37).

Atriz formada pelo Conservatório Nacional Superior de Bordeaux, diretora de teatro, dramaturga e diretora artística do Grand Théâtre Itinérant de Guyane (Grand T.I.G), sucessor, desde 2017, do Guyane Art Théâtre, Odile Pedro Leal também foi responsável pela missão cultural no Conselho Regional da Guiana entre 2010 e 2012. Podemos dizer que ela é uma mulher plural, como a Guiana, como o teatro guianense.

1 Doutora em Estudos Literários, atualmente é docente do curso de Licenciatura em Letras-Francês na Universidade Federal de Alagoas – UFAL.

2 Graduanda do curso de Letras-Francês da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Em sua tese de doutorado, Pedro Leal desenvolve o conceito de teatro *caché-montré*, um teatro presente no cotidiano guianense, especialmente centrado em torno do carnaval: “O carnaval é um teatro escondido, pois dispensa o estrado ou o palco, assim como o profissionalismo do ator para sua realização, e é um teatro mostrado, pois é visivelmente encenado.” (PEDRO LEAL, 2000, p. 37).

Assim, é esse teatro guianense e sua cena contemporânea, quase desconhecida pelos brasileiros, que nós teremos o prazer de conhecer um pouco agora.

Rosária Costa: Odile, eu agradeço enormemente a sua participação. Você desenvolveu um mestrado e um doutorado sobre o teatro guianense, provavelmente um dos primeiros trabalhos sobre este tema. Você poderia falar um pouco desta experiência, de escrever uma tese sobre esse teatro?

Odile: Olá, Rosaria! Bem, para mim, fazer estes trabalhos sobre o teatro da Guiana foi uma verdadeira questão. Eu me fiz alguns questionamentos, pois estava tentando entender o porquê, basicamente, eu me refiro às pessoas próximas a mim, ou a maioria, ou as pessoas em geral, os guianenses, eu falo de pessoas da cultura *créole*, não gostavam do que se entendia por teatro. Ou seja, o teatro do estilo ocidental. Diziam que era uma coisa dos brancos. Então, não compreendia porque eu gostava do teatro já que não sou branca. Devo dizer que, de fato, tive a sorte de ter uma mãe que me levou ao teatro para ver as montagens da França que passavam pela Guiana. Mas eu tinha realmente um questionamento porque me dei conta de que a população *créole* guianense gostava muito do teatro em *créole*, o teatro cômico com um estilo particular que definimos com o teatro *créole*. E, quanto ao resto, eles tinham medo. Bem, é certo que, quando essas pessoas vêm a um espetáculo, o apreciam, pois a gente tem um público muito bom. Mas eles temiam que as coisas fossem um pouco rebarbativas. Então, eu estava tentando entender o porquê. Assim, realizei os trabalhos de mestrado, na época *licence-maîtrise-DEA*, sobre a inexistência do teatro na Guiana Francesa. E dessa forma, parti da premissa que não havia um teatro definido pela população, emanando de nós, além de esquetes, comédia, teatro *créole*. E depois, quando realizei o trabalho de doutorado, eu quis procurar as razões da existência do teatro na Guiana Francesa, além do teatro importado, e tentar entender. Aqui, inicialmente, eu parti de noções de gosto comum, das componentes, das pesquisas sobre a memória sensorial. Então, evidentemente, há uma tradição de *conteurs*, de contos, de contadores de história e logo eu me disse que certamente o teatro estava escondido na vida cotidiana, na vida de todos os dias, o que eu chamei um pouco esse teatro do real. Porque é verdade que constatei

que havia expressividade, havia maneiras, havia na linguagem muitas imagens, muitas onomatopeias na cultura *créole* e eu me disse que isso era uma forma de teatralização da vida, teatralização do verbo, do falar como, como se escondesse um texto no cotidiano, na maneira de fazer. Assim, me envolvi nos meus trabalhos de pesquisa, mais particularmente, com o carnaval, incluindo os *touloulous*, essa personagem, os *touloulous*, e ver nela a teatralização do real. Ou seja, são realmente as mulheres comuns que vão interpretar a personagem que é o *touloulou*, já que elas se disfarçam, vestem as fantasias, mudam a voz, mudam o andar e até mesmo a dança para se tornarem outra pessoa, saindo da própria pessoa social que é ela mesma. Portanto, já encontrei isso como a teatralidade sobre a qual eu poderia trabalhar. Em seguida, trabalhei com os ameríndios, pois dizemos que a base guianense é composta por três etnias importantes, que são: os ameríndios, os *créoles* e, claro, a população branca. Portanto, eu trabalhei com os ameríndios, semelhante à noção de gosto comum, de ver como eles teatralizam um pouco sua vida através de rituais e do aspecto comunitário. E depois trabalhei com os *noirs marrons*. É, evidentemente, a população de escravos que fugiram da floresta, que manteve as tradições mais africanas. E, particularmente, a respeito da pictografia *boni*, uma arte que foi verdadeiramente criada, instituída na Guiana Francesa com esculturas em madeira a partir do período escravagista, no *marronage* e depois no pictograma, com os desenhos de jovens artistas, mais nos anos 80, 90, que pintaram os padrões, que foram anteriormente esculpidos, que decidiram pintá-los e que se tornou a arte *Timbé*. É isso! E dessa forma, no trabalho de pesquisa sobre a população dos *noirs marrons*, e em particular, os *bonies Saramaka* da Guiana, havia todo esse lado ritualista no cotidiano. Por exemplo, quando se vai a algum lugar e se compra uma peça de tecido, ela se torna um marcador histórico. Por exemplo, quando se quer dizer algo a alguém sem o dizer diretamente, se envia a mensagem por uma canção interposta e que são os cantos *Sékêti*. Há oferta, presentes. Esculpe-se uma pagaia para uma mulher como sinal de uma atração ou de um amor. Bom, são todas essas mensagens que são os textos teatrais do nosso cotidiano. É isso! Sim, claro, isso lembra o ritual religioso encontrado na religião. Também falei sobre isso, mas é essa maneira de teatralizar a vida, que podemos encontrar em outras sociedades, evidentemente, mas eu parti da Guiana, então eu fiquei no postulado guianense que encontrei para pesquisar este teatro do cotidiano; isto fora as expressividades próprias das populações. É verdade quando se diz que as populações do sul falam mais alto. As populações do sul são gestuais e, bom, é tudo isso. E eu me disse que por causa disso as pessoas eram um pouco mais atuantes no cotidiano, com essa expressividade particular e essa maneira de dar ênfase ao viver, ao falar e ao

gesticular. Na verdade, foi isso um pouco que me motivou ou talvez o que me tranquilizou, ou talvez o que me disse, que me encorajou, a mim, a continuar o teatro que faço, admitindo que não fosse essencialmente uma necessidade para os outros, que não há um ser triste ou lamentável, que não era uma diferença fundamental as pessoas, mas é apenas uma questão de gosto comum. É isso! E então, justamente, no teatro que faço, tento combinar os dois. Combinar um pouco toda essa cultura da Guiana, que eu tenho em mim, e tudo o que aprendi na Europa, no conservatório, com um lado muito clássico, como encontramos nos conservatórios, é isso! Dessa forma, combinar um pouco os dois. Bom, estou contente porque é verdade que nos espetáculos que proponho, a gente da Guiana e a população *créole* se encontram neles, se encontram um pouco na língua, se encontram na maneira que coloco em destaque, nas encenações. E é ótimo, porque isso realmente me permitiu focar meu trabalho um pouco nesta busca, na busca desse público. E isso me revelou uma vez que me permitiu trabalhar mais perto do que sou e do que fundamentalmente amo. De fato, é isso! Não sei se respondi, se você tem alguma pergunta específica sobre alguma coisa que eu disse.

RC: Eu achei seu tema de pesquisa muito interessante! Compreender toda a complexidade da cultura guianense e esse teatro do cotidiano é fundamental para a existência (e resistência) desse teatro, um teatro que é próximo e significativo para as pessoas. Sim, concordo plenamente, essa complexidade, essa gestualidade, essa expressividade é uma característica dos países do sul, de uma marca social constitutiva.

Eu tenho outra pergunta. Você falou de suas reflexões e que elas partiram de uma falta de identificação dos Guianenses com o teatro, podemos dizer, ocidental, dos brancos, e que sua proposta de um teatro do cotidiano teve um efeito positivo sobre o público. E hoje, como se constitui o teatro guianense? Quais são os grupos? Há escolas? O teatro oral, escrito? Em francês? Em língua crioula? Em línguas ameríndias?

Odile: Bem, para concluir a primeira pergunta, eu diria que o teatro guianense está evoluindo em parte, está se estruturando. Então, hoje, existem duas cenas convencionadas, a cena *kokolampoe*, a cena convencionada guianense em Macouria; existem companhias que são convencionadas, outras que estão em andamento. Então, existem espetáculos profissionais com algumas companhias, em particular a companhia OTEP de Berekyah Desharnais, de primeiro nome Michèle, a companhia ainda de Valérie Goma, a companhia *Les semelles de vent* e a companhia *Voleur de Soleil*, que é baseada em *Kokolampoe*. Existem algumas companhias como

essas que fazem espetáculos, digamos, de qualidade e profissionalmente, como minha companhia, o Grand Théâtre Itinérant de Guyane. E depois, do outro lado, há sempre este teatro amador, mais ou menos estruturado, semi-profissional, que fazem espetáculos *Paraku* e que é um teatro muito em *créole*. A maior parte das peças trabalhadas ou são em francês, ou em *créole* ou em diglossia *créole* -francês. De modo geral, nas peças do teatro amador, o tema é bastante a Guiana, o ambiente ao redor. Valérie Goma trabalha bastante sobre a África. Ela é mestiça africana, mas vive na Guiana há muitos anos. Já eu trabalho as peças da Guiana, de outros lugares também, e de outros lugares como o caso dessas peças, que eu montei. Mas por outro lado, por dentro, a estética é efetivamente uma estética mista na qual falo das sensibilidades da nossa região efetivamente e trabalho bastante com a diglossia. Então, muitas vezes é francês, mas com frases em *créole* a maior parte do tempo.

Bem, as escolas de teatro. Há, sim, uma formação de teatro na escola de música, teatro e dança da Guiana, o conservatório, que fica em Caiena, no Encre. Então, eu penso que há para as crianças e para os adultos, mas não é verdadeiramente estruturada em termos de formação, como um conservatório na metrópole, onde ao fim se sai com um diploma. A meu ver, são mais como cursos que vão preparar os jovens para ver se vão querer continuar neste ramo. Havia também essa formação em *Kokolampoe*, no *Centre Dramatique* em Saint Laurent, que trabalhava também com INSA de Lyon. Sim, havia uma verdadeira formação profissionalizante. Agora, foi criada também uma formação com a Universidade da Guiana, então eles normalmente formam os alunos e permitem que eles possam continuar uma formação na metrópole, penso eu, mais avançada. Também foi estabelecido com Limoges, especialmente com Hassan Kouyaté, e um outro teatro em Limoges que não recordo o nome, de poder identificar os alunos nas Antilhas, Guiana para que façam uma formação profissional em Limoges. É isso, de outro modo, de resto, não podemos dizer que há verdadeiramente lugares, verdadeiramente escolas além de *Kokolampoe*. Acho que com o período de pandemia as coisas ficaram um pouco pausadas. Então, não sei como eles estão, se vão retornar para esta direção. Não posso dar mais detalhes sobre os nomes das companhias porque eu mesma tenho[...], não as tenho muitas vezes em mente. E então, vejo muitas vezes quando há espetáculos. Também sei que há a companhia de Jacques Sabatier que está montando nesse momento, eles montaram *Amomba*, sobre a história da Senhora Payé, uma escrava que chegou, uma africana que chegou na Guiana, se casou com o senhor Payé e se tornou uma pessoa muito rica e uma dama respeitada na Guiana. Então, bom, é verdade que muita coisa gira em torno da Guiana e eu acho que a ideia que possuo é um pouco, como

eu havia dito, a necessidade desta história, desta parte da história que nós não temos, pois os únicos livros de história que tínhamos eram os livros de história da França. E assim, um pouco através de nossas artes, tentamos reconstituir um pouco nosso patrimônio, nossa história. Bem, é isso para esta primeira pergunta. Espero que a tenha respondido.

RC: No artigo “La geste de Fem’Touloulou dans le carnaval créole de la Guyane française: un théâtre caché-montré” (e na sua tese), você desenvolve o conceito de um teatro caché-montré. Você acha que esse outro teatro, caché-montré, é exclusivo da cultura guianense ou ele pode ser uma marca do teatro da América Latina? Caribenha ou mesmo Sul-americana?

Odile: Pode-se pensar em populações que têm essa maneira de envolver o corpo e os sons não verbais para acrescentar à comunicação... Aqueles, que defino como, de um certo “Sul”... certamente, as esferas que você menciona, mas também o sul da Europa como a gestualidade e a expressividade dos italianos por exemplo... Mas me mantenho cautelosa quando se trata de definir zonas geográficas, seria preciso fazer pesquisas nesse sentido antes de afirmar essa limitação ao sul, dos mundos...

RC: Você publicou este artigo em 2000. Hoje, o baile paré-maské e o Touloulou continuam a ter a mesma importância na cultura guianense? Existem outras personagens que têm essa mesma importância?

Odile: Excluindo o período da pandemia do Covid, sim, os bailes *paré-maské* e o Touloulou continuam a ser parte essencial da cultura popular crioula da Guiana. Monique Blérald luta há vários anos para que estas tradições sejam incluídas no repertório do patrimônio da humanidade. Estas emanções ou ressurgências culturais, do grupo *créole* guianense, também irradiam dentro das populações nativas, sobretudo, as comunidades das Antilhas e da França. Em menor escala nos grupos ameríndios ou *bushinengués* originais. Em todo caso, é agora um desafio turístico, econômico. Você pode consultar a tese para as outras personagens do carnaval da Guiana. Eles possuem uma história e uma significação. São na maioria das vezes marcadores históricos. Eles fazem referência a um fato ou um evento da sociedade, nenhum ultrapassa a reputação do *Touloulou*, do baile *paré-maské*, eles são anfitriões do desfile dominical dos dias gordos. Ainda assim, todos são *Touloulous*. Personagem mascarada e que, na maioria das vezes, esconde uma pessoa incógnita. É uma das razões pelas quais eu nomeei nossa touloulou do baile (pela necessidade na tese e para diferenciá-la) *fem’touloulou*. Hoje, eu diria “*Fanm touloulou*” com a grafia

correta do créole. Mas essa touloulou aqui é definida como feminina, contrariamente os *touloulous* dos desfiles que são de todos os gêneros.

RC: Qual texto você indica para aqueles que querem conhecer o teatro guianense? Por quê?

Odile: Eu acredito que minha peça reflete bem a sociedade guianense. Mas a obra de Élie Stephenson oferece uma melhor reflexão em sua dramaturgia. Simples e direta, enquanto que minha peça é inventada entre uma teatralidade *créole*, um ímpeto modernista amazônico, mas com uma base de construção clássica ocidental. Unidade de tempo e de lugar... É a preciosa lei de minha mestiçagem cultural. Das mestiçagens culturais, a nova criouliização...

RC: Para concluir, o que você espera para o futuro do teatro guianense?

Odile: Os meios financeiros e estruturais! Estruturas de difusão, escolas de educação artística... O cuidado real de uma política cultural.

Nós retrocedemos para os anos 90/2000... Mesmo a cena nacional, da qual fui responsável pela primeira montagem, não existe mais... Ainda assim, em três anos, deste único mandato, mostramos que ela funcionava. Que podíamos fazê-la, que o público acompanhava a programação com prazer.

É realmente uma questão financeira ou de outro interesse?

Precisaria, sem dúvida, antes de tudo, a vontade política, não é mesmo...?

Referências bibliográficas

Pedro Léal, O. (2000). La geste de Fem'Touloulou dans le carnaval créole de la Guyane française: un théâtre caché-montré. *L'Annuaire théâtral*, (28), 35-43. <https://doi.org/10.7202/041436ar>