

# CADERNOS

25

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Especial Literatura da Guiana Francesa



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

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

Odile Pedro Léal<sup>1</sup>  
Tradução de Kall Sales<sup>2</sup>

**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-exposto<sup>3</sup>.

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*<sup>4</sup> 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 “*cache*”, 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*<sup>5</sup> 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 Vaval, 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 misticantes. 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 Cavalheiro<sup>6</sup>. 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 discricção 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.