

UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

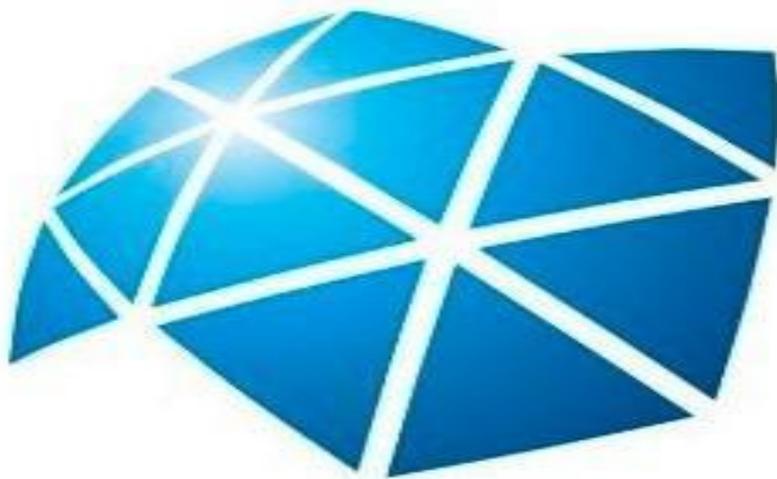
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

DIEUMETTRE JEAN

**O REALISMO MARAVILHOSO E A POÉTICA DA RELAÇÃO NA
CONSTITUIÇÃO DA LITERATURA CRIOULIFRANCÓFONA DO
CARIBE**



ARARAQUARA

2024

DIEUMETTRE JEAN

**O REALISMO MARAVILHOSO E A POÉTICA
DA RELAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DA
LITERATURA CRIOULIFRANCÓFONA DO
CARIBE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teorias e críticas da narrativa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Guacira Marcondes Machado Leite

Araraquara

2024

J43r	<p>Jean, Dieumettre</p> <p>O Realismo Maravilhoso e a Poética da Relação na constituição da Literatura Crioulifrancófona do Caribe / Dieumettre Jean. -- Araraquara, 2024</p> <p>329 f.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite</p> <p>1. Literatura crioulifrancófona do Caribe. 2. Realismo Maravilhoso. 3. Poética da Relação. 4. História e crítica literária. 5. Teorias de Narrativa e da Transtextualidade. I.</p>
------	---

Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DIEUMETTRE JEAN

**O REALISMO MARAVILHOSO E A POÉTICA DA
RELAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DA
LITERATURA CRIOULIFRANCÓFONA DO
CARIBE.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 15/01/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Guacira Marcondes Machado Leite
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Maria Suzana Moreira do Carmo
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Membro titular: Prof^a. Dr^a Natali Fabiana Costa e Silva
Universidade Federal de Amapá – UNIFAP

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Márcia Eliza Pires
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras – FCL
UNESP – Campus de Araraquara

L'inconvénient de la « recherche », c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas. (GENETTE, 1982, p.7-8).

O inconveniente da “pesquisa”, é que de tanto pesquisar, acontece que achamos... o que não procuramos. (Tradução minha).

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain — du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. (BARTHES, 1973, p.11).

Se leio com prazer esta frase, esta história esta palavra, é porque foram escritos no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Será que escrever no prazer me assegura, – a mim escritor – do prazer do meu leitor? De modo algum. Este leitor, é preciso que o procure, (que o “drague”), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição é assim criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão da fruição: que os jogos não sejam jogados antecipadamente, que haja um jogo. (Tradução minha)

La fameuse civilisation moderne maintenait les yeux fermés sur les problèmes essentiels de l'homme. Et aveuglement, à perte de vue, on empoisonnait, torturait, humiliait, zombifiait, racialisait, animalisait, écorchait l'homme partout où il osait lutter pour une humanité réelle. Aveuglement, on mentait à l'homme noir, à l'homme jaune, à l'homme blanc. On mentait depuis des siècles à tous les damnés de la Terre. J'étais l'un des fils de ce vieux mensonge. L'un des fils d'une hypocrisie depuis longtemps sénile. J'étais qu'un zombie parmi des milliards d'autres. (DEPESTRE, [19981] 2021, p.173-174).

A famosa civilização moderna manteve os olhos fechados aos problemas essenciais do homem. E cegamente, até onde a vista alcançava, envenenava-se, torturava-se, humilhava-se, zumbificava-se, racializava-se, animalizava-se e esfolava-se o homem onde quer que ousasse lutar pela verdadeira humanidade. Cegamente, mentiu-se para o negro, para o amarelo, para o branco. Durante século, mentiu-se para todos os condenados da Terra. Eu era um dos filhos desta velha mentira. Um dos filhos de uma hipocrisia há muito tempo senil. Eu era apenas um zumbi entre bilhões de outros. (Tradução minha).

In memorum

à pequena **Maisa Bueno dos Santos Jean**, que, se tivesse o direito de usufruir o devido cuidado na Maternidade de Campinas, neste mês de março de 2024, teria completado 10 meses de vida...

a todas as crianças que não tiveram oportunidades de usufruir o direito à vida.

a todas aquelas vitimizadas, massacradas, violentadas por pessoas, estados, entidades, instituições que deveriam protegê-las de brutalidade qualquer seja a cor da bandeira do seu país.

a todas as pessoas assassinadas, a todas as pessoas cuja vida foi interrompida pelo homem
....

Dedicar esta tese a estas pessoas que foram forçadas a ir para o “mundo-além” prematuro, subitamente não é apenas uma maneira de honrar a vida que estes *seres-humanos* não tivessem ou preservar suas memórias que são partes integrantes da memória da humanidade, mas também protestar contra o “declínio da dignidade humana”, contra o “relativismo moral” que faz com que certas vidas valiam outras não, “relativismo moral” esse que já custou tanta vida e continua até hoje a privar a humanidade de vidas de bastante tilèzanj ki se avni sosyete monn nan ...

Agradecimentos:

A concretização deste longo caminhar acadêmico-científico não teria podido ser realizado sem contribuições inegáveis de inumeráveis pessoas às quais é praticamente inviável agradecer aqui. Todavia, mesmo assim, resolvi registrar aqui alguns agradecimentos ...

À minha família, i. especialmente minha mãe Isemène Avrélus, ii. meus irmãos, particularmente meu irmão-gêmeo Dieufort Jean e minhas irmãs (Mona, Viliane, Lenaise, Michelène e Iselène) que, apesar da distância, de saudade, dos numerosos anos sem nos encontrarmos fisicamente, estivessem presentes.

Aos meus grandes colegas-irmãos-amigos Frantz Rouseau Déus, Berno Logis, Chandeline Jean Baptiste, Isemane Desrosiers pelas convivências, pelas longas e intermináveis conversas-discussões acadêmicas-científicas...

Ao meu amor incansável Sabrina Heloisa Bueno dos Santos, pelo amor, carinhos, companheirismo, aportes incomensuráveis emocionais, afetivas na realização deste longo caminhar e à minha família brasileira, Maria Camargo Bueno dos Santos, João Batista dos Santos, Heloisa Bueno dos Santos...

À minha orientadora, Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, pelas orientações na realização desta pesquisa ... e à minha ex-orientadora de Mestrado, Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa cujas orientações e ensinamentos contribuíram muito na concretização desta pesquisa...

Aos meus irmãos-amigos Ector Étienne, Émilio Moricette, pelas conversas e pela eterna camaradaria; e às minhas tias e meus tios especialmente Madan Bochart (Lisette Avrélus) e Bochart Garçon, Madan Webert (Laurette Avrélus) e Webet Raphaël;

À Coordenação do Programa Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulo e a todos/as os/as ingressantes no PPGEL de 2019, particularmente Terezinha, Daniela, Juliana, Tania ...

Às minhas queridas Profas. Dras. Lígia Fonseca de Ferreira e Waleska Miguel Batista pelas conversas, trocas de ideias profícuas...

A tout ansyen kòlèg mwen yo nan Département Lettres Modernes (2009-2012) de l'École Normale Supérieure-ENS/Université d'État d'Haïti-UEH, espesyalman Alzé Sonie Bahana, Jacob Jean-Jacques, Louison Bellegarde, Jadonnus Joseph, Gédéon Louis, Dochand Mésadiou, Carius Jador, Emmanus, Reberson Leandre, Valdie Vulbrun, Duchel, Emmelyne ...

À *ma très chère petite amie* Milouse Jean, pour l'amour, les affections, les tendres mots dans la réalisation de cette promenade scientifique-académique

Aos/às colegas especialmente Enock Placide, Charles Vagner, Tomy Felixon, Sudly A. R. Saintil, Wesner Saint-Juste, Silvio Rogerio dos Santos e a minha querida amiga colombiana Andrea Avila, que, de uma forma ou de outra contribuíram muito à realização desta longa caminhada em prol da obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

RESUMO

Partindo da hipótese do *locus* inegável de “fatos históricos fundadores” no imaginário sociopolítico, cultural, artístico-literário e linguístico do assim denominado “Caribe francófono”, a presente tese debruça-se sobre as teorias do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da relação” como categorias poéticas e estéticas enunciadas respectivamente pelo haitiano Jacques-Stephen Alexis (1922-1961) e pelo martinicano Édouard Glissant (1928-2011) no intuito de problematizar o assim chamado “Caribe francófono”, “literatura/s francófona/s do Caribe” e formular o neologismo *Caraïbe créolifrancophone* (“Caribe criouli-francófono”) o qual se revela capaz de acarretar diversos fatos históricos, sociopolíticos, culturais e linguísticos na apelação dessa região constituída pelo Haiti, Guadalupe, Guiana Francesa e Martinica antigamente colonizada pela França. Inscritas na esteira das “bases identitárias” formuladas nas décadas 1920-1930 pelos proponentes do *Indigénisme Haïtien* e da *Négritude* na constituição de um “imaginário-comum” para com os povos-afro vitimados da colonização-escravização, estas duas teorias articulam-se para destacar o *locus* incontornável de cada uma das três heranças essenciais: indígena, africana e européia na formação das diversas manifestações cultural-religiosa e artístico-literária dos povos das Américas. Concentra-se em “fatos históricos fundadores” e no estudo dessas duas teorias e, com um escopo analítico composto por quatro romances (*Espace d'un cillement*, do haitiano Jacques-Stephen Alexis, *Le quatrième siècle*, do martinicano Édouard Glissant, *Le nègre du Gouverneur*, do guianense Serges Patient e *Les derniers rois mages* da guadalupense Maryse Condé) do meado século XX do Caribe criouli-francófono, estudados sob a luz das teorias do “Realismo maravilhoso”, da “Poética da relação” e da teoria da transtextualidade enunciada por Gérard Genette, esta tese –, que adota uma perspectiva metodológica transdisciplinar (a qual combina abordagem de estudos literários com abordagens historiográfica, antropológica, etnolinguística e sociológica) –, postula que as duas teorias estudadas permitem *re-inventariar* rastros, vestígios e resíduos do “passado” nas produções literárias das Américas, de um lado, e do outro, oferecem subsídios teóricos e conceituais para conceber o neologismo “Caribe criouli-francófono” bem como para alicerçar uma ‘fratria’ para com as produções literárias dessa região.

Palavras-chaves: Literatura criouli-francófona do Caribe; Realismo Maravilhoso; Poética da Relação; História e crítica literária; Teorias de narrativa e da Transtextualidade.

REZIME

Padan li pati avèk ipotèz plas endenyab «fè histowik fondatè» yo nan imajinè sosyopolitik, kiltirèl, atistik-literè e lingwistik rejyon sa a ki rele konsa «Karayib frankofòn» nan, tèt sa a panche l sou teyori «Reyalis mèvèye» a e «Poyetik relasyon» an kòm katogori poyetik e estetik ke Ayisyen Jacques-Stephen Alexis (1922-1961) e Matinikè Édouard Glissant (1928-2011) te fòmile, nan objektif pou pwoblematize denominasyon «Karayib Frankofòn», «Literati frankofòn» nan e fòmile neyolojis « Karayib kriyolifrankofòn », yon konsèp ki montre l kapab anglobe fè sosyohistowik, kiltirèl, relijye e lengwistik rejyon an ki genyen ladan l Ayiti, Gwadeloup, Giyan ak Matinik ke Lafrans te kolonize nan tan lontan. Enskri nan linje «baz idantite» ke ideyològ Endijenis Ayisyen an ak Negritid lan te fòmile nan lojik pou yo te pwomouvwa yon «imajinè-komen» avèk e pou pèp-afwo yo ki te soufri kolonizasyon-esklavizasyon, de teyori sa yo makònen ansanm pou mete an limyè plas enkontounab twa eritaj sa yo : endyèn, afrikèn e ewopoyèn nan fomasyon anpil manifestasyon kiltiro-relijyèz ak atistik-literè pèp nan Amerik yo. Pandan tèt la konsantre l sou «fè histowik fondatè» ak sou etid de teyori sa yo, atravè yon *corpus* analitik ki genyen ladan l kat woman nan dezyèm mwatye XXèm syèk la, (*Espace d'un cillement*, ke ayisyen Jacques-Stephen Alexis ekri, *Le quatrième siècle* ke matinikè Édouard Glissant ekri, *Le nègre du Gouverneur*, ke giyanè Serges Patient ekri e *Les derniers rois mages* ke gwadoupeyèn Maryse Condé ekri) etidye anba limyè teyori Reyalis mèvèye a, Poyetik relasyon an ak teyori transtekstyalite ke Gérard Genette te fòmile, tèt sa a – ki baze l sou yon apwòch metodolodik transdisiplinè (ki atikile apwòch etid literè ak apwòch historyografik, antwopolojik, etnolinguistik e sosyolojik –, postile ke de teyori etidye yo pèmèt nou repetye siy, tras ak rès « pase kolonyal-eskravajis la » nan pwodiksyon atistik-literè yo *Karayib kreyolifrankofòn* nan, yon kote, e, yon lòt kote, li pèmèt nou konsevwa neyolojis *Karayib Kreyolifrankofòn* nan e lanse baz pou yo « fratri » pou e avèk pwodiksyon literè *Karayib* sa a.

Mo-ke : Literati kreyolifrankofòn nan *Karayib* la ; Reyalis mèvèye ; Poyetik relasyon ; Istwa e kritik literè, Teyori pou resi e teoria transtekstyalite a.

RÉSUMÉ

Partant de l'hypothèse du *locus* indéniable des « faits historiques fondateurs » de l'imaginaire sociopolitique, culturel, artistico-littéraire et linguistique de cette région ainsi appelée « Caraïbe francophone », la présente thèse se penche sur les théories du « Réalisme merveilleux » et de la « Poétique de la relation », formulées respectivement par l'Haïtien Jacques-Stephen Alexis (1922-1961) et le Martiniquais Édouard Glissant (1928-2011), afin de problématiser de l'ainsi appelé « Caraïbe francophone », « Littérature/s francophone/s de la Caraïbe » et de formuler le néologisme *Caraïbe créolifrancophone* lequel se révèle capable d'embrasser les faits historiques, sociopolitiques, culturels et linguistiques pour une nouvelle appellation de cette région caraïbienne composée par Haïti, Guadeloupe, Guyane et Martinique anciennement colonisée par la France. S'inscrivant dans le sillage des « bases identitaires » formulées dans les années 1920-1930 par les idéologues de l'Indigénisme Haïtien et de la Négritude dans la constitution d'un « imaginaire-commun » par et pour les peuples-afro victimes de la colonisation-esclavagisation, ces deux théories étudiées comme catégories poétiques et esthétiques s'articulent pour mettre en lumière le *locus* indéniable des trois héritages essentielles : indigène, africaine et européenne dans la formation des diverses manifestations culturo-religieuse et artistico-littéraire des peuples des Amériques. En se concentrant sur des « faits historiques fondateurs » et sur l'étude de ces deux théories et, par le biais d'un *corpus* analytique composé de quatre romans (*Espace d'un cillement*, de l'Haïtien Jacques-Stephen Alexis, *Le quatrième siècle*, du Martiniquais Édouard Glissant, *Le nègre du Gouverneur*, du Guyanais Serges Patient e *Les derniers rois mages* de la Guadeloupéenne Maryse Condé) de la deuxième moitié du XXe siècle étudiés sous la lumière des théories du Réalisme merveilleux, de la Poétique de la relation et de la théorie de la transtextualité énoncée par Gérard Genette, cette thèse –, qui adopte une démarche méthodologique transdisciplinaire (laquelle articule l'approche des études littéraires avec des approches historiographique, anthropologique, ethnolinguistique et sociologique) –, postule que les deux théories étudiées permettent de *répertorier* des signes, des traces et des résidus du « passé » dans les productions artistico-littéraires des Amériques, d'une part, et d'autre part, offrent des substrats théoriques et conceptuelles pour concevoir le néologisme *Caraïbe créolifrancophone* ainsi que de jeter les bases pour une « phratricie » par et avec les productions artistico-littéraires de ladite Caraïbe.

Mots-clés : Littérature Créolifrancophone » de la Caraïbe ; Réalisme Merveilleux ; Poétique de la relation ; Histoire et critique littéraire ; Théorie du récit et de la Transtextualité.

RESUMEN

Partiendo de la hipótesis del *locus* innegable de los “hechos históricos fundadores” en el imaginario sociopolítico, cultural, artístico-literario y lingüístico del denominado “Caribe francófono”, la presente tesis estudia las teorías del “Realismo maravilloso” y de la “Poética de la relación” enunciadas respectivamente por el haitiano Jacques-Stephen Alexis (1922-1961) y por el martiniqués Édouard Glissant (1928-2011) con el objetivo de problematizar el llamado “Caribe francófono”, “literatura/s francófona/s del Caribe” y de formular el neologismo *Caraĩbe créolifrancophone* (“Caribe criollifrancófono”) el cual se revela capaz de acarrear diversos hechos históricos, sociopolíticos, culturales y lingüísticos en el apelo a esa región constituida por Haití, Guadalupe, Guyana Francesa y Martinica antiguamente colonizada por Francia. Inscritas en la línea de las “bases identitarias” formuladas en las décadas de 1920-1930 por los proponentes del *Indigénisme Haïtien* y de la *Négritude* en la constitución de un “imaginario-común” para con los pueblos afro víctimas de la colonización-esclavización, estas dos teorías estudiadas como categorías poéticas e estéticas se articulan para destacar el *locus* indiscutible de cada una de las tres herencias esenciales: indígena, africana y europea en la formación de las diversas manifestaciones cultural-religiosa y artístico-literaria de los pueblos de las Américas. Centrada en “hechos históricos fundadores” y en el estudio de esas dos teorías y con un alcance analítico compuesto por cuatro novelas (*Espace d'un cillement*, del haitiano Jacques-Stephen Alexis, *Le quatrième siècle*, del martinicano Édouard Glissant, *Le nègre du Gouverneur*, del guianense Serges Patient e *Les derniers rois mages* de la guadalupense Maryse Condé) de mediados del siglo XX del Caribe criollifrancófono, estudiadas a la luz de las teorías del “Realismo maravilloso”, de la “Poética de la relación” y de la teoría de la transtextualidad propuesta por Gérard Genette, esta tesis – que adopta una perspectiva metodológica transdisciplinar, la cual combina abordajes de los estudios literarios con abordajes historiográficos, antropológicos, etnolingüísticos y sociológicos–, sostiene que las dos teorías estudiadas permiten *re-inventariar* rastros, vestigios y residuos del “pasado” en las producciones literarias de las Américas, de un lado, y de otro, ofrecen recursos teóricos y conceptuales para concebir el neologismo “Caribe criollifrancófono” así como para establecer una ‘hermandad’ entre las producciones literarias de ese Caribe.

Palabras clave: Literatura criollifrancófona del Caribe; Realismo Maravilloso; Poética de la Relación; Historia y crítica literaria; teoría de narrativa e da Transtextualidad

ABSTRACT

Starting from the hypothesis of the undeniable locus of “founding historical facts” in the sociopolitical, cultural, artistic-literary and linguistic imaginary of the so-called “Francophone Caribbean”, this thesis focuses on the theories of “Marvelous Realism” and “Poetics of relationship” enunciated respectively by the Haitian Jacques-Stephen Alexis (1922-1961) and the Martinican Édouard Glissant (1928-2011) in order to problematize the so-called “Francophone Caribbean”, “Francophone literature/s of the Caribbean” and to formulate the neologism *Caraïbe créolifrancophone* (“Creolifrancophone Caribbean”) which reveals itself capable of bringing various historical, sociopolitical, cultural and linguistic facts into the appeal of this region constituted by Haiti, Guadeloupe, French Guiana and Martinique formerly colonized by France. Inscribed in the wake of the “identity bases” formulated in the 1920s-1930s by the proponents of *Indigénisme Haïtien* and *Négritude* in the constitution of a “common-imaginary” towards Afro-peoples victims of colonization-enslavement, these two theories sturdied as poetic and aesthetic categories are articulated to highlight the unavoidable locus of each of the three essential heritages: Indigenous, African and European in the formation of the diverse cultural-religious and artistic-literary manifestations of the peoples of the Americas. It focuses on “founding historical facts” and the study of these two theories and, with an analytical scope composed of four novels (*L'espace d'un cillement*, by Haitian Jacques-Stephen Alexis, *Le quatrième siècle*, by Martinican Édouard Glissant, *Le nègre du Gouverneur*, by Guianense Serges Patient e *Les derniers rois mages* by Guadeloupeans Maryse Condé) from the mid-20th century from the Creolifrancophone Caribbean, studied in the light of the theories of “Marvelous Realism”, the “Poetics of Relationship ” and the theory of transtextuality enunciated by Gérard Genette, this thesis – which adopts a transdisciplinary perspective methodologic (which combines a literary studies approach with historiographic, anthropological, ethno-linguistic and sociological approaches) – postulates that the two theories studied allow for the re-inventory of traces and residues of the “past” in the literary productions of the Americas, on the one hand, and on the other, offer theoretical and conceptual support to conceive the neologism “Creolifrancophone Caribbean” as well as to establish a 'phratry' with and towards the literary productions of that Caribbean.

Keywords : Caribbean creolifrancophone literature; Marvelous Realism; Poetics of Relationship; History and literary criticism; Narrative and Transtextuality theory.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO GERAL: AS PALAVRAS E ANTECEDÊNCIAS.....	17
1.1. Narrando o [i]narrável.....	18
1.2. Contextualizando as problemáticas da pesquisa.....	22
1.3. Descrevendo os objetivos e os princípios metodológicos.....	26
1.4. Estrutura da tese e modo de análise do escopo.....	28
PARTE I. MAPEANDO TERRITÓRIOS: CONTEXTUALIZAÇÃO E SUBSÍDIOS TEÓRICOS.....	32
II. MAPEANDO DE TERRITÓRIOS: ALGUNS PRESSUPOSTOS DE BASE.....	33
2.1. Postulado de base.....	33
2.1.2. Problematizando o “Caribe francófono” para um Caribe criouli francófono.....	35
2.1.3. A “prerrogativa” do passado colonial-escravista na poética do Caribe criouli francófono.....	41
2.1.4. <i>Marronnage</i> como ‘consciência crítica’ contra desumanização.....	50
2.1.5. O <i>Détour</i> como estratégia de “enfrentamento.....	53
2.2. Da origem dos termos “francófono” e “francofonia”	55
2.3. A constituição da literatura criouli francófona do Caribe.....	62
2.3.1. Pensando uma “fratria literária” para com o Caribe criouli francófono.....	66
III. AS TEORIAS DO “REALISMO MARAVILHOSO” E DA “POÉTICA DA RELAÇÃO” NA POÉTICA DO CARIBECRIOULIFRANCÓFONO.....	75
3.1. Alexis e Glissant: percursos biográficos (entre)cruzados.....	75
3.2. O “Realismo maravilhoso”: seus antecedentes, seus ideais e suas repercussões.....	80
3.2.1. O “Realismo mágico”: ponto de partida para uma nova consciência.....	81
3.2.2. O percurso histórico da noção de ‘Real maravilhoso’.....	85
3.2.3. A teoria do ‘Realismo maravilhoso’ e arte-literária dos povos-afro	92
3.2.3.1. O conceito de cultura na perspectiva alexisiana	93
3.2.3.2. O conceito da arte na teoria alexisiana	99
3.2.3.3 Realismo maravilhoso como poética de “histórias.....	102
3.3.3. Fechando caminhos.....	108
3.3. A teoria da “Poética da relação.....	109
3.3.1. Do pensamento do “Uno” ao pensamento da “Totalidade-mundo.....	112
3.3.2. Alguns conceitos-noções chave da “ <i>Poética da relação</i> ” como categoria estética e poética.....	116
3.3.3. A noção-conceito de Relação glissantiana.....	120

3.3.3.1. Contra a linearidade do tempo: a Relação.....	122
3.3.3.2. Contra o fechamento: A Relação.....	126
3.3. A Poética da Relação como teoria de estudos literários.....	130
3.4. Algumas notas sobre a poética do Caribe criouli-francófono.....	134
3.5. Realismo maravilhoso e poética da Relação: possível diálogo.....	136

PARTE II. O REALISMO MARAVILHOSO E A POÉTICA DA RELAÇÃO NO ROMANCE DO CARIBE CRIOULIFRANCÓFONO.....139

IV. REALISMO MARAVILHOSO E POÉTICA DA RELAÇÃO: UMA LEITURA DE L'ESPACE D'UN CILLEMENT, DE JACQUES-STEPHEN ALEXIS.....140

4.1. Apresentando <i>L'espace d'un cillement</i> e seu “modo de composição”	140
4.1.2. Des(re)construindo os elementos paratextuais de <i>L'espace d'un Cillement</i>	142
4.2.1. (Des)contruindo o título na invenção literária.....	146
4.1.2. Notas sobre os intertítulos e a organização da narrativa.....	148
4.2.2. As epígrafes e suas incidências na narrativa de <i>L'espace d'un cillement</i>	150
4.2.2.1. O “espelho” e a “experiência visual” em <i>L'espace d'un cillement</i>	154
4.2. Atravessando o Realismo maravilhoso e a relação em <i>L'espace d'un cillement</i>	179

V. O PASSADO COLONIAL-ESCRAVISTA E SUA CONFIGURAÇÃO EM LE QUATRIÈME SIÈCLE.....187

5.1. Apresentando <i>Le quatrième siècle</i> e seu “modo de composição”	187
5.1.2. Anotando os parênteses e destacando suas incidências em <i>Le quatrième siècle</i>	191
5.2. O navio negreiro como “ventre materno”	202
5.3. A (re)constituição do “passado” em <i>Le quatrième siècle</i>	207
5.3.1. Resquícios do passado na terra, paisagens do Caribe.....	212
5.4. Recapitulando os traços do maravilhoso e da relação em <i>Le quatrième siècle</i>	214

VI. O PASSADO ESCRAVISTA COLONIAL E SUAS INCIDÊNCIAS EM LE NÈGRE DU GOUVERNEUR: CHRONIQUE COLONIALE DE SERGE PATIENT.....215

6.1. Apresentando o romance <i>Le nègre du gouverneur : chronique coloniale</i>	215
6.2. O personagem Victor Hugues na História/imaginário do Caribe.....	220
6.1.1. Victor Hugues, protagonista de Serge Patient.....	227
6.3. (Au)Retratos de D'Chimbo na História guianense.....	236
6.3.2. A serviço da colônia: D'Chimbo e sociedade escravista colonial.....	240
6.4. D'Chimbo e sociedade escravista-colonial: a junção de contrários como elemento do maravilhoso e da “relação”.....	248

VII. INVENÇÃO E INVENTARIAÇÃO DE RASGOS DO PASSADO – UMA E OUTRA: O ROMANCE *LES DERNIERS ROIS MAGES* DE MARYSE CONDÉ E A GENEALOGIA DOS AFRO-CARIBENHOS.....254

7.1. Apresentando <i>Les derniers rois mages</i> e seus elementos paratextuais.....	257
7.1.2. Des(re)construindo o título <i>Les derniers rois mages</i> de Maryse Condé.....	259
7.2. Re-visitando o exílio do rei Béhanzin na Martinica.....	265
7.3. A África nas Américas: os choques do re-encontro.....	268
7.4. Os efeitos do abandono: Djéré entre ilusões e desilusões.....	278
7.4.1 Justin, Djéré, Spéro: em torno de um ‘querer-comum’.....	281
7.4.2. O caribenho e o desejo de descobrir suas raízes africanas.....	289
7.4.3. Os protagonistas Justin e Spéro diante da “experiência do espelho”	292

VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS: REMAPEAMENTO DE TERRITÓRIOS – PARA (ALÉM DE) NOVOS QUESTIONAMENTOS, NOVAS INQUIETAÇÕES.....304

REFERÊNCIAS.....314

I

INTRODUÇÃO GERAL: AS PALAVRAS E ANTECEDÊNCIAS

As palavras “têm” uma história e, de certa maneira também, as palavras fazem a história. [...]. O “peso das palavras”, para retomar uma expressão da mídia, é grandemente influenciado por esta relação com a história, a história que as fez e a história para a qual elas contribuem. As palavras aparecem para responder a algumas interrogações, a certos problemas que se colocam em períodos históricos, determinados contextos sociais e políticos específicos. Nomear é ao mesmo tempo colocar o problema e, de certa maneira, já resolvê-lo (Denys Cuche, **A noção de cultura nas ciências sociais**, 2007, 2002, p.17).

Da mesma forma que as palavras têm uma “história” e, de certas maneiras, fazem a “história”, conforme postula Denys Cuche, uma pesquisa de doutoramento tem uma “história e, de certa maneira, visa fazer a “história” e contribuir à uma “história” na medida em que todo “fazer científico” procura sempre atender a “certos problemas” que se encontram em um determinado período histórico; significaria postular que todo fazer científico envolve (necessariamente) questões políticas, ideológicas, identitárias. Nesse registro, “historicizar” um “fazer científico” não se inscreve apenas em uma lógica de explicitar os contextos sociopolíticos do seu surgimento e de sua execução, mas igualmente de dar a enxergá-lo previamente como um compromisso “político” que procura sempre atender a certos “problemas” do seu “tempo” em um determinado “campo de saber”. Eis o motivo pelo qual opto por introduzir essa pesquisa de doutoramento de outra forma, contextualizando-a por meio de uma operação que consiste em narrar fatos que contribuem à compreensão de que, como destacam Barzartoo et al. (2010, p.3), no artigo intitulado *Tinta sobre Papel: técnicas de escrita e de representações de ilusões*, para garantir a marcha da humanidade, não temos o direito apenas de desfrutar do que já foi construído, mas também a obrigação de dar continuidade às obras sempre inacabadas, que, no limite, somos nós mesmos, é a nossa própria história.

Como toda “história” mesmo aquela que se desenrola sobre um breve período é constituída de [e em] uma multiplicidade de “fragmentos” de “fatos” datados, a breve história que será narrada para introduzir esta tese nas linhas que se seguem é feita de recortes, de fragmentos da memória já que essa funciona na seleção de fatos dentre os quais alguns são datados, outros não. O terremoto de 2010 que assolou o Haiti constitui-se o ponto partida para iniciar a “história” desta pesquisa aqui apresentada; pois, foi esse desastre que mudara a “ordem

das coisas” no Haiti e me propulsara a ingressar na universidade brasileira para prosseguir meus estudos universitários iniciados no Haiti em 2009 cuja presente tese marca seu apogeu.

1.1.Narrando o [i]narrável

Na terça-feira, 12 de janeiro de 2010, às 16h53, um terremoto devastador de magnitude 7.2 na escala Richter arrasou a região oeste do Haiti, sobretudo a capital haitiana e seus contornos, matando milhares de pessoas e deixando milhões de feridos. Estava no ônibus, saindo da École Normale Supérieure de l’Université d’État d’Haïti, onde cursava *Lettres Modernes*, quando ocorreu o desastre. O ônibus em que estava sacolejava brutalmente, e os passageiros caíram uns sobre os outros. Pensei que o veículo havia se envolvido em um acidente. Foi apenas quando conseguimos sair do ônibus, alguns feridos, que tivemos ideia do que estava acontecendo: um terremoto sem precedência... Em menos de um minuto, milhares de vidas foram arrebatadas, a maior parte das infraestruturas da capital haitiana foi reduzida em escombros e sob os escombros, uma enxurrada de gritos de socorro. *Bref*, a destruição foi quase total. Dentre os milhares de prédios, de estabelecimentos reduzidos em ruínas se encontrava o da École Normale Supérieure sob o qual alunos, professores, funcionários foram mortos, e, conseqüentemente os estudos¹ foram interrompidos para serem retomados sob abrigos provisórios cinco meses mais tarde. Na mesma semana da retomada das aulas, em uma aula de Filosofia Estética, o professor dirigiu-se à turma com a seguinte pergunta feita em haitiano cuja tradução em português é: “O que vocês, de Letras Modernas, vêm buscar aqui? Ainda prosseguiu: “As pessoas, que conheci, que escrevem romances, contos, poesias não são formados em Letras. Para que então vocês acham necessário cursar Letras?”².

A pergunta do professor tem, pelo menos, duas dimensões: uma “informativa” (quer se informar sobre a relação entre formação em Letras e atividade do escritor) e a outra “reflexiva” (“instigar reflexões”) apesar de que pelas condições de enunciação da pergunta dificilmente atingiria essa “dimensão reflexiva”. Se se levar em consideração a primeira dimensão, quando dizia que os escritores de romances poemas, que conheceu não têm nenhuma formação em

¹ Após essa tragédia muitos países se sensibilizaram com o Haiti criando programas especiais para atender às necessidades imediatas sobretudo dos jovens universitários. Foi assim o Governo brasileiro lançou logo após a tragédia o Programa Emergencial em Educação Superior – Pró-Haiti, assinado pelos governos do Brasil e do Haiti, em 25 de fevereiro de 2010 e instituído pela Portaria Nº 092, DE 28 DE ABRIL DE 2010 da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Foi esse programa que me trouxe aqui na universidade brasileira.

² Nou mem ki nan Lèt Modèn, ki as nou vin chaje la a? Paske mou mwen konnen ki ekri roman, kont powezi, pa diplome an lèt. Alò pou ki sa nou panse l nesesè pou nou etidye aprè yon peyi fin kraze konsa?

Letras, insinuando que o curso teria “sua razão de ser” somente se tivesse a “escrita inventiva” como finalidade; neste registro, uma “resposta ofensiva” podia ter simplesmente assentada na apresentada de romancistas, poetas formadas em Letras no intuito de informá-lo ironicamente. Por mais reducionista que teria sido uma resposta como essa, teria correspondido à dimensão primeira da pergunta. Contudo, ninguém da turma tinha procedido dessa forma. Fui eu o primeiro a responder nestes termos: “senhor, pessoas de outras áreas poderiam lhe perguntar o mesmo em relação à filosofia”, e o professor não tardou a replicar: *jenòm mwen pa mande w fè yon konparezon ant finalite literati e finalite filosofi; Mwen mande ki sa nou ki nan Lèt Modèn vin chache la* [jovem não pedi para fazer uma comparação entre a finalidade da literatura e a da filosofia, perguntei a vocês que são de Letras modernas, o que vocês vêm buscar aqui?]. Apesar de afirmar que não pedi uma comparação de filosofia e literatura, sua pergunta requer necessariamente comparação, aliás, comparar é um procedimento essencial para uma pergunta como essa que foi lançada em um contexto em que “a palavra de ordem” era a “reconstrução”. A falta de conhecimentos para discutir e responder consistentemente à pergunta levou-me logo ao silêncio, apesar de incômodos.

Ao passar do tempo, pude compreender, por mais contraditória que fosse, a pergunta do professor traduzia e traduz a “realidade calamitosa” do campo de “Estudos Literários” no Haiti, um país que, apesar de se revelar exemplar em termo de produções literárias³, não é dotado até hoje de nenhuma faculdade pública de Letras”. A Universidade de Estado do Haiti, fundada em 1940, que é a maior instituição pública de ensino superior e de pesquisa no país, não tem uma faculdade de Letras nas suas vinte e três entidades (faculdades, escolas e institutos). Apenas na École Normale Supérieure há um Departamento chamado *Lettres Modernes* que oferece uma Licenciatura em Letras e um Mestrado em Letras e Filosofia e a Faculté de Linguistique Appliquée que oferece uma graduação em Linguistique et Lettres. Além da UEH, a Université Publique de l’Artibonite aux Gonaïves (UPAG), a segunda maior instituição de ensino pública no país, oferece apenas uma Licenciatura em Letras e Filosofia

³Vários autores destacam a venerabilidade da literatura haitiana em termos de número. Max Bissainthe, no seu *Dictionnaire de bibliographie haïtienne*, para o período que vai da declaração da independência em 1804 ao final do primeiro meado do século XX, MAX Bissainthe destaca mais de quatro mil e trezentos obras publicadas por autores haitianos, seja em Porto-Príncipe seja na França (BISSAINTHE, 1951 *apud* HOFFMANN, 1995, p.44). Nessa linha, em *Red, Black, Blond and Olive*, o crítico literário estadunidense Edmund Wilson afirma que: [...] desde a revolução de 1804 aos anos 1950, Haiti produziu uma quantidade maior de livros em proporção à população do que qualquer outro país americano, com exceção dos Estados Unidos. Ainda prossegue: a Venezuela, ao que parece, com aproximadamente a mesma população do Haiti, tem exclusividade de documentos governamentais, publicou menos de dois mil volumes para os cinco mil do Haiti, e nem a Argentina, com vinte milhões, nem o Brasil, com quarenta e cinco milhões, tem novamente com exclusão das publicações oficiais, impressos vinte mil volumes”.

na sua chamada Faculté des Sciences de l'Éducation. As raras Faculdades de Letras no país são instituições privadas de ensino, são recentes e pouco numerosas. Torna-se plausível portanto que se a área de Estudos literários tivesse se consolidado no país, a pergunta do professor nem teria sido colocada ou, ao menos, por um professor de filosofia, na forma como foi colocada. Além dessa realidade trazida pela pergunta, há os impactos sobre mim causados e entender seus impactos requer que se considere o contexto em que a pergunta foi feita; pois, o contexto era tão crucial na minha vida pessoal e na vida nacional tanto que nunca a esqueci.

Para um aluno camponês, que nem sequer entendia o que era o curso de Letras e que estava no segundo semestre do seu primeiro ano de faculdade, em um curso que não foi sua primeira tampouco sua segunda opção, a pergunta do professor lhe revelou mais “desmotivadora” do que “instigadora”. Todavia, para mim cujas duas primeiras opções de curso foram respectivamente Agronomia e Matemática, essa pergunta foi mais incentivadora do que o contrário, impulsionou-me a encontrar *motivos* para seguir nessa área. Por isso, quando cheguei ao Brasil em 2011 para continuar meus estudos na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), apesar da possibilidade de mudar o curso para o de Linguística, decidi continuar na área de Estudos Literários e –, na minha monografia cujo título é *Donos do orvalho de Jacques Roumain: um projeto social para o Haiti Pós-terremoto*, na qual relatei brevemente esse mesmo episódio, na tentativa de respostas à pergunta do professor, com base especialmente nos textos de *Direito à literatura* de Antonio Candido, *Literatura para que?* De Antoine Compagnon e *Lire interpréter actualiser pourquoi les études littéraires?* de Yves Citton, defendi a ideia de que as produções artístico-literárias e os estudos literários têm “poderes transformadores” tanto para o desenvolvimento individual quanto para o desenvolvimento social.

Já tendo obtido a Licenciatura em Letras, em 2016, fui aprovado em Mestrado em Letras na Universidade Federal de São Paulo, na área de concentração Estudos Literários, com meu então projeto de pesquisa intitulado “*Forma literária e configuração social: uma leitura comparada dos romances Compère Général Soleil, de Jacques-Stephen Alexis e Capitães de areia, de Jorge Amado*”, sob a supervisão da professora Leila de Aguiar Costa. A ideia desse projeto tinha surgido durante meu último semestre no curso de graduação, após ter lido o romance *Capitães da areia*, de Jorge Amado; a leitura desse romance tinha me levado à narrativa de *Compère Général soleil* cujo motivo é a ‘miséria’ da grande massa popular haitiana. Uma vez enxergar nos acontecimentos figurados nessas narrativas como resquícios de fatos histórico-sociais dos espaços cênicos dos romances, tinha me perguntado o que diferencia essas obras literárias de um documentário histórico, político ou sociológico; de onde

surgiu o questionamento norteador do meu antigo projeto de Mestrado: como estudar o texto literário sem cair no perigo que leva a considerá-lo como uma obra sociológica, política ou histórica? Através dessa problemática tive como ambição estudar, de um lado, a forma romanesca e, do outro, a maneira como o social é configurado nesses dois romances, procurando compreender o que faz uma obra literária ficar uma obra literária; isto é pensar a obra de arte dentro do seu limite sociológico, político ou histórico. No entanto, na primeira reunião de orientação, minha orientadora me recomendou renunciar ao Jorge Amado para ir ao encontro do martinicano Édouard Glissant; e logo depois de tê-lo repetidamente lido não hesitei em elegê-lo para minha morada intelectual. Foi assim minha pesquisa de Mestrado, defendida em agosto de 2018, passou a ter como tema *Identidade-relação e transculturação: uma leitura do romance Compère général soleil, de Jacques-Stéphén Alexis*⁴ cuja natureza transnacional me levou a observar vários problemas nos estudos literários dos povos-afro nas Américas. Além da necessidade de ampliar o quadro das literaturas dos povos-afro vitimados da colonização-escravização com estudos comparados que se movimentam, não da periferia para o centro, mas “da periferia para a periferia”, dos “ex-cêntricos para os ex-cêntricos”, os resultados desta pesquisa permitiram-me observar que o “passado” se impõe – de alguma forma e de outra – como “pesadelo” nas produções literárias da Neo-América de um lado e, por outro, naquelas do Caribe que, apesar de proximidades “temáticas” e “históricas” com a Literatura brasileira, são pouco estudadas no Brasil. Consequentemente lancei-me na leitura de um conjunto de romances caribenhos, de pesquisas e de teorias que se debruçam sobre essas literaturas e dessas leituras, além dos problemas apontados nas considerações finais da pesquisa de Mestrado, observei que o plurilinguismo e pluriculturalismo, o translanguismo e o transculturalismo não são devidamente levados em considerações nos estudos literários dessa região; aliás, essa realidade *pluri-* e *trans-* é nem sequer é levada em conta na apelação da região que é comumente chamada simplesmente de “Caribe francófono”. Aqui está narrada brevemente a história do compromisso assumido neste “fazer acadêmico-científico” que se insere na área de Estudos Literários (WELLEK, WARREN, 2003; MARCHERY, [1966] 2014), particularmente na subárea de Teoria e Crítica narrativa (GENETTE, 1981; 2002; REIS e LOPES, 1985) cuja

⁴ O objetivo geral desta pesquisa consistiu em apresentar uma leitura do romance *Compère Général Soleil*, do haitiano Jacques-Stephen Alexis, sob a luz da “teoria de identidade-relação”, do martinicano Édouard Glissant, da “noção da transculturação”, do cubano Fernando Ortiz, além dos conceitos de folclore/cultura nacional segundo a perspectiva destes haitianos Jacques-Stephen Alexis e Jean Price-Mars. Com algumas alterações, essa pesquisa foi editada em 2022 pela Casa Alameda editorial sob o título *Transculturação e identidade-relação nos imaginários das Américas: Jacques-Stephen Alexis e a particularidade haitiana*.

principal ambição é tratar à constituição do campo literário do Caribe antigamente colonizado pela França” composto pelo Haiti, Guadalupe, Guiana francesa e Martinica.

1.2. Contextualizando as problemáticas da pesquisa

Estudar a/s literatura/s desta região assim chamada Caribe requer, além de fatores históricos (como ocorre frequentemente nesses estudos artístico-literários), que se leve em consideração o pluri/translinguismo e o pluri/transculturalismo que são, na minha hipótese, *l'épine dorsale* dessa região do Caribe antigamente colonizado pela França. Mesmo que se trate de um texto escrito inclusivamente em francês, esse texto toma emprestado sua matéria de um universo referencial pluri/translínque e pluri/transcultural cuja realidade é constituída pela relação contraditória entre as línguas ditas crioulas e o francês. Significaria postular previamente que a realidade linguística (que é aliás resultante do passado colonial-escravista) precisa ser considerada nos estudos literários assim como os “fatos históricos fundadores”. No que se refere a esses, numerosos são os autores e pesquisadores que postulam o passado colonialista-escravista como ponto de partida para estudar as literaturas do continente americano em geral e as do Caribe em particular. Pois é como salienta o martinicano Édouard Glissant em *Poétique de la relation* salienta:

La littérature de la Caraïbe, qu'elles soient de langue anglaise, espagnole ou française, introduisent volontiers les épaisseurs des cassures – comme autant de détours – dans les matières dont elles traitent; mettant en pratique, à la manière des contes des Plantations, des procédés de redoublement, d'essoufflement, de parenthèse, d'immersion du psychologique dans le drame du devenir commun(1990, p.85)⁵.

Em seu texto *La Caraïbe*, Joubert Satyre alinha-se a essa observação de Glissant ao afirmar: Qu'il s'agisse du roman, de la poésie, du théâtre ou de l'essai, la littérature caribéenne est ancrée dans le réel bien particulier de la Caraïbe (2004, p.141)⁶. Um “real” fraturado, matizado por resquícios de lembranças traumáticas do sistema da escravização. Nesse mesmo registro, em sua obra intitulada *La Double scène de la représentation: oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Maximilien Laroche observa que no Caribe, qualquer que seja a esfera da

⁵. As literaturas do Caribe, sejam elas de línguas inglesa, espanhola ou francesa, introduzem de bom grado espessuras das rupturas — como tantos *détours* — na matéria de que tratam; colocam em prática, à maneira dos contos das Plantações, procedimentos de desdobrimento, de esgotamento, de parênteses, de imersão do psicológico no drama do devir coletivo. (Tradução minha).

⁶ Que se trate do romance, da poesia, do teatro ou do ensaio, a literatura caribenha é ancorada no real bem particular do Caribe. (Tradução minha).

atividade que se considera, se encontrará sempre a mesma busca para todos: Comment passer de notre oralité à leur écriture? De leur modernité à la nôtre? (1991, p.35)⁷. Se os postulados de Laroche e de Satyre se articulam com aquele de Glissant supracitado para apontar como os países do Caribe se aproximam, o problema que se coloca é ausência da figuração do pluri/translinguismo, por exemplo, no postulado de Glissant em que a região se nomeia simplesmente de “Caribe de língua francesa”, deixando de lado as “línguas crioulas”. Reiterando, se a língua francesa e a herança legada pela colonização-escravização são incontestáveis, o pluri/translinguismo e pluri/transculturalíssimo são também inegáveis e devem ser destacado tanto na apelação da região quanto nos estudos literários.

Nesta altura, falar de literatura do Caribe, no caso que nos concerne, de literaturas do Caribe antigamente colonizado pela França, a pergunta que se coloca inicialmente é: a partir de quando e como se inicia a constituição dessa literatura? Para essa problemática é preciso voltar ao Haiti na medida em que dos quatro países que compõem essa região, o Haiti se revela “o país vanguardista” (HURBON, 1987a), a “terra-matriz”, pois, foi o primeiro que “teve a audácia de conceber e a erguer a primeira nação negra do mundo da colonização”. (GLISSANT, 1997, 139). Tornou independente em 1804 após doze anos de lutas sem precedência dos escravizados⁸ contra o sistema colonial-escravista sob o lema *libète ou lanmò* (liberdade ou morte), em uma situação de “terra arrasada”, sem instituição, até as mais básicas como a escola⁹, como observa Laënnec Hurbon, o Haiti se encontrou em um singular dilema: viver para si, se volta sobre si, sem complexo, isto é, retomar, reconstruir livremente suas tradições africanas operando sua própria triagem nos valores ocidentais ou simplesmente administrar ao mundo inteiro a prova de uma nação “civilizada”. Para provar que é uma nação “civilizada”, em concordância com a observação de Hurbon, Haiti é convocado a responder sobretudo às seguintes perguntas: você tem uma religião moderna, uma língua desenvolvida? Sua tradição, seu costume são modernos? Vocês são seres humanos, como nós ocidentais?

⁷ como passar de nossa oralidade à sua escritura? Da sua modernidade à nossa? (Tradução minha).

⁸ Em viés de escravo e de escravidão, adopto os termos escravizado e escravização para designar o que aconteceu no Novo Mundo, inaugurado em 1492 pela chegada dos europeus nas Américas. Nesta pesquisa, apoio-me especialmente nos termos franceses *esclavagisation* e *esclavagé/esclavagisé* de Hanéta Vété-Congolo para postular os termos de escravização e escravizado, em lugar respectivamente de escravo e de escravidão. Para nós, os termos escravizado e escravização derivados do verbo escravizar são mais significativos do que os termos clássicos de escravo e escravidão.

⁹ Na sua obra intitulada *Histoire de la littérature haïtienne ou L'âme noire*, o escritor haitiano Duraciné Vaval afirma que, após a independência, as escolas eram pouco numerosas, os livros eram raros, os colonos expulsos do país não deixaram bibliotecas, os poucos livros que o país possuía desapareceram no tormento das lutas pela independência nacional.

Os intelectuais, as elites política, intelectual e econômica do país optaram para a segunda alternativa: de 1804 (data da Proclamação da Independência) a 1915 (data do início da ocupação estadunidense do país), as elites (na sua grande maioria) lançaram-se em uma longa busca de se aproximar das potências colonialistas, racistas no que se refere a língua, a valores, religião, costumes (FLEISCHMANN 1976; DAMBERT & TROUILLOT, 2010). Essa busca é atrelada a um processo reducionista ou negacionista da realidade haitiana, como expressada na seguinte passagem do escritor haitiano Louis-Joseph Janvier em *Le détracteur de la race noire*: La langue française est la langue courante, la seule en usage et tous les paysans la comprennent. Les mœurs, les coutumes, les fêtes, les institutions, les costumes, tout est français : on se modèle en tout à la France... (1884, p.27)¹⁰. Laënnec Hurbon (*idem*, p.60) observa acertadamente que estas não são ideias originais de Janvier; pois quase todos os intelectuais haitianos desta época, de qualquer tendência que sejam se concordam em ver no vodu, na língua crioula, práticas “retrógradas” com as quais Haiti não pode se vangloriar aos olhos do Ocidente. O que se observa em várias produções a caráter antropológico da época é uma vontade dos escritores de reduzir e negar a realidade, pois, i. a língua francesa nunca foi [e continua a não ser] a única língua em uso no país, aliás, na época era a língua de menos de 10% da população; ii. o crioulo sempre foi [e é até hoje) a única língua falada pela totalidade da população; iii. o vodu foi e é um sincretismo religioso que fazer parte inerente da população haitiana e como qualquer religião tem “práticas retrógradas”, mas não se reduzia a essas e nunca foi desaparecido como apontam escritores da época.

O pensamento haitiano do século XIX foi assim fundado sobre a uma base de negação da pluralidade dos elementos linguísticos, culturais, religiosos, dos costumes, das tradições para acomodar a nação aos “preceitos” do ocidente cristão, racista, colonialista-escravagista. Foi necessário esperar os 1920 para que, com a ocupação estadunidense iniciada em 1915, considerada como a segunda colonização do país, uma nova consciência surgisse nas elites (sobretudo, intelectual), que concretizará no movimento chamado *Indigénisme haitien*, através do qual os proponentes promovem um retorno à África, a valorização de todos os elementos africanos na cultura haitiana bem como uma aproximação dos povos do continente americano que têm o mesmo passado colonial-escravista. O nome emblemático deste movimento foi o etnógrafo Jean-Price Mars que, com seu ensaio *Ainsi parla l'oncle* lança bases não apenas para uma valorização do “elemento africano” na cultura haitiana, mas igualmente para a constituição de um pensamento autêntico para conter o pensamento racista e colonialista-escravista

¹⁰ A língua francesa é a língua atual, a única em uso e todos os camponeses compreendem-na. Os costumes, as festas, as instituições, os costumes tudo é francês: modela-se em tudo à França. (Tradução minha).

ocidental. A publicação dessa obra de Price-Mars marca uma etapa crucial nas letras e no pensamento haitiano, de um lado, e do outro, no pensamento dos povos-afro. Nesse registro o seguinte relato do senegalense Léopold Sédar Senghor revela-se ilustrador:

Il est des noms qui sonnent comme un manifeste. Tel me fut révélé le nom du Docteur Jean Price-Mars lorsque je l’entendis pour la première fois. Étudiant à la Sorbonne, j’avais commencé de réfléchir au problème d’une reconnaissance culturelle en Afrique noire, et je me cherchais [...] un parrainage qui put garantir le succès de l’entreprise. Au cours de ma quête je devais trouver [...] Jean Price-Mars. [...] me montrant les trésors de la Négritude qu’il avait découverts sur et dans la terre haïtienne, il m’appelait à découvrir les mêmes valeurs, mais vierges et plus fortes, sur et dans la terre d’Afrique. Aujourd’hui tous les ethnologues et écrivains nègres d’expression française doivent beaucoup à Jean Price-Mars ; l’essentiel, cette vérité que “nous n’avons de la chance d’être nous-mêmes que si nous ne répudions aucune part de l’héritage ancestrale. Singulièrement les écrits. D’abord les Haïtiens [...], les Antillais, les Africains [...], et surtout moi-même. (SENGHOR, 1956 *apud* DALEMBERT e TROUILLOT, 2010, p.24)¹¹.

A escritora guadalupense Maryse Condé alinha-se a Senghor para afirmar: *Ainsi parla l’oncle* ilumina de maneira magistral os esforços que nossos ancestrais devem ter cumpridos para entrar (e nós após eles) no círculo proibido da humanidade”. (CONDÉ, 2009). Levando em consideração os relatos destes dois escritores-afro, entende-se que foram essenciais as influências dos ideais do *Indigénisme haïtien* cujo Price-Mars se revelou o principal articulador sobre os jovens intelectuais afro-caribenhos da época. A consciência sobre os valores dos povos-afro que devem ser promovidos levou muitos desses « jovens intelectuais », a partir dos anos 1930, a lançar várias revistas e manifestos, conceitos-teorias como *la revue du monde noir* (1931-1932), *Légitime défense* (1932), *L’étudiant noir* (1935), *La Négritude* (1936), *la revue Les Griots* (1938), *La revue Troupiques* (1941, 1945), *La Caducée* (1945), *La Ruche* (1945), *Du réalisme merveilleux des haïtiens* (1956), *L’antillanité* (GLISSANT, 1960), *Le spiralisme* (1960), *Éloge de créolité* (1989), *Poétique de la relation* (1981; 1990). Essa pluralidade de revistas, manifestos e conceitos-teorias expressam a ideia de que, a partir dos anos 1930-1940, surgiu uma consciência que levou os intelectuais-afro a se assumirem como “Negro”, a reconhecer a autenticidade de suas tradições, de suas culturas, a não se definirem a partir dos “preceitos” ocidentais. É como igualmente observa Jean-Marc Moura, na obra intitulada

¹¹ Há nomes que soam como um manifesto. Assim me foi revelado o nome do Doutor Jean Price-Mars quando o ouvi pela primeira vez. Estudante à Sorbonne, havia começado a refletir sobre o problema de um renascimento cultural na África negra, e procurava um patrocínio que pudesse me garantir o sucesso de tal empreendimento. No decorrer de minha busca, iria encontrar [...] Price-Mars. [...] mostrando-me os tesouros da Négritude que tinha descoberto sobre e na terra haítiana, convidando-me a descobrir os mesmos valores, mais virgens e mais fortes, sobre e na terra africana. Hoje, todos os etnógrafos e escritores negros de expressão francesa devem muito a Jean Price-Mars; o essencial, esta verdade que temos a chance de sermos nós-mesmos somente se não repudiamos nenhum aporte da herança ancestral. Singularmente as escritas. Em primeiro lugar os Haitianos [...], os Antilhanos, os Africanos, e, sobretudo, eu mesmo. (Tradução minha).

Littératures Francophones et théorie postcoloniale, apesar de o Haiti se tornar independente em 1804, apesar de a escravização ser abolida em todas as colônias francesas em 1848, apesar de ao longo do século XIX os autores haitianos se lançarem na defesa e na ilustração da raça negra, o período que segue a Segunda Guerra mundial aparece como a grande época da “descolonização”, a verdadeira era de afirmação de posição identitária dos povos dessa região antigamente.

Apesar do surgimento dessa consciência resta as “línguas crioulos” continuam a ser ausente na apelação deste espaço do Caribe antigamente colonizado pela França que continua a ser designado simplesmente de “Caribe francófono”. Ora as posições identitárias e a valorização de todos os elementos constituintes das culturas, das tradições, dos costumes destes povos impõem a necessidade de levar em conta o pluri/translinguismo na apelação região dessa região e de suas produções artístico-literários. Para pensar essa região do Caribe e suas literaturas no “singular”, apesar de se referir a quatro países, é necessário levar em conta as línguas em uso, é preciso valorizá-las, assim como deve-se valorizar todos os elementos culturais em presença. Sob a luz dessa problemática, as formulações e proposições enunciadas pelos intelectuais-afro dos anos 1930 para cá devem ser mobilizadas para estudar a aproximação das produções artístico-literárias dessa região e compreender em que podem contribuir para alicerçar uma “fratria literária” para com esses países. Embora o *Indigénisme Haïtien* e a Negritude apresentem bases para um tal empreendimento, o “Realismo maravilhoso” (que se configura no apogeu dos princípios estéticos promovidos pelo *indigénisme haïtien*) e a Poética da relação (iniciada com a publicação do ensaio *Soleil de la conscience*, seguido pelos conceitos de *antillanité* (“Antilhanidade”), *créolisation* (“crioulização”) dos anos 1960) como duas “teorias” mais “alicerçadas” histórico e conceitualmente para pensar o imaginário social, político, literário e cultural do continente americano em geral e do Caribe em particular.

1.3. Descrevendo os objetivos e os princípios metodológicos

A partir dos problemas aqui contextualizados, esta tese objetiva primeiramente problematizar a denominação “Caribe francófona”, “literatura/s francófona/s do Caribe” para, em seguida, propor o conceito *Caraiibe crioulifrancophone* (“Caribe crioulifrancófono”) com base em “fatos históricos fundadores” e na realidade sociolinguística destes quatro países Haiti

Guadalupe, Guiana francesa e Martinica que compõem essa região. Em seguida, a pesquisa debruça sobre as teorias poéticas e estéticas do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da relação”, estudando os fundamentos dessas duas teorias para alicerçar uma “fratria” para com as produções literárias dessa região. Por último, sob a luz das teorias poéticas e estéticas estudadas e da teoria da transtextualidade ou transcendência textual do texto enunciada por Gérard Genette, a pesquisa centra-se no estudo de quatro romances criouli-francófonos do Caribe (*Espace d'un cillement*, do haitiano Jacques-Stephen Alexis, *Le quatrième siècle*, do martinicano Édouard Glissant, *Le nègre du Gouverneur*, do guianense Serges Patient e *Les derniers rois mages* da guadalupense Maryse Condé), focando i. no modo de enunciação do discurso narrativo dos romances-alvo; ii na linguagem mobilizada para dar concretude a esse discurso e iii. na figuração de resquícios, rastros do passado colonial-escravista no escopo analítico.

Adoto, nesta pesquisa que é de cunho teórico e analítico, uma abordagem transdisciplinar¹² em que são utilizados aportes dos estudos literários, antropológicos, históricos e sociológicos. Pois, ao que tudo indica, as produções literárias do continente americano e do Caribe em particular não podem ser estudadas sem considerar fatos históricos fundadores do imaginário dos povos desse continente. Essa abordagem transdisciplinar impõe-se na medida em que permitirá, de um lado, mobilizar substratos de várias áreas de conhecimento como a História, a Antropologia, a Linguística para enunciar o conceito de *Caraiibe créolifrancophone* “Caribe criouli-francófono e, do outro lado, contemplar relações internas da obra literária – análise crítica da obra considerada em si mesma, enquanto diversidade social da linguagem organizada artisticamente (BAKHTIN, 1993; WELLEK & WARREN, 2003[1949]) com contexto e intertexto, análise da obra literária na sua correlação com fatores externos (história, sociologia, antropolinguística, personalidade do autor) (WELLEK & WARREN, *idem*, IMBERT, 1971 [1969]). Ou seja, em um primeiro momento, a abordagem transdisciplinar oferece possibilidades de mapear fatos, elementos, substratos teóricos e conceituais para a constituição do campo literário e de estudar o escopo analítico desta pesquisa composto por quatro romances de quatro escritores do Caribe criouli-francófono; são eles: i) ALEXIS, Jacques-Stephen. *L’Espace d’un cillement*. Paris : Gallimard, [1959] 1983 ; ii) GLISSANT Édouard. *Le quatrième siècle*. Paris : Seuil, 1964; iii) PATIENT, Serge.

¹² Atualmente noções de interdisciplinar e transdisciplinar são usadas em vários estudos apenas como “slogan” ou “lema”. Como se observa nesta tese, não se trata de um “slogan”, mas revela-se um princípio metodológico que permite levar em conta como a “literatura”, na sua ambição de produzir um discurso sobre o “geral”, sobre o “universal” transitar por diversas áreas de conhecimento.

Le nègre du Gouverneur : chronique coloniale. [Paris : Éditions Oswald, 1978]. Guyane : IBIS Rouge Éditions, 2001 e iv). CONDÉ, Maryse. *Les derniers rois mages*. Paris: Gallimard, 1992.

Na definição do escopo analítico desta pesquisa, sob a base de que a apelação de Caribe crioulifrancófono se refere, ao menos a quatro países, o critério usado foi aquele de convocar um romance por país no intuito de estudar em que essas narrativas contribuem para sustentar o propósito de “fratria” defendida por meio das duas teorias poéticas e estéticas estudadas. Em seguida, já que os dois proponentes das teorias-alvo adotadas nesta pesquisa são igualmente romancistas, a ideia foi escolher um romance de cada um deles para, entre outros, observar igualmente em que o teórico influencia o romancista ou o romancista influencia o teórico. Um terceiro critério foi o de escolher uma romancista também para não reduzir as produções literárias do Caribe crioulifrancófono à imagem masculina. Uma vez definidos esses princípios de escolhas, foram realizadas buscas e leituras de romances do Caribe crioulifrancófono para definir o escopo analítico. Tendo em vistas que numerosos são os que enquadram nos critérios previamente estabelecidos e na fase de leituras foram encontrados e lidos vários romances que se revelam concordantes sobre a realidade literária dessa região marcada pela “violência sacrificial” da colonização e escravização, quatro romances foram eleitos arbitrariamente por questões também de afinidades pessoais e de disponibilidade ou acessibilidade¹³.

1.4. Estrutura da tese e modo de análise do escopo

Na tentativa de atender rigorosamente ao compromisso aqui assumido, a tese é dividida em duas partes, uma de natureza teórico-conceitual e a outra de natureza analítica, desenvolvendo da seguinte maneira os objetivos da pesquisa: enquanto a primeira parte acarreta os dois primeiros objetivos, a saber, i. mapear fatos “históricos fundadores” que permitem problematizar a apelação de “Caribe francófono”, “literatura/s francófona/s do Caribe” no intuito de propor o conceito de crioulifrancófono para se referir a esta região assim

¹³ Poucos são os romances crioulifrancófonos do Caribe acessíveis no Brasil. Durante essa etapa da pesquisa fiquei transitando entre as bibliotecas da UNICAMP e da FFLCH da USP onde consegui encontrar e ler alguns romances dessa região. Foi ainda mais difícil encontrar romances da Guiana Francesa. Durante essa etapa da pesquisa consegui adquirir via *Estante virtual* e ler apenas dois romances da literatura desse país: *Batouala: un véritable roman nègre* (1921) de René Maran e *Le nègre du gouverneur* (1972) de Serge Patient. A escolha do romance de Patient dá-se pelo ano de publicação já que o “escopo temporal” da pesquisa é a segunda metade do século XX.

como às suas literaturas e ii. estudar os fundamentos da estética do Realismo maravilhoso e da estética da Poética da relação para alicerçar uma “fratria” para com as produções literárias dessa região, a segunda parte se destina ao estudo do objetivo geral do e escopo analítico da tese sob a luz das duas teorias estudadas e da teoria de transtextualidade.

A primeira parte é dividida em dois capítulos. No primeiro capítulo intitulado “Mapeando de territórios: alguns pressupostos de base”, após ter apresentado e discutido alguns pressupostos de base da problemática da pesquisa, são mapeados e discutidos fatos e conceitos que permitem situar e contextualizar a pesquisa. Assim, em um primeiro momento, o conceito Caribe é problematizado sob a luz de fatos históricos e etnolinguísticos para chegar ao exame crítico da denominação “Caribe francófono” e propor o conceito de Caribe criouli francófono, literatura criouli francófona do Caribe. Em seguida, apresenta-se uma espécie de “descrição histórica” do processo da colonização-escravização, abordando os conceitos de *marronnage* e de *détour* como estratégia e consciência de invenção e de enfrentamento do sistema escravocrata. Por outro último, são estudados neste capítulo os conceitos de “francofonia e francófono”, a noção de “literatura francófona”, encerrando com algumas proposições para pensar uma “fratria literária” para com as produções literárias do Caribe criouli francófono. No segundo capítulo, “As teorias do “Realismo Maravilhoso” e da “Poética da Relação” na poética caribenha”, após algumas notas sobre percursos bibliográficos (entre)cruzados de Alexis e de Glissant, lancei-me no estudo destas duas teorias. No estudo da teoria de “Realismo Maravilhoso” o problema inicialmente tratado é o de distinguir os conceitos de ‘Realismo mágico’ e de “Real maravilhoso de “Realismo maravilhoso”. Esta distinção impõe-se pelo fato de que a teoria de “Realismo maravilhoso” formulada por Alexis não aparece em muitos trabalhos críticos que se limitam apenas aos dois primeiros conceitos. Em seguida, estudei a teoria de “Poética da Relação” que consiste em percorrer uma panóplia de noções-conceitos que Glissant elaborou para formular sua teoria.

A segunda parte da tese “O Realismo maravilhoso e a poética da relação no romance do Caribe criouli francófono” é desenvolvida em quatro capítulos, um para cada romance do escopo estudado. Em outros termos, os romances não são estudados de maneira “dialética”, isto é, de maneira entrelaçada, mas sim de maneira separada onde cada romance é estudado em um capítulo exclusivo no intuito de analisá-lo de maneira mais plena. O ponto de partida de cada um desses capítulos é a apresentação do romance-alvo, percorrendo suas edições, sua recepção e circulação no “campo mundial das letras”. Esse movimento é seguido por um estudo dos elementos paratextuais do romance em uma perspectiva de entender como esses elementos paratextuais participam na configuração do universo, a um tempo, “relacional e místico”

inventado pela narrativa. Nessa pista, o romance *L'espace d'un cillement* se distingue muito dos demais, pois, é no único, fora do título, se defronta com uma panóplia de elementos paratextuais autorais (dedicação, epígrafes, intertítulos), além do caráter altamente mítico e simbólico de cada um desses elementos.

Nos quatro capítulos que compõem esta parte da narrativa, um estudo particular é realizado sobre o título de cada um dos romances partindo da hipótese de que o título de uma obra literária, sobretudo, no Caribe criouli-francófono, é um texto à *part en tière* (“efetivo”) em relação ao texto global, nele manifesta, muitas vezes, fortes indícios de leitura do “texto global”. O exame crítico de cada um dos títulos é seguido por uma análise do estilo, das estratégias de composição de cada um dos autores por meio das quais se observa que cada um deles opta pelo narrador em terceira pessoa, pelo modo de composição fragmentado, pela figuração de duplo protagonista. Afinal, na análise dos romances-alvo sob a luz das teorias poéticas, estéticas e narrativa convocada, observa-se a figuração em cada uma das narrativas, resquícios, rastros profundos do passado colonial-escravagista”. Além do passado colonial-escravista que perpassa sorrateira (no caso do romance *L'espace d'un cillement*) e manifestamente (no caso dos demais) o discurso narrativo e o modo de enunciação de cada um são matizados pelo “simbolismo”, por “mistérios”, seja por meio da figuração, da mistura/união de opostos, e contraditórios, seja pela descrição “particular” de *seres* “particulares”, de paisagens, de elementos naturais “particulares”, deixando assim indícios para alicerçar uma “fratria” literária.

A *caracterização* dos protagonistas nas narrativas é um elemento de aproximação dos quatro romances do escopo de estudo. No caso dos romances *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* de Serge Patient e *Les derniers rois mages* de Maryse, a *caracterização* de protagonistas e de personagens impõe a necessidade da prática de *détours* históricos, pois, os dois caracterizam personagens históricos que eram atores-importantes da colonização-escravização francesa no Caribe. Assim, em cada um dos dois últimos capítulos há um tópico que retrata a atuação dos personagens históricos no período colonial, em seguida, é analisada as personagens fictícias inventadas pela narrativa, destacando até que ponto o protagonista romanesco se distancia ou se aproxima do personagem histórico. Esse procedimento deixa observar a maneira como os romances do *corpus* de estudo lidam com o passado colonial-escravista que se impõe como pesadelo no imaginário literário da região.

Enfim, os principais textos utilizados nesta pesquisa têm o francês como língua de origem e alguns têm o espanhol e o inglês. Para manter a dimensão *pluri/translínque* dessa tese e apreciar os textos na língua que foram escritas, adoto o seguinte princípio metodológico:

todas as citações em línguas estrangeiras são feitas na língua original no corpo do texto e, em nota de rodapé, são apresentadas as traduções em português. Seguindo nesta pista, as epígrafes usadas, nesta tese, são apresentadas em duas colunas: a esquerda a versão na língua original e a direita a versão traduzida em português. Adoto esse mesmo procedimento na parte dedicada ao estudo das epígrafes figurados no romance *L'espace d'un cillement*. Esse princípio impõe-se devido ao fato de que, por um lado, alguns dos excertos usados como epígrafes são extensas e, por outros, há muitos na narrativa de *L'espace d'un cillement* que são figurados em inglês/francês e espanhol/francês. Na tentativa de evitar um uso demasiado de notas de rodapé, procedo da seguinte forma: i) quando se trata de uma epígrafe apresentada em mais de uma língua, apresento o excerto nas duas línguas estrangeiras em coluna e a tradução em português em nota de rodapé; ii) quando se trata de uma epígrafe citada apenas em francês, a tradução em português é apresentada ao lado do trecho na língua original, à direita da versão original.

PARTE I

MAPEANDO TERRITÓRIOS: CONTEXTUALIZAÇÃO E SUBSÍDIOS TEÓRICOS

II

MAPEANDO DE TERRITÓRIOS: ALGUNS PRESSUPOSTOS DE BASE

2.1. Postulado de base¹⁴

A designação de “literaturas francófonas” ou simplesmente “literatura francófona”, dentro da qual se inserem as “literaturas produzidas” no Caribe antigamente colonizado pela França começou a se constituir como ‘campo’ a partir de meados do século XX. A diversidade de situações históricas, socioculturais e de posições identitárias que o caracteriza faz com que se torne um “campo” complexo de estudos. Embora, desde os anos 1990 para cá, as tentativas de definição e de categorização sejam múltiplas (PORRA, 2018, p.7), a designação de “literatura francófona” permanece implexa-complexa tanto quanto à sua definição como à sua apreensão enquanto “campo”. Assim, estudar as “literaturas produzidas” nesse espaço do Caribe chamado comumente de “francófono” é conceituar previamente a designação “literatura francófona”, percorrendo a diversidade de situações sociohistóricas, culturais e linguísticas, que favoreceram sua emergência, sua formação e seu desenvolvimento. É o caminho a empreender para contextualizar a assim nomeada “literatura francófona” do Caribe, – principal foco desta pesquisa – com intuito de problematizar essa apelação e alicerçar o conceito de Literatura criouli-francófona do Caribe, tentando circunscrever seu *corpus*, compreender e definir sua poética e estudar suas obras.

Contextualizar as produções literárias e a poética do Caribe em geral e aquelas do Caribe criouli-francófona em particular é postular de início que elas não podem ser estudadas sem levar em conta o longo processo da colonização e da escravização que conheceu o continente americano em geral e o Caribe em particular. Pois, que eles sejam (re)inventados ou não, figurados de formas implícitas ou explícitas, rastros, vestígios oriundos desse processo da colonização e da escravização assombram a poética e as produções artístico-literárias e as expressões culturais dessa região. A esse postulado de base articula-se a observação de Joubert Satyre em *La Caraïbe*, segundo a qual não poderia apreender os desafios das produções literárias do Caribe sem levar em conta os fatos históricos, fundadores que marcaram o

¹⁴ Partes das ideias discutidas aqui neste primeiro capítulo foram publicadas em um artigo meu intitulado *Détour et marronnages dans la littérature francophone de la Caraïbe*, publicado em 2021, na obra coletiva, *L’esclavage en mots/maux et en images*, sob a direção de Mylène Dangles, Babou Diène e Denis Assane Diouf, Paris: L’Harmattan, 2021, p.239-255. Escrevi esse artigo que foi publicado em francês durante a fase de leituras sistematizadas conforme o plano de execução desta minha pesquisa de doutorado.

imaginário social, cultural e político desta região, a saber, a chegada dos europeus, em 1492, a escravidão e a colonização (2004, p.141). Desta forma, nosso postulado de base nos remete diretamente a desafios de diversas naturezas (histórica, política, ideológica, identitária, econômica, linguística) que caracterizam essas produções literárias, colocando-nos frente à obrigação de cartografar ou de mapear previamente fatos de naturezas diversas, sobretudo, etnohistórica e sociolinguística que configuram o espaço caribenho.

O problema que se impõe inicialmente é o de que o mapeamento de fatos dessas naturezas implica necessariamente vários *détours*, sejam eles conceituais ou temporais; contudo esses *détours* se revelam incontornáveis circunscrever e discutir alguns conceitos-chave deste estudo. A este movimento duplo (temporal e conceitual) exigido estão relacionadas as seguintes interrogações iniciais: o que se entende pelo termo “Caribe”, “Caribe francófono”? Quais condições sociohistóricas estão na origem da constituição das literaturas produzidas em “francês” no Caribe e quais contribuições se ligam à compreensão das produções literárias dessa região? Para além da “língua francesa”, o que relaciona essas literaturas nessa região, fazendo com que elas possam formar uma “fratria literária”? Esses questionamentos norteadores, que expressam a necessidade de uma abordagem trans(multi)disciplinar nos estudos dessas produções literárias, sugerem a necessidade de partir inicialmente com uma perspectiva histórica para compreender inicialmente a constituição desse espaço literário, em seguida, abordar a designação da “literatura francófona” com intuito de estabelecer o conceito de “Literatura criouli-francófona do Caribe” de que se tratará nesta pesquisa.

A abordagem argumentativa – que se seguirá e que já tem uma história descritiva em algumas pesquisas¹⁵ nos estudos literários e culturais da América da criouliização¹⁶ – procura inicialmente mapear rastros, vestígios oriundos do passado colonial e escravista podendo contribuir para estudar as produções literárias do “Caribe criouli-francófono” como uma “uni-diversidade”. Nesta altura, o que se torna imprescindível para os primeiros passos desse

¹⁵ A obra glissantiana – tanto seus textos teóricos como textos prosaicos e poéticos – inscreve-se nessa linha de descrição e de reescrita da história. Nessa mesma linha, encontram-se trabalhos de Frantz Fanon, Jean Price-Mars, Hanétha Vété-Congolo, de Joubert Satyre.

¹⁶ A América da criouliização ou a Neo-América é utilizada aqui conforme perspectiva glissantiana. A América da criouliização é aquela povoada principalmente por africanos arrancados brutalmente nas suas terras para serem transplantados em condições infra-humanas, desprovidos de seus usos, de seus costumes, de suas tradições, de seus rituais nas Américas. Conforme a perspectiva do autor, essa América é composta pelo Caribe, pelo nordeste do Brasil, pelas Guianas e pelo Curaçao, pelo Sul dos Estados Unidos, pela costa caribenha, a Venezuela e pela Colômbia, por uma grande parte da América central e pelo México (GLISSANT, 1996, p.13-14). A essa Glissant opõe à Meso-América – América dos povos autóctones, ou seja, dos povos-testemunhas, daqueles que sempre lá estiveram – e Euro-América – América daqueles que chegaram da Europa e conservaram no novo continente seus usos, seus costumes, bem como as tradições do país de origem (Quebec, Canadá, Estados Unidos e uma parte cultural do Chile e da Argentina).

empreendimento é a conceituação do que se entende por “Caribe” e “Caribe crioulifrancófono”?

2.1.2. Problematizando o Caribe francófono para um Caribe crioulifrancófono

A denominação “Caribe” – que, do ponto de vista geográfico e político, é usada para se referir a uma região que se situa na América central e que reúne um conjunto de “estados”, territórios ou países “independentes” – é resultante de um longo processo histórico ‘reducionista’, o qual se fundou sobre “violências” e “inverdades” sem precedentes. Construída sobre a base de violências e de inverdades, o Caribe é rumo de controvérsias, de imprecisões e de “desconfortos” para circunscrevê-lo geográfica e culturalmente. Significaria sublinhar que chegar a uma definição, até de natureza geográfica, se revela tarefa complexa e difícil. Nesse ponto, em sua obra *L’interoralité caribéenne: Vers un traité d’esthétique caribéenne*, Hanétha Vété-Congolo (2016, p.42) postula que “quando se trata de compreender o espaço caribenho e de descrever seu caráter somos forçados a constatar que Cristóvão Colombo é certamente à origem do mal-estar sentido e que, com o passar do tempo, esse mal-estar se instituiu com apoio de outras circunstâncias”. Em concordância com a observação da autora, foi Colombo que, pensando ter atingido as portas da Índia, construiu a “inverdade original”, nomeando o espaço de *Las Indias – Les Indes – As Índias*, as *Antilhas*, *Les Antilles* e posteriormente de *Caraïbe*. Através desse ato de (re)nomear ou (re)batizar o espaço, Colombo e seus companheiros se impuseram como *maîtres et seigneurs* do espaço, apagando ou encobrindo nomes primitivos da região assim como os povos que ali originaram. Todavia, se se aceitar que o termo *Callínago* foi o nome primitivo do povo desse espaço, dir-se-ia que o nome – *Caraïbe* – Caribe se formou a partir de falta de intercompreensão ou falta de intercomunicabilidade entre os espanhóis e os povos indigenistas que ali viviam. O termo Caribe surgiria assim como resultante de contatos linguísticos diversos.

O termo *Callínago* foi, segundo o *Dicionário caribe-francês* de Raymond Breton, o verdadeiro nome dos caraíbas insulares; as mulheres se chamavam *callínonan* (BRETON, 1977, p.24 *apud* RENAULT-LESCURES, 2016, p.54). Ainda Breton relata: “aprendi, enfim, dos Capitães da Ilha da Dominica, que as palavras *Galibi* e *Caraïba* eram nomes que os europeus lhes davam, e que seu verdadeiro nome era *callínago* (BRETON, *idem*, p.24 *apud* RENAULT-LESCURES *idem*, p.54). A essa consideração está vinculada o termo *Karib* e suas

variações morfológicas, *Carib*, *Charib*, que também designava os povos dessa região. Na sua obra *Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*, no capítulo, “Karíb” Aryon Dall’Igna Rodrigues destaca que o nome *Karíb* é uma das designações pelas quais foi conhecido um povo indígena que ocupou, *nos séculos passados*, grande parte da costa norte da América do Sul e as Pequenas Antilhas, estendendo-se desde o Norte da foz do Amazonas, passando pela Guiana Francesa (onde foram chamados *Galibi*), pelo Suriname (*Karaiben*, *Kaliña*), pela Guiana (*Caraib*) até a Venezuela (*Cariña*) (RODRIGUES, 1986, p.57. Grifos meus). No entanto, o termo *Karib* tem se mostrado um daqueles que conheceu deformações¹⁷ mais importantes e modos de usos mais variados, a ponto que Françoise Grenand e Pierre Grenand (1987) afirmaram que ele contribuiu muito para obscurecer em vez de esclarecer o panorama humano¹⁸ desta região que pretendia apresentar (GRENAND; GRENAND, 1987, p.9). Contudo, meu objetivo aqui não se constitui em estudar variações morfológicas, semânticas e modos de usos desse termo, mas sim em sublinhar controvérsias, dificuldades com as quais tem-se de defrontar quando se trata de definir o termo Caribe e circunscrevê-lo geográfica e culturalmente.

Na introdução do seu artigo intitulado *Suzanne Césaire and the Construct of a Caribbean identity*, Maryse Condé expõe para conhecimento dificuldades de chegar a uma conceituação do Caribe nestes termos:

There is a geographical expression - « the Caribbean ” - associated with certain space. There are many people who describe themselves as Caribbean persons and many foreigners who attest that they went to a place called the Caribbean. However, the true is that the Caribbean, even as a geographical expression, is difficult to define. Some analysts include Florida, the Yucatan, and portions of Columbia and Venezuela. Others exclude the mainland and concentrate on the islands. Even if you are in favor of the second interpretation, there is no racial unity in any definition of the Caribbean, since throughout the islands there are whites, Blacks, yellows, and every shade in between. (CONDÉ, 1998, p.61 *apud* JONASSAINT, 2005, p.40)¹⁹.

¹⁷ Nesse ponto, Georg Friederici destaca pelo menos oito formas deste termo (*caníbales*, *caribales*, *caniba*, *canima*, *cariba*, *caribe*, *cariby*, *carib*) (RENAULT-LESCURE, 1999, p.51). Todavia, conforme a observação de Renault-Lescure, Friederici não considera que essas denominações marcam certamente diferenças semíticas, aquelas estão ligadas a uma falta de intercompreensão entre os europeus e os índios.

¹⁸ Esses autores fundamentam sua tese no trabalho *Carib cannibalism: The historical evidence* do Antropólogo americano Neil L. Whitehead que demonstrou até que ponto, na história das Antilhas e do Norte da América tropical, a palavra *Karib*, cujas derivações *Carib Charaibes*, *Charib*, ultrapassa o quadro de designação de simples autênticos índios *Carib* costeiros. Ainda sustentam que a leitura do texto de Whitehead ou de textos de outros viajantes da mesma época, tais como Harcourt em 1613 (1926) lhes levam a pensar que o termo *Charib* havia sido empregado, antes de tudo, como qualificador de “índios hostis”, embora esta noção de inimizade que visava inicialmente os inimigos dos Arawak, houvesse se tornado cada vez mais evasiva e acaba rapidamente por designar aqueles com os quais os primeiros viajantes e os índios com quem faziam pacto colidiram (1985, p.9).

¹⁹ Há uma expressão geográfica – “o Caribe” – que é associada a um determinado espaço. Há pessoas que se descrevem como caribenhas e há muitos estrangeiros que atestam terem ido a um lugar chamado Caribe. No entanto, a verdade é que o Caribe, mesmo como expressão geográfica, é difícil de definir. Alguns analistas incluem a Flórida, o Yucatán e partes da Colômbia e da Venezuela. Outros excluem o continente e concentram-

Essa observação de Condé enfatiza que é tarefa complexa chegar a uma definição categórica tanto no plano geográfico como no plano étnicocultural do termo Caribe. À essa complexidade está vinculada a apelação de *Antilles*, *Antilhas* que se confunde frequentemente com o termo Caribe, embora o primeiro seja utilizado de modo direcionado. Pois, conforme já observou Hanhéta Vété-Congolo 2016, p.47), o termo as *Antilles* (que antigamente nomeava toda a região) tem hoje um uso motivado, direcionado e restrito. Em francês o termo *Antilles* [“Antilhas”] é geralmente usado para se referir aos chamados Departamentos franceses da América, principalmente Martinica e Guadalupe, com uma intensidade menos frequente à Guiana francesa²⁰. Todavia, um autor como Édouard Glissant o emprega em um sentido inclusivo para qualificar o conjunto das ilhas dessa região, independentemente das línguas.

Em suma, o termo Caribe expressa um conjunto heterogêneo e complexo que agrupa, do ponto de vista geográfico, cultural e linguístico, “vários subconjuntos que funcionam todos em sistemas autônomos e que são identificáveis, sobretudo, por sua língua” (VÉTÉ-CONGOLO, 2016, p.42), melhor dizer, por suas “línguas” já que cada um desses subconjuntos antigamente colonizados pela França possui ao menos “duas línguas”. Baseando no longo processo histórico de colonização e de escravização que conheceu essa região, o espaço caribenho se vê, justa e injustamente, classificado em Caribe francófono, anglófono, hispanófono e neerlandófono, constituídos pelos territórios antigamente colonizados pela Inglaterra, Espanha, França e Holanda. O problema dessa classificação é que ela não leva em conta a complexidade linguística dessa região, tampouco as disputas de territórios ocorridas durante o período escravista-colonial. Por exemplo, a Santa-Lúcia foi disputada ao longo dos séculos XVII e XVIII pela França e Inglaterra e foi tornada exclusivamente colônia britânica em 1814, através de um tratado com a França. O mesmo caso para a Dominica, disputada pela França e Inglaterra e tornou-se colônia britânica em 1673, motivo pelo qual estes dois países são também (muitas vezes) incluídos no assim chamado “Caribe francófono” e as línguas ditas “crioulas” que neles surgiram durante o período colonial são consideradas de “base lexical francesa”.

se nas ilhas. Mesmo que você seja a favor da segunda interpretação, não há unidade racial em nenhuma definição do Caribe, pois em todas as ilhas há brancos, negros, amarelos e todos os tons intermediários. (Tradução minha).

²⁰ Muitas vezes, defronta-se com a designação *Les antilles et la Guyane française* [“As antilhas e a Guiana francesa”] ou ainda *Les Antilles-Guyane* [“As Antilhas-Guiana”]. Essa denominação/apelação impõe-se devido ao fato de que, geograficamente, Haiti, Guadalupe e Martinica são classificados na América central e/ou América do Norte enquanto a Guiana francesa é classificada na América do Sul. Contudo, me abstenho de aprofundar a apelação da região sob o ângulo geográfico.

Eis um dos motivos pelos quais, embora países como Dominica, Santa-Lúcia sejam incluídos na assim chamada “zona francófona do Caribe”, a denominação de “Caribe francófono” que está sendo problematizada aqui nesta pesquisa é limitada ao Haiti e aos três “departamentos ultramarinos franceses” (Martinica, Guadalupe e Guiana francesa) no sentido de que são frequentemente considerados como quatro países que constituem o que François Taglioni (2004, p.2) chama de “núcleo duro” da “francofonia do Caribe”. Se, de um lado, esses quatro países se diferem em termos de tamanho de território, de população e, por outro lado, de estatuto político e do estatuto da língua francesa, no entanto, eles se aproximam na “prática sociolinguística” embora cada qual tenha sua particularidade. Que seja no Haiti onde o francês tem o estatuto de “língua segunda”, que seja nestes departamentos ditos franceses onde o francês tem o estatuto de “língua nacional”²¹, o chamado “crioulo” são as línguas do quotidiano destes quatro países, e o francês permanece a língua administrativa, de ensino, de grande parte das produções literária e intelectual. Ou seja, a língua materna destes países não é o francês, mas as línguas ditas “crioulas” que, a um tempo, se diferem e se aproximam de um país a outro.

Todavia, as línguas crioulas não se repartem apenas nos territórios antigamente colonizados pela França no Caribe. De modo geral, salvo os territórios colonizados pela Espanha, as “línguas crioulas” se formaram e se mantiveram nos territórios caribenhos colonizados pela França, Inglaterra e Holanda, daí a denominação de crioulas de base lexical francesa, inglesa e neerlandesa. Apoiado em Susanne Maria Michaelis, no seu artigo intitulado *Répartition et dynamiques spatiales des langues créoles dans la Caraïbe*, Roumain Cruse destaca que a colonização espanhola, porém, muito difundida à escala global, deixou apenas alguns raros exemplos de crioulos: o *bahra* e o *chabacano* falados de maneira muito marginal em três cidades das Filipinas, o papiamentu falada por cerca de trezentos mil locutores nas ilhas caribenhas de Aruba, Curaçao e Bonaire, e o *palenquero* falada por dois mil habitantes de uma localidade do litoral caribenho da Colômbia. (MICHAELIS *et al.*, 2013a e b *apud* CRUSE, 2015, p.5-6).

Baseado nessa realidade linguística, o termo Caribe seguido simplesmente por adjetivo francófono, anglófono, crioulifóno revela-se reducionista, e excludente, pois, além de deixar fora a heterogeneidade ou a complexidade que define esta região, não contempla a *digénèse* (“digênese”)²² da qual são oriundos os povos, os elementos culturais da região. Por isso mesmo

²¹ Como, do ponto de vista administrativo, estes países fazem parte da República Francesa, há de se considerar que o francês tem neles um estatuto de “língua nacional”.

²² O termo *digénèse* é cunhado por Édouard Glissant para estudar a origem das sociedades das Américas estudadas como compósitas, que se definem por contatos de origens diversas, em contraposição às sociedades

à luz do que foi examinada até aqui, no caso que diz respeito a nosso objeto de estudo, é preciso incluir as duas línguas em uso na apelação da região; assim, ao invés de *Caraïbe francophone* (“Caribe francófono”) teremos *Caraïbe créolifrancophone* (“Caribe criouli francófono”), contemplando a heterogeneidade linguística, o plurilinguismo e o translinguismo desses países, onde as línguas ditas “crioulas” se revelam um dos principais elementos de *ralliement*, de reagrupamento, de “unidade nacional ou regional” para com estes povos. O prefixo *créoli* vem do conceito *créolité* (“crioulidade”) proposto pelos autores martinicanos Jean Barnabé, Raphaël Confiat e Patrick Chamoiseau e do conceito *créolisation* (“crioulização”). Apesar de cunharem esses conceitos para retratar a singularidade/complexidade da realidade sociolinguística e identitária da região, esses autores não os inserem na apelação desta região e continuam a designá-la simplesmente de “Caribe francófono”. Todavia, quase uma década depois, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiat usam o termo *créolo-francophone* para definir essa região. Na sua obra publicada pela Gallimard, em 1997, *Écrire dans un pays dominé*, ao comentar a obra *Cahier d’un retour au pays natal* de Aimé Césaire, Chamoiseau afirma que “se trata de um grande poema lírico, o ato fundador da Negritude literária, e a prancha de decolagem da literatura das Antilhas *Créolo-francophones* [“Crioulo-francófonos”] (1997, p.95). Após essa menção, na obra em coautoria *Lettres Créoles*, publicada em 1999, Chamoiseau e Confiat usam o termo *Antilles franco-créolophones*; e, diferentemente da primeira ocorrência na qual *créolo* assume a posição de radical (*créolo-francophone*), ocupa a posição de sufixo (*franco-créolophone*). Um ano mais tarde, no artigo *Traduire la littérature en situation de diglossie*, Confiat usa a noção de a zona franco-créolophone para se referir aos escritores antilhanos e guianenses que engloba Martinica, Guadalupe, Guiana francesa e Haiti (2000, p.2).

Com base na essência do conceito *créolité* cujos Chamoiseau e Confiat são dois dos três proponentes, destaco dois problemas na apelação *créolo-francophone* ou *franco-créolophone*: o radical (o termo pivô) e o *hífen*. Primeiramente, em concordância com a teoria enunciada pelos proponentes do *Éloge de la créolité* na qual o conceito *créolité* se revela a força centrífuga sobre a qual repousa toda a identidade, todo o potencial criativo dos povos dessa região, o raiz *créoli-* se revela, me parece, o fundamento da “realidade *pluri* e *trans* dessa região e, por isso mesmo, *créoli-* apresenta mais vantagem do que *créolo-*. Em segundo lugar, para mim, o *hífen* (-) nessa apelação expressa um certo tipo de separação na realidade *pluri-* e *trans-* dessa região.

ditas atávicas fundadas sobre “narrativas míticas que tomam frequentemente a forma de uma criação do mundo, de uma gênese” (1997, p 195).

Por isso, parece-me, mais contundente um conceito *créolifrancophone* (“crioulifrancófono”) do que *créolo-francophone* (“Criolo-francófono”) ou *franco-créolophone* (“Franco-crioulófono”). *Créolifrancophone* impõe-se não apenas pelo fato de acarretar a hetero/pluri/trans linguística da região, a intercomunidade que estas línguas crioulas favorecem entre esses países, mas igualmente pelas possibilidades de acarretar confluências de povos, de elementos históricos-culturais e linguísticos que fundamentam essa região.

No que se refere à complexidade sociolinguística da região, no seu artigo *Le créole haïtien et les créoles des Petites Antilles et de la Guyane: Quelques points de comparaison*, Robert Damoiseau destaca que a proximidade entre o crioulo haitiano (CH) e os crioulos da Martinica (CM), da Guadalupe (CGua) e da Guiana (CGui) permite a intercompreensão ou “intercomunicabilidade” no espaço americano-caribenho compartilhado por estas “comunidades”. Cabe, neste ponto, considerar o morfema de pessoa conforme o quadro abaixo:

	CH	CM	CGua	CGui
eu	mwen	Mwen	Mwen	Mwen
Tu	ou	Ou	Ou	Ou
ele/ela	li	I	I	I
Nós	nou	Nou	Nou	Nou
Vocês	nou	Zot	Zot	Zot
Eles/elas	yo	Yo	Yo	Yé

O paradigma de morfema de pessoa lança luz, portanto, sobre a intercompreensão ou a intercomunicabilidade que estas línguas possibilitam no espaço caribenho. Além dessa aproximação no paradigma de pronomes pessoais, essas línguas, como salienta Robert Damoiseau (2012, p.59), apresentam procedimentos similares que conduzem a um certo tipo de aproximação entre elas, embora cada uma apresente procedimentos próprios que fundamentam sua originalidade no seio do espaço que elas compartilham. No caso do crioulo haitiano, a terceira pessoa do singular *li* tem também variações regionais [i] aproximando-o mais ainda das outras três línguas. A segunda pessoa do plural *zot*, referentes as outras três línguas, existe também no CH, como pronome referencial (uma pessoa que não está no diálogo) e tem um uso mais restritivo e indireto. Todavia, o interesse aqui não é de apresentar uma abordagem comparativa dessas línguas, mas apenas frisar que elas possuem vários pontos e procedimentos em comum que permitem uma intercompreensão nesse espaço caribenho, cujo paradigma de pronomes pessoais apresentado se revela ilustrativo. A particularidade observada nos pronomes não é suscetível de gerar incompreensão; a intercomunicabilidade favorecida por elas entre os países dessa região pode assim se tornar um elemento ou fator de identificação da região. Ao lado desse fator, há o modo como as línguas em presença são utilizadas, que deve ser levado em conta na apelação da região.

Nesse ponto, no seu artigo intitulado *La place du “Créole” dans l’expression antillaise*, publicado em 1957, após defender a tese de que o crioulo é “a língua da amizade, melhor de intimidade”, “uma ferramenta de liberação fácil de sentimentos nas Antilhas” (1957, p.254), o poeta martinicano Gilbert Gratiant sublinha acertadamente que, nas Antilhas antigamente colonizadas pela França, duas pessoas que não se conhecem se enderecem em francês e se se tornam amigas, depois de algum tempo, o crioulo pode substituir o francês ou usará indiferentemente as duas línguas, começando uma frase em francês e a continuará em francês ou inversamente. Essa constatação de Gratiant datada de 1957 retrata magistralmente a realidade sociolinguística que não se reduz a uma simples presença de duas línguas, mas duas línguas que imbricam, que se alternam, se sobrepõem para situar a realidade sociolinguística da região em uma perspectiva de plurilinguismo (presença de mais de uma língua em um determinado espaço) e de translinguismo (a alternância, o trânsito entre as línguas em presença, a presença de uma língua na outra, a imbricação seja a partir de uso indiscriminado onde as duas línguas se perdem). Eis os motivos pelos quais o termo *Caraïbe créolifrancophone* se revele, ao meu entendimento, o termo mais embasado histórico e sociolinguisticamente para designar esse espaço do Caribe do que a simples apelação *Caraïbe francophone* (“Caribe francófono”), *Caraïbe créolophone* – (“Caribe crioulofófono”).

A formação do espaço caribenho em geral e do Caribe crioulofrancófono em particular coloca-nos frente à prerrogativa “do passado colonial e escravagista”. É dali que se deve partir para apreender elementos particulares na constituição da poética caribenha, a qual – como se verá – se constitui em uma poética de “síntese”, de “rastros”, de “fragmentos”

2.1.3. A “prerrogativa” do passado colonial-escravista na poética do Caribe crioulofrancófono

L'heure est arrivée du Barbare. Du Barbare moderne.
L'heure américaine. Violence, démesure, gaspillage,
mercantilisme, bluff, grégarisme, la bêtise, la
vulgarité, le désordre. (CÉSSAIRE, 1955, p.38).

Chegou a hora do Bárbaro. Do Bárbaro moderno. A
hora americana. Violência, desmedida,
esbanjamento, mercantil, blefe, gregarismo, a tolice,
a vulgaridade, a desordem. (Tradução minha).

A escravização e a escravidão – enquanto prática de captura do homem pelo homem, enquanto processo de desumanização e de exploração excessiva do homem pelo homem – é

um fenômeno multissecular²³ e foram praticadas por várias sociedades na Antiguidade europeia, bem antes da colonização das Américas (GISLER, 1981; VÉTÉ-CONGOLO, 2016). Conforme destaca Eric Williams, para os espanhóis que estiveram na origem do empreendimento colonial americano, a escravização fazia parte integrante da sua cultura económica (1970, p.30 *apud* VÉTÉ-CONGOLO, *idem*, p.144). Nessa linha, em *Anthropologie de l'esclavage*, Claude Meillassoux sublinha que a escravidão é um período da história universal que afetou todos os continentes, simultaneamente, às vezes, ou em sucessão; e sua “gênese” é a soma de tudo o que aconteceu durante um tempo indeterminado em diversos lugares do mundo (1986, p.20). Conforme prossegue o autor, o tráfico africano de *escravos* para o Magreb, depois para a Europa, que foi a origem da escravidão na África negra, retomou simplesmente tráficos que duravam desde séculos na Ásia, na Europa e em torno do Mediterrâneo.

Contudo, não se trata, nesta tese, de reescrever ou reconstituir a história da *escravidão* e da escravização no mundo, mas de contextualizar, de forma breve, o processo da escravização e da colonização iniciado pelos *conquistadores* europeus na América, que tem se mostrado indispensável para compreender a “particularidade da história” do Caribe criouli-francófono. Pois, como salienta Antoine Gisler em *L'esclavage aux antilles françaises (XVIIe – XIXe siècle)*, a escravização dos negros nas possessões francesas do século XVII ao século XIX merece, em razão de “preocupações humanitárias” que a acompanham, um lugar à parte na história da escravidão (1981, p.1), uma vez que foram dessas preocupações que resultou o famoso *Code noire* (“código negro”)²⁴ que pretendia reger a prática da escravização nessas colônias. O problema é que a contextualização do processo da colonização e da escravização requer alguns questionamentos sobre a prática da escravização, sua origem, os fatores que favoreceram sua perenidade, sua sustentabilidade e sua generalização na história da “Humanidade”.

No seu breve capítulo destinado à problemática da escravidão e da escravização da Antiguidade greco-romana na obra *L'esclavage aux Antilles françaises*, Gisler destaca quatro fatos reconhecidos para explicar a origem ou a “essência” da escravização na Antiguidade: “a

²³ Numerosos são os estudos tão diversos que versam sobre a escravidão ou escravização na Antiguidade, cujo mapeamento se revela praticamente impossível a não ser que nosso interesse lhes fosse exclusivamente dedicado.

²⁴ Como destaca Antoine Gisler, no mês de março de 1685, em 60 artigos, foi promulgado um decreto pelo rei Louis XIV referente à disciplina da Igreja, do estado e à qualidade dos *negros-escravizados* nas Ilhas francesas da América. Elaborado por Colbert, este texto promulgado sob o nome *Code noire* (“Código negro”) foi registrado no *Conseil Souverain de Saint-Domingue*, em 6 de maio 1687, após o parlamento recusou de registrá-lo.

condenação por infração grave; a guerra justa da parte do vencedor (a caça do homem de Aristóteles); o caso do indivíduo se “alienar por si próprio” ou ser vendido por seus parentes; enfim, o nascimento servil (1981, p.7). Sem se lançar em uma abordagem analítica desses fatos, o que é preciso observar nesses elencados pelo autor é que a prática da *escravização* na Antiguidade se fundamenta em duas teses legitimadoras: a lei natural e o código jurídico que normalizam essa prática ou fazem dela “algo comum”. Assim, sob a luz de tais teses, a escravização do homem pelo homem é encorajada, a ponto de se revelar algo que precisa ser defendido, promovido por “grandes pensadores”.

No seu panorama sobre a prática da escravização na Antiguidade, Hanhéta Vété-Congolo salienta que, enquanto um pensador como Aristóteles afirmava que a escravização e a tirania se revelavam da natureza, Platão, por exemplo, possuía cerca de cinquenta escravizados; e na Grécia era comum que as casas possuíssem uma dezena de escravizados. De acordo com o panorama da autora, se na Roma Antiga, que é também um dos berços da cultura e do pensamento europeus, a prática de escravização não existia sobre alguma “lei natural”, ela se fundamentava sobre um código jurídico que fazia dela uma “instituição de direito” (VÉTÉ-CONGOLO, 2016, p.144-145). A prática escravagista iniciada em 1492 com os *conquistadores* europeus nas Américas tem se mostrado, desse modo, corolário dessas duas “grandes filosofias” que atravessam a Antiga greco-romana: a escravização, a um tempo, como natural e como processo jurídico.

O sistema de escravização-colonização implementado nas Américas pelos *conquistadores* europeus a partir de 1492 se configure, portanto, como um ‘início’ – ‘o início’ da construção ou do nascimento do que se pode chamar da “bomba H”²⁵. Esta observação articula-se com a tese principal de Todorov, em *La Conquête de l'Amérique: la question de l'autre* ao enunciar:

L'histoire du globe est, certes, faite de conquêtes et de défaites, de colonisations et de découvertes des autres ; mais, comme j'essaierai de le montrer, c'est bien « la conquête de l'Amérique » qui annonce et fonde notre identité présente ; même si toute date permettant de séparer deux époques est arbitraire, aucune ne convient mieux pour marquer le « début de l'ère moderne que l'année 1492 », celle où Colomb traverse l'océan Atlantique. (1982, p.8. Grifos meus)²⁶.

²⁵ A bomba H é o que Glissant chama de generalização das histórias da Humanidade pelo Ocidente, ou seja, é a História com ‘H’ maiúscula. Para que essa história se concluísse, foi necessário ‘obliterar’, ‘destruir’ outras histórias, outras ‘visões’ ou ‘concepções’ do mundo. A generalização de uma ‘visão’ ou ‘concepção’, de uma ‘história’ pode ser, portanto, estudada com a ‘bomba’; a essa ideia voltarei no próximo capítulo quando for estudar o pensamento de Glissant.

²⁶ A história do globo é, certamente, feita de conquistas e de derrotas, de colonização e de descobertas dos “outros”; mas, como tentarei demonstrar, é justamente “a conquista da América” que anuncia e fundamenta nossa identidade; a ponto de que, embora cada data que permite separar duas épocas seja arbitrária, nenhuma é mais conveniente para marcar o “início” da era moderna que o “ano de 1492”, ano em que Cristóvão Colombo atravessa o oceano atlântico. (Tradução minha).

Nas grandes linhas desta tese defendida por Todorov, encontra-se o estudo intitulado *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade* do argentino Enrique Dussel no qual reforça a ideia de que, de uma certa maneira, “somos todas proles” diretos ou indiretos do “Tempo” inaugurado pela chegada do Colombo e seus companheiros nas Américas. Nesse mesmo registro, Dussel sustenta a tese segundo a qual “o ano de 1492 marca o nascimento de uma “Modernidade” como conceito correto da origem de uma violência “sacrificial”. A “Modernidade” inaugurada com a chegada de europeus no continente americano nasceu, de acordo com a tese do autor, “quando a Europa pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da alteridade constitutiva da própria “Modernidade” (1992, p.5-6, grifos meus) que “minou as civilizações, destruiu as pátrias, empobreceu as nacionalidades, desenraizou a raiz da diversidade” (CÉSAIRE, 1955, p.72, grifos do autor). Assim, o “encobrimento”, a conquista da América pelos europeus inaugurou, de fato, como destaca Laennéc Hurbon (1987, p.8), “um centro mundial de produção de *escravidão*, acompanhada de uma interpretação do mundo a partir da Europa como centro da humanidade do homem ou como único lugar de realização da humanidade do homem”. Colocando-se como único centro da humanidade do homem, a Europa lança-se em seu projeto de “humanizar”, “civilizar” o não-europeu, o qual enxerga como “bárbaro”.

No entanto, ‘humanizar’, ‘civilizar’ o não-europeu foi apenas um pretexto para melhor legitimar os crimes odiosos que iam perpetrar contra o “Outro”, onde, como destaca Aimé Césaire em *Discours sur le colonialisme*, os supostamente civilizados, através dos seus atos, se revelam mais bárbaros do que os supostamente bárbaros que pretendem “civilizar”. É com postula Aimé Césaire no excerto colocado em epígrafe desta sessão:

[...]. Plus de digue, Plus de boulevard. L'heure est arrivée du Barbare. Du Barbare moderne. L'heure américaine. Violence, démesure, gaspillage, mercantilisme, bluff, grégarisme, la bêtise, la vulgarité, le désordre. (1955, p.70)²⁷.

Sob a luz dessa colocação, no ano de 1492 viu-se nascer uma ‘Modernidade’ que implementa a barbárie como “moral”; legitimando práticas de torturas, de crueldades como mecanismo de “enriquecimento”. Pois, embora, como destacado acima, a escravização houvesse existido bem antes de 1492, o marco específico e particular daquela do continente americano é ambição europeia pelo “enriquecimento rápido” e isso levou logo os europeus

²⁷ Não há mais duque. Não há mais rodovia. Chegou a hora do Bárbaro. Do Bárbaro moderno. A hora americana. Violência, desmesura, desperdício, mercantilismo, o blefe, a burrice, a vulgaridade e a desordem. (Tradução minha).

colonialistas à “obsessão” pelo “corpo negro”. Conforme Vété-Congolo (2016, p.145), os documentos de acervos históricos mostram que o europeu é possuído pelo corpo do africano e sua força física. Uma vez que lhe atribuiu uma extraordinária força física, o europeu colonialista viu no africano o alvo ideal para concretizar seu empreendimento nas Américas. Assim, lançou-se no tráfico de *negros* provindos da África para serem escravizados e reduzidos a simples *objetos* nas Américas, fazendo com que a prática multissecular – que foi a escravização – se torne algo essencialmente racista e revelasse fora da Humanidade, barbaridades, crueldades que a acompanhavam durante séculos.

Pois, como se sabe, da travessia ao trabalho forçado nas colônias, o sofrimento dos sobreviventes-africanos transportados de força e seus descendentes crioulos era interminável. Conforme descreve Victor Schoelcher, em *Esclavage et colonisation*, sabe-se de quais crueldades os *Negros* são vitimados, carregados de longas correntes “soldadas” no pescoço, deitados nus como cadáveres no porão do navio negreiro, se levantando apenas a cada vinte quatro horas para vir um após outro para tomar a quantidade de ar necessária à vida ([1948] 2007, p.43). Além dessas crueldades, sabe-se que no navio negreiro, os gritos, os gemidos dos transplantados são sufocados sob golpes de chicote os mais cruéis. Uma vez transplantados em horríveis condições nas colônias e desprovidos de tudo que tinham de humano, os negros-escravizados tinham de enfrentar crueldades mais monstruosas²⁸, como testemunha o seguinte relato do barão Wimpffen em uma carta enviada a um de seus amigos:

Les claquements de fouet, les cris étouffés, les gémissements sourds des nègres qui ne voient naître le jour que pour le maudire, qui sont appelés au sentiment de leur existence que par des sensations douloureuses, voilà ce qui remplace le chant de coq matinal. C’est aux accords de cette mélodie infernale que je fus tiré de mon premier sommeil à Saint-Domingue. Je tressautai ... Je crus me réveiller au fond du Tartare, entre Ixion et Prométhée, et j’étais chez les chrétiens. (WIMPFFEN, 1911 *apud* GISLER, 1981, p.35)²⁹.

Esse relato de Wimpffen, cujo tom é certamente irônico, reforça a ideia da barbárie “excessiva” ou a barbárie “suprema” implementada a partir de 1492, com a conquista do

²⁸Autores como Victor Schoelcher, Aimé Césaire não hesitam em descrever detalhadamente as atrocidades sofridas pelos escravizados nas colônias. Em *Discours sur le colonialisme*, após elencar numerosos atos de crueldades cometidos pelos colonizadores europeus, Césaire sustenta que “a colonização desumaniza o homem, até aquele mais civilizado, que a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial, tende inevitavelmente a modificar aquele que a empreende; que o colonizador que, para se dar boa consciência, se acostuma a ver no outro a besta, prática a tratá-lo como besta, tende objetivamente a se transformar ele mesmo em besta” (1955, p.19-20).

²⁹ Os estalos do chicote, os gritos abafados, os gemidos sufocados dos negros que só veem a alvorada do dia apenas para amaldiçoá-lo, que são chamados ao sentimento de sua existência apenas por sensações dolorosas, eis o que substitui o canto do galo da manhã. Foi ao som dessa melodia infernal que despertei do meu primeiro sono em São Domingos. Assustei ... pensei que estivesse acordando no fundo do Tártaro, entre Íxion e Prometeu, e estava entre os cristãos. (Tradução minha).

continente americano pelos europeus. É como postula Baron de Vastey em *Le système colonial dévoilé*: Os primeiros passos dos europeus no Novo-Mundo foram pontuados por grandes crimes, massacres, impérios destruídos e nações inteiramente eliminadas (1814, p.1). Vastey explicou acertadamente que esses crimes foram frutos da avareza, da cruel paixão dos europeus pelo ouro. Tomados pela paixão pelo ouro, pela riqueza, os europeus colonialistas-escravistas recorreram a castigos corporais extremos, a golpes de chicote os mais cruéis, a privações de diversas naturezas para assentar sua dominação sobre os negros-escravizados. Diante das crueldades que pontuavam o cotidiano, leis, decretos de leis foram adoptadas.

Nesse viés, adoção, em 1685, nas colônias francesas do chamado *código negro*, que pretendia preservar os *negros-escravizados* de exações dos *colons*, de preservar certos de seus direitos, trata os de *biens meubles* (“propriedades móveis”), os quais podem ser vendidos, comprados, doados, proibindo-os de se defender, de fugir das habitações dos seus pretendidos “donos” sob pena de ter partes do seu corpo amputadas ou de ser executado caso rescindisse³⁰. Inventariar as crueldades, os horrores ou as barbaridades desse sistema escravagista-colonial revelaria um trabalho árduo se o interesse consistisse em apresentar uma lista exaustiva ou se o interesse consistisse em caracterizar detalhadamente a escravização-colonização das Américas, embora se revelasse importante para compreender fatos que fundamentam os imaginários social, político, cultural e literário dos povos descendentes de negro-escravizado.

Desse modo, o que essas palavras iniciais – que se desenham como fundamentos históricos particularmente sobre o Caribe crioulofrancófono – nos levam a questionar inicialmente é a “consciência-humana”, o “estado de espírito” dos *colons* ao perpetrar atos que não inspiram nenhum “senso de humanidade”. Pois, como salienta Aimé Césaire, necessitaria estudar, compreender, em primeiro lugar, “a maneira como a colonização trabalha a descivilizar o colonizador-escravizador, a emburrecê-lo, a degradá-lo, a despertar nele instintos enterrados, a violência, o ódio racial”. Questionar a “consciência-humana” dos colonizadores-colonizadores e os envolvidos nesse processo poderia ser a melhor maneira de entender e descrever o processo da colonização e da escravização nas Américas.

Em *L'interoralité caribéenne: le mot conté de l'identité*, Hanhéta Vété-Congolo apoia-se em John Newton – ex-trafficante de *escravos*, que se tornou posteriormente abolicionista - e no

³⁰ Conforme o artigo 36 do Código negro, o escravizado fugitivo, que terá estado em fuga durante um mês, terá suas orelhas cortadas e será marcado com uma flor de lis em um ombro, se reincidir um outro mês, terá uma perna cortada e será marcado com uma flor de lis no outro ombro, e na terceira vez, será punido de morte. (CÉSAIRE, [19448] 2007, p.3; GISLER, 1981, p.22). É como descreve Aimé Césaire, no Código negro, tudo foi previsto: para o “violento”, aquele que toca no seu “mestre”, a morte; para quem “rouba”, a morte; para o fugitivo incorrigível, a morte. Tais são horrores que deviam revoltar todo mundo, ratificadas por esse código que pretendia proteger o negro-escravizado das arbitrariedades dos *colons*.

escritor francês Victor Schoelcher para descrever brevemente o “estado de espírito” dos *colons* nas colônias do Novo mundo. Após ter observado durante vários anos o funcionamento do tráfico, John Newton, em seu texto *The journal of Slave trader 1750-175*, descreve o Tráfico negroiro e seus efeitos sobre o ‘espírito’ de quem nele se envolveu nestes termos:

Je veux dire, les effets incommensurables sur l'est de celui engagé dans ce type de commerce. Il y a sans doute des exceptions et je crois bien que j'en fais partie. Mais je ne connais aucun moyen de gagner de l'argent, même pas celui de se faire voler de grands chemins, qui efface aussi directement les sens, qui annule les bonnes dispositions du cœur et de la condition humaine, qui durcit le cœur comme le fer, contre toute impression de sensibilité. (NEWTON, 1750-1754, p.130 *apud* VÉTÉ-CONGOLO, 2016, p.142-143)³¹.

Há de se deprender, nesse relato, que o amor pelo dinheiro, o apego excessivo ao dinheiro, aos bens materiais é o que poderia descrever acertadamente o “estado de espírito” dos *senhores* colonialistas-escravagistas, os quais não demonstravam nenhum senso de humanidade no seu “fazer-agir”. Para quem, aliás, é apegado aos bens materiais, ao dinheiro, ao poder, não há limites de barbáries, de crueldades desde que contemple seu “ego”, seu interesse mesquinho de modo que torturar, asfixiar, executar, desmembrar seus semelhantes se torna algo “natural”. Em outros termos, basta que alguém se obstine no seu ‘apego’ excessivo em se enriquecer em detrimento da dignidade humana para que ele perca o “senso do humano”, para que a barbárie seja constituída como seu único ‘moral’. É como descreve Victor Schoelcher:

Petits rois, ils sont devenus comme les grands rois, la puissance sans la tyrannie est pour eux un bien sans valeur. L'usage du despotisme a tellement gâté ces omnipotents, qu'ils ont perdu le sens du juste et de l'injuste, de l'humain et de l'inhumain. [...] Le fait est que, la dépravation à laquelle peuvent arriver quelques-uns d'entre eux dépasse tout ce qu'il est possible de concevoir. (SCHOELCHER, 1843, p.40-41 *apud* VÉTÉ-CONGOLO, 2016, p134)³². (Tradução minha).

O que é preciso observar é que a obsessão por bens *i-materiais* estabelece o relativismo moral³³ – que é uma característica observada no processo da escravização da raça negra pelos

³¹ Quero dizer os efeitos incomensuráveis sobre o espírito daqueles que se engajaram neste tipo de comércio. Há sem dúvida exceções e acredito que fazia parte dessas. Mas, não conheço nenhum outro meio de ganhar dinheiro, mesmo de se fazer ladrão de grandes ruas, que apaga tão diretamente o senso moral, que aniquila as disposições do coração e da condição humana, que endurece o coração como o ferro, contra toda impressão de sensibilidade. (Tradução minha).

³² Pequenos reis, tornaram-se como os grandes reis, a potência sem a tirania é para eles um bem sem valor. O uso do despotismo estragou tanto esses onipotentes, que perderam o senso do justo e do injusto, do humano e do desumano. [...] O fato é que, a depravação à qual podem chegar alguns dentre eles, ultrapassa tudo o que é possível conceber. (Tradução minha).

³³ Em *Discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire estuda esse relativismo moral, comparando a barbaridade implementada pelos *colons* racistas e escravistas com aquela do nazismo. Partindo das crueldades infligidas aos negros-escravizados pelos europeus escravistas-colonialistas, Césaire salienta que bastaria estudar, clinicamente, nos detalhes, as perspectivas de Hitler e do hitlerismo e de revelar ao ilustre humanista, ao ilustre cristão burguês do século XX que ele carrega dentro de si um Hitler que ele não ignora, que Hitler o habita, [...] e que ao fundo, o que não perdoa a Hitler, não é o crime em si, é o crime contra o homem branco, é a humilhação

européus –, como princípio fundador em detrimento de todo senso de humanidade. Aliás, como já destacou Hanhéta Vété-Congolo, um dos princípios fundadores do pensamento colonial e escravagista é ancorado na noção de posse e naquela de desapossamento. Uma vez que a ideia de posse e de desapossamento do “Outro” objetiva o projeto da Europa colonialista e escravagista, “a hegemonia e o valor dos europeus coloniais, dos escravizadores se materializam na sua capacidade de “possuir e de despossuir o “Outro”” (VÉTÉ-CONGOLO, 2016, p.144). Para isso, através do seu relativismo moral, eles lançam mão de atos abomináveis, extremistas, terroristas, de ações cruéis (SCHOELCHER, 1948; CÉSAIRE, 1955; VÉTÉ-CONGOLO, 2016), “perpetrando com a escravização da raça negra “o maior genocídio da História da humanidade” (TODOROV, 1982, p.9). Eis porque, inúmeros autores, críticos, inventores artísticos, pesquisadores oriundos de diversas gerações e de diversas partes do mundo demonstram grandes interesses em figurar e estudar essas atrocidades e crueldades perpetradas pelos europeus colonialistas-escravistas nos seus empreendimentos artísticos e acadêmicos³⁴.

Enfim, o desapossamento que pontuava o processo de colonização e escravização era total. Pois, como se sabe, o europeu colonialista e escravagista não despossuiu apenas o ‘Outro’ de suas riquezas, de seus recursos naturais, mas de tudo que o constitui como *ser-humano* (língua, família, pátria, tradições até de seus nomes, e desprovendo-os de toda possibilidade de praticar suas culturas, suas tradições) transformando-o em simples *objeto* ou simples *mercadoria* (SCHOELCHER, 1948; CÉSAIRE, 1955; GLISSANT, 1981, 1990, 1996, 1997). Portanto, a deportação dos africanos para escravizados nas Américas se revela “um verdadeiro cataclismo antropológico” (SIMASOTCHI-BROGNÈS, 2004) e ontológico onde “havia lugar apenas para o trabalho forçado, o roubo, a violação, o desprezo, as culturas obrigatórias, a desconfiança, a arrogância, a suficiência” (CÉSAIRE, 1954, p.23).

É justamente nesse contexto que os seguintes questionamentos sempre (re)surgem nos estudos culturais dos povos desta região: como os escravizados originários da África e seus descendentes crioulos nas Américas enfrentaram as barbáries do sistema escravagista que os desumanizam? O que fizeram para investir, (re)apropriar os novos territórios para reestruturar

do homem branco, de ter aplicado à Europa os mesmos procedimentos colonialistas que foram aplicados apenas a árabes da Argélia, os *coolies* da Índia e os Negro da África (1955, p.13-14).

³⁴ Desses autores e pensadores cabe citar Victor Scholcher, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Enrique Dussel, Tzvetan Todorov, Françoise Chimatsochi-Brognès, Hanétha Vété-Congolo. A esses podem se somar Jean Price-Mars, Fernando Ortiz, Jacques Stephen, Jacques-Stephen Alexis, René Depestre, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé e inúmeros poetas, romancistas, ou simples pesquisadores, do Caribe e das Américas.

e construir neles componentes desarticulados de sua identidade cultural?³⁵. São também estes dois questionamentos que norteiam a tese central dessa busca de fundamentos históricos para desenvolvimento do nosso postulado de base, a saber, os estudos literários e artísticos dessa região requerem necessariamente uma abordagem transdisciplinar, que permite levar em consideração, fatos históricos e antro-po-sociológicos que participam na formação do imaginário dos povos que sofreram a colonização-escravização. Necessita-se, para tanto, partir com uma argumentação de “descrição histórica” para compreender inicialmente a maneira pela qual os escravizados e seus descendentes vivenciavam os horrores da colonização e conseguiram deles se livrar.

É quase um consenso que os africanos transplantados e seus descendentes não tinham muitas opções nas colônias: naturalizar suas terríveis condições, se matar ou abandonar os tetos dos seus carrascos para refugiar-se em florestas ou em lugares inacessíveis a esses últimos. Essas pareciam as opções mais plausíveis para *seres-humanos* reduzidos a *néant*. É segundo essa perspectiva que “aqueles a quem a Natureza deu grande coragem ou potência de caráter resolvem ir viver em *marrons*³⁶ nos bosques, como animais selvagens” (SCHOELCHER, 1948, p.3), mas “livres”, longe de torturas e voltam nas Habitações ou Plantações apenas para atacá-las. Alguns que não foram dotados dessa coragem ou potência, em vez da submissão, escolheram o suicídio para se livrar dessa condição infernal. Assim, conforme destaca Schoelcher (*idem*, p.32), encontram-se aqueles que se mataram sem outro objetivo do que o de prejudicar seus donos³⁷. Se esse recurso ao suicídio expressou a pulsão de escravizados de combater indiretamente o sistema da colonização e de escravização desumanizante, as práticas de *marronnage* revelaram-se, porém, o desejo de outros de combater ou atacar diretamente esse “sistema desumanizante”. O *marronnage* tem-se mostrado, nesse contexto, importante na descrição histórica quando se trata de abordar a história dos povos dessa região.

³⁵ São exatamente estes dois questionamentos que norteiam a tese desenvolvida por René Depestre na sua obra *Bonjour et adieu à la négritude*. Como se verá no próximo capítulo, tais perguntas orientam, de maneira menos expressa, o pensamento de Jacques-Stephen Alexis e, de maneira mais expressa tanto a teoria quanto a obra romanesca e poética de Édouard Glissant.

³⁶ O termo *marron* da qual originou o termo *marronnage* corresponde, no contexto colonial brasileiro, ao termo *quilombo* que designou os escravizados que abandonaram as Habitações ou Plantações coloniais para se refugiarem em zonas afastadas e formar pequenos vilarejos ou comunidades de quilombo. Conteúdo, nesta pesquisa, para a questão de delimitação geográfica, optei por deixar o termo *marron* e sua derivação *marronnage*.

³⁷ Conforme prossegue sublinhando Victor Schoelcher, reporta-se que, várias vezes, 7 ou 8 *escravos* se enforcaram juntos, suplicando os outros a fazer o mesmo com o único intuito de arruinar seus “donos”.

2.1.4. *Marronnage* como ‘consciência crítica’ contra desumanização

Desde a minha pesquisa de Mestrado, venho estudar *o marronnage* junto com o *détour* (conforme ver-se-á adiante) como uma “prática histórica” resultante de uma “consciência crítica” contra a desumanização. Aqui não se trataria, porém, de retomar todas as discussões que já apresentei sobre essa categoria, mas apresentar uma breve abordagem sobre essa prática para podermos entender que, a despeito de ter sido praticado com intensidade variável dependendo dos atores, lugares e tempos (BÉCHACQ, 2004, p.205), a prática de *marronnage* se revelou uma “filosofia de vida”, uma “consciência crítica generalizante” de escravizados nas colônias e foi justamente essa consciência que teria lhes permitido se livrarem desse processo desumanizante que era a escravização-colonização.

Provindo plausivelmente da palavra ibérica *cimarron*, o termo *marron* da qual originou a palavra *marronnage*,³⁸ se referiu primitivamente aos animais domésticos que retornam à natureza ou à vida selvagem (SCHOELCHER, 1942, p.102; LUCAS 2002, p.14; BÉCHACQ, 2004, p.203). No contexto da colonização das Américas, o termo *marron* passou a ser usado para designar os escravizados que ‘fugiram’ das Habitações ou Plantações para escapar de forma temporária ou permanente das trevas do sistema colonial. Neste registro, na historiografia, distingue-se *marronnage* efêmero ou temporário do *marronnage* permanente ou definitivo, cuja prática histórica, conforme a descrição de Victor Schoelcher (1942, p.110-111), é diversificada e classificada desta maneira: i) aqueles que, por medo de ser severamente punidos, fugiram das Habitações e se renderam de “bom grado” após um certo tempo (oito dias, quinze dias, um mês, dois meses); ii) aquele que não tinha a força de suportar as exigências demasiadamente monstruosas da escravização, tampouco a energia necessária para se refugiar nas montanhas ou se matar, e abandonou a Habitação do seu “carrasco” para vagar nas ruas e, enfim, iii) aqueles que, com paixões ardentes, resolveram não se submeter (mais) à ordem colonial, meditaram durante muito tempo seu projeto, planejaram os meios de salvação.

Que ele seja efêmero/temporário ou permanente/definitivo, as práticas de *marronnage* se revelaram um fenômeno generalizante, perturbador à ordem colonial e escravista. Trata-se, portanto, de um fenômeno fundamental para compreender a dinâmica desse horrível processo

³⁸ A origem e a etimologia da palavra *marron* não são claramente estabelecidas ou não são apresentadas de forma categórica. Os estudos mais recentes destacam que o termo provém do léxico ibérico *cimarron* (LUCAS 2002, P.14; BÉCHACQ, 2004) e foi emprestado aos primeiros habitantes ameríndios.

de que o continente americano foi vitimado. A essa observação articula-se o postulado de Victor Schoelcher segundo o qual:

Aucune colonie n'a échappé au fléau du marronnage, c'est un des mille maux attachés à leur constitution coloniale. On voit, en parcourant les annales des Antilles, que les marrons, réunis en bandes, furent à toutes les époques pour le repos du maître, des ennemis dangereux, quelquefois cruels, toujours habiles et redoutables. La configuration montagneuse des pics, et les forêts encore inexplorées dont leurs pics sont couverts, offrent aux fugitifs des retraites impénétrables. (SCHOELCHER, 1842, p.103, grifos meus)³⁹.

A proliferação da prática de *marronnage* – que se configurou como verdadeiro “golpe de mestre” de escravizados contra a ordem colonial e escravista nas Américas – fez com que escravizados se tornassem atores ‘plenos’, com os quais os *colons* e *as têtes pensantes* do sistema colonial-escravista precisavam tratar não como *seres-passivos*, *submissos*, mas sim como ‘sujeitos plenos’ conscientes. É como salienta Victor Schoelcher:

Il ne faut s'être qu'un peu occupé d'esclavage pour savoir qu'à Surinam et à la Jamaïque, les marrons devinrent si puissants que la Hollande et l'Angleterre, malgré leur science de la guerre et toute la force de nombreuses troupes réglées ne purent les réduire, et obligées à la fin de traiter avec eux, leur firent une part en reconnaissant leur indépendance. (*idem*, p.104)⁴⁰.

Dessa forma, esta prática de *marronnage* – que tinha revelado uma verdadeira ameaça à ordem colonial e escravagista – não deixou de preocupar os colonizadores. No caso da colônia de São Domingos, em concordância com o postulado Jean Fouchard (1988, p.30), se os relatórios dos gerentes das habitações não expressam a preocupação que, no entanto, crescia no espírito dos *senhores colonizadores*, resta a testemunhar as inúmeras declarações feitas perante os notários de São Domingos e as publicações e anúncios dos jornais da colônia. A pena capital decretada contra esta prática demonstra igualmente a que ponto esse fenômeno preocupava as *têtes pensantes* do sistema colonial-escravista. Cabe considerar, neste ponto, o famoso decreto do conselho da Martinica, em 13 de outubro de 1671, que permitia aos habitantes fazerem cortar os jarretes de seus escravizados flagrados como reincidentes de evasão (SCHOELCHER, 1842, p.102). Essa pena será mantida no Código negro de 1685 que,

³⁹ Nenhuma colônia escapou do flagelo do *marronnage*, é um dos mil males ligados à sua constituição colonial. Vemos, folheando os anais das Antilhas, que *marrons*, reunidos em bandos, foram em todos os momentos para o repouso do *mestre*, inimigos perigosos, às vezes cruéis, sempre hábeis e formidáveis. A configuração montanhosa dos picos e as florestas ainda inexploradas com as quais seus picos estão cobertos oferecem aos *marrons* refúgios impenetráveis. (Tradução minha).

⁴⁰ Basta um pouco de atenção à escravidão para saber que no Suriname e na Jamaica os *marrons* se tornaram tão poderosos que a Holanda e a Inglaterra, apesar de sua ciência da guerra e de toda a força de numerosas tropas regulares, não puderam reduzi-los, e obrigados no final a tratar com eles, deram-lhes uma parte ao reconhecer sua independência. (tradução minha).

conforme supramencionado no seu artigo 36 estabeleceu desta maneira a pena do *marronnage*: o negro, que terá estado em fuga durante um mês, terá suas orelhas cortadas e será marcado com uma flor de lis em um ombro, se reincidente um outro mês, terá seu jarrete cortado e será marcado com uma flor de lis no outro ombro, e na terceira vez, será punido de morte. (SCHOELCHER, 1842, p.102; CÉSAIRE, [19448] 2007, p.3; GISLER, 1981, p.22).

Apesar dos castigos corporais e da pena de morte reservados a esta prática, o *marronnage* como um “deslocamento”, como “ruptura categórica” contra o terror das atrocidades e dos cruéis castigos da colonização-escravização, continuava nas colônias. Como aponta a personagem alexisiana Roger Sainclair, no romance *Le nègre Masqué*, “é fora da natureza para homens com pés, mãos, coração, cabeça, aceitar indefinidamente ser molestado, linchado” (ALEXIS [1933] 2010, p.17). Assim, apesar das restrições, a prática de *marronnage* teve efeito catalisador nas revoltas nas colônias particularmente no Caribe. Ela continuava, e com isso os escravizados em São Domingos iniciaram suas revoltas, em 1791, com a cerimônia do Bois Caïman⁴¹ e conseguiram sair vitoriosos em 1803 contra o exército colonial de Napoleão.

Diante do que já expusemos, cabe destacar que a prática de *marronnage* expressa uma alegria, um desejo de “viver livre”, sem se submeter à imposição do Outro. Nesse sentido, o *marronnage* histórico deve ser entendido como uma estratégia, uma prática de resistência ou rebelião contra a perda da dignidade humana. O espírito da liberdade, de viver livre levou escravizados ao *marronnage*, uma prática que não pode ser pensada como simples abandono, mas trata-se antes de um ‘deslocamento’ forçado, como um certo tipo de deslocamento do mais fraco em resposta à imposição irracional da vontade do mais forte”. Era como se, não podendo contrariar seu *carrasco-senhor* nas plantações, os escravizados decidiram se mudar para ir, não apenas praticar seu sistema de valores, preservar sua liberdade, mas também buscar a força necessária para retornar e atacar brutalmente a ordem colonial-escravista. A essa conceptualização da prática histórica de *marronnage* articula-se a prática histórica de *détour*⁴², a qual definiu a relação de carrasco/vítima no espaço colonial.

⁴¹ Nesse ponto cabe considerar a Revolução de São-Domingos ou Revolução Haitiana que teve seu início em 1791 através da chamada Cerimônia do Bois-Caïman organizada por escravizados que estavam refugiados nas Montanhas. Esta cerimônia - que foi realizada na noite de 14 de agosto de 1791 – é uma reunião dos escravos *marrons* liderada pelo sacerdote Vodou Boukman, na qual jurou lealdade aos *marrons* reunidos.

⁴² A palavra *détour* em francês é literalmente traduzida por “desvio” em português. Em um sentido figurado, em francês, este termo pode ser definido como “meio indireto de dizer, fazer ou elucidar algo”, sentido que não encontrei em português. Por isso, resolvi mantê-lo sempre em francês.

2.1.5. O *Détour* como estratégia de “enfrentamento”

Se o reingresso, como teoriza Édouard Glissant (1981, p.30), é a primeira pulsão de uma população, de um povo transplantado que não tem certeza de que conseguirá manter a antiga ordem dos seus valores no novo território de transbordo, no caso dos africanos transplantados de força para as Américas, onde sua chegada “já é uma irrupção forçada em um espaço outro” (SIMASOTCHI-BRONÈS, 2004, p.23), onde se inscreve uma relação de carrasco/vítima, essa pulsão era simplesmente impossível (JEAN, 2021; 2022). Para exorcizar essa pulsão de retorno impossível que desaparecera pouco a pouco graças à apropriação desse novo território, o que foi possível era o *détour*, entendido como “estratégias”, como “astúcias” para enfrentar ou contornar o impossível, o insuportável. Trata-se de um meio indireto de ‘comportar’ para ‘assimilar’ e ‘iludir’ a imposição irracional do ‘Outro’. Assim como o *marronnage*, o *détour* “não é uma prática deliberada de fuga diante das realidades, mas sim, o resultado de um entrelaçamento de negatividades assumidas como tal” (GLISSANT, 1981, p.32-33), o recurso último do “mais fraco”, onde se inscreve apenas uma relação de “carrasco/vítima”.

Enfrentados à imposição irracional ou bárbara do *colon* e o impossível regresso às suas terras de origem, os africanos transplantados e seus descendentes escravizados nas Américas, foram astutos ao conseguirem, apesar das trevas e das proibições, inventar estratégias que lhes permitissem iludir a despossessão, a desumanização total imposta pelo sistema colonialista e escravocrata, construindo sua ‘identidade’ e livrando-se posteriormente desse sistema de mercantilização. O que a prática de *détour* favorece, sobretudo, é o resgate de elementos, valores, costumes da terra de origem e a ‘não-naturalização’ ou a “não-internalização” da sua situação de escravizado. Consequentemente, para não sucumbir às reduções do Outro, de seus “mestres”, seus “carrascos” e para exorcizar o *retorno* impossível à sua terra *alma mater*, foi necessário adotar estratégias astutas para contrariar (mesmo que de maneira pacífica) o sistema da colonização e da escravização (JEAN, 2021; 2022). Sendo assim, a prática de *détour* surge quando as forças em presença não são proporcionais, cenário no qual o mais fraco procura enfrentar o mais forte apenas de maneira indireta. Essa ideia se articula com a seguinte reflexão do narrador de René Maran, no romance *Batouala*:

La vengeance n’est pas un aliment qui se mange chaud. Il est bon de cacher la haine sous la plus affectueuse cordialité, la cordialité étant la cendre qu’on répand sur le feu afin de permettre de couvrir. Case, plantations, cabris, on met tout à la disposition de son ennemi. Il faut endormir la

méfiance. Ce jeu de dupes peut ainsi durer longtemps. La haine est une longue patience. (MARAN, 1921, p.104)⁴³.

Para as personagens de Maran nesse romance, pratica-se *détour* “fazendo a pantera”. A pantera é a “besta cruel que vagueia pelo mato, sobretudo nas noites sem lua” (MARAN, 1921, p.104). Nesse ponto, e em certa medida, a concepção das personagens maranianas dialoga com aquela do protagonista Roger Sainclair, no romance *Le nègre masqué*, de Stéphen Alexis, que vê na prática de *détour* uma desordem, mas uma desordem “ordenada”. É uma desordem organizada que leva o *ser-humano* dominado e escravizado a construir uma consciência que lhe permite aliviar o peso das repressões (JEAN, 2021, 2022). É segundo esse mesmo raciocínio que se compreende a medida extrema tomada pelo protagonista Ti Noël do romance *Le royaume de ce monde*, de Alejo Carpentier, para escapar da imposição do outro. Conforme relata o narrador de Carpentier, Ti Noël tinha pensado muito e, como não via como ajudar seus próximos, como temia que o fizessem trabalhar apesar da sua idade avançada e como percebeu que a forma humana causaria tanto sofrimentos, resolveu transformar-se ou metamorfosear-se por um determinado tempo, com o objetivo de seguir os acontecimentos sob um aspecto menos horrível (CARPENTIER, [1954] 1996, p.212). Tal transformação pode ser pensada tanto como um tipo de *marronnage* quanto como uma forma de *détour* para se livrar do insuportável e do inaceitável.

No contexto do Caribe em geral e do Caribe crioulifrancófono em particular, encontrando “condições concretas”⁴⁴, a prática de *détour* evoluiu e deu luz às línguas ditas “crioulas”, ao sincretismo cultural e religioso, à prática histórica de *marronnage*. O que se encontra, sobretudo, na prática de *détour* como ‘estratégias fundadoras’ é um exercício permanente de desvio, de (re)criação da gênese ou dos elementos primários.

Détour e *marronnage* – como práticas de esquivar o inabordável e o indesejável ou ainda o inaceitável – podem ser consideradas como duas estratégias utilizadas pelos escravizados para enfrentar barbaridades do sistema escravista e na (re)apropriação dos novos territórios para construir neles componentes desarticulados de sua identidade cultural. Se, como aponta Édouard Glissant [1981, p.30], o reingresso é “a primeira pulsão de uma população que não

⁴³ A vingança não é uma comida que se come quente. É bom esconder o ódio sob a mais afetuosa cordialidade, a cordialidade como sendo a cinza que se joga no fogo para deixá-lo latente. Cabana, plantações, cabritos, colocamos tudo à disposição do nosso inimigo. A desconfiança deve ser adormecida. Este jogo de enganar pode, assim, durar muito tempo. Ódio é uma longa paciência. (Tradução minha).

⁴⁴ Estas condições concretas poderiam se referir ao (re)conhecimento do espaço no qual se insere o dominado. Antes de praticar seu *détour*, o ser dominado procura, de um lado, reconhecer seu espaço, seu meio, investi-lo, dominá-lo e, do outro, monitorar seu dominante, controlá-lo a fim que suas astúcias deem resultados esperados.

tem a certeza de manter a antiga ordem dos seus valores no território do seu transbordo”, para os africanos transplantados à força para as Américas essa pulsão foi simplesmente impossível pelo fato de que sua entrada à escravidão, como se sabe, foi uma irrupção forçada, onde sua “liberdade”, seu “livre-movimento” foi confiscado. O que foi possível, portanto, foram práticas de *détour* e de *marronnage* para exorcizar esta pulsão de “retorno impossível”. Assim, em todas as Américas “a pulsão de retorno se extingue gradualmente à medida que a nova terra é levada em consideração” (GLISSANT, *ibidem*) para ceder lugar a estas práticas. Significaria sublinhar que no contexto da colonização e da escravização das Américas, os escravizados recorreram a estas práticas não apenas para desviar o impossível retorno às suas terras natais, mas também para exorcizar o pesado fardo do sistema colonial e escravista.

Assim, graças a estas práticas ou estratégias de *détours* e *marronnages*, os africanos arrancados da África e seus descendentes nas Américas e no Caribe conseguiram ‘livrar-se’ da assimilação e da obsessão excessiva impostas pela colonização e conseguiram posteriormente adquirir suas “independências” e (re)constituir progressivamente sua identidade social, política e cultural. Uma das possessões francesas no Caribe, o São Domingos (atualmente Haiti), conseguiu arrancar a “preço de sangue” sua independência em 1803 para se retornar a primeira ‘República negra’ do Novo Mundo. As outras possessões francesas no Caribe (Martinica, Guadalupe, Guiana) tentaram seguir o exemplo haitiano, mas com menos êxito” (SATYRE, 2004, p.141). Após o colapso desse processo de colonização e de escravidão, o francês é apropriado para se tornar língua “administrativa, língua de ensino, de produções literárias” nessas ex-colônias e de onde vem a simples apelação de *Caraïbe francophone* (“Caribe francófono”), *zone francophone de la Caraïbe*, (“zona francófona do Caribe”), *littérature/s francophone/s de la Caraïbe* (“literatura francófona do Caribe). Os apontamentos históricos realizados impõem a necessidade de percorrer as raízes do “francófono” e “francofonia” com intuito de compreender não apenas ambiguidades que esta designação carrega consigo, mas a história constituição deste campo denominado “literatura francófona” dentre o qual se insere as literaturas produzidas no Caribe crioulifrancófono.

2.2. Da origem dos termos “francófono” e “francofonia”

A história dos termos “francófono” e “francofonia” inicia-se no final do último quarto do século XX. Se, como sublinha Luc Pinhas em *Des origines de la francophonie*, a história da

fundação da Francofonia cultural e política aparece relativamente recente, pois constitui-se como Instituição com a descolonização do final dos anos 1950 e no início dos anos 1960, a história dos termos de “francófono” e “francofonia” XIX (PINHAS, 2004, p.69), a história dos termos em si se inicia em 1880, em pleno contexto colonial com o geógrafo francês e defensor da expansão do imperialismo francês Onésime Reclus. Vários são os autores⁴⁵ interessados em estudar a origem desses termos que o apontam como o enunciador desses termos nos anos 1880 com a publicação da obra *France, Algérie e colonies*⁴⁶.

Nesta obra onde descreve o “império colonial francês” sob várias dimensões e propõe diretrizes para sua fortificação e sua extensão, Reclus fundamenta suas teses em critérios histórico, geográfico, demográfico e linguístico e dedica um capítulo⁴⁷ à história do francês, no qual se centra em apresentar um panorama sobre a origem do francês, seu estatuto e sua influência no passado e o lugar que ocupará no “concerto das nações”. A partir de uma explanação sobre o prestígio do francês no mundo e uma enumeração daqueles que o falam nos cinco continentes, Reclus utiliza entre aspas os neologismos “francófono” e “francofonia” respectivamente para designar os falantes ou partes dos falantes do francês e dos territórios, países ou ainda espaços em que o francês é usado. O que o autor procura fazer, é cartografar os territórios onde o francês “domina” ou “reina”. Após sua cartografia do número dos diferentes falantes dessa língua no mundo, o autor apresenta a seguinte síntese:

Voici quel est, non pas le nombre des gens parlant français, mais celui des hommes parmi lesquels le français règne, en dehors des millions dont il est la langue policée. Ces millions, nous n'en tenons pas compte, non plus que de nos compatriotes dispersés dans tous les lieux du globe ; nous négligeons même les six ou sept cent mille Canadiens des États-Unis, bien que jusqu'à ce jour, ils ne se dénationalisent point, et les Louisianais [...]. Nous mettons aussi de côté quatre grands pays, le Sénégal, le Gabon, la Cochinchine, le Cambodge, dont l'avenir au point de vue « francophone » est encore très douteux, sauf peut-être pour le Sénégal.

Nous acceptons comme « francophones » tous ceux qui sont ou semblent destinés à rester ou à devenir participants de notre langue : Bretons et Basques de France, Arabes et Berbères du Tell dont nous sommes déjà les maîtres. Toutefois nous n'englobons pas tous les Belges dans la “francophonie”, bien que l'avenir des

⁴⁵ Neste ponto, destaco autores como Xavier Deniau em *La francophonie*, (1983), Claude Hagège em *Le Français et les Siècles* (1987) e Michel Tétu em *La francophonie, histoire, problématique et perspectives* Michel Tétu, Jean-Marc Moura em *Littérature francophones et théorie postcoloniale* (2007) Brigitte Murry em *Les francophones, la francophonie et Onésime Reclus*, Bruno Maltais, (2008), *Où s'en va la Francophonie ?*

⁴⁶ Esta obra, que se estende sobre 802 páginas, é organizada em três partes: France, Algérie e Colonies françaises. É no capítulo VI intitulado “La langue française en France, en Europe et dans le monde. É em « La langue d'oïl et langue d'oc” da primeira parte que contém onze capítulos que o autor trata questões de origem, de prestígio do francês e sua evolução no mundo e usa os termos “francófono” e “francofonia”.

⁴⁷ Organizado em cinco pontos, Reclus apresenta, neste capítulo, todo um diagnóstico do francês. Inicia o capítulo com algumas notas sobre a língua e literatura francesas, afirmando, de início, que os grandes escritores não foram ultrapassados em nenhum lugar, nem na Antiguidade nem nos tempos modernos, sua influência, sua glória são universais (RECLUS, 1883, p.408). Sustenta-se sua tese em alguns poetas, crônicas e escritores franceses indo dos séculos XII ao século XVII.

Flamingants soit vraisemblablement d'être un jour des Franquillons. (RECLUS, 1880, p.422-423. Grifos do autor).⁴⁸

O que é preciso ressaltar é que os dois termos em Reclus repousam sobre uma delimitação linguística. Na historiografia francófona “oficial”, conforme destaca François Provenzano, retém duas concepções diretrizes na elaboração reclusiana. Destaca primeiramente que Reclus teria tido a ideia de classificar os habitantes do planeta em função da língua que eles falavam em suas famílias ou suas relações sociais” (DENIAU, 2001 p.10 *apud* PROVENZANO, 2007, p.95). Do outro lado, a delimitação linguística apresentada por Reclus se acompanharia de “um projeto “humanista”, visto que a francofonia seria um símbolo resumido da solidariedade humana, de compartilhamento e de troca” (DENIAU, *idem*, p.11 *apud* PROVENZANO, *idem*, p.95). Todavia, em vez de um projeto “humanista” fundado sobre a solidariedade humana, o compartilhamento e/ou sobre a troca entre os territórios envolvidos, o projeto francófono de Reclus, como sublinha, François Provenzano, “se define pela sua perspectiva franco-centrada e pela sua projeção expansionista” (2007, p.96).

Com efeito, os dois termos repousam sobre uma ambiguidade original, devido ao fato de que, – apesar de que se revestem de um caráter ‘inclusivo’, pois que pretende reunir “falantes ativos e potenciais falantes de francês” de vários espaços geográficos do mundo –, se configura inicialmente como um projeto de extensão imperialista, em vez de se configurar como espaço de “troca”, de “cooperação” ou de “intercâmbio”. Os dois termos foram assim forjados por Reclus para designar seu projeto de assimilação pela língua, sua proposta de colocar a língua à disposição do imperialismo. Essa ideia articula-se com o próprio pensamento do autor, pois, de acordo com Pinhas (2004, p.80), “a linha de força que percorre toda a obra reclusiana é a língua faz o povo”⁴⁹. Os dois termos são, assim, cunhados em uma perspectiva de projeção da dominação do francês fora da França. Quiçá seja o motivo pelo qual, durante muito tempo e até hoje em dia, o adjetivo “francófono” é mais utilizado para designar os locutores não

⁴⁸ Eis o que é, não o número de pessoas que falam francês, mas o número de homens entre os quais o francês reina, além dos milhões para quem é a língua polida. Nesses milhões de falantes, não levamos em conta os nossos compatriotas espalhados por todas as partes do globo, negligenciamos até os seiscentos ou setecentos mil canadenses dos Estados Unidos, embora até hoje não se desnacionalizem, e os louisianenses [...] Também deixamos de lado quatro grandes países, Senegal, Gabão, Cochinchina, Camboja, cujo futuro do ponto de vista “francófono” ainda é muito duvidoso, exceto talvez o Senegal.

Aceitamos como “francófonos” todos aqueles que são ou parecem destinados a permanecer ou se tornar participantes de nossa língua: bretões e bascos da França, árabes e berberes de Tell, dos quais já somos mestres. No entanto, não incluímos todos os belgas na “Francofonia”, embora o futuro dos Flamingants seja provavelmente um dia os Franquillons. (Tradução minha).

⁴⁹ Conforme destaca Lucas Pinhas, na sua obstinação de entrar vias de assimilação pela língua, Onésime Reclus lança mão ao modelo do Império Romano, sugerindo que a França faça com a África o que a Roma fez com o mundo antigo.

franceses, os falantes alóctones que os locutores autóctones⁵⁰ do francês e que a "francofonia" como entidade cultural e política é, muitas vezes, percebida como ferramenta de dominação da França.

Neste registro, estudar a evolução histórica desses dois conceitos tem se revelado indispensável para compreender a significação de fatos que favorecem sua evolução no imaginário político, social, cultural e econômico. Nessa linha é preciso destacar que a evolução histórica dos termos "Francófonos" e "Francofonia" é marcada por um longo período latente por uma reticência de atribuir categoricamente a paternidade dos termos ao geógrafo Onésime Reclus. Se numerosos autores lhe atribuem a paternidade desses neologismos, essa paternidade não foi categórica, tampouco rapidamente reconhecida. De acordo com Atibakwa-Bayota Edema, enquanto seu nome foi omitido no *Dictionnaire général de la francophonie* (1986) de Jean-Jacques Luthi, a primeira maior obra sobre a questão, outros autores ficam cautelosos⁵¹ quando se trata de lhe atribuir, de maneira categórica, a paternidade dos dois termos. Para Edema uma possível explicação dessa reticência reside no fato de que Reclus foi considerado justamente como geógrafo que queria se projetar em linguística (EDEMA, 2003, p.2). Ao lado dessa hipótese de Edema que até poderia parecer plausível, outros fatores que poderiam explicar esse fato são, além do contexto histórico, a falta de formulações teóricas sobre os conceitos.

Por outro lado, se os dois neologismos foram lançados nos anos 1880, eles ficam em um estado latente durante aproximadamente cinquenta anos. Conforme destaca Jean-Marc Moura em *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, o termo 'francófono' entra no dicionário em 1930, no *Supplément au Larousse du XIXe siècle*, isto é, cerca de cinquenta anos após sua primeira aparição. A despeito dessa entrada em dicionário, os termos ficam pouco utilizados e adquirem "uma certa ressonância no espaço público" a partir dos anos 1960 (PROVINZANO, 2006; MOURA, 2007; PINHAS, 2007), quando o escritor e homem político senegalês Léopold Sédar Senghor⁵² se apropriou deles e os fez sua bandeira na sua busca de conexão entre os ex-territórios colonizados pela França e a ex-metrópole.

⁵⁰ De acordo com Atibakwa-Baboya Edema, durante muito tempo, restringe-se o alcance da francofonia, considerando que a francofonia agrupava os países francófonos outros que a França. Foi-se necessário esperar o ano 1990 para que se conhecesse "unanimemente" que a França, como outros, fazia parte da francofonia (EDEMA, 2003, p.3).

⁵¹ Nesse ponto, Edema destaca autores franceses como Jacques Le Cornec em *Quand le français perd son latin* (1981), Claude Hagège *Le français et les siècles* (1987), Robert Chaudeson em (1989).

⁵² O nome do senegalês Léopold Sédar Senghor é, muitas vezes, apontado como uma das principais figuras na promoção da francofonia. Formado em Letras pela Universidade Sorbonne, Paris, antes de se tornar, em 1935, "professor de francês e das línguas clássicas no Liceu Descartes de Tours, na França, Senghor se lançou,

Com efeito, Senghor tem se mostrado uma das principais figuras na evolução dos termos “francófono” e “francofonia” e nas realidades que eles designam. Ele os utilizou pela primeira vez em novembro de 1962, no seu artigo *Le français, langue de culture*, publicado na revista *Esprit*, no qual constatou inicialmente que “apesar da independência política, – ou da autonomia – proclamada, desde dois anos, em todos os antigos “territórios ultramarinos franceses”, apesar do favor que goza a Negritude nos Estados francófonos do sul do Sahara, o francês não perdeu nada do seu prestígio⁵³ (1962, p.837). Após explicar os motivos da expansão do francês fora da França cujo principal motivo destacado é de ordem cultural, Senghor concluiu seu texto, definindo a Francofonia, com F maiúscula, como o “humanismo integral, que tece ao redor da terra: esta simbiose das “energias latentes” de todos os continentes, de todas as raças, que se acordem ao seu calor suplementar” (1962, p.844, grifos do autor). Na sua formulação, Senghor não cita Reclus, foi apenas vinte cinco anos mais tarde que o referenciou como inventor dos termos, antes de afirmar: “fomos três africanos, Habib Bourguiba, Hamani Diori e eu-mesmo que lançamos, mais do que a palavra, a ideia da francofonia” (1987, p.273)⁵⁴.

Assim como Reclus, Senghor não legou uma teoria sistematizada sobre os termos; todavia, diferentemente do primeiro, a ausência de teoria sistematizada em Senghor não significa, como já observou J. Tshisungu wa Tshisungu, um vazio conceitual ou uma falta conceitual; pois durante 1962 a 1987, Senghor esforça-se em dar ao termo de francofonia uma construção epistemológica “sólida”. As contribuições senghorianas na historiografia francófona repousam sobre uma dupla dimensão: de um lado, suas elaborações conceituais sobre o termo e, do outro, seus esforços em instituir a “Francofonia” como espaço cultural e político que reúne os territórios ou Estados francófonos. Todavia, centramos nosso interesse aqui apenas nas suas formulações conceituais sobre o termo.

As contribuições senghorianas sobre as realidades francófonas se estendem sobre um período de mais de duas décadas. Após sua primeira abordagem em 1962 sobre os termos, foi em 1966, no seu discurso à Universidade Laval no Canadá, – o qual foi publicado dois anos mais tarde na revista *Études littéraires* sob o título *La francophonie comme culture* – que Senghor retoma a terminologia “Francofonia” para atribuir-lhe uma reformulação. Nesta sua

a partir de 1960, em uma verdadeira defesa e promoção da língua francesa. A publicação em novembro de 1962, *Le français, langue de culture*, pode ser considerada como o marco inicial da sua defesa à língua e cultura francesa.

⁵³ O autor sustenta sua argumentação no fato de que o francês foi proclamado língua oficial em diversas partes do mundo, onde sua propagação continua se estende até no Mali, até na Guiné. Além disso, salienta que os Estados anglófonos, um após outro, introduzem o francês em seu sistema de ensino do segundo grau, chegando, às vezes, até torná-lo obrigatório.

⁵⁴ Nous avons été trois africains, Habib Bourguiba, Hamani Diori et moi-même, à lancer, plus que le mot, l'idée de la francophonie.

comunicação, após tentar se esquivar das críticas que fazem da Francofonia “uma máquina” de guerra montada pelo Imperialismo francês, afirmando que se fosse verdade, ele, enquanto senegalês não teria embarcado nela e não teria sido um dos primeiros a proclamá-la e a praticá-la”, Senghor afirma que:

[...] la Francophonie est culture. C'est un mode de pensée et d'action : une certaine manière de poser les problèmes et d'en chercher les solutions. Encore une fois, c'est une communauté spirituelle : une noosphère autour de la terre. Bref, la francophonie, c'est par-delà la langue, la civilisation française ; précisément, l'esprit de cette civilisation, c'est-à-dire la culture française. Que j'appellerai la francité. (1968, p.135)⁵⁵.

Contudo, observa-se que, apesar da sua precaução inicialmente demonstrada, essa reformulação senghoriana não se afasta plenamente das críticas que fazem da Francofonia uma ferramenta de promocional de um certo tipo de “imperialismo” francês. Pois, ao conceber a francofonia como o espírito da civilização francesa, ao associar o francês utilizado em todas as partes do mundo à cultura francesa, Senghor acaba promovendo um certo tipo de submissão dos outros países francófonos ou os países que utilizam essa língua à metrópole, a França. Destaco que se trata de uma crítica contundente ou compreensível se se admitir que o pensamento se desenvolve em fase, há sempre a possibilidade de voltar ao que escrevemos anteriormente, a aprimorá-lo; e é justamente nessa lógica que, entre fevereiro e novembro de 1975, na *Revue des deux mondes*, apareceram dois artigos de Senghor nos quais voltou a reconfigurar o termo Francofonia, a *passer en revue* suas formulações anteriores sobre a noção. No primeiro intitulado *Pour un humanisme de la francophonie*, Senghor configura a noção de francofonia “como o conjunto de países onde se fala francês, isto é, uma das grandes realidades do mundo contemporâneo ao lado dos mundos anglófono, russófono, sinófono, lusófono e hispanófono” (1975, p.276). No segundo artigo intitulado *Le français, langue internationale*, após se revoltar contra as críticas que enxergam “a língua francesa como um *cadeau empoisonné*, uma arma perigosa, suscetível de destruir nossas civilizações autênticas e autóctones (1975, p.257-258), Senghor sustenta a tese de que, com a francofonia, “é questão de parar e de fortalecer, de afirmar nossa situação objetiva de mestiçagens culturais”. Para ele, trata-se, em outros termos, de nos servir do francês para cumprirmos, enraizados que somos em abismos dos nossos continentes respectivos, para abrirmos aos aportes fecundos do exterior (1975, p.259). A francofonia revela-se, nessa perspectiva, um espaço de troca e de “cooperação”.

⁵⁵[...] a Francofonia é cultura. É um modo de pensamento e de ação: uma certa maneira de colocar os problemas e de buscar soluções. Mais uma vez é uma comunidade espiritual: uma noosfera em torno da terra. Em suma, a Francofonia é, além da língua, a civilização francesa; mais precisamente o espírito desta civilização, isto é, a cultura francesa. Que chamarei a *francité* (“francidade”). (Tradução minha).

No decorrer do tempo destinado à francofonia, Senghor multiplica as definições do termo, (re)visitando-as e aprimorando-as para uma constituição epistemológica. Foi dessa forma que, em novembro de 1987, Senghor publica o texto *La Francophonie* na *Revue des Deux Mondes* – texto que é resultante do seu discurso pronunciado no quinto aniversário da Faculdade de letras da Universidade Laval em Quebec, em 5 de outubro do mesmo ano. O autor sintetiza nele suas formulações conceituais sobre o conceito de Francofonia, declarando que ela pode designar:

l'ensemble des États, des pays et des régions qui emploient le français comme langue nationale, langue de communication internationale, langue de travail ou langue de culture ; ii) l'ensemble des personnes qui emploient le français dans les différentes fonctions que voilà ; iii) la communauté d'esprit qui résulte de ces différents emplois. (1987, p.273)⁵⁶.

Para Senghor, a francofonia se constitui pelo *rendez-vous du donner et du recevoir* (“compromisso de dar e de receber”), onde os povos dos continentes não-europeus não virão com as mãos vazias (1987, p.279). A francofonia descreve, portanto, uma realidade que vai além de uma realidade geográfica para situar-se em uma dinâmica de troca cultural, de transferência cultural entre todos que usam o francês. Apesar de considerar em várias ocasiões o francês como uma “simbiose”, por centralizar a noção de francofonia na noção de *francité* (“francidade”) – noção que ele mesmo criou para descrever e designar o que ele considera constantemente do “gênio mais autêntico da civilização francesa” – Senghor acaba por desenvolver, com a francofonia, um discurso que colocou os territórios recém-libertados do jugo da colonização francesa em posição de *tiers-mondiste* (“terceiro-mundista”) e a França, em posição de “centro” ou de “Hegemonia”. Em outros termos, a perspectiva senghoriana é, de uma certa forma, franco-centrada. Todavia, isso não desqualifica as formulações epistemológicas do autor sobre a noção de “Francofonia”, que expressa, no fundo, uma história, uma diversidade geográfica, cultural e linguística.

A partir do mapeamento histórico destas duas terminologias, observamos, portanto, que as formulações iniciais sobre termos francófono e francofonia são atravessadas por dois discursos não tão distantes: expansionista e universalista. Se com o neologismo “Francofonia” Reclus entendeu reunir países e territórios onde se usa o francês para constituir um imperialismo de língua e de cultura francesas no mundo cuja França seria o Império, escritores e homens

⁵⁶ i) o conjunto de Estados, de países e de regiões que utilizam o francês como língua nacional, língua de comunicação internacional, língua de trabalho ou de cultura;

ii) o conjunto das pessoas que utilizam o francês em diferentes funções;

iii) a comunidades de espírito que resulta destes diferentes usos (Tradução minha).

políticos de ex-colônias como Habid Bourguiba (da Tunísia), Homani Diori (do Níger) e, sobretudo, Senghor (do Senegal) apropriaram-se do termo para, de um lado, estudar o estatuto, a função do francês, língua herdada da colonização e, do outro, promover com ela a criação de uma organização, de uma instituição de “cooperação” entre ex-colônias e a França.

É segundo essa perspectiva que Senghor, nas suas abordagens, destaca constantemente que a Francofonia não se impõe; mas se coloca para “cooperar”. Conforme sua perspectiva, o único princípio incontestável sobre o qual repousa a francofonia é a língua francesa, enriquecida pela colonização e apropriada por ex-colônias para assumir certas funções no concerto das nações. Apesar da francofilia demonstrada ao longo de suas formulações, com a francofonia, o que Senghor propõe e procura é um “consenso” entre os diferentes países e estados que têm o francês como língua em uso para criar, além das diferenças culturais, linguísticas, históricas uma “cooperação”, uma “simbiose”, para que esses países e Estados, que têm a língua francesa como patrimônio comum, se completem, se intervalizam. Como o próprio Senghor destaca, a francofonia terá, assim, um sentido se cada uma das culturas que dela participa se reconhecer. (SENGHOR, 1975, p.262). Portanto, os termos “francófono” e “francofonia” expressam uma diversidade de situações geográficas e históricas, que define a heterogeneidade das expressões artísticas, culturais e literárias do mundo francófono. A história desses dois termos retratada aqui aproxima de um dos questionamentos norteadores desta pesquisa: tendo em vista a diversidade histórica, geolinguística e cultural que constituem esses conceitos, o que é e como se constitui a literatura crioulifrancófona do Caribe?

2.3. A constituição da literatura crioulifrancófona do Caribe

O que importa, em primeiro lugar, é conceituar o que se entende realmente por “literatura francófona?”. Pois, a despeito da aparência óbvia ou fútil de tal pergunta e apesar de muitos estudos sobre ela realizados, definir o que é a literatura francófona, como observa igualmente Véronique Porra (2018, p.8), sempre se revelou um verdadeiro desafio, enfrentado pelos estudos francófonos, que estão em relação ao fato de que definir a “literatura francófona” vai muito além de uma simples abordagem descritiva, para se inscrever em uma perspectiva ampla que visa dar conta de um “espaço complexo”, relacionada a uma diversidade de situações históricas, identitárias, sociolinguísticas, políticas ou econômicas que a fundamenta. Se

numerosos são os estudos⁵⁷ que procuram circunscrever seu *espaço*, seu *corpus*, de um lado, e, do outro, definir sua poética e seu estatuto na “República Mundial das Letras”, as delimitações ou fronteiras desse campo não estão totalmente traçadas. República Mundial das Letras, Campo Literário Internacional ou ainda Espaço literário Mundial é, nesta pesquisa, entendido conforme teoriza Pascale Casanova: “os vastos domínios da literatura, o universo onde se engendra o que é declarado literário, o que é julgado digno de ser considerado como literário, onde se disputam meios e vias específicas à elaboração da arte literária” (1999, p.14). Em concordância com a teoria de Casanova, este Espaço Mundial das Letras é um espaço hierarquizado, um espaço

Un espace régi par des relations de forces tacites, mais qui commanderait la forme des textes qui s'écrivent et circulent partout dans le monde ; un univers centralisé qui aurait constitué sa propre capitale, ses provinces et ses confins, et dans lequel les langues deviendraient des instruments de pouvoirs. (CASANOVA, *ibidem*. Grifo meu)⁵⁸.

Coloco ênfase na noção de “língua”, pois, enquanto “instrumento de poder”, remetend-nos diretamente ao postulado de Roland Barthes segundo a qual a “língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois, o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. (1977, p.14)⁵⁹. Para Barthes mesmo “na íntima mais profunda a língua entra a serviço de um poder”; significaria sustentar que, como ocorre em todo poder, na língua se defronta com dois movimentos: submissão e altivez; ou como prossegue o próprio Barthes, nela língua há infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. Se até “na intimidade mais profunda a língua está a serviço do poder” como postula Roland Barthes, não se pode imaginar que poderia ser diferente no campo literário no qual se revela, aliás, uma das principais armas na luta para a “consagração e legitimação literária”. Todavia, enquanto instrumento de poder, enquanto critério “legitimador”, pode revelar-se também, neste universo mundial das Letras, um

⁵⁷ Conforme o estudo apresentado sobre os termos “francófono” e “francofonia”, a francofonia cultural emergiu nos finais dos anos 1980 para o início dos anos 1990. O que essa emergência favoreceu, sobretudo, são contribuições acadêmicas que procuram configurar o campo das literaturas francófonas. Neste ponto, além dos artigos *Qu'est-ce qu'une littérature francophone ?* de Jean-Louis Joubert e *Problématiques des littératures francophones* de Josias Semujanga, cabe citar as destacáveis contribuições como *Poétiques francophones* (1995), *Les littératures francophones* (2010) de Dominique Combes, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), de Jean-Marc Mourra.

⁵⁸ regido por relações de forças tácitas, mas que comandaou a forma dos textos que se escrevem e circulam por toda parte do mundo; um universo centralizado que constituiria sua própria capital, suas províncias e seus confins e no qual as *línguas* tornaram instrumentos de poder. (Tradução minha).

⁵⁹ As citações desse livro de Roland Barthes são da edição brasileira da Editora Culturix publicada em de Leyla Porróné-Moisés.

elemento de solidariedade “fraterna” na medida em que coloca ou pode colocar em um mesmo balanço produções literárias de vários países que compartilham uma mesma língua para pesar mais no balanço mundial das letras. Segundo essa perspectiva compreende-se que mesma a língua se revele um “instrumento de poder”, pode se tornar também um instrumento para uma solidariedade transnacional, para estabelecer uma “solidariedade”, de um lado, “regional” e, do outro, “transnacional”. É também segundo essa perspectiva que a inesgotável e fútil pergunta “o que é a literatura francófona?” se impõe nos estudos das invenções literárias produzidas em francês. De fato, a história da ‘literatura francófona’ é marcada por numerosos esforços ou numerosas tentativa de definir esse campo, embora quando se fale dela, conforme destaca Alain Mabanckou (2007, p.1), vem-nos naturalmente ao espírito a ideia de uma literatura produzida em “francês”⁶⁰ por escritores não-franceses de territórios antigamente colonizados pela França, enquanto na prática se trata de uma noção muito “complexa” e “problemática”.

Diante dos debates iniciados sobre a formação das literaturas produzidas em francês, em seu artigo *Qu'est-ce qu'une littérature francophone?*, publicado em 1992, Jean-Louis Joubert destaca que, apesar da sua aparência fútil, este questionamento – o que é uma literatura francófona? – se revela necessário na medida em que permite abordar uma distinção semântica entre, de um lado, a literatura francófona (conjunto de textos “literários” escritos em francês) e, por outro lado, as literaturas francófonas (os diferentes domínios literários de língua francesa produzidos fora da França (Joubert, 1992, p.19). Na mesma linha, no seu texto *Problématiques des littératures francophones*, Josias Semujanga (1991, p.252, já havia observado que, para uma necessidade de teorização, “a prática comum quer que se diferencie a literatura francesa das literaturas francófonas quando evoca as produções literárias no mundo francófono. Se a oposição entre estes dois campos é menos categórica na realidade, como reconhece o próprio autor, na história dos estudos francófonos, desde os anos 1990, a problemática desta distinção semântica persiste para se tornar o ponto nevrálgico desse campo.

A história das literaturas francófonas cujos contornos e fronteiras ainda não são completamente traçados, conforme já apontado, é em si, como sublinha Joubert (1991, p.251), uma busca da autonomia e da legitimidade literária em relação a outras atividades intelectuais e em relação à própria literatura francesa. Tal busca de autonomia em relação à literatura

⁶⁰ Alain Mabanckou recusa esta definição que faz da “literatura francófona” uma literatura de margens. Com base nessa observação, relatou: “durante muito tempo, sonhei ingenuamente, com a integração “da literatura francófona” na “literatura francesa”. Mas com o tempo, percebi que me enganava na análise. A literatura francófona é um grande conjunto cujos tentáculos abraçam vários continentes”. Conforme essa sua consciência, a literatura francesa é uma literatura nacional, a ela de entrar no grande conjunto que é a “literatura francófona”.

francesa se dá, sobretudo, pela própria ambiguidade original do termo “francófono”, que costuma ser limitado a territórios antigamente colonizados pela França, fazendo com que a França se torne o “centro”, um “centro” de “legitimação” e de “consagração” das literaturas produzidas em francês. Nesse registro, as outras literaturas produzidas em francês de territórios antigamente colonizados pela França são percebidas apenas como uma literatura periférica, “uma literatura das margens que gira em torno da literatura francesa, “sua genitora” (MABANCKOU, 2007, p.1). O problema relacionado a essa questão é o de que a tendência de aceitar ou admitir “um centro”, em torno do qual se avaliam as obras literárias produzidas em francês se fundamenta geralmente sobre um “critério linguístico”. Ora, sob o rótulo linguístico, as literaturas produzidas em uma mesma língua em países distintos devem ser avaliadas, estudados não a partir de um centro “centralizado”, mas sim, a partir de “centros” “descentralizados”, centros que se situam em várias regiões do mundo.

No caso específico desta tese, pela diversidade e pela multiplicidade das situações culturais e sociológicas que povoou o espaço chamado “francófono”, as literaturas produzidas em francês não devem ser percebidas a partir de “um centro”, tampouco a partir de um único critério linguístico. Pelo mesmo motivo, a expressão de “literatura francófona” deve ser, como destaca Dominique Combe, imperativamente utilizada no plural, pois “as literaturas francófonas” são necessariamente múltiplas (2014, p.7). Essa consideração de Combe articula-se com aquela de Josias Semujanga, segundo a qual: La diversité des situations géographiques et historiques a créé une hétérogénéité des statuts linguistiques et culturels de façon que chaque espace francophone est à la fois un cas particulier et un cas typique (SEMUIJANGA, 1991, 252)⁶¹. Nessa linha, sob o rótulo linguístico, as literaturas produzidas em francês devem ser estudadas no plural; onde o centro “centralizado” a partir do qual as obras eram estudadas será descartado, deixando lugar para a constituição de um “centro descentralizado”, de um “centro diversificado”.

Espaço textual conflitual onde se desenham tensões sociais de diversas naturezas nas quais o debate linguístico ocupa um lugar importante (SEMUIJANGA, 1991), as literaturas francófonas configuram, portanto, uma diversidade de expressões de identidades e culturas nacionais que faz com que elas não possam ser pensadas como *uma*, tampouco estudadas a partir de apenas um *centro*. Assim, o uso da expressão de “literatura francófona” no singular, de acordo com Dominique Combe (2010, p.8), tem sentido no contexto muito específico de

⁶¹ a diversidade das situações geográficas e históricas criou uma heterogeneidade dos estatutos e das culturas de maneira que cada espaço francófono é, ao mesmo tempo, um caso particular e um caso típico. (Tradução minha).

uma oposição às literaturas de outras línguas: a “literatura francófona” *versus* a “literatura anglófona”, a “literatura francófona” *versus* a “literatura lusófona”. Todavia, se, pelas situações de diversas naturezas, a expressão de “literatura francófona” deve ser imperativamente utilizada no plural, isso não significaria que elas são “opostas”; são produções que se convergem em certos pontos e divergem em outros. Segue-se que, como diria Alain Mabanckou (2007), precisamos erradicar nossos preconceitos, visitar certas definições e reconhecer que não é benéfico opor as literaturas produzidas em francês pelos escritores de territórios antigamente colonizados pela França e aquelas produzidas pelos autores de nacionalidade francesa.

Além do seu contexto específico de uso no singular, a expressão de “literatura francófona” pode ser também utilizada no singular para designar uma “unidade regional”, que vai muito além de um simples critério linguístico para cortejar aspectos históricos, sociais, culturais e imaginários literários. E neste caso, na região referida há outra língua em uso essa deve ser enxertada no adjetivo francófono, como propus criouli-francófono para a região do Caribe. Para além da diversidade expressada pelo conjunto dos quatro países constituintes, por eles terem o passado colonial-escravista comum, por ter surgidos neles línguas que motivam uma intercomunicabilidade, é possível buscar compreender em que podem contribuir para uma *fratria*, mesma de ordem cultural e poética. É justamente nessa perspectiva mais ampla que se inscreve a principal ambição desta pesquisa de doutoramento: estudar as produções literárias do Caribe criouli-francófono em uma perspectiva de pensar de pensar uma uni-diversidade (uma unidade na diversidade).

2.3.1. Pensando uma “fratria literária” para com o Caribe criouli-francófono

A aproximação ou solidariedade entre as literaturas e expressões culturais do Caribe criouli-francófono já havia sido objeto de “manifesto”. Influenciados pelo pensamento de Édouard Glissant – que será estudado no próximo capítulo – três autores martinicanos Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant lançaram, em 1989, o manifesto *Éloge de la créolité* no qual promovem uma “união” ou “cooperação fraterna” ou ainda uma “aproximação fraterna” para com a identidade cultural, política e artístico-literária particularmente do Caribe criouli-francófono, ratificando assim a própria essência da teoria glissantiana sobre as

expressões artístico-culturais das Américas. Publicado pela Gallimard, este manifesto, – que se abre com o enunciado: *Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles* (BERNABÉ *et all*, [1989] 1993, p.13)⁶², se constrói sobre um duplo movimento: a recusa de uma identidade “essencialista”, “dogmática” e a “consciência crítica” adquirida sobre as “raízes históricas”, o lugar no/com o mundo. Aliás, os próprios signatários salientam que este enunciado *Ni Européens, ni Africains, Ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles* – que se configura como lema – “não se revela nem da teoria tampouco de princípios sábios, mas uma “experiência estéril”, que tínhamos conhecido antes de resolvermos reativar nosso potencial criativo, e engatar a expressão do que somos” (BERNABÉ, *et all, ibidem*).

Se, em torno de renovação⁶³, este manifesto não marcou uma “revolução copernicana” nas realidades caribenhas, pois, – como se verá nos próximos dois capítulos, a “consciência crítica” expressada e promovida pelo manifesto já havia sido manifestada expressamente nos ideais do movimento indigenista haitiano e em autores como Jacques-Stephen Alexis, Édouard Glissant, seu grande mérito consiste em realçar a “poética” desta região, em lançar um “apelo claro”, sem ambiguidade, para a construção de “união”, de uma “solidariedade fraterna” entre as expressões culturais e os povos da região. A base para essa construção é a noção de *créolité* (“crioulidade”) concebida pelos signatários como (a) cimento da cultura que deve reger as fundações da *antillanité* (“antilhanidade”), da *caraïbénilé*, (b) agregado transnacional dos elementos culturais carabas, europeus, africanos, asiáticos e levantinos que o jugo da História reuniu sobre o mesmo solo” (BERNABÉ, *et all, idem*, p.26). Neste registro, respondendo às próprias exigências de “um gênero marcado pela dialética ruptura/proposta de novidade, refutação/afirmação” (PORRA, p.110), o manifesto *Éloge de la créolité* postula uma *nouveauté*, “uma visão profética” de um devir. A visão profética do manifesto é justamente a necessidade de “união”, da constituição de um forte “bloco solidário” para com os povos caribenhos e suas expressões artístico-literárias, cujo substrato é a simbiose etnolinguística e sociohistórica que representa a noção de *crioulidade*. Conforme sintetizam os autores, a crioulidade

dessine l'espoir d'un premier regroupement possible au sein de l'Archipel caribéen : celui des peuples créolophones d'Haïti, de Martinique, de Sainte-Lucie, de Dominique, de Guadeloupe et de Guyane, *rapprochement qui n'est que le prélude à*

⁶² nem europeus, nem africanos nem asiáticos, nós nos proclamamos crioulos. (Tradução minha).

⁶³ Patrick Chamoiseau, um dos iniciadores do manifesto, em uma entrevista realizada em Fort-de-France, em 5 de janeiro de 2011 por Luigia Pattano afirma “Quando comecei a escrever o *Éloge* com Confiant, minha ideia era realmente fazer uma homenagem a Glissant”. Para ele, a ideia era fazer um elogio a Édouard Glissant que o influenciou grandemente na sua visão, no seu processo de invenção estética. Entende-se, portanto, o motivo pelo qual esse manifesto expressa em filigrana o pensamento glissantiano.

une union plus large avec nos voisins anglophones et hispanophones. C'est dire que pour nous, l'acquisition d'une éventuelle souveraineté mono-insulaire ne saurait être qu'une étape (que nous souhaiterions la plus brève possible) sur la route d'une fédération ou d'une confédération caraïbe, seul moyen de lutter efficacement contre les différents blocs à vocation hégémonique qui se partagent la planète. (BARNABÉ et al., idem, p.56. Grifos meus).⁶⁴

Depreende desta passagem que a aproximação preconizada pelos signatários está ligada à própria formação histórica dessa região, reforçando a perspectiva segundo a qual a forma de povoamento, a confluência de culturas e de povos, o processo sociohistórico que produziram constituem a pedra angular para apreender sua “poética” e sua realidade sociocultural. Nessa perspectiva, o que este manifesto – que se revela mais uma posição política contra qualquer forma de hegemonia⁶⁵ (que ela seja linguística, cultural, política, econômica) – expressa é, sobretudo, uma imperativa necessidade de levar em conta a complexa simbiose sociocultural da qual originou a realidade desta região. Significaria dizer que, pela sua formação sociohistórica, a busca identitária deve esquivar qualquer perspectiva “essencialista”, “dogmática” ou “unitária” para seguir em “vias de relação” ou em “vias relacionais”. É nessa perspectiva que se compreende que a necessidade de “cooperação” e a “aproximação” se impõe como “princípio” quando se trata de estudar as expressões literárias e culturais do Caribe em geral e do Caribe crioulofrancófono em particular, apesar das particularidades de cada um dos países dessa região⁶⁶.

Esta necessidade de “relação” ou de “união” preconizada pelo *Éloge de la créolité* para as literaturas dessa região vê-se seguida, dezoito anos mais tarde, por um manifesto intitulado

⁶⁴ desenha uma primeira esperança no seio do Arquipélago caribenho: aquela dos povos crioulofônos do Haiti, da Martinica, de Santa-Lúcia, de Dominique de Guadalupe e da Guiana, *aproximação que é apenas o prelúdio para uma união* mais ampla com nossos vizinhos anglófonos e hispanófonos. É dizer para nós que a aquisição de uma eventual soberania mono-insular, seria apenas uma etapa (que nós desejaríamos o mais breve possível) sobre a rota de uma federação ou de uma confederação caribenha, único meio de lutar eficazmente contra os diferentes blocos de vocação hegemônica que partilham o planeta. (Tradução minha).

⁶⁵ Na mesma entrevista realizada por Luígia Pattano, Patrick Chamoiseau, ao reconhecer que o manifesto não é uma escola literária tampouco uma “teoria estética” propriamente dita, mas sim um testemunho, afirma: “acredito que o *Éloge* como base de uma nova política, de uma nova concepção da existência de um povo de uma nação, uma nova definição das noções de povo de nação, de uma nova, talvez, definição das relações entre os povos, muito mais complexa, interdependente, de certa maneira”. (CHAMOISEAU, 2011, *apud* BEIRA, 2017, p.170. Tradução da própria Beira).

⁶⁶ No seu artigo intitulado *A guianidade literária de expressão francesa*, Dennys Silva-Reis debruça sobre a diferença da literatura guianense em relação às literaturas caribenhas de expressão francesa. Ressalta que enquanto há certa continuidade em homogeneizar Guadalupe e Martinica como literatura particular e tratar o Haiti como literatura particularizada, - o que não impede que estas três literaturas recebem a alcunhada de “literaturas caribenhas” que de certa forma têm tradições semelhantes - apoiada em críticos como Biringanine Ndagano e Monique Blérald-Ndagano (1996, Catherine Le Pelletier (2014), destaca que a Guiana francesa se distingue tanto pelo itinerário histórico, pelas realidades geográficas quanto por realidade econômica, demográfica, social, cultural literária (2021, p.82). Se esse panorama é inegável, de ponto de vista histórico (a prática de *détour* e de *marronnage*, a relação problemática entre espaço e violências históricas) bem como a realidade linguística (o uso in-discriminado de mais de uma língua), a Guiana e sua literatura apresentam semelhanças com suas irmãs caribenhas (Haiti, Guadalupe e Martinica).

Pour une littérature-monde en français [Para uma literatura-mundo em francês], no qual os signatários declaram o fim da fronteira existente entre a ‘literatura francesa’ e as ‘literaturas francófonas’ e preconizam a noção de ‘literatura-mundo’, a qual acabaria com a relação centro-periferia, que sempre rege essas literaturas produzidas em francês.

Publicado pelo jornal *Le Monde* em 16 de março de 2007, este manifesto – que foi assinado por quarenta e quatro escritores das literaturas francófonas e seguido pela publicação pela Gallimard em maio do mesmo ano a obra coletiva *Pour une littérature-monde*⁶⁷ – marca um ponto de viragem na história tanto das literaturas produzidas em francês ou na francofonia literária quanto na francofonia institucional. Os signatários partem de uma observação: os principais prêmios literários de língua francesa (*O Goncourt*, *O “Grand Prix” do romance da Academia francesa*, *O Renaudot*, *O Femina*, *O Goncourt “des lycéens”*) do outono de 2006, que foram atribuídos aos escritores “não-franceses”, marcam um acontecimento sem precedência na história das literaturas produzidas em francês. Partindo dessa constatação, eles se perguntam:

Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : [...] décernés le même automne à des écrivains d'outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la “périphérie”, simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. (LE BRIS; *et all*, 2007, p.1)⁶⁸.

Seguindo na pista das exigências do modo “manifesto” que requer um discurso duplo/uma perspectiva dialética: ruptura/renúncia *versus* afirmação/preconização de uma “novidade”, o que os signatários argumentam com essa observação é a ideia segundo a qual o “centro” que sempre caracteriza a relação das “literaturas francófonas” com a “literatura francesa” não tem mais aquela capacidade de absorção, de assimilação que obrigava os autores alofones “a desprover de suas bagagens para em seguida se fundir no crisol da língua e da sua história nacional” (LE BRIS, *et all*, 2007, p.1). É como se fosse a incapacidade de assimilação do “centro” que deixaria lugar para o surgimento de um “pacto inclusivo”, um “pacto transnacional” para com as literaturas produzidas em francês. Dessarte, contrapondo a ideia de

⁶⁷Organizada por Michel Le Bris e Jean Rouaud, esta obra reuniu vinte sete contribuições de natureza teórica de autores do mundo francófono, vários signatários do Manifesto e outros que se alinharam aos ideais do Manifesto.

⁶⁸ Simples acaso de uma entrada editorial concentrando por exceção os talentos vindos da “periferia”, simples desvio vagando antes que o rio volte ao seu leito? Pensamos, ao contrário: revolução copernicana. Copernicana, pois que se revela o que o meio literário já sabia sem o admitir: o centro, este ponto a partir do qual foi suposto irradiar uma literatura franco-francesa, não é mais o centro. (Tradução minha).

atribuir uma “identidade estrita” às literaturas produzidas em francês, os signatários do manifesto afirmam-se veementemente contra a hierarquização dessas literaturas, que acabaria por promover a França ou a “literatura francesa” como um “centro”. Em outros termos, opondo-se à visão de uma francofonia sobre a qual “uma França, mãe das artes, das armas e das leis continuava a distribuir suas luzes, como benfeitora universal, preocupada para trazer a civilização aos povos vivendo em trevas” (LE BRIS; *et all, idem*, p.2), os signatários sustentam que, doravante, os escritores que produzem em francês têm suas contribuições a trazer no balanço-mundial das produções de língua francesa. Eis porque destacam que o aparecimento do conceito de “literatura-mundo” assina a “certidão de óbito da francofonia” para ceder lugar à uma “literatura-mundo em língua francesa aberta sobre o mundo, uma literatura-transnacional”.

Para os autores signatários do manifesto, os prêmios literários de língua francesa de 2006 demonstraram, portanto, que o “centro” está, doravante, nos quatro “cantos do mundo” motivo pelo qual as literaturas francófonas não aceitam mais uma França como “mãe dessas literaturas”, mas impõem-se de maneira autêntica em relação à literatura francesa e à França, sintetizando nos seguintes termos a evidência do advento dessa nova literatura produzida em francês no cenário mundial:

Littérature-monde parce que, à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue françaises de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. Mais littérature-monde, aussi, parce que partout celles-ci nous disent le monde qui devant nous émerge, et ce faisant retrouvent après des décennies d'"interdit de la fiction" ce qui depuis toujours a été le fait des artistes, des romanciers, des créateurs : la tâche de donner voix et visage à l'inconnu du monde - et à l'inconnu en nous. (LE BRIS, *et all*, 2007, p.3)⁶⁹.

Se se considerar que o “centro” na literatura não se rege apenas por prêmios atribuídos a suas produções, mas também por um conjunto mais amplo cujo elemento editorial se revela um fator essencial (isto é, onde a obra é publicada se revela, muitas vezes, fundamental, na sua recepção e circulação), dir-se-ia que a argumentação dos signatários sobre o fim do “centro” nas literaturas produzidas em francês é contraditória ou apresenta lacunas. Pois, o manifesto *Pour une littérature-monde en “français”* e a obra coletiva que o seguiu foram publicados pela primeira vez respectivamente pelo jornal *Le Monde* e pela editora Gallimard, espaços

⁶⁹ A literatura-mundo porque, à evidência múltiplas, diversas, são atualmente as literaturas de língua francesa no mundo inteiro, formando um vasto conjunto cujas ramificações entrelaçam vários continentes. Mas literatura-mundo, também, porque em todos os lugares que elas nos dizem o mundo que está diante de nós emerge, e ao fazê-lo, elas reencontram depois de décadas de “proibição da ficção” o que desde sempre foi feito por artistas, romancistas, criadores: a tarefa de dar voz e rosto ao desconhecido do mundo - e ao desconhecido em nós. (Tradução minha).

prestigiosos de publicação, todos localizados na França. Será que se trata de uma escolha conscientemente assumida, de uma simples coincidência ou de um simples erro? Em todo caso, compartilho a ideia de que o critério editorial é fundamental na dinâmica do “campo literário”; com efeito, pela publicação dessas duas obras em editores prestigiosas parisienses, como já observou Éloïse Brezault (2010, p.35-36), o centro tão criticado recupera e unifica mais uma vez os fragmentos de uma identidade plural no seio de um dispositivo que permanece centralizado. É como se, de acordo com a argumentação de Camille de Toledo, “em vez de se construírem algures [...] e de fundar uma outra República das Letras, os signatários do manifesto permanecessem prisioneiros dos juízes que contestam” (2008, p.62, *apud* BREZAULT, 2010, p.36). Todavia, a meu ver, as contradições e a falta de uma abordagem mais abrangente que concebe os diferentes fatores (autores, livros, editores, prêmios) não tiram o mérito da noção de *Littérature-monde* propostas pelos signatários na crítica e na história das literaturas francófonas ou das literaturas produzidas em francês. Um dos seus principais méritos é justamente, como destacou Véronique Porra (2018, p.9), de desencadear um debate que faz sair os discursos sobre o fato literário francófono de suas categorizações habituais.

O debate desencadeado pelo manifesto fundamenta-se, sobretudo, na rejeição, sem reserva, da “francofonia” pelos signatários. Ao declarar que o surgimento do conceito de “literatura-mundo” assina a certidão de óbito da “francofonia”, os signatários se posicionam para serem alvos de críticas. É justamente em torno desse ponto nevrálgico que se articulam as críticas mais acerbas contra o manifesto. Assim, logo após seu aparecimento, o manifesto suscitou comentários e tomada de posições tanto em escritores e críticos francófonos, quanto em tenentes do discurso institucional francófono para condenar o que qualificam de discurso “anti-francófono” do manifesto.

Abdou Diouf, o então presidente da Organização Internacional da Francofonia (OIF), três dias após a publicação deste manifesto, em 19 de março de 2007, se posicionou através de um texto intitulado *La francophonie, une réalité oubliée*⁷⁰ publicado no jornal *Le Monde*. Diouf articula seu texto em torno do que ele chama de “desamor dos franceses”, o desinteresse de elites e intelectuais em relação à francofonia e atitudes que deveriam adotar para construir

⁷⁰ Diouf abre seu posicionamento desta maneira: “À frente da Organização da Francofonia desde quatro anos, ainda não consigo me explicar, ou explicar aos francófonos militantes que vivem em outras margens, a falta de amor do povo francês pela Francofonia. Desencanto, desinteresse, ignorância? É certo que os meios de comunicação social franceses, legitimamente preocupados com as crises que abalam o mundo e com a política europeia, encontram pouco espaço para lhe dedicar, exceto uma vez em cada dois anos, por ocasião da Cúpula de Chefes de Estado e de Governo, e mais...”. Prossegue também se questionando sobre o pouco de trabalhos acadêmicos e científicos destinados à Francofonia. Conforme sublinha, a francofonia foi objeto de apenas vinte cinco artigos de política internacional no espaço de trinta e cinco anos e de duas teses de Ciência Política.

através da francofonia “uma comunidade mundial onde a busca de convergências, de alianças, de interações entre as civilizações prevalecerá sobre as vontades termogênicas”. É apenas no penúltimo parágrafo do seu texto de apenas duas páginas que Diouf se refere ao manifesto da seguinte maneira:

Vous comprendrez donc que j'applaudisse à deux mains lorsque je lis, dans "*Le Monde des livres*" (du 16 mars), le brillant hommage de quarante-quatre écrivains à la "littérature-monde" en français ! Nous partageons tous le même éclatant et stimulant constat, à savoir que "*diverses sont aujourd'hui les littératures de langue française*". Il est clair, aussi, que nous partageons le même objectif, celui "*d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique*". Mais vous me permettez de vous faire irrespectueusement remarquer, mesdames et messieurs les écrivains, que vous contribuez dans ce manifeste, avec toute l'autorité que votre talent confère à votre parole, à entretenir le plus grave des contresens sur la francophonie, en confondant francocentrisme et francophonie, en confondant exception culturelle et diversité culturelle. Je déplore surtout que vous ayez choisi de vous poser en fossoyeurs de la francophonie, non pas sur la base d'arguments fondés, ce qui aurait eu le mérite d'ouvrir un débat, mais en redonnant vigueur à des poncifs qui décidément ont la vie dure. (2007, p.2. Grifos do autor)⁷¹.

Embora tente atenuar suas palavras, o posicionamento do Diouf reverbera uma crítica acerba, um posicionamento panfletário contra os signatários do manifesto. Como presidente de uma Instituição “política”, certamente ninguém esperaria um posicionamento que não fosse a favor da instituição que dirige, mas não com tanto virulências como: “[...] vocês contribuíram neste manifesto para manter o mais grave contrassenso sobre a Francofonia, confundindo francocentrismo e Francofonia, ao confundir exceção cultural e diversidade cultural”. Endure ainda sua crítica quando prossegue que os signatários se fazem passar por “coveiros da Francofonia”. Apesar das minhas críticas aos signatários do manifesto por não terem levado em conta os diferentes elementos na produção, circulação e promoção das literaturas produzidas em francês, apesar de terem afirmado que o manifesto assine a “certidão de óbito da francofonia” não vejo que as “críticas panfletárias” de Diouf se justificam se se levar em conta as próprias contradições, as próprias falhas a formulação dos autores apresentam. Isto é,

⁷¹ Entenderá, portanto, que eu aplaudo com as duas mãos quando leio, em “*Le Monde des livres*” (16 de março), a brilhante homenagem dos quarenta e quatro escritores à “literatura-mundo” em francês! Compartilhamos todos a mesma observação deslumbrante e estimulante, a saber, que “*a literatura de língua francesa é diversa hoje*”. É claro, também, que compartilhamos o mesmo objetivo, aquele de “*um diálogo em um vasto todo polifônico*”. Mas permitam-me fazer-lhes, senhoras e senhores escritores, desrespeitosamente, observar que as senhoras escritoras e os senhores escritores contribuem neste manifesto, com toda a autoridade que vosso talento confere à vossa palavra, para manter o mais grave contrassenso sobre a Francofonia, confundindo francocentrismo e Francofonia, ao confundir exceção cultural e diversidade cultural. Lamento, sobretudo, que tenham optado por se fazer passar por coveiros da Francofonia, não com base em argumentos bem fundamentados, que teriam o mérito de abrir um debate, mas revigorando clichês que definitivamente têm vida longa. (Tradução minha).

a crítica do presidente devia ter sido embasada em contradições e lacunas da formulação dos signatários e não em “ataques pessoais”.

Outra crítica veemente contra os signatários encontrada vem do escritor tanzaniano Alexandre Najjar que, no dia 29 de março, ainda no jornal, *Le Monde*, considera o manifesto como “afligente”. O autor fundamenta sua crítica sobre uma dupla argumentação. Primeiramente sustenta que se trata de uma sabotagem da parte dos escritores francófonos que, em vez de empunhar a bandeira da Francofonia, celebrada no último Salão do Livro e defendida com ardor por milhões de pessoas, tentam “aniquilá-la” e semear dúvidas nas mentes das pessoas, ainda que a maioria delas faça parte de instituições ou júris de prêmios francófonos. Por outro, além de refutar a observação dos signatários segundo a qual os principais prêmios franceses que coroam escritores “não-franceses” deste ano marcaram uma “revolução copernicana”, Najjar sustenta que é aberrante usar os prêmios literários como único critério para anunciar o fim da francofonia. Afinal, destaca que a noção de literatura-mundo em francês não é nada mais do que uma “perífrase” da francofonia que é o conjunto daqueles que, aos quatro cantos do mundo, têm o francês em comum, perguntando-se se a francofonia não é esta constelação reivindicada pelo manifesto e pela recusa de um pacto exclusivo com a nação francesa ao benefício de um pacto universal para defender a língua francesa ameaçada, mas sempre sinônimo de liberdade e de abertura sobre o mundo. Por mais severas que esteja o autor na crítica contra os signatários, observa-se que sua crítica é muito bem embasada do que o posicionamento de Diouf.

Enfim, a despeito de contradições e algumas carências argumentativas que lhes valem críticas veementes, os signatários do manifesto *Pour une littérature-monde “en français”* inauguram uma fase importante na história da designação literatura francófona. Se há um mérito que não pode ser negado a esta iniciativa dos signatários é aquele, como já observou Véronique Porra (2018, p.9), de ter trazido à luz em larga escala – e mesmo que nem sempre bem identificadas – uma série de *porte-à-faux*, (“desequilíbrios”), de mal-estar e de disfunções em torno das da Francofonia como instituição e das práticas literárias de língua francesa. Outro mérito inegável do manifesto também é de tentar resolver a ambiguidade que caracteriza as literaturas produzidas em francês: literatura francesa *versus* literaturas francófonas, tentando eliminar fronteiras que as separam para formar um só bloco. Com efeito, destaque: a constituição de outros “centros” para com as literaturas produzidas em francês revela-se a melhor forma de resolver essa ambiguidade, de centralizar essas literaturas e de relacioná-las ou colocá-las em uma mesma balança para pesar na “balança-mundial” das Letras. Significaria dizer que essas

literaturas podem/devem ser pensadas em uma escala regional para serem, posteriormente, pensadas em escala mundial.

Pensar uma ‘fratria’ para com essas produções é, a um só tempo, esquivar vias essencialistas, “dogmáticas” e lançar-se em busca de elementos, de fatos, de indícios que permitirão pensar um certo tipo de “uni-di-versidade”, um certo tipo de “unidade na diversidade”. Se a colonização e a escravização no Caribe criouli-francófono provocaram uma “fratura social e cultural que se traduz por tensões políticas e clivagens entre diferentes posições identitárias, oscilando entre a vontade de se definir a partir da “cultura europeia” e a vontade de pertencer a uma comunidade cultural distinta” (OBSZYNSKY, 2013, p.6), a partir dos anos 1920 para cá surgiu um “contra-discurso”, uma “contra-poética” que procure, de um lado, libertar as expressões culturais e literárias da ideia de “modelo” de um lado, e, do outro, estabelecer “elos” entre elas. Iniciada com o movimento artístico-literário haitiano dos anos 1920, o chamado *indigénisme*, cujos ideais influenciam numerosos escritores-afro-francófonos, essa “contra-poética” – que é a própria base para pensar uma ‘fratria’ para com as produções literárias do Caribe criouli-francófono – se viu promovida por escritores como Jacques-Stephen Alexis, através da sua teoria “Realismo Maravilhoso” e Édouard Glissant através da sua teoria da “Poética da Relação”.

O mapeamento desses fatos históricos fundadores conduz-nos, portanto, às seguintes problemáticas da pesquisa: Como se configuram as teorias do “Realismo maravilhoso” e a “Poética da relação” como categorias estéticas na poética do Caribe crioulo-francófono? Quais contribuições estas teorias podem trazer para pensar uma “fratria” para com as invenções literárias produzidas do Caribe criouli-francófono a partir da segunda metade do século XX para cá?

III

AS TEORIAS DO “REALISMO MARAVILHOSO” E DA “POÉTICA DA RELAÇÃO” NA POÉTICA CARIBENHA CRIOULIFRANCÓFON

Le soleil de la Caraïbe est un oiseau infra-rouge, un grand oiseau miraculeux qui fait le cirque au mitan du ciel, se corne lentement puis s’abat, furieux, torride, pluie de plume et d’éclairs. (ALEXIS, 2017, p.9).

O sol do Caribe é um pássaro infravermelha, um grande pássaro miraculoso que faz o circo no centro do céu, ‘trompeta’ lentamente em seguida cai, furioso, tórrido, uma chuva de penas e raios. (Tradução minha).

[...] la mer de la Caraïbe est une mer qui diffracte et qui porte à l’émotion de la diversité. Non seulement est-ce la mer de transit et de passage, c’est aussi la mer de rencontres et d’implications. Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c’est littéralement ceci : une rencontre d’éléments culturels venus d’horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement se s’imbriquent et se confondent pour donner quelque chose absolument imprévisible, absolument nouveau et qui est la réalité créole. (GLISSANT, 1996, p.14-15).

[...] o mar do Caribe é um mar que difrata e que carrega à sensualidade consigo da diversidade. Não somente é o mar de trânsito, de passagem, é igualmente o mar de encontros e de implicações. O que se passa no Caribe durante é literalmente o seguinte: um encontro de elementos culturais diversos oriundos de horizontes diversos e que realmente se criouizam, que realmente se imbricam e se confundem para engendrar algo imprevisível, absolutamente novo e que é a realidade crioula. (Tradução minha).

3.1. Alexis e Glissant: percursos biográficos (entre)cruzados

Un être (qu’il s’agisse d’un homme, d’une oeuvre ou d’un genre littéraire), si original qu’il soit, ne surgit jamais ex nihilo, mais est préparé, conditionné, et finalement *permis* par un certain contexte socio-historique, dont la connaissance ne peut que mieux éclairer son essence, la rendre perméable, et même en faire mieux sortir l’irremédiable nouveauté. (MAGNY, 1972, p.1. Grifos da autora. Tradução minha)⁷².

Este excerto extraído no prefácio à edição francesa de *Le roman historique* de Georges Lucas⁷³, usado como epígrafe oferece substratos para contextualizar as linhas que se seguem cujo principal objetivo/interesse consiste em articular alguns percursos biográficos de Alexis e de Glissant para melhor introduzir as duas teorias convocadas nesta pesquisa. Nascidos respectivamente em Gonaïves, Haiti, e em Sainte-Marie, Martinica, Jacques-Stephen Alexis

⁷² Um ser (que se trate de um homem, de uma obra ou de uma obra literária ou de um gênero), por mais original que seja, nunca surge *ex nihilo*, mas preparado, condicionado, e enfim *permitido* por um certo contexto sociohistórico cujo conhecimento somente pode esclarecer sua essência, torná-lo permeável, e até fazer nele sobressair melhor o irremediável novidade.

⁷³ Claude-Edmonde Magny. Préface à l’édition française de LUCAS, Georges. **Le roman historique**. Traduction Robert Seilley. Paris: Payot, 1972.

(1922-1961) e Édouard Glissant (1928-2011) são oriundos de duas famílias de situações socioeconômicas e intelectuais diferentes. Enquanto Alexis é oriundo de uma família de dupla tradição⁷⁴, política e literária, que exercerá grande influência sobre ele, Glissant é filho de uma família modesta, criado por sua mãe “semialfabetizada”, pois o pai o reconheceu apenas após seu ingresso no Liceu⁷⁵. Todavia, apesar de ter sido “semialfabetizada” e da sua situação econômica “modesta”, ela impulsionou seu filho aos “estudos”⁷⁶. Se, do ponto de vista familiar, socioeconômico e intelectual, os dois tiveram uma juventude diferente, no entanto, ambos não tardam a demonstrar o “senso coletivo”, o “senso crítico”, os quais os levaram à escolha da “política”, da “ciência”, da “literatura” como “esportes de combate”.

Alexis, aos dezoito anos, fez seus primeiros contatos com a esquerda haitiana e, aos vinte, conheceu o escritor haitiano e fundador do primeiro partido comunista haitiano Jacques Roumain e o poeta cubano Nicolás Guillén. Esses encontros impulsionaram-no à sua carreira de escritor iniciado muito cedo, e destacado com um ensaio sobre o poeta haitiano Hamilton Garoute. Por sua vez, Glissant tinha doze anos quando encontrou, na Martinica, pensadores como Wifredo Lam, Aimé Césaire, André Masson, Claude Lévi-Strauss e André Breton; esses encontros serviram-lhe como gatilho (ALIOCHA, 2018) para seu “militantismo” e seu interesse pela “ciência”, pela “literatura”. Um ano após esses encontros, em 1943, Glissant, enquanto adolescente, com alguns amigos do Liceu Schoelcher de Fort-de-France, funda a *Revista Caravelle*⁷⁷, que teve apenas um número e, mais tarde, no mesmo ano, o *Franc-Jeu*, que designa, ao mesmo tempo, um círculo literário e uma revista, que lançou até 1946 quatro números (ALIOCHA, 2018)⁷⁸. Dessa forma, Glissant faz parte, como ele mesmo relata, 1958,

⁷⁴ Jacques-Stephen Alexis é filho do diplomata, escritor, jornalista, professor de história e de Letras, Stephen Alexis. Alexis-pai trabalhou como Curador do Musée National do país e escreveu artigos para o jornal *Le Matin*, tornando-se mais tarde seu redator chefe. Além de vários livros, materiais de História, Alexis-pai publicou dois romances: *Le nègre masqué: une tranche de la vie haïtienne* (1933) e *À la source des délices* (s/d). (cf. MENARD, 2005).

⁷⁵ Édouard Glissant afirmou que foi criado pela sua mãe, Adrienne Godard, e levou o sobrenome da mãe, Godard, até seu ingresso no Liceu, data em que seu pai, quando viu que foi aprovado no exame das bolsas e que pegava o caminho de tornar-se alguém, decidiu reconhecê-lo (GLISSANT, 2006, p.178), e foi a partir desse momento que passou a levar o sobrenome do pai.

⁷⁶ Glissant relata que sua mãe era extremamente severa para tudo o que se relacionava aos seus estudos. Ainda Glissant relata: “minha mãe, que sabia apenas ler e escrever, pegava meu livro e me dizia: “Recite”. Ela podia apenas controlar o que eu recitava, porém, nunca consegui enganá-la”.

⁷⁷ Conforme Aliocha, a escolha do *Franc Jeu* faz referência certamente à revista *Le Grand Jeu*, que reuniu, uma vintena de anos mais cedo, Roger-Glibert Lecomte, René Daumal, Roger Vailland et Mayrat, jovens loucos por Rimbaud. ALIOCHA, Wald-Lasowski. *Revue Franc-Jeu France*, 2018. Disponível em: [revue Franc-Jeu \(edouardglissant.world\)](http://revue.Franc-Jeu(edouardglissant.world)).

⁷⁸ GUILLAUME, Robillard. *Franc-Jeu*, France, 2018. Disponível em: [Franc-jeu \(edouardglissant.world\)](http://Franc-jeu(edouardglissant.world)) Acessado em 29/01/2022.

de uma “juventude militante”, saturada de política, poesia e literatura”. É nesse mesmo contexto que Alexis cresceu no Haiti.

Em 1926, seu pai é nomeado embaixador do Haiti na Europa, e o pequeno Alexis de apenas quatro anos, é levado para a Europa, onde é enviado ao *Collège Stanislas de Paris* para sua educação inicial. De regresso ao Haiti em 1930, Alexis continua os seus estudos clássicos no *Collège des Frères de l'Instruction Chrétienne Saint-Louis-de-Gonzague* na capital haitiana. Estudos clássicos concluídos, Alexis ingressa em Medicina na Universidade do Estado do Haiti, onde participa da fundação da “Association des Étudiants de Médecine, Art Dentaire et de Pharmacie” (ADEM), em 1945, da qual foi o primeiro presidente. Paralelamente aos seus estudos em Medicina, empreende uma carreira literária, colabora em revistas como *Cahier d'Haïti* e, enquanto presidente ADEM, funda a Revista *La Caducée*, como meio de difusão das reivindicações e ideias da associação. No mesmo ano, ele funda, com os jovens René Depestre, Gérard Chenet, Théodore Baker e Gerald Bloncourt, o periódico de caráter literário e político *La Ruche*, e publica seus textos com o pseudônimo Jacques La COLÈRE. O lançamento dessa revista coincidiu com a visita de André Breton ao Haiti. Como destaquei na minha dissertação (JEAN, 2018, p.5), o sucesso dessa revista foi instantâneo⁷⁹. O sentimento de “revolta” que habitava os jovens se reforçou com a presença de André Breton, provocou protestos sem precedentes no país, os quais foram liderados por Jacques-Stephen Alexis, 23 anos, René Depestre, 20 anos, e Gérald Bloncourt, 20 anos. Esses protestos conhecidos como *Cinq Glorieuses*⁸⁰, que levaram alguns desses jovens à prisão, dentre os quais, René Depestre, provocaram a queda do então regime chefiado por Élit Lescot.

Ameaçado pelo regime posterior, como já tinha obtido seu diploma de Medicina, Alexis obteve uma bolsa para especializar-se em Neurologia em Paris em 1946. Curiosamente, no mesmo ano, Glissant ingressa na França para iniciar seus estudos universitários, em Filosofia na Sorbonne e Etnografia no museu do Homem em Paris. Conforme relata Aliocha (2018), depois de encontrar artistas haitianos no exílio em Fort-de-France, entre os quais o jovem

⁷⁹ Conforme destaca René Depestre “Um “tom” de jovens que desembarcam estrondosamente na vida, uma violência verbal sem precedentes no Haiti para atacar todas as instituições, a Igreja, o Exército, a família, de maneira surrealista, iconoclasta. Um sucesso louco... As pessoas disputavam os exemplares do jornal. Foi preciso aumentar a tiragem.

⁸⁰ Como destaquei na minha dissertação, estes protestos que ocorreram nos dias, 7, 8, 9, 10 e 11 de janeiro de 1946 e que se terminaram com a queda do presidente Elie Lescot foram liderados, entre outros, pelos jovens escritores Jacques-Stephen Alexis, René Depestre, pelo pintor e fotógrafo Gérald Bloncourt, pelo homem político Daniel Fignolé. Foram necessários cinco dias para provocar a queda de um governo considerado retrógrado; portanto, *Les cinq Glorieuse* se referem a estes cinco dias de protestos. Todavia, a expressão *Glorieuse*, como assinala Schallum Pierre, origina-se nos três dias, 27, 28 e 29 de julho de 1830 de protestos chamados *Trois Glorieuses* na França que conduziram à queda de reino de Charles X e possibilitaram o advento da Monarquia de Louis-Philippe I (JEAN, 2018, p.6).

escritor René Depestre, Glissant deixa a Martinica para a França, graça a uma bolsa de estudos bastante rara na época (nesse ano, apenas três bolsas são oferecidas para os estudos literários).

A estadia de Alexis e Glissant na França marca um ponto de virada nos seus interesses pela “política”, pela “ciência”, pela “literatura”. Por isso mesmo, além de seus estudos, eles participam de um conjunto de atividades políticas e intelectuais. Do ponto de vista político, enquanto Alexis frequenta as atividades dos *Jeunes Communistes*, no qual se inscreve, em 1949, e da *Fédération de Paris du PCF*, Glissant participa do movimento dos *Estudiantes Antilhanos*, em 1960, faz parte dos assinantes do Manifesto dos 121, reclamando a independência da Argélia e em 1961, participa da fundação do *Front antillo-guyanais*. Do ponto de vista literário e cultural, Alexis frequenta os meios intelectuais como *Le Comité National des Écrivains* onde trava amizade com Aragon que o encoraja na sua carreira literária, a *Présence Africaine* onde conhece os proponentes da *Négritude*, Senghor e Césaire bem como escritores latino-americanos dentre os quais Nicolás Guillén, Pablo Neruda e Jorge Amado (SÉONNET, 2011, p.15); Glissant, por sua vez, frequenta lugares culturais, como a Galeria do Dragon, foco de descobertas e contatos, onde exposições de arte são regularmente apresentadas, conhece ali Michel Butor, Henri Michaux, Alberto Giacometti e Roberto da Matta (ALIOCHA, 2018), frequenta também a *Présence Africaine*.

Dessa forma, seus interesses pela “ruptura” fazem com que eles se imponham como duas das figuras emblemáticas na crítica, na literatura e na teoria de conhecimento do Caribe francófono em particular e naquelas do continente americano em geral. Enquanto, Alexis é autor de uma obra pouco numerosa devido à sua curta vida (desapareceu prematuramente sob o regime totalitário no Haiti enquanto contava apenas 39 anos)⁸¹, Édouard Glissant é autor de uma obra imensa, experimentando quase todos os gêneros (poesia, romance, teatro, ensaios, manifesto) que faz com que ele seja considerado tanto como “um dos mais eminentes pensadores e escritores do mundo francófono pós-colonial” (COOMBES, 2019 *apud* SPEAR; LAURO, 2021) quanto como “um dos mais importantes filósofos do século XX (LEUPIN, 2016 *apud* SPEAR; LAURO, 2021)⁸².

⁸¹ Na minha dissertação, à guisa de apresentação, elaborei uma espécie de (au)retrato(s) de Jacques-Stephen Alexis, no qual listei um conjunto de citações que retratam alguns aspectos da vida do autor. Nesses retratos, René Depestre que era colega de Alexis afirma sobre seu colega que na literatura nunca existira um escritor que prometia tanto... Segundo ele, Alexis lhe mostrou as sinopses de seus livros e ele tinha mais de quarenta títulos pendentes. (DEPESTRE, 2005, *apud* JEAN, 2018, p.13).

⁸² Thomas C. Spear e Raphaël Lauro apresentaram em 1998 um dossier sobre Édouard Glissant, o qual foi publicado no site de *île en île* e foi modificado em 27 de setembro de 2021. Muitas das informações aqui apresentadas nesta tese sobre a biografia do autor são coletadas nesse dossier disponível em: [Édouard Glissant - Île en île \(île-en-île.org\)](http://île-en-île.org) consultado em 29/01/2022 e no site *Fondation pour la Mémoire de l'Esclavage*.

Como se vê, os dois iniciaram suas verdadeiras carreiras literárias na França no início dos anos 1950. Enquanto Alexis escreveu seu primeiro romance, *Compère Général Soleil*, que foi publicado pela Gallimard em 1955, Glissant escreve em revistas como *Les Temps Modernes*, *Le Mercure de France* ou *Les Lettres nouvelles*. Em sequência à suas primeiras publicações em jornais dos seus primeiros poemas, que reunirá em *Le Sang rivé* (1947-1954), fragmentos de *Un champ d'îles* (1952), da *Terre inquiète* (1955) dos *Indes* (1956) valeram-lhe um lugar na *Anthologie de la poésie nouvelle* de Jean Paris (Editions du Rocher, 1956), ao lado, principalmente de André du Bouchet, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin e de seus amigos próximos Jacques Charprier, Roger Giroux, Jean Laude et Kateb Yacine (LEUPIN, 2016 *apud* SPEAR; LAURO, 2021). Em 1956, apesar de Alexis já ter voltado para o Haiti em 1954, encontra-se Alexis em Paris, no primeiro Congresso Internacional dos Escritores e Artistas Negros, onde esse apresentou sua teoria intitulada *Du Réalisme Merveilleux*. Também, Glissant foi um dos quatro membros da delegação martinicana, com Aimé Césaire, Frantz Fanon e Louis Achille, que participa desse congresso.

Em suma, nota-se que, sua estadia na França lhes oferece a oportunidades de frequentar numerosos pensadores do século, ampliando assim seus horizontes intelectuais. Enamorados pelo ‘espírito’ de ruptura, de mudança, os dois escolheram regressar a seus países com o intuito de levar ali as suas contribuições. Com efeito, no final de 1954, Alexis decide deixar sua “família”, suas frequentações políticas e literárias para voltar à terra *alma mater*, com intuito de, ao lado da sua atuação no campo artístico-literário, participar da vida política do país, fundando em 1959 um partido político, combatendo o regime autoritário no país. Por sua vez, Glissant retorna à Martinica em 1965 e funda dois anos mais tarde uma instituição de ensino superior, o *Institut Martiniquais d'Études* e, em 1971, a *Acoma*, uma revista de Ciências humanas. Assim, Alexis e Glissant vão se mostrando que não são apenas intelectuais de *salon*, que se interessam apenas em debates intelectuais em *salon*, que utilizam suas canetas apenas para denunciar/reclamar/propor mudanças, mas são paralelamente militantes que se engajaram nos grandes combates políticos do seu tempo.

Seus compromissos com e para a ‘ciência’, com e para o respeito da dignidade humana, levaram-nos a experimentar vários gêneros discursivos nas suas produções intelectuais, motivo pelo qual, além de romance, ensaios, textos críticos, eles deixam teorias que expressam suas visões de “mundo”. Enquanto Alexis, durante sua curta vida, enuncia a teoria do “Realismo

maravilhoso” que procura dar conta da realidade artístico-literária e cultural dos povos de “origem” negra, Glissant enuncia um vasto aparato conceitual e teórico para “libertar” as teorias poéticas e estéticas do “jugo” do pensamento ocidental. Dessas notas biográficas entrecruzadas surgiram as duas interrogações articuladoras da perspectiva metodológica desta pesquisa. Como se configuram as teorias estéticas do Realismo maravilhoso e a Poética da relação no sistema criouli-francófono do Caribe? Quais contribuições trarão para essas produções artístico-literárias? São essas interrogações que nortearão o interesse de estudar de forma separada essas duas teorias para, no final, promover uma espécie de diálogo entre elas para observar em que se articulam para a compreensão da constituição das literaturas do Caribe.

3.2. O “Realismo maravilhoso”: seus antecedentes, seus ideais e suas repercussões

A noção de “Realismo maravilhoso” não pode ser estudada sem apresentar previamente sua genealogia, uma vez que uma das melhores maneiras de apreender uma noção complexa e antagônica é apresentar sua “filiação” ou seu “contexto histórico” de enunciação. Dessarte, para traçar sua possível genealogia, além das mudanças sociopolíticas e culturais ocorridas ao longo da primeira metade do século XX, é preciso distinguir a noção de “Realismo maravilhoso” das noções de ‘Realismo mágico’ e “Real maravilhoso”. Esta distinção impõe-se pelo fato de que, conforme observa Charles W. Scheel, no seu estudo *Réalisme magique et Réalisme merveilleux: de la théorie à la pratique*, excetos em alguns estudos universitários franco-canadenses e/ou antilhanos, a noção de ‘Realismo maravilhoso’ não aparece nos estudos (2005, p.21); se vê assimilada pela noção de ‘Real maravilhoso’⁸³. Trata-se, assim, de percorrer inicialmente duas noções, ‘Realismo mágico’ e ‘Real maravilhoso’ para situar a noção de ‘Realismo maravilhoso’, que, com as duas primeiras, constituem três noções antagonistas, ambíguas e distintas, que fazem o objeto de inumeráveis trabalhos acadêmicos⁸⁴ em diversos campos de estudos.

⁸³ De acordo com Scheel, 2005, p.21), com o crescimento de corrente anglicista em torno de um *magic(al) realism* pós-colonial e/ou pós-modernista, a crítica latino-americana apropria-se das noções realismo mágico e real maravilhoso para explorar sua literatura, sem que seja percebida a virada teórica sobre as relações nas quinzenas de obras publicadas em 1988.

⁸⁴ No seu estudo *Réalisme Magique et réalisme merveilleux: de la théorie à la poétique*, que é datado de 2005, Pierre W. Schell observa que, da aparição da noção ‘Realismo mágico’ na Alemanha nos anos 1920 para chegar aos anos 2000, são mais de trezentos estudos de quadros diversos poéticos e literários que foram produzidos

Contudo, o objetivo aqui, neste estudo, não é o de mapear os diferentes estudos acadêmicos já realizados sobre essas noções, tampouco estudar as noções de ‘Realismo mágico’ e de ‘Real maravilhoso’; mas consiste em apresentar inicialmente um percurso histórico dessas últimas, com intuito de entender as condições históricas de emergência de cada um deles, destacando suas condições históricas de enunciação, suas nuances e fatores que contribuíram para sua generalização na crítica e produção literária e artística. Esse percurso histórico fundamentará principalmente os estudos de Barroso (1975), Pereira (2005); Scheel (2005). Trata-se assim de distinguir uma das outras noções e buscar [r]estabelecer o *locus* da noção de ‘Realismo maravilhoso’, enunciada pelo haitiano Jacques-Stephen Alexis no campo artístico-literário das Américas.

3.2.1. O “Realismo mágico”: ponto de partida para uma nova consciência

O conceito “realismo mágico” é uma noção difícil de apreender e de definir no campo⁸⁵ artístico e literário; pois, além de ser termo oxímoro ou antagônico, como observa igualmente Daniela Fernanda Arpa de Pinho (2010), é o fruto de formulações individuais; ou seja, é fruto de formulações dispersas que faz com que se torne mais complexo apreender a realidade epistemológica que carrega consigo. Objeto de inumeráveis trabalhos e pesquisas acadêmicas, o conceito de ‘realismo mágico’ não se esgota, pois, continua a ser eixo de forte debate no meio acadêmico, e os trabalhos em torno dele realizados destacam dificuldades de apreendê-la e explicá-la. Apesar das dificuldades de apreendê-la ou de defini-la, é possível esboçar sua genealogia, destacando suas diferentes fases históricas para entender como ele se faz um lugar progressivamente incontornável no campo da arte e da literatura.

É ao contexto geopolítico e cultural do início do século XX europeu que se deve remontar para esboçar o contexto da aparição do termo “realismo mágico” no campo artístico e literário. Como se sabe, o contexto geopolítico e cultural do início desse século é marcado,

sobre essas noções. De 2005, data de publicação deste trabalho de Scheel, para cá, contam-se mais cem estudos de naturezas diversas sobre elas.

⁸⁵ O conceito de campo é, nesta tese, entendido conforme teoriza Pierre Bourdieu: “espaços sociais nos quais se situam os agentes que contribuem a produzir obras culturais” (1991, p.5). Segundo a perspectiva de Bourdieu, a sociedade é constituída de vários micro-campos que funcionam como esferas mais ou menos independentes. Conforme o autor, o campo literário é um campo de forças atuando sobre todos os que nele entram, e de maneira diferencial segundo a posição que nele ocupam (ou seja, para tomar pontos muito distantes, a de autor de peças de sucesso ou a de poeta de vanguarda) ao mesmo tempo que um campo de lutas de competição que tendem a conservar ou transformar esse campo de forças (BOURDIEU, 1991, p. 6).

entre outros, pela Primeira Guerra Mundial; e foram consideráveis os impactos dessa guerra no ponto de vista cultural e artístico. Nesse registro, na sua tese, *Le Réalisme Magique: Une dimension des Lettres Françaises du XXe siècle*, Maria Eugénia Tavares Pereira destaca que, para compreender a evolução da arte da Europa após a Primeira Guerra Mundial, é preciso, antes de tudo, considerar a crise cultural que atravessa a Europa entre 1914 e 1920. Apoiando-me na sua tese, os vanguardistas europeus entre 1914 e 1920 dos quais fizeram parte vários artistas originados da Itália, da França e da Alemanha surgem como revolta contra o academicismo⁸⁶. No mesmo registro, a autora salienta que:

Lorsque, en 1914, la plupart de ces jeunes artistes furent contraints à abandonner leurs idéaux philosophiques et esthétiques pour affronter une réalité violente, leur conception de l'art fut rapidement altérée par la présence de la guerre. Les tranchées leur firent découvrir l'homme commun, la vie quotidienne et, tout en même temps, la violence, de sorte que leur perspective changea : toute illusion passée, toute rébellion purement idéaliste et esthétique n'avait plus de sens pour eux. Le désespoir vécu dans les tranchées les avait définitivement marqués : le problème de conscience posé, ils ne pouvaient éviter de s'interroger sur la condition même de l'homme. (2002, p.49-50). (Tradução minha)⁸⁷.

Esta consideração lança luz sobre até que ponto o “terrível” contexto da Primeira Guerra Mundial impulsionou artistas da época à construção de uma “consciência”, levando-os a pautar a condição do homem, a realidade cotidiana do homem como *motivo* da atividade artística. De fato, é como Pereira dá a entender: o horrível efeito da guerra tinha levado o artista a enxergar o mundo sob uma perspectiva mais sombria, a se interessar, sobretudo, por seu lado misterioso e a utilizar a arte como “arma moralizadora”. Entende-se, portanto, que foi do “desencantamento” vivido por jovens artistas que surgiu uma nova perspectiva de reconfigurar a realidade de crise da sua geração; o tempo de crise torna-se assim fértil para a emergência de “novas ideias”, “novas consciências”, “novas perspectivas”. Ou seja, o tempo de crise sempre oferece possibilidades para o surgimento de novos questionamentos, e estes geralmente favorecem o advento de nova teoria, de novo episteme. É justamente nessa perspectiva que se

⁸⁶ De acordo com Gérard Martin Ackerman (2019), o termo academicismo refere-se às atitudes e princípios ensinados em escolas de arte apropriadamente organizadas, geralmente chamadas academias de pintura, bem como às obras artísticas e de críticas de arte, produzidas de acordo com esses princípios por acadêmicos, isto é, pelos membros das escolas, sejam professores, estudantes ou simpatizantes de seus métodos. Essa palavra, portanto, refere-se a um meio e aos produtos desse meio. Como os acadêmicos quase sempre adaptaram seus ensinamentos ao gosto de cada época, o academicismo não é um estilo histórico; pela mesma razão, também não é um movimento artístico.

⁸⁷ Quando, em 1914, a maior parte desses jovens artistas foi obrigada a abandonar seus ideais filosóficos e estéticos para afrontar a realidade violenta, sua concepção da arte foi rapidamente desnaturalizada pela presença da guerra. As trincheiras lhes permitiram descobrir o homem comum, a vida cotidiana e, ao mesmo tempo, a violência, de modo que sua perspectiva mudou: toda ilusão passada, toda rebelião puramente idealista e estética não tinha mais sentido para eles. O desespero vivido nas trincheiras tinha-lhes deixado uma marca definitiva: o problema de consciência que se colocava não podia deixar de se interrogar sobre a própria condição do homem.

compreendem os esforços de artistas particularmente de pintores do contexto da guerra em contestar, questionar a figuração tradicional da arte, promovendo uma arte que rebete a desumanização ou a desnaturalização do homem, realçando o lado assustador do cotidiano. Dentro desse contexto histórico surgiu, na Europa de Entreguerras, particularmente na Alemanha, um conjunto de termos muito próximos, como *Naturalismo*, *Novo Naturalismo*, *Novo Realismo*, *Nova Objetividade*, *Pós-Expressionismo*, *Realismo Ideal*, *Objetividade e Realidade*, *Magischer Realismus* para caracterizar a nova tendência da arte. Todavia, interessa-me aqui apenas o conceito de *Magischer Realismus*.

Nos campos artísticos e literários, parece que há um consenso tanto sobre a data aproximativamente do surgimento do termo quanto sobre quem o usou pela primeira vez. Conforme pesquisadores e críticos como Barroso (1975, p.1), Durix (1998, p.9); Pereira (2005, p.49); Scheel (2005, p.15); Pinho (2010, p.33, o termo *Magischer Realismus* [Realismo mágico] apareceu no mundo artístico ocidental, particularmente na Alemanha, em 1924-25, sob a caneta do crítico alemão Franz Roh⁸⁸, com a publicação da sua obra *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*⁸⁹ para categorizar as novas correntes de pintura pós-impressionista da Europa de Entreguerras. Todavia, apoiado em Pereira (2005, p.56), é importante salientar que Franz Roh já tinha usado a noção de ‘realismo mágico’, em 1923, em um ensaio sobre o pintor alemão, Karl Haider, falecido bem antes da aparição desta nova tendência. Neste ensaio, Franz Roh destaca a existência de:

Un movimiento, pues, que desde 1920 ha surgido en todos los países europeos con el nombre de post expresionismo, con lo cual quiero decir que mantiene ciertos aspectos metafísicos del expresionismo, pero, al mismo tiempo, lo cambia a algo completamente nuevo. El concepto de ‘realismo mágico’, que puede asimismo aplicarse a la nueva época recién nacida, implica el predominio de nuevo, rechazando, por lo tanto, la idea de la continuidad. (A tradução do alemão para o espanhol é de Seymour Menton, em *Historia verdadera del realismo mágico*. (ROH, op. cit., p. 210, *apud* PEREIRA, 2005, p.56)⁹⁰.

⁸⁸ De acordo com Pereira (*idem*), há o crítico da arte italiano Emilio Bertonadi que afirma que Heinrich Maria Davringhausen teria usado o termo, pela primeira vez, durante a realização de uma das suas exposições em Munich, em 1922, para caracterizar seu quadro *Niño jugando*. Apoiado na opinião de Seymour Menton, que tem se mostrado surpreendido por esta possibilidade e por falta de prova escrita, Pereira refuta essa hipótese.

⁸⁹ Em tradução livre, o título desta obra pode ser *O Pós-expressionismo da pintura, O realismo mágico: Problemas da nova pintura europeia*.

⁹⁰Um movimento que desde 1920 tem surgido em todos os países europeus com o nome de pós-expressionismo, com o qual quero dizer que mantém certos aspectos metafísicos do expressionismo, mas, ao mesmo tempo, o muda para algo completamente novo. O conceito de realismo mágico, que pode também aplicar-se à nova época recém-nascida, implica [o predomínio de] novo, rejeitando, portanto, a ideia da continuidade. (Tradução minha).

Baseando-se nessa formulação, além da evidência de que Roh havia usado esse termo antes da publicação da sua obra de 1925, é observável que este foi enunciado para dar conta das mudanças radicais observadas no campo da produção artística. De acordo com Charles W. Scheel, Roh propôs caracterizar de ‘realismo mágico’ as diferentes tendências de retorno a uma representação realista de objetos, após o interesse entusiástico pelo *flou* (“desfocado”) e pelas *stylisations mouvementées* (“estilizações agitadas”) do expressionismo (SCHEEL, 2005, p.15-16). Dois anos após essa publicação de Roh, a expressão italiana idêntica de *realismo magico* apareceu em diversos manifestos e artigos do escritor e artista Massimo Bontempelli, particularmente na revista franco-italiana *900 Novecentos* (BARROSO, 1975; SCHEEL, 2005). Seguindo nessa linha, Juan VII Barroso destaca que Massimo Bontempelli usou o termo ‘realismo mágico’ para se referir ao dualismo de realidade e de misterioso nas obras de alguns pintores⁹¹, as quais apresentam semelhanças com a atmosfera de tensão da pintura do século XV (BARROSO, 1975, p.8). Conforme continua Barroso, da pintura, o escritor italiano transfere o uso do termo à arte em geral, já que segundo ele, este conceito brota da mente do criador por meio da imaginação, impondo-se e dominando a natureza. Ademais, na narração, este nascimento é alcançado por meio de novos mitos que levam as para a aventura – o esforço para sair do cotidiano - fazendo o que foi criado de acordo com as necessidades próprias do espírito (BARROSO, *idem*).

Na perspectiva bontempelliana, o ‘realismo mágico’ se configura como une façon d’inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l’autre face de la lune (SCHEEL, 2005, p.16)⁹². Todavia, conforme prossegue Scheel, entre futurismo, metafísica e ‘irrealismo magico’, a expressão ‘realismo magico’ italiana foi um dos movimentos estéticos oriundos do fracasso do realismo no Pós-guerra e desapareceu rapidamente sob o triunfo do fascismo. A noção de ‘realismo mágico’ intensificou-se, assim, na Europa, nos anos 1920, no meio de formulações individuais para configurar as novas tendências da arte. Porém, se as sementes do realismo mágico foram assim lançadas na Europa, elas não deixam traço notável de discussão durante vinte anos (CHARLES, 2005, p.13). Esquecido, senão desprezado pela crítica na França, eclipsado pelo fantástico e aspirado pelo Surrealismo dominante, o ‘realismo mágico’ foi evitado (PEREIRA,

⁹¹ De acordo com o trabalho de Barroso, dentre esses pintores, cabe citar Carlo Carrà (1881-1966, Jean Metzinger (1883-1956), Georg Schrimpf (1889-1938), Alexander Kanoldt (1881-1939), Giorgio de Chirico (1888-1978).

⁹² uma maneira de inventar e de narrar na qual a realidade, embora muito reconhecível, tende a nos mostrar subitamente sua face oculta, a outra face da lua. (Tradução minha).

2005, p.36); foi necessário esperar os anos 1940 para que ele ressurgisse, esta vez, sob outras perspectivas de outros escritores no campo artístico-literário.

3.2.2. O percurso histórico da noção de ‘real maravilhoso’

A tradução – enquanto “prática de transferência ou de passagem” desempenha papel fundamental na extensão e divulgação do ‘realismo mágico’. Pois conforme observa igualmente Pereira (2005), a tradução em espanhol dois anos mais tarde, em 1927, da obra de Franz Roh, teve grande contribuição na divulgação da noção de ‘realismo mágico’ na América-Latina. O crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri foi o primeiro a reapropriar-se do termo para se referir à nova tendência das produções artístico-literárias dessa região. Enquanto as reflexões que fizeram dele o primeiro a introduzir esse conceito nas críticas latino-americanas remontam à sua vivência na Europa⁹³, nos anos 1929, foi apenas a partir dos anos 1940 que se encontram os germes da noção de ‘realismo mágico’ nas suas publicações. Conforme Barroso, em 1945 Arturo Uslar Pietri publicou seu livro *Las nubes*, no qual considera que a literatura hispano-americana apresenta alguns traços específicos. Um desses traços é o ‘realismo primitivo’ que resulta da reelaboração da realidade objetiva, por meio do estilo e da concepção subjetiva, embora não copie a realidade (BARROSO, 1975, p.14). Contudo, são os elementos culturais heterogêneos que participam na formação da realidade cultural das Américas que servem de mote para a formulação desse ‘realismo primitivo’, levando-o a considerar de ‘crioula’ a literatura produzida sob a égide desse realismo. Seguindo na pista do seu conceito de ‘realismo primitivo’, Uslar Pietri salienta que: [...] la literatura criollo por la estilización, sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a los mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición (PIETRI, 1956, p.72 *apud* BARROSO, 1975, p.14)⁹⁴. Os

⁹³ Em um capítulo do seu livro intitulado “Realismo Mágico”, Arturo Uslar Pietri ressalta que foi desde 1929 e por alguns anos, que três jovens latino-americanos, ele da Venezuela, Miguel Ángel Asturias de Guatemala, Alejo Carpentier de Cuba, se reuniram com frequência, em alguns espaços de um bar de Paris para falar sem parar sobre o que mais lhes interessava: a literatura atual e a situação política da América Latina que, no fundo, eram a mesma e única coisa. Conforme ressalta, enquanto em Asturias se manifestava, de maneira quase obsessiva, o mundo dissolvido da cultura Maya, em uma mestiçagem fabulosa em que apareciam, como estranhezas figuras de um drama de Guignol, os esbirros do ditador, os contrastes inverossímeis de situações e concepções e uma visão quase sobrenatural de uma realidade quase irreal, Carpentier sentia paixão por elementos negros na cultura cubana. Ele poderia falar horas sobre os santeiros cubano, da mentalidade mágica do cubano médio etc.. Enfim, por sua parte, ele afirma que, por não ter vindo de um país em que não há predominância nem do indígena, nem do negro, restou a rica inclassificável mestiçagem cultural contraditória.

⁹⁴ [...] a literatura crioula não tem gosto primitivo por causa da estilização rígida, mas também pela presença abundante de elementos mágicos, pela tendência ao mítico, ao simbólico e à predominância da intuição”. (Tradução minha).

elementos mágicos, a tendência ao mítico ou ao simbólico constituem-se, portanto, como substratos para uma (re)adaptação ou (re)apropriação da noção de ‘Realismo maravilhoso’ no contexto americano.

Se, desde os anos 1945, aparecia um balbucio do termo realismo mágico em Uslar Pietri, foi necessário esperar o ano de 1948, com a publicação da sua obra *Letras y hombres de Venezuela* para que o termo fosse figurado explicitamente. De acordo com Juan Barroso VIII, nessa obra, Uslar Pietri discorre sobre o romance venezuelano posterior à publicação de *Doña Bárbara*⁹⁵, do escritor Rómulo Gallego. O autor considera os romances desse período como romances fundamentalmente crioulos, como forma máxima do ser humano. Para ele, esses romances não abandonam o realismo, mas o associam a um lirismo objetivo, não subjetivo como aquele de seus antecessores, um lirismo que é de intenção bastante mágica (PIETRI, 1948, p.162 *apud* BARROSO, 1975, p.15). Com o lirismo objetivo que tem uma intenção bastante mágica, Uslar Pietri introduz discretamente o ‘realismo mágico’ que passa a ser tratado nomeadamente no capítulo sobre o conto, no qual o autor afirma:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico. (PIETRI, 1948, p.162 *apud* BARROSO, p.15; PEREIRA, 2005, p.70).⁹⁶

Conforme essa observação de Pietri, dir-se-ia que a noção de ‘realismo mágico’ foi introduzida no contexto americano como o resultante da relação contraditória entre uma realidade objetiva e uma realidade indutiva. Pois, na sua formulação, Pietri parte de dois dados essenciais: “i) a realidade é considerada misteriosa, ou mágica, e ao narrador cabe “adivinhá-la”; ii) a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe “negá-la”” (CHIAMPI, 2008, p.23). Com base nessa definição, Irlemar Chiampi destaca a ambiguidade dessa formulação de Uslar Pietri que “vacila em resolver quanto à atitude do narrador”; onde “o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade) (CHIAMPI, *idem*). O que se pode constatar nessa maneira é a ambiguidade que caracteriza essa noção no contexto americano, pois, sugere articular dados antagonistas. Conforme estudo de Irlemar Chiampi, o problema da implementação na crítica hispano-americana envolve ora a deficiência linguística (os dados

⁹⁵ Publicado em Barcelona/Espanha pela Editorial Araluce, em 1929, *Doña Bárbara* é considerado como um dos mais relevantes romances venezuelanos e hispano-americanos.

⁹⁶ O que passou a predominar nesse gênero e a marcar seu traço de maneira perdurável foi a consideração do homem como mistério em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética, ou uma negação poética da realidade. O que, na falta de outra palavra, poderia ser chamado de ‘realismo mágico’. (Tradução minha).

“reais” são denominados “realistas”), ora no duplo enfoque da questão (CHIAMPI, 2008, p.23. Grifos da autora).

Se Uslar Pietri é considerado como o primeiro a introduzir a noção no contexto americano, no mesmo ano que lançou seu conceito de ‘Realismo mágico’, seu coetâneo cubano Alejo Carpentier, com quem discutia a evolução da realidade americana desde os anos 1929 em Paris, publicou no jornal *El Nacional de Caracas*, em 8 de abril de 1948 um artigo intitulado *O real maravilhoso na América* e, um ano mais tarde, foi publicado como prólogo do seu romance *El reino de este mundo*. Como observou igualmente Pereira (2005, p.164), este prólogo se transforma rapidamente em um manifesto, tornando-se mais importante que o próprio romance do qual se originou, abrindo caminho para constituição de uma nova teoria para a realidade artístico-literária da América latina.

O prólogo de *El reino de este mundo* que postula a noção de ‘real maravilhoso’ pode ser estudado em três momentos. Em primeiro lugar, Carpentier relata sua viagem no Haiti no final do ano de 1943, que o levou à “consciência” sobre a especificidade da realidade haitiana, em particular, e sobre aquela do continente americano em geral. Em seguida, o autor passa a apresentar e rebater o conceito de ‘maravilhoso’ europeu. Por último, a partir da contestação da “incapacidade” dos surrealistas de promover e figurar um “maravilhoso” autêntico e com base na particularidade da realidade, o autor enuncia seu conceito de real maravilhoso. Dito isto, permitam-me apresentar nas próximas linhas os grandes pontos desse conceito formulado por Carpentier no intuito de entender de distingui-lo dos conceitos de ‘Realismo mágico’ europeu e ‘Realismo maravilhoso’ enunciados por Alexis.

Carpentier inicia o prólogo com os seguintes termos:

A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe — las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière — y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo — el Cap Français de la antigua colônia —, donde una calle de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida a la acotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. (CARPENTIER, [1949] 2012, p.5)⁹⁷.

⁹⁷ No final do ano de 1943 tive a sorte de visitar o reino de Henry Christophe – as ruínas, tão poéticas, de Sans-Souci; o quebra-mar, imponentemente intacto apesar de raios e terremotos, da Cidadela Laferrière - e conhecer, ainda a cidade do Cabo – o Cabo Francês da Antiga colônia – onde uma rua de larguíssimas varandas conduz ao palácio de pedreira habitado outrora por Paulina Bonaparte. Após ter sentido o sortilégio, em nada mentido, das terras do Haiti, ter encontrado advertências mágicas nos caminhos vermelhos do Planalto Central,

A paisagem haitiana, a arquitetura da cidade histórica de Cabo-Haitiano assim como de fenômenos mágicos ligados ao sincretismo religioso vodu no Haiti é o que maravilha Carpentier, levando-o à consciência da particularidade da paisagem, da “realidade”, das “histórias” dos povos-afro. Foi como se a “paisagem” caribenha, as “histórias” desses povos, os “elementos” do sincretismo vodu da matriz africana oferecessem “dados” na elaboração de uma nova “consciência” artística e poética dessa região. É desses dados que Carpentier parte para *enunciar* sua consciência sobre a incapacidade do movimento surrealista francês, com o qual colaborou, de figurar um ‘maravilhoso’ autêntico. Para entender essa incapacidade do Surrealismo destacada por Carpentier, faz-se necessário mencionar sua relação com esse movimento europeu.

Segundo Juan Barroso VIII, Carpentier conheceu Breton, durante sua longa estadia em Paris, por meio do poeta surrealista francês Robert Desnos (1900-1945), e foi convidado por ele a colaborar na publicação da *Révolution surréaliste*. Inicialmente Carpentier se entusiasmou com o movimento até que se deu conta de que não contribuiu com nada novo e dele se distanciou (BARROSO, 1975, p.35). Contudo, se se levar em conta o *locus* do conceito de ‘maravilhoso’ europeu dir-se-ia que foram inegáveis as influências desse movimento sobre Carpentier. Em outras palavras, sua colaboração no movimento contribuiu para uma tomada de consciência sobre a “particularidade” de vários aspectos da realidade americana. Por isso mesmo, após mencionar as lembranças deslumbrantes da sua viagem ao Haiti, Carpentier discorre criticamente sobre o quadro figurativo do ‘maravilhoso’ na arte europeia, que busca o ‘maravilhoso’, de um lado, através de antigos clichês da selva de Brocelianda, dos cavaleiros da Távola Redonda, do encantador Merlin e do ciclo de Artur e, por outro, de ofícios e deformidades das personagens de feiras ([1949] 2012, p.5). Com essa consideração, o escritor cubano enfatiza sua crítica contra o movimento, referindo-se aos procedimentos aos quais os surrealistas recorreram para suscitar o maravilhoso.

Na avaliação de Carpentier, a obstinação dos surrealistas em suscitar o ‘maravilhoso’ faz com que este último produza um ‘real’ artificialmente, que nada tem a ver com a ‘realidade’; motivo pelo qual não atenua suas palavras como se lerá no seguinte excerto:

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o

de ter ouvido os tambores do Petro e do Rada, vi-me levado a aproximar a maravilhosa realidade da extenuante pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas europeias destes últimos trinta anos. (Tradução minha).

máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los Cantos de Maldoror como suprema inversión de la realidad, a los que debemos muchos «niños amenazados por ruiseñores», o los «caballos devorando pájaros» de André Masson. Hay todavía demasiados «adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas». (CARPENTIER, *idem*, p.6-7)⁹⁸.

Como se deprende desse excerto, as críticas veementes do autor ao surrealismo devem-se ao fato de que os surrealistas não buscam o ‘maravilhoso’ na realidade física que os cerca, mas em coisas ou objetos artificiais. Ora, para ele, o maravilhoso obtido nessa condição é, ‘falso’, pois é ‘irreal’. Na sua formulação, conforme observou Barroso, “apenas na verdade está a realidade”: A la realidad no se le añade nada, todo lo que de momento se aprecia en demasía es extraído de ella misma y de lo que siempre existió ali (BARROSO, 1975, p.54)⁹⁹. Se seguirmos tal raciocínio diríamos que é a incapacidade dos artistas surrealistas e existencialistas de conceber um místico autêntico (SCHELL, 2005, p.46) que Carpentier criticou nesses movimentos. Essa consciência lhe é amadurecida após sua viagem ao Haiti como ele mesmo relatou: *Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso* (CARPENTIER, [1949] 2012, p.7)¹⁰⁰. Relatando ainda que ali descobriu “uma terra onde a cada passo se encontrava o real maravilhoso” CARPENTIER, [1949] 2012, p.7).

Na mesma linha, Carpentier destaca que a presença e autenticidade do “real maravilhoso” não é somente própria ao Haiti; trata-se de um “patrimônio” das Américas, que se encontra no próprio cotidiano, na própria vivência, nas próprias “histórias” desses povos de origem negra. Eis porque, Carpentier destaca que os homens do continente escreveram esse ‘real maravilhoso’ nas histórias do continente, nos vestígios mitológicos, nas guerras de independências. Dessa forma, como supramencionado, trata-se de três dados sobre os quais se baseou Carpentier para enunciar sua teoria: a paisagem, a mitologia, a hibridez dos elementos

⁹⁸ De tanto querer suscitar o maravilhoso a qualquer custo, os taumaturgos se fazem burocratas. Invocado por meio de fórmulas conhecidas que fazem de certas pinturas uma bugiganga monótona de relógios batidos, manequins de costureira, monumentos fálicos vagos, o maravilhoso fica em um guarda-chuva ou em uma lagosta ou máquina de costura, ou seja, o que for, sobre uma mesa de dissecação, dentro de uma sala triste, em um deserto rochoso. Pobreza imaginativa, disse Unamuno, é aprender códigos de cor. E hoje existem códigos do fantástico, baseados no princípio do burro comido por um higo, propostos pelos Cantos de Maldoror como a inversão suprema da realidade, aos quais devemos muitas ‘crianças ameaçadas de rouxinóis’, ou os “cavalos, pássaros devoradores”. Por André Masson. [...]. Já existem muitos adolescentes que “têm prazer em estuprar os cadáveres de belas mulheres, recentemente mortas” (Lautréamont), sem perceber que o maravilhoso seria estuprá-los vivos. (Tradução minha).

⁹⁹ a ela não se acrescenta nada, tudo o que é demasiadamente apreciado no momento é extraído dela mesma e do que ali sempre existia” (Tradução minha).

¹⁰⁰ isso me tornou particularmente evidente durante minha estadia no Haiti, onde estive em contato cotidiano com alguma coisa que se poderia chamar o realismo maravilhoso”. (Tradução minha).

culturais e as “histórias” do continente americano. É com esses dados que Carpentier opõe o ‘maravilhoso’ europeu à realidade americana, dando a perceber que o da Europa não se manifesta da mesma forma que o da América. Enquanto o primeiro é obtido através de truques, de subterfúgios literários que cria uma inversão da realidade, o maravilhoso americano é encontrado nas paisagens, na história e nos elementos culturais do continente americano.

Nesse mesmo sentido, Carpentier destaca ainda que

[...]. muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. (CARPENTIER, *idem*, p.7)¹⁰¹.

Analisando essa colocação de Carpentier, Charles W. Scheel observa acertadamente que nessas asserções não há “nada que contradiz as teorias surrealistas, as quais procuram também promover uma percepção do maravilhoso, próximo à fé não-prevenida das crianças em relação ao real como imaginário e a favorecer os ‘estados-limites’ (SCHEEL, 2005, p.46). Por sua vez, concordando com essa observação de Scheel, Maria Eugénia Tavares Pereira, se questiona se o ‘real maravilhoso’ de Carpentier não é semelhante à surrealidade de Breton. Pergunta-se: este estado limite não é aquele que Breton procurava desertar? E a crença da qual fala Breton na sua teoria não se aproxima da fé do escritor cubano? (PEREIRA, 2005, p.171). Contudo, a despeito de semelhança, de similitude com as teorias do surrealismo europeu, é preciso compreender que o conceito do ex-centrado Carpentier motivou muitas reformulações de ordem poética, teórica, cultural e até ética de toda uma geração de intelectuais da Metrópole. Isto é, apesar de ter sido influenciado diretamente pelo surrealismo e pelo vanguardismo europeus, Carpentier está à origem não apenas do *boom* latino-americano, mas igualmente de reformulações, de ressignificação na Europa.

Embasado nas suas experiências europeias, Carpentier faz da sua formulação epistemológica do Real maravilhoso um convite para os inventores estéticos:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente

¹⁰¹ [...] muitos se esquecem, com disfarçar-se de magos a pouco custo, que o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inhabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de «Estado-limite». Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. (Tradução minha).

descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. CARPENTIER, [1949] 2012, p.9).¹⁰²

Com essa teoria de real maravilhoso, o autor lança um apelo aos inventores artístico-literários latino-americanos para voltarem ao mundo/paisagem americano, subvertendo os princípios convencionais europeus que procuraram o “maravilhoso” na imaginação, na fantasia”. Para ele, no contexto americano, o ‘maravilhoso’ está na realidade americana; é preciso então saber explorá-lo, saber descobri-lo ou saber vê-lo. Todavia, como se pode observar, o prólogo do livro aparece como um esboço de um projeto. É segundo essa perspectiva que Carpentier lançou posteriormente dois ensaios, um em 1964, sob o título *Do real maravilhoso americano*, outro em 1975 sob o título *Lo barroco y lo real maravilloso* para ampliar sua teoria apresentada no prólogo do livro. Contudo, minha pretensão aqui era apenas apresentar as linhas de forças da formulação de ‘Real maravilhoso’ de Carpentier na sua primeira publicação para examinar em que ela se aproxima e se distancia da noção de ‘Realismo mágico’ europeu.

Pelo percurso que viemos percorrendo, viu-se que – em vez de adotar a designação de ‘Realismo mágico’ europeu para (re)adaptá-la à realidade americana, como fez seu coetâneo venezuelano Arturo Uslar Pierri –, Carpentier se apropria do conceito europeu para criar um outro. Motivo pelo qual ele é considerado, por alguns críticos (Charles W. Schell, Maria Eugénia Tavares Pereira); como genitor da confusão que se instala na crítica latino-americana em torno das noções de ‘Realismo mágico’ e de ‘Real maravilhoso’. Para Scheel, a nova apelação de Carpentier “[...] foi um pavimento na lagoa da crítica latino-americana em torno do realismo mágico - pavimento com efeitos ainda mais desestabilizadores, pois esta lagoa já era bastante escura” (SCHEEL, 1994, p.18 *apud* PEREIRA, 2005, p.164). Todavia, como observou igualmente Pereira (*idem*), Alejo Carpentier teve o privilégio de despertar a consciência sul-americana e instigá-la a impor-se, a manifestar sua especificidade, a defender sua autonomia¹⁰³. Esse caminho traçado iria seguir por outros escritores latino-americanos, criando outros conceitos que buscam dar conta da heterogeneidade dos elementos culturais, da paisagem, do sincretismo religioso que se manifesta, por exemplo, através da prática do vodú

¹⁰² dado que a virgindade da sua paisagem, da sua formação, da sua ontologia, da presença fáustica do índio e do negro, da revelação que constitui sua recente descoberta, de fecundas hibridezes que favorecem, a América está muito longe de ter esgotado a riqueza de suas mitologias. (Tradução minha).

¹⁰³ Neste ponto, Pereira cita Álvaro Manuel Machado que, em *Introdução à literatura latino-americana*, destaca a atitude dominante do escritor latino-americano contemporâneo. Essa atitude pode ser essencialmente histórica, social e mesmo política, mas no fundo ela remete sempre a qualquer coisa que não é o simples questionar pragmático, o mero *engagement* imediato: ela implica sempre a invenção, ocultando sob a aparência do trabalho paciente e humilde do artesão, a visão do alquimista» (MACHADO, 1979, p. 13-14 *apud* PEREIRA, 2005, p.165).

no Haiti, dos bailes da santeria cubana, da prodigiosa versão negroide da festa do Corpus do povo de San Francisco de Yare, na Venezuela, da prática do candomblé no Brasil.

3.2.3. A teoria do ‘Realismo maravilhoso’ e arte-literária dos povos-afro

A noção do ‘Realismo maravilhoso’ é “um pensamento estético” (PIERRE, 2013), uma teoria estética surgida, no Haiti, a partir de um “debate”¹⁰⁴ sobre a arte plástica. Ela foi apresentada como manifesto das novas tendências das produções culturais haitianas por Jacques-Stephen Alexis na sua comunicação pessoal intitulada *Du Réalisme merveilleux des haïtiens* no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros em Paris na França, nos dias 19 e 24 de setembro de 1956. A essa data o termo ‘maravilhoso’ já havia sido objeto de algumas formulações. No mesmo ano de 1956, encontra-o em escritas de outros escritores haitianos: primeiramente na obra *Panorama de l'art haïtien* de Philippe Thoby-Marcelin e, em seguida, em uma série de ensaios de Stephen Alexis-pai (PIERRE, 2013, p.15). Para Carlo A. Céluis, a ocorrência do conceito de ‘maravilhoso’ em Thoby-Marcelin teria datado de 1948 (CELUIS, 2017, p.15 *apud* PIERRE, 2013, p.15); significaria dizer que esse conceito teria sido desenvolvido no Haiti no mesmo momento que o crítico venezuelano Arturo Usler Pietri lançou a noção do ‘Realismo mágico’ e o escritor cubano Alejo Carpentier elaborou a do ‘Real maravilhoso’. Tudo isso explicaria que o manifesto de Alexis foi elaborado em um momento em que havia debates acirrados na região sobre as produções artísticas.

Alexis inicia sua comunicação sobre o ‘realismo maravilhoso dos haitianos’, ressaltando previamente que *La communication que je soumets est pour une grande part un travail personnel, mais elle a été largement discutée et approuvée par de nombreux écrivains et artistes haïtiens* (ALEXIS, 1956, p.246)¹⁰⁵. Nessa linha, destaca um conjunto de grupos artísticos como *Groupe Folklorique Simidor*, *Foyers des Arts Plastiques*, o *Groupe Culture*, o

¹⁰⁴ Em janeiro de 1956, no jornal *Reflets d'Haïti* No.14, apareceu uma carta de Jacques-Stephen Alexis intitulada *Lettres à mes amis peintres, La discussion fera-t-elle jaillir la lumière?*, no qual ele se posicionou em relação ao debate em torno de uma pintura nacional haitiana. Nessa carta, Alexis salienta que observou a existência de uma nova tendência artística que se forma aos poucos, no Haiti, a partir das discussões na mídia, de controversos em torno de mesas redondas, em trabalhos de cenáculos. Ali Alexis declara de início que os objetivos da tendência da nova pintura nacional haitiana constatada por ele podem ser sumarizados em: “Cantar as belezas das Pátria Haitiana, suas grandezas como suas misérias, como o sentido de perspectivas grandiosas de futuro que lhe dão as lutas de seu povo, atingir assim ao humano, ao universal, à verdade profunda da vida” (ALEXIS, 1956, p.2).

¹⁰⁵ a comunicação proposta por mim é, em grande parte, um trabalho pessoal, mas ela foi grandemente discutida e aprovada por numerosos escritores e artistas haitianos. (Tradução minha).

Théâtre d'Haïti, que trouxeram suas colaborações na realização da sua comunicação, que foi organizada em dez secções. Através dessas secções, conforme observa igualmente Scheel (2005, p.71), Alexis desenvolveu sua argumentação de maneira dialética entre dois pólos: uma produção cultural específica (a dos artistas haitianos contemporâneos) e uma convicção ideológica marxista (embora este termo e o de comunismo nunca foi mencionado). Enquanto o primeiro polo da sua argumentação acarreta as seis primeiras e a última secções da comunicação, o segundo polo engloba três secções, onde a noção de ‘realismo maravilhoso’ foi abordada apenas nas duas penúltimas secções intituladas respectivamente “A ótica haitiana dos organons tradicionais” e “Para uma integração dinâmica do maravilhoso: o realismo maravilhoso”. Todavia, deve-se recorrer à sua abordagem do conceito de cultura para estudar sua teoria de realismo maravilhoso uma vez que nela o mesmo ocupa um lugar particular inegável.

3.2.3.1. O conceito de cultura na perspectiva alexisiana

Un homme de culture est solidaire
de tous les hommes de cultures.
(ALEXIS, 1956).

Um homem de cultura é solidário
com todos os homens de culturas.
(Tradução minha).

Termo escorregadio e tanto impreciso (apesar da sua aparente obviedade) que expressava na origem um processo de criação (cultivo de vegetais ou de animais e, por extensão, da mente humana) antes de tornar-se nos finais do século XVII, particularmente no alemão e no inglês “modo de vida global” de determinado povo (WILLIAMS, 2008, p.10), cultura é, a um tempo, uma noção complexa, transversal e fundamental para entender as produções e invenções ‘humanas’. Todavia, o que me interessa, sobretudo, é percorrer inicialmente o *locus* assumido por esse termo em Alexis, para melhor apreender sua teoria poética e estética do “Realismo maravilhoso”.

Alexis inicia sua teoria com um estudo particular da formação histórica da cultura haitiana para, em seguida, elaborar um conceito geral de cultura. Este conceito geral de cultura é inicialmente configurado como

le produit de cette tendance qui pousse les hommes à organiser les éléments de leur connaissance de l'univers et de la société où ils vivent, à les organiser collectivement, en fonction du passé et du présent, et à en recomposer une image plus vaste que l'apparence, image projetée dans leur psychisme, dans leurs actes, dans leurs

comportements et dans toutes leurs productions. (ALEXIS, 1956, p.250). (Tradução minha)¹⁰⁶.

O que sobressai nessa abordagem alexisiana é a tese de que, como teoriza Denys Cuche, a cultura torna possível a transformação da natureza a ponto de que o homem se torna um ser essencialmente de cultura. Ela permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas igualmente transformar este meio a sua vontade (CUCHE, 1999, p.10). A essa concepção da cultura está vinculada a perspectiva de Alfredo Bosi em *A cultura como popular* onde a cultura é analisada como processo, como trabalho e como ato-no-tempo. O estudo deste conceito impõe então a necessidade de frisar sua história, com intuito de acompanhar sua evolução como faz o próprio Alexis na sua teoria.

O substantivo cultura -, que se referia inicialmente a um processo: o cuidado com algo, basicamente com as colheitas ou os animais (WILLIAMS, 2007, 2008), passa por todo um processo de ressignificação para chegar à noção de cultura, compreendida em seu sentido vasto, “que remete aos modos de vida e de pensamento” (CUCHE, *idem*, p.11). Conforme destaca Raymond Williams, foi a partir do início do século XVI que o cuidado com crescimento natural se ampliou para incluir o processo de desenvolvimento humano, e esse, ao lado do significado original relativo à lavoura, foi o sentido mantido até o final do século XVIII e início do século XIX (WILLIAM, 200, p.118). Contudo, no final do século, viu-se aparecer a ideia moderna da cultura (CUCHE *ibidem*.) para opô-la ao conceito de civilização. Em concordância com a argumentação do autor, face à hegemonia francesa e à sua vontade de impor sua identidade, o filósofo alemão Johann Gottfried von Herder foi o primeiro a dar um sentido “relativo” ao termo *Kultur*, concebendo-o como “o gênio nacional de cada povo” (1999, p.27). Dessa forma, contra o hegemonismo francês, Herder posicionou-se pela diversidade de culturas, que é a riqueza da humanidade. A noção de “cultura” viu-se marcada na sua evolução, do século XVIII e XIX, por este debate franco-alemão fundamentado em duas concepções do termo cultura: “uma particularista, a outra universalista”. Conforme salienta Cuche (*idem*, p.31), são essas duas concepções que estão na base das duas maneiras de definir o conceito de cultura nas ciências sociais contemporâneas.

No seu percurso histórico sobre o conceito, Williams destaca que, em diversos momentos do seu desenvolvimento, ocorreram duas mudanças: em primeiro lugar, certo grau de adaptação à metáfora, que tornou direto o sentido de cuidado humano; em segundo lugar,

¹⁰⁶ o produto da tendência que leva os homens a organizarem os elementos de seu conhecimento de seu universo e da sociedade em que vivem, a organizá-los coletivamente, em função do passado e do presente, e, a partir deles, recompor uma imagem mais vasta que a aparência, imagem projetada no seu psíquico, nos seus atos, nos seus comportamentos e em todas as suas produções. (Tradução minha).

uma extensão dos processos específicos ao processo geral, que a palavra poderia carregar de modo abstrato (2007, p.118). Essas considerações históricas apresentadas até aqui apontam para a dificuldade de apreender o termo cultura. Todavia, de acordo com o autor, apesar disso, essa dificuldade pode ser encarada de maneira mais proveitosa como resultado de duas formas precursoras de convergência de interesses:

(a) ênfase no espírito *formador de um modo* de vida global, manifesto por todo o âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades “especificamente culturais” - uma certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual; e (b) ênfase em uma *ordem social global* no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de artes e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais (WILLIAMS, 2008, p.11-12. Grifos do autor).

O que é preciso depreender dessa consideração é a importância de cada uma dessas posições para estudar as atividades empreendidas pelo ser humano e sua relação com e para a “coletividade”. Como explicou o autor, cada uma dessas posições implica um método amplo: em (a), ilustração e elucidação do “espírito formador”, como nas histórias nacionais de estilos de arte e tipos de trabalho intelectual que manifestam, relativamente a outras instituições e atividades, os interesses e valores essenciais de um “povo”; em (b), investigação desde o caráter conhecido ou verificável de uma ordem social geral até as formas específicas assumidas por suas manifestações culturais (WILLIAMS, *idem*). Além de ressaltar a evolução histórica do conceito de cultura, o relativismo desse conceito, essas considerações insinuam sua ambiguidade que se deve à abrangência decorrente do próprio termo ‘cultura’.

Embora não o aborde nessa complexidade, parece-me, no entanto, que Alexis tenha consciência dessa ambiguidade; pois, após considerar a cultura como “o produto da tendência que leva os homens a organizarem os elementos de seu conhecimento de seu universo e da sociedade em que vivem um instinto de conservação”, reconhece logo que, com entrada das sociedades no processo de formação de “povo” ou “nação”, o conceito de cultura passa a ser algo mais complexo e difícil de conceituar. Todavia, apesar da sua complexidade, o autor salienta que é possível entendê-la como

une communauté de psychisme, de goûts, de tendances, de concepts, s'exprimant dans tous les domaines de l'activité humaine, une communauté historiquement formée, plus ou moins nette, plus ou moins stable, une communauté résultant d'un héritage psychique et s'extériorisant par des œuvres de beauté et de raison en rapport variable avec le développement des forces productives et les rapports sociaux de la société qui les produit. (ALEXIS, 1956, p.250)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ uma comunidade de psiquismo, de gostos, de tendências que expressam em todos os domínios da atividade humana, uma comunidade historicamente constituída, mais ou menos nítida, mais ou menos estável, uma comunidade resultante de uma herança psíquica e que se exterioriza em obras de beleza e de razão, em relação

Na sua formulação, Alexis segue no sentido radicalmente oposto às perspectivas daqueles que resumem a cultura em algumas obras de arte e de literatura de valor e de ressonância internacional. Para ele, uma cultura exterioriza-se, certamente, por um conjunto de obras-testemunhos que ilustram aos olhos de todas as culturas em questão, mas não é apenas através dessas que um povo demonstra sua originalidade (ALEXIS, *idem*, p.251). A cultura é, segundo sua lógica, algo amplo que engloba toda a vida ou todas as atividades criativas de um povo, acarretando tanto os princípios da sua formação quanto sua constituição progressiva. Enquanto conjunto de conhecimentos que dá forma, a um tempo, a “saberes” do universo e à linguagem humana (resultando em obras artísticas, literárias, científicas), a cultura de um povo é formada, na perspectiva alexisiana, por aportes de diferentes camadas sociais, motivo pelo qual, ele ressalta que

L'opposition que certains tentent d'établir entre les formes apportées par les hommes de culture et les formes apportées collectivement par les masses, tient à un absurde logique des catégories qu'on veut cloisonner arbitrairement. Même quand un artiste essaie de justifier l'originalité de son apport à une théorie de son cru, la conscience de cette artiste est une conscience sociale, une conscience collective autant qu'individuelle qui reprend souvent sans rendre compte des formes, des rythmes, des symboles populaires, soit toutes proches, soit déjà vieilles, soit très lointaines. (ALEXIS, *idem*, p.251)¹⁰⁸.

Se nós seguirmos tal abordagem de Alexis diríamos que a cultura de um povo ou de uma nação se constitui progressivamente pela soma de manifestações de atividades desse “povo” ou dessa “nação”; ou seja, é resultante de um conjunto de aptidões adquiridas e de manifestações de atividades produzidas histórica e progressivamente por um determinado “povo”. Afinal, com sua concepção de cultura, Alexis inscreve-se na concepção “particularista” da cultura, contestando assim, a tendência do imperialismo cultural destes estados que busca alegar a existência de culturas superiores e de culturas inferiores. Essa tentativa é, para Alexis, “maldosa”, pois busca apenas sufocar aporte cultural de outros povos na diversidade das culturas, que é a própria riqueza da “Humanidade”.

Na sua teoria, Alexis reconhece que alguns povos contemporâneos trouxeram mais obras do que outros, que as culturas refletem, em uma medida variável, o desenvolvimento das

variável com o desenvolvimento das forças produtivas e as relações da sociedade que as produz. (Tradução minha).

¹⁰⁸ A oposição que alguns tentam estabelecer entre as formas trazidas pelos homens de cultura e as formas trazidas coletivamente pelas massas, se mantém através de uma absurda lógica de categorias que querem compartilhar arbitrariamente. Mesmo quando um artista tenta justificar a originalidade de seu aporte por uma teoria de sua lavra, a consciência desse artista é uma consciência social, uma consciência tanto coletiva quanto individual que retoma frequentemente sem dar conta das formas, dos ritmos, dos simbólicos populares, sejam elas próximas, velhas, sejam elas longínquas. (Tradução minha).

forças produtivas das coletividades, mas não se pode basear nisso para alegar supostas culturas “superiores”. Nessa linha, conforme sua elaboração, o problema deve-se colocar apenas em termo de quantidade, mas não em termo de qualidade que forjaria uma suposta “superioridade” de uma cultura sobre a outra. É segundo essa perspectiva que se compreende, conforme afirma Alexis, que “Les cultures de tous les peuples sont sœurs, des sœurs d'âge différent, mais sont sœurs (ALEXIS, *idem*, p.252)¹⁰⁹. À luz dessas teses sobre o conceito de cultura, Alexis ressalta a constituição progressiva da cultura ‘nacional’ haitiana, a qual é, segundo seu pensamento, formada através das confluências culturais que conheceu o país. Assim, destaca três aportes constitutivos da cultura haitiana: i) indígena taíno chemès, ii) europeu, particularmente francês e iii) africano de várias regiões da África.

Conforme sua perspectiva, embora o aporte taínos chemès seja minimizado na cultura haitiana, o primeiro domínio cultural no qual se pode ver esse aporte é na técnica (estilo de habitat rural haitiano, técnica de fabricação da cerâmica, tessitura das redes de algodão, fabricação do *cassaves* (“espécie de tapioca”), a construção das pirogas denominadas *boumbas*, a produção de cerveja *mabi*). O segundo domínio no qual se encontra esse aporte é na religião vodu (os instrumentos do culto dessa religião, as pedras consagradas, os atributos dos Loas, estátuas de Zémès, os pequenos reis no carnaval popular, entre outros). (ALEXIS, 1956, p.253).

No que se refere ao aporte ocidental, além da influência da Revolução francesa sobre a Revolução Haitiana, Alexis destaca que embora a língua crioula haitiana seja de semântica africana, ela deve ao francês o essencial de seu vocabulário. De acordo com sua argumentação, seria, de fato, impensável que os *colons* franceses tenham vivido mais de 150 anos no Haiti, sem influenciar, em outros campos, os escravos negros com os quais mantinham relações sociais (ALEXIS, *idem*, p.254). Sendo assim influências francesas encontram-se em diversas expressões da cultura haitiana. Elas se encontram, além de na língua haitiana, nas formas artísticas e literárias, nas canções de ninar, canções folclóricas, na fabulação de certos contos e em todo um tesouro que, apesar do ar de parentesco com seu correspondente francês, não pode ser reivindicado como francês. Ademais, a música haitiana nas suas formas expressivas, a religião vodu¹¹⁰ também receberam influências francesas. Nesse aporte ocidental, Alexis menciona igualmente a contribuição espanhola na formação da cultura haitiana, que se manifesta através de algumas palavras da língua haitiana.

¹⁰⁹ as culturas de todos os povos são irmãs, irmãs de idade diferente, mas são irmãs. (Tradução minha).

¹¹⁰ De acordo com Alexis a religião vodu, enquanto produto de um sincretismo cultural com o catolicismo importado pelos franceses, recebeu influência do francês a partir dos nomes dos santos católicos, onde, em uma certa medida, são confundidos, sobretudo na iconografia, com os Loas vudus. Há outros deuses dessa religião que são até mesmo considerados como brancos (o Demoiseau Blanco, Erzulie por exemplo).

Enfim, Alexis destaca acertadamente que o aporte africano é o que representa maior contribuição na constituição da cultura haitiana. Conforme ressalta:

Quelque domaine de l'activité créatrice du peuple haïtien que l'on considère, on retrouve l'empreinte indélébile du nègre. Qu'il s'agisse de la littérature orale, de nos légendes, de nos contes chantés ou de l'extraordinaire romancero de Bouqui et de Malice, qu'il s'agisse de musique ou de danse, qu'il s'agisse d'arts plastiques ou de religion, c'est la filiation africaine qui s'impose à l'esprit. Certes, toutes ces œuvres ont la couleur haïtienne, elles nous sont propres, elles reflètent la terre ou nous vivons ainsi que notre histoire épique, et ne sauraient être superposées à celles de tel ou tel peuple nègre, mais elles ont un air de famille inscrutablement nègre. (Alexis, *idem*, p.253)¹¹¹.

Na sua perspectiva, Alexis não sobrevaloriza ou subestima nenhum dos aportes culturais, que eles sejam índios, franceses ou africanos na constituição da cultura haitiana, ressaltando que a autonomia da cultura haitiana se manifesta através de uma simbiose entre todos os aportes que a constituem. Assim, como observa Scheel (2005, p.71), em vez de opor uma cultura francesa a uma africana, Alexis vê uma oposição entre a cultura “burguesia cosmopolita” e a cultura popular da massa. Na sua teoria, as duas participam ativamente na constituição da chamada cultura haitiana. É segundo essa perspectiva que Alexis fica muito cauteloso em relação ao “negrismo”¹¹², surgido contra as teorias que fazem do Haiti uma província da França. Neste ponto, apesar de rebater essas pretensiosas teses que fazem do Haiti uma “província cultural” da França, provocando teses diametralmente opostas, levando intelectuais, escritores e artistas a reivindicarem um exagerado nacionalismo cultural (o *populismo* e o *negrismo*), Alexis afirma que “todas as glosas e todas as gargantas quentes em favor de uma pretensa “negritude” são perigosas no sentido em que elas escondem a realidade da autonomia cultural do povo haitiano e a necessidade de solidariedade com todos os homens” (ALEXIS, *idem*, p.256). Dessa forma, a concepção alexisiana articula-se, a um tempo, aos próprios ideais do *Indigénisme haïtien*, como se verá, que promove, entre outros, o

¹¹¹ Qualquer que seja o campo de atividade criadora do povo haitiano que considerarmos, encontraremos a marca indelével do negro. Quer se trate de literatura oral, de nossas lendas, de nossos contos cantados ou do extraordinário romanceiro de Bouqui e de Malice, quer se trate da música ou da dança, quer se trate de artes plásticas ou de religião, é a filiação africana que se impõe ao espírito. Certamente, todas as obras têm a cor haitiana, elas nos pertencem, refletem a terra onde vivemos assim como nossa história épica e não poderiam ser superpostas às de tal ou tal outro povo negro, mas elas têm um ar de família indiscutivelmente negro. (Tradução minha).

¹¹² Inspirado nos ideais do *Indigénisme haïtien*, um grupo de intelectuais haitianos compostos entre outros por Louis Diaquoi (diretor), Lorimer Denis e François Duvalier (redatores-chefes) lançou a Revista *Les Griots* que busca estudar a cultura e a identidade haitianas, procurando sobrevalorizar os aportes africanos. Querendo destacar as raízes africanas da cultura haitiana, os proponentes deste movimento promovem um *noirisme* (negrismo), através do qual defendem uma supremacia negra. Assim, as ideias veiculadas pelo movimento favoreceram a ascensão de François Duvalier, que implantou uma ditadura (1957-1986) sem precedência no país.

reconhecimento de todos os componentes da nossa formação étnico cultural, e à teoria de *transculturização*¹¹³ no contexto das Américas.

Criado pelo cubano Fernando Ortiz, o conceito de transculturização procura dar conta dos vários fenômenos que se originam nas Américas por meio das complexas transmutações de culturas que ali se verificam (ORTIZ, 1940, p.93, *apud* JEAN, 2021, p.40). Em Ortiz, o conceito de transculturização é configurado como todo processo que envolve duas ou mais culturas, em que as culturas envolvidas sofram perdas e ganhos, ao passo que o resultado desse processo é outra cultura. Para Ortiz, as culturas dos povos das Américas que sofreram a escravização e a colonização podem ser pensadas como a história das diferentes confrontações culturais que ali ocorreram através de um processo histórico duradouro; e desse processo se originaram as novas “culturas nacionais” das Américas.

Sob esta ótica, Alexis, levou rigorosamente em conta os diferentes aportes culturais que participam na formação das culturas dos povos desta região. Tomando o Haiti como objeto de estudo, ele deixa perceber que essa cultura dita haitiana não é nada mais do que o resultante desse longo período de amadurecimento histórico durante o qual os resíduos da população autóctone chêmes se misturaram em São Domingos com múltiplos elementos africanos oriundos do Tráfico e com alguns elementos europeus para que ela fosse progressivamente constituída (ALEXIS, 1957, p.249). É desse conceito de cultura figurado como sincretismo, como resultado de simbiose entre os elementos culturais em presença que Alexis passa a abordar as artes de origem para fundamentar sua noção de ‘Realismo maravilhoso’.

3.2.3.2. O conceito da arte na teoria alexisiana

À imagem do seu conceito de cultura concebido como resultante de um processo de construção progressiva por meio de diversos elementos culturais em contatos, Alexis passou a abordar a arte do povo haitiano em particular e aquela dos povos de origem negra em geral. Com intuito de distinguir a arte desses povos da arte ocidental, Alexis defende a tese segundo a qual, em regra geral, para os haitianos e os povos de origem negra assim como para os povos

¹¹³ Este conceito de Transculturização foi um dos principais conceitos estudados na minha pesquisa de Mestrado.

do Centro e Latino-americanos, a arte é fundamentalmente ligada à ‘vida’ (ALEXIS, 1956, p.260), no sentido de que, “ela é uma atividade cotidiana, uma criação contínua, coletiva, popular” (ALEXIS, [1957] 2013, p.73). Essa tese é fundamentada no que Alexis chama de querela histórica entre Realismo e Formalismo, posicionando-se em favor do realismo, salientando que “o essencial da produção de todos os grandes intelectuais tinha parte ligada com o realismo do seu tempo e com a expressão nacional apesar dos caprichos da “comenda social”, do “mercado cultural”. (ALEXIS, 1956, p.260. Grifos do autor). No seu posicionamento em favor de uma arte que abraça problemas de seu tempo e da terra na qual se insere, Alexis (*idem*) afirma:

Quelle que soit la conscience qu'un artiste véritable peut avoir de son temps, de la société et de l'humanisme, il se stérilise à jamais en tant que créateur de joie, de beauté et de courage dans la vie quotidienne et d'espérance dans les destinées des hommes s'il se laisse aller à la pure prestidigitacion, à la pédérasie esthétique¹¹⁴.

Com essas considerações, Alexis firmou suas argumentações em favor do realismo e suas críticas contra o Formalismo, que, segundo sua abordagem, corresponde à “arte pura”, à “arte pela arte”. Todavia, suas críticas contra o Formalismo poderiam ser entendidas como contraditórias e problemáticas. Contraditório: pois, de um lado, ele afirma que, com os avanços ocorridos no século XX, “há uma relação inevitável da arte de todos os povos em relação ao conteúdo estético: amor pelo real, amor pela natureza e pela vida, amor pela justiça e pela verdade, amor pelo homem, pelo humanismo novo (1956, p.247), por outro lado, argumenta em favor de uma “arte nacional”, que resultaria de um “realismo” específico ligado ao “real” do seu tempo e ao cotidiano do povo a quem a obra se destina. Problemática: pois, se, de um lado, ele associa a noção de Formalismo a uma simples questão de “arte pura”, dando a impressão de que este conceito do formalismo não permite estudar “o valor artístico de uma determinada obra”, do outro lado, ele se pergunta o que é a forma senão o veículo que permite desenvolver o conteúdo, de comunicá-lo? (ALEXIS, *idem*, p.261). Significaria dizer que ele entende que a obra literária poderia ser vista como a diversidade da linguagem organizada artisticamente através de uma determinada linguagem (‘forma’). Contudo, essas contradições talvez expressem a preocupação de Alexis com os fatores exteriores que influenciam na produção de obra artística. Pois, para ele, a arte do seu século não permite a artistas de praticar

¹¹⁴ qualquer que seja a consciência que um artista verdadeiro possa ter do seu tempo, da sua sociedade e do humanismo, se esteriliza para sempre enquanto “criador” de alegria, de beleza e de coragem na vida cotidiana e de experiência nos destinos dos homens se ele se deixa levar pela pura prestidigitacion artística, pela pederastia estética. (tradução minha).

experiências que não têm nenhuma relação com a história do seu país, nenhum contato com a terra natal, nenhuma solidariedade com o homem de seu tempo e com suas lutas.

O que, de fato, fundamenta seu conceito de arte é sua preocupação com o homem que deve ocupar o centro do modo de composição da obra de arte. Aliás, nesse mesmo ponto, o próprio Alexis realça que a arte e a literatura não devem esquecer sua função sacrossanta: “produzir um alimento saudável e vivificante para o espírito e o coração do homem” (ALEXIS, 1956, p.261). Seguindo nessa linha, a arte se faz através de certo tipo de ‘realismo social’, que, na perspectiva alexisiana, tem parte ligada com certo tipo de “realismo revolucionário”. Esse realismo tem sua base no romantismo, que é figurado, na concepção alexisiana, como revolucionário, na medida em que entende que “nada é eterno, que as formas artísticas nascem, vivem, envelhecem e morrem” (ALEXIS, *ibidem*). Sendo assim, a partir desse romantismo revolucionário, Alexis expõe que “podemos sempre ultrapassar as grandes aquisições do passado, atualizando o homem em seu meio social e na natureza onde vive, iluminando mais vivamente o critério contraditório da consciência humana (ALEXIS, 1956, p.261). Dessarte, Alexis preconiza um “realismo social” que tem uma relação com o romantismo revolucionário e que requer aos inventores artísticos uma responsabilidade para com a “vida real”, a vida “cotidiana” e “ordinária”. A missão particular “dos criadores partidários de um realismo social vivo e de uma estética popular é, conforme preconiza Alexis, beber no tesouro das tradições do passado ou criar formas totalmente novas que representam o espírito nacional” (ALEXIS, 1956, p.261).

Ademais, Alexis enfatiza a diferença entre a arte ocidental e as artes de origem negra, destacando que a arte haitiana assim como a dos outros povos de origem negra distingue-se muito da arte ocidental que nos enriqueceu. Essa distinção fundamenta-se principalmente na visão sensível da realidade, na percepção do movimento do ritmo e da vida que são muito distintos. Os povos que sofreram a escravização e a colonização, conforme a concepção alexisiana da arte, são capazes, no quadro das suas próprias tradições, de renovar as formas e os modos criados pelo Ocidente. Neste registro, Alexis ressalta que

L’art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d’étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux ; la beauté des formes n’y est pas en quelque domaine que ce soit une donnée convenue, une fin première, mais l’art haïtien y atteint par tous les biais, même celui de ladite laideur. Cet art ne recule pas devant la difformité, le choquant, le contraste violent, devant l’antithèse en tant que moyen d’émotion et d’investigation esthétique et résultant étonnant, il aboutit à un nouvel équilibre, plus contrasté à une composition aussi harmonieuse dans sa contradiction,

à une grâce toute intérieure née du singulier et de l'antithétique. (ALEXIS, 1956, p.263)¹¹⁵.

Como observou igualmente Charles W. Scheel, depreende-se dessa passagem em destaque a primeira aparição discreta do termo maravilhoso como último elemento de uma lista de qualidades inerentes ao “real” expressas na arte haitiana (enquanto a arte ocidental convencional, os cânones estéticos censuraram tais estranhezas). As qualidades particulares inerentes ao ‘real’ haitiano e àquele dos povos de origem negra seria, no fundo, a base da estética do ‘realismo maravilhoso’. Apesar dessas características particulares, Alexis afirma que “a arte haitiana assim como a arte de seus primos da África é profundamente realista, embora esteja indissolúvelmente ligada ao mito, ao símbolo, ao estilizado, ao heráldico, ao hierático” (ALEXIS, 1956, p.263). O que Alexis pretende com a maneira como o ‘real’ desses povos é figurado em relação ao ‘real’ ocidental, como notou Scheel (2005, p.71), é defendê-lo contra o preconceito de uma pretendida “arte primitiva”; pois, para ele, a arte haitiana e a arte dos povos de origem negra demonstram a falsidade das teses daqueles que recusam o maravilhoso sob pretexto de vontade realista pretendo que o maravilhoso seria somente a expressão das sociedades primitivas (ALEXIS, 1956, p.263). Motivo pelo qual Alexis defende um realismo vivo, ligado à magia do universo, um realismo que abala não somente o espírito, mas igualmente o coração e toda a árvore dos nervos (ALEXIS, *idem*). O realismo seria então a possibilidade de enraizar a experiência homem, de um grupo na e pela obra de arte.

Diferentemente da arte europeia, a arte dos povos de origem negra é, para Alexis, a arte de instantes característicos da vida e como tal o passado, os diversos movimentos da vida tornam-se motivos artísticos. Nela, conforme sua teoria, a imaginação domina em mestre e refaz o mundo à sua guisa, porém, não encontramos nela um único detalhe que não tenha sua realidade prática subjacente, imediatamente inteligível (*idem*, p.264). O que fica realçado de forma repetida na perspectiva da arte alexisiana é a responsabilidade para com o homem; ele se faz partidário de uma arte que assume determinado compromisso social. Foi com essa diretriz que passou a enunciar o essencial da sua noção de realismo maravilhoso, na penúltima parte do seu texto.

¹¹⁵ A arte haitiana apresenta o real com seu cortejo de bizarro, de fantástico, de sonho, de penumbra, de mistério e de maravilhoso; nela a beleza das formas em qualquer que seja o domínio não é um dado acertado, um fim primeiro, mas a arte haitiana a atinge por todos os meios, até a chamada feiura. Esta arte não recua diante da deformidade, do chocante, do contraste violento, da antítese enquanto meio de emoção e de investigação estética e resultado do espanto, ela conduz a um novo equilíbrio, mais contrastado a uma composição tão harmoniosa na contradição, a uma graça todo interior originária do singular e do antitético. (Tradução minha).

3.2.3.3 Realismo maravilhoso como poética de “histórias”

É na seção intitulada *Para uma integração dinâmica do maravilhoso: O realismo maravilhoso* que Alexis expõe sinteticamente sua noção de ‘Realismo maravilhoso’, postulando que a arte e a literatura de vários povos de “origem negra” como aquele de vários países das Antilhas, da América Central e Latina deram muitas vezes o exemplo da possibilidade de uma integração do maravilhoso. Com efeito, baseando no fato de que “a vida moderna, com suas exigências de produção, com seu contexto de vida mecanizada, entrava, diminui a produção de lendas e de um folclore vivo” (ALEXIS, 1956, p.264-265), Alexis distingue a maneira de percepção da realidade sensível dos povos de países industrializados da maneira de percepção da realidade sensível daqueles de países subdesenvolvidos, focando sua análise naquela dos últimos. Para estes, de acordo com sua perspectiva, a realidade é inteligível em todos os seus aspectos; por isso, não buscam apreender a realidade na sua integralidade, mas “o que os toca, o que os ameaça, o que neles repercute e os espanta particularmente de sua emoção na Natureza e transpõem naturalmente suas noções de relatividade e de maravilhoso na sua visão da realidade cotidiana” (ALEXIS, 1956, p.265).

Alexis prossegue sublinhando a sensibilidade particular e, algumas vezes, paradoxal do povo haitiano que se dá também pelas práticas do vodu, na qual, por exemplo,

le possédé de notre religion vodoue arrive parfois à prendre un fer rouge dans ses mains sans se brûler et le lèche; il grimpe allégrement aux arbres même s'il est un vieillard, il arrive à danser pendant plusieurs jours et nuits d'affilée, il mâche et avale du verre... (ALEXIS, 1956, p.265).¹¹⁶.

Essa consideração de Alexis sobre a realidade haitiana articula-se com a formulação de Alexis-pai sobre o conceito de ‘maravilhoso’, o qual se configura como *une esthétique du servage, qui coïncidait avec ce besoin latent du merveilleux et de la magie que la race noire porte en elle et qui trouve son expression dans le culte populaire du vaudou* (ALEXIS, 1956, p.1, *apud* PIERRE, 2013, p.15)¹¹⁷. A perspectiva alexisiana articula-se também com a formulação de Philippe Toby-Marcelin sobre o conceito de ‘maravilhoso’ que se configura

¹¹⁶ o possuído da religião vodu chega às vezes a tomar um ferro em brasa nas suas mãos sem se queimar e o lambe; ele sobe alegremente nas árvores mesmo se ele é um idoso, ele chega a dançar durante vários dias e noites seguidas, ele masca e engole vidro ... (Tradução minha).

¹¹⁷ uma estética da servidão que coincidia com essa exigência latente do maravilhoso e da magia que a raça negra carrega consigo e que se expressa no culto popular do vodu. (Tradução minha).

como: *la fantaisie exubérante des contes de l'Afrique noire que nous ne sommes jamais fatigués d'entendre, où le merveilleux voisin en toute simplicité avec le réalisme, et qui nous ont été transmis de génération depuis l'époque de la Traite* (THOBY-MACELIN, 1956, p.75, *apud* PIERRE, 2013, p.15)¹¹⁸. Baseando-se nessas formulações, de fato, como sublinha Alexis, longe de toda concepção mítica do mundo, à luz de numerosos fatos observados no cotidiano desse povo, muitos valores deverão ser revisados pela ciência, pois apresentam particularidades em relação àqueles dos países ocidentais.

Na teoria alexisiana, são as antedecências milenárias, os reflexos incondicionais oriundos de reflexos condicionais que assombram a “percepção sensível” da realidade cotidiana dos povos-afro. Assim sendo, o passado e as “histórias” são, para eles, legatários de uma herança de reações de comportamentos e de hábitos anteriores à sua formação como nação. Nessa linha de pensamento, a arte em suas diversas manifestações revela-se algo popular, algo “coletivo”. Inscreve-se então nessa perspectiva a consideração de Alexis segundo a qual é com base na percepção popular da realidade sensível do povo haitiano, por meio do ‘maravilhoso’, que os artistas e escritores chegaram à consciência do problema do uso formal do maravilhoso nas suas produções com base. Concebendo o folclore, as danças, as canções populares como a expressão de aspiração do povo haitiano à prosperidade ou a melhor condição de vida, Alexis sustenta que “os artistas seriam inconsistentes se recusassem utilizar tudo isso a serviço de uma tomada de consciência e de luta precisas e atualizadas”. (ALEXIS, p.266).

À luz dessas considerações, Alexis sintetiza:

Qu'est-ce donc le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès? Le Merveilleux implique certes la naïveté, l'empirisme sinon le mysticisme, mais la preuve a été faite qu'on peut y envelopper autre chose. (ALEXIS, 1956, p.267).¹¹⁹

Alexis parece discordar da formulação de Alejo Carpentier, segundo a qual “a percepção do maravilhoso pressupõe a fé”. Na formulação de Alexis, a fé não é tão importante; aliás, para ele, os artistas e escritores rejeitam o casaco animista que esconde o núcleo realista, dinâmico de sua cultura, núcleo carregado de vida e de humanismo, sem renegar jamais sua

¹¹⁸ a fantasia exuberante dos contos da África negra que nunca cansamos de ouvir, nos quais o maravilhoso se avizinha, em toda simplicidade, do realismo. Eles foram transmitidos para nós desde a época do *Tratado Negroiro*. (Tradução minha).

¹¹⁹ O que é, portanto, o Maravilhoso senão a imagética na qual um povo envolve sua experiência, reflete sua concepção do mundo e da vida, sua fé, sua esperança, sua confiança no homem, em uma grande justiça, e a explicação que ele encontra às forças antagônicas do progresso? O Maravilhoso implica certamente a ingenuidade, o empirismo, senão o misticismo, mas a prova foi feita de que nele se pode envolver outra coisa. (Tradução minha).

tradição cultural (1956, p.267). Na sua concepção, em uma via dinâmica, positiva e científica assim como na via de um ‘realismo social’, os inventores estéticos haitianos produzem obras artístico-literárias que procuram figurar “todo o protesto humano contra as duras realidades da vida, toda a emoção, o longo grito de luta, de angústia e de esperança de que contêm as obras e as formas que lhe transmitiu o passado” (ALEXIS, *ibem*). Sob a ótica de que “o realismo social consciente dos imperativos da história preconiza uma arte humana pelo conteúdo, mas resolutamente nacional por sua forma”, Alexis destaca que:

Les artistes haïtiens ont utilisé le Merveilleux dans un sens dynamique avant de se rendre compte qu'ils faisaient du Réalisme Merveilleux. Peu à peu nous, nous sommes devenus conscients du fait. Faire du réalisme correspond pour les artistes haïtiens à parler la même langue que leur peuple. Le Réalisme Merveilleux des Haïtiens est donc partie intégrante du Réalisme Social, sous sa forme haïtienne il obéit aux mêmes préoccupations. Le trésor de contes, de légendes, toute la symbolique musicale chorégraphique, plastique, toutes les formes de l'art populaire haïtien pour aider la nation à résoudre les problèmes et à accomplir les tâches qui sont devant elle. (ALEXIS, 1956, p.268)¹²⁰.

Nesse viés, como já ressaltado, a arte em todas as suas manifestações é, em primeiro plano, coletiva ou popular; por isso, ela procura reconstruir a tradição coletiva e abraçar problemas do seu tempo. Assim sendo, a arte e a literatura assumem, a um só tempo, o papel de apreender a realidade movimentada do homem e reconstituí-la através de uma forma renovada para o benefício do povo ao qual se destina a obra. Seguindo nessa pista, Alexis centra sua teoria estética na história, no sincretismo cultural e religioso, nos costumes e no quotidiano do povo haitiano particularmente e daqueles das Américas em geral, motivo pelo qual ele sintetiza o essencial do seu manifesto nas seguintes formulações, realçando que o Realismo maravilhoso se propõe a:

i) de chanter les beautés de la patrie haïtienne, ses grandeurs comme ses misères, avec le sens des perspectives grandioses que lui donnent les luttes de son peuple et la solidarité avec tous les hommes; atteindre ainsi à l'humain, à l'universel et la vérité profonde de la vie; ii) de rejeter l'art sans contenu réel et social ; iii) de rechercher les vocables expressifs propres à son peuple, ceux qui correspondent à son psychisme, tout en utilisant sous une forme renouvelée, élargie les moules universels, en accord bien entendu avec la personnalité de chaque créateur; iv) d'avoir une claire conscience des problèmes précis, concrets actuels et des drames réels que confrontent les masses, dans le but de toucher, de cultiver plus profondément et d'entraîner le peuple dans ses luttes. (ALEXIS, 1956, 268)¹²¹.

¹²⁰ os artistas haitianos utilizaram o maravilhoso em um sentido dinâmico antes de se darem conta de que faziam o Realismo Maravilhoso. Pouco a pouco nos tornamos conscientes do fato. Fazer Realismo corresponde para os artistas haitianos a se colocarem a falar a mesma linguagem do seu povo. O Realismo Maravilhoso haitiano é, portanto, parte integrante do Realismo Social; sob sua forma haitiana, obedece às mesmas preocupações. O tesouro de contos, de lendas, toda a simbólica musical, coreográfica, plástica todas as formas da arte popular haitiana para ajudar a nação a resolver os problemas e cumprir suas tarefas. (Tradução minha).

¹²¹ i) Cantar as belezas da pátria haitiana, suas grandezas como suas misérias, com o senso de perspectivas grandiosas que lhe dão as lutas de seu povo e a solidariedade com todos os homens: atingir assim o humano, o

Importa notar nessas formulações¹²² que o engajamento, o compromisso ou a responsabilidade social, cultural, política do inventor estético para com o seu meio constituem a espinha dorsal do programa de ‘Realismo maravilhoso’ alexisiano. Assim, fazer ‘realismo maravilhoso’ requer, a um tempo, um pertencimento ou enraizamento a um território e uma responsabilidade para com o homem. Por isso, Alexis preconiza uma arte universalista e humanista no seu motivo (“conteúdo) e resolutamente nacional pela sua linguagem (“forma”). Nota-se igualmente que embora a filiação seja quase evidente em relação ao termo ‘Real maravilhoso’ carpentieriano, Alexis não o mencionou na sua formulação tampouco se situa em relação às noções de ‘Realismo mágico’ e de ‘maravilhoso’ europeus. Ora, é justamente ali a maior lacuna da sua teoria; ou seja, digo que a teoria alexisiana teria sido mais rigorosamente elaborada se fosse cunhada a partir de uma perspectiva dialética, um diálogo claramente estabelecido com as noções de ‘Realismo mágico’ europeu, ‘Real maravilhoso’ americano e de ‘realismo’ europeu. É justamente este trabalho de síntese que a crítica brasileira Irlemar Chiampi fez na sua obra *O Realismo Maravilhoso*¹²³.

Esse estudo de Chiampi realizado cerca 20 anos após as formulações de Alexis inaugura uma nova fase na crítica literária latino-americana. Após discorrer sobre o conceito de realismo mágico europeu, indicando o processo de esvaziamento conceitual que este conceito sofreu na sua adaptação à produção literária hispano-americana, a autora distingue o termo mágico do termo maravilhoso, afirmando que “à diferença de mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa

universal e a verdade profunda da vida; ii) rejeitar a arte sem conteúdo real e social; iii) procurar vocábulos expressivos próprios ao seu povo, aqueles que correspondem ao seu psiquismo, utilizados sob uma forma renovada, alargada nos moldes universais, de acordo, bem entendido, com a personalidade de cada criador; iv) ter uma clara consciência de problemas precisos, concretos atuais e os dramas reais que enfrentam as massas, com o objetivo de tocar, de cultivar mais profundamente e de impulsionar o povo em suas lutas. (Tradução minha).

¹²² Analisando essas formulações de Alexis, Scheel (2005, p.79) afirma que não se poderia ignorar nessas formulações a retórica bombástica e os dogmas estritamente ligados ao realismo socialista. Dentre estas formulações a caráter dogmático da teoria de Alexis, Scheel elenca: i) “fazer realismo maravilhoso é ... e ii) Realismo maravilhoso se propõe de [...]”. Para ele, essas fórmulas atrapalham, pois são coisas abstratas em uma teoria estética e, ao fazê-las pontos essenciais na sua implementação, Alexis faz uma personificação abusiva, apesar de tentar grosseiramente “ocultar a vontade dogmática que concede apenas uma liberdade muito relativa, com sua proposição: “certamente, de acordo com a personalidade de cada criador...” (SCHEEL 2005, p.80). Com base nisso, o autor considera que o programa do manifesto de Alexis parece mais um juramento de lealdade ao realismo do que a apresentação de uma estética. Se essa crítica do autor sobre o manifesto alexisiano parece legítima, seu teor não o é; pois, embora, para sua formulação, Alexis não dialogue com conceitos já adotados pela crítica, não poder-se-ia etiquetá-lo de uma personificação abusiva da noção de “realismo maravilhoso” pelo fato de usar formulações como “fazer realismo e...”, “Realismo maravilhoso se propõe de...”.

¹²³ Este livro de Irlemar Chiampi que foi igualmente publicado em espanhol sob o mesmo título *El realismo maravilhoso* (Caracas, Monte Ávila, 1983) resultou, em parte, da sua tese de doutorado, *A poético do realismo maravilhoso: los passos perdidos*, defendida em 1976, na Universidade de São Paulo.

realista hispano-americana” ([1980] 2008, p.48). A autora sustenta sua preferência sobre duas acepções do termo maravilhoso:

i) A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o «extraordinário», o «insólito», o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. (...) Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os factos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. ii) o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. (CHIAMPI, *idem*).

Concebido como componente da narrativa de todas as épocas e culturas, Chiampi apresenta toda uma genealogia do termo ‘maravilhoso’, salientando que o ele frequenta os estudos e os tratados de poética ou história literária. Para ela, desde, provavelmente, a divulgação da Poética no século XVI, onde Aristóteles comenta o maravilhoso como o derivado do irracional na epopeia (cap. XXVI, 1460b, 12), o conceito incorporou-se à Perspectiva do Quinhentos e do Seiscentos (Marino, Tasso, Boileau), como um sustento ficcional da longa ação épica (CHIAMPI, *idem*, p.49). Contudo, conforme prossegue a autora, é no século XX que se definem os traços formais do ‘maravilhoso’ em uma perspectiva ética com André Jolles (*Einfache formen*, 1930) e morfológica com Vladimir Propp (*Morfológuia Skazki*, 1928). Tentando não restringir sua teoria aos estritos argumentos de ordem etimológica, lexical, literária, Chiampi realça a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana (*ibidem*, p.50).

Apesar de que permite distinguir com precisão, e a todos os níveis do narrativo, o maravilhoso, o fantástico e o realismo maravilhoso¹²⁴, a formulação de Chiampi não teve o eco que merece (SCHEEL, 2005). Conforme sublinha Scheel, a crítica latino-americana não adotou esta impecável proposição, que teria tido a imensa e dupla vantagem de terminar com as tentativas tão pouco convincente de distinção entre ‘real maravilhoso’ e ‘realismo mágico’, e de introduzir uma apelação do ‘realismo mágico’ europeu (SCHEEL, 2005, p.84). Enfim, como destaca igualmente Scheel, nota-se uma dupla inconveniência no estudo de Chiampi. Primeiramente, ao incorporar na sua teoria uma referência temática e ideológica explícita ao real ‘maravilhoso’, ela limita ipso facto seu ‘realismo maravilhoso’ ao campo hispano-americano. Em segundo lugar, Chiampi não deixou nenhum sinal de conhecimento da noção

¹²⁴ MONEGAL, Emir Rodríguez. Apresentação. In. CHIAMPI, Irlemar. Realismo maravilhoso. (Perspectiva 2008, p.13).

de ‘Realismo maravilhoso’ proposta por Alexis, pois, não o cita nem em nota de rodapé¹²⁵. Assim sendo, a crítica brasileira cometeu o mesmo erro em relação à proposta de Alexis que este cometeu em relação à teoria de real maravilhoso de Carpentier. Na sua tese, *Le Réalisme Magique : Une dimension des Lettres Françaises du XXe siècle*, Maria Eugénia Tavares Pereira também não sinalizou nenhum conhecimento da teoria alexisana.

3.3.3. Fechando caminhos

O que foi observado no decorrer do estudo da teoria de “Realismo maravilhoso” assim como do percurso histórico de suas coetâneas “Realismo mágico” e “Real maravilhoso” foi o de que estudos sobre essas teorias como categorias estéticas e poéticas requer em primeiro plano especulações históricas e interpretativas. Se os primeiros germes de uma teoria de “mágico” foram lançados na Europa, contudo, notou-se que é, sobretudo, através da sua utilização na crítica literária hispano-americana que a apelação “Realismo mágico” se impôs, favorecendo, a partir dos anos 1940 e 1950, o surgimento de outros termos análogos e concorrentes: ‘Real maravilhoso’, ‘Realismo maravilhoso’. Concebida como signo da realidade latino-americana, a teoria de “Real maravilhoso” foi formulada principalmente pela dissidência de Carpentier com o Surrealismo. Todavia, as influências desse movimento perpassam manifestamente a teoria poética estética do “Real maravilhoso” carpentiana. Por sua vez, se Jacques-Stephen Alexis aparece ser influenciado por surrealistas franceses, sobretudo por Pierre Mabille e pelo conceito de Carpentier, não explicita nenhuma dessas influências na sua teoria.

As teorizações poéticas e estéticas do haitiano Alexis assim como as do cubano Carpentier ultrapassam, como destaca Schell (2018) na apresentação do número intitulado *Réel, merveilleux, magie et baroque dans la Caraïbe*, “o quadro regional caribenho para inscreverem-se em um vasto discurso elaborado no seio do triângulo América - Europa -

¹²⁵ Realizamos a mesma constatação na intitulada tese *Realismo Mágico: Uma dimensão da Literatura Francesa do Século XX* de Maria Eugénia Tavares Pereira. Na sua tese, após clarificar a origem do conceito de «realismo mágico», a autora atendeu não apenas à proliferante teorização europeia e sul-americana, assim como à complexidade terminológica dessa noção no campo artístico-literário. Estudou entre outras as formulações de Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier, Pierre Mabille, de Irlemar Chiampi. Em nenhum momento mencionou a noção de ‘Realismo Maravilhoso’ proposta por Jacques-Stephen Alexis. O paradoxal nisso, é que ela se baseou no trabalho de Scheel, o qual deu um lugar bastante importante à formulação de Alexis. Isso indica que ela fez isso deliberadamente.

África”. O discurso poético e estético elaborado pela teoria de “Realismo Maravilhoso” opera, sobretudo, no modo narrativo das Américas. Enquanto categoria de análise narrativa, a teoria de “Realismo Maravilhoso” expressa uma essência geográfica, histórica e o sincretismo cultural do novo mundo assim como seus paradoxos: oposição entre cidade *versus* floresta ou planície *versus* morros, a opulência *versus* miséria, grandeza *versus* grotesco (MUDIMBEBOYI, 1992, p.30). Sob este ângulo, o que observamos que o “Realismo Maravilhoso” propõe é certo tipo de reconhecimento ou de (re)apropriação dos diferentes elementos culturais, dos diferentes aportes culturais, das tradições e crenças populares, assim como “do familiar coletivo, do oculto ou de disseminado pela racionalidade” (CHIAMPI, 2008, p.69) da “ciência”.

Enfim, o “Realismo Maravilhoso” impõe-se como categoria poética e estética que expressa “um olhar particular sobre o mundo” (XAVIER, 1987, p.7). A maneira como a teoria poética e estética alexisiana é enunciada inscreve-se em uma perspectiva apta a (re)conciliar produções artístico-literárias e formação identitária dos povos das Américas oriundas da colonização e da escravização. Trata-se, portanto, de uma categoria poética e estética que abraça diversas experiências, diversas contribuições na formação dos povos desta região. Essa teoria poética e estética do ‘Realismo maravilhoso’ encontrará, portanto, seu eco na teoria da “Poética da Relação”, enunciada pelo martinicano Édouard Glissant.

3.3. A teoria da “Poética da relação”

A *Poética da relação*¹²⁶, que pode ser estudada como uma “teoria de síntese” ou de “fragmentos”, é resultante “das diferentes tomadas de posições” (FAMIN, 2013, HAYATOU, 2016) ou formulações do escritor martinicano Édouard Glissant sobre a literatura e as expressões culturais das Américas. Ela constitui-se como resultante de um trabalho em espiral, um pensamento ‘opaco’¹²⁷, que o autor elaborou ao longo da obra, expressando tanto nos seus

¹²⁶ *La poétique de la relation* [Poética da relação] é também o título da obra *Poética III* de Édouard Glissant. Esta obra foi traduzida em português em Portugal pela Sextante Editora em 2011 e em português brasileiro em 2021 pela Editora Bazar do Tempo, ambas sob o título *Poética da Relação*. Nesta pesquisa usarei o itálico quando se tratar do título e aspas quando se tratar da teoria.

¹²⁷ O próprio Glissant reconhece e reivindica que seu pensamento é um pensamento opaco. Na sua obra *Poética da relação*, o autor dedica dois capítulos a favor da “Opacidade”. Conforme afirma, quando postulou a proposição: “Nós reivindicamos o direito à opacidade” ou que argumentou a seu favor, há alguns anos, seus interlocutores chorariam: “que retorno à barbárie! Como se comunica com o que não se entenderia? A mesma

ensaios, nos seus romances quanto nos seus poemas. Considerada como o “núcleo duro do projeto do autor” (FAMIN, 2013; HAYATOU, 2016) sobre a realidade artístico-cultural americana e sobre o devir da humanidade, a teoria da Relação tem seus germes injetados no ensaio *Les Soleils de la conscience*, publicado em 1956, no qual, além de conceber a identidade antilhana como resultado de um *bouillon* (“caldo”) cultural¹²⁸, Glissant expressa uma consciência sobre as particularidades das paisagens, das “histórias”, das culturas do continente americano, de um lado e, do outro, evoca a necessidade de produzir obras que abraçariam a riqueza do continente. Essas teses serão, mais tarde, ampliadas e aprimoradas em *Le discours antillais* (1981) e serão consolidadas em *Poétique de la Relation* (1990), *Introduction à une poétique du divers* (1996), *Traité du Tout-Monde* (1997) e *Philosophie de la Relation* (2009) para constituir sua poética da relação, que se quer uma “filosopoética” de “associação”.

Recusando os conceitos de ‘idêntico’, de absoluto, de universal, de pensamento do Uno, de raiz-única, que produziram desastres como “a etnocida índio no Caribe, o holocausto de milhões de africanos, a escravização, a colonização, a dominação imperialista” (HURBON, 1987; HAYOUTOU, 2016), “o ódio de si” (FANON, 1952), esta teoria da relação procura dar conta da heterogeneidade das expressões culturais e da mestiçagem étnica da realidade das Américas de um lado e, do outro, as trocas e os contatos entre os povos ocorrendo no mundo desde a queda do Muro de Berlim.

Para enunciar esta teoria, Glissant parte, a um tempo, com uma abordagem desconstrutivista dos pressupostos científicos e filosóficos ocidentais, que se colocam como único detentor do pensamento e da ciência e com um estudo particular das paisagens, da história, das culturas bem como as formas de povoamento do Caribe em particular e do continente americano em geral. A teoria glissantiana vê-se enunciada através de uma abordagem antitética ou uma dialética antitética, formada como notou acertadamente Clément Mbom, por um conjunto de binaridades; “onde quase a cada página, encontram-se duplas antitéticas formadas de binaridades” (1998, p.6). Aliás, o próprio autor reconhece isso quando – na sua obra *Poétique de la relation* enuncia a seguinte interrogação sobre os procedimentos de nos relativizarmos sem nós perdermos ou sem nós desnaturalizarmos: *De quels moyens*

reclamação, formulada em 1989 diante de um público muito diverso, suscitou um interesse novo. Conforme a argumentação do autor, o direito à opacidade corresponderia ao direito da diferença. Baseando no livro *Éloge de la différence* de Albert Jaquart (Seuil, 1978), Édouard Glissant realça que a teoria da diferença é preciosa, na medida em que permite lutar, na genética, por exemplo, contra as reduções provocadas pela presunção de superioridade racial (1990, p.203).

¹²⁸ Essa ideia de pensar a identidade antilhana como “caldo” ou mestiçagem cultural é devido, conforme a perspectiva glissantiana, à própria formação sociocultural desta região, a qual é oriunda de confrontações de povos e de elementos culturais de origens diversas.

*disposons-nous pour équilibrer ces exigences, qui ne sont pas forcément harmoniques?*¹²⁹, a qual responde pelo “imaginário”. Ao responder que o “imaginário” deve ser colocado em primeiro lugar nos meios que possuímos para construir um mundo-equilibrado, o autor destaca da seguinte forma o funcionamento do imaginário:

L’imaginaire, d’abord. Il travaille en spirale : d’une circularité à l’autre, il rencontre de nouveaux espaces qu’il ne transforme pas en profondeur ni en conquête. Aussi ne s’en tient-il pas à ces binarités qui ont semblé tellement m’occuper au long de cet ouvrage : l’étendue-la filiation, la transparence-l’opacité.
(1990, p.215-16)¹³⁰.

Em segundo lugar, Glissant evoca a aproximação do ‘real’, que permite conceber os elementos mais heterogêneos dos lugares da totalidade-mundo. O “real” aqui corresponde ao meio material e social do homem, aos acontecimentos cotidianos, englobando sua concepção do mundo, suas ações, suas lutas, suas histórias, seus perpétuos movimentos. Dessa forma, o “real” não pode ser o absoluto tampouco fixo, é um fator do relativo: cada povo ou grupo tem sua própria concepção do mundo, suas histórias próprias, seu cotidiano que lhe é próprio, que até podem convergir ou apresentar semelhanças com aqueles de outros grupos ou povos. Nessa linha, o ‘real’ torna-se igualmente um elemento da Relação, um elemento do relativo.

Retomando à passagem supracitada em destaque, Glissant recorre a uma nota de rodapé para completar sua lista de binaridades, as quais, conforme salientou, podem ser deslocáveis ou não. São elas:

Gouffre matrice, gouffre en abîme. Nomadisme en flèche : - Nomadisme Circulaire. La découverte, la conquête. Linéarité - circularité. La légitimité – l’éventualité. Centre : - périphéries. Les différences : les singularités. Généralisation - généralité. Clacissimes – Baroque. Modèles - Echos-monde. Le relatif : le Chaos. La totalité : la Relation. Comprendre - donner avec. Le sens (en linéaire), le plein-sens (en circularité). 1 Esthétique de l’univers : esthétique du Chaos. Les langues : la langue. L’écriture : l’oralité. L’instant, la durée. L’Histoire - les histoires. Identité-racine - identité-relation. Pensée de l’autre : - Autre pensée. Agents de relais - agents-d’éclat. Lieu commun : lieu commun. Les créolisations, l’errance. Todos os signos de pontuação são do autor)¹³¹. (*idem*, p.236)¹³².

¹²⁹ De quais meios dispomos para equilibrar estas exigências, que não são necessariamente harmônicas? (Tradução minha).

¹³⁰ [O Imaginário] trabalha em espiral: de uma circularidade à outra ele encontra novos espaços, que ele não transforma em profundidade nem em conquista. Além disso, ele não leva em conta estas binaridades que pareceram me preocupar tanto ao longo desta obra: a extensão/a filiação, a transparência/a opacidade. (Tradução minha).

¹³¹ O autor explica que nesta litania, a vírgula (,) assinala uma relação, o hífen (–) uma oposição, os dois pontos (:) uma consecução. Essa explicação mostra a complexidade de elementos em relação à teoria poética glissantiana.

¹³² Abismo matriz, profundidade em abismo. Nomadismo em flecha: – nomadismo circular. A Descoberta, a Conquista. A Linearidade – e circularidade. A legitimidade – a eventualidade. Centro: periferias. As diferenças: as singularidades. Generalização – generalidade. Classicismos – Barroco. Modelos – Ecos-mundo. O relativo: o

Apesar de que esta lista apresentada pelo autor parece longa, ela está longe de ser exaustiva; há dezenas de outras a serem listadas como, por exemplo, enraizamento/abertura; o Uno/o Todo; continuidade/descontinuidade; Unidade/Diversidade; Terra de Antes/Terra daqui; País novo/país de antes; Lugar fechado/Fala aberta; projeto/projeção; extensão/profundidade. Todavia, essa abordagem antitética ou dialética antitética formada de binaridades de diversas naturezas não expressa nada de maniqueísmo; conforme sublinha Clément Mbom (1998, p.8). Longe de traduzir qualquer tipo de maniqueísmo, esta dialética antitética procura dar conta de choques, de confrontações de culturas, seja entre elas, seja no seio de seu próprio universo. Entende-se, como se verá, portanto, que esta abordagem do autor fica responsável pelo surgimento de uma panóplia de conceitos-noções na “poética da relação”, cujo motivo consiste em desconstruir os pressupostos científicos e filosóficos ocidentais com o intuito de “(re)pensar o mundo, propondo uma nova utopia que poderia levar a uma outra dimensão da humanidade” (HAYATOU, 2016, p.4).

Dessa forma, estudar a “Poética da relação” é igualmente empreender uma abordagem dialética que nos levará a trilhar uma dupla via: primeiramente, dirigiremos nosso olhar sobre a maneira como Glissant enxerga o pensamento ou a filosofia ocidental, e, em seguida, percorreremos algumas noções-chave que fundamentam a teoria da relação para melhor expor a essência desta. Por conseguinte, como a própria teoria glissantiana é *espiral e opaca*, esta nossa forma de estudar a teoria do autor terá, em certa medida, uma dimensão espiral, no sentido de que haverá vai-e-vem no que se refere a alguns conceitos-noções dessa teoria.

3.3.1. Do pensamento do “Uno” ao pensamento do “Todo-mundo”

La déconstruction de tout rapport idéal qu'on prétendait définir dans ce jeu et d'où à tout coup résurgeraient les goules totalitaires (GLISSANT, 1990, p.45)¹³³.

Caos. A totalidade: a Relação. Compreender – dar com. O sentido (linear), o sentido pleno (circular). Estética do Universo: estética do Caos. As línguas: a língua. A escrita: a oralidade. O instante – a duração. A História: as histórias. Identidade-raiz – Identidade-relação. Pensamento do outro, outro pensamento. Agentes de retransmissão – agentes-de acabamento. Lugar comum: lugar-comum. As crioulizações, a errância. (Tradução minha).

¹³³ A desconstrução de qualquer relação ideal que pretendíamos definir neste jogo e da qual surgiriam subitamente carnicieiras totalitárias. (Tradução minha).

Um ponto de partida para estudar a “Poética da relação” é recorrer ao pensamento de Édouard Glissant sobre o sistema de pensamento, sobre a filosofia ou a teoria de conhecimento do Ocidente que estuda como pensamento de sistema. Todavia, este Ocidente ao qual se refere o autor não é pensado apenas no seu espaço geográfico ou sua realidade física. Aliás, no seu livro, *Le discours antillais*, Glissant destaca sumariamente, em uma nota de rodapé, que “o Ocidente não é o Oeste, tampouco um lugar, mas, antes, um projeto” (GLISSANT, 1981, p.14). Posteriormente, na sua obra *Poétique de la relation*, estuda mais detalhadamente este projeto que pode ser, grosso modo, resumido como um projeto de “generalização”, de “universalização” do pensamento do “Uno” (GLISSANT, 1990, p.61, grifos meus) com prejuízo do pensamento do “Todo”. Este projeto foi possível graças à proliferação de Mitos e de Épicos fundadores, através dos quais se manifestam dissimuladamente a filiação. De acordo com a perspectiva glissantiana, há no Mito e na Épica ocidental uma causa oculta, e esta é a filiação, “cuja obra provoca um dado linear do tempo e sempre sobre uma projeção, um projeto” (GLISSANT, 1990, p.59), que visa promover a filosofia ou o pensamento do ‘Uno’ ao prejuízo daquela do ‘Todo’. De acordo com sua teoria:

Partout, en Inde par exemple, où le temps n’a pas été conçu comme linéaire, où les philosophies n’ont pas médité l’Un mais le Tout, les mythes fondateurs n’ont pas généré le processus de *filiation*. Les conceptions de l’origine du monde (de sa création) n’y furent pas corroborées dans une suite généalogique, qui eût enraciné l’espèce (la race, le peuple) dans cet acte premier. (1990, p.59)¹³⁴.

Sob à luz desse postulado, Glissant sustenta que “quando a ideia de uma criação do mundo [um mito fundador] é ratificada numa filiação, ela é legitimada e segue com rigor pelo próprio fato de retroceder a trajetória da comunidade, seu presente, a este ato Criador”. Todavia, reconhece que esta visão não é o princípio de todos os mitos ocidentais, mas esta prevaleceu, determinando o devir [o tornar-se] das culturas na totalidade-mundo. O que sobressai nessa abordagem sobre esses mitos fundadores é “a violência oculta, que recusa em absoluto a existência do ‘Outro’ como elemento da filiação” (GLISSANT, *idem*, p.60). O mesmo acontece com a Épica, que singulariza uma comunidade em relação à Outra e representa o ‘ser’ apenas como si mesmo, sem jamais pensá-lo como relação. Com efeito, em concordância com a teoria glissantiana, há nos mitos e em vários textos épicos ocidentais interesses globalizantes, o interesse pela assimilação, pela linearidade.

¹³⁴ Em todo lugar, na Índia por exemplo, onde o tempo não foi concebido como linear, onde as filosofias não meditaram o Uno como linear, mas o Todo, os mitos fundadores não geraram o processo de filiação. As concepções da origem do mundo (de sua criação) neles não foram corroboradas em uma sequência genealógica que teria enraizado a espécie (a raça, o povo) neste primeiro ato. (Tradução minha).

Se se pensar na configuração do mundo de hoje, entender-se-ia que a linearidade generalizante é o que caracteriza efetivamente o “pensamento ocidental”. Pois, como Glissant teoriza, tanto no *Antigo Testamento*, onde a filiação é explícita, na *Ilíada*, onde ela é implícita, tanto na *Eneida* de Virgílio ou na *Divina comédia* de Dante como na teoria de Darwin (que embora se oponha à narrativa bíblica, faz uma seleção que regeria a evolução e determinaria as espécies) há certo tipo de linearidade generalizante da História da Humanidade. De acordo com a argumentação do autor, importa-se pouco que a generalização cristã tivesse processado de uma eleição do que a teoria darwiniana resulte de uma constatação: as duas¹³⁵ traduzem um mesmo espírito de universalidades ou de globalização – ao encontro do exclusivo da comunidade ou da heteróclita da Natureza (GLISSANT, 1990, p.64). Assim sendo, experiências míticas e abordagens científicas se aproximam em uma mesma direção para uma mesma busca: imposição de um “saber total” (GLISSANT, 1997, p.96), de um ‘pensamento dogmático’, ‘totalitário’, *d’avalier, de digérer peut-être les intrusions des histoires des peuples, de les inscrire dans sa linéarité*¹³⁶. Portanto, o desafio desse pensamento ou desse “saber total” é crucial sobre o modo e a natureza do conhecimento, influenciando o conjunto de cultura que irá dominar o mundo.

Dessarte, em concordância com o postulado de Glissant (1997, p.96), apesar de que a invenção particular ou extática representada pelo mito e épica deixará lugar para os conjuntos racionalistas com pensadores como Descartes ou Leibniz, para o empirismo¹³⁷ inglês, Locke ou Hume, *Ce que l’Occident exportera dans le monde, imposera au monde, ce ne sera pas ses hérésies, mais ses systèmes de pensée, sa pensée de système*¹³⁸. Na teoria glissantiana, é preciso entender por pensamento de sistema ou sistemas de pensamentos, como já sublinhou Hayatou (2016, p.82), um pensamento fechado, definitivo, fixo, que possui um centro e que inventa, estrutura, condiciona e organiza a vida do ser humano. Em *Introduction à une poétique du divers*, Glissant afirma que esses sistemas de pensamentos foram prodigiosamente frutíferos, prodigiosamente conquistadores e prodigiosamente mortais (1996, p.16). Entender-se-ia assim que a particularidade desse pensamento reside na sua capacidade de apagar o ‘Outro’, de assimilar a diversidade dos pensamentos, das culturas, das crenças para impor uma visão do

¹³⁵ Em contraposição, Glissant destaca a mitologia oriental, especialmente budista, que, por um movimento de circularidade e de busca da perfeição, se esforça a dissolução do indivíduo no ‘Todo’, onde as vidas sucessivas são os ciclos (“as histórias”) (GLISSANT, 1990, p.64).

¹³⁶ capaz de engolir, de digerir talvez as intrusões das histórias dos povos, de inscrevê-las de força na linearidade. (Tradução minha).

¹³⁷ Em relação ao empirismo inglês, Glissant afirma que, apesar da obsessão em refutar as gerações de pensamento, ele não constituirá uma geração de outra natureza, um sistema suficiente, que teria contribuído a repelir o ardente e tumultuoso corpo a corpo da Idade Média. (GLISSANT, 1997, p.96).

¹³⁸ o que o Ocidente exportará no mundo, imporá ao mundo, não serão suas heresias, mas seus sistemas de pensamento, seu pensamento de sistema. (Tradução minha).

mundo única, idêntica. Essas ideias articulam-se como o postulado do antropólogo haitiano Laënnec Hurbon (1987, p.8) segundo o qual: *Depuis les premiers contacts des Conquistadores avec les Caraïbes, l'on ne voit effectivement à l'œuvre qu'un dialogue qui va du même au même, et qui s'arrache avec peine du champ de l'imaginaire*¹³⁹. Será que o Ocidente não foi efetivamente, um projeto que visava aniquilar a alteridade, assimilar e conquistar o outro à sua vontade?

Pensar o projeto do Ocidente como um projeto exterminador da “alteridade”, do “Outro” é um dos “adjetivos” talvez mais adequados para estudar “exações”, “trevas” do Ocidente sobre o “Outro”. Extorquir, exterminar, assimilar, aniquilar o “Outro” é, antes de tudo, impor-lhe seu sistema de pensamento, sua visão de mundo através de “violências” mais terríveis”. Esta concepção do pensamento de sistema é legítima quando sabemos que a justificativa da colonização foi baseada efetivamente nesta ideia de “missão civilizadora”, de “missão salvadora” ou de “civilizar através do cristianismo” (HURBON, 1987, HAYATOU, 2016). Todavia, se o objetivo desvelado foi esse, o verdadeiro, porém, era (sobretudo) o de extorquir o “Outro”, de conquistá-lo, de desprovê-lo das suas matérias primas, de desprovê-lo de tudo que o constitui como humano (família, língua, tradição, memória, até de seus nomes). Nesse processo de aniquilação do outro o que mais petrifica foi a “inculcação de mentiras”, de “pseudo-valores” como “saber-único”. Compreender para desconstruir esse pensamento de sistema requer uma “consciência amadurecida” atrelada a estudos-leituras incessantes. Esse raciocínio está magistralmente articulado com o pensamento do protagonista Olivier Vermont na coletânea de novela *Alléluia pour une femme-jardin*, do escritor haitiano René Depestre, que, após suas incessantes leituras, afirma:

Mes forces étaient alors liées à un seul joug : l'étude. Un jour, après avoir beaucoup lu, j'osai regarder clairement le monde. Où je tournasse le regard, je voyais un désert de mensonge, d'hypocrisie, de bestialité. Aveuglément, on mentait à l'homme noir, à l'homme jaune, à l'homme blanc. On mentait depuis des siècles à tous les damnés de la Terre. J'étais l'un des fils de ce vieux mensonge. L'un des fils d'une hypocrisie depuis longtemps sénile. J'étais qu'un zombie parmi des milliards. (DEPESTRE, [19981] 2021, p.173-174)¹⁴⁰.

¹³⁹ Desde os primeiros contatos dos Conquistadores com os Caraibes, vislumbra-se em perspectiva somente um diálogo que vai do mesmo ao mesmo, e que se arranca dolorosamente do campo do imaginário. (Tradução minha).

¹⁴⁰ Minhas forças estavam então ligadas a um único jugo: o estudo. Um dia, após ter lido muito, ousei olhar o mundo com clareza. Para onde olhasse, via um deserto de mentira, de hipocrisia, de bestialidade. [...]. Cegamente, mentiu-se para o homem negro, para o homem amarelo, para o homem branco. Durante séculos, mentiu-se para todos os condenados da Terra. Eu era um dos filhos desta velha mentira. Um dos filhos de uma hipocrisia desde muito tempo sinil. Eu era apenas um zumbi entre bilhões de outros. (Tradução minha).

A fala do protagonista em destaque não apenas reforça a teoria glissantiana sobre o pensamento ocidental, mas destaca igualmente como outros escritores do Caribe criouli-franofono figuram esse pensamento em suas invenções. O mundo, o pensamento construído com base nas mentiras, nas violências sacrificiais precisa ser questionado, desconstruído para posteriormente ser (re)construído. Para o protagonista depestriano, *il fallait placer un pseudo devant chaque mot du dictionnaire : pseudo-civilisation, pseudo-culture, pseudo-raison, pseudo-identité d'homme* (DEPESTRE, [19981] 2021, p.174)¹⁴¹. Na visão do protagonista, a “desumanização” é a única realidade que não necessita o prefixo *pseudo*, sendo ormentalmente o coração pulsante, o sangue fresco da história dos homens. A teoria da relação glissantiana inscreve-se justamente nesse viés: primeiramente expõe a “natureza devastadora” do pensamento de sistema ou do sistema de pensamento ocidental para, em seguida, desconstruí-lo, e, no final propor um outro tipo de pensamento capaz de redimir certos estragos do passado inaugurado pelo encobrimento do Outro. O pensamento proposto pela teoria da relação funda-se não sobre o mito, sobre um pensamento de sistema fechado, fixo, dogmático, totalitário, mas sim uma associação de experiências, um pensamento de rastros, um pensamento rizomático, constituído a partir de experiências vividas, a partir “do campo inesgotável de variações nascidas de confluências de culturas” (GLISSANT, 1990, p.69).

3.3.2. Alguns conceitos-noções chave da teoria da “Poética da relação” glissantiana

A “poética da relação” de Glissant, que considero uma teoria de “síntese”, de “fragmentos”, repousa sobre um conjunto de noções-conceitos (errância, nomadismo, filiação/digênese, lugar e lugar-comum, diverso, rizoma, todo-mundo, totalidade-mundo, relação, criouliização, arquipélago, *mundialidade, opacidade*) que o autor explorou continuamente na sua obra. Trata-se, como supramencionado, de um trabalho em “espiral” que, conforme realça Alexandre Leupin, em relação à obra *Poética da relação* de Glissant, rumina “sempre as mesmas matérias a pensar, desenvolvendo-se até cobrir e abraçar uma imensa extensão de multiplicidades viventes, que são o fermento de novas descobertas” (LEUPIN, 1998, p.41, *apud* DANGLADE, 2019, p.87-88). A poética da relação viu-se, então, fundamentada sobre uma

¹⁴¹ necessitava-se colocar um *pseudo* na frente de cada palavra do dicionário: pseudo-civilização, pseudo-cultura, pseudo-identidade de homem. (Tradução minha).

oposição à “linearidade” do pensamento do Ocidente que o autor qualifica de “sistema”, de “totalitário”, de “generalizante”, de “globalizante”, de “absoluto” ou ainda do pensamento do “Uno”. Visto sob esse ângulo, a visão do mundo que Glissant concebe sob a ótica da “filosopoética” da relação norteia-se pela seguinte interrogação: “como consentir esse pensamento, que transfigura, sem ofuscar por aí nem desviar o Diverso?” (GLISSANT, 1997, p.157). Como o “Diverso nos protege” (GLISSANT, *ibidem*), é preciso reconhecê-lo, quer dizer, respeitá-lo para promover um pensamento inclusivo: o pensamento do “Todo” no lugar daquele do “Uno”.

Por isso, Glissant busca desconstruir este pensamento de sistema, este pensamento “dominante”, “absoluto” do Ocidente para enunciar uma “concepção do mundo” sensível ao “diverso”, à “diversidade”, à “alteridade”, ao que o próprio autor postula como “Todo-mundo” ou “Totalidade-mundo”. Glissant (1997, p.176) enuncia da seguinte maneira o conceito Totalidade-mundo: *J'appelle Tout-monde notre univers tel qui change et perdure en échangeant et, en même temps la « vision » que nous en avons*¹⁴². Trata-se, conforme prossegue o autor, da “totalidade-mundo na sua diversidade física e nas representações que ela nos inspira”. Dessa forma, a errância, pensada como uma consciência, como uma responsabilidade do homem para com o “universo”, revela-se a “pedra de toque” da Totalidade-mundo. Pois, ela é apta a levar-nos a *quitter ces leçons des choses que nous sommes si enclins à semoncer, d'abdiquer ce ton de sentence où nous compassons nos doutes ou nos déclamations et de dériver* (GLISSANT, 1997, p.63)¹⁴³.

A errância torna-se, por consequente, fenômeno inerente ao *ser-humano*; ele veio efetuando desde que o Homem começou sua saga pela busca de “oportunidades”, de novos “horizontes”, seja para assegurar sua sobrevivência, seja para estender sua dominação. Articulam-se a essas reflexões as seguintes interrogações de Édouard Glissant que se tornam norteadoras: “Será que o nômade não estaria subdeterminado pelas suas condições de existências? E o nomadismo, não por um desejo de liberdade, mas uma obediência a contingências contingentes?” (GLISSANT, 1990, p.23). Com isso, o autor lança-se em distinguir o nomadismo “circular” do nomadismo em “flecha” ou “invasor”. Enquanto o primeiro configura-se como “uma forma não intolerante do sedentarismo impossível” (onde um povo ou um grupo muda de direção à medida que seu território fica esgotado, sua função

¹⁴² Chamo “Totalidade-mundo” nosso universo tal como ele muda e perdura mudando e ao mesmo tempo “a visão” que temos dele. (Tradução minha).

¹⁴³ deixar estas lições de coisas que somos tão propensos a repreender, a abdicar desse tom de sentenças em que enfiamos nossas dúvidas ou nossas declamações, e de desvios. (Tradução minha).

“é garantir, através da sua circularidade, a sobrevivência de um grupo”), o segundo configura-se como “nomadismo em uma projeção absoluta”, sua função é “conquistar territórios” por aniquilação dos seus ocupantes (GLISSANT, *idem*, p.24). Dessa forma, tanto o nomadismo circular quanto o nomadismo em flecha expressa uma “necessidade”, seja de sobrevivência, seja de expansão ou de dominação. Todavia, o nomadismo em flecha não é, em si uma, errância, mas trata-se, conforme evoca Glissant, de um “desejo devastador”, cujo objetivo poderia ser assim formulado: vaguear para conquistar mais espaço, aniquilando seus ocupantes. É o nomadismo circular que se revela, nesse contexto, uma “verdadeira errância”, na medida em que visa conhecer o mundo no que ele tem de “positividades e de negatividades”, sem pretensão de açambarcar ou monopolizá-lo.

Esses postulados iniciais realçam que a errância possa ser tomada como ponto de partida, articulando-se, com efeito, à seguinte hipótese de Glissant em *Poética da Relação* quando destaca: *De l'exile à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut. C'est par là qu'il faut commencer* (GLISSANT, 1990, p.23)¹⁴⁴. O que faz a linha de força da errância é a ausência da raiz característica, como se verá mais adiante, do pensamento do Ocidente. Na teoria glissantiana errância não procede por renúncia, nem por frustração em relação a uma situação de origem que seria deteriorada (desterritorializada), (GLISSANT, *idem*, p.31); ela é configurada como um ato de (re)conhecimento: conhecer a si próprio e conhecer o mundo. Embora vise a totalidade-mundo, o errante recusa “o édito universal, generalizante, que resumia o mundo em uma evidência transparente”, (GLISSANT, *ibidem*, p.33). Nesse viés, a errância ou o pensamento da errância é o relativo, que se quer um elo entre os lugares da totalidade-mundo; estabelecendo relação, onde o “lugar” se revela inegável na teoria glissantiana. Aliás, o próprio autor em *Traité de Tout-Monde* afirma que o lugar é incontornável, pois não podemos substituí-lo, nem, aliás, dele fazer a volta (1997, p.59). Em outros termos, Glissant (2002) sublinha que o lugar é incontornável porque não podemos prescindir dele, tampouco fazer dele a volta. Para ele, se fazemos a volta do nosso lugar ele torna-se estéril.

O lugar enquanto realidade incontornável é interligado ou constituído por infinitas unidades que mantêm relação umas com as outras. Nesse registro, não há lugar globalizado, mas somente lugares conectados, relacionados ou interligados. Essa consideração articula-se com o conceito de *Mondialité* (“Mundialidade”) enunciado por Glissant para contrariar a ideia

¹⁴⁴ Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que falta em ambos os casos. É por aí que se deve começar. (Tradução minha).

de globalização ou de mundialização. Em *Traité de tout-monde, poétique IV*, Glissant concebe a mundialização como um “não-lugar”, que levaria a uma diluição estandardizada. Ora, na sua teoria, a totalidade, que não pode/deve ser o universal, é a quantidade finita e realizável do infinito detalhe do “real”, ou seja, a trama do mundo aviva-se de todas as particularidades de todos os lugares reconhecidos (GLISSANT, 1997, p.192). Em entrevista com F. Noudelmann, em 2002, publicada na revista *Rue Descartes*, no.327, intitulada *L'étranger dans la mondialité*, Glissant (2002, p.77) afirma que *La mondialité est le sentiment imaginaire qu'on ne peut multiplier les diversités qu'en les mettant en relation les unes avec les autres*¹⁴⁵. Dois anos mais tarde, em entrevista com Laure Adler, Édouard Glissant (2004) sublinha:

La mondialisation c'est l'envers négatif de ce que j'appelle Mondialité. La mondialisation c'est le nivellement par le bas, c'est la monotonie (tout monde s'habille presque de la même façon, tout le monde veut manger des mêmes produits universels). [...]. Les poètes ont toujours dit [...] ce qui perd dans le monde c'est le Divers, la diversité [...]. La Mondialité est presque une poétique, une poétique active, non-contemplative, qui permet l'échange. [...] ¹⁴⁶. (Grifos meus).

Nesse registro, o que Glissant promove com a noção de *Mundialidade* é a colocação em contato de culturas, de imaginários, de lugares, que é a própria essência da sua teoria de Relação. Para ele, a ideia é que temos um lugar que nos é comum e um lugar que nos é particular. O lugar que nos é particular é o lugar de onde viemos, onde nascemos, é nosso país; e o lugar que nos é comum é o Todo-Mundo (GLISSANT, 2002, p.77). Nessa perspectiva, conforme a colocação glissantiana, o lugar particular não pode mais ser pensado como constituinte em si, uma unidade fechada, mas um lugar que está em perpétua e intensa relação. Assim, como já observou Muriel Rosemberg (2016, p.323), o lugar concebido por Glissant não é um território que enraíza, ele não é identitário, ele é relativo; um espaço de encontro onde “todo mundo se junta”; onde, conforme as palavras glissantianas, “não projetamos mais no algures o incontrolável do nosso lugar” (GLISSANT, 1997, p.59). Dessarte, o lugar concebido por Glissant “se vive no pensamento da errância” (ROSEMBERG, *idem*); e este é “um pensamento de investigação do real, de deslocamento, de ambiguidade, de não-incerteza” (GLISSANT, 1996, p.130). Na teoria glissantiana, o pensamento de errância, que é o pensamento do relativo, nos preserva contra os

¹⁴⁵ a *Mundialidade* é o sentimento imaginário de que só podemos multiplicar as diversidades colocando-as em relação umas com as outras. (Tradução minha).

¹⁴⁶ A mundialização é o inverso negativo do que chamo Mundialidade. A mundialização é o nivelamento por baixo, é a monotonia (todo mundo se veste quase da mesma maneira, como quase quer comer os mesmos produtos). [...]. Os poetas disseram sempre [...] que o que se perde no mundo é o “Diverso”, a diversidade. [...]. A Mundialidade é quase uma poética, uma poética ativa, não-contemplativa, que permeia a troca e a mudança, que permite ser “si mesmo” enquanto me torno “Outro”. [...]Tradução minha).

pensamentos de sistema, da sua intolerância e de seu sectarismo. O que caracteriza a virtude do pensamento da errância é “o desejo, a vontade, a paixão de conhecer a totalidade, o Todo-mundo, sem nenhuma pretensão de dominar, tampouco para dar-lhe um sentido único. o pensamento da errância constitui-se, assim, como um pensamento em movimento, um pensamento relativo em perpétua flutuação. Por isso, ele é constituído não de raiz, mas de rizoma.

O conceito de “rizoma”¹⁴⁷ glissantiano é emprestado na teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari para constituir um “elo” na “Poética da relação”. Conforme ressalta o próprio Glissant, para Deleuze e Guattari a “raiz” é única, é um tronco que toma tudo sobre si e mata seu entorno; por isso, à esta figura de raiz os autores opuseram a noção de rizoma que é *une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l’air, sans qu’aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable*. (GLISSANT, 1990, p.23)¹⁴⁸. Para eles, o conceito de rizoma se constitui por infinitas, múltiplas conexões, fluxo constante “de fuga, de movimentos de desterritorialização, de reterritorialização ou ainda de desestratificação” (DELEUZE e GUATTARI, 1980, p.9, *apud* JEAN, 2021, p.56). Desta forma, o rizoma é uma raiz “fluente”, recusando a ideia de raiz “única” que abarca seu “entorno”. Baseando nessa noção de rizoma, Glissant (*idem*, p.23) afirma: *La pensée rhizome serait au principe de ce que j’appelle une Poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport par rapport à l’Autre*¹⁴⁹. De acordo com Muriel Rosemberg, todo lugar é “enraizado” na totalidade-mundo através de uma relação horizontal que reconhece um valor a todos os lugares. O mundo não hierarquizado e aleatório da relação “rizomática” concilia o enraizamento e a abertura, e preserva o singular na totalidade-mundo (ROSEMBERG, 2016, p.324).

Eis como a noção de ‘errância’ articula-se com a noção de ‘lugar’ para constituírem, ao lado dos conceitos-noções de ‘Todo-mundo’, Totalidade-mundo, de Relação e de Crioulização o pivô da teoria da “Poética da relação” enunciada por Édouard Glissant. A essa altura, além

¹⁴⁷ Na minha pesquisa de Mestrado, em um ponto intitulado *sobre teoria do rizoma de Deleuze e Guattari*, apresentei sumariamente esta noção de rizoma. Como esta tese inscreve-se na continuidade deste trabalho iniciado no Mestrado, não julguei necessária esta noção aqui para situar a poética da relação de Glissant. Todavia, grosso modo, Deleuze e Guattari enunciam esta noção a partir de um estudo particular sobre a imagem da árvore e suas raízes que dominam o pensamento ocidental. Conforme argumentam, a lógica binária é a realidade espiritual, da árvore-raiz. Até uma disciplina tão “avançada” como a linguística retém para sua base essa imagem da árvore-raiz, que a relaciona à reflexão clássica (assim é Chomsky e a árvore sintagmática, começando em um ponto S para proceder por dicotomia). Isso significa dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: necessita-lhe uma forte unidade principal para chegar a duas, segundo um método espiritual. (DELEUZE e GUATTARI, 1980, p.11 *apud* JEAN, 2021, p.52).

¹⁴⁸ uma raiz desmultiplicada, estendida em redes na terra ou no ar, sem que nele nenhum ponto de início intervém em predador irremediável. (Tradução minha).

¹⁴⁹ o pensamento de rizoma seria a princípio o que chamo de *Poética da Relação*, segundo a qual toda identidade se estende numa relação a Outra. (Tradução minha).

de ser uma poética de síntese, importa-se considerar a “Poética de relação” como uma ‘poética de fragmentos’ ou – se se preferir – uma “poética de redes”, que não obedece a nenhum princípio de linearidade, onde os conceitos-noções que a constituem se entrelaçam, se imbricam um com outro para formar uma poética de mestiçagem, de síntese.

3.3.3. A noção-conceito de Relação glissantiana

La Relation est d’abord conscience insue du relaté.
(GLISSANT, 1981, p.12)¹⁵⁰.

Se no que foi apresentado até aqui as noções-conceitos de “rizoma”, de “errância”, de “todo-mundo” ou “totalidade mundo”, de “lugar” constituem-se como categorias fundamentais na “Poética da Relação” glissantiana, a noção-conceito de ‘Relação’, por sua vez, revela-se nela seu “motivo” ou sua pedra de toque. Para o autor martinicano Patrick Chamoiseau, a Relação é o conceito mais importante no pensamento glissantiano. Na mesma linha de pensamento, Loïc Céry, na apresentação da noção de Relação no site de Édouard Glissant salienta:

Toute œuvre forte de réflexion contient toujours son point focal, on pourrait dire que pour celle de Glissant, la notion de Relation est certainement de cet ordre, en occupant dans sa pensée une place essentielle, à tel point qu’on pourrait à juste titre la considérer (sic) comme « la clé » de cet univers conceptuel si foisonnant et originel¹⁵¹.

Além desses dois autores, Jacques Coursil, no seu texto intitulado *La catégorie de la Relation dans les essais d'Édouard Glissant*, listou acertadamente uma sequência de cinco questões na obra glissantiana: 1 – Função poética e busca de conhecimento, 2 – o mito da filiação e categoria de extensão, 3 – história do mundo (o Uno e o Todo-Mundo), 4 – mito do Uno, 5 – crioulo e crioualização (2005, p.85), afirmando: “esta sequência forma uma rede cujos elementos são ligados por uma categoria única chamada Relação”. São tantas considerações para situar e entender o *locus* desta noção que se revela um *poécept*¹⁵² (“poeceito”) “unificador”

¹⁵⁰ A relação é primeiramente a consciência opaca do relatado. (Tradução minha).

¹⁵¹ Toda obra de forte reflexão contém sempre seu ponto focal, e poderíamos dizer que para a obra de Glissant, a noção da Relação é certamente dessa ordem, ocupando no seu pensamento um lugar essencial, a ponto de que poderíamos considerá-la justamente como a “chave” deste universo conceitual tão estremeedor e original. (Tradução minha).

¹⁵² *Poécept* é um neologismo utilizado por Patrick Chamoiseau para se referir a que considero como noção-conceito em Glissant. Para Chamoiseau, conforme ressalta o “*poécept*”, que pode ser livremente traduzido em português “poeceito” é uma precipitação de conceito e de fogo poético.

ou aglutinador na teoria glissantiana. Dessa forma, estudar a noção de Relação na teoria de Glissant é “atar” noções-conceitos que perpassam sua obra, de um lado e, por outro, entender a estrutura da sua teoria e o que faz dela uma teoria para os estudos literários.

A noção de Relação glissantiana, como já notado acima, começa pelo questionamento da concepção da linearidade do tempo e pela ruptura com a visão do “mundo unitário” – o pensamento do Uno do ocidente – que, além da exterminação de milhares de “seres-humanos”, ocasionaram, o “apagamento de memórias”, de “histórias”, de “visões/concepções do mundo, de crenças” na Totalidade-mundo. Pois, como ressalta Jacques Cursil, antes do “choque” há histórias, mas não há ainda o “Mundo”, depois há o “Mundo”, mas não há mais “histórias” (2005, p.92. Grifos meus). Portanto, a linearidade do tempo através da imposição do pensamento do “Uno” é o nascimento, do que Glissant (1981, p, 12) chama de bomba “H”, que aniquilou “povos”, “histórias”, “crenças”, “concepções do mundo”. Assim, para superar esse tempo e esse pensamento devastar que engendrou o “Mundo” maniqueísta, “branco-negro, colonizador-colonizado, ocidente-oriental, meu Estado-nação-seu Estado-nação” (CHAMOISEAU, 2022), civilizado-bárbaro-selvagem, moderno-primitivo, a noção de Relação que Glissant teoriza procura, a um tempo, (re)inventariar os rastros/vestígios de memórias, de histórias apagadas, reatando-os/as e conceber a Totalidade-mundo como totalidade-aberta em movimento.

Parece-me, dessa forma, que a noção de ‘Relação’ na obra glissantiana corresponde a estas duas grandes preocupações do autor: i) como os “africanos transplantados em condições terríveis nas Américas e seus descendentes chegaram a inventar línguas próprias, religiões, expressões culturais próprias e a eludir “os horríveis mecanismos assimilacionistas da colonização e da escravização? ii) “Como ser si mesmo sem fechar-se ao Outro, e como abrir-se ao Outro sem se perder ou sem se desnaturalizar?” (GLISSANT, 1996, p.23; 2010). Com base nisso, a noção de ‘Relação’ vê-se seguir de um duplo movimento na teoria glissantiana: busca dar conta i) da formação ou da constituição das expressões culturais, das literaturas, do imaginário desses povos das Américas que emergem da colonização e da escravização e i) dos ‘elos’ entre as diferenças na totalidade-mundo.

3.3.3.1. Contra a linearidade do tempo: a Relação

Les histoires des peuples sont le comble de notre poétique.
(GLISSANT, 1981, p.13)¹⁵³.

¹⁵³ As histórias dos povos são o sítio de nossa poética. (Tradução minha).

A Relação é uma contra categoria da Linearidade, “uma contra-categoria da História” (COURSIL, 2005, p.98) que se serve, como tal, para (re)inventariar as “histórias exterminadas”, os “rasgos das memórias ofuscadas”, os elementos culturais exterminados pelo pensamento do “Uno”. Assim sendo, as histórias dos povos são o que constitui o pano de fundo da noção de “Relação” glissantiana. Por isso, sua obra *Poética da relação*, onde a noção de Relação ganha mais destaque abre com a horrível travessia dos africanos para as Américas para melhor situar as “histórias perdidas/ocultadas”, as “memórias ofuscadas” as “fraturas iniciais”, para, em seguida, (re)inventariá-las e reatá-las. Dessa forma, estas palavras: *Ce qui pétrifie, dans l’expérience du déportement des Africains vers les Amériques, sans doute est-ce l’inconnu, affronté sans préparation ni défi*¹⁵⁴ (GLISSANT, 1990, p.17), que abrem a obra *Poética da relação*, têm se mostrado reveladoras: pois, servem para remontar ao tempo para reconstituir, sem linearidade, as “histórias” dos povos transportados e seus descendentes nas Américas.

Nesse registro, Glissant (*idem*, p.17-18) destaca três trevas¹⁵⁵ da horrível experiência de deportação dos africanos para as Américas, que servem como mote para formulação de seu conceito de Relação. Na teoria glissantiana o “terrível” da colonização e da escravização está no abismo: três vezes atados ao desconhecido (o navio, o mar e o país-novo). Conforme mencionado no capítulo anterior, o maior sofrimento não estava tanto na “escavidão”, que já tinha existido na Europa bem antes da colonização das Américas; tratava-se, em vez disso, do “despojamento” total e integral que acompanhava tal escravização. Os transportados foram desprovidos de tudo (família, terra, cultura, costumes, crença, valores), até de seus próprios nomes. O Tratado Negreiro Transatlântico organizou-se de forma que o “deportado” ficasse sozinho, isolado, sem contato nenhum com algum conhecido e nada que o colocasse em relação com sua humanidade; e, pois, como se sabe, nunca se colocavam juntos dois “deportados” de uma mesma tribo e que falavam a mesma língua. Todavia, nessas “trevas” de “sofrimento” total, embora os “deportados” compartilhassem o desconhecido com alguém que não conhece ainda, eles conseguiram travar algum “laço”, efetuar algum “nó” que deram posteriormente resultados surpreendentes: expressões culturais compósitas, sincretismo “religioso”, línguas ditas “crioulas”. Significaria dizer que a Relação é o que permite aos “deportados” e seus

¹⁵⁴ o que petrifica nessa terrível deportação é o desconhecido, enfrentado, sem preparação e sem desafio (tradução minha).

¹⁵⁵ Conforme destacou Glissant, a primeira treva foi o arrancamento dos países de origem, dos deuses protetores, da comunidade titular. A segunda foi o abismo marinho no qual os deportados perderam tudo que os constituem como humanos (cultura, história, região até seus nomes). Nele havia apenas “lugar para um grito para que o abismo faça eco e não oblitere nem o sofrimento nem a lágrima” (COLOMBE, 2018).

descendentes nas Américas de efetuar os “nós”, “conectar”, “relacionar” os estragos da memória sobre seus “valores anteriores”, suas “experiências”, suas experiências da travessia, constituindo assim seus “novos” valores, suas “novas” expressões culturais. Portanto, é como destacou Glissant (1990, p.20):

Les peuples qui ont fréquenté le gouffre ne se vantent pas d’être élus. Ils ne croient pas enfanter des modernités. Ils vivent la Relation, qu’ils défrichent, à mesure que l’oubli du gouffre leur vient et qu’aussi leur mémoire se renforce.¹⁵⁶

Dessa forma, os “nós” efetuados a partir da Relação permitem a esses *seres* acumularem rastros de suas “histórias” ofuscadas, rastros de seus “valores” ocultados, rastros de suas experiências “vivas” para (re)constituir progressivamente elementos que engendrarão novas culturas, as culturas ditas compósitas. Nesse contexto, a noção de Relação permite-lhes recuperar, reconectar, relacionar, reatar elementos diversos oriundos de horizontes diversos para constituir uma “simbiose”, uma cultura de “síntese”. Nesse contexto, o que a Relação favorece, sobretudo, é reatar “rastros” de horizontes diversos. Com efeito, conforme sublinha Glissant (1997, p.18), “o rastro é o que nos coloca em Relação”; muitas vezes, ele foi o único recurso possível para os africanos transplantados e seus descendentes nas Américas assegurar sua existência diante da “extorsão”, da imposição do “outro”. O rastro torna-se, portanto, um elemento fundamental na Relação, na constituição das expressões culturais dos povos oriundos da colonização e escravização nas Américas. Se se seguir nessa perspectiva, dir-se-ia que o “rastro” permite “juntar” para existir. A essa ideia articula-se a seguinte colocação de Glissant (1997, p.19):

Ces Africains traités dans les Amériques portèrent avec eux, par-delà les Eaux Immenses, la trace de leurs dieux, de leurs coutumes, de leurs langages. Confrontés au désordre implacable du colon, ils eurent ce génie, noué aux souffrances qu’ils endurèrent, de féconder ces traces, créant – mieux que synthèses – des résultantes qui surprennent¹⁵⁷.

O que seria mais terrificante na dominação é o dominado naturalizar sua condição de dominado. A não-naturalização da imposição irracional do outro requer “memórias”, “consciências” que, por sua vez, requerem estratégias. Sob essa ótica, o conceito de “rastro”

¹⁵⁶ Os povos que frequentaram o abismo não se vangloriam de serem eleitos. Eles não acreditam em inventar as modernidades. Eles vivem a Relação, que eles desbravam, na medida em que o esquecimento do abismo lhes vem e que também sua memória se reforça. (Tradução minha)

¹⁵⁷ Para além das Águas Imensas, os africanos tratados nas Américas carregaram com eles os rastros dos seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens. Enfrentados à desordem implacável do *colon*, eles tiveram este génio, reatado aos sofrimentos que eles suportaram, de fecundar os rastros, criando – melhor do que sínteses – resultantes que surpreendem. (Tradução minha).

elaborado por Glissant, que é, portanto, parte integrante das práticas de *détour* e de *marronnage* estudados no capítulo anterior, revela-se um “ato de resistência”. Dessarte, o rastro que é um elemento da noção de Relação articula com as práticas históricas de resistências de *détour* e de *marronnage* para participar ativamente da constituição das expressões culturais das Américas. Em outras, os transplantados e seus descendentes nas Américas inventaram expressões culturais próprias (que elas sejam literaturas, línguas crioulas e a música de jazz do Caribe, o ritmo musical *rasin* e o vodu no Haiti, o *Gwo-ka* no Guadalupe, o *Blue* nos Estados Unidos) através de práticas de rastros, de *détour*, *marronnage*. Enfim, a esses conceitos estão vinculadas às categorias de *antillanité* (“antilhanidade”) e de criouliização enunciadas por Glissant para estudar igualmente a forma de povoamento do que ele chama de Neo-América ou América.

Se no início dos anos 1960, Glissant lançou-se em descrever a realidade antilhana, forjando a noção de *Antillanité* para “interrogar” a particularidade da realidade das ilhas do Caribe, a partir dos anos 1990, ele enunciou uma panóplia de noções que não se restringem apenas à realidade dessa região, mas que visam as Américas, petrificadas pela colonização e escravização em particular e a Totalidade-mundo em geral. É nessa perspectiva que surgiu a categoria da criouliização para qualificar a origem da Neo-América e suas expressões culturais oriundas de encontros de povos e de elementos culturais de horizonte diversos. Dessa forma, essa noção surgiu como noção que visa renovar a noção de *antillanité* do autor e “competir” com aquela de *créolité*¹⁵⁸ (“crioulidade”) enunciada por Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau e Jean Barnabé em 1989. Se com a noção de *antillanité* Glissant estuda a cultura e identidade antilhanas como resultante da forma histórica de povoamento e de confluências ou confrontações de elementos nas Antilhas, com a noção de criouliização, observa *Une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole* “(GLISSANT, 1990, p.15)¹⁵⁹. Criouliização torna-se, portanto, uma noção inovadora, mais vasta ou mais abrangente do que o neologismo de *antillanité*.

¹⁵⁸ A *créolité* é um movimento que visa afirmar a pluralidades e a heterogeneidades das identidades e das expressões culturais das Antilhas do Caribe, rompendo com qualquer fechamento identitário e culturalista, rompendo com qualquer essencialismo e promovendo uma abertura à alteridade, ao multilinguismo, ao diverso que são marcas próprias da realidade antilhana. Assim, entende-se por que logo no prolongamento do manifesto *Éloge à la Créolité* proponentes reivindicam: *Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles* [Nem Europeu, nem africanos, nem asiáticos, nós nos proclamamos Crioulos].

¹⁵⁹ um encontro de elementos culturais oriundos de horizontes absolutamente diversos que se crioulizam, se mesclam, se misturam e se confundem um no outro para resultar em alguma coisa imprevisível, absolutamente nova, que é a realidade crioula. (Tradução minha).

Ao contrário dos neologismos *antillanité* ou *créolité* que exprimiriam processos mais restritos, a Crioulização é um “processo inacabado (contínuo), ao mesmo tempo, biológico, linguístico e cultural” (ROSEMBERG, 2016, 325). Essa consideração está vinculada à seguinte definição de Patrick Chamoiseau sobre a noção de crioulização:

Qu’est-ce que Glissant appelle créolisation ? C’est la mise en contact accélérée et massive de peuples, de langues, de cultures, de races, de conceptions du monde et de cosmogonies. Cette mise en contact se fera selon des dynamiques qui relèvent du choc et de la déflagration, un continu tissé de discontinuités. (CHAMOISEAU, 2013, p.18, *apud* ROSEMBERG, 2016, p.325)¹⁶⁰.

Dessa forma, a noção de Crioulização se distingue grandemente de processos de “hibridez” ou de mestiçagem, porque o resultado de um processo de crioulização é “imprevisível”, “incalculável”. Ademais, ela não é fixidez, tampouco *ce mélange informe (uniforme) où chacun irrait se perdre* (GLISSANT, 2009, p.66. Grifo do autor) [esta mistura informa e (uniforma), onde cada um dos elementos iria se perder]. Trata-se, conforme prossegue Glissant, de uma sequência de resoluções, cuja máxima fluida se diria assim: “*Je change par échanger avec l’autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer*” [Eu mudo pela troca com o “Outro”, sem, porém, me perder nem me desnaturalizar]. Essa máxima destacada por Glissant para resumir sua noção de crioulização é a própria essência da sua noção de Relação. Nessa perspectiva, observou-se que, com a categoria de Crioulização, Glissant, não apenas estudou os processos históricos das formas de povoamento das Américas e suas inéditas expressões culturais, mas igualmente projeta o porvir do mundo, através “da conversão do ser” (GLISSANT, 1996, p.15). É esta tese de “conversão do ser” que Glissant estuda em *Introduction à une Poétique du Divers* quando afirma que defende a tese segundo a qual “*le monde se créolise*” (“o mundo se criouliza”), que se revela, como já observou Rosemberg (2016, 326), “uma profecia e que anuncia à humanidade (nós, a gente) um evento futuro não situado no tempo nem no espaço”. Esta tese, “o mundo se criouliza”, sustentou-se nos contatos de culturas, de povos, de imaginários observados desde a queda do Muro de Berlim, e é o fundamento da noção da Relação. Para Glissant (1997, p.25), o que a Relação nos oferece a imaginar, a crioulização nos dá-o a viver. A Crioulização e Relação revelam-se, portanto, dois processos complementares ou como destaca Édouard Glissant (2013): a “Relação é o produto refinado da Crioulização”.

¹⁶⁰O que Glissant chama de crioulização? A colocação em contato acelerada e massiva de povos, de línguas, de culturas, de raças, de concepções do mundo e de cosmogonias. Este contato se fará conforme dinâmicas que derivam do choque e da deflagração, uma continuação imbuída de discontinuidades. (Tradução minha).

3.3.3.2. Contra o fechamento: A Relação

La Relation s’efforce et s’énonce dans l’opacité. Elle diffère la suffisance. (GLISSANT, 1990. p.200)¹⁶¹.

Sob a luz do “nó” e do “inventário” das histórias, dos rasgos de memórias ofuscadas dos povos vitimados pelo projeto exterminador do Ocidente, a noção de Relação caminha para expressar uma “visão do mundo” sensível a todas as “particularidades” da “Totalidade-mundo”, da “Totalidade-terra”. Trata-se assim de uma categoria de Relação que põe em presença ou em contato todos os “lugares”, todos os “imaginários” da “Totalidade-mundo”. Significaria destacar que a noção de Relação, “que não pressupõe nenhum a priori e que *relie*, (“conecta”), *relaie* (“transmite”) e *relate* (“relaciona”) (GLISSANT, 1990, p.185-87), se vincula à “Totalidade-mundo” ou “Totalidade-Terra” (ROCHA, 2002, p.32) e contempla o “Diverso” em vez do “Uno” ou do “Mesmo”.

A passagem do “Uno” ou do “Mesmo” ao “Diverso” é o cúmulo da noção de Relação. Concebido como “contra-categoria” o Diverso é uma categoria articuladora da noção de Relação glissantiana. Como Andrei Ferreira Lima o estuda no seu artigo intitulado *O Diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant*, o Diverso constitui uma noção essencial que compõe o núcleo duro da poética glissantiana. Aliás, o livro II intitulado “Poétique de la relation” da obra *Le Discours antillais* de Glissant se abre com um ponto intitulado ‘Le Même et le Divers’. Nesse ponto, Glissant opõe o Mesmo generalizante ou fechado ao Diverso “aberto” e em “movimento”. Para Glissant, enquanto o primeiro, que não “é o uniforme nem o estéril pontua o esforço do espírito humano para a transcendência de um humanismo universal” (GLISSANT, 1981, p.190), o Diverso, que “não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano para uma relação transversal, sem transcendência universalista” (GLISSANT, *ibidem*). Dessa forma, como já observou Lima (2016, p.7), “o Diverso passa pela totalidade dos povos e das comunidades”. Aliás, nessa mesma linha, é o que o próprio Glissant expõe para o conhecimento quando afirma que *le Divers a besoin de la présence des peuples, non pas comme objet à sublimer, mais comme objet à mettre en relation*¹⁶². Assim, à predominância do “Uno”, Glissant opõe a “Relação do Todo-mundo, da

¹⁶¹ A relação esforça-se e enuncia-se na opacidade. Distingue-se da suficiência.

¹⁶² o Diverso precisa da presença dos povos, não mais como objeto para sublimar, mas como objeto para colocar em relação. (Tradução minha).

Totalidade-Terra”. Diferentemente ao “Uno” que procura abarcar ou matar seu entorno, o “Diverso” procura manter relações com o “Todo”, aclama o “Todo”, que “não é fechado nem suficiente” (GLISSANT, 1990, p.221). Nessa mesma linha, Glissant (1981, p.190) ainda acentua a distinção entre os termos desta maneira:

Le Même requiert l'« Être », le Divers établit la « Relation ». Comme le « Même » a commencé par la rapine en Occident, le Divers s'est fait jour à travers la « violence » politique et armée des peuples. Comme le « Même » s'élève dans l'extase des individus, le Divers se répand par l'élan des communautés. Comme l'« Autre » est tentation du « Même », le « Tout » est l'exigence du « Divers »¹⁶³. (Grifos meus e tradução minha).

O Diverso tem-se mostrado, nesse contexto, uma categoria que estabelece relação não com o idêntico, mas com a diferença. Ou seja, enquanto o pensamento único do ocidente promove um diálogo, que vai do “mesmo” ao “mesmo”, o Diverso estende-se para a alteridade, para a “Totalidade-Terra”. Isso articula-se com esta colocação de Glissant em *Introduction à une poétique du divers: Le divers c'est [sic] les différences qui se rencontrent, s'ajustent, s'opposent, s'accordent et produisent de l'imprévisibilité*. (1996, p.98)¹⁶⁴. À imagem desta conceituação da noção do Diverso de Glissant, está vinculada a noção da Relação que conecta, relaciona as diferentes particularidades do Diverso. Conforme a teoria glissantiana, o que há na Relação é uma sequência de “interrelações” entre diferenças, ao reencontro umas com as outras (GLISSANT, 2009, p.72). A Relação é, nesse contexto, uma categoria filosófica que promove uma visão integrante, inclusiva, participativa do mundo, onde não há lugar para exclusão. Com essa observação se articula a seguinte consideração esclarecedora de Glissant (2013)¹⁶⁵ sobre a noção da Relação:

[...] la Relation est la quantité finie de toutes les particularités du monde sans oublier une seule. Je pense que la relation c'est notre forme d'universel aujourd'hui, c'est notre manière à nous tous d'où que venons d'aller vers l'autre de s'échanger en échangeant sans ne se perdre ni se dénaturer¹⁶⁶.

¹⁶³ O “Mesmo” requer o “Ser”, o Diverso estabelece a “Relação”. Como o “Mesmo” começou pela rapina no Ocidente, o Diverso fez-se através da “violência” política e armada dos povos. Como o “Mesmo” se eleva no êxtase dos indivíduos, o Diverso se estende pelo impulso das comunidades. Como o “Outro” é tentação para o “Mesmo”, o “Tudo” é a exigência do “Diverso”. (Tradução minha).

¹⁶⁴ o diverso são as diferenças que se encontram, se ajustam, se opõem, se concordam e produzem a imprevisibilidade”. (Tradução minha).

¹⁶⁵ Nesta tese, a referência GLISSANT, 2013) refere-se ao seguinte vídeo do youtube publicada na página Institut Tout-Monde, [Relation \(Répertoire vidéo E. Glissant\) \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...), no qual o autor discorre sobre a diferença entre universalismo e relação.

¹⁶⁶ [...] a Relação é, para mim, quantidade finita de todas as particularidades do mundo, sem esquecer nenhuma delas. Acho que a Relação é nossa forma de universal hoje, é nossa própria maneira, de onde viemos, de ir ao encontro do outro, de se mudar trocando, sem se perder nem se desnaturar. (Tradução minha).

A Relação é, assim, “uma “noção-chave”, uma “noção-esquema” a partir da qual tudo se organizou” (OUAHAB, 2021, p.123), permitindo, a um tempo, reatar as particularidades da Totalidade-mundo e pensar nossa identidade sempre em relação ao “Outro”. O que se torna fundamental na Relação é, com efeito, a abertura ao Outro, ir ao seu encontro para melhor se (re)conhecer e conhecer o “Outro”. Por consequente, na Relação o Homem não é concebido como “ser” (sob a ótica de que o ser expressa certo tipo de suficiência de si), mas como “sendo”, um “sendo” insuficiente, em perpétua construção. Isso faz com que o Homem, enquanto “ser-sendo” exista apenas em Relação – amigável ou conflituosa –, mas sempre em Relação. Significaria dizer que a construção do Homem, enquanto “sendo em tornando-se” se dá “na trama caótica da Relação e não na violência oculta da filiação” (GLISSANT, 1990, p.158). É como sublinha o autor martiniquense Patrick Chamoiseau: “entrar em Relação é deslançar fenômenos imprevisíveis, criação de si, criação do novo; por isso, para que o indivíduo se reconstruía é preciso que ele fique sempre em processo de tornar-se (CHAMOISEAU, 2022). Na Relação os lugares, as culturas, os povos colocados em contato, a um tempo, guardam sua especificidade, que “é uma especificidade aberta” (GLISSANT, 2002, p.84) e abrem-se, constroem-se mutualmente. Como evoca Glissant (1990, p.186), a Relação não transmite nem conecta aferentes, assimiláveis ou aparentáveis no seu único princípio, pela razão de que ela os diferencia sempre e os desvia da “totalidade”.

No processo da Relação em que cada elemento, cada indivíduo se reconstrói há sempre o “novo”, a “imprevisibilidade”. Essa imprevisibilidade é devida ao fato de que não podemos conceber previamente o resultado de dois povos, duas culturas, dois lugares colocados em presença ou em contato. A imprevisibilidade que caracteriza a noção da Relação está vinculada igualmente ao fato de que a Relação refuta qualquer ideia de absolutismo, e nela não há uma moral, tudo é aberto. Nesse registro, Glissant evoca que a “Relação não tem moral: ela não elege (1997, p.24), não se infere em nenhuma das nossas morais, cabe a nós “inserir-los” (2009, p.73). Por isso, como sublinha Glissant, as interrelações procedem por fraturas e rupturas, e “na relação não há lugar para a passividade” (GLISSANT, 1990, 151), tudo é movimento, tudo é dinâmico, todas as culturas humanas são iguais e se intervalizam.

A teoria da Relação conceptualizada por Glissant impõe-se, portanto, como “categoria filosopoética” que se opõe categoricamente a qualquer tipo de “isolamento”, de “fechamento” e de “homogeneidade”. A Relação “esforça-se e enuncia-se na opacidade” (GLISSANT, 1990, 200) através de “fragmentos de questões inseguras, de falas impossíveis” (COURSIL, 2005, p.86), de (re)constituição de histórias ofuscadas e de memórias obliteradas, recusando assim a

linearidade e a transparência impostas pelo Ocidente ao benefício de uma busca contínua de “duração”. Dessa forma, doravante, a transparência, como destaca Édouard Glissant,

La transparence n'apparaît plus comme le fond du miroir où l'humanité occidentale reflétait le monde à son image ; au fond du miroir il y a maintenant de l'opacité, tout un limon déposé par des peuples, limon fertile mais à vrai dire incertain, inexploré, encore aujourd'hui et le plus souvent nié ou offusqué, dont nous ne pouvons pas ne pas vivre la présence insistante. (1990, p.125)¹⁶⁷.

A “opacidade” constitui-se, assim, como uma das dinâmicas essenciais da Relação que impõe a obrigação de aceitar o “Outro”, na sua opacidade. Dessa forma, relacionar-se com o “Outro” requer o respeito da sua opacidade; o respeito da opacidade do “Outro”, torna-se assim o princípio elementar da Relação. Durante vários anos o Ocidente, na sua extensão colonialista e imperialista, tornou transparente a opacidade dos povos; quando desembarcou em algures, foi-lhe necessário civilizar os residentes, cristianizá-los para torná-los transparentes. Ora, a noção de Relação tal como é enunciada por Glissant é a ordem ética que leva um “Eu” ao encontro com o “Outro” na sua opacidade: *é la possibilité pour chacun de s'y trouver, à tout moment, solidaire et solitaire*. (GLISSANT, 1990, p.45)¹⁶⁸. A Relação que é “o consentimento ao relativismo cultural, que diz que as culturas humanas valem, cada uma no seu espaço, é equivalente no seu conjunto” (GLISSANT, 1990, p.149).

A essa altura, a Relação se revela uma teoria altamente “filosófico-poética”. Do ponto de vista filosófico, a teoria de Glissant, a um tempo, contesta, reverte a cosmogonia fixa e fechada do Ocidente e elabora uma cosmogonia aberta, que leva em conta o imaginário e a experiência de “Todos” com o Universo. O que já foi exposto até aqui sobre a teoria da “Poética da Relação” conduz indiscutivelmente à seguinte pergunta: em que a ‘Poética da relação’ se revela uma teoria artístico-literária? Atender a essa pergunta impõe-nos a necessidade de deixar de lado este estudo epistemológico da teoria glissantiana para nos restringirmos, doravante, aos atritos argumentativos de caráter literário ou poético que faz da Relação uma teoria de estudos literários, realçando em que essa teoria contribui de forma inédita aos estudos literários do Caribe.

¹⁶⁷ não aparece mais como o fundo do espelho onde a humanidade Ocidental refletia o mundo à sua imagem; no fundo do espelho há doravante a “opacidade”, todo um “limo” depositado por povos, “limo” fértil, mas na verdade incerto, inexplorado, ainda hoje e muitas vezes negado ou ofuscado, do qual não podemos evitar sua presença insistente. (Tradução minha).

¹⁶⁸ a possibilidade para cada um de aí se encontrar, em qualquer momento, solidário e solitário (tradução minha).

3.3. A Poética da Relação como teoria de estudos literários

O que foi estudado até aqui também conduz indutivamente a, pelo menos, dois postulados de base: i) a poética do continente americano e particularmente aquela do Caribe (que sofreu a exterminação das populações autóctones) se constituem como “poéticas de resistência”, uma vez que são constituídas como “resultantes” de resistências dos avatares da colonização e da “desumanização” imposta pela transparência do “Uno”; e ii) nela se manifesta uma visão cultural, histórica, linguística, antropológica. A combinação desses dois postulados conduz à hipótese de que a poética no contexto americano, que se constitui como “contra-poética”, pode ser igualmente estudada como uma “etnopoética”, no sentido de que abraça todas as experiências históricas, todas as formas de invenção e criatividade estética destes povos. De acordo com John Leavitt em *L’Ethnopoétique: Moments dans l’histoire d’une discipline*, se tomamos a “poética” no seu sentido amplo e colocamos o prefixo “etno” em paralelo com etnolinguística, etnobotânica, etnomusicologia, a “etnopoética” sugere as seguintes direções:

i) un élargissement de la poétique à l’échelle de l’humanité, sans se limiter aux formes classiques ou occidentales. L’ethnopoétique serait donc une discipline qui prend au sérieux les formes littéraires de toute société humaine ; ii) avec, pour corollaire, un autre élargissement au-delà de la l’écrit et même du verbal, puisque dans beaucoup de traditions la "poésie" ne constitue que la dimension verbale d’un événement au sens large, multiples modalités sensorielles et sémiotiques. L’ethnopoétique collaborerait donc avec des études sur la performance, comme les études théâtrales et l’ethnomusicologie ; iii) une diversification de la discipline pour prendre en compte la diversité des conceptions propres à chaque culture de son objet. Dans ce sens l’ethnopoétique serait aussi l’étude comparée des arts poétiques des différentes sociétés et traditions. (LEAVITT, 2010, p.126-7)¹⁶⁹.

De fato, a “poética” das Américas – que nasceu a partir de “avatares” da colonização e da escravização, fora de todo *continuum* literário ou de “tradição literária lentamente amadurecida” (GLISSANT, 1981, p.254) – tem se mostrado uma “etnopoética”, expressando uma “consciência da consciência”, constituindo-se assim como “elemento do conhecimento do real, onde o absoluto ontológico será evacuado” (COURSIL, 2005, p.88), para ceder lugar à evidência do “Múltiplo” e do “Diverso”, uma “ontologia-mundo”, uma “literatura-mundo”,

¹⁶⁹ i) uma ampliação da “poética” à escala da humanidade, sem se limitar às formas clássicas ou ocidentais. A etnopoética seria uma disciplina que leva a sério as formas literárias de toda sociedade humana; ii) com, para corolário, uma outra ampliação de além da escrita e mesmo do verbal, pois, em várias tradições, a poesia não constitui senão a dimensão de um evento mais amplo às múltiplas modalidades sensoriais e semióticas. A etnopoética colaboraria, portanto, com estudos sobre performance, como os estudos teatrais e a etnomusicologia; iii) uma diversificação da disciplina para levar em conta a diversidade das concepções próprias a cada cultura de seu objeto. Nesse sentido, a etnopoética seria o estudo comparado de artes poéticas e tradições. (Tradução minha).

conforme estudado no capítulo desta pesquisa. Dessa forma, como ressalta Édouard Glissant, para nós, “não se divide a literatura em [apenas] gêneros, mas envolverá todas as abordagens das ciências humanas” (GLISSANT, 1997a, p. 228 *apud* ROSEMBERG, 2016, p.329).

A “Relação” torna-se, portanto, uma categoria fundamental para a poética do continente americano, não apenas por permitir atar histórias ofuscadas, vestígios de memórias ou fragmentos de duração, mas igualmente por favorecer estudos comparados entre produções artístico-literárias com a cultura oral tradicional dos povos na “Totalidade-Mundo”. A essa ideia articulam-se as grandes linhas de força da “Poética da Relação”, que são, conforme sintetiza Glissant em *Poétique de la Relation* (1990, p.47), i) a relação dialética do oral e da escrita, ii) o pensamento do multilinguismo, iii) o balanço do instante e da duração, iv) o questionamento dos gêneros literários, v) a força barroca, vi) o imaginário não projectante”. Essas linhas de forças sugerem que precisamos recorrer aos conceitos-noções-chave do pensamento glissantiano estudados acima para entender sua “teoria literária”, seu “projeto” literário. A partir dos conceitos de Crioulização, de Lugar, Totalidade-Mundo, Relação, Diverso, Digênese em contraposição a conceitos de Filiação, Mito fundador, “Uno”, Absoluto, Glissant enuncia uma teoria de literatura que “libere” o imaginário, ponderando-a na escala da totalidade-mundo, de um lado, e, por outro, no contexto americano, procura reatar “os fragmentos de duração que foram absorvidos em acumulações ou vestígios” (GLISSANT, 1981, p.254).

Contra toda linearidade na (re)constituição ou na figuração do “real”, a teoria da relação enquanto teoria literária sugere “que as poéticas sejam “terrenos novos” onde a língua, trabalhada por ela mesma, atualiza fragmentos de questões incertas, de falas “impossíveis” (COURSIL, 2005, p.23), revertendo evidências, transferências para adotar a “opacidade”, que distrai as “verdades absolutas”. Conforme teoriza Édouard Glissant, a opacidade não estabeleceria o autismo, mas fundaria certamente a Relação (1990, p.206). Enquanto a transparência reduz, a opacidade, que não o é ou que é o não-reduzível, fortifica “garantias de participação e de confluências” (GLISSANT, *idem*, p.205-206), constituindo-se como eixo central do imaginário da Relação. Dessa forma, uma das linhas de força da contra-poética é a opacidade do Diverso, “que anima a transparência imaginada da Relação” (GLISSANT, *ibidem*); e, a opacidade protege-nos, assim, de “vias unívocas e irreversíveis” (GLISSANT, *ibidem*). A esta noção de opacidade articula-se a formulação de Glissant (1990, p.129) segundo a qual “o texto literário é por função e contraditoriamente produtor de opacidade”. Para ele, o escritor, ao entrar em suas escritas *entassées* (“empilhadas”) renuncia a um absoluto, sua intenção poética, toda evidência e de sublimidade. Conforme prossegue o autor: *L’écriture est*

relative par rapport à cet absolu, c'est-à-dire qu'elle l'opacifie en effet, l'accomplissant dans la langue. Le texte va de la transparence rêvée à l'opacité produite par les mots (1990, p.129)¹⁷⁰. Se prosseguimos essa relação excludente entre transparência e opacidade, a um tempo, chegaremos à hipótese de que a opacidade se refere a uma forma de leitura e à problemática de composição da obra artístico-literária, a dificuldades tanto para o inventor estético como para o leitor de apreender o “real” na sua realidade movimentada.

Referindo-se a técnicas de composição do objeto literário, Glissant (1981, 198) afirma que uma das primeiras dificuldades que enfrenta um escritor se refere à maneira como ele leva em conta o “real”. Para ele, se o realismo se torna teoria e técnica da produção literária no Ocidente, ele não se inscreve no reflexo cultural dos povos africanos e americanos. Essa consideração de Glissant sustenta-se no fato de que, no contexto das Américas, o realismo ocidental não é adotado sem transformação e, quando é adotado sem crítica, torna-se uma técnica fora de profundidade, produzindo obras que aniquilam seus esforços de “investigações”. Contudo, Glissant considera a teoria de “Realismo” enunciada por Alexis como superação da ingenuidade que poderia caracterizar o Realismo nesta região. Conforme salienta Glissant, Alexis tinha entendido a necessidade de não usar sem *détour* (“desvio”) as técnicas do realismo, ressaltando igualmente o escritor Garcia Marques que também superou o realismo ocidental no seu romance *Cem anos de solidão*. Por conseguinte, a Relação revela-se um eixo central na problemática de composição literária e na apreensão do “real”.

No modo narrativo, que nos concerne aqui nesta tese, a Relação como modalidade de composição literária, refere-se a “uma maneira de relatar sem linearidade, sem ordem cronológica quando se trata de reconstituir histórias que não têm origens” (ROSEMBERG, 2016, p.329). Dessa forma, como destaca Dominique Chancé, “fazer a relação é a metodologia apropriada a uma digênese, não-histórica sem origem, nem unicidade, cujos fragmentos podem ser apenas colocados em relação [...] em um lugar singular que permite perceber os rastros enterrados” (CHANCE, 2001, p.213 *apud* ROSEMBERG, 2016, p.329). Em concordância com a argumentação de Muriel Rosemberg, a relação enquanto modalidade da narração, é, portanto, polifônica, pois que deve ligar os fragmentos da memória, mas também porque escrever é reunir todas as vozes, inscrevendo-se o oral e a escrita, misturando o crioulo ao francês, ultrapassando as fronteiras dos gêneros.

¹⁷⁰ a escritura é relativa em relação a este absoluto, ou seja, ela o torna opaco, com efeito, realizando-o na língua. O texto vai da transparência sonhada à opacidade produzida nas palavras. (Tradução minha).

3.4. Algumas notas sobre a poética do Caribe crioulifrancófono

O multilinguismo, enquanto “eixo da relação”, constitui-se como um dos axiomas centrais da poética do Caribe francófono. Enquanto “um dado, um dos principais eixos da mestiçagem cultural” (GLISSANT, 1981, 356), o multilinguismo evoca um dos primeiros fatores de aproximação entre as Antilhas francófonas do Caribe (Haiti, Martinica, Guadalupe e Guiana): a relação contraditória entre duas línguas em uso. Trata-se de uma relação dominada/dominante, na qual há uma língua dominada (o chamado crioulo), que carrega consigo “toda a cultura popular”, “todo o imaginário coletivo”, “todo o tesouro da cultura”, da “alma” do seu povo, e uma dominante (o francês), que é uma língua “administrativa”. Dessa relação problemática das duas línguas em uso nessas Antilhas a situação resultante é aquela da qual o locutor, como destaca Édouard Glissant *é déporté entre et par ces deux impossibles : le caractère « en suspension » d’une langue qui ne sert pas à introduire ni à créer quoi que ce soit (le créole), le caractère « irresponsabilisé » d’une langue qui ne sert qu’à consommer le français*¹⁷¹ (1981, p.357. Grifos do próprio autor). Embora essa realidade linguística apresentada por Glissant evoluísse, pois, do final do século XX para cá com a emancipação cada vez maior da literatura de expressão “crioula” nas Antilhas, sobretudo, aquela do Haiti, a problemática língua foi e continua a ser um marcador na poética dessa região do Caribe.

O escritor das Antilhas crioulifrancófonas do Caribe vê-se, então, enfrentando o “impossível”, apesar de que este é inerente à produção artística e literária¹⁷². Todavia, se o impossível é um eixo fundamental na invenção artística e literária, o impossível linguístico é um axioma determinante, um fator de solidariedade da poética do Caribe crioulifrancófona. Assim sendo, quer seja no Haiti, na Martinica, no Guadalupe e na Guiana, a problemática da produção literária é a mesma: “como fazer raciocinar a língua crioula, como figurar a cultura popular, o imaginário coletivo que as línguas ditas “crioulas” carregam consigo, fazer expressar indivíduos monolíngues em uma língua outra?

¹⁷¹ deportado entre e por estes dois impossíveis: o caráter “em suspensão” de uma língua que não serve para produzir ou criar nada (o crioulo) e o caráter “irresponsabilizado” de uma língua que serve apenas para consumir o francês”. (Tradução minha).

¹⁷² Em uma conferência intitulada *De la cale négrière à la Relation* dada em 13 de abril de 2019 no MuCem em Marseille, o escritor martinicano Patrick Chamoiseau considera o impossível como princípio da criação artística e literária. Conforme destaca a literatura, a criação artística pode apenas enfrentar o impossível; se não há impossível não há literatura. Prossegue afirmando que à base de cada um dos seus textos há um impossível. Para ele cada gesto de arte, cada ato de criação fundamentalmente deve resolver um impossível, um impossível a dizer, um impossível a descrever, um impossível a pensar. Disponível em: [\[Les archipels de Patrick Chamoiseau\] De la cale négrière à la Relation - YouTube](#). Acesso em 14/02/2022.

É justamente sob a luz desta problemática que as produções literárias dessa região podem ser estudadas, não no plural, mas no singular, não como “as literaturas”, mas como “a literatura”, confirmando a hipótese de “literatura francófona” ao invés de “literaturas francófonas” do Caribe. Essa abordagem não aniquila, tampouco não retira nada [n]a autonomia dessas literaturas, pelo contrário, tratar-se-ia de uma abordagem que visa uma “unidade” na diversidade, uma forma de solidariedades entre elas por terem emergido no mesmo contexto, por elas enfrentarem o mesmo “impossível” linguístico. Que seja no Haiti, na Martinica, no Guadalupe ou na Guiana, nas produções literárias, se encontra a prática da língua “crioula” ou o imaginário dessa, deixando lugar para uma teoria de “poética forçada”.

Na sua “Poética da Relação”, Édouard Glissant enuncia a “poética forçada” como “toda tensão coletiva para uma expressão, que põe, ao mesmo tempo, a falta para que ela se torne impossível não enquanto tensão, sempre presente, mas enquanto expressão, jamais concretizada” (GLISSANT, 1981, p.236). Conforme prossegue Glissant, há “poética forçada” quando “uma necessidade enfrenta um “impossível” a expressar”; e “esta necessidade atém-se se (a) uma oposição entre o conteúdo exprimível e a língua sugerida ou imposta”. Trata-se, assim, de uma poética que nasceu da “consciência da oposição entre uma língua que usamos e uma linguagem de que precisamos” (GLISSANT, *idem*, p.237). Por conseqüente, a produção literária passa a ser um ato de sobrevivência, como ato de resistência. A “poética forçada”, que é também uma “contra-poética”, portanto, expressa o sentimento, o desencantamento, as lutas do coletivo, onde a expressão não pode se expressar diretamente.

O “impossível” que essa poética enfrenta é caracterizado por um conjunto de esforços que a constituem como “uma “desmesura” da ordem, uma mesura da desordem” (GLISSANT, 1990, p.106. Grifos meus). Nessa perspectiva, Glissant destaca as seguintes considerações para sintetizar esta poética:

i) Cette contre-poétique est donc vouée à la synthèse d’éléments culturels diversifiés, parfois opposites. ii) une partie au moins de ces éléments ne préexiste pas à la fonction synthétisante, ce qui rend leur combinaison d’autant plus nécessaire mais d’autant plus menacée. iii) Ce caractère contraint fait toute la force (le rêche, le dramatique) d’une telle poétique forcée. iv) Cette poétique forcée tarira si elle ne se constitue pas en poétique naturelle, libre, ouverte, relatée (1981, p.244)¹⁷³.

Essas observações evocam que a “poética forçada” é apenas uma vertente da teoria da “Poética da Relação” elaborada por Glissant. Pois, conforme o que foi estudado aqui acerca

¹⁷³ i) Esta contra-poética é, portanto, destinada à síntese de elementos culturais diversificados, às vezes opostos. ii) Pelo menos uma parte destes elementos não preexiste à função sintetizante, o que torna sua combinação mais necessária e mais ameaçada. iii) Este caráter restrito faz toda a força (o áspero, o dramático) desta poética forçada. iv) Esta poética forçada esgotará se ela não se constituir em poética natural, livre, aberta, relacionada.

dessa teoria, a Poética da Relação revela-se uma “contra-poética”, procurando inventariar os elementos fundadores dos povos desta região, atando os rasgos da memória, além das “histórias” obliteradas dos mesmos. Enquanto poética “livre”, “aberta” que procura relações, a Poética da Relação contrapõe a toda ideia generalizante, a toda “moral”. Se há uma “moral” para a “poética da relação” seria a da nossa responsabilidade para com a “totalidade-mundo”, para com o “Diverso”, para com o “Múltiplo”, para como o “Trans-multiculturalismo”, para o “Trans-multilinguismo”. Para a “Poética da Relação”, enquanto invenção relacional, a obra literária não é “estilo”, mas linguagem. Conforme ressalta o escritor Patrick Chamoiseau (2019), enquanto o estilo exige que “fiquemos na norma da língua, enquanto o estilo faz sorrir a Gramática, a linguagem vai procurar na língua o que é de ordem do indizível, do indescritível, do intransmissível”. Conforme prossegue o autor, a linguagem vai procurar também a vibração das opacidades, dos gestos perdidos e do imaginário. A poética da Relação promove, portanto, uma estética barroca.

Em *Poétique de la Relation*, Glissant postula o barroco como a fala privilegiada das culturas compósitas que formam as realidades das Américas de crioulização, pelo fato de que, conforme destaca, “as confluências são sempre marginais, que os classicismos são de intolerância e a sua violência “rejeitante” e oculta se substitui a violência manifesta e integrante de contaminações” (1990, 105-106). Em concordância com a argumentação glissantiana, o barroco “naturalizado” no mundo tende a lugar comum da contemporaneidade. A “Poética da Relação” torna-se, fundamental, nos estudos das culturas compósitas, *dont la composition ne fut pas d’une conjonction de « normes », mais bâties dans les marges, avec toutes sortes de matériaux qui par nature échappèrent à la patience de la règle et furent précipités dans le monde par la nécessité, l’oppression, l’angoisse, la cupidité ou l’appétit d’aventure*¹⁷⁴.

3.5. Realismo maravilhoso e Poética da relação: possível diálogo

As teorias poéticas e estéticas do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da Relação” mobilizam dispositivos conceituais e discursivos inegáveis para estudar a particularidade do

¹⁷⁴ cuja composição não foi dada a partir de uma conjunção de “normas”, mas fundada nas margens, com todo tipo de materiais que, por natureza, escaparam à paciência da regra e foram precipitadas no mundo pela necessidade, a opressão, a angústia, a cupidez ou o apetite de aventura. (Tradução minha)

campo artístico-literário das Américas. O avatar, a extorsão, as trevas da colonização e da escravização do continente americano é o que constitui a “pedra-de-toque” dessas duas teorias que procuram, a um tempo, definir os “povos” desse continente em suas diferentes facetas e sua “relação” com o “Todo”, com a “Totalidade-mundo”. Com efeito, elas inscrevem-se em uma perspectiva que ultrapassa o “regionalismo” para situarem-se em dinâmica que promove o “pluralismo”, o “(trans)multiculturalismo”, o “multilinguismo”, constituindo-se, a um tempo, como teoria poética e “estética artístico-literária” e “teoria de conhecimento”. “Realismo maravilhoso” e de “Poéticas” veem-se, portanto, aproximadas para expressar uma “visão des(re)construtivista” do “mundo”, procurando “libertar”, “arrancar” a produção artístico-literária e a produção do conhecimento da “imposição” ocidental. Libertar-se dos “jugos” do “Outro”, da “transparência” imposta pelo “Outro” requer uma consciência “crítica”, com intuito de melhor se (re)conhecer e conhecer o “Outro”. É disso que Alexis e Glissant têm ciência quando procuram inicialmente nas suas respectivas teorias “desconstruir” os pressupostos teóricos “filosopoéticos” do Ocidente¹⁷⁵.

Almejando enunciar que os povos de origem negra têm uma visão particular da “realidade sensível”, do “movimento do ritmo e da vida”, Alexis teoriza que os gêneros e os modos artísticos e literários legados pelo Ocidente devem ser questionados, desviados e trabalhados de modo que tudo na obra produzida pelos inventores artísticos e literários dessa região mexe com a sensibilidade particular dos seus povos, “filhos de três raças e de tantas culturas” (ALEXIS, 1956, p.268). Por esse motivo, como ele prossegue, “todo o tesouro de contos, de lendas, toda a simbologia musical, coreográfica, plástica, todas as formas da arte popular” devem ser convocadas na técnica de composição das obras artísticas e literárias dos povos do continente. Segundo essa perspectiva, a teoria de “Realismo Maravilhoso” enunciada por Alexis revela-se uma “contra-teoria” poética e estética, desafiando as teorias poéticas e estéticas do Ocidente. Nesse registro, Édouard Glissant, que dedicou apenas algumas linhas na sua teoria a Alexis, sublinha que o mérito da teoria do Realismo reside no fato de que Alexis tinha entendido a necessidade de usar apenas com *détour* as técnicas do realismo europeu (1981, p.198).

¹⁷⁵ Essa abordagem desconstrutiva é menos acentuada em Alexis, que procura descrever a particularidade das expressões culturais dos povos de origem negra em relação àquelas do ocidente. Ao contrário em Glissant, encontra-se uma abordagem altamente desconstrutiva, mobilizando, como se observou em acima, uma panóplia de noções-conceitos para contrapor os pressupostos filosóficos e teóricos do Ocidente. Isso é compreensível quando sabemos que a teoria de Alexis foi apenas um “prolegômenos, nem teve tempo de amadurecê-la.

Desse modo, a maneira como essa teoria é enunciada faz com que ela se inscreva em uma perspectiva apta a (re)criar um “lugar comum”, um “terreno de solidariedades” para com produções artístico-literárias e formação identitária destes povos das Américas oriundos da colonização e da escravização. Se se prosseguir nessa linha, se entenderá que a teoria de “Realismo maravilhoso” de Alexis mantém relações “privilegiadas” com a teoria da Relação de Glissant.

A teoria poética e estética da Relação enunciada por Glissant, enquanto “contra-poética”, enquanto “poética de síntese”, enquanto poética de “fragmentos”, conforme estudamos acima, propõe-se, de um lado, (re)inventariar os elementos culturais colocados em presença, as histórias “rasuradas”, “ofuscadas” dos africanos transplantados nas Américas e seus descendentes e, por outro, (re)atar essas histórias, esses elementos, esses rastros, esses rasgos da memória coletiva para uma “solidariedade” entre os povos petrificada pela “transparência” que causou tantos horrores à humanidade. É segundo esse registro que Glissant, na sua teoria, não apenas questiona, desafia, demonstra a “particularidade da visão do sensível”, do “movimento do ritmo e da vida”, como teorizou Alexis na sua teoria, mas procura desconstruir os propósitos filosóficos e a teoria de conhecimento do Ocidente. Todavia, isso não distancia estas duas teorias, pelo contrário, convergem para expressar uma visão autêntica dos povos das Américas.

O *locus* de confluências, contatos na constituição dos povos dessa região, o *locus* do passado desumanizante da colonização e da escravização na construção da memória coletiva e na formação da identidade sociopolítica e cultural desses povos revelam-se fios condutores dessas duas teorias poéticas e estéticas elaboradas por Alexis e Glissant. É segundo essa perspectiva que essas duas oferecem substratos teóricos e metodológicos para estudar as literaturas do caribe francófono da segunda metade do século XX para cá, não como adição de várias literaturas nacionais, mas sim como *uma*, embora cada uma guarde suas “particularidades”, sua “autonomia”. Não se trataria de uma abordagem “reducionista”, “imperialista”, mas uma abordagem que procura criar certo tipo de “solidariedade” entre essas produções literárias de quatro países oriundos do mesmo avatar, construindo com elas um campo “comum”.

PARTE II

**O REALISMO MARAVILHOSO E A POÉTICA DA RELAÇÃO NO ROMANCE DO
CARIBE CRIOULIFRANCÓFONO**

IV

REALISMO MARAVILHOSO E POÉTICA DA RELAÇÃO: UMA LEITURA DE L'ESPACE D'UN CILLEMENT, DE JACQUES-STEPHEN ALEXIS

4.1. Apresentando *L'espace d'un cillement* e seu “modo de composição”

L'espace d'un cillement. Tu sais, c'est mon roman d'élection, celui qui me fait vibrer plus qu'aucun autre, par quoi tout se dénoue en moi et je vais m'efforcer avec mes pauvres mots d'expliquer pourquoi. (ALEXIS, 1983, p.III).

Sabe, *L'espace d'un cillement* é meu romance favorito, aquele que me faz vibrar mais do que qualquer outro, pelo qual tudo se desdenha em mim e vou me esforçar para explicar o porquê com minhas pobres palavras. (Tradução minha)

Lançado pela Gallimard em 1959 e reeditado pela mesma editora em 1983 com o prefácio de Florence Alexis¹⁷⁶, *L'espace d'un cillement* é o terceiro romance de Jacques-Stephen Alexis e o primeiro de uma tetralogia¹⁷⁷ que o autor planejava dedicar “à aventura da vida de casal” do Caribe” (ALEXIS, 1957). Este primeiro volume retrata “histórias de vida” entrecruzadas de dois protagonistas: a jovem La Niña Estrellita que trabalha como “prostituta” (cujo nome de infância é Eglantina Covarrubias y Perez) e o jovem mecânico sindicalizado e progressista El Caucho, L'Homme-caoutchouc (cujo nome de infância é Rafaël Gutierrez). Dez anos após seu lançamento, sob a assinatura de Jorge Zalamea, o romance é publicado em

¹⁷⁶ Filha primogênita de Jacques-Stephen Alexis, nos anos 1980, Florence, que tinha apenas 10 anos quando seu pai desapareceu, faz reeditar na Gallimard todas as obras do seu pai.

¹⁷⁷ Em uma entrevista dada à Anne-Marie de Vilaine, publicada sob o título *Le Couple au Caraïbes*, no número 11 de 26 dezembro de 1960, um ano após a publicação deste romance *L'espace d'un cillement*, Alexis afirma que prepara uma tetralogia consagrada à aventura de casal, cujo primeiro volume é *L'espace d'un cillement*. Conforme destaca Florence Alexis, no prefácio desse romance, Alexis planejava abordar nesta tetralogia “a geometria enigmática, o desafio eterno e a solução hipotética do amor do homem e da mulher no universo do Caribe onde estas relações são geralmente levadas à caricatura absoluta”. Este projeto não foi acabado devido ao desaparecimento e assassinato do autor. Contudo, em 2017, a edição Zulma em Paris edita o romance póstumo *L'étoile absynthe*, apresentado como segundo romance daquela tetralogia que Alexis planejava escrever. À ocasião do lançamento desse romance póstumo do seu pai, em uma entrevista na Rádio França Internacional, Florence Alexis afirma que, como todo homem engajado em “combate político” da época, Alexis viajava muito e vivia aqui e ali; talvez deixasse textos-manuscritos aqui e ali, talvez os confiasse a amigos ou os esquecesse em casas de amigos. Ainda destaca que foi a partir dos anos 1980, depois de mandar reeditar a obra do seu pai, amigos do pai-desaparecido que a encorajaram lhe trouxeram pequenos textos, pequenos manuscritos dentre os quais o manuscrito de *L'étoile Absainthe* com alguns orifícios nas duas primeiras páginas. Todavia, não afirma quando recebeu estes textos-manuscritos tampouco as razões pelas quais esse manuscrito é editado apenas em 2017. Este romance apresentado como o segundo volume da tetralogia planejada pelo autor protagoniza a Églantine, a mesma protagonista do primeiro volume, esta vez não como uma prostituta, mais como uma protagonista metamorfoseada, lança-se ao comércio como vendedora de “sal”, tentando refazer sua vida.

espanhol com o título *En un abrir y cerrar de ojoses* pela Ediciones ERA no México. Em 2002, assinado pelas tradutoras Carrol F. Coates e Edwige Danticat, o mesmo é publicado em inglês com o título *In the flicker of an eyelid* pela Editora Virginia University, nos Estados Unidos. Apesar de fazer parte do patrimônio literário do povo haitiano cuja grande maioria é monolíngue (crioulo-haitiano), este romance é publicado em haitiano cinquenta e sete anos depois do seu lançamento, pela Educa-Vision, nos Estados, sob o nome *Nan yon bat je*, traduzida pela linguista haitiana Edenne Roc, que tinha traduzido em haitiano o romance *Compère Général Soleil de Alexis*, publicado quatro anos anteriores sob o título do romance *Konpè Jeneral Solèy* pela mesma editora nos Estados Unidos.

Essas traduções e publicações lançam luz sobre a atualidade dessa obra e sobre a maneira como é recebida na República Mundial das Letras. Figurado um tema tabu: a prostituição (a exploração excessiva e abusiva da mulher), *L'espace d'un cillement* não foi ovacionado no Haiti como acontecia quatro anos atrás com a publicação do primeiro romance do autor *Compère Général Soleil*. No Haiti, de acordo com a observação de Florence Alexis:

« L'élite intellectuelle » – la mal nommée – ne s'y est pas trompée en passant presque totalement sous silence ce livre-merveille qui dérange les convenances littéraires, le code social, l'ordonnance figé (mort), la pudibonderie ambiante en dépit de la verdure assassine du langage, hantée par le désarroi, la terreur de l'impuissance. (ALEXIS, 1983, p.vii)¹⁷⁸.

De fato, como obra de um autor já muito conhecido e enquanto terceiro romance do autor, *L'espace d'un cillement* não recebe a devida “recepção”. Quiçá seja porque a narrativa – através da figuração da ‘exploração excessiva e abusiva’ da mulher – revela as “falsas e utópicas morais” dos detentores do poder político e econômico, as “falsas e utópicas morais” de uma sociedade que estereotipa, exclui, explore, marginaliza, ao mesmo tempo, julga e condena em nome de “falsas e utópicas moralistas”; ou seja, a obra não foi recebida calorosamente por desvelar a hipocrisia, a deslealdade sobre a qual se funda a sociedade.

Todavia, a obra trilha lentamente seu caminho rumo à República Mundial das Letras, apesar de incompreensões, de desprezos que caracterizam sua recepção. Assim, em 2018, enquanto celebrava cinquenta e nove anos da sua primeira publicação, *L'espace d'un cillement* recebe o prêmio de Jean d'Ormesson¹⁷⁹, destacando a particularidade desse empreendimento

¹⁷⁸ “A elite intelectual” – a mal nomeada – não se enganou aliás ao reduzir quase totalmente ao silêncio este livro-maravilha que perturba as conveniências literárias, o código social, a sentença preestabelecida (a morte), o puritanismo dominante, apesar da verdura assassina da linguagem, assombrada pela desordem, o terror da ‘impotência. (Tradução minha).

¹⁷⁹ O Prêmio Jean D'Ormesson é criado em março de 2018, alguns meses após o falecimento do escritor Jean Bruno Wladimir François de Paul Lefèvre d'Ormesson (1925-2017), e é anunciado pela sua filha Héloïse

de Alexis no qual tudo se revela ‘imagético’, ‘simbólico’, ‘alegórico’ ou ‘metafórico’. São caracteres que perpassam toda a estrutura e as estratégias da narrativa a começar pelo título, intertítulos bem como os excertos escolhidos pelo autor para epigrafar sua obra. Significaria destacar que a particularidade dessa obra se observa já nos elementos como (título, intertítulos, epigrafias) chamados *seuils* (“limiars”) ou *paratextes* (“paratextos”) pela teoria genettiana da paratextualidade. Se se admitir que o texto, configurado basicamente como “uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais e não verbais mais ou menos providos e significação” (GENETTE, 1987), possui uma organização interna e externa que o configura como um todo, seu estudo deverá orientado no sentido de compreender como os diversos elementos que participam na sua formação como “um todo” e a maneira como estes elementos se articulam para configuração do significado global do texto. Sob a luz dessa observação, o que se importa inicialmente no estudo desta obra *L’espace d’un cillement* bem as outras do escopo de estudo desta tese é uma análise de alguns destes elementos chamados “paratextuais” para introduzir a realidade imagética, simbólica, mística, lendária figurada por esta narrativa alexisiana¹⁸⁰.

4.1.2. Des(re)construindo os elementos paratextuais de *L’espace d’un Cillement*

Un texte se présente rarement à l’état nu, sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non. [...] (GENETTE, 1987, p.7).

Um texto se apresenta raramente desnudado, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, estas verbais ou não [...]. (Tradução minha).

Se “um texto nunca se apresenta desnudado, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções”, conforme postula Genette no excerto em epígrafe acima, é que “o texto literário (como qualquer outro) precisa de elementos ou recursos que visam facilitar sua

d’Ormesson para lhe homenagear. Conforme o anúncio feito, o prêmio é discernido todo ano por um júri composto de onze jurados, que não se baseia nem na época, nem na língua, nem gênero para escolher livros. É assim que Jacques-Stephen Alexis se torna (a título póstumo) o primeiro vencedor desse prêmio da categoria romance para seu romance *L’espace d’un cillement* publicado em 1959.

¹⁸⁰ Neste ponto, seria interessante e mais proveitoso um estudo exclusivo para debruçar sobre como os elementos paratextuais das produções literárias do Caribe crioulofrancófono bem como daquelas do Caribe e da América se articulam e oferecem subsídios para projetar, apreender o motivo/a realidade da obra que ornaram. Aqui nesta pesquisa poderia abrir um ponto para analisar apenas títulos de algumas obras literárias do Caribe crioulofrancófono para desenvolver a tese de particularidade dos elementos paratextuais dessas obras, mas pelos objetivos desta pesquisa, além da questão de tempo, optei por não desenvolver esse ponto que poderei estudar em outra ocasião.

identificação na “República Mundial das Letras” e “firmar ou celebrar pactos” de leitura com o público/leitor. Significaria sustentar inicialmente que todo texto – sobretudo, literário – estabelece (através de seus elementos paratextuais) “parâmetros” que podem sumariamente (des)orientar o público/leitor na recepção da obra; pois são elementos que o oferecem a possibilidade de se aproximar ou não do texto e a partir deles repertoriar previamente indícios, rastros ou vestígios. Sendo assim os elementos paratextuais (verbais ou não), que reforçam e acompanham o texto, não são simples “enfeites” ou “adornos” ou ainda simples detalhes, mas constituem a “extensão” do texto.

Vinculados à noção de paratextualidade enunciado por Genette, na obra *Palimpsestes: La littérature au second degré*¹⁸¹, os elementos paratextuais constituem hoje um vasto e complexo campo de estudo. Após destacar que este campo de estudo dessa noção é constituído por “uma mina de perguntas sem respostas”, Genette (a quem a crítica literária atribui a paternidade desse campo) configura a noção de paratextualidade sumariamente como “a relação, geralmente menos explícita e mais distante, que no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*” cujo elementos constitutivos em um determinado texto são:

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, *ibidem*. Tradução de Luciene Guimarães).

Os elementos paratextuais são numerosos e sua variedade permite observar que são de autoria diferente: alguns do autor, outros do editor e outros ainda podem ser de até promotor e divulgador do livro. Todavia, neste primeiro estudo, Genette não desenvolve esta noção de paratextualidade à qual os elementos paratextuais são vinculados, apenas os apresenta, sublinhando, de um lado, que “não quer empreender ou banalizar o estudo, talvez por vir” e afirmando, do outro lado, que “o campo de relações constituído por estes elementos são espaços privilegiados da dimensão pragmática; isto é, da sua ação sobre o leitor” (GENETTE, [1982]2010, p.15-16. Tradução Luciene Guimarães). Em concordância com a formulação

¹⁸¹ Parte significativa desta obra foi traduzida em português por estudantes foi realizada por estudantes de doutorado e mestrado sob a coordenação da professora Sônia Queiroz revisão, no âmbito de três estudos especiais oferecidos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG – Pós-Lit entre 2003 e 2009. As partes traduzidas foram publicadas em 2010 pela Viva Voz. As citações são oriundas dessas traduções, por isso, para toda citação referida a esta obra, indicarei o/a tradutor/a.

genettiana sobre a noção, os elementos paratextuais constituem um espaço particular para o firmar (convidar o público/leitor a firmar um contrato ou pacto) de “leitura”.

Três anos após o lançamento de *Palimpsestes*, Genette lançou o livro *Seuils* no qual desenvolve e estuda a noção de paratextualidade, apresentando um inventário “exaustivo” dos diferentes constitutivos da noção e destacando seu modo de uso, suas funções na recepção em um determinado texto literário. Logo na introdução desta obra, nas primeiras linhas, depois de postular que “a obra literária consiste, exaustivamente ou essencialmente, em um texto, isto é (definição muito mínima) em uma sequência mais ou menos longos de enunciados verbais mais ou menos providos de significação” o autor postula que:

Le texte littéraire se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas si l'on doit toujours considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, « sa réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins d'un livre. (GENETTE, 1987, p.7-8. Grifos do autor)¹⁸².

Sob a égide dessas palavras iniciais sobre a noção de paratextualidade, entender-se-á que os elementos paratextuais considerados como “acompanhantes” prestem muito serviços ao texto que cercam, pois, embora muitas vezes sejam colocados de lado nos estudos da obra literária, alguns são a “porta de entrada,” que podem facilitar ou não o acesso do texto. Se se admitir essa consideração compreende-se que a noção de paratextualidade aponta para uma concepção do texto literário em uma perspectiva mais ampla, que o vê não como “espaço fechado”, “algo autossuficiente”, mas sim um espaço aberto onde ocorre negociações, relações sociais múltiplas e diversas. Trata-se das próprias “relações de poder” que regulamentam o “campo literário”, conforme já apresentado no primeiro capítulo desta tese. É então relação, extensão, (entre)cruzamento, o texto literário nessa perspectiva implica uma concepção “extensiva”, seu estudo não pode ser focado apenas na “literariedade”, nos princípios que governam seu discurso, deve levar igualmente em considerações “fatores diversos”, “elementos diversos” que o acompanham e o apresentam ao público/leitor. É justamente nesse registro que esta noção de paratextualidade enunciada por Genette me parece fundamental para o estudo das obras literárias das Américas, do Caribe em geral e, de modo particular, daquelas

¹⁸² O texto literário se apresenta raramente desnudado, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções estas verbais ou não, como, por exemplo um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações dos quais não sabemos se devemos sempre considerar que lhe pertencem, mas que, em todo caso, o cercam e o ampliam, precisamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual deste verbo, mas também no sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para assegurar sua presença no mundo, “sua recepção” e seu consumo, sob a forma, hoje, do menos de um livro. (Tradução minha).

do Caribe criouli-francófono nas quais estes elementos tendem assumir “funções imagéticas, simbólicas”, insinuando um certo tipo de leitura do determinado texto.

Pelas funções a eles atribuídas na teoria poética genettiana, os elementos chamados paratextuais são essenciais na “materialidade”¹⁸³ do texto literário, determinam se aquele texto vale a pena ou não de ser lido. Esta observação está atrelada ao postulado de base da noção de paratextualidade de Genette segundo o qual:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil* – ou mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin” (GENETTE, [1987] 2002, p.8-9)¹⁸⁴.

O paratexto é então, ao mesmo tempo, de caráter pragmático no sentido de procurar “persuadir o público/leitor, incitá-lo à ação” e de caráter informativo no sentido de tender a fornecer informações “suplementares” ou “adicionais” sobre o texto que acompanham. No seu inventário, Genette distingue dois tipos de paratexto: peritexto – situa-se no interior do livro e compreende o título, os subtítulos, prefácio, dedicatória, as epígrafes, as notas marginais etc., – e epitexto que se situa ao redor do livro e no exterior do livro, geralmente sobre um suporte midiático (entrevistas, conversas) ou em forma de comunicação privada (correspondência, diários entre outros). (GENETTE, 2002, p.10-11). Todos esses elementos são classificados entre paratexto autoral, – que contém tudo o que está sob a responsabilidade do autor (título, dedicatória, epígrafe) –, e paratexto editorial acarretando o que está sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez mais abstratamente, mais discretamente sobre o editor”. (GENETTE, 2002, p.21-22). Vê-se, portanto, que o estudo das relações paratextuais é um vasto campo de estudo, o qual não poderia ser aprofundado em uma pesquisa que não os tem como objeto de estudo. Por isso mesmo, o interesse é apenas contextual para introduzir a análise dos seguintes elementos paratextuais que serão analisados nesta tese: título, intertítulos, subtítulos, epígrafes e advertências do escopo de estudo desta

¹⁸³ Embora a noção de paratextualidade ofereça oportunidade de analisar o texto na sua “materialidade” ou na apresentação física, o livro, considerando o objetivo aqui proposto, a problemática de materialidade não é pertinente aqui; trata-se, aliás, de uma problemática mais ligada à história do livro. Por isso, os elementos paratextuais relacionados a essa problemática não será abordada nesta pesquisa.

¹⁸⁴ O paratexto é, portanto, para nós o que pelo qual um texto se torna livro e se oferece como tal aos seus leitores, e mais geralmente ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se de uma entrada ou – palavra de Borges em relação a um prefácio – de um “vestíbulo” que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou voltar atrás. (Tradução minha).

tese para melhor apreender o caráter “imagético”, “metafórico”, “simbólico” destes elementos na obra literária dessa região.

4.1.2.1. (Des)contruindo o título na invenção literária

No prefácio da segunda edição do romance *L'espace d'un cillement*, Florence Alexis sublinha que Jacques-Stephen Alexis tem hesitado muito entre os títulos *La Rose des Yeux*, *L'Églantine* (“A rosa dos olhos, L'Églantine”) ou *La Quadrature du cœur* (“A quadratura do coração”) para intitular esse romance que acaba sendo intitulado *L'espace d'un cillement* (“O espaço de um piscar de olho ou O espaço de uma piscadela”) cuja narrativa se desenrola sobre a temática do “amor”, da “prostituição” ou da responsabilidade do Homem para com o homem, para com seu semelhante. Isto posto, de um lado, que o título não projeta ou conota o tema, o conteúdo da narrativa, por outro, mesmo em grau diferente, parece que os dois primeiros títulos (*A rosa dos olhos*, *L'Églantine*” e *A quadratura do coração*”) pareceram mais apropriados à temática central do romance do que o terceiro escolhido. Neste registro, a interrogação inicial que se coloca é: por que Alexis opta por assim intitular este seu romance: *L'espace d'un cillement*? Esta pergunta que tem muitas ramificações leva diretamente a perguntas como: como se dá o processo de intitulação de uma obra literária? Quais são as funções do título na produção, recepção e circulação do texto literário? Quais relações mantêm com o “texto global”?

O título de uma obra, sobretudo, literária¹⁸⁵ não pode passar despercebido nos estudos literários na medida em que, muitas vezes, encontram nele elementos, indícios que ajudam a apreender o significado constituído pelas estratégias de composição do “texto global”. Esta hipótese está atrelada à tese que faz do título de uma obra um *texte à part entière* (“texto pleno ou completo”). Nessa linha, da mesma forma que um autor como Michel Butor em *Les Mots dans la peinture* salienta que: “toda obra literária pode ser considerada como formada de dois textos associados: o corpo (ensaio, romance, drama, soneto) e seu título, pólos entre os quais circula uma eletricidade de sentido, um breve, outro longo” ([1980], 2019, p.16); e, apoiando-

¹⁸⁵ Quando digo “obra literária” não estou negando a complexidade desse mesmo processo nos outros campos; aliás, até para um trabalho acadêmico esse processo se mostra complexa. Ao me referir apenas à obra literária, dirijo apenas meu olhar para este campo de invenção imaginativa, sem entrar no (de)mérito dos outros campos.

se em Hoeck (1980, 17-18), no *Dicionário da Teoria de Narrativa*, autores como Carlos Reis e Ana Cristina Lopes postulam:

“no plano da sua relação com o texto narrativo que identifica, o *título* pode ser considerado também ele “*um texto*” muitas vezes deformado, pouco gramatical e muito condensado, mas por vezes também perfeitamente regular, composto por uma frase completa [...] ou, raramente, por uma série de frases encadeadas”, não devendo, no entanto, ser visto como “uma parte integrante do *co-texto*”. (1988, p.98).

O título uma vez concebido como texto *à part entière* (“completo”) não pode deixado no estudo do texto narrativo que intitula, precisa e deve ser previamente analisado no intuito de apreender a natureza da relação que mantém com o “texto global”. O título não constitui um elemento meramente paratextual de identificação, é sim, um elemento de identificação por excelência, mas pode igualmente assumir (e muitas vezes é o caso) um “papel de grande relevo semântico e ser dotado de considerável peso sociocultural”. (REIS e LOPES, *op. cit.*, p.97). Entender-se-ia que, pelas suas possíveis funções, o título se revela complexo e sua realização não acontece sem hesitações, sem cuidados, às vezes, além do escritor implica o editor nessa tarefa, envolvendo questões não apenas artísticas, mas igualmente comerciais. São postulados que remetem diretamente à necessidade de recorrer às próprias funções que o título pode desempenhar no texto que intitula.

No capítulo “Les titres” da obra *Seuils*, Genette destaca que o título de um livro pode preencher pelo menos cinco funções: função de designação (serve para nomear e identificar o livro), função descritiva (descreve o tema e anuncia do que trata o livro), função conotativa e sedutora (atrai a atenção do leitor, do público para comprá-lo) e, enfim, função genérica (desvela o gênero do livro). Embora Genette ressalte que dentre essas funções apenas a primeira (a função de designação) é obrigatória, e as outras são facultativas e suplementares, me parece, que todas essas são fundamentais para compreender a complexidade da realização do “título” na invenção literária. Sob a égide das suas eventuais funções, são variados os tipos de *título* dentre os quais “título temático”, “título remático”, “título comercial”. Enquanto no primeiro tipo, o título projeta, evoca ou conota o tema direta ou indiretamente o conteúdo do “texto global”, no segundo, o título projeta direta ou indiretamente a linguagem, a estratégia de composição da obra e no terceiro, o título (muitas vezes) tem o caráter puramente comercial, se inscreve em uma perspectiva de sedução, atrair o público/leitor sem necessariamente projetar o tema, o conteúdo da obra. Dessarte, pela apresentação do romance e se se aceitar esta categorização do título, para uma possível resposta para a interrogação inicialmente colocada, a saber, – por que Alexis opta por assim intitular este seu romance: *L’espace d’un cillement?* – , é: na definição do título para sua obra, Alexis opta por projetar a *linguagem* do que o *conteúdo*

ou *significado* da narrativa¹⁸⁶. Segue-se que o título deste romance se inscreve na tipologia de “título remático”, fazendo com que a *linguagem*, as estratégias de narração ou modo de composição da narração se revelem o ponto de partida para o estudo deste empreendimento do autor. À esta altura é preciso analisar os elementos constitutivos do título, a começar pelo termo *cillement*, para compreender a natureza desse título e sua relação, suas incidências com o/no “texto global”.

A terminologia *cillement* traz consigo uma realidade “sensorial” decorrente da sua própria raiz ou origem. Derivado da palavra *cil* (“cílio”) da qual originou o verbo *ciller*, que traduz a ideia de fechar e reabrir rapidamente as pálpebras, geralmente involuntário, o substantivo *cillement* se configura como a ação de *ciller les paupières* (“pisar as pálpebras”)¹⁸⁷. Seu uso (ainda no singular) na titulação da narrativa aponta então para não apenas a ideia de “movimento”, mas também para aspectos “visuais e sensoriais”. Soma-se, à essa realidade, o significado aqui atribuído ao termo *espaço* que não é físico, mas temporal: escopo ou intervalo de tempo. Ora, quando se fala de “movimento e de tempo” um outro elemento entra em jogo: a “velocidade”; pois como se sabe, obtém-se velocidade dividindo deslocamento ou movimento por tempo ($V=D/T$)¹⁸⁸. Sendo assim, para além da ideia de movimentos, de deslocamento e de aspectos “visuais e sensoriais”, o título aponta para a “duração” e a “velocidade” com a qual os fatos são narrados bem como para o ritmo dos enunciados, o balanço das palavras. É aí a invenção, como ver-se-á, de uma realidade imagética, altamente maravilhosa, onde tudo se revela, ao mesmo tempo, “simbólico”, “mítico”, “mistério” e “relação”.

4.1.2.2 Notas sobre os intertítulos e a organização da narrativa

A narrativa de *L'espace d'un cillement* é organizada de modo que a própria organização da narrativa se revele um lugar de “mistério”, de “maravilhamento” e de “relação”. Organizada

¹⁸⁶ Outra hipótese para explicar o título do romance é que esse fazia parte de um projeto de invenção mais amplo do autor, conforme já apontado neste capítulo. Aliás, conforme Florence Alexis o título *La Rose des Yeux, L'Églantine* (“A rosa dos olhos”) foi anunciado como título de um romance em preparação.

¹⁸⁷ Para essa consideração sobre o termo *cillement*, apoio-me nos recursos online do *Dictionnaire de l'Académie Française* bem como no recurso online do CNRTL – *Centre National de Resource Textuelle et Lexicale*.

¹⁸⁸ Evoquei essa fórmula da física apenas para analisar a natureza do título desse empreendimento de Alexis, sem nenhuma intenção de trazer a análise sobre o ângulo da Física, aliás nem competência teria para uma abordagem dessa natureza.

em sete partes, onde cada uma possui um título seguido de um subtítulo, a narrativa de *L'espace d'un cillement* é fragmentada e, em vez de capítulo, Alexis optou por chamar as seis primeiras de *mansion* (“mansão”) e a última parte de *code* (“coda”). O uso do termo *mansion*, em vez de capítulo, é um elemento que corrobora a tese inicial de que tudo nessa obra de Alexis é “maravilhamento”, “simbólico”, imagético, metafórico e relação. Aprender o ‘significado’ elaborado pelas estratégias de narração nesta obra impõe então a necessidade de dar uma atenção particular a elementos paratextuais como os subtítulos, pois profundas são suas incidências na narrativa, como é o caso com uso do termo *mansion* (“mansão”), ao invés de capítulo.

Na organização da narrativa *L'espace d'un cillement*, o termo *mansion* é empregado nos seus sentidos que lhe são mais comuns hoje: i) casa ou residência de grande e luxuosa e ii) qualquer tipo de residência casa e moradia, mas no sentido que remete ao “teatro religioso medieval” no qual designa “cada um dos lugares justapostos da decoração, utilizado sucessivamente ou alternativamente durante o desenvolvimento da apresentação da peça teatral” (DAF, 2023, CNRTL, 2019, MICHAELIS, 2023). O CNRTL exemplifica o termo com o seguinte excerto da peça *T.N.P. et nous*, de Marie-Thérèse Serrière (1959, p.68):

Le décor simultanée et all gorique des myst eres juxtaposaient sur l'estrade les « mansions » o  le spectateur reconnaissait d'embl e Nazareth et J rusalem, l'Enfer et le Paradis¹⁸⁹.

O que   preciso depreender da terceira asser o   que *mansão* se refere a características “litúrgicas” da arte do espetáculo. Assim, seu uso na organiza o da narrativa não apenas oferece previamente elementos para projetar o carácter litúrgico altamente “simbólico, visual, teatral” da narrativa, mas igualmente permite questionar os próprios princípios que orientam os modos literários. O questionamento dos modos literários e artísticos,   aliás, um dos pontos de articula o da teoria de Realismo maravilhoso com a teoria da Poética da Rela o, pois, enquanto na sua teoria, Alexis (1956, p.262) deixa saber que seria ingênuo pensar que os modos literários e artísticos do Ocidental são produzidos, sem altera es, sem *détour* pelos povos-afro, na síntese da sua teoria, Glissant salienta que a “poética da rela o”   também o questionamento dos gêneros literários (GLISSANT, 1990, 47), pois, como categoria estética a rela o permite compreender que a poética do continente americano, entendida como busca de dura o, se opõe, sobretudo, às poéticas europeias, caracterizadas pela inspira o e pelo

¹⁸⁹ A decora o simultânea e alegórica dos mistérios justap s na plataforma as “mansões” onde o espectador imediatamente reconheceu Nazaré e Jerusalém, o Inferno e o Paraíso. (Tradu o minha).

“estilhaçamento do momento”. Nessa perspectiva, para inventores literários das Américas até nas regiões onde a memória histórica não foi obliterada (GLISSANT, 1981, p.254-255) o que se impõe é o abandono da “linearidade” em prol da (re)constituição de “fragmentos”, de vestígios, de rastros (da memória, do tempo). De fato, pela organização da narrativa, *L’espace d’un cillement* assistimos a uma “realidade fragmentada” que conduz diretamente ao questionamento dos princípios dos modos artístico-literários, deixando assim espaço para a “especulação”, para “maravilhamento”.

Como já apontado, a organização da narrativa de *L’espace d’un cillement* tem se mostrado complexa; pois envolve um conjunto de *détour*, de vaivém, conduzindo assim a linguagem da narrativa às grandes linhas das teorias do Realismo maravilhoso e da poética da relação. Nomeadas as partes de narrativa de *Mansion* (“Mansão”), enquanto as cinco primeiras são subintitulados respectivamente de: *La vue* (“A visão”); *L’odorat* (“O olfato”); *L’ouïe* (“A audição”); *Le goût* (“O paladar”); *Le toucher* (“O tato”) e as duas últimas partes são intituladas *Le sixième sens* (“O sexto sentido”) e *Coda: L’espace d’un cillement* (“Coda: O espaço de uma piscadela de olho”), essa organização coloca o público/leitor diante de uma realidade altamente simbólica, maravilhosa. A esse caráter simbólico – que pode, a priori, espantar e maravilhar – soma-se o simbolismo do tempo da narrativa: a narração se estende sobre uma semana: a Semana Santa, entre Domingo dos Ramos (primeira mansão) e Sábado de Aleluia (Coda: o espaço de uma piscadela de olho). É uma estrutura que deixa lugar para a especulação, para o suspense, como o próprio autor expõe-no em uma entrevista dada à Sophie Brueil que foi publicada sob o nome *La rose des yeux*, em *Les Lettres Françaises* dois anos anteriores a publicação do romance:

... Le premier jour, ils se verront, ce sera la vue. Le deuxième jour, ils s’entendront parler, ce sera l’ouïe... Et ainsi de suite avec l’odorat, le goût, le toucher... Je voudrais faire une sorte de suspens des cinq sens... Tout cela dans l’atmosphère terriblement excitante d’une ville un peu folle, avec le carnaval dans les faubourgs, des marines partout. (ALEXIS, 1983, p.IV)¹⁹⁰.

É acertadamente como afirma Alexis: a narrativa de *L’espace d’un cillement* se estende sobre uma semana, sete dias, cada dia corresponde a uma mansão, um sentido humano. Cada dia um novo sentido do corpo humano participa à busca do outro” (MUDIMBE-BOYI, 1990,

¹⁹⁰ .. O primeiro dia, eles se verão, será a visão. O segundo dia, eles se ouvirão falar, será a audição... E assim por diante com o olfato, o paladar, o tato... Eu gostaria de criar um tipo de expectativa dos cinco sentidos... Tudo isso em uma atmosfera terrivelmente existente de uma cidade um pouco louca, com carnaval nos subúrbios, *marines* (fuzileiros navais, soldados estadunidenses) em toda parte. (Tradução minha).

p.92), ao (re)descoberto do outro, e, alternadamente um após outro, os sentidos vêm realizarem-se: a visão, o olfato, a audição, o paladar, e um sexto sentido que consagra a união de La Niña e El Caucho, abrindo espaço para uma ampla *expérience sensorielle* (“experiência sensorial”) ou para o que Florence Alexis chama de “festa dos sentidos” (1983, p.XIII), situando assim a narrativa a meio caminho entre modos literários (narrativo, poético, dramático) e modos artísticos (pictural, musical). O que se observa é que na narrativa de *L’espace d’un cillement* assistimos a uma verdadeira encenação dos cinco sentidos do corpo humano, através de estratégias que deixam o leitor em uma situação tensa e angustiante sobre o que pode/vai acontecer nas próximas páginas. O (entre)cruzamento de modos literários e artísticos dá-se de maneira mais acentuada pela configuração da última parte da narrativa: *Coda: L’espace d’un cillement* (“Coda: O espaço de uma piscadela de olho”). Pois, nessa intitulação do encerramento da narração, além da observação de que é o subtítulo da última parte da narrativa que dá o título ao “texto global”, há o termo *coda* que sintetiza o caráter simbólico e o questionamento de modos literários e artísticos que sublinhei anteriormente. Emprestada do italiano *coda*, propriamente *queue, cauda* do latim, o termo *coda* designa o período geralmente vivo e brilhante, sobre o qual se encerra uma peça. Pelo que fica sintetizado compreende-se que a problemática do estudo desta narrativa de Alexis reside em certa proeminência na estrutura da narração, na maneira como os fatos são narrados.

4.1.2.3. As epígrafes e suas incidências na narrativa de *L’espace d’un cillement*

Dedicado à romancista e produtora literária Suzanne Lipinska¹⁹¹, o romance *L’espace d’un cillement* contém um conjunto de epígrafes que não podem passar despercebidas se se admitir que da mesma forma que o título tem se mostrado um elemento paratexto de “grande relevo” na invenção, produção, circulação e recepção da obra, a epígrafe também se revela –, graça a indícios que carrega consigo através de suas significações e de seus modos – um

¹⁹¹ Nascida em Jette, Bélgica em 1928 e falecida na França em 2022, Suzanne Lipinska foi proprietária do Moulin d'André, construído no final do século XII e se tornou a partir do segundo meado do século XX uma residência de artistas e escritores. De acordo com *Franceinfo* anunciando a morte da romancista e produtora, Suzanne frequenta nos anos 1950 os círculos musicais e literários em Paris e participa no primeiro congresso de Artistas e Escritores Negros à Sorbonne em 1957 no qual Alexis apresenta sua teoria de Realismo Maravilhoso. Conforme ressalta FranceInfo, numerosos escritores como o dramaturgo Eugène Ionesco, o romancista René Depestre e Richar Wright, o ensaísta Jean Lacouture, o romancista Richard Rambaud, realizaram estadia no Moulin na escrita das suas obras. Não descobri se Alexis teve estadias nesse lugar para redigir suas obras.

elemento paratextual fundamental de leitura¹⁹² no plano da sua relação com o “texto global” ou parte do texto que encabeça. Segundo essa perspectiva, sua presença em uma determinada obra não pode ser ignorada, sobretudo, em uma obra como *L'espace d'un cillement* na qual tudo se reveste de ‘simbolismo’ a serviço de uma causa: inventar uma “realidade surpreendente”. O uso de epígrafe no texto, por si só, surpreende quando observamos que cada uma das sete partes da obra é introduzida por uma epígrafe, além de uma que encabeça o livro, totalizando oito epígrafes. A pergunta que poderia se colocar é: por que Alexis mobiliza tantas epígrafes para introduzir sua narrativa? Duas hipóteses podem ser estabelecidas para esta interrogação cujas respostas podem ser exclusivamente descritivas, levando em conta a configuração desse elemento paratextual, seu modo de uso e suas funções no determinado texto.

Conceituada em autores/as como Gérard Genette em *Seuils* e Tiphaine Tamoyault em *Intertextualité: Mémoire de la littérature* como resultado técnico ou signo não aleatório do trabalho da memória da literatura, da relação do texto literário com a bibliografia ‘literária universal’, seu uso em *L'espace d'un cillement* apontaria, com efeito, para expressar i) a vasta erudição intelectual de Alexis¹⁹³ e ii) o modo de “composição fragmentária” adotado pelo autor¹⁹⁴ na organização dessa obra como quer a teoria estética da “relação” enunciada por

¹⁹² É comumente conhecido que a epígrafe é um dos elementos do paratexto autorial que tendem a estabelecer relações, mais ou menos estritas e direitas ou não entre o excerto colocado no cabeçalho e o texto global. Na sua teoria sobre o paratexto, Genette dedica um capítulo ao estudo de epígrafes, onde apresenta a história do conceito assim como suas funções no texto. De acordo com essa teoria, a epígrafe é uma prática tardia (início do século XIX) e parecia um pouco mais característica das obras de ideias do que poesia ou romance, foi a partir do início do século XIX que se torna uma prática diversificada, abrangendo o romance, e em particular o romance histórico ou “filosófico”.

¹⁹³ Para essa hipótese de erudição literária manifestada pela abundância de epígrafes nesse livro, os (auto)retratos são numerosos. Iniciei minha pesquisa de Mestrado com o ponto intitulado “(Auto)retrato(s) de Jacques-Stephen Alexis” no qual listei quatorze citações (seis do próprio Alexis e oito de diversos escritores e críticos haitianos) sobre a atividade de escritura de Jacques-Stephen Alexis. Como esta tese inscreve-se na continuidade desta pesquisa iniciada no Mestrado, não se trata aqui de retomar esse ponto de (auto)retrato para desenvolver essa hipótese sobre o uso abundante de epígrafes em *L'espace d'un cillement*. Por isso mesmo, neste ponto, elenco apenas três destas citações listadas na minha Dissertação (uma do próprio Alexis e outros respectivamente dos escritores haitianos René Depestre e Dany Laferrière) para corroborar essa hipótese: i) várias influências exerceram sobre mim às quais gostaria de prestar homenagem no intuito de mostrar para um romancista qualquer que seja sua raça é uma soma que é doravante impossível de dissociar (ALEXIS, 1957), ii) [...] Alexis conhecia bem Haiti, tinha extremamente talentos e foi um homem extremamente estudioso (DESPESTRE, 2008, p.14), iii) Não sabe então aprende [...]. É alguém que pensava que a obra literária não nasceu porque olhamos pela janela e que a inspiração veio, mas foi necessário, não apenas aprendê-las na vida real, na vida cotidiana, concreta, ordinária, mas também nas bibliotecas (LAFERRIÈRE, 2013).

¹⁹⁴ O modo de composição fragmentado, que é um elemento fundamental na “poética da relação”, corresponde à maneira como Alexis trabalha a matéria da sua obra. Na minha dissertação de Mestrado destacado, por exemplo, em relação ao romance *Compère Général Soleil*, primogenito do autor, que contém certos números de tramas que poderiam ter constituído matéria para vários romances, e essa mesma observação vale em relação à organização do seu último romance *L'espace d'un cillement*.

Glissant. Entender-se-ia, portanto, que a segunda hipótese é aquela que se releva incontornável no estudo que se segue.

O livro *L'espace d'un cillement* se abre com a seguinte epígrafe retirada de *Autumn Rivulets* do poeta americano Walt Whitman:

... You prostitutes, flaunting over the
trottoirs or obscene in your rooms,
Who am I that I should call you more
obscene than myself? ...

... Vous, prostituées, qui étincelez,
magnifiques sur les trottoirs ou obscènes
dans vos chambres,
Que suis-je, pour vous déclarer plus
obscènes que moi-même ?...

(ALEXIS, 1983, p.9. Tradução de Alexis)¹⁹⁵.

Sob a égide da principal temática da narrativa já supramencionada, essa epígrafe que abre o livro remete a priori à função de “comentário do texto” que a epígrafe como elemento paratextual desempenha em um texto literário. Conforme a teoria genettiana, essa função constitui-se como um “comentário” do autor sobre seu próprio texto, por meio do qual insinua ou evoca previamente (que seja de maneira direta ou indireta) o significado do “texto global”. Parece-me que a esta consideração estão vinculados os versos acima com os quais Alexis epigrafa seu livro na medida em que oferecem (como se verá) ao público-leitor vários indícios para fazer inferências não só em relação ao principal tema, mas igualmente à maneira como este é tratado no decorrer da narrativa; isto é, a *linguagem* ou o modo como esse principal tema é concretizado na obra. Enquanto o primeiro verso – *You prostitutes, flaunting over the trottoirs or obscene in your rooms*, – ... *Vous, prostituées, qui étincelez, magnifiques sur les trottoirs ou obscènes dans vos chambres* –, dá indícios ao público-leitor para projetar previamente a *prostituição* como principal tema da narrativa, o segundo verso – *Who am I that I should call you more obscene than myself? ...* – *Que suis-je, pour vous déclarer plus obscènes que moi-même?* – lhe oferece possibilidade de pensar que a narrativa não seguirá a via “moralizante”, mas sim a via de questionamentos, de reflexões, de busca de compreender enviés em vez de “julgar e condenar” em nome de uma suposta moral. Além disso, nota-se que a epígrafe remete explicitamente à narrativa bíblica, quando os escribas e fariseus que lhe trouxeram uma mulher apanhada em adultério para ser apedrejada e Jesus lhes respondem Cristo: “Aquele que dentre vós está sem pecado lança a primeira pedra contra ela” (JOÃO, 8:7). Portanto, a epígrafe com a qual o texto se abre permite também que se projete um ‘caráter religioso’ da narrativa. A grande maioria das epígrafes procuram assim estabelecer uma espécie de comentários introdutórios do texto encabeçado por elas.

¹⁹⁵ ... Vocês, prostitutas, que cintilam, magníficas e sobre as calçadas ou obscenas nos seus quartos? O que eu sou, para declarar-lhes mais obscenas que eu mesmo? ... (Tradução minha).

4.2. O “espelho” e a “experiência visual” em *L'espace d'un cillement*

A epígrafe da primeira mansão *La vue* (“A visão”) é toma emprestada da coletânea *Poème à lou* do poeta francês Guillaume Apollinaire: ... *Je donne à mon espoir mes yeux, ces pierreries* ... (ALEXIS, 1983, p.13)¹⁹⁶. Esse verso é tirado na última estrofe do poema “L'amour, le dédain et l'espérance” no qual enquanto o “eu poético” situa enfaticamente o amor no *carrefour* (na encruzilhada) do desprezo e da esperança, figura o corpo ‘feminino’ como ‘mortal, transitório’ que tem a função, não o amor, mas o prazer. Nessa estrofe na qual o verso é extraído, além dos órgãos da visão (olhos) como instrumento de ‘contemplação’, figura as mãos (o tato) como símbolo de vitória (*Je donne à mon espoir mes mains, palmes de victoire*), a boca (o paladar) como signo de amor, de carícia (*Je donne à mon espoir ma bouche, ce baiser*) e o nariz (o olfato) como instrumento de contemplação olfativa (*je donne à mon espoir mes narines qu'embaument les fleurs de la mi-mai*. (1915, p.71)¹⁹⁷. O que se observa então é que, em vez de um, Alexis podia ter aproveitado de, pelo menos, quatro versos dessa estrofe para epigrafar sua narrativa. Todavia, na perspectiva de inventar uma “realidade fragmentada” e de expressar sua vasta erudição, opta apenas pelo verso relacionado à visão para atender seu projeto estético nesta mansão intitulada *A visão*.

“Dou à minha esperança meus olhos, estas pedrarias”, além de articular com o título da mansão, lança luz sobre o que o público-leitor encontrará nessa parte da narrativa, insinua que o pano de fundo será constituído por imagens, quadros suscetíveis à visão ou insinua que o conteúdo dado a descobrir se inscreverá no “campo de percepção visual”. Trata-se também de advertir o público-leitor do suspense que irá se instalar na narrativa, convidando-o assim a cultivar a paciência diante do ritmo da narrativa e do tempo necessário para observar quadros, imagens, fatos figurados na narrativa; é como se o narrador alexisiano convidasse o público-leitor a conhecer esses adágios haitianos *espwa fè viv – l'espoir fait vivre* (“a esperança faz viver) – e *pito w mize nan wout, men ou pote bon nouvèl – Il vaut mieux prendre son temps* (“tudo tem seu tempo, tenha paciência”). De fato, além da luz e dos olhos como órgão de vista,

¹⁹⁶ “Dou a minha esperança meus olhos, estas pedrarias” ... (Tradução minha).

¹⁹⁷ Dou a minha esperança minhas mãos, palmas de vitórias / Dou a minha esperança minha boca, este beijo / Dou à minha esperança meu nariz que embalsamam as flores do meado-maio. (Tradução minha).

a experiência de visão exige imagens ‘vivas e coloridas’, belas paisagens, quadros esplêndidos que surpreendem, maravilham e atraem “olhares” e, para tanto, é preciso de tempo, de paciências. Isto é, em paralelo, a experiência visual requer paciência para a realização de observações atentas. É justamente a isso que assistimos ao longo da primeira mansão na qual o narrador alexisiano, através de uma experiência de atração visual entre os dois principais protagonistas da narrativa, se lança em apresentar “quadros” por meio de “descrições desmedidas” de objetos, de gestos, de paisagens, de movimentos, de sons, aproximando o texto de uma escritura efrástica¹⁹⁸.

O suspense instalado ao longo dessa parte da narrativa é assim atrelado às descrições de diversas naturezas adotadas pelo narrador alexisiano no intuito de inventar imagens, quadros/cenas “*visíveis* pela *visualização*” (FRIAS, 2006, p.34) que emocionam, de maravilham o público-leitor. Essas estratégias de narração observam-se logo no primeiro parágrafo do texto:

Neuf !... Neuf ou dix ! Elle a dû se tromper. Ça doit être dix heures qui viennent de sonner à l’horloge de Saint-Anne. On n’a pas entendu tinter celles de l’Hospice Saint-François et de l’Asile Français ... Avec tout ce tintouin, pétards continuels, reprises nerveuses des moteurs, freinages subits, abois rageurs de klaxons, tambours exaltés, tout proches, mêlés à l’immense halètement de la mer, on n’arrive pas à distinguer grand-chose. La folie des *marines* en goguette est contagieuse !... Au fait, ces tambours de Raras ne doivent pas battre très loin ; pas plus loin que Bolosse en tout cas ... Qu’ont-ils donc tous ? Pour un dimanche Rameaux !... Les chauffeurs doivent faire de bonnes affaires, les chauffeurs de *lines* avec les *marines* et les chauffeurs de camionnette avec les amateurs de Raras... Ça continue à danser dans la salle. Le tourne-disque n’arrête pas... Et puis ce mal au crâne !... (ALEXIS, 1984, p.15. Grifos do autor)¹⁹⁹.

Além de um conjunto de recursos ornamentais da linguagem da narrativa (os quais serão abordados no próximo ponto), esse segmento da narrativa, que abre o texto, lança luz não somente sobre o modelo de descrição do “meio ambiente” da narrativa, mas também a natureza

¹⁹⁸ O fator essencial na escritura efrástica é, como destaca Joana Matos Frias, não objeto de que o discurso se ocupa, mas o modo como o objeto é dado a *ver*. Se essa consideração reforça o que já destaquei sobre esse romance de Alexis de que tudo o significado constituído pelas estratégias de narração se reside na linguagem, na maneira como a matéria tratada, por mais pertinente que seja a perspectiva da éfrase para o estudo dessa obra de Alexis, não vou seguir nessa via para não essa marginalizar essa abordagem tanto complexa e pertinente para os estudos literários em general e do Caribe em particular onde tudo tende a tingir de reflexo do simbolismo.

¹⁹⁹ Nove!... Nove ou dez! Deve ter se enganado. Devem ser dez horas que acabaram de tocar no relógio de Saint-Anne. Não ouvimos tilintar os relógios do Hospício Saint-François ... Com todo este zumbido, petardos contínuos, retomados nervosamente por motores, frenagens súbitas, zumbidos furiosos de buzinas, tambores exaltados, à proximidade, misturados ao imenso ofegante do mar, não chegamos a distinguir grande coisa. A loucura dos *marines* (“fuzileiros marinheiros estadunidenses”) em bom humor é contagiosa!... De fato, os tambores do Raras não devem bater muito longe; em todo caso, não mais longe do que Bolosse ... Portanto, o que têm eles? Para um domingo de Ramos!... Os motoristas devem fazer bom negócio, os motoristas de táxis com os *marines* e os motoristas de camionetes com os fãs de *Rara*... A dança continua na sala. O toca-discos não para ... E depois esta dor de cabeça!... (Tradução minha).

do real que o narrador alexisiano dá a ler/ver em *L'espace d'un cillement* bem como o ritmo altamente poético pelo qual o real é figurado e tingido. Se numerosas são as cenas de “caráter visual” com “imagens visuais” que escapam da percepção ordinária e que colocam o público-leitor na frente de uma realidade ilustrada de imagens, há também os “instrumentos sonoros” ou “movimentos sonoros” que configuram o espaço da narrativa como “um ambiente desassossego, um “ambiente sonoro”. O ritmo altamente poético que perpassa manifestamente a narrativa e que se encontra de maneira enfática no *incipit* do texto é o que caracteriza esse “ambiente sonoro” do espaço da narrativa. No *incipit* do texto o ritmo altamente poético dá-se pela articulação de repetição, pelo modo de articulação das consoantes como se observa: **em amarelo**, as fricativas; **em verde**, as oclusivas; **em azul**, as nasais, **em cinza** as assonâncias:

Neuf !... Neuf ou dix ! Elle a dû se tromper. Ça doit être dix heures qui viennent de sonner à l'horloge de Saint-Anne. On n'a pas entendu tinter celles de l'Hospice Saint-François et de l'Asile Français ... Avec tout ce tintouin, pétards continuels, reprises nerveuses des moteurs, freinages subits, abois rageurs de klaxons, tambours exaltés, tout proches, mêlés à l'immense halètement de la mer, on n'arrive pas à distinguer grand-chose. [...]. “Les chauffeurs doivent faire de bonnes affaires, les chauffeurs de *lines* avec les *marines* et les chauffeurs de camionnette avec les amateurs de Raras...” [...].

Esses breves apontamentos sobre o caráter poético do modo de composição da narrativa deixam compreender que não há fronteiras estanques entre as experiências sensoriais; isto é, embora que cada mansão/parte da narrativa se centre em uma experiência sensorial em cada uma se encontra a manifestação de elementos do outro sentido. Nesse registro, o *incipit* do texto revela-se apenas uma amostra, nele encontram-se muitos elementos *tintouin, pétards continuels, reprises nerveuses des moteurs, freinages subits, abois rageurs de klaxons, tambours exaltés, tout proches, mêlés à l'immense halètement de la mer, ces tambours de Raras, le tourne-disque n'arrête pas ...* que descrevem enfaticamente a experiência auditivo. Como o espaço cênico é uma boate, e a narração ocorre em uma semana festiva entender-se-ia que a experiência sensorial perpassa toda estrutura da narrativa.

Na primeira mansão da narrativa, ao lado da descrição detalhada do espaço cênico (conforme o segmento em destaque acima), há as múltiplas descrições do “corpo físico” das personagens, sobretudo, da protagonista La Niña como se observa:

La Niña Estrellita perçoit son sexe comme une plaie vive dont on écarterait les lèvres, une déchirure, ou plus exactement un talon écorché, en feu, dans une chaussure trop large... (p.16) - La Niña cambre la taille, pointe ses seins, s'offre à tous les regards qui la convoitent. (p.48) - Elle se gauchit, écarte les mains qui taquinent le bout de

ses seins, détourne les paumes qui lui frôlent et tape les doigts qui lui pincet les fesses. (ALEXIS, 1984, p.49)²⁰⁰.

Parece-me que essa “descrição (des)medida” do corpo da protagonista esteja a serviço de um causa: descrever o sadismo do homem; mostrar como em uma sociedade-mundo machista fundada sob uma “falsa-utópica moral”, o corpo feminino se torna, a um só tempo, um “objeto sexual” e portador de “dores” do mundo. Essa primeira descrição do corpo da protagonista serve para introduzir a figuração da longa cena do primeiro encontro dos dois protagonistas e do longo momento de sua contemplação visual:

La Niña a remarqué un homme vêtu d’une salopette bleue. [...] Il vient. Il s’approche d’un pas traînant, mais apercevant la forme rouge adossée à l’arbre [...]. A travers ses paupières mi-closes, La Niña entrevoit une silhouette râblée au pas balancé. La Niña ouvre les yeux, l’homme s’est éloigné, il n’est plus visible... Si... Il revient sur ses pas... La Niña renferme les yeux... Il repasse devant elle. Sa chemise est blanche, immaculée. Les bretelles de la salopette bleue se croisent de travers sur le large dos ailé de muscles dorsaux-lombaires puissants... L’homme revient. Cette fois-ci, il la regarde bien en face, sans ciller... Il passe, il repasse ainsi quatre ou cinq fois devant elle. La Niña garde les yeux mi-clos, mais elle l’observe, elle aussi... (ALEXIS, 1984, p.25)²⁰¹.

Essa longa cena de contemplação visual se segue por uma cena de aproximação dos dois, sem se conversarem, os dois se lançam em troca de olhares (*Les yeux de La Niña sont rivés à ceux de El Caucho. L’un et autre emplissent leur vue des épures de leurs visages*, (ALEXIS, *idem*, p.86-87)²⁰², cenas de “caráter visual” com “imagens visuais” se culminam e se sucedem até a madrugada quando La Niña entra ao seu quarto e El Caucho vai à sua casa com desejo de voltar ao bar no dia seguinte pela tarde no intuito de descobrir essa criatura com quem troca olhares. Trata-se então de um convite para abrimos os olhos sobre os objetos, os seres que nos rodeiam a fim de tomarmos consciência e engajarmos para com outrem, para com tudo que nos rodeiam. Esse é o primeiro passo para aproximarmos e apropriarmos do mundo, para engajarmos com o outro”, colocando-nos assim diante do que se pode chamar,

²⁰⁰ La Niña percebe seu sexo como uma ferida crua da qual abriria os ‘lábios’, uma grande lesão, ou mais precisamente um calcanhar, em fogo, dentro de um sapato demasiado largo... La Niña arqueia a cintura, aponta seus peitos, oferece-os a todos os olhares que a cobriam. – Cursa, afasta suas mãos que provocam os bicos de seus peitos, desviam as palmas que esfregam e bate os dedos que beliscam suas nádegas. (Tradução minha).

²⁰¹ La Niña observou um homem vestido de um macacão verde. [...] Vem. Aproxima-se de um passo lento, mas avistando a forma vermelha encostada à árvore [...]. Através de suas pálpebras semicerradas, La Niña vislumbra uma figura atarracada, com um passo balançaante. La Niña abre os olhos, o homem afastou-se, não é mais visível... Sim... Volta sobre seus passos... La Niña fecha os olhos... Ele repassa à na frente dela. Sua camisa é branca, imaculada. As alças do macacão azul cruzam-se sobre as costas largas e aladas de poderosos músculos dorsais e lombares... O homem regressa. Desta vez, olha-a diretamente na cara, sem piscar seus olhos... Passa, repassa assim quatro ou cinco vezes na frente dela. La Niña mantém os olhos semicerrados, mas também o observava... (Tradução minha).

²⁰² Os olhos da La Niña chegaram àqueles de El Caucho. Um e outro encham sua visão dos contornos de seus rostos (Tradução minha)

com base em Mabilie (1940), *d'expérience du merveilleux* (“experiência do maravilhoso”) ou *expérience du miroir* (“experiência do espelho”) e dando indícios para postular a tese de que a escolha de iniciar esse romance pela mansão *A visão* e encerra-a pela mansão *O tato* é puramente estratégica: inventar uma realidade surpreende que coloca o público-leitor na frente do elemento maravilhoso que é o “espelho”.

No seu livro intitulado *Le miroir du merveilleux*, a busca de uma definição para a terminologia *merveille* (“maravilha”) leva Pierre Mabilie à palavra latina *miroir*²⁰³ considerada, pelo autor como o mais banal e o mais extraordinário dos instrumentos mágicos o qual engendra as primeiras interrogações metafísicas, levando-nos a colocar em dúvida o testemunho dos sentidos e o problema das ilusões (1940, p.15). Conforme sua formulação, ao colocarmos na frente da “experiência do espelho” nos envolvemos em uma sequência interminável de interrogações tanto sobre a natureza exata da realidade quanto sobre os elos que unem as representações mentais aos objetos que os provocam. De fato, diante do espelho, o homem se afasta “de si” para se questionar, para poder *passer en revue* suas ações, seus atos, suas opções, suas escolhas; ou seja, o que o espelho como instrumento maravilhoso exige do homem são esforços de análise, de avaliação, de reflexão. Seguindo nessa linha de pensamento, se toda obra literária ou artística pode ser pensada como um “espelho” na medida em que – de alguma forma – oferece possibilidades para essa “experiência do espelho”, há obras que, graça à “magia da linguagem humana”, consigam inventar exemplarmente vias, recursos para essa “frutífera experiência”. É nestas fileiras que me parecem se inscrever várias obras literárias do Caribe em geral²⁰⁴ e, de maneira especial este romance *L'espace d'un cillement* de Alexis.

A segunda parte do livro, na qual os protagonistas procuram se (re)descobrir através da “percepção olfativa” é epigrafada com o seguinte excerto retirado no poema “Childrend of Adam” da edição de 1860 da coletânea *Leaves of Grass* do poeta Walt Whitman:

Does the earth gravitate ? Does not all
malter attract all matter ?..

La terre obéit-elle à gravitation ? Toute
matière n'est-elle tourmentée par
l'attraction de toute matière ?

²⁰³ Neste livro, no seu estudo etimológico da terminologia do termo *merveille*, Mabilie destaca que *merveille* (“maravilhas”) deriva de “*mirabilia*”, que por sua vez deriva de *miror*, em francês *miroir* (“espelho”). A terminologia *mirabilia* designa “Coisas susceptíveis ou dignas a serem olhadas”. Conforme os apontamentos do autor, em volta, da raiz “*miror*” prosperou uma família muito estranha: *mirer, se mirer, admirer, admirable, merveille et ses dérivés miracle, miragem, enfin miroir*. (1942, p.15).

²⁰⁴ Nesse registro, cito apenas alguns romances do Caribe publicado ao entre os anos 1920 até o final meado dos anos 1990 como *Batouala* de René Maran, *Le nègre masqué* de Stephen Alexis, *Canapé-vert* de Phillippe Thoby Marcelin e Pierre Marcelin, *Gouverneur de la rosée*, *Les fantoches* de Jacques Roumain, os quatro romances de Jacques-Stephen Alexis, *La Lézarde*, *Le quatrième siècle*, *Ormerod* e *La case du commandeur* de Édouard Glissant, *Le nègre du gouverneur* de Serge Patient, *Adriana dans tous mes rêves*, *Alléluia pour une femme-jardin* de René Depestre, *Le cœur à rire et à pleurer : Souvenirs de mon enfance* et, *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, os romances *El reino de este mundo* e *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier.

(Walt Whitman, Children of Adam, *apud* ALEXIS, 1959, p.89. Tradução do próprio Alexis)²⁰⁵.

Se nesses versos usados como epígrafe não manifestam relações diretas com o título “O olfato” tampouco com o conteúdo da mansão, há de notar neles uma preocupação ‘filosófica-científica’ ou projeta a ideia de “reflexões profundas” se se admitir que as duas questões colocadas por esses versos de Whitman são de natureza metafísica. Em outros termos, os versos colocados na epígrafe têm o propósito de levar o homem (ou pelo menos convidam-no) a sair de si, a atravessar o limite do “senso-comum” no intuito de questionar as “evidências”, de examinar as testemunhas dos sentidos. Sob esse ângulo, a relação que a epígrafe mantém com essa parte da narrativa pode ser caracterizada de “estilística”, no sentido de que da mesma forma que os dois versos sugerem um exame “de mistérios do universo”, no decorrer desta narrativa, observam-se uma série de questionamentos sobre a natureza de elementos do “universo e da existência”. Eis como a segunda parte da narrativa se abre com longas reflexões: de um lado, nas doze primeiras páginas, o narrador relata a profunda reflexão e meditação de La Ninã sobre sua vida, seu futuro e sobre questões relacionadas à organização do tempo e, por outro lado – de maneira proporcional em termos de número de páginas – o narrador relata reflexões de El Caucho sobre a História do Caribe, a política, a vida e lutas de trabalhadores na América Latina particularmente no Haiti e Cuba, destacando estes últimos como países-genitores dos países da América Latina.

As reflexões da protagonista La Ninã levam-na a uma série de perguntas por meio do qual não procuram apenas *passer en revue* sua vida, seu passado, mas sobretudo compreender princípios ou mistérios do universo e da existência através da divisão do “Tempo”

Pourquoi prétend-on qu’il existe quatre saisons ? Pourquoi y aurait-t-il douze mois, pourquoi pas treize ou mieux quatorze ? Pourquoi existerait-il vingt-quatre heures dans une journée ? Pourquoi pas treize, quatorze, deux fois sept heures qui s’organisent en sept moments de couleur différente, autours des deux pôles, la lumière et son contraire, l’obscurité, le jour et sa négation, la nuit ?...

[...]. (Pourquoi n’existerait-il pas un nombre aliquote de l’Univers, diviseur parfait de la somme des nuances de toutes les réalités ?... Les nombres d’Or ont peut-être quelque rapport avec la loi fondamentale du monde, le mouvement qui fait l’unité de la duplicité de l’existant ?... (ALEXIS, 1984, p.101))²⁰⁶.

²⁰⁵ Será que a terra obedece à gravitação? Será que toda matéria não é atormentada pela atração de toda matéria? (Tradução minha).

²⁰⁶ Por que se pretende que haja quatro estações? Por que não existiria doze meses, por que não treze ou melhor quatorze? Por que existiria vinte quatro horas em um dia? Por que não seis, quatorze, duas vezes sete horas que se organizam em sete momentos de cor diferente, em torno de dois pólos, a luz e seu contrário, a escuridão, o dia e sua negação, a noite.

[...]. Por que não existiria um número alíquota do Universo, divisor perfeito da soma de nuances de todas as realidades?... Os números de Ouro têm talvez alguma relação com a lei fundamental do mundo, o movimento que faz a unidade da duplicidade do existente... (Tradução minha).

São questionamentos que destacam, como nessa narrativa, assim como nas outras que compõem o corpus de estudos dessa pesquisa, reflexões e narrações se articulam para inventar uma “realidade particular” que transborda a lógica de gênero/modo literário. A estas interrogações da protagonista somam-se reflexões do protagonista El Caucho que têm como centro de preocupação a situação e o devir dos povos do Caribe, desejando a criação de uma *Fédération Caraïbe – (une fédération libre d’hommes de même race, de même sang, de même cœur, ayant passé par les mêmes géhennes, les mêmes servitudes, les mêmes combats.* (p.112))²⁰⁷. Trata-se de um apelo em prol da emancipação dos povos dessa região que, para o protagonista alexisiano, será possível somente pela união “das energias, de todas as personalidades locais do Caribe apesar de diferenças reais criadas pela insularidade e a História” (ALEXIS, *idem*, p.113). O que se observa então são reflexões que articulam tanto com os princípios da teoria do “Realismo maravilhoso” quanto com os ideais na construção de um mundo solidário elemento da teoria da “Relação” enunciada por Glissant. Se questões ligadas à insularidade e à História diferenciam os países do Caribe, como sublinha o narrador alexisiano, a paisagem (figurada como um “elemento do maravilhoso e da relação”) os aproximam um do outro e engendra o “odor caribenho”, indício de identificação para a “percepção olfativa” estabelecida ao longo desta mansão intitulada “Olfato”.

A “matéria orgânica” desta mansão é justamente o odor configurado como elemento caracterizante de um “lugar”, de um “país”, de uma “região” e permite assim a “identificação de uma pessoa, de um grupo”. A curiosidade surgida na primeira mansão leva tanto La Niña quanto El Caucho a se aproximarem gradualmente, procurando indícios que podem lhes auxiliar no seu empreendimento o qual envolve uma “ressignificação do passado”, uma revisita de memórias, de vivências, de “histórias”. O que guia seus empreendimentos nesta mansão é este *ordeur* (“odor”), que conduz primeiramente La Niña a muitas especulações sobre a origem desta personagem, El Caucho, por quem sente grande atração: (“La Niña gira em torno deste homem desmoronado no bar... Parece encostado em um sonho longínquo. Não deve vê-la. Seu corpo exala um bizarro odor ou mais precisamente o resultante da mistura de quatro “odores”: *huile lourde, sueur épaisse, tabac, tristesse* – (“óleos pesados, suor espesso, tristeza”)) – (ALEXIS, 1983, p.114).

Esta descoberta mergulha a protagonista em uma longa reflexão a partir da qual chega à consideração de que este “odor humano” deixa a impressão global de alguém que tem vivido

²⁰⁷ uma federação livre de homens da mesma raça, do mesmo sangue, do mesmo coração, tendo passado pelas geenas, as mesmas servidões, os mesmos combates. (Tradução minha).

muito, rolando suas feridas e colisões em um monte de lugares, pois cada lugar deixa no homem hábitos (ALEXIS, *idem*, p.115). Nas suas especulações, La Niña evoca um conjunto de países da América Latina e do Caribe nos quais pensa que este homem tinha migrado e imagina que o cheiro do tabaco exalado por seu corpo é o cheiro do tabaco de Cuba, onde o “tabaco é a própria alma do povo cubano”. Após a contemplação da protagonista, vem a vez de El Caucho, que *se dresse brusquement et voit La Niña Estelitta en face de lui, tout contre lui, le regardant droit dans les yeux. Il comprend alors brutalement ce qui a tourmenté son olfaction pendant toute la durée de sa station à ce bar, engoncé dans son nuage.* (ALEXIS, *idem*, p.124)²⁰⁸. Como já vem destacado, a narrativa de *L'espace d'un cillement* é fragmentada, a narração é assim constituída em sequências concretizadas em fragmentos que se alternam e sucedem um após outro. A mansão *L'odorat* se encerra assim com a figuração do “odor” como primeiro indício para o empreendimento dos protagonistas, cedendo lugar à procura de outros indícios, outros rastros.

A terceira parte do livro, *A audição*, se introduz com a seguinte epígrafe tomada emprestada na coletânea de poemas *Élégies antillaises* do poeta cubano Nicolás Guillén:...

Estrujamos su voz

Como uma flor de insomnio
Y suelta un zumo amargo
Suelta un olor majado
Un olor de palabras puntiagudas
Que encuentren en el viento
El camino del grito;
Que encuentren en el grito
El camino del canto;
Que encuentren en el canto
El camino del fuego;
Que encuentren en el fuego
El camino del alba;
Que encuentren en el alba un gallo rojo
De polvora, un metálico
Gallo, desparramando del día con sus alas ...

... Nous pressons sa voix
Comme une fleur d'insomnie
Et en jaillit un jus amer
Jaillit un parfum mouillé
Un parfum de paroles tranchantes
Qui découvrent dans le vent
Le chemin du cri ;
Qui découvrent dans le vent
Le chemin du chant ;
Qui découvrent dans le chant
Le chemin du feu ;
Qui découvrent dans le feu
Le chemin de l'aube ;
Qui découvrent dans l'aube un coq rouge
Un coq de salpêtre, coq de métal
Qui propage le jour avec ses ailes

(Nicolás Guillén. *Élégies antillaises*). (ALEXIS, 1984, p.159. Tradução do autor).²⁰⁹

²⁰⁸ acorda bruscamente e vê La Niña na frente dele, tudo contra ele, olhando-o diretamente nos olhos. Entende brutalmente o que tinha atormentado sua olfação durante toda a estadia neste bar, enterrado em sua nuvem. (Tradução minha).

²⁰⁹ ... Precipitamos sua voz / Como uma flor de insônia / E jorra nela um suco amargo / Jorra um perfume molhado / Um perfume de palavras afiadas / Que descobrem no vento / O caminho do grito, / Que descobrem no vento / O caminho do canto; / Que descobrem no canto / O caminho do fogo / Que descobrem no fogo; / O caminho da madrugada, / Que descobrem na madrugada um galo vermelho / Um galo de salitre, galo de metal. / Que espalha o dia com suas asas ... (Tradução minha).

Para além de descrições, de repetições, de movimentos (caminho do canto, caminho do fogo, caminho da áurea), da figuração de elementos da flora (flor de insônia, suco amargo, perfume molhado, vento) e da fauna (galo vermelho, galo de salitre, galo de metal), observa-se nesta epígrafe certas relações com o título “Audição” e com o que se espera dessa mansão: vozes, gritos, cantos, barulhos (tudo que emite som para a percepção auditiva). Como ocorre na segunda parte da narrativa, o narrador alexisiano inicia a terceira parte com uma prolepse²¹⁰, dando uma liminar sobre as preparações e as expectativas dos protagonistas para a narração que se segue. É como se o narrador alexisiano compreendesse a importância de dar notícias dos seus protagonistas sobre como eles passaram a noite, o que fizeram durante o tempo precedente do tempo cênico contribui a manter o público-leitor mobilizado para o próximo episódio. As retrospectivas limitam-se à *amplitude* de reflexões, de meditações, de preparativos. A terceira mansão da narrativa inicia-se assim com os empreendimentos dos dois protagonistas, esperando o desenvolvimento do próximo episódio que se segue.

El Caucho inicia seu dia, consultando uma velha senhora Mme Puñez para lhe questionar sobre a função do “sonho” e para que serve? Aterrorizado pelas “experiências visual e olfativa” que o levam cotejar La Niña, El Caucho não acredita no que está experimentando, decide ir se informar para sair do seu “devaneio”, amarrando-lhe anedoticamente seu sonho:

Supposez, madame Puñez, que vous rencontrez quelqu'un pour la première fois, ou que vous entrez dans une maison où vous n'avez jamais mis le pied auparavant... Vous y rencontrez un vieux bonhomme ou bien vous y voyez des verres à fleurs sur le dressoir de la salle à manger. Aussitôt vous vous mettez à rêver les yeux ouverts... [...]. Vous revoyez votre passé lointain, un geste du vieillard vous rappelle soudain une vieille église où vous avez fait votre première communion, le verre à fleurs vous rappelle une chansonnette de vos dix ans, une odeur qui émane de la maison vous remémore le marché du faubourg de votre enfance, une promenade faite naguère... [...]. Cependant, le vieux bonhomme, la maison, les verres à fleurs vous ne les avez pourtant vraisemblablement jamais connus ! Il y a là quelque chose de drôle... Pourquoi est-on attentif au moindre battement d'une paupière, à la force d'un menton, à la couleur d'un cheveu ? Vous l'ignorez, mais tout vous rappelle quelque chose et vous ne vous souvenez de rien ! (ALEXIS, 1984, p.162. Grifos meus)²¹¹.

²¹⁰ Prolepse é aqui utilizado conforme teoriza Gérard Genette em *Figure III*: toda manobra narrativa ou antecipação que consiste em relatar ou evocar previamente um evento ulterior. (1981, p.82).

²¹¹ Suponha, Sra. Puñez, você encontra alguém pela primeira vez ou você entra em uma casa onde nunca tenha entrado anteriormente... Ali encontra um velho homem ou vasos de flores no aparador da sala de jantar. Imediatamente você começou a sonhar com olhos abertos... [...]. Recorda seu passado longínquo, um gesto do idoso te faz lembrar bruscamente de uma velha igreja onde você tinha feito sua primeira comunhão, o vaso de flor te faz lembrar de uma cantiga de seus dez anos, um cheiro emana da casa te faz relembra o mercado da cidade da sua infância, um passeio que tinha feito longínquo... [...]. Porém, o homem velho, a casa, os vasos de flores você certamente nunca os tenha conhecido! Há ali algo estranho... Por que ficamos atentos ao menor batimento de uma pálpebra, à força de um queixo, à cor de um cabelo? Ignoro-o, mas todo te faz lembrar de algo e não se lembra de nada! (Tradução minha).

O que sobressai nesse sonho anedótico não é exatamente o peso do encontro com La Niña sobre o protagonista, mas sim o *locus* do “passado” e da ancianidade como guardião desse passado sem o qual se torna difícil preparar o futuro. Tratar-se-ia de sustentar a ideia de que o gesto do protagonista se dá tanto pela consciência sobre o peso do “passado” na compreensão do presente e na preparação do futuro quanto sobre o papel da “ancianidade” na conservação desse passado, que não se encontra em livros de história tampouco em comemorações oficiais. Entender-se-ia então o motivo pelo qual o protagonista resolve procurar a anciã Sra. Puñez para a concretude do seu empreendimento.

La Niña empreende uma abordagem similar quando aproveita da sua consulta de rotina para questionar o médico, fazendo com que sua consulta não se revele uma “consulta ordinária”, mas um momento de investigação, de questionamento. Levada pela “experiência do espelho”, La Niña chega à consulta com uma sequência de interrogações que transforma o consultório se torna uma sala de aula ou um laboratório de pesquisa; assim, estando nesse espaço, a protagonista lança-se em uma verdadeira busca:

Docteur Chalbert? À quoi sert la médecine si vous n'êtes pas en pas capable de me faire jouir quand je fais l'amour ?... (p.173). Docteur Chalbert ? Est-ce qu'une femme frigide peut désirer ? (p.174). Docteur Chalbert ? Toi qui es « rosicrucien » est-ce que moi, La Niña, j'aurais pu avoir vécu avant ma naissance ? Que j'aurais eu une vie avant celle-ci ? Docteur Chalbert ? Est-ce qu'on peut avoir complètement oublié quelqu'un qu'on connaît très bien ? Est-ce qu'on peut deviner le passé de quelqu'un qu'on voit ?... - Docteur Chalbert... Pourquoi ne puis-je pas me rappeler facilement de ma vie ? (p.176). Docteur Chalbert ? Quand on a un homme dans sa peau, est-ce qu'on arrive à se débarrasser ? (p.177)²¹².

Assim como no empreendimento de El Caucho observa-se na abordagem da protagonista toda uma preocupação não com questões meramente ligadas à sua condição clínica, mas sim ao “passado”, à memória do “passado”, à condição do homem. A “experiência de espelho” realizada pelos protagonistas na primeira mansão leva-os a sair de si e lança mão de “procedimentos científicos” no intuito de construir uma “consciência” que será a serviço do “desejo”, de objeto de “querer”: descobrir o “passado” para compreender o “presente” e preparar e projetar o “futuro”; é como alega o narrador alexisiano: *tout se construit sur le passé...* – (“tudo se constrói sobre o passado”) (ALEXIS, 1983, p.253). Episodicamente o narrador alexisiano insere em todas as partes da sua narrativa anedotas que de maneira explícita

²¹² Doutor Chalber? Para que serve a medicina se o senhor não é capaz de me fazer gozar quando faço amor?... Doutor Chalber? Será que uma mulher frígida pode desejar? Doutor Chalber? Você que é “rosacruciano” será que eu, La Niña teria conseguido ter vivido após o meu nascimento? Que eu teria uma outra vida antes desta? Doutor Chalber? Será que podemos ter completamente esquecido alguém que conhecemos muito bem? Será que podemos adivinhar o passado de alguém?... – Doutor Chalber... Por que não posso me recordar facilmente da minha vida? Doutor Chalber? Quando temos um homem em nossa pele será que conseguimos nos livrarmos dele? (Tradução minha).

evidenciam como os protagonistas se agarram ao “passado”, a descobrir nele resquícios do “passado” que intervêm continuamente no discurso e no tempo da narrativa. É com essas antecipações que o narrador inicia esta parte da narrativa “A audição” cuja epígrafe se revela um verdadeiro “comentário sobre o texto” encabeçada por ela se se levar em conta os diversos movimentos, os diversos cantos, os diferentes gritos constitutivos da “realidade sonora” dessa parte da narrativa na qual se encontra tudo um *tohu-bohu* da vida, da cultura popular: *la mitraille du cata, les pétards sautant, putains, voyous fringuent et ressautant, le rythme et le « Juifs » s’abandonne. [...] C’est la panique. On fuit dans toutes les directions. La Niña se sauve, brillant encore. « A bas le « Juif »*²¹³. (ALEXIS, 1984, p.183)²¹⁴.

O grito *A bas le « Juif »* proferido pela protagonista constitui um momento de apogeu da narrativa, pois que expressa toda uma condição de “ser” e de “estar” em uma sociedade-mundo onde a exploração ‘excessiva’ do homem pelo homem se estabelece como “única moral”. No meio destes *tohu-bohu* da vida, da cultura popular, El Caucho – que nunca tem ouvido a voz de La Niña da qual se aproxima há dois dias – não consegue identificar quem saltou este enunciado: *A bas le “Juif”*, motivo pelo qual procura descobrir quem o profere. Na grande confusão, ouve novamente o mesmo grito e descobre que se trata de um grito que não tem nada de comum com a “exaltação coletiva”: “era um grito íntimo, um grito que aproveitava a ocasião para proferir, aproveitava de uma circunstância onde era lícita de gritar”. (ALEXIS, 1983, p.191). O protagonista logo descobre que o grito foi proferido pela sua pretendida “alma-gêmea” La Niña que, com este grito, uiva seu ressentimento contra todas as injustiças sofridas até então.

A descoberta do protagonista é seguida pela de La Niña que, ao aproximar-se de uma mesa, ouve, pela primeira vez, a voz de El Caucho dizendo: *Laissez-moi passer* (“deixe-me passar”). Apesar de esse enunciado ser pronunciado em haitiano, La Niña observa que a personagem pronuncia estas três palavras “com uma precipitação vertiginosa e explosiva que somente os rapazes de Cuba podem ter”: *rage du verbe, rage de vivre sous les dehors trompeurs*

²¹³ Alexis usa a palavra *Juif* entre aspas, sem uma nota de rodapé para explicar seu motivo. Ora, se em francês o termo *juif/juive* se refere ao gentílico do reino de Judeu, no imaginário popular haitiano, refere-se a fantoches, nas plantações agrícolas no país, o termo *Juif* designa espantalho, uma espécie de boneca, feita de roupas velhas, de palhas e de chapéu no intuito de espantar aves como *madansara*, *chandonneret* (“pintassilgo”), corvo e outros que arruinam as plantações. Além disso, designa palhaços, pessoas que se mascaram geralmente durante o período de carnaval e do rara (carnaval do meio camponês ocorrido durante a Semana Santa).

²¹⁴ A rajada de *cata* (sons de tambores), os fogos de artifícios que explodem, putas, bandidos pulam e pulam novamente, o ritmo, e o *Juif* se abandona. [...] É a pânico. Foge-se em todas as direções. La Niña foge, ainda brilhante: Fora *Juif*. (Tradução minha).

de *l'indolence tropicale, rage du temps qui fuit...* (ALEXIS, *idem*, p.200)²¹⁵. Para a protagonista, há na maneira de pronunciar estas três palavras

un goût du risque, une ivresse de l'action et toutefois si peu d'exaltation! [...]. Le ton en était prophétique, illuminé... [...] dans le premier mot jeté, il avait mis une sorte de fatalisme, une raucité claquante, désinvolte, qui affirmait qu'il ne craignait ni la vie ni la mort... La syllabe « moi » qui le désignait lui-même demeurait détachée du contexte comme s'il ajoutait : « Car je suis seul, vraiment seul, toujours seul... » (p.201-202)²¹⁶.

A narração desta mansão atinge assim seu auge com esta descoberta mútua: pela primeira vez, após dois dias de observação e de aproximação, La Niña e El Caucho se ouviram apenas falar e, sem conversa, cada qual descobre na fala do outro o sotaque do “linguajar cubano”. O que há de observar nessas cenas figuradas não é somente o *tohu-bohu* da vida e da cultura popular que costura o tecido da narrativa, tampouco a descoberta em si, mas os “rituais do descobrimento, a maneira como as descobertas são figuradas”: cada uma é figurada por meio de “rituais”, de estratégias que vestem o “real” da narrativa de simbolismos, conduzindo assim a narrativa ao reino do maravilhoso.

A quarta mansão intitulada *Le goût* (“O paladar”) tem como epígrafe os seguintes versos extraídos da segunda estrofe do poema “La Granada” na coletânea *Platero y yo* do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez:

... Platero, quel goût délicieux, amer et sec, a cette peau rebelle et dure qui se cramponne au fruit comme une racine à la terre !... Et voici maintenant, Platero, toute la pulpe drue et saine, avec ses gazes fines, son trésor exquis d'améthystes comestibles, juteuses et fortes comme le cœur de je ne sais quelle reine juvénile ... Avec quelle jouissance abondante chair mûre, joyeuse et rouge ! Attends, je peux plus parler ! ... (Juan Ramon Jimenez. Platero et moi.) (Alexis, 1959, p.212)²¹⁷.

É observável nessa passagem usada como epígrafe desta parte da narrativa a figuração de tudo um cenário que remete à uma experiência “gastronômica complexa”. Se o uso de adjetivos antagônicos (*délicieux, amer et sec, rebelle, dure*) expressa a natureza (contraditória) da experiência aqui figurada, a segunda parte do mesmo verso, por meio do enunciado

²¹⁵ raiva da palavra, raiva de viver sob o exterior enganoso da indolência tropical, raiva do tempo que foge. (Tradução minha).

²¹⁶ um gosto pelo risco, uma alegria pela ação e, ainda assim, tão pouca exaltação! [...]. O tom era profético, iluminado... [...] na primeira palavra lançada, havia colocado uma espécie de fatalismo, uma rouquidão cortante, casual, que afirmava que não temia nem a vida nem a morte... A sílaba “eu” quem o designou permaneceu afastado do contexto como se acrescentasse: “Pois estou sozinho, verdadeiramente sozinho, sempre sozinho (Tradução minha).

²¹⁷ ... Platero, que gosto delicioso, amargo e seco, a esta pele rebelde e dura que se agarra à fruta como uma raiz à terra! ... Eis agora, Platero, toda a polpa densa e saudável, com gazes finos, seu tesouro requintado de ametistas comestível, suculentas e fortes como o coração de não sei qual rainha juvenil... Com qual prazer abundante, carne madura, alegre e vermelho! Espere, não posso falar mais! ... (Tradução minha).

metafórico (qui se *cramponne au fruit comme une racine à la terre*), introduza (por mais contraditória que isso se revele) a intensidade e brandura dessa experiência, que vem sendo desenvolvida nos dois versos subsequentes (*la pulpe drue et saine, ses gazes fines, son trésor exquis d'améthystes comestibles, juteuses*). Em seguida, o enunciado metafórico na segunda parte do verso (*comme le cœur de je ne sais quelle reine juvénile*) introduz a ideia de uma “experiência gastronômica” não aqui figurada apenas no seu sentido primeiro (degustação de alimentos), mas (sobretudo) em “sentido figurado”, imagético ligado à *chair humana* (“corpo humano”). Ademais, há no último verso a ideia de paciência (*attends*), de cansaço, de impedimento ou de indecisão (*je ne peux plus parler*), solicitando a “serenidade” do público-leitor diante da lentidão com que os múltiplos elementos são tratados de um lado e, destacando do outro lado, que os múltiplos movimentos podem cansar o “eu” poético ou deixá-lo em uma perplexidade. Sob a égide dessa leitura do excerto mobilizado pelo narrador alexisiano para introduzir essa parte, a epígrafe apresenta relações diretas tanto com o título “O paladar” quanto com a matéria desta parte da narrativa bem com a maneira como nela esta é tratada e figurada.

Da mesma forma que ocorre nas outras partes da narrativa, a quarta parte se inicia com algumas narrações “antecipadas” sobre preparativos para as cenas que serão desenvolvidas naquela parte. As ações nessa parte da narrativa se acumulam e se sucedem até chegar ao “momento fatídico”: as atividades do dia no bar se encerram, os dois protagonistas ficarem muito perto um do outro e sozinhos, após muitas hesitações, La Niña aproxima-se do El Caucho:

El Caucho est debout, les yeux rivés à La Niña. La Niña tremble, elle s'avance l'argent à la main. Elle est tout près de El Caucho. Elle hésite, il ne bronche pas. La Niña avance encore. Leurs haleines se croisent. La Niña hésite. Sa lèvre frôle un instant la moustache de El Caucho. Leurs bouches se joignent. La Niña l'embrasse éperdument. Elle mange, elle gruge, se repaît de la grosse lèvre dont elle éprouve enfin les contours, elle la caresse de sa langue. Elle embrasse éperdument ce fruit gémellaire et charnu. Elle aspire... Il lui rend son baiser !... Mourir pendant ce baiser ! Qu'il dure, qu'il dure, qu'il s'éternise ! Que les étoiles s'allument, que la lune se lève ! Qu'elle se couche ! Que l'aube rosisse le ciel, que le soleil surgisse, que la journée soit une seconde indestructible, que le soleil se noie dans la mer ! Qu'il fasse place aux étoiles, à la lune, à d'autres comètes éternelles !... (ALEXIS, 1983, 232-233)²¹⁸.

²¹⁸ EL Caucho está com os olhos fixados em La Niña. La Niña tremia, avança com dinheiro na mão. Chega muito perto de El Caucho. Ela hesita, ele não se mexe. La Niña avança ainda. Seus lábios esfregam um instante no bigode de El Caucho. Suas respirações se cruzam. La Niña hesita. Suas bocas se juntam. La Niña beijalo loucamente. Come, mastiga, delicia-se com o grande lábio de que prova finalmente os contornos, acaricia-o com a língua. Abraça apaixonadamente esta fruta gêmea e carnuda. Ela aspira... Ele lhe devolve seu beijo!... Morrer durante esse beijo! Que dura, que dura, que eterniza! Que as estrelas se acendam, que a lua ilumine! Que ela se ponha! Que o amanhecer deixe o céu rosado, que o sol surja, que o dia seja um segundo indestrutível, que o sol se afogue no mar! Que abra caminho para as estrelas, a lua, outros cometas eternos!... (Tradução minha).

Se se pensar no ritmo, no fluxo de movimentos e em um enunciado como *Elle embrasse éperdument ce fruit gémellaire et charnu* parece que esses versos usados para a epígrafe desta parte da narrativa fossem mobilizados particularmente para projetar essa “cena de beijo” cujo texto é construído a partir de um ritmo altamente poético, embora esse caráter poético seja o do texto inteiro da narrativa. Além desses elementos, a particularidade dessa cena reside-se no gesto da protagonista de aproximar de El Caucho com todo dinheiro recebido por seu serviço na mão para “pagar” o homem cobiçado por ela: diferentemente do que se espera, La Niña que acostuma ser paga após as “cenas de amor”, resolve aproximar do seu alvo com o dinheiro na mão e uma vez o beija, enfia na mão dele todo o dinheiro que possui: *Prends! dit La Niña... Prends tout! Prends tout et prends-moi !* – (“Pegue! diz La Niña... Pegue tudo ! Pegue tudo e pegue-me”), uma maneira de ela reverter os papéis, de se entregar completamente na busca de uma “outra vida”. Furioso, com o repetitivo grito *“Pas ça fille!... Pas ça!...”* El Caucho afasta-se de La Niña, joga o maço de dinheiro aos pés dela e, diante da estupefação de La Niña, pega o maço do dinheiro no chão, enfia-o na mão de La Niña e vai embora. (ALEXIS, *ididem*). Diante a partida precipitada do seu “homem”, La Niña vê-se sentar-se em uma mesa com um grande comerciante Habid, um “mi-sariano e mi-haitiano”, que importa moças da Porto-Rico para trabalhar como “empregada-escravizada sexual” na capital haitiana. Trata-se para a protagonista de conhecer um pouco o *petit monde* de negócio, da política na capital haitiana; todavia, isso não tira do seu pensamento a experiência que acabou de vivenciar. Começa a eximir essa experiência, a especular sobre o gosto dos lábios do seu “homem” no intuito de descobrir sua identidade.

Paralelamente, El Caucho não consegue dormir, o sono não vem, fica assombrado pela imagem de La Niña. A “experiência de beijos” com La Niña coloca-o à mesma situação alucinante que ocorreu após a experiência olfativa: o beijo da La Niña lhe lembra da primeira namorada de infância, de quem não tem nenhuma notícia há muito tempo e sequer recorda da sua imagem; o que dela tem é apenas uma antiga foto. Por isso mesmo, é preciso que encontre essa foto para cortejar a imagem da sua namorada de infância com a imagem de La Niña. De fato, El Caucho não procura esta vez a anciã Puñez para lhe questionar anedoticamente sobre o “passado”, lança-se em busca daquela fotografia que possui para a realização do seu desejo:

Il allume précipitamment l’ampoule. Il saute du lit. Où a-t-il fourré la clé de la vieille valise ?... [...]. Il tient la clé, il ouvre la valise et fouille. Voici le vieux paquet de lettres et de photos que tout homme alluvionne au gré des ans. Il le jette sur le lit. Tout se disperse... Le visage jauni de sa vieille maman... Son père en tenue militaire... Première communion, amis, parents, inconnus, amourettes, fêtes, grèves, syndicat, vieux frères, passades... Vieux souvenirs !... Toute la kyrielle des images qu’il a conservées au cours de son pèlerinage autour de la Méditerranée antiléenne... Qu’a-

t-il pu faire de cette photo ?... Il se recouche... Non ! Il n'arrive pas à retrouver le visage perdu. S'il le retrouvait il trouverait le nom et tous les détails seraient revenus. El Caucho a le visage dur. (ALEXIS, 1983, p.252-253)²¹⁹.

Se se admitir que nada é mais tranquilizante do que o homem encontrar algo que lhe marcou positivamente na “sua tenra vida de maturidade” entender-se-ia o quanto El Caucho se apega a esta busca: *Ça, c'est le plus grand pari de toute sa vie aventureuse! S'il retrouve ce qu'il cherche, s'il peut bâtir l'avenir sur le passé, il tentera le pari... Tout se construit sur le passé...* (ALEXIS, *ibidem*)²²⁰. Nessa consideração ecoa o postulado de Alfredo Bosi em *A cultura como tradição* de que “as sociedades que se esquecem do seu passado, mesmo do seu passado recente, vagarão e errarão estupidamente sem encontrar a porta de saída que é a reflexão sobre o passado”. (BOSI, 1987, p.53). Não querendo cair nessa armadilha, o protagonista coloca-se à busca dessa fotografia a qual lhe oferecerá indícios para tomar uma decisão em prol do seu futuro; é como escreve Mabille (1943 p.41): o homem pode muito aprender, refletir, transformar sua consciência, mas a expressão espontânea de seus desejos ficará associada às primeiras “impressões do maravilhoso”, às primeiras vivências da sua tenra “vida madura”. Trata-se assim de uma observação fundamental não apenas para compreender o empreendimento de El Caucho, mas igualmente aquele da protagonista La Niña; pois, parece que, para ambos, nenhum esforço em prol de um projeto de transformação do presente para projetar o futuro ou nenhum ato “portador da esperança humana” possa se realizar sem se levar em consideração as primeiras experiências, as experiências infantis, seja de modo positivo ou negativo.

Neste registro, compreende-se as atitudes antagônicas dos dois protagonistas: enquanto El Caucho busca sem sucesso encontrar vestígios de memórias de sua infância, de memórias de seu “passado infantil”, por sua vez, La Niña procura em vão se livrar completamente das memórias de sua infância, das memórias de seu “passado infantil e adolescente”. A atitude da protagonista é compreensível quando sabemos que seu “passado é decepcionante”, lhe traz apenas fantasmas. À esta altura que se permita que discorra sucintamente sobre as quatro

²¹⁹ Acende rapidamente a lâmpada. Pula da cama. Onde colocou a chave da mala velha?... [...]. Segura a chave, abre a mala e procura. Aqui está o velho maço de cartas e fotos que todo homem acumula ao longo dos anos. Joga-o na cama. Tudo se dispersa... O rosto amarelado da mãe velha... O pai em uniforme militar... Primeira comunhão, amigos, pais, estranhos, amores, festas, greves, união, irmãos velhos, casos... Memórias antigas! ... Toda a quantidade de imagens que guardou durante a sua peregrinação pelo Mediterrâneo caribenho... O que poderia ter feito com esta foto?... Volta para a cama... Não! Não consegue encontrar o rosto perdido. Se o encontrasse, encontraria o nome e todos os detalhes estariam de volta. El Caucho tem uma cara dura (Tradução minha).

²²⁰ Isso é o maior desafio de toda sua vida amorosa! Se encontra o que procura, se pode construir o futuro sobre o passado, tentará esse desafio... Sobre o passado tudo se constrói. (Tradução minha).

epígrafes restantes para que, na última secção deste capítulo, seja estudada a natureza da *linguagem* literária em perspectiva da narrativa de *L'espace d'un cillement*.

A quinta parte do livro *Le toucher* (“O Tato”) é epigrafada pelo seguinte excerto emprestado em um poema²²¹ de Pablo Neruda:

... Emerge tu, recuerdo la noche en quien estoy ...
Es la hora del asalto e del beso,
La hora del estupor que ardía como un faro,
Ansiedad de piloto, furia, embriaguez del amor,
Furia de buzo ciego, Cementerio de besos aún se
ven las rodillas
Picoteadas de de pájaros.
“O! La copula loca de esperanza y anhelo
En que nos añudamos y nos desesperamos
Y la temura leve como el agua y harina
Y los pájaros apenas comenzaban su canto!...”

... Emerge, souvenir de la nuit qui m'entoure ...
Voici l'heure de l'assaut et de l'étreinte,
L'heure de la stupeur qui brûle comme un phare,
Anxiété du pilote, furie, ébriété de l'amour,
Ruée de buse aveugle,
Cimetière de baisers, on voit même les genoux
Becquetés des oiseaux.
Oh ! Coït fou de l'espérance et du désir
Dans lequel nous nous nouons et nous désespérons
Et le tremblement léger comme l'eau et la farine
Et les oiseaux à peine commençaient leur chant !.

(Pablo Neruda *apud* Alexis, 1959, p.257. Tradução do autor)²²²

Nesses versos que compõem a epígrafe desta parte da narrativa se observa a invenção de um quadro extremamente ornamental para que os sujeitos-poéticos, na sua “grande sede de amor”, possam saciar plenamente seu ato de “amor físico”. Se se admitir que o “ato de amor físico” envolve necessariamente *attouchements*, de “toques leves”, de “tatos”, a epígrafe apresenta relações implícitas com o título desta mansão no que se refere ao conteúdo do texto que encabeça. Mais do que isso é a ideia de “duelo” manifestada pela figuração de elementos contraditórios (assalto *versus* beijo), de angústias (*L'heure de la stupeur qui brûle comme un phare*), de indecisão e hesitação (nos atamos e desesperamos) manifestadas nestes versos que atravessam todo tecido da narração dessa parte da narrativa cujo auge é o “ato de amor físico” entre os dois protagonistas. O “ato de amor físico” não se tratará de um momento de simples “ato sexual” no qual os sujeitos envolvidos procuram se satisfazer, vai muito além disso, tratará de ato de “grande descoberta”, um “momento de reencontro” e de gestação de “projeto para o futuro”.

Após ter dançado durante um bom tempo no bar e uma vez que encerra as atividades, La Niña leva El Caucho para o pequeno seu quarto, onde ocorre uma longa cena de exploração “visual”, um longo momento de conversa e de meditação depois se colocarem desnudos na

²²¹ Essa é uma epígrafe no livro para a qual Alexis não menciona a obra na qual tirou o excerto citado.

²²² ... Emerja, lembrança da noite que me cerca ... / Eis a hora do assalto e do abraço / A hora do estupor que queima um farol / Ansiedade do piloto, fúria, embriaguez do amor, / Debandada de bico cego, / Cemitério de beijos, vejamos até os joelhos / Bicados dos pássaros! / Oh! Coito louco da esperança e do desejo / No qual nós nos atamos e desesperamos / E tremor leve como a água e a farinha / E os pássaros acabavam de começar sua canção! (Tradução minha).

cama para uma “exploração corporal”: *El Caucho et La Niña sont au lit, dans le noir* (ALEXIS, 1983, p.299). Enquanto durante esse momento La Niña fica com muito receio e medo, proferindo reiteradamente: *J'ai peur... [...] je ne suis pas une vraie femme, tu sais... Je n'aime pas l'amour, tu sais... J'ai peur...* (ALEXIS, *idem*, 295)²²³, El Caucho mobiliza todo seu *savoir-faire* para tranquilizar sua alma-gêmea e, com sua língua, suas mãos, suas palavras, consegue fazê-la se sentir “uma mulher verdadeira”; trata-se para ela de uma grande descoberta, de uma grande conquista que deve ser preservada, pois nunca pensa que isso podia acontecer já que não nunca se acha ser uma “verdadeira mulher”. O enunciado proferido, *Je ne suis pas une vraie femme...* traduz realmente não só ideia de a protagonista sempre viver para os “outros”, nunca para si, mas igualmente a exploração extremamente abusiva à qual foi sempre exposta – como ver-se-á no último ponto da análise.

Se ao longo da narrativa a protagonista La Niña procura esquecer seu passado, o longo momento de contemplação ocorrido nessa parte da narrativa coloca-a diante desse “passado”, diante dos mesmos fantasmas dos quais procura escapar. Como seu nome de infância lhe traz pesadelo resolve mudá-lo; eis ali, após adotado La Niña Estrelita como nome de renascimento, bruscamente tem de enfrentar essa nova realidade: - *Eglantina Covarrubias y Perez... C'est bien ton nom.* (ALEXIS, *idem*, p.307) – (“*Eglantina Covarrubias y Perez...* É realmente seu nome”). É uma recordação que coloca a protagonista diante de um espelho que lhe reflete todos os rastros, toda a memória do seu do passado, toda a história da sua origem. Com esse enunciado é como se El Caucho tivesse dito à protagonista: pare de fugir do seu passado, pare de ocultar seu passado, seja mulher corajosa, assume-o. Trata-se ali de uma responsabilidade que mergulha a protagonista em uma profunda tristeza, deixando-a perplexa, indecisa, hesitando entre assumir ou não essa “sua nova identidade”. É nesse contexto, os dois protagonistas planejam um futuro em torno de uma *vie-commune* (“vida-em-comum”) como relata o narrador:

Ils veulent de toutes leurs forces faire fleurir toujours plus la plus fragile et la plus merveilleuse plante que nous connaissons dans la nature : l'amour d'un homme et d'une femme qui vivent en fonction de la fruition universelle, par et pour la belle amour humaine. (ALEXIS, 1983, 309)²²⁴.

²²³ Estou com medo... [...]. Não sou uma mulher verdadeira, tu sabes. Não gosto de amor, tu sabes... Estou com medo... (Tradução minha).

²²⁴ querem com todas as suas forças fazer florescer ainda mais a mais maravilhosa planta que conhecemos na natureza: o amor de um homem e de uma mulher que vivem em fruição universal, para com “a bela amor humana”. (Tradução minha).

Além do sentimento terno e caloroso dos dois protagonistas e da contradição manifesta com no enunciado *la plus fragile et la plus merveilleuse plante* (“a mais frágil e a mais maravilhosa planta”), o que há de essencial a destacar nesse segmento da narração que encerra a quinta parte da narrativa é o “poder do amor”, não o “amor físico, o amor matrimonial ou o afeto matrimonial-familiar”, em si, mas o “sentimento-humano pelo qual o homem se lança na contribuição de uma “fraternidade”, de um *vivre-ensemble* (“viver-juntos”), de um “viver harmoniosamente com o outro” já que “somos todos sempre o outro de alguém”. Esse novo humanismo, que se articula com a teoria da Relação glissantiana, é traduzida através do enunciado *la belle amour humaine* (“a bela amor humana”)²²⁵ no excerto em destaque acima. O amor exemplar almejado pelos protagonistas, o humanismo ou a filosofia de vida expressada nesse segmento da narração enunciado exigem uma experiência profunda que os cinco sentidos são incapazes de oferecer; portanto, a necessidade de um sexto sentido.

A sexta parte do livro chamada simplesmente *Le sixième sens* cujo propósito é de dar conta dessas experiências inatingíveis pelos cinco sentidos fisiológicos é encabeçada pelo seguinte excerto extraído do romance *Gouverneur de la rosée* de Jacques Roumain:

... La nuit, je m'étendrai à tes côtés, tu ne diras rien mais à ton silence, à la présence de ta main, je répondrai : « Oui, mon homme » ! parce que je serai la servante de ton désir ...
 ... C'est comme une complicité de cœur à cœur, ça vient tout naturel et tout vrai, avec un regard peut-être et le son de la voix, ça suffit pour savoir la vérité ou la menterie ...
 ... (Jacques Roumain. *Gouverneurs de la rosée*) (ALEXIS, 1983, p.313)²²⁶.

O incompleto, o não-dito ou ainda o subentendido expressado nesse trecho pelos pontos de reticência impõe a necessidade de ir ao texto-fonte para melhor traçar relações que a epígrafe mantém com a narrativa. Se o uso de pontos de reticência nos dois enunciados desse trecho da epígrafe que são extraídos de dois episódios relatados respectivamente em dois capítulos, respectivamente dos capítulos IX e VI da narrativa de *Gouverneur de la rosée* expressa a

²²⁵ O enunciado *La belle amour humaine* expressa na obra alexisiana toda uma filosofia política. O autor usa-o pela primeira vez como título de um breve texto, publicado em 1º janeiro de 1957, em forma de carta aberta endereçada em particular aos intelectuais haitianos, e ao homem em geral, no qual Alexis registrou seus votos de felicidade para o ano novo. Trata-se de um apelo ao culto do humanismo cujo um dos principais desejos do autor é assim formulado: amemos e tenhamos confiança um pouco mais no homem em todos os lugares, isto é, em nós mesmos, e que isso se reflita em nossas ações, bem como em nossos trabalhos. Este termo *La belle amour humaine* (“A bela amor humana”) será figurado três vezes na narrativa de *L'espace d'un cillement* para traduzir uma espécie de fraternidade e de humanismo. Em 2011, a expressão será adotada pelo escritor haitiano Lyonel Trouillot para intitular seu oitavo romance *La belle amour humaine* (Paris: Actes du Sud, 2011) que promove um exercício fraternidade, de construir um *vivre-ensemble* (“viver-junto”).

²²⁶ ... A noite, estender-me-ei a teus lados, não dirás nada mais a teu silêncio, à presença da tua mão, te responderei: “Sim, meu homem!” Porque serei sua criada de teus desejos ... É como uma cumplicidade de coração a coração, isso vem todo natural e todo verdadeiro com uma olhada talvez e o som da sua voz, isso basta para saber a verdade e a mentira ... (Tradução minha).

incompletude, o subentendido na mensagem da epígrafe, seu impacto no segundo enunciado é maior na medida em que nele não figura um ‘determinante’, um ‘motivo’, apresenta apenas o pronome referencial *ce/ça* (“esse/ isso ou suas variantes”) sem oferecer possibilidades de entender ao que se refere. No texto-fonte, o segundo enunciado é pronunciado em um episódio que celebra o segundo encontro dos dois protagonistas do romance Manuel e Anaïse onde Anaïse profere a seguinte pergunta: — *Pourquoi que j'ai confiance en toi, pourquoi que j'écoute tes paroles?* – (“Por que tenho confiança em ti, por que escuta tuas falas?”). A resposta do protagonista chega pontual: — *La confiance, c'est presque un mystère. Ça ne s'achète pas et ça n'a pas de prix ; tu ne peux pas dire : vends m'en pourtant. C'est comme qui dirait une complicité de cœur à cœur [...]*. (ROUMAIN, 1944, p.81)²²⁷. O termo *confiance* é inegável no universo do significado construído por este segmento da narração, e, ao optar por esse recorte, sem referenciar o motivo do segmento adotado, Alexis deixa ao público-leitor de imaginar de associar. A *confiança* que move os dois protagonistas Manuel e Anaïse da narrativa de *Gouverneur de la rosée*, que favorece os repetitivos encontros dos dois, é a mesma que torna possível o longo processo atrativo entre os La Niña e El Caucho na narrativa de *L'espace d'un cillement*.

A partir desta direção e especialmente do modo de relatar de Alexis, entende-se que o trecho mobilizado como epígrafe revela-se altamente simbólico e estratégico não apenas pelo que expressa ou simboliza, mas igualmente pelo que deixa de expressar: “a confiança é [quase] um mistério” [...]. As relações dessa epígrafe tanto com o título *Sixième sens* (“Sexto sentido”) quanto com o motivo dessa parte da narrativa são, a um só tempo, implícitas e explícitas se se admitir que, após relatar as experiências dos cinco sentidos, ao insinuar a *confiança* como “a cumplicidade de coração a coração”, o narrador alexisiano configura-a como o nome para o sexto sentido que elabora. É como se o narrador alexisiano permitisse compreender que se através dos cinco sentidos experimentamos o mundo, há um outro que se revela um mistério, o *sexto sentido*, o qual se revela mais “profundo”, mais íntimo²²⁸ pela natureza da percepção por ele favorecida. Essas considerações estão articuladas a próprio mote da narrativa nesta parte da narrativa intitulada *Sixième sens*.

Essa parte abre-se assim como as outras do livro com relatos que se dirigem em duas direções entrecruzadas e antagônicas; e se se basear neste postulado do autor maliano Amadou

²²⁷ A confiança, é quase um mistério. Isto não se compra e não tem preço, não pode dizer: vende-me tanto. É como uma cumplicidade de coração a coração, isso vem natural [...]. (Tradução minha).

²²⁸ Esse ponto está articulado à perspectiva do filósofo francês Michel Serres sobre os sentidos humanos e a percepção do mundo. Na sua obra *Les cinq sens*, Serres elabora a possibilidade de um sexto sentido pelo qual o sujeito volta sobre si e sobre o corpo; chama-o de sentido íntimo ou interno.

Hampâté Bâ segundo a qual “a maior facilidade do homem é o sono e o esquecimento”²²⁹ dir-se-ia que esta parte da narrativa se inicia com relatos cujos motivos são antagônicos: o sono e a assombração ou a recordação de fatos traumatizantes. Enquanto o narrador relata o longo período de repouso do protagonista El Caucho, que dorme plenamente, usufruindo a felicidade oferecida pelo sono, do outro lado, narra o tormento de La Niña que, na ausência do “esquecimento”, fica aferrada no seu passado traumatizante para qual tanto procura obliterar. De fato, apesar de ter trabalhado muito para obliterar integralmente sua memória, seu passado, ao invés, o que apareceu foi a recordação através da aparição, aos seus olhos, de uma infinidade de imagens de todos os fatos marcantes desse passado que procura obliterar:

des images claires, d'une netteté stupéfiante, terrifiante... A sa stupeur, les images qu'elle croyait détruites remontent en foule à ses yeux en même temps que parviennent à ses oreilles les bruits d'hier, ces échos matinaux de la promiscuité du bordel. (ALEXIS, 1983, p.315-316)²³⁰.

Se, como postulado Márcio Seligmann-Silva (2003), o campo da memória atua na seleção dos momentos do passado e não no seu total arquivamento, parece que para a protagonista La Niña a memória atua de forma diferente: as imagens que se sucedem aos seus olhos levam-na a todos os fatos do seu passado “parado”: *Elle n'a rien perdu, pas un trait des visages de naguère, pas un vieux meuble familial, pas une journée des amours enfantines, pas un brin d'herbe de la prairie fleurie de soucis. C'est incroyable.* (ALEXIS, *ibidem*)²³¹. As sucessivas imagens²³² que aparecem aos seus olhos não apenas mergulham-na em um profundo tormento, mas também em uma impossibilidade de projetar o futuro, de construir uma [nova] identidade, de se lançar em um [novo] relacionamento. Desde a noite de Quinta-feira Santa que os dois se encontram juntos no minúsculo quarto da protagonista, El Caucho se empenha plenamente em (re)confortar a protagonista, em fazê-la encontrar nessas suas memórias ‘traumatizantes’ motivos para construir juntos uma outra vida, um futuro promissor; e, apesar de às vezes La Niña demonstrar

²²⁹ Em um documentário intitulado *La tradition orale africaine*, Amadou Hambâté Bâ aponta que a maior felicidade que é dada ao homem é o sono e o esquecimento. Para ele, se o homem não esquecia, seria tão malvado que cada dia mataria. Do outro, se o homem não dormia, não conseguiria reparar suas forças. Disponível em: [Amadou HAMPÂTÉ BÂ – La tradition orale africaine \(DOCUMENTAIRE, 1969\) - YouTube](#) Acessado em 27 de novembro de 2023. O problema desse postulado do autor residiria na comparação entre o lugar do sono e do alimento” na recuperação da força humana, pois, parece-me entre “dormir e alimentar-se bem”, o segundo tem se revelado mais indispensáveis para esse tema do que o sono.

²³⁰ Imagens claras de uma nitidez surpreendente e terrificante... Para sua estupefação, as imagens que acreditava destruídas voltaram em multidão aos seus olhos [...]. (Tradução minha).

²³¹ Não perdeu nenhum traço dos rostos, nenhum antigo móvel familiar, nenhum dia dos amores infantis, nenhuma lâmina de grama do prado de flores de calêndula. (Tradução minha).

²³² A relação entre a lembrança e imagem manifestada na narrativa está, parece-me, se inscrita no que Paul Ricoeur (2007) chama de ponto crítico de toda a fenomenologia da memória; onde a lembrança se define como uma espécie de imagem.

sinais de superação, a dificuldade de projetar sua vida persiste, os tormentos do seu passado ainda se faz sentir. A narrativa da sexta parte do livro gira-se em torno dos esforços dos dois protagonistas em busca de um outro “sentido pleno” para sua vida e seu futuro.

A mansão *Sixième sens* que ocorre na Sexta da Paixão mergulha assim os protagonistas em profunda medições-reflexões sobre sua vida, em uma busca incessante de um caminho digno para atingir um pouco de humanidade em um mundo que se revela cada vez desumano; “cindindo entre suas nostálgicas interioridades e uma realidade exterior diferente e desvinculada” para emprestar os termos de Claudio Magris²³³. A escolha de Sexta da Paixão dia para encenar essa parte da narrativa é altamente simbólica e articula-se com o próprio simbolismo requerido pelo realismo maravilhoso enquanto categoria estética; assim, no intuito de maravilhar, de causa espanto o público-leitor, como sublinha o narrador, “à medida que o Mistério trágico e admirável da Paixão avançará para seu desfecho” (ALEXIS, 1983, p.215), os protagonistas encontram-se em uma comunhão, em uma cumplicidade para afrontar adversidades da vida. Durante as vinte e quatro horas da Sexta da Paixão, os dois ficam confinados no pequeno quarto e vivem junto um “grande amor”, rememorando todas as suas memórias de infância em comum em Cuba e projetando seu [novo] futuro em comum. Todavia, no fundo da figuração da união dos dois, o narrador alexisiano descreve o estado de espírito da protagonista, que fica assombrada no seu passado; questionando-se e queixando-se continuamente. Uma vez que “a carrilhão desencadeada e o aleluia dos sinos devolvido”, anunciando o Sábado de Glória, acordam El Caucho que deve ir trabalhar, o protagonista acorda L’Eglantine dizendo-lhe:

« Je dois partir ! S’exclame-t-il... Alors, c’est convenu ?... Tu te prépares, tu ne dis rien à personne et je viens te chercher à une heure, aussitôt le travail fini... D’accord ?... »
 L’Eglantine baisse la tête.
 « Alors ? D’accord ?... »
 Elle n’arrive pas à relever le front.
 Tu as promis, dit-il... Alors, d’accord ?
 – D’accord ...» dit-elle? (ALEXIS, 1983, p.334)²³⁴.

²³³ No seu ensaio intitulado *O romance é concebível sem o mundo moderno?* no qual defende a tese de que o romance é o mundo moderno, após apresenta um panorama sobre o triunfo surgimento desse modo literário na modernidade, Magris argumenta que o romance é o gênero/moço literário que representa o indivíduo na “prosa do mundo”; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão. De algum esse argumento dialoga com o postulado de Alexis sobre o modo romanesco segundo esse modo literário é capaz de apreender homem na sua realidade movimentada e mais poderoso do nosso tempo, capaz de apreender o homem e a vida em sua realidade instável, de explicá-lo e de contribuir para sua transformação” – conforme já destaquei neste estudo.

²³⁴ “Devo partir! Exclama-se... Combinado, então?... Prepara-te, não dizes nada a ninguém e venho te buscar a uma hora uma vez o trabalho acabar... Tudo bem? / – Eglantine abaixa a cabeça. / “– Então? Tudo bem?

Além da pontuação que se revela uma particularidade no modo de composição alexisiano (como será esboçado no próximo ponto), há nesse segmento da narração indícios ou sinais que projetam um desfecho “não-feliz” se se considerar o “movimento facial” da protagonista [*L’Eglantine baisse la tête. Elle n’arrive pas à relever son front*] que, só sob a persistência do protagonista, responde laconicamente: – *D’accord?* Essa “falta de ânimo”, de entusiasmo constatado na manifestação da protagonista não se deve à uma falta de interesse – já que reconhece que El Caucho/Raphaël é sua única certeza, a única pessoa que poderá ajudá-la na sua situação (ALEXIS, idem, p.316) –, mas ao tormento que seu passado lhe causa. Para o narrador alexisiano, a perenidade do amor exige dos envolvidos o “sexto sentido”, que os leva a ultrapassar os limites dos cinco sentidos corporais ou fisiológico para entrar em uma percepção intensa, interna. A esta altura, isso é pouco importante, o importante a observar é a articulação entre o gesto romântico e promissor sob o qual se encerra essa parte da narrativa com o excerto utilizado por Alexis para epigrafá-la. Trata-se assim de observar o modo fragmentado da composição da narrativa alexisiana e como os elementos se articulam e mantêm relações entre si. É um modo de composição que se aproxima assim da teoria de relação como categoria estética enunciada por Glissant. Afora as relações do motivo dessa mansão com sua epígrafe e a maneira como essa mansão se encerra projetam o desfecho da narrativa.

Enfim, a última parte intitulada “Coda: L’espace d’un cillement” do livro que se revela uma espécie de epílogo se introduz com a seguinte epígrafe extraída do poema “De amor y de discreción”²³⁵ na coletânea *Redondillas* da poeta mexicana Sórora Juana Inès de la Cruz (1648-1695):

... Siento un anhelo tirano
 Por la ocasiõn a que aspiro
 Y cuando cerca la miro,
 Yo misma aparto la mano
 Porque, si acaso se ofrece,
 Despues de tanto desvelo
 La desazona el recelo
 O el susto la desvanece ...

... J’éprouve un désir tyrannique
 De la rencontre à laquelle j’aspire,
 Et quand elle est toute proche
 Moi-même la fait s’évanouir
 Car si elle s’offre par hasard
 Après ma longue et dure insomnie
 Soupçon et recel la rendent amère
 Ou le doute de la peur la fait mourir.

/ Ela não consegue levantar o rosto. / Prometeste, diz ele. Então, tudo bem...? / – Tudo bem...” diz ela”. (Tradução minha).

²³⁵ Alexis coloca embaixo do excerto o nome *Describe racionalmente los aspectos del amor* como título da obra onde extrai sua epígrafe; todavia, esse é uma parte desta descrição que Inès de la Cruz incorpore ao título do poema “De amor y de discreción” *En que describe racionalmente los aspectos del amor*; significaria dizer que Alexis indica o título do poema de Inès de La Cruz a descrição que acompanha o poema. Embora possa parecer um ‘simples erro’, esse fato não pode ser desconsiderado na análise dessa epígrafe, sobretudo, quando observamos que o autor omite o pronome relativo *en que* (“em que”) na sua referência.

(ALEXIS, 1959, p.337. Tradução do próprio autor)²³⁶

Estes versos que Alexis usa como epígrafe da última parte da sua narrativa são o quarto e o quinto estrofes do soneto “Amor y discreción” de Inès de la Cruz o qual figura lamentos, indecisão de um eu-poético enamorado por um “amor complexo, incerto e infeliz”. Logo nos dois primeiros versos que antecedem estes usados por Alexis como epígrafe, a natureza deste amor e os tormentos deste eu-poético são expostos: *Este amoroso tormento / que en mi corazón se ve, / sé que lo siento, y na sé / la causa porque lo siento. / Siento una grave agonía / por lograr un devaneo, / que empieza como deseo / y para en melancolía.* (CURZ, 167, p.213)²³⁷. Esses versos que antecedem os da epígrafe se revelam importantes para a compreensão da epígrafe na medida em que esclarecem o motivo do desejo tirânico, o tormento do eu-poético manifestado nos versos subsequentes adotados por Alexis. Os versos escolhidos desse soneto para epigrafar as últimas linhas da narrativa projetam um desfecho complexo, incerto; deixando lugar para pensar a epígrafe como um “parâmetro de leitura”, uma lupa que reflete sinteticamente o motivo do texto que encabeça.

Após a saída de El Caucho, Eglantine faz suas malas, passando em revista seus pertences, seus objetos, e é neste momento que sua colega de trabalho Luciene vem transmitir-lhe suas preocupações em relação à sua colega-amiga Luiz-Maria. Impulsada pelo sentimento intenso de afecto, La Niña dirige-se imediatamente ao quarto da amiga e, ao chegar, descobre que sua amiga confidencial se suicidou, deixando-lhe apenas uma carta cujo título é em espanhol e francês “En un abrir y cerrar de ojos ... L’espace d’un cillement na qual explica os motivos que a levam a tomar essa decisão, aconselhando-a de divulgar sua mensagem de adeus a outras mulheres e a todos os seres humanos que se demostram interessados em compreender sua realidade – a realidade das “trabalhadoras sexuais”, a realidade de mulheres para as quais não existe outra alternativa do que a prostituição, o suicídio. Com sua carta, Luiz-Maria revela-se uma verdadeira porta-voz dessas mulheres, advertindo-as sobre o que lhes é reservado: *Ce n’était plus possible!... En un cerrar y abrir de ojos... La Rubia est partie avant qu’il soit trop tard, que ce soit trop laid... Tu sais comment nous finissons toutes...* (ALEXIS, 1983, p.342)²³⁸. É como se fosse com esse registo a personagem Luiz-Maria tentasse ser – como diria o

²³⁶ ... Sento um desejo tirânico / Da ocasião a qual aspiro, / E quando ela está perto / Eu mesmo o faço desmaiar, / Pois se por acaso se oferece, / Depois de tanto devaneio / Suspeição e dissimulação a tornam amarga / Ou a dúvida do medo a faz morrer ... (Tradução minha).

²³⁷ Este tormento amoroso / que é visto em meu coração, / Sei que sinto muito e não sei a causa porque sinto muito. / sinto uma agonia séria / para conseguir um flerte, / que começa como eu desejo / e para em melancolia” (Tradução minha)

²³⁸ Não era possível! ... En un cerrar y abrir de ojos... La Niña partiu antes que seja tarde demais, antes que fique tarde demais... Sabes como acabamos todas... (Tradução minha).

romancista e autor haitiano Lyonel Trouillot – “uma pequena testemunha de raiva legítima” dos/as relegados/as da sociedade, tentando conscientizá-los/las sobre o direito à raiva, o direito à indignação.

Abaladas pelo suicídio, uma vez que as colegas de Luiz-Maria começam a chorar, Lucrèce tenta acalmá-las e aconselha La Niña de sair do quarto devido ao seu estado emocional. Ao voltar a seu quarto, La Niña pega suas malas e se afasta discretamente para sempre, deixando uma carta e alguns objetos simbólicos com Lucrèce para El Caucho, exortando-a que os entregue diretamente nas mãos do protagonista. Na sua carta, a protagonista destaca que é o intenso e imenso amor por ele possuído que a leva a *prendre les poudre d'escampette* (“Fugir precipitadamente”) no intuito de *devenir une vraie femme, une compagne digne de lui* (ALEXIS, 1983, p.344) – (“tonar-se uma mulher verdadeira, sua parceira digna”). Os gestos dessas duas personagens e os motivos de suas cartas deixadas testemunham adversidades, contradições que tinham de enfrentar. As duas têm se mostrado testemunhas autênticas que falam, que fazem de seu testemunho um grito de revolta contra injustiças, des/organizações sociais; em outros termos, fazem do seu grito o de todos/as os/as relegados/as em margem de [por] uma sociedade que excluía, que julga em nome de moral utópica – como observará no ponto que se segue. Por ora, prosseguirei com as relações do último momento crítico dessa parte da narrativa com a epígrafe que a introduz.

O último momento crítico encerre-se com a volta do protagonista El Caucho para encontrar sua mulher e executar as promessas; e, ao ser informado dos acontecimentos, fica devastado, desnordeado e, para seu consolo, recebe de Lucrèce a carta de adeus de La Niña. Apesar de frustrações provocadas pela fuga no protagonista que o coloca em uma situação de incerteza (“– *elle aurait dû... elle n'aurait pas dû... –*”) El Caucho espera futuramente encontrar sua alma-gêmea para juntos construir o projeto de vida que havia ‘coplanejado e iniciado’. A narrativa encerra-se com o seguinte parágrafo que sintetiza os múltiplos movimentos, os múltiplos motivos que se entrelaçam e tecem a tapeçaria da narrativa de *L'espace d'un cillement*:

Au loin la rumeur de la ville monte, des pétards, des reprises de moteurs, freinages subits, abois rageurs de klaxons, tambours exaltés de Raras et l’immense halètement de la mer qui bat au gré de l’alizé caraïbe. El Caucho croit qu’il la retrouvera, il le croit dur comme fer, il n’a pas perdu la rose des yeux de La Nina... Peut-être...
¡Quién sabe!... (ALEXIS, 1983, p.342)²³⁹.

²³⁹ De longe, o rumor da cidade cresce, petardos, brados de motores, de frenagens bruscas, brados raivosos de buzinas, tambores exaltados de Raras e o imenso ofegar do mar que bate pelos ventos alísios caribenhos. El Caucho acredita que a encontrará novamente, acredita convictamente que, não perdeu a rosa dos olhos de La Niña... Talvez... ¡Quién sabe! (Tradução minha).

Esse parágrafo que termina o texto ou a última parte do texto apresenta, portanto, relações diretas com a epígrafe que a encabeça se se considerar que é o mesmo tormento, a mesma incerteza ou infelicidade do eu-poético nos versos da epígrafe que atravessa os momentos críticos dessa parte da narrativa. É notável igualmente nesse parágrafo a mesma atmosfera excitante de uma cidade em efervescência: – (“rumor montante, petardos, barulhos de motores, de frenagens bruscas, brados raivosos de buzinas, tambores exaltados de Raras, imenso ofegar do mar, ventos alísios caribenhos).

Enfim, o que fica observado a partir desse estudo das epígrafes e suas relações com o “texto global”, que se revela uma espécie de resumo da narrativa é principalmente o modo de composição fragmentária da narração em *L’espace d’un cillement*. O caminho aqui percorrido com as diferentes epígrafes do livro possibilitou a compreensão de que como elemento paratextual, enquanto signo de erudição, enquanto “senha de intelectualidade” (GENETTE, 1987, p.163) e prática literária, a um tempo, “elementar e exemplar de intertextualidade” (SAMOYULT, 2008, p.65), no texto literário, a epígrafe como elemento paratextual de “grande relevo” pode oferecer a priori indícios de leitura não apenas para projetar o tema central do “texto global” ou parte do “texto global”, mas também sua *linguagem*, seu modo de composição ou maneira como a matéria do texto em questão está organizado. Parece-me que o uso de epígrafe em *L’espace d’un cillement* se inscreve justamente nesta dupla perspectiva: de um lado, expressa a vasta ‘erudição’ do autor e, por outro lado, lança luz sobre o modo de composição fragmentada do ‘real’ que Alexis dá a ler/ver nessa obra. No estudo aqui realizado sobre o conjunto das epígrafes do livro observa-se, de um lado, que sete das oito epígrafes são oriundas de texto do modo poético e apenas uma, aquela da sexta parte, é do modo narrativo, por outro, a presença de toda uma pluralidade linguística: (duas em inglês, três em espanhol, três em francês). Dessas duas são do escritor-poeta estadunidense Whitman, uma oriunda respectivamente do poeta francês Guillaume Apollinaire, do poeta cubano Nicolás Guillén, do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez, do poeta chileno Pablo Nureda e da poeta mexicana Juana Inés de Asbaje e uma do romancista haitiano Jacques Roumain. Sendo assim as epígrafes no texto constituem-se em verdadeiros comentários sobre o texto, pois que insinuam (como se observará no próximo ponto) não somente o plurilinguismo e translinguismo manifestados ao longo da narrativa, mas igualmente a natureza da sua *linguagem* que se revela altamente poética²⁴⁰.

²⁴⁰ Sobre o caráter altamente poético da linguagem narrativa haitiana, em uma entrevista com *Actes du sud* sobre seu romance *La veileuse du Calvaire* lançado em 2023, o autor haitiano Lyonel Trouillot sublinha

4.3. Atravessando o Realismo maravilhoso e a relação em *L'espace d'un cillement*

No pano do fundo desta “maravilhosa” história de amor que se revela a narrativa de *L'espace d'un cillement* se encontra a miséria material da massa popular caribenha, injustiças sociopolíticas e econômicas sofridas pelas “gentes humildes”. São temas relacionados à própria categoria estética do Realismo Maravilhoso, pois como observado no capítulo anterior, pela exposição das linhas de força dessa categoria poética e estética, através da concepção da totalidade-mundo que expressa, as produções artístico-literárias devem figurar o “real sociopolítico, os problemas concretos, a drama real do homem, sobretudo, do homem humilde, da massa popular. Para apreender esses temas e a maneira como são figurados na narrativa de *L'espace d'un cillement* deve-se recorrer à *caracterização*²⁴¹ das personagens do romance, particularmente da protagonista La Niña, que se revela uma “personagem-protótipo” uma vez que a “descrição física”, a opulência do seu “corpo” a configura, ao mesmo tempo, como “tapeçaria de dores” e como “objeto de maravilhamento”. Logo nas primeiras páginas do livro, o corpo de La Niña é cobiçado por todos os *touristes jousseurs* (“turistas gozadores”) como se seu corpo fosse o “maravilhoso mar” do Caribe que cada um deseja mergulha: *Ça fait bien le quatorzième marine qui l'enfourche depuis le matin! Et il y en a d'autres, en file indienne,*

acertadamente que o ímpeto poético caracterizante da narrativa haitiana faz com que até quando se descreve as piores feiuras haja sempre alguma coisa que é de ordem de embelezamento não de feiura, mas a possibilidade de viver. Ou seja, para Trouillot a linguagem da narrativa haitiana nunca se reduz à feiura do que se dá a ver. Assim, essa natureza da linguagem do romance haitiana – que é, na verdade, um caráter particular da linguagem narrativa do Caribe – não é e não será plenamente explorada nesta pesquisa na medida em que por si só deve ser objeto de estudos exclusivos. Todavia, a partir do estudo desse romance e dos demais que compõem o escopo de estudo desta tese será possível notar que a escritura, a narrativa caribenha do espaço criouli-francófono carrega consigo um grande ímpeto poético, que se traduz por meio de um fluxo de movimento, de descrição, de mobilização de um conjunto de enfeites para embelezar a realidade inventada.

²⁴¹ *Caracterização* de personagem é aqui entendida no sentido que teorizam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes: “todo processo de pendor descritivo tendo como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos que integram uma história, designadamente os seus elementos humanos ou entidade de propensão antropomórfica” (1988, 193). Apoiando-me na formulação dos autores, pelo processo de *caracterização*, as personagens tornam-se unidades discretas identificáveis no universo diegético em que eles se movimentam, se relacionam entre si e com outros componentes diegéticos. Nesse viés, os autores sublinham a necessidade de não confundir *caracterização* com *identificação*; pois, enquanto *identificação* corresponde a um processo de atribuição de nome, a *caracterização* investe numa personagem identificada um atributo ou conjunto de atributos (traços, qualidade ou características) que acrescentam material de uma particular espécie ao cerne do argumento (REIS e LOPES, *idem*). O que se observa, então, é que a *categorização* das personagens desempenha função essencial na construção da narrativa tanto no plano de história como no plano de discurso; sendo assim, revela-se um instrumento de análise do texto narrativo. Como categoria da análise, Reis e Lopes (1988, p.199) sustentam que se trata, inicialmente, de atentar nas áreas de incidência (físico, psicologia etc.) e no destaque merecido pela caracterização na economia da narrativa, além de condicionada em termos de gênero. Os autores exemplificam esse ponto com o romance e o conto, destacando que o romance consentirá tratamentos caracterizadores que o conto não permite.

attendant leur tour derrière la porte... (ALEXIS, 1983, p.16)²⁴². O número de cliente que tem de atender e a maneira como estes dela aproveitam fazem com que La Niña ou seu “corpo feminino” se torne uma “tapeçaria de dor”, “portador de todas as dores” da sociedade-mundo para saciar a “gula sexual” do homem. É preciso entender, portanto, que La Niña é uma personagem-referente e simboliza milhares de mulheres abusadas brutal e diariamente por “homens impiedosos, mas também faz com que La Niña se confunda com o Caribe, pois, como já observa Florence Alexis, La Niña é o Caribe inteiro, entregado ao prazer dos outros, que vive do seu corpo, estéril e explorado.

De fato, a atenção particular que o narrador alexisiano dá ao “corpo” da protagonista não se inscreve apenas em uma perspectiva de “maravilhar” o público-leitor, mas igualmente demonstrar até que ponto os *touristes jouisseurs* se deixam levar somente por suas “gulas sexuais” (como isso é logo sintetizado no segundo e terceiro parágrafos da narrativa):

La Niña Estrellita perçoit son sexe comme une plaie vive dont on écarterait les lèvres, une déchirure, ou plus exactement un talon écorché, en feu, dans une chaussure trop large... Il la pénètre avec frénésie, s'ébrouant tel un porc dans son purin, écrasant sans merci le corps passivement abandonné à lui.... Ah ! Ce mal de tête qui résonne au fond des orbites !... [...]

Tout le bas-ventre de La Nina Estrellita est une plaque moite et insensibilisée qui palpète, qui palpète mécaniquement, qui palpète professionnellement, qui palpète malgré tout, qui palpète toujours sous le bedon imprimé en lui. Le buste de l'escogriffe lui défonce les côtes et sa tête, plumeau de cheveux roux à odeur fade, balaie sans arrêt le visage de madone extasiée de la petite putain qui contemple amèrement le plafond. (ALEXIS, 1983, p.16)²⁴³.

Há nesta descrição exaustiva do corpo da protagonista ‘indícios’ prospectivos de uma sequência de ‘exploração brutalmente excessiva’ à qual La Niña é submetida, ressaltando assim não precisamente a exploração ‘excessiva’ da jovem, mas a “in/consciência”, a “in/diferença” de *touristes jouisseurs*, do homem em relação à ‘dor’, ao ‘sofrimento’ da protagonista, da mulher. Neste registro, entende-se que o narrador alexisiano não procura figurar o ‘egoísmo’ do homem no “ato sexual”, mas sua ‘crueldade’, seu caráter desumano em relação à mulher. Tendo se mostrado impiedosos, abusar, explorar excessivamente torna-se “motivo” de êxtase,

²⁴² Faz certamente o décimo quarto que a cavalga desde a manhã! E há outros em fila, esperando sua vez atrás da porta. (Tradução minha).

²⁴³ La Niña Estrellita percebe seu sexo como uma ferida crua cujos lábios se separam, uma abrasão, ou mais precisamente um calcanhar arranhado, em chamas, em um sapato demasiado largo... Ele a penetra com frenesia, rachando como um porco em seu estrume, esmagando sem piedade o corpo passivamente abandonado a si próprio. Ah! Esta dor de cabeça que ressoa profundamente nas órbitas. [...].

Toda a parte inferior do abdômen de La Niña Estrellita é uma placa húmida e insensibilizada que palpita, que palpita mecanicamente, que palpita profissionalmente, que palpita apesar de tudo, que palpita ainda sob a abrigo impressa nela. O busto do matulão esmaga suas costas e sua cabeça, plumagem de cabelo ruivo de cheiro suave, varre constantemente o rosto extático da madona da putinha que contempla amargamente o teto. (Tradução minha).

de devassidão para o “prazer sexual masculino”; assim sendo, para o “mundo” machista, a mulher passa a ser existida com a estrita finalidade: saciar a “gula sexual” do “homem-poderoso”. Esta consideração articula-se com a observação de Florence Alexis no prefácio do livro segundo a qual La Niña Estrellita é uma caricatura, uma paródia de mulher, uma fêmea rebaixada e confinada neste papel. Uma vez reduzir a mulher à função de saciar “sua gula sexual”, o homem-poderoso-gozador demonstra-se impiedoso e ávido:

N'en auront-ils jamais assez ?... La Niña Estrellita enfonce soudain ses ongles dans la nuque de l'hominién velu, rageusement. Il n'a pas l'air de s'en rendre compte, cloîtré dans son paradis. Il se dresse tout à coup, à califourchon sur sa pouliche, épandant en elle ses sucs, son triste sperme poisseux et brûlant d'ivrogne en rut. Il pousse un râle qui retentit sourdement, se penche de nouveau, s'appêtant à recommencer... Il en veut encore! ... (ALEXIS, 1983, p.17)²⁴⁴.

Essa cena exemplifica a situação extremamente preocupante da qual a protagonista se encontra; sem proteção do estado, sem a boa-fé dos *touristes jouisseurs*, a protagonista se vê, portanto, deixada à sua própria sorte, “reduzida a nada”. Diante da indiferença ou da inconsciência do seu “cliente”, por “instinto de vida”, La Niña coloca em prática este provérbio haitiano *bèt jennen mòde*²⁴⁵, “cravando furiosamente suas unhas na nuca do cliente” uma maneira de dizer que não pode mais aguentar/suportar. Se os escravizados africanos transplantados nas Américas e suas descendentes nas colônias, na situação desumana na qual se encontrava, não tinham outras opções senão o suicídio, a *marronnage* e a resignação, reduzida a um “objeto sexual”, apesar de ter pensado muito em suicídio, La Niña não opta por nenhuma dessas opções, tenta a todo custo sensibilizar seus clientes sobre seus decantamentos.

É o que se observa logo em uma cena na qual um cliente tem se mostrado indiferente às queixas da protagonista, que começa a sensibilizar seu cliente de maneira amigável antes de subir o tom: – « *Ah non, mon cochon !... Suffit comme ça ! Tu vas me payer et foutre le camp ! N'en jette plus, tu en as mis partout !* ». (ALEXIS, *idem*, p.17)²⁴⁶. Quando, apesar de subir o tom, o cliente não demonstra nenhuma compreensão/compaixão, a protagonista afasta-o brutalmente e o cliente vocifera: « – Ach ? ... *What's wrong ?* ... Com esse enunciado, La Niña imagina que talvez a in/diferença do seu cliente possa se relacionar à uma incompreensão de

²⁴⁴ Será que eles nunca terão o suficiente?... De repente, La Niña Estrellita cravou as unhas na nuca do hominídeo peludo, furiosamente. Parece não perceber, enclausurado em seu paraíso. De repente ele se levanta, montado em sua potranca, espalhando seus sucos dentro dela, seu triste esperma pegajoso e ardente de um bêbado no cio. Solta um gemido surdo, se inclina novamente, se preparando para começar de novo... Ele quer mais! ... (Tradução minha).

²⁴⁵ Este provérbio pode ser traduzido em português por “todo animal, até os indefesos, morde se for provocado a extremo”. Significa que melhor seria não abusar da paciência do outro.

²⁴⁶ Ah não, meu porco!... Chega! Vai me pagar e dar o fora! Não jogue mais fora, colocou em todo lugar!. (Tradução minha).

natureza linguística, por isso além do francês e do espanhol (– *J'te dis que ça suffit comme ça ! ... Mais on n'a pas idée ! Quatre fois ! ¿Entiendes?*. [“Te digo que basta assim!... Mas não se tem ideia! Quatro vezes! Entiendes? ...”]), a protagonista recorre ao inglês (Four times!... No more! ... Finished!) para se fazer entender. A esse pronunciamento do protagonista, o cliente replica: – What's wrong? Responde... I'll pay No? Trata-se de uma resposta que corrobora o caráter *turista-gozador* do cliente que reduz a mulher a um objeto sexual para o qual o dinheiro lhe dá direito de tudo fazer. La Niña compreende que precisa ser mais incisiva contra o cliente: – *Ah non, mon cochon !... No! No, mas! ¿No more!... Suffit comme ça ! Allez, ouste !... Get out !... Ainsi, tu ne veux pas comprendre ?... On n'a pas idée ! Eh bien tu vas voir...* » (ALEXIS, 1983, p.17-18)²⁴⁷.

Primeiramente, a situação de exploração brutal e total na qual se encontra a protagonista é configurada como princípios de uma sociedade-mundo que explora ultrajante *les petites gens* (“as gentes humildes”); e inserida nela La Niña se vê obrigada a recorrer a preces para superar sua situação de miséria e de exploração ultrajante. Com efeito, no seu minúsculo quarto, a protagonista erige um oratório com imagens de Virgen del Pilar, Mãe de Todos os Sofrimentos, penduradas na parede. Antes de dormir e quando se levantar e a cada vez que está no quarto após olhar, examinar seu corpo particularmente seus peitos e seu órgão sexual no grande “instrumento maravilhoso que é o espelho”, em um ritual altamente misterioso com vela acesa, La Niña se ajoelha e inicia sua prece: “*O mi Virgen del Pilar!... Ve aquí tu Niña Estrelitta!*...”²⁴⁸. Na sua prece, o narrador alexisiano relata que La Niña nunca solicita o “impossível”, apenas quer saber uma pequena coisa: *Quand on est putain, est-ce qu'on est né pour ça? Est-ce qu'on peut cesser de l'être ?* (ALEXIS, *idem*, p.279)²⁴⁹. O uso do pronome *on* (“a gente”) reforça o caráter caricatural da protagonista cuja figura remete obviamente a “milhares de mulheres” relegadas pela sociedade e que não têm outra saída do que “se dar”, “se entregar” ou se prostituir (às vezes desde a tenra idade) como ocorre com a protagonista La Niña Estrelita: *Très vite, à peine déflorée par un passant de rencontre, elle commença à se donner aux hommes pour une bouchée de pain, — elle avait alors treize ou quatorze ans — et cessa d'éprouver quoi que ce soit...* (ALEXIS, *idem*, p.150)²⁵⁰. Trata-se então da figuração de um problema planetário, ou seja, um problema que transborda fronteiras, motivo pelo qual o

²⁴⁷ – Sai fora!... No?.. – Ah, não, meu porco!... ¿No! ¿No, mas! No more... Chega! Aí vá embora!... Get out!... Assim não queres entender?... Não se tem ideia! Ah tu verás ver!... (Tradução minha).

²⁴⁸ É com este enunciado que a protagonista inicia todas as suas orações na qual interpela a Virgen del Pilar. Cada vez que se encontra desanimada, preocupada com seu futuro, La Niña entra no seu quarto e, no oratório, ajoelhando-se e dá início à sua reza: *O mi Virgen del Pilar!... Ve aquí tu Niña Estrelitta!*...

²⁴⁹ Quando se é prostituta, nasceu-se para isso? Pode- se cessar de o ser? (Tradução minha).

²⁵⁰ Logo depois de perder sua virgindade por transeunte de encontro, começou a se dar aos homens para um bocado de pão – tinha então treze ou quatorze anos – e parou de sentir qualquer coisa (Tradução minha).

narrador alega: *La Niña Estrellita comme des millions de ses pareils est écroulée là et espère encore une réponse* (ALEXIS, *idem*, p.280)²⁵¹. Retomando os gestos da protagonista e da personagem Luiz-Maria e os motivos das cartas legadas por elas, insistirei mais uma vez sobre o aspecto testemunhal do drama individual e coletivo de uma sociedade caracterizada por exclusão/exploração social, por puritano hipocrisia.

Questionar ou interrogar seu lugar no mundo exige do sujeito certa ‘consciência crítica’, certo deslocamento que o leva diretamente à “experiência do espelho” ou ao instrumento maravilhoso que é o espelho, diante do qual surgem os primeiros questionamentos: quem sou eu? De onde venho? Qual o meu destino? Se voltarmos a analisar o questionamento da protagonista, diríamos: o que, no fundo, a protagonista deseja saber, é seu destino: Qual é o destino dos/as “rejeitados/as”, dos/as “relegados/as”, dos/as “marginalizados/as” em uma sociedade-mundo na qual se explora e “mercantiliza” os mais “fracos”, os “indefesos”, as “gentes humildes”? O questionamento da protagonista torna-se, portanto, “arquétipo”, oferecendo possibilidades de refletir sobre a “dignidade humana” na totalidade-mundo. É uma observação que está vinculada à própria reflexão do narrador quando adverte que não “se deve debochar do questionamento” da protagonista; pois, nele “é toda a história do planeta Terra que está incluída”. Seguindo nessa pista, podemos dizer, portanto, que o questionamento de *La Niña* é atemporal e arquétipo, atestando o universalismo que caracteriza toda obra literária.

Ao caráter de maravilhamento da paisagem, da opulência física de personagens acrescenta-se o caráter do maravilhamento das crenças, das práticas populares do povo haitiano em particular e do Caribe; assim, apesar da sua visão crítica em relação à toda forma de crença religiosa (MUDIMBE-BOYI, 1990), Alexis sempre figura, nas suas obras, de maneira objetiva e indiscriminada, crenças, cerimônias, práticas populares com seu cortejo de mistério, de estranheza pelo qual o “real literário” dos povos-afro está acompanhado. Essa observação não apenas articula com as grandes linhas de força da concepção do modo romanesco de Alexis, para quem, “o romance é o campo literário mais poderoso do nosso tempo, capaz de apreender o homem e a vida em sua realidade instável, de explicá-lo e de contribuir para sua transformação” (ALEXIS, [1957], 2013, p.82), mas também à própria configuração do conceito de maravilhoso estudado no segundo capítulo: “o real com seu cortejo de bizarro, de fantástico, de sonho, de crepúsculo, de miséria” (ALEXIS, 1956, p.267). Como já foi estudado no capítulo anterior, a definição alexisiana do maravilhoso está vinculada à própria concepção

²⁵¹ *La Niña Estrellita* como milhões de seus semelhantes é relegada lá espera e espera uma resposta. (Tradução minha).

do autor sobre a noção de cultura cujos camponeses são depositários. É neste registro que o narrador alexisiano em *L'espace d'un cillement* recorre às práticas populares para sensibilizar suas personagens sobre as situações adversas, conforme viu-se em relação à La Niña que se livra à oração para superar suas situações e como ver-se-á em relação ao protagonista El Caucho.

Caracterizado como um sindicato aguerrido, que trabalha para a plenitude de cada ser humano, El Caucho revela-se um “verdadeiro humanista”, seu humanismo é resultante de longas reflexões, de longo estudo, de seu contato com os livros. O caráter essencial do protagonista se traduz em “um movimento natural que o leva diretamente ao encontro de cada existentes (plântula, ervas, haobab, elefantes, jacaré, homem) tornou progressivamente amor da humanidade, do progresso, da justiça” [...]. (ALEXIS, 1983, p.38). Seguindo neste caminho, apesar de algumas vezes ter se mostrado duro, impiedoso em lutas, nas reivindicações sindicais, o protagonista sofre horrivelmente; pois para ele “*quand on aime beaucoup, on ne peut pas ne pas faire souffrir*” (“quando amamos muito não podemos não fazer sofrer”). (ALEXIS, *idem*, p.39). Para um humanista como El Caucho não há nenhum outro recurso à adversidade: a ciência, e tal concepção é à origem de uma contraposição entre o “saber erudito” e o “saber popular”. Sob essa égide, quando depois de ser informado do assassino político brutal do seu mentor Jesus Mendez, no seu grande lamento e busca de explicação, o narrador leva-o à “prática e sabedoria popular”.

Em primeiro, sobre o lamento lhe ensina:

Les paysans de la plaine du Cul-de-sac en emportant leurs morts au cimetière
dansent souvent, en balançant rythmiquement le cadavre, ils chantent :
M'dis crier pas lévé la mort !...
Si crier té lever la mort,
Hounsi-Canzos yo ta leve déjà !...” (ALEXIS, *idem*, p.130)²⁵².

É como se o narrador alexisiano dissesse ao protagonista que não basta chorar, a morte é a condição do homem e a ciência é incapaz de satisfazer esta exigência/necessidade do homem: a imortalidade. Desse modo, a incorporação desta prática oferece subsídios ao narrador para cortejar a tradição popular ou cultura popular incarnada pelos camponeses com a cultura erudita. A figuração da sabedoria popular na narrativa segue estritamente à concepção da cultura de Alexis para quem, conforme estudado nesta tese, a cultura de um povo – enquanto conjunto de conhecimentos que dá forma, a um tempo, a “saberes” do universo e à linguagem

²⁵² Os camponeses do vale de Cul-de-sac ao levarem seus cadáveres ao cemitério, muitas vezes, dançam e, balançando o cadáver, cantam: ... (“Digo que choro não acorda o cadáver!... / Se chorar pudesse acordar o cadáver / Os Hounsi-Canzos já tivessem ressuscitado”). (Tradução minha).

humana (resultando em obras artísticas, literárias, científicas) – é formada por aportes de diferentes camadas sociais, motivo pelo qual, na sua teoria de realismo maravilhoso, Alexis se insurge contra aqueles que tentam estabelecer uma oposição entre as *formas* trazidas pelos “homens de alta cultura” e as *formas* trazidas coletivamente pelas massas.

Na pista dessa concepção mais ampla e integrada da cultura e da contraposição entre o saber erudito e saber popular, o narrador alexisiano ensina o protagonista sobre o que se entende realmente por humanismo:

[...]. Oui, El Caucho, il y a quelque chose que tu dois apprendre de ces paysans illettrés, c'est l'humanisme et la culture. L'humanisme, la culture, tu n'en trouveras qu'un aspect dans les poèmes de Ruben Darío, dans les essais de José Martí, dans Marx, dans Tom Payne, dans Toussaint Louverture, dans Staline, dans Jefferson ou Lincoln. Les génies ne font pas l'humanisme et la culture, EL Caucho, ils la dégagent de la création de la création collective, génialement ils la subliment de la vie vécue du peuple, seule véritable maître à penser et à aimer. Les génies, aussi grands que soient-ils, El Caucho, ont leurs limites, les limites de leur temps, les lacunes de leur éducation, les faiblesses de l'héritage du passé, les œillères que leur imposent les combats frénétiques qui déchirent notre humanité fraternelle. (ALEXIS, 1983, p.130-131. Sublinhados meus)²⁵³.

O que se faz necessário depreender desse segmento da narrativa é a concepção integrada da cultura que não se opõe à chamada “alta cultura” à “cultura popular”, mas considera-as manifestações complementares. Nesse segmento a “cultura popular” não é ‘fetichizada’, isto é, não é considerada como um conjunto de objetos que possui valor mágico ou sobrenatural (BOSI, 1984), mas é figurada como signo de “conhecimento”. Essa observação está articulada com o postulado de Alfredo Bosi em *Cultura como tradição* segundo o qual “a cultura popular não é fetichista, ela não lida com coisas, mas com significados, e os significados estão dentro do espírito”. (1987, p.47). É sabido que a cultura popular implica necessariamente a memória que se dá pela transmissão de geração a geração e; neste processo de transmissão, os velhos são considerados como depositares: daí o velho provérbio africano: *Quand un vieillard meurt c'est une bibliothèque qui brûle* – (“quando morre um velho, é uma biblioteca se queima”). Se há um constante no romance caribenho parece que este constante se incarna pelo *locus* que a figura do ancião ou do antepassado na preservação da tradição, da memória, da figuração dos

²⁵³ [...] Sim, El Caucho, há alguma coisa que debes aprender destes camponeses iletrados, é o humanismo e a cultura. O humanismo, a cultura, tu os encontrarás somente aspectos nos poemas de Ruben Darío, nos ensaios de José Martí, em Marx, em Tom Payne, em Toussaint Louverture, em Stalin, em Jefferson ou Lincoln. Os gênios não criam o humanismo e a cultura, EL Caucho, eximem-no da criação coletiva, engenhosamente sublimam-no da vida vivenciada do povo, único verdadeiro mestre do pensamento e do amor. Os gênios, por maiores que sejam, El Caucho, têm seus limites, os limites do seu tempo, as lacunas da sua educação, os fracassos da herança do passado, os antolhos que lhes impõem pelas batalhas frenéticas que rasgam a nossa humanidade fraterna. (Tradução minha).

velhos como depositários da “memória”. Notou-se esse constante na narrativa de *L’espace d’un cillement* quando El Caucho na sua alucinação sobre “passado” se lembra de uma anciã, uma velha que havia entrado em Caracas a qual possuía a sabedoria de interpretar os sonhos e dizer o passado; com base nessa experiência, tendo estado em Porto-Príncipe, consulta a Senhora Delia Abdón Canuelo Puñez y Ybarra para descobrir o “passado”. A figuração do ancião ou do antepassado como “biblioteca viva” ou como fonte da “memória” constitui-se um constante em vários romances caribenhos e, de maneira exemplar, nos romances *Le quatrième siècle* e *Les derniers rois mages* que serão estudados nos próximos capítulos.

V

O PASSADO COLONIAL E SUA CONFIGURAÇÃO EM *LE QUATRIÈME SIÈCLE*

– Dis-moi le passé, papa Longoué ! Qu'est-ce que c'est, le passé ? (GLISSANT, 1964, p.17).

Diga-me o passado, papa Longoué ! O que é o passado ? (Tradução minha)

5.1. Apresentando *Le quatrième siècle* e seu “modo de composição”

Le quatrième siècle é o segundo romance²⁵⁴ de Édouard Glissant, lançado pela Editora Seuil em Paris, em 1964, seis anos após a publicação do seu primeiro romance, *La Lézarde*, publicado em 1958, o qual obteve, no mesmo ano, o Prêmio Renaudot. Traduzido em português brasileiro por Cleone Augusto Rodrigues e publicado, em 1986, pela Editora Guanabara em Rio de Janeiro sob o nome de *O quarto século* e Prêmio de Charles-Veillon²⁵⁵ em 1965, o romance *Le quatrième siècle* cujo espaço cênico é a Martinica é organizado, de ponto de vista estrutural, em treze capítulos, distribuídos em quatro partes: *La Pointe des Sables* (cinco capítulos), *Roche Carrée* (cinco capítulos), *Sécheresse à La Touffaille* (um capítulo) e *À Croix-Mission* (dois capítulos). Se se pensar na palavra “quatro” presente no título do romance, com essa divisão em quatro seções, dir-se-ia que o número “quatro” tem um valor simbólico no modo de composição do romance. Em uma entrevista com Pierre Desgrupes na rubrica, *Lecture pour tous*, no mesmo ano da publicação do livro, Édouard Glissant afirma que o “quatro séculos” é o século da “era antilhana” que corresponde ao século XIX da era cristã. Em outros termos, o “quarto século” é, conforme a perspectiva glissantiana, o século que vem depois dos três séculos da colonização europeia das Américas e se configura como o “século” de uma espécie de “tomada de consciência” para os povos oriundos das trevas colonial e escravagista.

²⁵⁴ Édouard Glissant é autor de oito romances : *La Lézarde* (1958), *Le quatrième siècle* (1964), *Malemort* (1975), *La case d'un commandeur* (1981), *Mahagony* (1987), *Traité de tout-monde* (1993) *Sartorius, le roman des Batoutos* (1999) e *Omored* (2003). Enquanto seus cinco primeiros romances foram lançados pela Seuil, Paris, os três últimos foram publicados pela Gallimard. Todavia, em 1997, todos os romances de Glissant foram editados pela Gallimard.

²⁵⁵ O prêmio Charles-Veillon foi um prêmio literário criado pelo *mécène* (“mecenas”) e empresário suíço Charles Veillon em 1948. O prêmio parou de ser discernido em 1971, ano da morte de Veillon. Após sua morte, a Fundação Charles Veillon é criada “para continuar a promoção da criação cultural e da pesquisa científica (cf. FONDATION CHARLES VEILLON, 2022) e, em 1975, instituiu o Prêmio Europeu de Ensaio que existe até hoje e que retomou o espírito do Prêmio de Veillon. Cf. Fondation Charles Veillon. Disponível em: [La Fondation | Prix Européen de l'Essai \(fondation-veillon.ch\)](http://LaFondationPrixEuropéen.de.l'Essai(fondation-veillon.ch)). Acesso em 20 de junho de 2022.

Além disso, o valor simbólico do número “quatro” está vinculado a uma dimensão quádrupla da narrativa que, a partir de consciência do ex-escravizado e seus descendentes, se desenrola em torno destes fatos fundamentais: a travessia dos africanos-capturados para serem escravizados nas Américas, o universo da Plantação (a maneira como os deportados/transportados apropriaram o novo território ou país-novo), a abolição da escravização nas Antilhas francesas e o período pós-abolicionista. Pela articulação destes grandes fatos-momentos fundadores e pelo modo de enunciação dessas, o romance revela-se uma *saga* dos povos das Américas da criouliização.

Protagonizando o jovem Mathieu Béluse – descendente de uma linhada de escravizados ‘submissos’, ‘obedientes’ e o velho *quimboiseur*²⁵⁶ papai Longoué – descendente de uma linhada de escravizados rebeldes de *marrons*, cujo papai significa ternura e bondade e Longoué, cólera e violência (GLISSANT, 1986, p.24-25) – a narrativa de *Le quatrième siècle* é construída de maneira dialógica ou em forma de uma espécie de diálogo onde o velho Longué transmite a “memória” do “passado” ao jovem Mathieu. Ao seu caráter dialógico, encontra-se o entrelaçamento de duas histórias: uma contada por um narrador extradiegético de um lado, e, do outro, uma contada pelo papai Longoué, de forma fragmentada, onde a falta de linearidade de uma narrativa cronológica deixa Mathieu “impaciente” e o leva a criticar, questionar, comentar, em muitas ocasiões, fatos narrados por papai Longoué. Assim, no modo de composição da narrativa, os níveis de diegesis, como já observou Cécile Chapon, se entrelaçam de perto, de modo que a voz do papai Longoué desaparece por trás da narrativa que ele deveria assumir, e depois reaparece, muitas vezes marcada por itálicos, parênteses e a digressão (CHAPON, 2015, p.45).

Sob este ângulo, faz-se necessário destacar que recursos como “itálicos”, “parênteses”, “três pontos”, “repetições” são fundamentais no modo de composição de Glissant²⁵⁷. Esses traços estilísticos encontram-se logo na abertura da narrativa do romance *Le quatrième siècle*, como se observa nos dois primeiros parágrafos da obra:

Tout ce vent dit papa Longoué, tout ce vent qui va pour monter, tu ne peux rien, tu attends qu’il monte jusqu’à tes mains, et puis la bouche, les yeux, la tête. Comme si un homme n’était que pour attendre le vent, pour se noyer oui tu entends, pour se noyer une bonne fois dans tout ce vent comme la mer sans fin...

²⁵⁶ No contexto martinicano, *Quimboiseur* é sacerdote do *quimbois ou vaudou*, o equivalente do pai de santo brasileiro, mestre do culto, depositário da tradição oral. O *Quimboiseur*, *kenbwa* ou *tjenbwa* ou ainda “*tchimbois*” é o equivalente do Ougan no vodu haitiano, dos *santeros* cubanos. Seria mais o nome genérico das práticas mágico-religiosas resultantes do sincretismo religioso.

²⁵⁷ Esses recursos são também recorrentes tanto nas suas obras poéticas como naquelas teóricas e ensaísticas. Clément Mbom, na sua comunicação intitulada *L’écriture glissantienne dans Poétique de la Relation* destaca como esses recursos estilísticos se configuram na obra *Poétique de la Relation*, de Glissant.

« Et on ne peut pas dire, pensait-il encore (accroupi devant l'enfant), on ne peut pas dire qu'il n'y a pas une obligation dans la vie, quand même je suis là vieux corps sans appuis pour remuer ce qui est fait-bien-fait, la terre avec les histoires depuis longtemps, oui moi là pour avoir cet enfant devant moi, et regarde Longoué, tu dis la marmaille, regarde c'est les yeux Béluse la tête Béluse, une race qui ne veut pas mourir, un bout sans fin, tu calcule : c'est l'enfance – mais c'est déjà la force et le demain, celui-là ne fera pas comme les autres, c'est un Béluse mais comme un Longoué, il va donner quelque chose, Longoué je dis qu'il va donner quelque chose, tu ne sais pas mais quand même les Béluse ça change depuis le temps : et sinon et alors pourquoi il vient, pourquoi il vient là sans parler, sans parler papa Longoué tu entends, pourquoi tout seul avec toi s'il n'y a pas une obligation, un malfini dans le ciel qui tire les ficelles, ne tire pas Longoué ne tire pas les ficelles, tu rabâches, tu dis : « La vérité a passé comme l'éclair », tu es vieux corps Longoué, il ne reste que la mémoire, alors hein il vaut mieux tirer ta pipe ne va pas plus loin, et sinon pourquoi Satan pourquoi ?... » (GLISSANT, 1964, p.13-14)²⁵⁸.

Em termos de estilo, de construção sintática, estes dois parágrafos chamam atenção para vários aspectos no modo de composição glissantiana: extensão das frases, repetições de diversas naturezas, parênteses, conjunto de pontuação (travessão, vírgulas, hífen, dois pontos, três pontos, pontos de interrogação, aspas etc.), traços da oralidade, conectores lógicos, elementos completivos ou relativos (*que, sinon, puis, etc.*). Esses recursos quão presentes na escrita glissantiana não servem apenas para enfeitá-la, mas igualmente para arejar a massa de informações que ela veicula. Na sua comunicação intitulada *L'écriture glissantienne dans Poétique de la Relation* Clément Mbom, ao abordar a estrutura externa e interna do texto glissantiano a partir do texto *Poétique de la Relation*, já observou o uso judicioso – que Glissant fez – de tudo uma panóplia da pontuação: aspas, vírgulas, pontos, pontos vírgulas, dois pontos, pontos de interrogação, pontos de exclamação, parênteses, travessão e hífen, conectores lógicos e outros completivos e relativos fazendo com que suas frases possuíssem recursos suficientes para arejar a massa de informação emitidas. É justamente essa panóplia de recursos estilísticos que o excerto em destaque acima ilustra em relação ao modo composição da narrativa *Le quatrième siècle*. Dentre estes recursos estilísticos, além de recurso tipográfico, o

²⁵⁸ – Todo este vento, disse papai Longoué, todo este vento que está indo para subir, você não pode fazer nada, espera que ele suba até as suas mãos, e depois à boca, aos olhos, à cabeça. Como se um homem existisse apenas para esperar o vento, para se afogar, sim, você escuta, para se afogar de uma vez em todo este vento como no mar sem fim...

“E não se pode dizer”, pensava ele ainda (acocorado diante da criança), “não se pode dizer que não existe uma obrigação na vida, mesmo se eu sou aqui um velho corpo sem apoio para remexer o que está feito-bem-feito, a terra com as histórias há muito tempo, sim eu aqui para ter esta criança na minha frente, e veja Longoué, você diz a garotada, veja são os olhos Béluse a cabeça Béluse, uma raça que não quer morrer, uma ponta sem fim, você calcula: é a infância – mas já que é a força e o amanhã, esse não fará como os outros, é um Béluse mas como um Longoué, ele vai dar alguma, Longoué eu te digo que ele vai dar alguma coisa, você não sabe mas mesmo assim os Béluse mudam com o tempo que passa: e senão e então por que é ele vem, por que vem aqui sem falar, sem falar, você entende papai Longoué, por que sozinho com você se não existe uma obrigação, um gavião no céu que puxa os fios, não puxe Longoué não puxe os fios, você repete continuamente, você diz: ‘A verdade passou como um raio’, você é um velho corpo, só resta a memória, então hein é melhor fumar seu cachimbo não vá mais longe, e se não porque o velho satã por quê?... (Tradução minha).

itálico, os parênteses são o que chamam a atenção, não apenas pela sua frequência na narrativa, mas pela maneira pela qual são construídos e as funções que desempenham na escrita do autor. Por conseqüente, logo após a análise da importância da palavra *vent* (“vento”) observada no excerto supracitado, estudarei o uso de parênteses, observando suas funções e seus desafios no desenvolvimento e na apreensão do significado da narrativa de *Le quatrième siècle*.

No incipit da narrativa – que se trata de um monólogo do protagonista papa Longoué – observa-se que a palavra *vent* (retomada quatro vezes nos dois enunciados do primeiro parágrafo) se revela substancialmente corresponsável pelo desenvolvimento da narrativa, pois que desempenha um “papel catalisador”. Ou seja, através da sua ocorrência logo no início da narrativa, se coloca como “cúmplice” ou como uma espécie “coadjuvante” do deslocamento do jovem Mathieu para os morros, na casa de papa Longoué, espaço cênico do romance. Assim, o “vento”, “como força, impõe-se automaticamente ao sujeito” (ZÁRATE, 1998, p.181) apto a auxiliá-lo, a levá-lo onde deseja: *Tout ce vent, dit papa Longoué, tout ce vent qui va pour monter, tu attends qu’il monte jusqu’à tes mains, et puis la bouche, les yeux, la tête*. Observa-se nesse enunciado que o vento se torna um elemento fundamental, uma figura centrífuga sem a qual o homem não consegue fazer grande coisa. Embora, conforme já observada por Carlos Ortiz de Zárate, a presença de *comme si* [como se] na segunda frase – *comme si un homme n’était que pour attendre le vent* – aponte para uma certa afirmação da independência do homem em relação ao vento, mas a maneira como o enunciado se termina – *tu entends, pour se noyer une bonne fois dans tout ce vent comme la mer sans fin ...* – reitera a impotência do homem: eis porque ao vento configurado como figura catalisadora e facilitadora” no desenvolvimento da narrativa²⁵⁹ está atribuída a função de guia, de levar cuidadosamente o sujeito ao seu destino.

Nas paisagens-realidades das ilhas caribenhas, o vento ocupa várias funções. Opondo-se ao ciclone que arrase tudo encontrado em seu caminho, nos arquipélagos caribenhos, o vento do mar – que visita os arquipélagos nos protege contra o calor ou se junta ao mar para nos isolar e nos oferecer oxigênio, água ou eletricidade” (ZÁRATE, 1998, p.191) – se torna uma “figura

²⁵⁹ No seu artigo intitulado *Le vent dans la dramatisation romanesque d’Édouard Glissant*, Carlos Ortiz de Zárate parte do impacto que lhe causou a palavra “vento” neste monólogo de Longoué que abre o romance *Le quatrième siècle* para propor uma abordagem do discurso romanesco glissantiano. Para compor seu *corpus* de estudo, Zárate elege cinco romances: *La Lézarde*, *Le Quatrième Siècle*, *La Case du Commandeur*, *Malemort* e *Tout-Monde*. Como resultado, descobriu uma concentração da figura “vento” nos romances *Le quatrième siècle* e *Tout-Monde*. Enquanto no romance *Le quatrième siècle*, o vento concentra-se entre as páginas 10-20 e 50-60, com seis ocorrências em cada um dos casos, em seguida, as frequências abaixam a 4 vezes nas páginas 20-30; 3 vezes nas páginas 30-40; 4 vezes nas páginas 80 e 90 e 3 vezes nas páginas 140 e 150, no romance *Tout-Monde*, nas páginas 90-100: 4 vezes; em seguida, nas páginas 150-160 et 20-30: 3 vezes nos dois casos e 2 vezes nas páginas 10-20 e 30-40. (ZÁBATE, 1998, p.18).

benfeitora”, um “adjuvante” que auxilia, orienta o homem na sua impotência. Dessa forma, o vento revela-se, para as personagens glissantianas, o que representa, no Haiti, para as crianças e os jovens que empinam pipa onde, na ausência ou falta de ‘vento’ para levar sua pipa à altura desejada, começam a cantar: *Van vini non, vini non, m a ba w bonbon / Mabouya rele van, rele van, m a ba w bonbon*²⁶⁰. Enquanto “figura facilitadora” portanto sua presença foi necessária não apenas para levar o jovem Mathieu da planície para a casa de papa Longoué nos morros, mas também inculcar neste último a ternura e a generosidade necessárias para, além da “inimizade” ou “rancor secular” que define as relações destas duas famílias, receber o último dos Béluse.

É neste contexto que se observa, a um tempo, no monólogo de papai Longoué toda uma hesitação em receber ou não o jovem Mathieu e toda uma ternura que o inspira para perdoar este último. Assim, o fato de narrado nesse monólogo que poderia constituir um impasse se resolve em uma “superação”; superação essa que pode ser vista como uma necessidade de preservar a “memória coletiva” ocultada pelos livros de história e pelas comemorações oficiais quando sabemos que, fora de jovem Mathieu, papai Longoué não tinha a quem passar essa memória. Sob esse ângulo, a narrativa constrói-se como uma “necessidade” de preservação da “memória coletiva”, a tradição oral ou cultural popular, inscrevendo assim seu modo de composição nas grandes linhas das teorias estéticas de realismo maravilhoso e da poética da relação. Pois, conforme estudo, tanto para a estética do realismo maravilhoso quanto para aquela da relação, à preservação da tradição, isto é, a *oralitture* (“oralitura”) revela-se uma pedra-de-toque. É nesta perspectiva de preservar a “memória coletiva” que se compreende o motivo o gesto de papai Longoué (o último dos Longoué) e o jovem Mathieu Béluse (o último dos Béluse) que, apesar de rancor histórico das famílias dos Longoué e dos Béluse e a despeito da distância geográfica que os separam, resolvem se encontrar para iniciar uma história. Quando há necessidade é como diz o provérbio haitiano: *De mòn pa janm rankontre, men de moun konn rankontre*²⁶¹.

Nesse viés, é a configuração geográfica que impõe a figura do “vento” observada de forma repetitiva no primeiro parágrafo e que se repete ao longo dos dois primeiros capítulos da narrativa como “principal fiador” desse reencontro, dessa reconciliação. O narrador glissantiano de *Le quatrième siècle* parte, portanto, do “vento” como “fiador” para inventar

²⁶⁰Pequena canção essa que pode ser traduzida em português por: venha o vento, venha o vento, te reservarei de bala / Lagarta traga vento, traga vento, te darei bala.

²⁶¹Este provérbio – cuja tradução literal português por *Dois montanhas nunca se encontram, mas duas pessoas homens* – traduz a ideia de que: há apenas as montanhas que nunca se encontram; mas, para duas pessoas se conheciam, apesar de indiferenças, de rancor, a necessidade pode levar uma à outra.

uma realidade marcada por irrupções, digressões de diversas naturezas e constituída por rasgos, resquícios do passado colonial-escravagista.

5.1.2. Anotando os parênteses e destacando suas incidências em *Le quatrième siècle*

Na entrevista realizada com Pierre Desgrupes supracitada acima, Édouard Glissant afirma que o uso de parênteses, no interior da narrativa é próprio ao “narrador antilhano”²⁶² e expressa um certo tipo de “respiração” da narrativa. O problema que se coloca, no entanto, é o de determinar a(s) natureza(s) de “respiração” permitida(s) pelo seu uso quando sabemos que, enquanto procedimento estilístico, o parêntese insere (ou pode inserir) algo considerado “exterior” ou pode inserir acréscimos que afetam o desenvolvimento regular ou romper com o “fluxo regular” da narrativa. Elencar e analisar as ocorrências de parênteses em *Le quatrième siècle* impõe, dessa forma, a necessidade de abrir um parêntese sobre a prática discursiva, a articulação sintática/semântica de parêntese com intuito de melhor entender sua poética e seu imaginário neste romance de Glissant.

Concebido tanto como “pequeno número de falas intercalares que colocamos em um discurso e que acreditamos necessários para sua inteligência (FURETÈRE, 1978 *apud* DRILLON, 1991, p.256) quanto como unidade sintática usada “para intercalar em uma frase alguma indicação, alguma reflexão não indispensáveis ao sentido, e que não achamos oportuno fazer uma frase distinta (GREVISSE, 1936 *apud* DRILLON *idem*, p.257), o parêntese é o “entrincheiramento” no interior de um enunciado ou de uma frase um ou mais “elementos” (referências, definições, definições, nome de pessoas etc.). Por seus diversos modos de uso e pela sua representação gráfica, o parêntese revela-se, a um tempo, “vinculado” e “desvinculado” à[ao] frase/enunciado-anfitrião. Ou seja, caracterizado como parada

²⁶² Essa consideração de Glissant é contestável, pois, numerosos são os autores não antilhanos que recorrem a esta prática nas suas invenções romanescas e numerosos também são autores antilhanos que não optam por essa prática nas suas invenções literárias. No caso de autores não-antilhanos que a usam, cabe-nos citar apenas a título ilustrativo autores franceses Gustaves Flaubert em *Madame Bovary*, Marcel Proust em *À la recherche du temps perdu*, o britânico Henry Graham Greene em *Les Comédiens*, E, nessa mesma linha, Jacques Drillon afirma que Proust é o mestre da prática de parênteses. Por outro lado, há autores antilhanos como Maryse Condé em *Les Derniers rois mages* que fazem pouco uso desse recurso. Exemplificam que o parêntese em obra narrativa é, portanto, um recurso praticado por autores de várias regiões do mundo de geração a geração. A consideração de Glissant poderia, contudo, se manter em um termo de frequência do uso de recurso por escritores caribenhos em relação aos não-caribenhos.

sintática/enunciativa, de ponto de vista de construção sintática, o parêntese é um enunciado que é, ao mesmo tempo, “ligado” e “isolado” ao enunciado principal do qual se insere, afetando-o, interrompendo-o parcial ou completamente²⁶³. Sobre sua utilidade em *Traité de la ponctuation française*²⁶⁴, Jacques Drillon postula que:

La parenthèse est un message que l’auteur ajoute à son texte dire qu’il n’est pas indispensable au sens de la phrase restreint son champ d’emploi [...]. Elle figure un décrochement opéré à la faveur d’une halte dans le déroulement sémantique et/ou syntaxique de la phrase. L’auteur éprouve un besoin passager de préciser, d’expliquer, d’ajouter une information, un commentaire ; il suspend alors sa phrase, place une parenthèse, et reprend son cours normal ; il sait que le lecteur a pris connaissance de la parenthèse (au contraire des intertitres, qu’il est avéré que le lecteur saute sans lire). (DRILLON, 1991, p.257)²⁶⁵.

A essas considerações soma-se a prática de parênteses que não se insere em nenhuma frase ou enunciado-anfitrião, que aparece totalmente independente em parágrafo que contém várias frases, como observar-se-á nas ocorrências no romance *Le quatrième siècle*. Com base nessas considerações conceituais sobre o parêntese, sua prática discursiva, seu modo de uso, e suas incidências sintáticas/semânticas observam-se que os parênteses podem assumir várias funções e com base nessas que podem assumir, podemos distinguir, de um lado, ‘parêntese explicativo’ – subdivido em informativo, didascálico, metalinguístico – e, por outro lado, parêntese vocativo, parêntese de comentário’. Com todas essas funções e seu valor semântico na construção enunciativa e discursiva, entender-se-ia que sua ocorrência em uma obra narrativa, sobretudo, quando é frequente, não pode passar despercebidas – como é o caso na obra que se trata aqui.

No romance *Le quatrième siècle*²⁶⁶, que se estende sobre trezentos e uma páginas, contam-se quatrocentos e trinta e uma ocorrências de parênteses; e sua primeira presença se encontra

²⁶³ Neste ponto Drillon salienta que o parêntese pode interromper o fluxo normal da frase sem, no entanto, perturbá-lo.

²⁶⁴ Nessa obra, o autor dedica o terceiro capítulo intitulado “La Parenthèse” ao estudo de parênteses. Partindo de várias acepções do termo, Drillon lança-se em estudar a prática de parêntese em autores como Roger Caillois em *Fleuve Alphée*, Raymond Roussel em *Nouvelles impressions d’Afrique*, Marcel Proust em *À la recherche du temps perdu*.

²⁶⁵ O parêntese é uma mensagem que o autor acrescenta a seu texto: dizer que ela não é indispensável para o sentido da frase restringe seu campo de uso [...]. Ela representa uma suspensão operada em favor de uma parada no desenvolvimento semântico e/ou sintático da frase. O autor sente uma necessidade passageira de especificar, explicar, acrescentar informações, um comentário; ele então suspende sua sentença, coloca um parêntese e retoma seu curso normal; ele sabe que o leitor tomou nota do parêntese (diferentemente dos intertítulos, que se sabe que o leitor pula sem ler). (Tradução minha).

²⁶⁶ O uso de parênteses na obra se distribui da seguinte forma: capítulo I: 22 ocorrências, capítulo II: 24 ocorrências; capítulo III: 52 ocorrências, capítulo IV: 33 ocorrências, capítulo V: 15 ocorrências, capítulo VI: 12 ocorrências, capítulo VII: 27 ocorrências, capítulo VIII: 15 ocorrências, capítulo IX: 25 ocorrências, capítulo X: 23 ocorrências, capítulo XI: 88 ocorrências, capítulo XII: 49 ocorrências, capítulo XI: 46 ocorrências. Salvo o capítulo III, com 52 ocorrências, observa-se uma concentração de parênteses nos três últimos capítulos da

logo no segundo parágrafo da narrativa: [...] (*accroupi devant l'enfant*) [...] – [acocorado diante da criança] – que se trata de um parêntese informativo factual, pois que dá uma informação factual sobre a postura do protagonista. Embora que não seja dominante, esse tipo de parêntese ocorre ao longo da narrativa, como podem perceber na seguinte amostra:

- i) Ce bruit de soleil, le parfum âcre de bananes, l'odeur fraîche du charbon, les lentes ondulations des arbres (car le vent se levait) s'engourdissaient peu à peu (GLISSANT, 1964, p.18).
- ii) Alors (c'était midi), comme il dirigeait les deux messieurs [...] (p.29).
- iii) [...] le sang et la sueur mêlés lui rafraichissaient les lèvres en même temps qu'il sentait la lointaine douleur (comme s'il avait souffert cette blessure dans le monde extérieur) [...]. (p.50).
- iv) Avant d'y être poussé il put communiquer, d'un seul geste, avec les trois ou quatre spectateurs de la scène (parmi lesquels il y avait peut-être une femme) : ombre stupide de la grande maison (p.65).
- v) Les pièces en friches qui ne tentaient personne (depuis cent cinquante ans que ces hommes s'acharnaient à posséder : terres, esclaves, magasins et rhum), il y lâchait ses bandes. (p.116).
- vi) Quand elle en fut à l'extrême de sa résistance (c'était un an après la naissance d'Anne Béluse), elle se cramponna tout un soir aux lourds courtils qui ornait son lit (135)²⁶⁷.

Estes são apenas alguns exemplos extraídos nos cinco primeiros capítulos da primeira parte da narrativa. Observa-se que em todos esses exemplos o uso de parêntese não perturba a “frase-principal”; os enunciados parentéticos são menos extensos em termos de volumes de palavras em relação aos enunciados-principais e trazem apenas alguma precisão ou explicação para deixar o leitor mais informado sobre os fatos narrados. Nada de particular no que se refere à extensão dos conteúdos parentéticos, pois, geralmente, espera-se que o elemento sintático que é inserido no espaço parentético seja menor em volume de palavras diferentemente daquelas que contém a “frase-mãe” ou a “frase-anfitrião”, aquela que o acolhe e KOBENAN, 2015, p.3). Todavia, esse princípio não rege as diferentes ocorrências de parênteses em *Le quatrième siècle*: tanto breve, tanto longo e muito longo, tanto extenso e extremamente extenso, os conteúdos sintáticos inseridos nos parênteses na narrativa do romance *Le quatrième siècle* desafia qualquer sistematização. Isto é, se várias construções sintáticas dos parênteses têm

narrativa, especialmente no capítulo XI, com 88 ocorrências. Um dos fatos que pode explicar isso é o fato de que esses capítulos são relativamente mais longos, onde o capítulo XI é o mais extenso do livro, contendo 61 páginas.

- ²⁶⁷ i) “Este ruído do sol, o perfume acre, o odor fresco do carvão, as lentas ondulações das árvores (pois o vento começava a soprar) entorpeceram pouco a pouco;
- ii) Então (era meio-dia), como ele conduzia os dois senhores.
- iii) [...] o sangue e o suor misturados refrescavam os lábios ao mesmo tempo que sentia a dor longínqua (como se sofresse desta ferida no mundo exterior). [...].
- iv) Antes de ser empurrado para lá, pôde se comunicar, de um único gesto, com os três ou quatro espectadores da cena (dentre os quais havia talvez uma mulher): sombras estúpidas da grande casa.
- v) Nos terrenos baldios que não tentavam ninguém (desde cento e cinquenta anos que estes homens se encerravam para possuir: terras, escravos, lojas e rum), ali largava seus bandos [...].
- vi) Quando ela estava no limite da sua resistência (era um ano após o nascimento de Anne Béluse), ela se agarrou uma noite inteira aos pesados cotins que ornavam seu leito”. (Tradução minha).

relações com frases-anfitrião, muitas também são aquelas que aparecem totalmente independente sem nenhuma relação com uma frase-principal. Dessa forma, na narrativa *Le quatrième siècle*, precisamos distinguir parênteses dependentes daqueles independentes com intuito de compreender o nível de digressão que eles provocam na narrativa.

Além dos parênteses do tipo informativo factual destacado acima, as construções sintáticas de parênteses dependentes da “frase-anfitrião” encontradas formam o que se pode chamar de parênteses vocativas. Basta considerar a maneira como estes elementos sintáticos estão articulados com os enunciados principais nos seguintes exemplos:

- i) Papa Longoué seul (« moi, Longoué, qu'ils appellent papa ») n'avait pas eu le temps : il n'avait presque pas connu son père qui était mort cinq ans après sa naissance. Et ainsi papa Longoué (« moi Longoué qui n'ai pas eu le temps ») était resté debout seul, il n'avait pu rien raccrocher à rien, ni son père à son fils, ni par conséquent le passé à l'avenir. (GLISSANT, 1964, p.22).
- ii) Et quand on les fit monter sur le pont, on mit les hommes d'un côté, les femmes de l'autre (« les mâles, et les femelles »); [...] (p.42).
- iii) (« Oh ! Vois. Je dis. A toi je dis. Ce n'est pas vrai ») (p.45).
- iv) [...] j'entendais savoir non je savais non je pressentis tout d'abord que cette Louise voulez-vous me dire (« Quelle Louise », dit-elle) est-ce un nom [...]. (p.91) ;
- v) Parce que la question était présente près de la barricade (« cette chose-là »), mais son corps de question avait fondu dans l'effort de misère à l'insu des misérables [...]. (p.180).
- vi) (Et pourquoi pas « vive nous » ? dit Mathieu.) (p.232).
- vii) Pendant ce temps, la terre minuscule, retournée sur elle-même, tout en boucles, détours en mornes et ravines, resserrait autour de celui-ci (à qui Stéfanise eût demandé : « Quel est ton nom ? » - et qui tout naïf aurait répondu : « c'est Sylvius mon nom ») [...] (p.258)²⁶⁸.

Salvos os exemplos iii) e vi) cujos conteúdos parentéticos aparecem independentes, as construções sintáticas dos parênteses mantêm relações às “frases-anfitrião” e eles assumem a função de “colocar ênfase” – embora seja, em alguns casos, de uma maneira irônica – sobre alguma informação factual. Todavia, o que é, sobretudo, importante observar nesses exemplos é que o uso de parênteses favorece toda uma articulação, todo um entrecruzamento de vozes, ora de personagens, ora do narrador. Os parênteses revelam-se assim um procedimento que

²⁶⁸ “i) Papa Longoué sozinho (“eu, Longoué, que eles chamam papai”) não tinha tempo: quase não conheceu seu pai que faleceu cinco anos após seu nascimento. ii) E assim papai Longoué (“eu, Longoué que não tive o tempo”) ficará de pé sozinho, nunca pudera desligar nada a nada, nem seu pai nem a seu filho, nem por consequente o passado ao futuro. iii) (“Ô! Veja! Digo. A você digo. Não é verdadeiro”). iv) [...] eu ouvia saber não eu sabia não eu pressenti inicialmente que esta Louise queria-me dizer (“Qual Louise”, diz ela) será que é um nome [...]. v) Porque a questão estava presente perto do barril (“aquela coisa”), mas seu corpo de questão fundiária no esforço de miséria desconhecido pelos miseráveis [...]. vi) (É por que não (“viva nós?” disse Mathieu). vii) Portanto, durante este tempo, a terra minúscula, voltada sobre si mesma, tudo de curvas, desvios em morros e barrancos, estreitava em torno dele a quem Stéfanise tivesse perguntado: (“Qual é teu nome?” – e que ingenuamente teria respondido: meu nome é Sylvain) [...]” (Tradução minha).

favorece o “discurso no discurso”²⁶⁹, pois que, “graça ao parêntese é possível se intrometer no discurso de uma personagem”. (DRILLON, 1991, p.266). Em concordância com o postulado de Drillon, a presença de parênteses no discurso direto indica uma minúscula intervenção do autor, um comentário sutil e muitas vezes irônico, uma cumplicidade que se estabelece entre o leitor e o autor. Neste parâmetro, os parênteses funcionam, no texto narrativo, como um “espaço por excelência” reservado não somente ao narrador para ele inserir “outras vozes”, fazer “confidências às suas personagens”, comentar fatos e acontecimentos relatados por ele, mas igualmente às personagens para eles fazerem confidências se posicionarem também em relação aos fatos contados. É como diria Drillon (1991, p.263), a prática de parênteses no modo narrativo permite, às vezes, ao narrador, as personagens, fazer um *a parte*, de deixar momentaneamente a cena que descreve ou conta, como se baixasse o tom da voz, para compartilhar com uma ou mais das personagens uma “confidência”. Assim sendo, o uso de parênteses se revela um recurso “por excelência” para um narrador, para as personagens que se comportam como *lanmè ki pa kenbe kras*²⁷⁰.

Além de “confidências”, o que os parênteses permitem fazer também são deslocções temporais, digressões ou ainda algum salto alto para frente e para trás com intuito de trazer mais informações ou mais precisões sobre os fatos contados. É nesse registro que se compreende o motivo pelo qual se encontra em *Le quatrième siècle* parênteses de várias extensões, alguns longos, muito longos, outros extensos, muitos são inseridos em uma frases-anfitriões (interrompendo assim o fluxo sintático regular de frases que os alocam), de um lado, e, por outro lado, muitos são apresentados de forma totalmente independentes, constituindo parágrafos isolados ou interdependentes. São através dessas duas formas que os parênteses se manifestam mais na narrativa *Le quatrième siècle*.

O que se torna necessário, a esta altura, é apresentar e analisar algumas dessas ocorrências na narrativa com intuito de observar particularidades dos parênteses glissantianos. Na primeira página da do livro, encontra-se duas ocorrências de parênteses; logo após este parêntese elencado acima – [...] (*accroupi devant l'enfant*) [...] – figura-se a ocorrência de um parêntese no seguinte enunciado:

²⁶⁹ É Jacques Drillon que, com base na ocorrência de parênteses em *La Recherche du temps perdu, de Marcel Proust*, destaca a possibilidade de estudar esta prática como o discurso no discurso. Conforme destaca, é possível colocar um parêntese em um discurso direto, embora se trate de um código puramente gráfico.

²⁷⁰ No contexto haitiano, o provérbio *mwen se lanmè ki pa kenbe kras* – que pode ser livremente traduzido em português por “Há só o mar que não guarda sujeiras” – diz respeito a uma pessoa que fala muito, que não consegue guardar nada em segredo.

Et alentour (quand l'un des deux personnages en présence se tournait vers les fougères et les bambous qui cernaient l'endroit et qu'il tâchait de prendre le vent, de surprendre le secret de cette richesse à demi pourrissante, à demi consumée par quoi la végétation, plus encore que les ardeurs de sa sève, proliférait) on pouvait respirer les éclats d'un parfum si brûlant et si tenace qu'il semblait vraiment jaillir de la case crépitante, comme si les éclats fusaient d'un brasier dont la case eût figuré le cœur roide et plaisant. (GLISSANT, 1964, p.14. Grifos meus)²⁷¹.

Essa passagem destaca exemplifica a maneira como, certos casos, a “construção sintática” do parêntese é maior ou mais extensa do que o enunciado principal. Se o conteúdo do parêntese não se revela indispensável para a compreensão do enunciado principal inscreve-se, contudo, em uma perspectiva de isolar no seio do mesmo enunciado uma descrição adicional sobre o espaço, o ambiente ou a paisagem do espaço cênico da narrativa. Parece que seu uso se refere à generosidade do narrador de descrever a paisagem ou sua sensibilidade pela paisagem do espaço cênico da narrativa. Esse raciocínio está vinculado à própria perspectiva do Glissant teórico para quem a paisagem caribenha é “portadora de verdade histórica”, carrega consigo marcas inesquecíveis, rastros, vestígios das violências históricas perpetradas pelo sistema colonial-escravista – com se verá adiante pelo foco nesta temática em *Le quatrième siècle*.

Voltando à figuração de parênteses na narrativa, encontram-se enunciados em que se encontra mais de uma ocorrência de parênteses, e estes são de naturezas distintas como se observa no enunciado a seguir:

Et ces deux hommes, le vieillard et l'enfant, ne faisaient pourtant qu'effleurer du regard le rideau des arbres autours de la place, bien moins pour s'assurer d'un spectacle dont ils avaient depuis longtemps l'habitude (derrière la première rangée de bambous ténébreux et silencieux, les mille brisures des fougères, leur claire profondeur, et plus loin encore la netteté tragique de la plaine apparue entre les trous du feuillages) de pour se donner le temps de suspendre la pesante méditation, pour se reposer ainsi du dialogue silencieux qui était leur partage, et peut-être aussi pour différer le moment où l'un des deux devrait « penser à haut voix » un mot, une phrase, une parole qui manqueraient une nouvelle étape du chemin (par exemple papa Longoué disant, tranquille et amène, cachant l'agitation qui le soulevait : « Non vraiment, cette fois-là c'était un Longoué qui n'était pas maudit ») ; pour retarder en somme la nécessité d'aborder une confidence : car la parole appelle la parole. (GLISSANT, 1964, p.14-15, grifos meus)²⁷².

²⁷¹ E em volta (quando uma das duas personagens que ali estivessem um diante do outro virava para as samambaias e os bambus que cercavam o espaço e tentava pegar o vento, surpreender o segredo desta riqueza meio poderosa, meio consumada, através do qual a vegetação, ainda mais pelos ardores da sua seiva, proliferavam) podia-se respirar as lufadas de um perfume tão ardente e tão tenaz que parecia certamente trazer do casebre crepitante, como se os brilhos expandissem de um braseiro que o casebre tinha figurado o coração rígido e palpitante. (Tradução minha).

²⁷²E, no entanto, estes dois homens, o velho e o menino, apenas davam uma olhada pela cortina das árvores em torno da praça, bem menos, para se certificarem de um espetáculo que eles haviam desde muito tempo acostumado (atrás da primeira fileira de bambus tenebrosos e silenciosos, as mil quebradas das samambaias, sua clara profundeza, e mais longe ainda a nitidez tragédia da planície aparecida entre os orifícios da folhagem) de se darem o tempo de suspender a pesada meditação, para repousarem assim do dialogo silenciosa que partilhavam, e talvez adiar também o momento em que um dos dois deveria “pensar em voz alta” uma palavra, uma frase, uma fala que faltariam uma nova etapa do caminho (por exemplo papa Longoué dizendo: tranquilo e

À primeira vista, os parênteses inseridos nessa frase não podem não chamar a atenção, sobretudo, no que se refere à maneira como a construção sintática do enunciado do primeiro parêntese é dada, ali se observa a mobilização de todo um conjunto de adjetivos, de enfeites – *ténébreux, silencieux, mille brisures, claire profondeur, netteté tragique* [tenebrosos, silenciosos, mil quebradas, clara profundidade, nitidez trágica] que não apenas descrevem o décor do espaço cênico da narrativa, mas igualmente o dramatizam; que não apenas dão um “ar poético” à linguagem da narrativa, mas também um “aspecto visual”. Trata-se ali de uma forma de narrar própria à categoria estética do realismo maravilhoso, pois, conforme estudado nesta tese, a teoria do realismo maravilhoso permite observar os recursos utilizados pelo/a inventor/a estético/a para despertar no público-leitor a consciência sobre sua experiência da beleza da natureza e do real, dos “dramas da vida”, do cotidiano. Se configuração de adjetivos como – *ténébreux, silencieux, mille brisures, claire profondeur, netteté tragique* [tenebrosos, silenciosos, mil quebradas, clara profundidade, nitidez trágica] – participam de dramatizar a narrativa, levando-a para o “reino do realismo maravilhoso”, participam igualmente de tornar opaca a linguagem. Ora a opacidade é uma das grandes linhas da teoria da Relação glissantiana como categoria estética de acordo com o estudo apresentado no segundo capítulo desta tese. Entender-se-ia nessa perspectiva que as duas teorias estéticas e poéticas estudadas estabelecem relações dialéticas nos estudos literários dessa região.

Retornando a análise da ocorrência do duplo parêntese na passagem em destaque acima, observa-se também que o conteúdo do primeiro parêntese poderia ser objeto de uma frase independente, e a decisão de não a fazer pode se inscrever na própria necessidade de chamar a atenção do leitor sobre a particularidade da paisagem do espaço cênico da narrativa. No caso do segundo parêntese, pode-se observar que serve para chamar a atenção do leitor sobre o universo emocional do protagonista papai Longoué. Manifesta nele um entrecruzamento de vozes através das aspas colocadas nesta fala de papa Longoué ([...] “Não certamente, esta vez era um Longoué que não era maldito”). Essa fala reproduz o “senso comum” endossado pelos “escravizados submetidos”, pelos *bons nègres* (“os bons negros”) ou “escravizados dóceis” representados pelos Béluse sobre os *morrons*, “escravizados indóceis” representados pelos Longoué. Estes últimos eram vistos como *hors la loi, maudits* (“malditos, foragido, bandido”), como representantes do “diabo”. Ou seja, como se sabe, graça à religião, muitos foram os escravizados que aceitaram a escravização como “caminho de salvação da sua raça”, por serem

simpático, escondendo a agitação que o moveu: “Não certamente, esta vez era um Longoué que não era maldito”); para adiar, em suma, a necessidade de abordar uma confidência: pois, a fala chama fala. (Tradução minha).

descendentes de Cam, filho maldito de Noé, condenado a ser ‘escravo’ de seus irmãos Sem e Jafé. Assim, pela inculcação neles do cristianismo como “único moral” ou como a “fonte suprema da moral”, muitos foram aqueles que se culpabilizaram por não terem sido fiéis à ordem escravagista, acreditaram que fossem “enfeitiçados”, e chegassem em até a solicitar ingenuamente a seus mestres de “fazer dizer missa em seus nomes” para expulsar o “espírito maldito” que os habitam e os levaram a *marronnage* (SCHOELCHER, 1842, p.111).

Neste registro, esse parêntese ocorrido na segunda parte da frase em destaque acima inscreve-se em uma perspectiva de chamar a atenção do leitor sobre uma informação essencial sobre o universo das personagens. É como se o parêntese funcionasse, nesse caso, como meio para o narrador acrescentar uma informação importante que não pode/deve “passar despercebida”. Os dois parênteses inseridos na frase nessa passagem acima ensinam, portanto, ao leitor sobre o ambiente, a paisagem e o universo das personagens, revelando-se, dessa forma, parênteses explicativos a caráter didascálico, que expressa uma espécie de aparte.

Resta-nos agora apresentar de maneira sintética as ocorrências dos parênteses que aparecem completamente independentes, seja em frases independentes e/ou isoladas ou parágrafos isolados na narrativa de *Le quatrième siècle*. São, pelo menos, vinte e oito (28) ocorrências desse tipo de uso de parênteses que se encontram nesta narrativa. Dez dentre estas apresentadas em frases curtas e totalmente independentes retratam comentários ou falas do jovem Mathieu, como se observa nesta compilação:

- i) (« Oh ! Vois. Je dis. A toi je dis. Ce n'est pas vrai ») (p.45). ii) (Et pourquoi pas « vive nous » ? dit Mathieu) (p.232). iii) (Il ne s'était rien passé, dit Mathieu) (p.233). iv) (Ils ne retombent pas ! dit Mathieu) (p.234). v) (Dans la boue du parc, dit Mathieu) (p.234). vi) (Les Français ont pris Bir Hakeim, dit Mathieu). (p.281). vii) (Mais tu peux le voir, dit doucement Mathieu. Maintenant je sais que tu peux le voir). (p.282) viii) (Mais tu peux voir l'endroit, dit doucement Mathieu. Les maisons, la forêt, la rivière). (p.283). ix) (Ah ! Plein fiel de vengeance, dit Mathieu). (p.283). x) (Peut-être, dit Mathieu, oui peut-être, oui). (p.284)²⁷³.

Depreende-se desta compilação de exemplos que este tipo de parênteses expressa um certo de “cumplicidade narrativa” entre o narrador e a personagem diante os fatos contados. Pois, estas falas, comentários ou tomadas de posições de Mathieu traduzem seu interesse, sua atenção dedicada aos fatos narrados, e o uso de parênteses para isolar estas falas em frases curtas traduz a vontade do narrador de não interromper com o fluxo normal do texto. Assim sendo, este tipo

²⁷³ os exemplos i) e ii) já foram apontados e traduzidos na parte dos parênteses a caráter vocativo. Segue a tradução dos outros exemplos: iii). (Nada se passara, disse Mathieu). iv) (Eles não caem novamente, disse Mathieu). v) (Na lama do parque, disse Mathieu). vi) (Os franceses tomaram Bir Hakeim, disse Mathieu). vii) (Mas você não pode vê-lo, disse suavemente Mathieu. Agora sei que você pode vê-lo). viii) (Mas você não pode ver o lugar, disse suavemente Mathieu. As casas, a floresta, o rio). ix) (Ah! Cheio de fel de vingança, disse Mathieu). x) (Talvez, disse Mathieu, sim, talvez, sim).

de parênteses inscreve-se na própria “perspectiva dialógica” da narrativa, perspectiva que, conforme já apontada, constitui em (re)constituir o passado através de uma espécie de “diálogo” entre o velho papai Longoué e o jovem Mathieu ou de “transmissão da memória”. Isso reitera a perspectiva que vê o parêntese como espaço, por excelência, reservado ao narrador, às personagens para “comentar” os fatos que estão sendo contados, sobre eles “opinar” ou refletir. A esta consideração articula-se a seguinte colocação de Mathieu em relação ao ritmo da narrativa de papai Longoué: (*Mais tu vas trop vite! dit Mathieu. Est-ce que tu ne peux pas proclamer les dates l'une après l'autre, – et finir de tourner, en avant en arrière ? Tu tourbillonnes comme la poussière de Fronds-Brûlé, ho ?*) (GLISSANT, p.345)²⁷⁴. Se essa fala do jovem Mathieu – que é apenas uma amostra, pois há outras mais extensas inseridas em parênteses – reitera o modo de composição dialógica da narrativa, ela destaca como o uso de parênteses tem se mostrado, de fato, um excelente recurso estilístico para inserir na narrativa elementos sintáxicos autônomos, falas independentes, possibilitando tanto ao narrador de esclarecer pontos opacos quanto a personagens de se posicionarem em relação aos fatos narrados no decorrer da narrativa.

Enfim, dos vinte e oito parênteses independentes ou autônomos encontrados na narrativa de *Le quatrième siècle*, quatorze são isoladas em parágrafos, alguns relativamente longas outras extremamente longas. No primeiro capítulo boa parte das narrações sobre o “navio negreiro” figurado sob o nome de *Rose-Marie* – que será analisado no próximo ponto como “ventre materno” – é isolada em parágrafos entre parênteses. Por exemplo, o protagonista papa Longoué relata uma narração sobre seu filho Ti-René, e essa narração que se estende sobre cerca de quatro páginas é inserida inteiramente em um parêntese. Nesse viés, o uso de parênteses se inscreve em uma perspectiva de composição romanesca que consiste em sobrepor narrativas ou em consagrar o que se pode chamar de *écrits dans le récit* (“histórias dentro da história”). É preciso compreender que a ocorrência de parênteses independentes insere outras “camadas de narrativa” no texto narrativo, fazendo com que a estrutura global da narrativa se torne o *lugar* de “fragmentos”, de “descontinuidade” de *ailleurs* (“alguers”).

Pelo estudo das ocorrências de parênteses como procedimento estilístico em *Le quatrième siècle* foi observado que os parênteses, através das suas funções variáveis, constituem emunctórios reais de narrações; e, não trata apenas de assumir funções puramente explicativas ou informativas, mas, sobretudo, têm-se constituído como lugar para narrador, protagonistas,

²⁷⁴ (Mas você vai rápido demais! disse Mathieu. Será que você não poderia nomear as datas uma após a outra, – e parar de voltar a frente e atrás? Você rodopia como poeira de *Fronds-Brûlé, ei?*). (Tradução minha).

personagens comentar os fatos narrados, sobre eles refletir, apresentando argumentos. Nesse viés, é como postulam Richard e Le Bot (2008, p.108): “os parênteses são indícios que convidam a levar em conta um ponto de vista diferente; isto é, um sistema de alerta que indica que o locutor muda de nível enunciativo”. No texto narrativo, os parênteses podem ser considerados como ‘indícios’ que auxiliam na apreensão do significado constituído pelo texto global; têm “propósitos pragmáticos múltiplos e testemunham sempre posição subjetiva do locutor em relação ao seu próprio dito” (RICHARD; LE BOT, 2008, p.108). Sintetizado, como já observaram Richard e Le Bot (*idem*), os parênteses impõem uma antecipação de sentido.

Entender-se-ia que os parênteses se tornam, portanto, no texto narrativo, “lugares” onde se articulam narrações e argumentações e, sendo assim, suas ocorrências em uma obra literária não podem ser desconsideradas. Na narrativa de *Le quatrième siècle* de Glissant onde sua presença é abundante²⁷⁵, os parênteses são inegáveis na apreensão do significado elaborado pela técnica de composição do enredo da narrativa. Enredo é aqui entendido no sentido que lhe atribui Umberto Eco em *Lector in fabulo*: “a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com suas deslocções temporais, salto alto para frente e para trás (seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões, reflexões parentéticos” (ECO, [1979] 1983, p.85-86). Parece-se na narrativa de *Le quatrième siècle* o uso abundante de parênteses inscreve-se nessa perspectiva de dar de deslocções temporais, de descrições, reflexões, opiniões, de comentários na superfície dessa narrativa cuja ambição é “remontar às origens” para (re)constituir o “passado” para com estes povos descendentes das trevas da colonização-escravização das/nas Américas. Todavia, embora tenha como mote os séculos da colonização-escravização, embora se construísse como uma revolta contra o esquecimento, *Le quatrième siècle* não é um romance histórico, mas uma ficção que, em busca de origens das sociedades da América da crioulização, leva os narradores de Glissant a questionar o passado, a repertoriar nele fatos históricos, resquícios, traços, vestígios do passado colonial-escravista ocultados pela História oficial para dar-lhes seu devido lugar na formação sociohistórica e imaginária destes povos da região. Essas palavras preliminares articulam-se com a própria consideração do autor sobre o romance:

²⁷⁵ Embora a prática de parênteses impregne o modo de composição da narrativa de *Le quatrième siècle* de Édouard Glissant, esse recurso estilístico não é um princípio estruturante das obras romanescas de Glissant. A prática de parênteses na obra romanesca glissantiana pode ser considerado como “signo” de heterogeneidade do estilo que caracteriza o modo de composição do autor. É nessa perspectiva que se explica o motivo pelo qual no seu primeiro romance *La lézarde* (1958) se defronta com a presença pouca numerosa de parênteses – comparando com a presença abundante no seu segundo romance – enquanto no seu último romance *Ormerod* (2003) não se encontra nenhuma ocorrência de parênteses.

Dans ce roman, il y a toute une partie de l’histoire de mon pays qui demeure inconnue, qui reste noyée par l’éducation que nous avons reçue de l’occident comme un bienfait et comme une souffrance. [...]. Récupérer ce passé, c’est l’un des grands principes de mon effort d’écrivain. (GLISSANT, 1964)²⁷⁶

O que Glissant deixa entender, portanto, é que a busca de reconstituir o “passado” para com estes povos desta região constitui a mote principal da sua obra romanesca. Essa busca cujo intuito é a constituição de certa “sensibilidade caribenha” não apenas atravessa toda a narrativa de *Le quatrième siècle* não assume uma forma mítica, revestindo certos fatos contados de um “ar” de “realismo maravilhoso”. As teorias estéticas de “realismo maravilhoso” e da “poética da relação” – cujo fundamento é a responsabilidade do inventor estético para com o “passado”, para com o mundo – se impõem na compreensão do significado elaborado pela técnica nesse romance. Estas duas estéticas nele articulam-se, entrelaçam-se através da figuração problemática entre espaço histórico e violência da história: o “abismo do navio negreiro”, o espaço das plantações, dividido em planícies (espaço de assimilação, de submissão) e montanhas (espaço de residência, de desobediência). Para apreender essas relações problemáticas nas suas raízes é preciso recorrer à configuração, na narrativa, da travessia dos “africanos-arrancados” para serem escravizados nas Américas.

5.2. O navio negreiro como “ventre materno”

Sa w pa konnen pi gran pase w (provérbio haitiano)²⁷⁷

Figurado no enredo do romance *Le quatrième siècle* sob o nome de *Rose-Marie*, o “navio negreiro” é o ponto a partir do qual recorrem o narrador glissantiano e seu protagonista papai Longoué para iniciar sua busca de (re)configuração do “passado” da neo-América provocada pela ambição “desmedida” do jovem Mathieu de aprimorar seus conhecimentos sobre o que realmente ocorreu durante os três séculos da escravização e da colonização nas Américas. Todo o desenvolvimento da narrativa se norteia pela obstinação desse jovem para descobrir o que se entende por “passado”: *Dis-moi le passé papa Longoué! Qu’est-ce que c’est, le passé ?* [Conte-me o passado papai Longoué! O que é o passado?] (GLISSANT, 1964, p.17).

²⁷⁶ Neste romance *Le quatrième siècle*, há toda uma parte da história do meu país que permanece desconhecida, que fica afogada pela história que recebemos do ocidente [...]. Recuperar o passado é um dos grandes princípios do meu esforço como escritor. (Tradução minha).

²⁷⁷ É com este provérbio que se traduz livremente em português por “o que você não conhece é maior que você” que papai Longoué usa para explicar ao jovem Mathieu a travessia dos seus antepassados para a Martinica. No contexto haitiano, esse provérbio é usado para referir a pessoas que dizem coisas que não dominam bem.

Como “tudo vem do começo” para lhe narrar esse “passado”, os narradores fazem do “navio” o “começo”, pois é com base nele que se compreende a condição da “travessia” dos antepassados, do primeiro Longoué e do primeiro Béluse para serem transplantados e escravizados na Martinica. É nesta perspectiva que se inscreve a seguinte narração que introduz o “navio negreiro” e a “travessia”:

(La Rose-Marie. Elle était attendue avec impatience ; on manquait de bras dans de le pays. Il avait fallu toute la science du maître du bord pour que parviennent à bon port les deux tiers des esclaves embarqués. La maladie, la vermine, le suicide, les révoltes et les exécutions avaient ponctué la traversée de cadavres. Mais les deux tiers, ça faisait une excellente moyenne. Et le capitaine avait échappé aux navires anglais. Un marin remarquable). (GLISSANT, 1964, p.24)²⁷⁸.

Em primeiro lugar, o que chama atenção nesse segmento da narrativa é o uso de parênteses, pois, conforme pode-se perceber, ele não apenas isola esse segmento, mas dá-lhe um caráter particular, constituindo-se como uma história dentro da história. Trata-se assim, conforme discutido acima, de uma necessidade de chamar a atenção dos interlocutores sobre o caráter particular da “mensagem” para que ela não passe despercebida. É segundo essa perspectiva que se compreende o motivo pelo qual muitos segmentos da narrativa que tratam o “navio negreiro”, a *Rose-Marie*, e a travessia são apresentados de maneira isolada em parênteses através de parágrafos tanto longos quanto extensos. Como essa história do “navio negreiro” fosse tão complexa e importante (e, de fato, ela é), o narrador glissantiano resolve referir-se a ela de maneira destacada no intuito de não reduzi-la ou banalizá-la. Contudo, o que nos importa neste ponto é o teor dessa passagem em destaque.

Além da impaciência dos *colons* que esperavam a chegada do “navio”, o narrador glissantiano figura no seu relato atrocidades, barbaridades que pontuavam a travessia (doença, suicídio, revoltas, execução). Para essas atrocidades e barbaridades haviam *les fouets à plombs, le gros bâton crochu qu'on enfonçait dans la gorge de ceux qui tenaient d'avalier leur langue, le fer à rougir, fourchette implacable pour ceux qui refusaient le pain moisi ou les biscuits arrosés de saumure* (GLISSANT, 1964, p. 24-25)²⁷⁹. Os termos mobilizados nesse enunciado para descrever as trevas da travessia transatlântica foram escolhidos, parece-me, de maneira a figurar não apenas atrocidades do sistema colonial-escravista, mas desconstruir a suposta tese

²⁷⁸ A Rose-Marie. Havia sido esperada com impaciência; faltava-se braços neste país. Foi necessária toda uma ciência do mestre do bordo para que chegassem ao destino os dois terços dos escravos embarcados. A doença, a vermine, o suicídio e as execuções haviam pontuado a travessia de cadáveres. Mas os dois terços, isso fazia uma excelente média. E o capitão tinha escapado aos navios britânicos. Um marino destacável. (Tradução minha).

²⁷⁹ os chicotes de chumbos, correias de couro duro, o bastão recurvado que se enfiava na garganta daqueles que tentaram engolir a língua, o ferro para marcar a fogo, garfo implacável para aqueles que recusaram o pão mofado ou os biscoitos regados a salmoura” (tradução minha).

de civilização evocada pelos defensores da escravização dos africanos e mostrar, como dizia Césaire, que “os supostamente civilizados, através dos seus atos, se revelam mais bárbaros do que os supostamente bárbaros que pretendem civilizar” conforme já observado particularmente no primeiro capítulo desta pesquisa sobre barbaridades que acompanhavam a colonização-escravização das/nas Américas.

A introdução do “navio negreiro” com as crueldades que pautavam a travessia visa assim (re)traçar o caminho da “violência matricial” e de “inverdades” que fundam o “passado” dos povos desta região; ou seja, (re)constituir a “história” do “navio negreiro” e da “travessia”, seu *locus* no “passado” destes povos é para o narrador glissantiano uma urgente necessidade de construir uma história que contrapõe a “história oficial”, as “inverdades” inculcadas no cérebro dos transplantados-africanos-escravizados e seus descendentes nas Américas. A esse ponto articula-se a seguinte consideração do protagonista papa Longoué:

[...] Depuis si longtemps. Depuis le premier bateau, quand ce commerce n'était encore qu'une aventure dont nul ne savait si profits seraient convenables, jusqu'à la *Rose-Marie*, où à l'époque c'était devenu une affaire fructueuse, oui jusqu'à ce matin qui vit les deux ancêtres débarqués de la *Rose-Marie* pour commencer l'histoire qui est vraiment l'histoire [...]. (GLISSANT, 1964, p.27)²⁸⁰.

Uma vez que o “navio negreiro”, a *Rose-Marie*, – que era esperada com muita impaciência pelos *colons* – é identificada como “começo” ou como “ponto de ponto de partida” para (re)constituir o “passado antilhano”, ela passa a ocupar um “*locus* matriz” para estes povos descendentes do “tráfico negreiro”. Assim, apreendê-la como “matriz”, como “ventre materno” é percorrer a maneira pela qual ela é figurada na narrativa, sua descrição física ou arquitetural, a maneira como os “africanos-arrancados” foram nela arranjados para entender seu *locus* no “passado antilhano” que o protagonista glissantiano busca transmitir ao jovem Mathieu Béluse. O que constitui inicialmente a tentativa de (re)constituir a “história” do “navio negreiro” na narrativa é a revolta contra “o esquecimento da *Rose-Marie*, do mar que ela atravessa, do país de onde vem e o país onde “arrecadou sua carga de carne humana” (GLISSANT, 1964, p. 36). É nesta perspectiva que papai Longoué chama a atenção do jovem Mathieu sobre o “navio negreiro” e a “travessia” nestes termos: “*jeune garçon, ce que tu ne connais pas est plus grand que toi* [Rapaz, o que você não sabe é maior que você] (GLISSANT, *ibidem*). Essa fala reitera

²⁸⁰ ([...]. Há tanto tempo. Desde o primeiro navio, quando este comércio não era ainda nada mais do que uma aventura cujos lucros ninguém sabia se seriam convenientes, até a *Rose-Marie*, na época em que se tornou um negócio proveitoso, sim, até amanhã que viu os dois antepassados desembarcados da *Rose-Marie* para começar a história que é certamente a história para mim. [...]). (Tradução minha).

a urgente responsabilidade incumbida ao narrador glissantiano e à sua personagem papai Longoué: restituir a “história-de-antes” que representa o “navio negroiro”.

Diante dessa responsabilidade, o narrador e papai Longoué lançam-se em descrever fisicamente a *Rose-Marie*, apresentando sua arquitetura para apreender a “violência matricial” encarnada por ela. É deste modo papai Longoué prossegue chamando a atenção do jovem Mathieu:

Et toi, petit-jeune garçon, ce que tu ne sais pas ce qu'il y avait dans la *Rose-Marie*. Parce que dans la *Rose-Marie* il n'y avait pas la cale. C'était un espace au-dessus de la cale et non pas la cale elle-même, parce que le capitaine était un homme humain et organisé. À quoi servait d'en mettre huit cents dans les cales et d'arriver avec deux cents, si on pouvait à l'aise en aligner six cents entre les ponts et arriver avec quatre cents ?

Le commandant avait raboté son bateau (“un brick, oui, avec ses deux mâts à voiles carrées et le troisième, sans voiles, d'où on avait descendu un pendu l'avant-veille de l'arrivée”) il avait fait l'espace entre les ponts, avec les barres pour la tête et pieds avec les chaînes de fer. (GLISSANT, *idem*, p.36-37)²⁸¹.

A descrição física ou arquitetural do “navio negroiro”, da *Rose-Marie*, é feita de maneira não somente a expor a desumanização que caracteriza a “travessia” e o processo de colonização e de escravização nas Américas, mas também a constituição do “navio negroiro” como um “lugar de impasse”, um lugar de “apagamento de memórias” por excelência. Ou seja, a maneira como a travessia se organizou fez com que o “navio negroiro ou “ventre do navio negroiro” se tornasse o lugar de “impasse”, um lugar por excelência de “renascimento”. Pois, como foi discutido nos dois primeiros capítulos desta pesquisa, “os africanos transportados à força para as Américas foram constituídos como “migrantes “nus”, uma vez que perderam tudo nessa viagem, não apenas sua liberdade, mas tudo que os constituía como *ser-humano* (família, línguas, culturas, tradições, elementos de memórias até dos seus nomes) sem nenhuma possibilidade de retorno às suas terras “*alma mater*”, sem nenhuma possibilidade de recuperar “qualquer coisa das suas pertencas”. Como se todas essas barbaridades não os bastassem foram alocados desde no “navio negroiro” de maneira a “não reproduzir”, a “não recordar” seus antigos sistemas de “valores”; pois, como se sabe, não se colocava juntos ou pertos dois deportados de uma mesma tribo, tampouco que falavam uma mesma língua. Segue-se que o “sistema do tráfico” se organizou de forma que o “navio negroiro” fosse um verdadeiro espaço

²⁸¹ E você, rapaz, o que você não sabe é o que havia na *Rose-Marie*. Porque na *Rose-Marie* não havia porão. Era um espaço acima do porão, e não o porão em si, porque o capitão era um “homem humano” e organizado. Para que serviria colocar oitocentos negros e chegar com duzentos, enquanto podia-se facilmente alinhar seiscentos entre as pontes e chegar com quatrocentos.

O comandante havia aplinado seu barco (um brigue sim, com seus dois mastros de velas de onde se havia feito descer um enforcado na antevéspera da chegada), tinha criado o espaço entre as pontes, com as barras para a cabeça e os pés, com as correntes de ferro. (Tradução minha).

de apagamentos da “memória individual” assim como da “memória coletiva” para que os sobreviventes chegassem ao espaço de “além-do-mar”, ao “país-novo” com sua memória completamente “apagadas” ou “reformatada”. É justamente neste registro que o “navio negreiro”, a *Rose-Marie* figurado na narrativa de *Le quatrième siècle* pode ser entendido como um “ventre materno”, como verdadeiro cronotopo, cronotopo no sentido que o teoriza Bakhtin:

A fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 1998, p.221).

Em concordância com a teoria Bakhtiniana do cronotopo, no campo artístico-literário cronotopo é a interligação fundamental das relações temporais e espaciais. Dessa forma, o conceito de cronotopo revela-se inegável para estudar a figuração do “navio negreiro” como “ventre materno” no romance *Le quatrième siècle* de Glissant, pois que permite dar conta da a fusão entre o tempo e o espaço que nele se observa. A fusão do tempo e do espaço oferece justamente subsídios teóricos para pensar o “navio negreiro”, a *Rose-Marie* como “ventre materno”. Enquanto porta de entrada à escravização, o africano capturado teve de passar nele [no navio negreiro] para que pudesse “renascer” na “Terra de-além-do-mar” que tornara seu “novo-território”. Constituindo como “ventre materno” cada desembarque no espaço de destino da *Rose-Marie* se revelaria uma espécie de “parto” difícil de cesárea com nascidos-vivos (os sobreviventes) e nascidos-mortos (os chegados mortos). Nesse contexto, foi necessário um conjunto de cuidados para que este “ventre materno” procriasse. Esse ponto está vinculado à próprio relato do narrador glissantiano:

La pluie lavait, apprêtait pour la vente, absolvait. Dans la cale cependant l’odeur s’épaississait. L’eau charriait des pourritures, des excréments, des cadavres de rats. La Rose-Marie, à la fin lavée de ses vomissures était vraiment comme une rose, mais qui tire sa sève d’un vivant fumier, c’est à alors que le capitaine décida d’achever par le bas la toilette du navire. (GLISSANT, 1964, p. 25)²⁸².

Trata-se de todo um ritual para finalizar a chegada da *Rose-Marie*; ritual essa que o narrador glissantiano chama de “cerimônia de chegada” pela qual se abre a “existência nova” para os sobreviventes que, após ter enfrentado estes dois primeiros desconhecidos o “ventre do navio” e o “abismo do mar, devem enfrentar este outro desconhecido: o “País-novo” a “Terra-

²⁸² A chuva, lavava, aprontava para a venda, absolvía. No entanto, no porão o cheiro intensificava. A arrastava podridões, excrementos, cadáveres de ratos. *Rose-Marie* finalmente lavada de seus vômitos era de fato como uma rosa, mas que tire sua seiva de um adubo vivo. Foi então que o capitão decidiu terminar pela parte de baixo do toalete do navio. (Tradução minha).

nova”. Após terem perdido “seu espaço original material e simbolicamente” (SIMASOTCHI-BRONÈS (2004, p. 18) e chegados ao “País-novo” com suas memórias apagadas sem possibilidades de recuperar e salvaguardar elementos de suas memórias, os sobreviventes passaram a tornarem-se recém-nascidos: precisam aprender a falar, apreender ou inventar outra língua; reconhecer o espaço no qual foram transplantados como seus e apropriá-lo plenamente. Na pista dessa reflexão, entender-se-ia que o “navio negreiro”, a *Rose-Marie* se revela, de fato, um verdadeiro “ventre materno” no qual os transplantados precisavam passar para que pudessem chegar a esse “País-novo”, esse “Mundo-outro” – cuja única moral foi uma sucessão de crimes atrozes, terríveis – como “nascidos de novo”. Eis, recém-nascidos tiveram de “conviver” com seus algozes e de confrontá-los em um território que lhes foi desconhecido.

As circunstâncias geográficas e históricas tornam-se componentes fundamentais do espaço das personagens do romance americano – espaço esse que é marcado, de um lado, por apropriações, compromissos, assimilações e, do outro, por resistência e recusa da assimilação ou compactuar com seus algozes de outrora. Na narrativa de *Le quatrième siècle*, o narrador glissantiano figura ilustremente essas relações entre o espaço físico-geográfico e violências históricas. A figuração dessas duas problemáticas na narrativa não apenas oferece possibilidades para pensar observar a maneira como a paisagem se revela um elemento fundamental na composição do enredo da narrativa glissantiana, mas igualmente compreender como as teorias de “realismo maravilhoso” e da “poética da relação” se articulam nessa narrativa.

5.3. A (re)configuração do “passado” em *Le quatrième siècle*

No modo de composição da narrativa *Le quatrième siècle*, os elementos da paisagem ou elementos naturais (o sol, o mar, os rios, as árvores) do Caribe carregam consigo resquícios do passado, dos tempos de outrora. Isso impõe a ideia de que o passado que ali se configura é um “passado fragmentado”, um “passado ocultado” pelo ensino de História e pelas celebrações oficiais. Essa ideia, aliás, está articulada ao primeiro enunciado proferido pelo jovem Mathieu: – *Dis-moi le passé, papa Longué! Qu’est-ce que c’est le passé?* (GLISSANT, 1964, p. 17)²⁸³. A princípio, o que esse enunciado instaura logo na narrativa é um contraste entre o

²⁸³ Conte-me o passado, papai Longué! O que é o passado? (Tradução minha).

“conhecimento empírico” e o “conhecimento científico” ou entre o “método empírico” e o “método científico”. É como já sublinhou Camela Biondi (1995, p.131), na escola os livros de História ou o ensino-aprendizagem da História ajudam-nos a construir uma frágil armação, a recuperar dados, a sair dos acervos nomes, fatos, datas, mas são apenas abstrações, fragmentos de um discurso sem unidade. Significaria postular que, para um conhecimento mais amplo do “passado”, a os livros de História e o ensino de História sozinhos não bastam, necessita-se recorrer, a um tempo, à “memória individual” e a “memória coletiva” ou ao “conhecimento popular”²⁸⁴ cuja base “é escutar” ou “saber escutar” os “velhos”, mesmo que esses últimos não saibam “ler livro” ou “palavras escritas”, como é o caso do velho iletrado papai Longoué que, conforme suas próprias palavras, não sabe “ler palavras escritas”: *tout ce que je sais lire, dit le vieillard, c’est le grand ciel et la nuit couchée dedans* (GLISSANT, 1964, 218)²⁸⁵. Segundo essa perspectiva, no contexto caribenho o “passado” é *partout* (“está em tudo lugar”), nas paisagens, nos elementos naturais, descobri-lo ou melhor apreendê-lo requer “discernimento”, “sabedoria”, capacidade de “observar”, de “ouvir” e de “escutar”. É justamente neste registro que se inscreve a seguinte observação do narrador glissantiano:

Et quand tu dis : “Le Passé”, comment veux-tu savoir si même il y a un passé, quand tu ne vois pas la violence sans cause plantée dans son cœur comme un figuier-maudit ? Parce que le passé n’est pas dans ce que tu connais par certitude, il est aussi dans tout ce qui passe et comme le vent personne n’arrête dans ses mains fermées (GLISSANT *idem*, p.169, grifos do autor)²⁸⁶.

O que, de fato, o narrador glissantiano contesta aqui é o fundamento e a metodologia da História como disciplina científica. Aliás, como já observou Marie-Christine Rochmann, com o título, *Le quatrième siècle*, “é o signo fundamental da História como disciplina científica, a datação, que se vê prejudicado” (2000, p.224). Em concordância com a observação de Rochmann, a “Datação” que o narrador “nos submete no final do livro completa a relativização de elementos e datas, fazendo entrar no seio de um sistema consagrado para a história dos grandes grupos uma cronologia familiar onde os elementos históricos só aparecem incidentalmente a menos que tenham desaparecido completamente”. Todavia, são considerações que realçam a natureza do contraste entre o “método empírico” (conhecimento

²⁸⁴ Pelo “conhecimento popular”, entendemos tudo o que a cultura caribenha carrega como experiências e heranças, que elas sejam ameríndias, africanas ou europeias. Em outras palavras, o “conhecimento popular” é a própria “essência” dos povos desta região oriundos das trevas da colonização-escravização, acarretando a tradição oral, os mitos, os folclores, as experiências milenárias bem como a memória coletiva

²⁸⁵ [...] tudo o que sei ler, disse o velho, é o grande céu e a noite estendida nele. (Tradução minha).

²⁸⁶ E quando você diz: “O Passado”, como você quer saber se existe mesmo um passado, quando você não enxerga a violência sem razão plantada no seu coração como uma figueira-maldita? Pois, o passado não é o que você conhece por certeza, está também em tudo que passa como o vento que ninguém consegue reter em suas mãos fechadas. (Tradução minha).

popular) e “método científico” (conhecimento científico) que se estabelece no decorrer da narrativa *Le quatrième siècle*. Sob a luz deste contraste o que se observa na trama da narrativa é a (re)construção dialógica do “passado” através de dois métodos antagonistas: a “investigação”, ligada à consulta de arquivos, método dos letrados de um lado e, por outro lado, a “transmissão”, ligada à memória coletiva, o método dos ‘iletrados’. Se o primeiro é mais valorizado, no entanto tem suas limitações; de fato, é o limite deste “método” que leva Mathieu, jovem letrado, a consultar o velho iletrado papai Longoué. O científico deve assim se submeter “a uma nova temporalidade, que não é a da leitura individual, mas a de palavra emaranhada e imprevisível do velho” (CHAPON, 2015) como relata o próprio narrador glissantiano: *Car dans cette lutte autour des noms et des secrets du passé, Mathieu pour la première fois se trouva directement cerné par le pouvoir du quimboiseur sans le loisir d’étudier le vrai* (GLISSANT, *idem*, p.47)²⁸⁷. Este método que exige “ida e volta” causa estranhamento em Mathieu que, ao longo da narrativa, manifesta desconfortos em relação a esse novo método, tanto acha que papai Longoué está lhe transmitindo suas memórias de maneira demasiadamente lenta demais: *Plus vite, papa plus vite, ça c’est connu, j’ai l’ai lu dans les livres* (GLISSANT, 1964, p.24) – [mais rápido, papai, mais rápido, isso já se sabe, li-o nos livros] – tanto acha que está indo demasiado rápido: *Mais trop vite! Dit Mathieu. [...] Tu tourbillonnes comme la poussière [...]* (GLISSANT, *idem*, p.245). – [Mas, está demasiado rápido! disse Mathieu [...]. Você rodopia como a poeira [...]. E diante disso, papai Longoué lhe responde: *Où est l’impatience, mon fils? Tu as lu les livres. Ce qu’il n’y a pas dans les livres, tu ne peux pas savoir* (GLISSANT, *idem*, p.46)²⁸⁸. Se essa fala do papai Longoué desperta risos em Mathieu, expõe a ideia de limitações dos livros e do ensino de História.

O contraste entre os dois métodos da construção do modo de composição da narrativa é um ponto fundamental tanto da teoria do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da Relação” estudadas no primeiro capítulo; trata-se ali de um ponto articulador destas duas teorias como categorias estéticas e poéticas. Como categorias estéticas, o realismo maravilhoso e a poética da relação destacam que no ato de narrar a *vox populi* é tão importante quanto a *vox scientifica*, fazendo com que o princípio de “dar e de receber” ou o princípio de “cada um tem algo a dar e a receber” na “com-vivência” constituía a essência da articulação destas duas teorias. Para elas existe apenas “sujeitos”, isto é, “somos todos sujeitos perante a língua”, temos todos nossa

²⁸⁷ Pois nesta luta em torno de nomes e de segredo do passado, pela primeira vez, Mathieu se encontrou cercado pelo poder do quimboiseur, sem oportunidade de estudar a verdade. (Tradução minha).

²⁸⁸ Onde é a importância, meu filho? Você leu os livros. O que não há no livro, você não pode saber. (Tradução minha).

palavra a colocar na construção do “conhecimento”; significaria reiterar que o iletrado é tão importa na construção do conhecimento quanto o letrado. O que se revela inegável na perspectiva dessas duas teorias estéticas é a intervalorização dos sujeitos em presença, são possibilidades efetivas de “dialogar”, de estabelecer diálogos que não vão do mesmo ao mesmo, mas que envolvem sujeitos com visões diferentes que se respeitam. É a este tipo de diálogo que assistimos no decorrer da narrativa de *Le quatrième siècle*, onde o jovem Mathieu questiona livremente a veracidade de certos episódios que lhe estão sendo transmitido, avalia e comenta de “maneira livre” vários outros fatos contados por papai Longoué, fazendo com que se comporte como sujeito ativo na construção do significado constituído pela estrutura global da narrativa.

Há, por exemplo, o episódio da briga fratricida dos dois antepassados que deixa Mathieu duvidável. Ao contar-lhe esse episódio, ciente das torturas às quais os deportados foram expostos ao longo da travessia, Mathieu começou a questionar seu preceptor: [...] *Est-ce que tu peux me dire comment ils avaient enlevé leurs fers, pour se battre ainsi dans tout le bateau?* GLISSANT, 1964, p.41)²⁸⁹. Este seu questionamento é fruto de uma consciência amadurecida, de uma longa reflexão cujo principal motivo, parece-me, é colocar seu preceptor diante da “experiência do espelho” para que pudesse não apenas narrar, mas igualmente argumentar, refletir sobre os acontecimentos narrados. O enunciado subsequente na qual o narrador reitera o sentimento dubitável do protagonista: *Il réfléchit encore. C’est (sic) des mensonges. Ils n’ont pas pu détacher les chaînes* » ! (GLISSANT, *ibidem*)²⁹⁰ e a reação do papai Longoué – que nem sequer se sente incomodado com o posicionamento do seu interlocutor – atestam o modo de composição dialógica da narrativa de *Le quatrième siècle*. Para os protagonistas glissantianos, é como postula Bakhtin em relação ao herói dostoievskiano, “o valor direito e pleno das palavras do protagonista desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata” (2013, p.3). De fato, se o sentimento dubitável do Mathieu não incomoda Papai Longoué oferecer-lhe-ia possibilidades de argumentar suas narrações, de apresentar respostas imediatas para certos pontos opacos.

Como os pontos opacos indagados pelo Mathieu se referem à travessia, Papai Longoué recorre novamente à maneira como os deportados foram todos alinhados no “ventre” do navio negreiro. Após afirmar que os deportados foram alinhados sem poderem se deitar nem se sentar

²⁸⁹ Será que você poderia me dizer como eles tinham arrancado suas correntes de ferro, para assim se baterem. (Tradução minha).

²⁹⁰ Ele continua a refletir. São mentiras. Eles puderam soltar as correntes [...]. (Tradução minha).

tampouco se levantar a ponto que aqueles que querem se matar não conseguissem, Papai Longué prossegue seu relato-argumento:

Et ces deux-là sont juste séparés par une dizaine de corps, et qui passaient leur temps à s'épier, qui comptaient les souffrances l'un de l'autre. Or à partir de la deuxième semaine, voilà que la mort fait des ravages dans la masse, de sorte qu'ils voyaient diminuer la distance qui les avait séparés : un premier, puis un second, puis un autre corps qu'on jetait dans la mer. Une dizaine ce n'était déjà pas beaucoup pour séparer la haine de la haine. Mais le nombre diminuait avec régularité. De sorte qu'à la fin ils n'étaient loin que de deux corps, deux femmes qui râlaient jour et nuit. Mais il n'y avait pas de jour. Ils n'entendaient pas, ils n'écoutaient que leur propre souffle ; espérant l'arrêt de l'autre. Tu comprends, ils étaient les plus forts à la fin du voyage. Et quand on les fit monter sur le pont, on mit les hommes d'un côté, les femmes de l'autre (« les mâles et les femelles ») ; et ainsi parce que les deux femmes étaient près d'eux, on les détacha pour les conduire au lot des hommes. C'est ainsi. Mais je sais ce qui t'embête. Tu as vu que Béluse était presque perdu. Tu te demandes si c'était lui ? hein ? (GLISSANT, 1964, p.42)²⁹¹.

Este relato-argumento do protagonista não convence Mathieu, que continua manifestando sua incredulidade, sussurrando: *ce n'est pas vrais* – [“não é verdade”]. Se se admitir que sussurrar, falar baixo ou cochichar traduz a atitude imediata de um enunciador que deseja restringir o sentido da sua fala a terceiros, ao proceder dessa forma Mathieu queria economizar tempo: em vez de ficar insistindo em um único ponto que lhe parece incrível, prefere dar ao seu preceptor possibilidades de continuar as narrações. Todavia, sua incredulidade não é basilar, pois não reprova ou rejeita a “autenticidade” das memórias que lhes estão sendo transmitidas, manifesta apenas sua perplexidade em relação a esse ponto já que nesse episódio o antepassado da sua linhagem parental foi quem saiu derrotado. Significaria dizer que esta sua atitude em relação ao episódio talvez se relacione à uma “certa sensibilidade” para com o antepassado da sua linhagem parental. Nesse registro, o discurso do Papai Longoué não se esgota, recorre aos comportamentos antagônicos dos dois, ao desembarcarem e serem vendidos, para convencer seu interlocutor. No seu relato-argumento, o fato de o primeiro Longoué conseguir *marronner*, abandonar a Habitação do seu recém-mestre em apenas duas horas após ter sido vendido e ter sido perseguido em vão com cães durante toda a noite evidenciam que foi ele o vencedor dessa briga fratricida já que o primeiro

²⁹¹ E aqueles dois separados apenas por uma dezena de corpos, e que passavam seu tempo a se espiar, que contavam os sofrimentos um do outro. Ora, a partir da segunda semana, eis que a morte faz devastação em massa, de modo que eles viam diminuir a distância que os separava: primeiro um, depois um segundo, em seguida um outro corpo que se jogava no mar. Uma dezena já não era muito para separar o ódio do ódio. Mas o número diminuía com regularidade. De modo que no fim eles não estavam longe de dois corpos, duas mulheres que estertoravam dia e noite. Mas não havia dia. Não ouviam, escutavam apenas suas próprias respirações esperando o fim do outro. [...]. E quando fizer eles subirem sobre a ponte, colocara os homens de um lado, as mulheres do outro (“os machos e as fêmeas”); e assim porque as duas mulheres estavam perto deles, desatou-os para conduzi-los ao lote dos homens. É assim. Mas sei o que te incomoda. Viu que Béluse estava quase perdido. Pergunta-te se era ele? Hein? (Tradução minha).

Béluse chegou com “vértebras danificadas” decorrente da briga. O que se observa nesse modo de narrar é que a protagonista Mathieu que vem consultar o velho não se revela apenas um “ouvinte”, um “objeto” do discurso do seu preceptor, mas revela-se o sujeito desse discurso, participa ativamente da re-construção dialógica da realidade que a narrativa almeja restituir: os estragos de um passado “fragmentado”, ocultado” ou ainda “obliterado” pelas comemorações oficiais e pelo ensino-aprendizagem da História como disciplina escolástica.

5.3.1. Resquícios do passado na terra, paisagens do Caribe

Como estudado no capítulo teórico da tese, tanto no “Realismo maravilhoso” quanto na “Poética da relação” como categorias estéticas rastros do passado escravista-colonial ocultados pela História e a relação problemática entre espaço e violência histórica atravessam as invenções artístico-literárias dessa região seja de forma sorrateira, seja de forma manifesta. Em *Le quatrième siècle* esses motivos são figurados manifestamente no tecido da narrativa, nele rastros, vestígios do passado escravista-colonial podem ser lidos tanto nas terras quanto nas paisagens do espaço americano e daquele caribenho, como se observa no seguinte relato:

Papa Longoué étendit les mains vers la pleine. Il voyait l’ancienne verdure, la folie originelle encore vierge des atteintes de l’homme, le chaos d’acacias roulant sa houle jusqu’aux hautes herbes, là où maintenant un bois éclairci de troncs allait laper jusqu’en bas la pleine nette et carrelée. Toute l’histoire s’éclaire dans la terre que voici : selon les changeantes apparences de la terre au long du temps (GLISSANT, 1964, p.53)²⁹².

A terra e as paisagens do Caribe são explicitamente figurados na narrativa como portadores de diversos rastros, diversas marcas ou diversos resquícios do passado colonial-escravagista. Se esses resquícios figurados que sobrepõem a História oficial e as comemorações oficiais se inscrevem nas grandes linhas da Poética da relação, participam igualmente em fazer com que tanto a terra como a paisagem se tornem lugar de maravilhamento (no sentido primeiro e segundo). Em outros termos, as marcas ou as fraturas que a colonização-escravização deixou nessa região são inesquecíveis, profundas e expostas eram essas fraturas. É como diz o provérbio haitiano: *bay kou bliye, pote mak sonje* (“dar soco é esquecível, mas machucar é

²⁹² Papai Longoué estendeu as mãos em direção à planície. Via a antiga verdura, a loucura original ainda virgem das agressões do homem, o caos de acácias rolando suas asas até o mato alto, lá onde agora um bosque desbastado de troncos ia beber com sua língua até embaixo a planície nítida e quadriculada. Toda a história se aclara na terra que aí se encontra: segunda as aparências mutantes da terra ao longo do tempo. (Tradução minha).

inesquecível”) ou é como poetisa Glissant na coletânea *Pays rêvé, pays Réel: Je t’ai nommée Terre blessée, dont la fêlure n’est gouvernable, et t’ai vêtue de mélodées dessouchées des recoins d’hier*. (1995, p.56)²⁹³. Uma vez que a terra e as paisagem do seu país carregam consigo violências do passado colonial-escravista, o jovem Mathieu precisa aprender a ler a terra, as paisagens para poder inventariar rasgos, resquícios ocultos pelos livros de História e pelas Comemorações Oficiais. Essa observação está vinculada ao próprio pensamento do protagonista papa Longué *Il tremblait doucement pensant que Mathieu devrait au moins apprendre seul à regarder une saillie de bois coulant vers un tamis de labours, et apprendre tout seul à sentir frémissement de l’ancienne folie [...] (GLISSANT, idem, p.53)*²⁹⁴. Mathieu adquire esse conhecimento tão deseja pelo Longué somente no final do livro: *Le pays: réalité arraché du passé, mais aussi, passé déterré du réel. Et Mathieu voyait le Temps désormais noué à la terre*. (GLISSANT, 1964, p.322)²⁹⁵. Todos esses excertos colaboram para colocar em destaque o modo de enunciação da Poética da relação e do realismo maravilhoso nessa narrativa glissantiano. Enquanto o primeiro reside mais na descrição dos elementos narrativos (terra, paisagem, objeto), a segunda reside nos fios que atam os estragos, os lugares, os elementos da narrativa.

As estratégias de narração adotadas pelo narrador glassantiano culminam para que se assista em *Le quatrième siècle* à uma poética da história a qual se escreve em uma dimensão subversiva, pois, busca desconstruir a História oficial, de um lado, e, do outro, coloca em cena contradições no cotidiano dos povos-afro e suas relações problemáticas entre espaço-história e vontade de descobrir suas raízes. São em torno desses motivos que articulam várias narrativas caribenhas criouli-francófonas dentre as quais *Le nègre du nègre gouverneur* e *Les derniers rois mages* que serão estudados nos próximos capítulos.

²⁹³ “Eu te ‘nomei’ Terra ferida, cuja rachadura não é ‘governável’, e te vesti de canções melancólicas desancoradas dos recantos de ontem”. (Tradução minha).

²⁹⁴ Tremia suavemente pensando que Mathieu deveria pelo menos aprender sozinho a olhar para uma projeção de madeira fluindo em direção a uma peneira de arar, e aprender sozinho a sentir a emoção da velha loucura (Tradução minha).

²⁹⁵ “O país: realidade arrancada do passado, mas também passado desterrado do real. (Tradução minha).

5.4. Recapitulando os traços do maravilhoso e da relação em *Le quatrième siècle*

A interligação entre a escrita e a oralidade, entre a cultura erudita e cultura popular ou ainda entre saberes científicos e empíricos, a figura da ancestralidade como guardião da memória coletiva, a multiplicidade de vozes, a pluri/translinguismo constitui-se como as principais linhas de forças das teorias do “Realismo maravilhoso” e da “Relação” como categorias estética e poética. É justamente com estes pontos que nos defrontamos na composição da narrativa de *L’espace d’un cillement* estudado no capítulo anterior e na de *Le quatrième siècle* analisada neste capítulo. No estudo desse romance de Glissant, defrontamos com a figura da ancestralidade que se revela um constante, sobretudo, na produção do “maravilhamento”. Parece-se que no modo de composição dialógica da narrativa, a figura da ancestralidade “supra-narrador” responsável de perpetuar e transmitir a memória coletiva, fazendo com que os antepassados desempenham papéis fundamentais na formação do imaginário²⁹⁶. Todavia, se a essa figura do antepassado ou ancestralidade perpassa o modo de composição da narrativa *Les derniers rois mages – objeto do último capítulo desta tese*, está quase ausente no modo de composição da narrativa *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale*, que será analisado no capítulo que se segue.

²⁹⁶ A ideia da importância do antepassado ou ancestralidade na formação do imaginário está articulada a reflexões de Mabilie em *Le miroir du merveilleux* para quem, nas famílias as mais severas nas quais tudo é minuciosamente previsto (escolha de professores, as relações da criança, seus hábitos regulamentados por etiquetas precisas), o cuidado de contar histórias é confiada à *vieilles femmes* (“anciãs”) ou *viellards* (anciões).

VI

**O PASSADO ESCRAVISTA COLONIAL E SUA CONFIGURAÇÃO FICCIONAL:
UMA LEITURA DE *LE NÈGRE DU GOUVERNEUR: CHRONIQUE COLONIALE DE
SERGE PATIENT***

Le Nègre, n'ayant pas d'âme mais seulement des bras – contrairement à Dieu – dans une infernale jubilation du sacerdoce et du négoce, de l'intime et de la publicité, abattu, débité, stocké, marchandé, disputé, adjugé, vendu, fouetté, attaché et livré – avec un mépris attentif, studieux, souffrant – aux Portugais et aux Espagnols et aux Arabes (côtes orientale et nordique), et aux Français et aux Hollandais et aux Anglais (côte occidentale), fut jeté aux quatre vents. (Yambo OULOLOGUEM, 1968, p.19).

O negro, não tendo alma, mas somente braços – diferentemente de Deus – na sua infernal jubilação do sacerdote e do negócio, do íntimo e da publicidade, abatido, armazenado, comercializado, disputado, julgado, vendido, chicoteado, amarrado e entregue – com atento, estudioso e sofrido desprezo – aos portugueses e aos espanhóis e aos árabes (costa leste e norte), aos franceses, aos holandeses e aos ingleses (costa oeste), foi jogado aos quatro ventos. (Tradução minha)

6.1. Apresentando o romance *Le nègre du gouverneur : chronique coloniale*

Prêmio Carbet 2001, *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* é o único romance do guianense Serge Patient (1935-2021), autor de uma obra pouco densa em termo de quantidade²⁹⁷. Editado pela primeira vez em Paris pelo Editor Jean Pierre Oswald em 1972, reeditado pela L'Harmattan em Paris, em 1978 e pela Ibis Rouge, Cayenne (Guadalupe), em 2001²⁹⁸, este romance foi escrito em um período em que a Guiana passava por movimentos de reivindicações. Pois, os anos 1970 foram marcados, globalmente, na Guiana assim como nos chamados Territórios Ultramarinos franceses da América, por importantes reivindicações sociopolíticas (NDAGANO, 2001, p.7), reivindicações autonomistas e independentistas, levando à implementação da lei de Descentralização de 1982, considerado por Dominique Custos como uma “revolução administrativa” ou simplesmente de “revolução tranquila” (2002, p.15). A promulgação desta Lei permite pela Hexágona permite uma certa “autonomia

²⁹⁷ Soma-se a esse seu único romance apenas duas coletâneas de poemas e um ensaio : *Le mal du pays* (Paris : présence Africaine, 1967), *Guyane pour tout dire* (Paris : Éditions caribéennes, 1980) e *Créole: langue culture et identité* (Cayenne : Éditions Trimarg, 1986).

²⁹⁸ A Ibis Rouge Éditions réédition o romance sob o título de *Le Nègre du gouverneur, chronique coloniale : suivi de Guyane pour tout dire et Le Mal du pays*, poésie. A edição utilizada nesta obra é esta de Ibis Rouge. Na sua primeira edição, o romance entende-se sobre 86 páginas e sobre 105 páginas na edição de Ibis Rouge Editions.

administrativa” dos chamados Territórios/Departamentos de Ultramarinos (TOM/DOM em francês) particularmente nos domínios de planejamento regional, desenvolvimento econômico e de cooperações regionais.

Escrito nesse contexto sociopolítico e histórico, *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale*, cuja narrativa é impregnada em relações transtextuais de diversas naturezas, estrutura-se em torno de vários aspectos da realidade social, política, histórica cultural da Guiana que fazem com que ele se revele “uma travessia da história guianense” (NDAGANO, 2001, p.7), do passado escravagista colonial e suas consequências perniciosas sobre os povos afro das Américas em geral e o povo do Caribe crioulofrancófono em particular. Através do protagonista e escravizado D’Chimbo, que opta pela assimilação em vez de *morrannage* e de submissão servil, *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* introduz-nos a aspectos fundamentais do imaginário coletivo do povo guianense, oferecendo subsídios para questionar a história dos ex-colonizados e suas relações para com o mundo.

Do ponto de visto estrutural ou de estratégia narrativa, o romance – que conta com uma voz de terceira pessoa, um narrador extradiegética – não se organiza em capítulos, apenas contém um prólogo-epílogo e o enredo é apresentado em forma de blocos, com a seguinte marcação tipográfica:

*
* * *

Os blocos são quadros sucessivos que correspondem a certa forma de progressão da narrativa e ficam responsáveis pela estrutura fragmentada ou intercalada da narrativa. Isto significa que o enredo de *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* é, em certa medida, construído por narrações intercaladas, entendidas conforme teorizam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes *Em Dicionário de Teoria da Narrativa*: “ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que, não aguardando a conclusão da *história*, resulta da fragmentação da *narração* em várias etapas interpostas ao longo da história” (1988, p.114). De acordo com o que prosseguem os autores, em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer microrrelatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa na sua totalidade orgânica. O termo de narração intercalada permite assim entender os sobressaltos, os relatos não concluídos na narrativa de Patient, cuja estratégia composicional se inscreve nas grandes linhas da teoria da Relação glissantiana. Aliás, logo no título da narrativa defrontamos, de maneira implícita e silenciosa com o caráter fragmentado da história contada e da realidade inventada pela obra, com contrastes, re-união de “contrários” caracteres ligados às grandes linhas das

duas teorias estudadas como categorias estéticas e poéticas aqui nesta tese. modo como o narrador apresenta sua história ou constrói a realidade.

O título *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* – através dos quatro termos que o compõem (*negro, governo, crônica e colonial*) – insinua não apenas uma orientação de leitura da obra, mas igualmente o modo de composição da narrativa, o modo como o narrador dá a conhecer sua história, a realidade narrada por ele. Em outros termos, o título do romance expressa uma percepção de gênero, que, conforme a formulação de Gérard Genette sobre a hipertextualidade, orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra” (GENETTE, 1981 p.17. Grifos do autor). Faz-se necessário destacar que a indicação de gênero no título se manifesta no subtítulo com a presença do termo *chronique* – (“crônica”).

Sabe-se que, no campo literário, o substantivo *crônica* se configura, a um tempo, como apreciação pessoal de fatos da vida cotidiana e como coletânea ou conjunto de fatos históricos, de narrações, de ordem cronológica. Nessa linha, o CNTL (*Centre Nationales de Ressources textuelles et Lexicales*)²⁹⁹ conceitua-o como (i) narrativa que coloca em cena personagens reais ou fictícios, evocando fatos sociais e históricos, autênticos e respeitando a ordem de seu desenrolamento; (ii) conjunto de novelas verdadeiras ou falsas, de comentários geralmente favoráveis, que se espalham de modo geral oralmente. Com base nessas acepções do termo *crônica* entender-se-ia que sua presença em título de uma determinada obra se revela ilustradora e indicadora. À evidência sugerida pelo termo ‘crônica’ soma-se o adjetivo *coloniale* – (“colonial”) que traz ainda mais contribuições na orientação de leitura proposta pelo título da obra. Se se referir às funções que pode o título de uma obra pode preencher – conforme estudado no primeiro capítulo da segunda parte desta tese – perceberia previamente que o título *Le nègre du gouverneur* e o subtítulo *chronique coloniale*, além da função de designação (isto é, serve para nomear e identificar o texto), preenchem a função descritiva (descreve o tema, anunciando-nos do que trata o livro) e a função genérica (desvela o gênero do texto). Pois, o subtítulo *chronique coloniale* (“crônica colonial”) não apenas indicar ou anunciar que se trata de um livro cujo mote são eventos ocorridos durante o período escravista-colonial, mas também desvela seu gênero e, por ricochete, seu modo de composição “fragmentada”, se se aceitar que, ao falar de *crônica* como modo literário está-se referindo à

²⁹⁹ *Chronique définition*. In CNRTL. Disponível em: [CHRONIQUE : Définition de CHRONIQUE \(cnrtl.fr\)](https://www.cnrtl.fr/chronique). Acesso em 03/01/2023. Além das acepções do mundo literário, o CNRTL conceitualiza o termo *crônica* na esfera de comunicação mediática ou jornalística. Nesse viés, a crônica se define como um artigo de jornal, de revista, emissão de rádio ou de televisão produzidos frequentemente e consagrado a informações, a comentários sobre um determinado assunto.

seleção, à (re)figuração parcial de fatos, de eventos históricos devido ao próprio fato de que o campo da crônica atua na figuração seletiva de momentos, de fatos do passado e não na sua total figuração.

Com o adjetivo *colonial* associado ao termo *crônico*, o título do romance conjuntura a escravização-colonização como mote da narrativa, projeta que a realidade inventada correspondera à era escravagista-colonial. Esse raciocínio é, aliás, explicitamente exposto logo nas primeiras palavras do romance quando o romancista introduz desta maneira o chamado prólogo-epílogo:

Monotone était la vie coloniale. Rares les bals du Gouverneur, et aussi les ventes d'esclavages. Austérité des temps. Il ne restait plus aux dames de la bonne société que le morne plaisir des visites impromptues. Dans les salons, le soir, et le matin, dans les buffets ou les guéridons offraient invariablement leurs réserves de sorbets, de porto de gâteaux secs. Toute visite était une heureuse surprise, pour attendue qu'elle fût. C'était devenu jeu, une distraction plaisante, une espèce de colin-naillard mondain qui avait ses règles, ses conventions, son rituel. (PATIENT, 2001, p.17. Grifos meus)³⁰⁰.

Como facilmente se observa, esse segmento discursivo que abre a narração corrobora não apenas para o entendimento de que o título lança luz previamente sobre o modo de composição da narrativa, mas igualmente sobre seu mote ou sua matéria. Pois, se pelo termo *crônica* espera-se que a narrativa trate de uma constelação ou coletânea de fatos 'históricos', colocando em cena personagens reais ou fictícios, pelo adjetivo *colonial* espera-se que os fatos narrados pautem o tempo escravista-colonial. Essa tese se verifica já nos três primeiros enunciados da narrativa sublinhados no segmento acima, os quais situam o tempo da narrativa no entrecruzamento de dois períodos históricos da Guiana: 1800-1809 e 1848-1862; dois tempos históricos que correspondem à atuação de dois personagens históricos emblemáticos e evocadores da História da Guiana, Victor Hugues e D'Chimbo, os quais são des-reconfigurados como protagonistas da narrativa de *Le Nègre du Gouverneur: chronique coloniale*, de Serge Patient.

Ao lado dessas evidências expressadas pelo título, há a relação de 'poder' ou relação conflituosa expressada pela maneira cujos dois protagonistas são figurados; pois, o intitulado *Nègre du gouverneur* expressa uma relação antagonica: o *negro* como 'bens', como propriedade e 'subalterno' e o *governador* como "dono", proprietário ou possessor. Figurados

³⁰⁰ "Monótona era a vida colonial. Raras os bailes do Governador, e as vendas de escravizados". Austeridade dos tempos. Não ficava mais nada às damas da alta sociedade do que o maçante prazer de visitas improvisadas. Nos salões, pela noite, e pela manhã, os aparadores ofereciam invariavelmente suas reservas de sorvetes, de pote de bolos secos. Toda visita era uma feliz surpresa, por mais improvisada que fosse. Tornava-se um jogo, uma agradável distração, uma espécie de *colin-maillard* mundana que tinha suas regras, suas convenções, seu ritual.

respectivamente na narrativa sob o nome de D'Ochimbo (“o negro”) e o nome de Victor Hugues (“o governador”), a narrativa configura dois mundos antagônicos que se coabitam: o mundo dos ‘brancos’, dos ‘colonos na posição de dominante’, de um lado, e do outro lado, o mundo dos *negros*, dos escravizados, dos “infortunados” na posição de dominado, reinventando assim a atmosfera dos séculos de colonização-escravização. Assim, nessa narrativa, na qual narração e reflexão se entrelaçam, cujo principal mote é a restauração da escravização na Guiana, se revela, através de procedimentos atrelados de relações intertextuais, uma reescrita de fatos históricos oriundos da colonização e escravização da Guiana.

Pela personalidade histórica dos dois protagonistas incorporados no título da obra, como se verá adiante, o narrador lança-se previamente em colocar em relação sujeitos/elementos antagônicos, oferecendo possibilidades de estudar essa narrativa à luz das teorias de Realismo maravilhoso e da poética da relação. Além do título, a junção de sujeitos/elementos antagônicos se manifesta logo no preâmbulo da narrativa quando o autor opta por intitular a entrada da sua narração de *prologue-épilogue* (“prólogo-epílogo”), atando assim dois elementos paratextuais justapostos, se se pensar que estes dois elementos paratextuais transgênicos desempenham funções distintas em um empreendimento literário. Como se sabe, na obra literária, enquanto o *prólogo* se define como primeira parte de uma obra e faz ofício de prefácio, de introdução ou de preâmbulo, o *epílogo*, por sua vez, se define como última parte e faz ofício de recapitulação ou conclusão da obra, apresentado reflexão sobre os pontos fundamentais posteriores à ação principal. A junção desses dois elementos justapostos – que incute a própria reconciliação de dois personagens históricos anacrônicos e antagonistas durante o período colonial na Guiana – participa na quebra da linearidade da narrativa, que nos remete ao passado escravista colonial nas Américas.

A configuração desse passado dá-se pela *caracterização* dos dois protagonistas da realidade da narrativa. A apreensão do significado elaborado pela estratégia narrativa no romance *Le nègre du gouverneur; chronique coloniale* – que deve passar inicialmente pela análise da maneira como as personagens são caracterizadas, particularmente os dois protagonistas – me coloca diante de um grande desafio: apresentar separadamente as biografias de Victor Hugues e de D'Chimbo, dois personagens históricos anacrônicos para, em seguida, analisar o modo pelo qual eles são protagonizados no romance. O objetivo aqui não será o de revisitar a abundância bibliográfica existente sobre esses dois personagens históricos, mas apenas apresentar algumas notas sobre suas biografias com intuito de melhor entender o modo pelo qual Patient se lança em uma tentativa de reescrever o passado escravagista colonial no seu empreendimento ficcional.

6.2. O personagem Victor Hugues na História/no imaginário do Caribe

Coprotagonista do romance *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* de Serge Patient, Victor Hugues é um personagem facilmente identificável; pois, seu nome remete ao político e administrador colonial francês, Victor Hugues, que marca paradoxalmente a História e o imaginário das Antilhas caribenhas. Personagem histórico que suscita reações quase epidérmicas de rejeição e até de ódio em alguns e de profunda admiração em outros (ROSSIGNOL, 2001), apresentado tanto como um demônio, tanto como um herói (BENOIST e GERBEAU, 1993, p.14), Victor Hugues nasceu em Marselha em 20 de julho 1762. Deixou a França na adolescência para se lançar em atividades de marino nas Antilhas caribenhas e se junta ao seu tio em São Domingos (atualmente Haiti) no negócio da colônia.

De acordo com Benoist e Gerbeau (1993), em 1776, com a independência dos Estados Unidos que permite à França e à Espanha se juntarem ao lado dos insurgidos contra a Inglaterra, Victor Hugues se torna corsário e, durante oito anos, partindo de São Domingos ou Cuba, trabalha de veleiro, passando de navio em navio, perseguindo os ingleses. Uma vez a paz estabelecida, Hugues abre uma padaria em Porto Príncipe, atuando “como padeiro do rei, fornecendo pães às tropas e hospitais” (THÉSÉE, 1970, p.471); “a procura de farinha o mantém em contato com navios mercantes, abrindo seu horizonte comercial com a exportação de açúcar e de café” (BERNOIST & GERBEAU, 1993). A Revolução Francesa, leva-o à política, onde seu gosto pelos debates se afirmar, tornando-se editor, divulga magazines, envolvendo em várias atividades sociais e intelectuais na colônia (THÉSÉE, *idem*; BENOIST e GERBEAU, *idem*; ROSSIGNOL, *idem*).

Durante as revoltas dos escravizados em prol da abolição de escravização entre 1791 e 1793, Hugues deixa São Domingos para reingressar à França³⁰¹, evolui ali nos círculos dos jacobinos (FME, 2022), por meios dos quais consegue ser nomeado procurador da justiça do *Comité du Salut Public* (“Comité de Segurança Pública”) em Rochefort (RONSERAY, 2007, p.43) e em Brest (PITOU, 1909). Em 7 de agosto do mesmo 1793, é designado secretário da comissão de inquérito sobre as duas comissões civis³⁰² de São Domingos (THÉSÉE, *idem*,

³⁰¹ Enquanto, Françoise Thésée afirma que Victor Hugues teria retornado à França em 1793, depois de assistir ao fim trágico do seu tio, massacrado pelos colonos, o site da *Fondation pour la mémoire de l'esclavage* destaca que retornou à França em 1971, após ter perdido seus bens na Revolução. Uma pesquisadora como Céline Ronsseray, apenas afirma que Victor Hugues foi um colono em São Domingos do final de 1770 ao início de 1780, retorna à França e se torna procurador da justiça, sem mencionar o ano em que ingressou na França.

³⁰² Em 1791, diante da situação desastrosa na colônia de São Domingos, a França enviou uma comissão civil para restabelecer a paz. Apesar dos esforços dos membros da comissão, não chegaram a pacificar a colônia e, em abril de 1792, deixaram a colônia em profunda turbulência. Assim, em setembro do mesmo ano, a França

p.471). No mesmo ano, a guerra secular – que retomou entre a França e a Inglaterra, desenvolvendo através de *guerre des courses*, de ruptura do exclusivo e de abertura do comércio nos Estados Unidos (PÉROTIN-DUMON, 1970, 15), permitiu aos Ingleses de apropriar da Guadalupe e outras ilhas de possessões francesas no Caribe. Com essa situação no Caribe, beneficiado pela sua relação com os jacobinos e sua experiência na região, Victor Hugues é nomeado governador na Convenção e Diretório da colônia em Guadalupe, acompanhado pelo Comissário civil Pierre Chrétien, com missão, entre outras, de reconquistar a Guadalupe e as Ilhas de Barlaventos.

Em 2 de junho de 1794, Hugues chega à Guadalupe, à frente de uma tropa de mil cem ou mil e quinhentos homens (ROSSIGNOL, 2001) com pleno poder e com o Decreto de 16 de fevereiro de 1794³⁰³, abolindo a escravização dos Negros (THÉSÉE, 1970). Entre junho e dezembro do mesmo ano, apesar das forças reduzidas em relação àquelas dos Ingleses (mil a mil e quinhentos contra quatro mil), a tropa de Victor Hugues conseguiu conquistar a Guadalupe, “fazendo de uma operação suicidária, um autêntico triunfo” (BENOIST e GERBEAU, 1993). Onde constitui, como já observou Rossignol (2001), o primeiro golpe de brilho do personagem e o início de uma lenda; embora essa conquista ou autêntico triunfo se explique, em parte, pela participação dos *escravizados-recém-libertados*, pois, conforme destaca Henri Bangou, essa vitória não teria sido concretizada sem a participação massiva dos *Negros* (BANGOU, 1989 *apud* BENOIST e GERBEAU, *ibidem*). Em todo caso, com essa vitória, Victor Hugues impõe-se brilhantemente como revolucionário na História da Guadalupe, “lançando-se na liberação das ilhas, Desirada Marie” (FME, 2022), atuando na criação de um fronte franco-espanhol para combater os ingleses³⁰⁴. Contudo, seu exército de não chegou a (re)conquistar colônias como Santa Lúcia, Martinica, Dominicana.

Na Guadalupe, sua governança é objeto de narrativas controversas: se de um lado, sua governança é lembrada pela “constituição de novos municípios com delegados e comissários que asseguram a política e a justiça” (BANGOU, 2003, p.72), pelo estabelecimento de vínculos entre a Guadalupe com outras colônias do Caribe e da vasta América Latina como meio de

enviou na colônia uma outra comissão, comumente chamada Segunda Comissão Civil com a mesma missão da primeira comissão. Em 1793, entre maio e agosto, ultrapassados pela situação crítica da colônia, os membros da comissão declararam a libertação geral dos escravizados.

³⁰³ O decreto da abolição de escravidão nas colônias francesas (4 de fevereiro de 1794) foi uma decisão emitida pela Convenção nacional (Primeira República) e foi revogado pela Lei de 20 de maio de 1802 de Restauração da escravização à iniciativa de Napoleão Bonaparte.

³⁰⁴ No seu texto *Révolutionnaires français et royalistes espagnols dans les Antilles*, Anne Pérotin-Dumon debruça sobre a aliança selada entre a França e Espanha, em 1795 e 1796, a partir de contatos estabelecidos pela Guadalupe, com a personalidade dominante de Victor Hugues.

resistência contra os ingleses (PÉROTIN, 1990, p.235), por outro lado, ela é igualmente lembrada pela dizimação da classe dos colonos compromissados com os ingleses” (THÉSÉE, 1970, p.472), pelo trabalho forçado dos negros libertados (FME, 2022), por uma guerra muito rentável para seus interesses pessoais, bem como para os da sua família e suas relações comerciais (PITOU, 1907). Pérotin-Dumon destaca que sob a governança de Victor Hugues a administração da ilha se torna um negócio de família, até que outros dizem de “uma agência de exploração privada” (1990, p.20). Ainda sublinha que, se os grupos menos beneficiados aceitam dificilmente a permanência deste regime, no decorrer de 1797, os grupos prejudicados compostos por pequenos brancos e ‘cultivadores negros’ se revoltaram em vários pontos da Ilha; e a pronta repressão desses movimentos impede uma revolta generalizada. Apesar de denúncias contra suas ações como emissor na colônia, Victor Hugues conseguiu se manter, a partir de 1796, como agente no Diretório da colônia até em 1798 quando foi substituído pelo agente Desfourneau. Em 12 de dezembro do mesmo ano, embarcou para a França com sua esposa Angélique Jacquin e suas duas crianças, Amélius Victor e Amélia Louise Catherine, nascidos respectivamente em fevereiro 1797 e novembro de 1798 (ROSSIGNOL, *idem*, p.11).

Um ano mais tarde, Victor Hugues é nomeado agente do Diretório na colônia da Guiana pelo decreto de 14 de agosto de 1799. Contudo, chegou em Caiena, Guiana, em 8 de janeiro de 1800, após o golpe de estado de novembro 1799, não mais como agente do Diretório, mas sim como agente dos Cônsules e passara a ser nomeado, mais tarde, comissário do Imperador (PITOU, 1909; THÉSÉE, 1990; ROSSIGNOL, 200). Pela personalidade do homem público que o havia precedido à Guiana, sua chegada em Caiena como governador provoca pavores; pois como ressalta Louis-Ange Pitou, ele era tão conhecido e tão contestado que sua chegada foi aquela de uma fera que se deslizou em um curral. De fato, ciente do terror que sua personalidade inspirou, Victor Hugues fez circular a seguinte mensagem do governador Jeannet, que lhe sucedeu na Guadalupe:

Bons habitants de Cayenne, calmez vos frayeurs. Je sais que le citoyen Hugues paraît à vos yeux sous un aspect terrible. Il fera le bonheur de votre colonie. Il n'a plus rien à demander à la fortune. Il vous fera oublier par la clémence les catastrophes qui ont eu lieu à la Guadeloupe pendant qu'il la gouvernait. Croyez en celui qui emporta vos regrets et qui s'honorera toujours d'avoir mérité votre confiance et vos souffrances. (PITOU, 1909, p.17)³⁰⁵.

³⁰⁵ Bons habitantes de Caiena, acalmem seus pavores. Sei que o cidadão Hugues aparece aos seus olhos sob um aspecto terrível. Ele fará a felicidade da sua colônia. Ele não tem mais nada a pedir à fortuna. Pela sua clemência, fará vocês esquecerem as catástrofes que ocorreram na Guadalupe durante sua gestão. Creiam naquele que carregara seus arrependimentos e sempre se sentirá honrado de ter merecido sua confiança e seus sofrimentos. (Tradução minha).

Pitou relata que se alguns acreditam nessa carta, outros a tomaram como uma ironia “amarga” e poucos são aqueles que nela acreditam. Portanto, Hugues inicia sua administração em Caiena em uma crise de confiança, soma-se a ela a situação de crise alarmante (guerra civil, trabalhos abandonados, desertificação de habitações pelos escravizados libertos em 1794, escassez de alimentos, administração pública endividada) (PITOU, 1909; THÉSÉE, 1990). Logo começou a trabalhar para estabelecer a ordem e a paz. Durante os seis primeiros meses da sua administração, Hugues pune e molesta os funcionários públicos, os habitantes e oficiais que desafiaram seu predecessor, ressarcir parte das despesas da colônia, redime as falhas do seu predecessor. Todavia, essas realizações não conquistaram a confiança da população a ponto que, segundo Pitou, Hugues precisava fazer *lobby* em favor do seu nome em alguns jornais parisienses e, apesar de descontentamento conseguiu governar a colônia por quase uma década anos (1800-1809).

No seu primeiro ano da sua administração, implementou o “trabalho forçado nas habitações para os negros” (ROSSIGNOL, 2001) ou simplesmente a restauração da escravização dos Negros que haviam sido libertados pela Convenção em 1794. Motivo pelo qual quando veio, em 1802, o decreto de Napoleão Bonaparte que oficializou a (re)escravização, revogando o decreto da abolição de 4 de fevereiro de 1794, a escravização foi praticamente restabelecida na Guiana pela própria iniciativa de Hugues. O trabalho escravizado instaurado lhe facilitou, portanto, na aplicação do decreto de restauração da escravização de Bonaparte” (ROSSIGNOL, *idem*), e sua personalidade de homem político lhe levou a modificar o Código Civil que devia aplicar na colônia. Para Céline Ronsseray, este código que estabelece os princípios de igualdade jurídica entre os homens de diferentes cores, igualdade entre todos os habitantes masculinos da França, será modificado por Victor Hugues para estabelecer a distinção fundamental da sociedade colonial entre brancos, os libertados e os escravizados. Com sua modificação, proíbe formalmente o casamento entre negros e brancos, assim como a prática da adoção entre pessoas de cor diferente, voltando aos mesmos princípios da colonização dos decênios anteriores ou revigorando princípios do código negro sob a alegação de que a particularidade da sociedade guianense da época impediu que o código civil francês fosse aplicado literalmente.

Do ponto de vista administrativa, apesar do terror ou desconfiança inspirados pela sua personalidade, Hugues consegue trazer um certo tipo de apaziguamento e prosperidade

econômica³⁰⁶, fruto de uma boa colaboração entre os membros do Diretório da colônia³⁰⁷. Com o trabalho escravizado instaurado e uma política de planejamento territorial (desaguamento de terras aluviais), o governador não apenas estimula a plantação, mas igualmente encoraja a implementação de novas famílias na região do canal de Torcey³⁰⁸, região que foi abandonada. Para dar o exemplo, conforme relatam Thésée (1990) e Ronsseray (2007), o próprio governador e o ordenador da colônia Benoist Cavay se instalam ali, onde Hugues cria uma Habitação de 1.300 hectares, chamada *Quartier général*³⁰⁹, na qual planta cana-de-açúcar, café e constrói uma casa de luxo, enquanto o Benoist Cavay desenvolve ali uma mercearia. Segundo relato do próprio governador ao ministro da Marinha e da Colônia, esse seu investimento foi premiado de sucessos e não tardou a se tornar objeto de curiosidade pública:

Finalmente deu tudo certo para mim... Poucos meses me foram suficientes para eu me convencer de que eu apreciava acertadamente essas terras. A minha Habitação tornou-se objeto de curiosidade público, todos lá iam com entusiasmo e, hoje, a oficina pública não pode ser suficiente para a extensão do canal, tanto que as concessões são pedidas com ardor... (*Archive nationale, colonie, Guyane, C¹⁴*, réf. 86, f^o 11 (*apud* THÉSÉE, *idem*, p.474) (Tradução minha)³¹⁰.

Essa confissão de Hugues coloque em destaque o que Bernadette et Philippe Rossignol destaca como “união íntima entre o interesse geral e interesse particular”, ou ainda, no que Françoise Thésée chama de “fazer coincidir seu interesse particular com o interesse geral” (1970, 473). É segundo essa perspectiva que se inscrevem acusações de enriquecimento pessoal em detrimento do interesse geral que mancha sua governança na Guiana. Consequentemente, por duas vezes, em 1799 e em 1809, Hugues teve de fornecer depoimentos sobre seu patrimônio; pois,

³⁰⁶ Neste ponto, Françoise Thésée sublinha que, sob a administração de Hugues, em 1807, a colônia produzia 1.7500.00 francos de produtos contra 800.000 mil em 1788. Céline Ronsseray, por sua vez, sublinha que a colônia chega a produzir em 1806 o dobro da produção de 1789. Se os dados dessas duas pesquisadoras divergem apenas um pouco, eles destacam quão eficaz era a administração do Victor Hugues sobre o ponto de vista de produção.

³⁰⁷ Sob sua governança que Hugues conseguiu formar um *duo* com o chefe da administração e gestor orçamental, Auguste Alexandre Benoist Cavay. Diferentemente das gestões anteriores, nas quais houve geralmente houve grandes conflitos, Hugues e Benoist Cavay, que se conheceram desde na Guadalupe, conseguiram administrar na harmonia e permaneceram na frente da colônia de 1800 a 1809.43

³⁰⁸ A região do canal de Torcy liga Caiena e o bairro de Approuage, pelo vale de Kaw. Segundo Françoise Thésée Dupuy de Torcy, engenheiro hidráulico, foi escolhido pelo Hugues para construir esse canal. Mas, Torcy faleceu antes mesmo que começasse a executar a obra, a qual foi executada pelo general Desvieux e capitão Bernard, ajudante de campo de Victor Hugues. E em homenagem ao engenheiro falecido, nomeia-se assim o carnaval de Kaw.

³⁰⁹ Para Françoise Thésée e Céline Ronssery, Victor Hugues teria investido cerca de 480 000 F para instalações industriais e a construção de “uma bela casa com andares, mobiliada à francesa”, onde recebeu o príncipe Jérôme, durante sua visita na Guiana em 1806.

³¹⁰ Enfin tout me réussit à souhait... Peu de mois me suffirent pour me convaincre que j'avais bien apprécié ces terres. Mon habitation devint l'objet de la curiosité publique, tout le monde s'y portait avec empressement et, aujourd'hui, l'atelier public ne peut suffire au prolongement du canal tant les concessions sont demandées avec ardeur....

foi acusado por seus adversários de desviar de 5 a 6 milhões dos cofres do estado, apesar de que foi sempre absolvido dessas acusações. Portanto, ao lado do progresso econômico e estabilidade administrativa, sua gestão criou descontentamentos, frustrados.

A instituição de impostos, sua avidez de se enriquecer e seu autoritarismo foram o que lhe valeu mais inimigos/opositores. Se, por um lado, como sublinha François Thésée, a deboche de autoridade que Hugues tem demonstrado levou aqueles frustrados pela sua governança a se queixarem diante do ministério da Marina e das Colônias, por outro lado, sua política ferrenha na escravização dos negros favorece ainda mais a prática de *marronnage*. Assim, durante sua governança, o governador não teve somente de reprimir revoltas³¹¹, mas igualmente formar tropas de expedição punitiva contra os *marrons*, além da polícia de oficinas, que visava manter os negros-escravizados nas Habitações. De acordo com R. de Lamberterie, encontra-se em registros da Guiana vários documentos relacionados à luta que Victor Hugues empreendeu contra os *marrons* na colônia³¹². Dentre dos seus empreendimentos houve a criação de grupos de gendarme compostos de negros com missão de perseguir incansavelmente os *marrons* nas suas últimas trincheiras. Todavia, essas expedições punitivas não tiveram grande êxito. A prática de *marronnage* dos escravizados continuou até a tomada da colônia em por uma força anglo-portuguesa em janeiro de 1809 (ROSSIGNOL, 2001; THÉSÉE, 1990).

Em dezembro de 1808, uma força anglo-portuguesa atacou a Guiana. De acordo com Bernadette et Philippe Rossignol, os habitantes prejudicados pela governança de Hugues fizeram causa comum com a força invasora. Várias Habitações/Plantações foram saqueadas e incendiadas. Praticamente sem ter lutado, o valente governador – que assiste à destruição da sua habitação *Quatier Général*³¹³ – assinou em 12 de janeiro de 1809 o ato de rendição da colônia, com uma cláusula de resgate para as pessoas e os bens (THÉSÉE, 1990, p.474; RONSSRAY, 2011, p.8). Essa rendição tão rápida surpreendeu tanto os portugueses como os franceses (RONSSERAY, *idem*, p.60) e lhe valeu acusações de traidor, de complô com o inimigo. Consequentemente, o ex-governador imperial é repatriado em maio de 1809, com 600 homens da guarnição da Caiena (THÉSÉE, *idem*, p.474) em um veleiro português à destinação da França onde prestou depoimento no conselho de inquérito de averiguação das circunstâncias

³¹¹ De acordo com Françoise Thésée, quando grupos frustrados se queixaram diante do Ministério da Marina e das Colônias, Victor Hugues interceptou as queixas e ameaçou de deportação toda pessoa que reproduziria tal tentativa.

³¹² Neste seu artigo intitulado *Notes sur les boni de la Guyane française*, Lamberterie sublinha que a banda mais importante de *marrons* que contava 1.200 negros teria refugiado no topo do rio Comté.

³¹³ Várias fontes combinadas ressaltam que todas as manufaturas da Habitação “*Quatier Général*” foram incendiadas e ficaram apenas cinzas e cerca de 150 escravizados. Conforme prossegue, os portugueses saquearam, em seguida, incendiaram a bela casa do comandante sob o pretexto de que dois tiros lhes haviam lançados de lá.

da rendição da colônia. Em 27 de dezembro, seis meses após sua repatriação, Victor Hugues é preso preventivamente sob acusações de conspiração com o inimigo. Todavia, cinco meses mais tarde, em maio 11 de maio de 1810, foi absolvido e autorizado a retornar com sua família à sua Habitação na Guiana (ROSSIGNOL, *ibidem*; THÉSÉE, *idem*).

Sem função oficial, sem a pensão do estado, após quinze anos de serviços no alto escalão das colônias, Victor Hugues voltou à Guiana e chegou em Caiena, em outubro de 1816, onde destinou sua vida a seus negócios e sua família. Ciente de que a filiação é meio de constituição e de transmissão de poder (RONSSERAY, 2007), recorre à estratégia matrimonial para aproximar-se do poder político. No ano de 1818, três de suas filhas se casaram com oficiais em funções na Guiana: tenente do batalhão, capitão de gênio e subtenente (ROSSIGNOL, 2001; RONSSERAY, *ibidem*). E, sete anos mais tarde, sua filha mais nova se casou com o tenente Vincent Marie Chaudière. Como não tivesse tido nenhum laço parental com o corpo dos oficiais –, que seja com a Marina ou com a Guerra, pois, conforme já relatado, nunca tinha feito parte do exército, apenas ocupou função na administração colonial por comissário político –, Hugues procurou, por intermédio das suas filhas, aproximar-se da rede do poder na colônia.

Pesquisadoras como Céline Ronsseray e Françoise Thésée deixam entender que durante sua instalação em Caiena como simples cidadão, Hugues revela-se um habitante detestável, persistindo em querer intrometer-se na gestão colonial, a ponto que em 1819 o Barão de Laussat, então governador da Guiana, escreve ao Ministro das colônias referindo-se a ele nestes termos: Victor Hugues, não contente em vomitar declarações contra mim, como contra o céu e a terra, lança-me continuamente, direta ou indiretamente, diatribes em Paris [...] (THÉSÉE, 1990, p.470; RONSSERAY, 2007, p.60). Cobiçado do poder, ficou sem função oficial na colônia e faleceu em 12 de agosto de 1826, libertando dois dos seus escravizados, Jean-Pierre e Joseph (FME, 2022; ROSSIGNOL, 2001).

É esse personagem histórico de caráter dúbio – que já tinha sido uma personagem na literatura³¹⁴ – que Serge Patient faz o coprotagonista do seu romance *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale*, cuja missão é restabelecer a escravização em Caiena, Guiana, criando uma *compagnie de chasseurs noirs* (“guarda de caçadores negros”) dirigida por D’Chimbo

³¹⁴ Antes de figurar como coprotagonista no romance de Serges Patient, Victor Hugues já tinha sido objeto de dois romances, *Le rois gabiers : hôtel de Noirres* Tome 2 (Paris: Cadot, 1862) de Ernest Capendu e *El siglo de las Luces* (Mexico, 1962), *Le Siècle des Lumières* (Paris: Gallimard, 1962) de Alejo Carpentier. Além desses romances, é também objeto de uma peça de teatro, *La Mission*, (Paris : Minuit, 1979) de Heiner Müller.

com missão *de traquer, vaincre et réprimer les bandes de marrons qui infestent la colonie*³¹⁵ (PATIENT, 2001, p.52).

6.2.1. Victor Hugues, o protagonista de Serge Patient

O protagonista Victor Hugues de Serge Patient em *Le nègre du gouverneur: chronique colonial* se reveste de muitas características de Victor Hugues, personagem histórico, que marcou a História do Caribe crioulofrancófono. À imagem do personagem histórico, o narrador figura inicialmente um Victor Hugues como um homem aguerrido, ousado, o homem da “situação difícil” ou do “tempo difícil”. O narrador patientiano relata que, ao chegar em Guiana e encontrar uma agitação difícil causada por revoltas, Victor Hugues resolve instaurar a ordem, instituindo o “trabalho obrigatório”, que provoca “uma série de revoltas que nem a tortura nem a delação, nem algumas cabeças pensantes conseguiam abalar” (PATIENT, 2001, p.51). Todavia, como o homem de situação difícil, o protagonista consegue reverter a situação: *Il allait, à lui seul, réussir à mater la révolte* (“Ele iria, por si só, conseguir matar a revolta”). (PATIENT, *ibidem*). A caracterização do protagonista Victor Hugues de Serge Patient será assim nutrida pelos ativos e passivos, pelos feitos e desfeitos do personagem histórico Victor Hugues como político e governador colonial.

Na sua função de governador da colônia, o protagonista de Patient é um capitão plenipotenciário, um progressista, que, ao chegar em Caiena e descobrir que a cidade era demasiadamente estrita para sua glória, resolve *l’agrandir aux dimensions de son génie*. [...] *ne conserver de l’ancienne ville que la citadelle et les ouvrages qui pouvaient la défendre d’une éventuelle agression maritime*. (PATIENT, 2001, p.65)³¹⁶. No mesmo processo de categorização, o narrador expõe a residência do protagonista como “um dos monumentos mais destacados na cidade” (PATIENT, *idem*, p.66). Esses atos administrativos do protagonista remetem às próprias realizações do personagem histórico Victor Hugues, que ao chegar, aplica uma política de planejamento territorial (trabalhos de desaguamento de terras aluviais), estimulando a plantação, a implementação de outras famílias, construindo uma habitação exemplar, a “joia da colônia”, conforme já relatado acima.

³¹⁵ perseguir implacavelmente, vencer e reprimir os bandos de marrons que infestam a colônia. (Tradução minha).

³¹⁶ ampliá-la às dimensões do seu gênio. Manter da antiga cidade apenas a cidadela e fortificações que poderiam defendê-la de uma eventual agressão marítima. (Tradução minha).

São atributos que permitem observar uma correlação direta entre os primeiros atos de governo do personagem histórico e o protagonista de Patient. A partir dos atos do protagonista, seu discurso, suas reações perante os outros (REIS e LOPES, 1988), o narrador figura um conjunto de características significativas do ponto de vista político, ideológico do protagonista, que se revela, a um tempo, anglofobo, “os ingleses são porcos, salvo Lady Stanley” (PATIENT, 2001, p.49) e racista, “todos os negros são bandidos, salvo D’Chimbo” (PATIENT, *ibidem*). A aversão aos ingleses do protagonista pode ser considerada como traço ou característico do Victor Hugues histórico, se se considerar o seguinte postulado do historiador guadalupense Auguste Lacour sobre sua posição política: “*pour ce qui est de ses opinions politiques, il les resumait dans une haine fanatique contre le nom anglais*”. (LATOUR, 1957, 476)³¹⁷. É neste sentido que se compreende que a figuração de traços ou característicos, de gestos do personagem histórico no protagonista desempenha papel fundamental para apreender a maneira como a narrativa de *Le nègre du gouverneur: Chronique coloniale* se revela uma des(re)configuração do passado escravista-colonial.

No processo de *categorização* da sua personagem atrelado nas atuações políticas do personagem histórico, o narrador patientiano relata que o destino do Victor Hugues no Caribe se inscrevia em duas datas do calendário revolucionário: Dezesseis de Pluvioso do Ano I e Trinta de Floral do Ano X. São duas datas correspondidas respectivamente à abolição da escravização na Guadalupe e à restauração da mesma na Guiana, duas ações antagônicas cujo principal ator foi Victor Hugues. Sob a luz dessa dupla atuação, o narrador destaca que o protagonista deixou para seus futuros biógrafos um enigma aparentemente insolúvel: ator de abolição da escravização na Guadalupe e, posteriormente, ator da restauração da escravização na Guiana. Nesse registro, o narrador, alega que seu protagonista é “o homem que desnorteia por seus paradoxos”: *À peine croit-on cerner sa personnalité ou le saisir dans sa vérité que l’on bute sur la même question: au fond quel (sic) était Victor Hugues*³¹⁸ (PATIENT, 2001, p.50). Diante desse desafio, o narrador recorre à História, a relatos de historiadores para categorizar seu protagonista, que é visto aos olhos dos historiadores como:

l’un des hommes les plus extraordinaires enfantés par notre Révolution. Les génies du bien et du mal semblaient avoir présidé à sa naissance, et dirigé toutes les actions de sa vie. Son âme et son caractère offraient le plus étrange assemblage de mauvaises et de bonnes qualités. Sous une enveloppe rude et grossière, et avec un langage plus ignoble encore, il avait une pénétration extraordinaire, une

³¹⁷ Para o que tem a ver das suas opiniões políticas ele as resumia em um ódio fanático contra o nome inglês”. (Tradução minha).

³¹⁸ “Quando dificilmente acreditamos entender sua personalidade ou compreender sua verdade, nos deparamos com a mesma pergunta: basicamente quem era Victor Hugues?”. (Tradução minha)

conception propre, une imagination ardente, une activité glorieuse. (PATIENT, 2001, p.50. Grifos meus)³¹⁹.

Esse segmento, que é incorporado entre aspas na narrativa, está explicitamente perpassado por várias relações intertextuais. Embora o narrador patientiano apenas introduza essa passagem com o enunciado “aos olhos dos historiadores Victor Hugues aparece como Um dos homens mais extraordinários trazidos à luz pela nossa Revolução” e use aspas para isolá-la, sem nomear nenhum historiador que lhe permite formular esse enunciado. Todavia, essa passagem é fundamentada nos quadros descritivos do jornalista e cancionista francês Louis-Ange Pitou e o historiador guadalupense Auguste Latour apresentam sobre o personagem Victor Hugues. Assim, os enunciados colocados em negrito na passagem acima são fundamentados no seguinte relato de Latour:

Victor Hugues fut l'un des hommes les plus extraordinaires qui avaient été mis en lumière par la révolution [...]. Au travers de ses mille défauts scintillaient des qualités essentielles. [...]. **Sans éducation, ses manières étaient rudes et grossières, son langage ignoble. Mais il possédait une imagination ardente, une conception vive ; d'un coup d'œil prompt et sûr il démêlait le mérite d'homme qu'il voulait employer.** Sorti de bas, monté avec le flot de démagogique, il eut, comme tous les parvenus cette haine jalouse contre tous ceux qu'il trouva élevés lorsque lui-même parvint aux soumets (sic); mais cela n'embrasse pas toute une classe et se borna aux individus; jamais, comme Brunel, à Cayenne, il n'aurait conçu l'infâme projet de fournir des armes aux noirs pour les faciliter les moyens de massacrer les blancs (1957, p.475-76. Negrito meu)³²⁰.

O que se observa quando consideramos os enunciados em negrito na passagem do narrador patientiano acima é uma reescritura explícita daqueles em negrito nesse quadro apresentado por Lautor sobre o personagem Victor Hugues. São enunciados que colocam em destaque o modo pelo qual o conceito de intertextualidade se revela uma categoria essencial para estudar a maneira como o texto literário, por mais funcional, mantém relação com o já existente ou o já dito. Os dois enunciados sublinhados na mesma passagem acima do narrador de Patient são também, em certa medida, nutridos no seguinte relato de Pitou sobre o homem político que foi Victor Hugues:

³¹⁹ **Um dos homens mais extraordinários trazidos à luz pela nossa Revolução. Os gênios do bem e do mal pareciam ter presidido durante seu nascimento, e dirigido às ações da sua vida. Sua alma e seu caráter ofereciam a mais estranha montagem de maus e boas qualidades. Sob um envelope áspero e grosseiro, e com uma linguagem mais desprezível ainda, uma atividade gloriosa.** (Tradução minha).

³²⁰ “Victor Hugues foi um dos homens mais extraordinários que foram trazidos à luz pela revolução. [...]. No meio dos seus mil defeitos brilhavam qualidades essenciais. [...]. Sem educação, suas maneiras eram ásperas e grosseiras, sua linguagem desprezível. Mas, possuía uma imaginação ardente, uma concepção bruta; de uma olhada rápida e segura, desenrolava o mérito de homem que queria empregar. Vindo debaixo, subido com o fluxo demagógico, ele teve, como todos os novatos, esse ódio ciumento contra todos aqueles que ele encontrou criados quando ele mesmo alcançou os apresentadores (sic); mas isso não abrange toda uma classe e se limita a indivíduos; nunca, como Brunel, em Caiena, ele teria concebido o infame projeto de fornecer armas aos negros para facilitar os meios de massacrar os brancos”. (Tradução minha).

Son caractère est un mélange incompréhensible de bien et de mal. Il est brave et menteur à l'excès, cruel et sensible, politique, inconséquent et indiscret, téméraire et pusillanime, despote et rampant, ambitieux et fourgue, parfois loyal et simple. Son cœur ne mûrit aucune affection. Il porte tout à l'excès. Quoique les impressions passent dans son âme avec la rapidité de la foudre, elles y laissent toutes une empreinte marquée et terrible. Il reconnaît le mérite alors même qu'il opprime. Il dévore un ennemi faible. Il respecte et craint un adversaire courageux dont il triomphe. La vengeance lui fait bien des ennemis. Il se prévient facilement pour et contre et revient de même. L'ambition, l'avarice, la soif du pouvoir ternissent ses vertus, dirigent ses penchants, s'identifient à son âme (PITOU, idem, p.81)³²¹. (Grifos meus).

Além de relações intertextuais explícitas, que perpassam a *caracterização* do protagonista Victor Hugues, é necessário observar nessa passagem acima que Louis Ange Pitou não recorre a eufemismos para descrever o moral de Victor Hugues. Sua descrição é tingida de paradoxos e de contradições. Pois, parece-me, só a lógica de paradoxo, de contradição que explique que alguém considerado “mentiroso a extrema, raivoso, avarento, que se deixa mover apenas por dinheiro e por ouro, possa, ao mesmo tempo, ser um juiz imparcial, um bom administrador, um excelente homem de crise”. Em outros termos, é apenas pela lógica de paradoxo ou contradição que explique que, após ressaltar características tão desonradas sobre o personagem, Pitou (*ibidem*, p.82) reconhece nele um homem que tinha “um bom discernimento, uma memória sólida, um tacto refinado pela experiência”, de um lado, e, por outro, “um homem que era um administrador severo, um juiz imparcial e informado quando escutou apenas sua consciência e suas luzes”, destacando que era “um excelente homem em crises difíceis onde não há a perder”.

A essas características, que me parecem incompatíveis e inconciliáveis sobre a personalidade de uma pessoa, acrescentam as características físicas. Louis Ange Pitou, que frequentou o Victor Hugues em vida, descreve da seguinte a física do personagem:

Victor Hugues, originaire de Marseille, est entre deux âges, d'une taille ordinaire et trapue. Tout son ensemble est si expressif que le meilleur de ses amis n'ose l'aborder sans effroi. Sa figure laide et plombée exprime son âme. Sa tête ronde est couverte de cheveux noirs et plats qui se hérissent comme les serpents des Euménides dans la colère qui est sa fièvre habituelle. Ses grosses lèvres, sièges de la mauvaise humeur, le dispensent de parler. [...] Son front, sillonné de rides, élève ou abaisse ses sourcils

³²¹ Seu caráter é uma mistura incompreensível do bem e do mal. Ele é bravo e mentiroso a extrema, cruel e sensível, político, inconsequente e indiscreto, temerário e pusilânime, despótico e rastejante, ambicioso e arrogante, às vezes leal e simples. Seu coração não amadurece nenhum afeto. Ele carrega tudo em excesso. Embora as impressões passem por sua alma com a rapidez do relâmpago, todas elas deixam uma marca marcante e terrível. Ele reconhece o mérito mesmo quando opprime. Ele devora um inimigo fraco. Respeita e teme um adversário corajoso sobre o qual triunfa. A vingança dá-lhe muitos inimigos. Ele adverte facilmente a favor e contra e volta da mesma maneira. A ambição, a avareza, a sede de poder mancham suas virtudes, dirigem suas inclinações, identificam-se com sua alma. (Tradução minha).

bronzés sur ses yeux noirs, creux et tourbillonnants comme deux gouffres (PITOU, 1909, p.80)³²².

Da mesma forma que descreve o moral do personagem, depreende-se dessa passagem acima que o autor não poupa adjetivos poucos honrosos para descrever a física de Victor Hugues. O quadro descritivo da arquitetura corporal que o autor apresenta sobre o personagem se inscreve em uma perspectiva de ele acentua o medo, o pânico ou ainda o teor que Victor Hugues provou ao chegar em Caiena, conforme já destaquei acima nas breves notas biográficas sobre ele. Curiosamente, com todas essas descrições físicas já existidas sobre o personagem histórico, o narrador patientiano, de maneira diferente que apresenta Chimbo, o coprotagonista do romance, como se verá a seguir, não caracteriza fisicamente seu protagonista Victor Hugues. O que apresenta sobre sua aparência física aparece ou resume neste brevíssimo enunciado: *Étrange figure est celle de Victor Hugues* – (“Rosto estranho é aquele de Victor Hugues”) – (PATIENT, 2001, p.49). Tudo é narrado, parece-me, como se o narrador patientiano substituísse a opção de descrição física do seu protagonista, que já muito conhecido, à uma forma sintética de narração, que consiste em não engrossar a narrativa, em dar primazia a atributos, ao perfil social e político conferidos ao protagonista, em vez de descrição física. Assim é necessária essa carência de descrição física de personagem da narrativa como uma estratégia de composição.

Os atos ou feitos do protagonista prevalecem sobre sua descrição tanto física quanto psicológica. O interesse do narrador em relatar os atos ou feitos do seu protagonista lhe conduz, com efeito, ao senso comum:

On raconte que Victor Hugues, pour se débarrasser des prisonniers anglais faits à la Guadeloupe, les fit placer avant de la ligne du bâtiment chargé de bombarder le fort d'Antique.

On raconte encore qu'un parlementaire, étant venu proposer l'échange d'un major anglais, s'entendit rétorquer : – « Donnez-moi un cochon bien gras du poids de votre major et je vous le rendrai... ». (PATIENT, 2001, p.49)³²³.

³²² “Victor Hugues, originário de Marselha, é entre duas idades, de um tamanho e atarracado. Sua física é tão expressiva que o melhor de seus amigos não ousa abordá-lo sem medo. Seu rosto feio e pesado expressa sua alma. Sua cabeça redonda é coberta de cabelos pretos e lisos que se eriçam como as serpentes das Eumênides na raiva que é sua febre habitual. Seus grandes lábios, sedes de mau humor, dispensam-no de falar. [...] Sua testa, sulcada de rugas, levanta ou abaixa as sobrancelhas bronzeadas sobre os olhos negros, fundos e rodopiantes como dois abismos”. (Tradução minha).

³²³ “Conta-se que Victor Hugues, para se livrar dos prisioneiros ingleses feitos na Guadalupe, os colocou em frente à linha do prédio responsável pelo bombardeio do forte de Antique”. Conta-se ainda que um parlamentar, tendo vindo propor a troca de um major inglês, ouviu-se retrucar: – “dê-me um porco bem gordo do peso do seu major e o devolverei a você.... (Tradução minha).

Trata-se aqui de resguardar a voz popular sobre o personagem, de destacar que o narrador não se baseia apenas em fontes históricas para caracterizar sua protagonista, mas também fusionar sua voz com a voz popular, se se considerar o uso do pronome *on* (“a gente”) no segmento da narrativa em destaque acima. É sabido que em francês, o pronome *on* pode ser inclusivo (o enunciador é incluído no enunciado ou uso para designar o coletivo), exclusivo (enunciador excluído, é utilizado para designar o outro) e indefinido (utilizado para designar uso geral humano, distanciamento científico). Assim, de ponto de vista discursivo, o pronome *on* pode ter funções diferentes, pode ser utilizado para expressar distanciamento do enunciador ou locutor do enunciado como também pode ser utilizado para manter alguma lacuna. Neste sentido, os valores discursivos do pronome, que fazem com que se torne geralmente difícil ou até complicado de saber se o pronome *on* é genérico ou específico, me ajudam a acentuar a fusão de vozes ou imprecisões que o uso do pronome *on* é responsável em uma narrativa. Em todo caso, na passagem em destaque acima, o que o pronome *on* permite observar é uma fusão de vozes (do narrador/autor, do coletivo) sobre o ódio do protagonista para os ingleses. A *caracterização* do protagonista parece, portanto, condicionada pelo homem público que foi Victor Hugues.

Como já apontado no primeiro capítulo de análise desta tese, com apoio do trabalho de Carlos Reis e Cristina M. Lopes, a *caracterização* de personagens em uma narrativa pode ser direta (consiste na descrição dos atributos da personagem, consumada em fragmentos discursivos expressamente consagrados a tal finalidade), indireta (processo marcadamente dinâmico, a partir dos discursos da personagem, dos seus atos e reações perante os outros que vão inferindo um conjunto de características significativas do ponto de vista psicológico, ideológico, cultural, social) (REIS; LOPES, (1988, p.194-195). Se a *caracterização* direta e indireta é frequente em narrativa, em *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* essas duas formas parecem andar de mãos dadas. Neste registro, encontra-se o protagonista Victor Hugues de Serge Patient, que não escuta ninguém senão sua consciência, resolve descrever seus atributos: “Vocês não têm de julgar os méritos das minhas decisões. Porque eu sou o chefe da colônia e exerço a autoridade militar, sozinho e sem compartilhamento” (PATIENT, 2001, p.52-53). O fragmento discursivo do protagonista manifesta seu desacordo à posição dos seus colaboradores, o Supervisor, Procurador e o Diretor do interior da colônia sobre a criação de “uma brigada negra de caçadores de negros” para conter os bandos de *marrons* que infestam a colônia. Apesar da oposição ferrenha dos três membros do conselho do Diretório da colônia sob a alegações como “colocar armas em mãos de negros é colocar lobos em curral” (PATIENT, *idem*, p.52), a decisão de criar uma guarda não é precisamente relacionada à

autoridade militar, mas à autoridade civil que deve ser exercida apenas em participação do conselho, irritado, Victor Hugues declara, na sua altivez: – *Avec ou sans votre participation, ma décision est prise. Messieurs, je vous ai tout dit*³²⁴ (PATIENT, *idem*, p.53). Com essa sua altivez, a brigada é criada e chamada por escárnio de *le noir dessein* de Victor Hugues.

Como os negros não se apressam a integrar essa força, Victor Hugues não hesita a falar de “boicote”, “de forças obscuras que trabalham a contrariar seus empreendimentos”. Quando o Diretor do interior lhe informar que (“*personas de cores livres*”) se voluntariam a se alistar a essa tropa, se irrita, tratando-o de tolo, de incompetente, lhe questionando: *Des gens de couleurs libres? [...]. Que voulez-vous que je fasse de vos mulâtres ? Des épouvantails à nègres?* (PATIENT, 2001, p.52)³²⁵. Continua seu vexame, acrescentando: *Non Monsieur, je veux une compagnie populaires, animée des nègres qui voudront s'y enrôler plutôt que d'aller faire le zouave pour les marrons*³²⁶. A ambição do protagonista de criar “uma brigada negra de caçadores de negros” remete não somente às administrações do Victor Hugues histórico como comissário plenipotenciário da Diretório de colônia, mas também à sua própria personalidade. Pois, se tanto na Guadalupe como na Guiana, recorreu aos negros para assentar seu poder, sua hegemonia, por exemplo, “após a vitória sobre os ingleses na Guadalupe, na sua ambição de expandir sua conquista, Victor Hugues criou um exército no qual convidou os negros a se alistaram (LACOUTUR, 1837, p.313), ao se basear nos relatos bibliográficos apresentados acima sobre o personagem observar-se-ia que a arrogância, a altivez do protagonista – que escuta apenas sua consciência, fala grosseiramente com seus adjuvantes – se inscreve em estrita linha da personalidade do personagem histórico de Victor Hugues, já que conforme supracitado com base em relatos de Auguste Latour, “sem educação, as maneiras do personagem histórico eram rudes e grosseiras” (*idem*, p.475).

Decidido, o protagonista alega que quer dar aos negros “o gosto do uniforme”, motivo pelo qual resolverá tomar atitudes com intuito de encontrar um número suficiente de negros para alistar na sua tropa. Para tanto, ele ordena ao Diretor do interior de anunciar a todos os proprietários que a taxa da capitulação será diminuída de metade à medida que eles consentem a ceder à colônia apenas um dos seus escravizados. Ao mesmo tempo, lança-se em campanha de visitar as Habitações para convencer pessoalmente os *colonos* a ceder um dos seus

³²⁴ “Com e sem sua participação, minha decisão é tomada. Senhores, eu lhes disse tudo”. (Tradução minha).

³²⁵ Pessoas de cor livres? [...]. Mas o que você quer que eu faça dos seus mulatos? Espantalhos para negros? (Tradução minha).

³²⁶ “Não Senhor, quero uma brigada popular animada dos próprios escravizados que quererão se alistar ao invés de ir alinharem-se com os *morrões*” (Tradução minha).

escravizados para formar essa “guarda negra de calçadores de negros” cuja missão é *de traquer, vaincre et réprimer les bandes de marrons qui infestent la colonie* (PATIENT, 2001, p.52)³²⁷. Para dar início ao seu empreendimento, Hugues visitou a Habitação de um casal *colono* inglês Sr. e Sra. Stanley, da qual encontrou um escravizado doméstico que o encantou enormemente com sua inteligência, seu *savoir-faire* e sua civilidade.

A habilidade e a devoção com qual esse escravizado serve seus ‘mestres’ fazem com que Victor Hugues o enxergasse como um eventual colaborador: *ah si seulement il était blanc, j’en ferais un capitaine de la garnison* – (“Ah se fosse branco, faria dele um capitão da guarnição”) (PATIENT, *idem*, p.60). Ao perceber ainda que fala francês, que não precisa de intérprete para conversar com ele, Victor Hugues disse à esposa do seu anfitrião: *Décidément il me plaît, ce garçon. Avec votre permission, je m’en vais l’emmener en ville*³²⁸. Esse enunciado, com sua permissão o levarei para a cidade – assusta ou inquieta Lady Stanley não tarda a demonstrar seu afeto para com o escravizado: você deve ter imaginado o quanto ele é útil para mim nessa habitação? Essa preocupação da personagem leva o protagonista a expor a situação da colônia:

– ... la révolte est partout dans ce pays. [...] à quelques lieues de votre domaine, un peu plus haut sur le fleuve, s’est installée une bande de marrons. C’est la plus dangereuse que nous avons eu à combattre. Pompée. [...]. Un nègre qui pense [...]. Entre lui et nous, c’est désormais une course de vitesse. (PATIENT, *idem*, p.60)³²⁹

Após a descrição do estado da colônia, o protagonista passa a apresentar o motivo da sua visita: *j’ai entrepris cette tournée dans des habitations pour convaincre chaque propriétaire de la nécessité de me donner un esclave, un seul esclave. Ainsi je pourrais former une compagnie de chasseurs noirs, et faire échec à la bande de Pompée*³³⁰. O protagonista prossegue sua exposição com algum elogio à sua interlocutora: “você é a primeira com quem tento este empreendimento; pois, sei que você é minha amiga mais querida, e você deveria me ajudar”. Na conversa com Lady Stanley, o protagonista revela-se extremamente educado, diferentemente da maneira como ele endereça aos seus colaboradores, contrapondo os relatos que o apresentam como uma pessoa sem educação, de maneiras rudes e grosseiras.

³²⁷ perseguir implacavelmente, vencer e reprimir os bandos de marrons que infestam a colônia. (Tradução minha).

³²⁸ decididamente este moço me agrada. Com sua permissão o levarei para a cidade. (Tradução minha).

³²⁹ [...]. A revolta é em todo lugar neste país. [...] alguns quilômetros da sua habitação, um pouco acima do rio, instalou-se um bando de *marrons*. É a mais perigosa que temos de combater, Pompée. [...]. Um homem que pensa [...]. Entre ele e nós, é doravante uma corrida de velocidade. (Tradução minha).

³³⁰ Empreendi essa série de visitas em Habitações para convencer cada proprietários da necessidade de me dar um escravo, um único escravo. Assim, poderei formar uma guarda de caçadores negros, e fracassar a banda de Pompée. (Tradução minha).

Os segmentos discursivos com sua interlocutora, além de destacar como narração e argumentação se entrelaçam na narrativa de Patient, levam-nos à História da Guiana; pois, durante sua governança, Victor Hugues histórico combateu ferrenhamente a *marronnage*, que infestou a colônia, através da formação de vigilâncias, de milícias compostas de negros, conforme relatado nas suas notas bibliográficas acima. Além disso, Pompée (“chefe de banda de *marrons*”) a quem o protagonista se refere na sua exposição, foi realmente um *marron*, um personagem histórico, que desafiou a colônia durante cerca de vinte anos. Conforme Manioc no artigo intitulado *Le marronnage en Guyane: la vie des marrons en Guyane, no século XX*, um chamado Pompée constitui, com sua mulher Gertrude e outros *marrons*, uma habitação de *marrons* perto do rio de Tonnégrande. Perseguido pela tropa de Victor Hugues, conseguiu escapar várias vezes e lutou contra as milícias, mudando frequentemente de acampamentos, e foi capturado junto com alguns companheiros no rio de *La Comté* em 1822. Foi condenado a ser enforcado e estrangulado, mas, pela surpresa geral, o governador Laussat decidiu suspender a execução, Pompée e seus companheiros foram assim perdoados. A convocação desse personagem para convencer Lady Stanley a ceder seu escravizado preferido não corrobora apenas à hipótese de que nessa narrativa de Patient narrações e argumentações se entrelaçam, mas também a entender como ‘fatos e personagens históricos’ constituem o tecido dessa narrativa.

As alegações do protagonista conseguem levar Lady Stanley a ceder D’Chimbo, seu indispensável escravizado ao governador para compor a “brigada negra de caçadores negros”. À pergunta – *Dis-moi mon brave, est-ce que ça te pleurait de porter l’uniforme d’un soldat?*, sem hesitação, responde: “*M. le Gouverneur, dit D’Chimbo, mon devoir est d’être volontaire* (PATIENT, 2001, p.62)³³¹. Tendo em vista que, como destaquei acima, tanto Victor Hugues como D’Chimbo eram personagens históricos, torna-se necessário, nesta altura, que se apresente nas linhas que seguem alguns (auto)retratos biográficos do D’Chimbo para, em seguida, entender como ele é des-re-configurado na narrativa de Serge Patient.

³³¹ Diga-me meu valente, isso te agradaria de se vestir com o uniforme de um soldado? Senhor Governador meu dever é voluntário. (Tradução minha).

6.3. (Au)Retratos de D'Chimbo na História guianense

D'Chimbo, mais conhecido sob nome *Rongou*³³² (BOUYER, 1967), foi um escravizado que marcou fortemente a História e o imaginário da Guiana. Sobre ele existe uma biografia diversificada³³³. Na contracapa da sua intitulada *D'Chimbo: Du criminel au héros une incursion dans l'imaginaire guyanais, 1858-1996*, Serge Mam Lam Fouck afirma que D'Chimbo é um dos nomes mais evocativos da história contemporânea da Guiana; assombrando o imaginário do país e impondo-se, por sua maneira de 'ser' e 'estar', como uma figura incontornável na história e na literatura guianenses. Originário de Gabão, da África, D'Chimbo chega à Guiana no dia 26 de setembro 1858 (BOUYER, 1967, NDAGANO, 2001), aos 30 anos de idade (MANIOC, 2004), em um período em que a Guiana procurava trabalhadores para preencher o vácuo nas plantações criado pela emancipação dos negros em 1848. Para autores como Frédéric Bouyer, Biringanine Ndanago, o fracasso da tentativa de substituir os negros emancipados por outras populações vindas da Ásia, os chineses e os *coolies* indianos, levou os *colons* a buscar mãos de obra negras da África. Assim, sob a égide de uma suposta legalidade, recrutava-se 'negros' provindos da África, os *roitelets* da *Nigritie* oriental e ocidental, sob o título de *engagés volontaires* ("engajados voluntários"). De acordo com Bouyer (*ibidem*), estes recrutados deviam ser repatriados depois de sete anos, se eles exprimirem o desejo, e deviam levar ao país natal a colheita de virtudes respingadas no campo da civilização. Foi assim, logo após a abolição da escravização na Guiana, o país estava provisionado de mãos de obras oriundas especialmente de tribos negras de Gabão dentre as quais, os Orongous ou Rongous, cujas aldeias expandidas entre a cabo Lopez e o rio Mexias. Foi dentro desse contexto que D'Chimbo chega na Guiana para trabalhar na exploração aurífera de Approuague.

³³² Os *Rongous* é uma tribo negra que habita o rio de Gabão, nas costas ocidental da África. D'Chimbo foi assim porque ele era dessa tribo alcunharam-no de *Rongou*.

³³³ "O blogo de Manioc no artigo intitulado *D'Chimbo le rongou: entre mythe et réalité* apresenta uma lista exaustiva de obras de diversas naturezas sobre Chimbo, apesar de que elas não são listadas em gêneros. Dentre estas obras, além do romance de Serge Patient em análise aqui, destaca o romance de Françoise James Loe-Mie, *La plainte de la négresse Ambroisine D'chimbo*, Ibis Rouge, 2013, e a peça de teatro de *La nouvelle légende de D'Chimbo* d'Élie Stéphenson, Ibis Rouge, 1996. No que se refere a obras a caráter histórico, cabe citar: *L'amour d'un monstre* (1968) de Frédéric Bouyer, o *Histoire des bagnes depuis leur création jusqu'à nos Jour*, de Pierre Zacone (onde cinco páginas são dedicadas ao personagem D'chimbo), *La Guyane Française: Notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, de Frédéric Bouyer, (Capítulo IV intitulado *Le brigand D'Chimbo, dit le Rongou; ses crimes, son arrestation, sa mort*).

Ali D'Chimbo não demorou a demonstrar sua maneira de 'ser' e de 'estar', revoltando contra sua situação, destacando seu caráter rebelde e seu caráter malvado. De acordo com autores como Bouyer, uma vez que os meios disciplinares foram esgotados sem ter conseguido domar este rebelde, foi recorrido à ação mais severa da justiça. A corte imperial o condenou, em 10 de dezembro de 1859, a três meses de prisão e cinco anos de monitoramento da alta polícia por agressão, assalto, roubo e vagabundagem. Todavia, D'Chimbo não passou nem dois meses na prisão; em 28 de janeiro de 1860, conseguiu escapar-se da prisão para se refugiar nas montanhas de Caiena (BOUYER, 119, MANIOC, 2014), praticando a *marronnage*. Desde então, vivendo nas florestas, D'Chimbo vivia de furtos, cometendo exações especialmente sobre mulheres e, durante dezessete meses, desafiou todos os agentes públicos (a polícia, a justiça, gendarme), conseguindo escapar a todas as armadilhas das forças públicas. Permanecido, às vezes, invisível, sinalizou sua presença, muitas vezes, por suas exações (assaltos, roubos, assassinatos). A esse ponto está vinculado o seguinte autorretrato do D'Chimbo:

Tu as dû entendre parler du Rongou, dit-il à Julienne, tu as dû entendre parler de celui qui vole, de celui qui tue, de celui qui ne craint rien, ni nègre ni blanc ? eh bien, c'est lui qui est devant toi. Veux-tu juger par toi-même si j'ai peur de tuer ? tu peux en faire l'épreuve tout de suite. Allons, voyons si tu es une femme de courage, voilà du monde qui passe sur la route, essaye de crier et c'est fait de ta vie. (BOUYER, 1867, 125-26)³³⁴.

Esse seu autorretrato sintetiza, em parte, a identidade do personagem, do que é capaz, o medo, o grau de terror que sua figura inspirava. Frédéric Bouyer, que, de maneira exaustiva, descreve as exações de D'Chimbo, relata o terror generalizado que pairava no país nestes termos:

Les habitants ne se hasardaient qu'en tremblant sur les chemins : les femmes surtout, qui étaient le plus en butte à ses attentats, croyaient voir partout le terrible Rongou. On ne sortait plus qu'en nombre, et encore n'était-on pas toujours à l'abri de ses agressions ; aussi les relations de la ville et de la campagne souffraient de cet état de choses, et le marché menaçait de ne plus être approvisionné par les cultivateurs effrayés. (*ibidem*, p.126)³³⁵.

³³⁴ Você deve ter ouvido falar do Rongou, disse a Julienne, você deve ter ouvido falar daquele que rouba, daquele que mata, daquele que nada teme, nem negro, nem branco? Bem, sim é aquele que está na sua frente. [...]. Você quer jurar por si mesmo se tenho medo de matar? você pode provar isso agora mesmo. Vamos, vejamos se você é uma mulher de coragem, olha há gente passando pela rua, tente chorar e sua vida acaba. (Tradução minha)

³³⁵ Os habitantes só se aventuravam tremendo nas estradas: especialmente as mulheres, que estavam mais expostas a seus ataques, pensavam ter visto o terrível *Rongou* em todos os lugares. Para se proteger contra possíveis atentados do terrível D'Chimbo, só se saía em grupos, e mesmo assim não se estava protegida de suas agressões; também as relações da cidade e do campo sofreram com esse estado de coisas, e o mercado ameaçou não ser mais abastecido pelos fazendeiros assustados. (Tradução minha).

O temor generalizado ou a grande inquietação em relação ao D'Chimbo dava-se, a um tempo, pela facilidade com a qual cometia suas exações, pela facilidade com a qual desafiava as forças públicas e pela sua presença quase simultânea em vários pontos da colônia. Esse estado de fato contribui a justificar os poderes sobrenaturais e misteriosos a ele atribuídos.

O próprio personagem reconhece os poderes sobrenaturais atrelados à sua figura quando enumera suas exações à jovem cativa Julienne:

Il y en a d'autres que je tuerai, ce sont ceux qui m'ont fait mettre à la geôle. Je leur ferai leur affaire tôt ou tard, car ils ont beau me poursuivre, me cerner avec leur police, leurs gendarmes, leurs noirs, ils ne me prendront jamais. Ils peuvent me porter des coups de sabre, me tirer des coups de fusil, tout cela ne me fait rien. Le fer et les balles m'atteignent sans me faire de mal. D'ailleurs j'ai d'autres ressources pour leur échapper. Je sais me rendre invisible ; je sais prendre diverses formes; je puis, quand je veux, me changer en serpent, en arbre, en ruisseau. (BOUYER, *idem*, p.126).³³⁶.

Depreende-se nesse autorretrato do protagonista um conjunto de atributos, de adjetivos relacionados à uma personagem transcende do “mundo real” para se situar em um “mundo maravilhoso”. O poder de tornar-se invisível, de metamorfosear-se relatado pelo protagonista não apenas aproxima-o da teoria do “realismo maravilhoso” como categoria estética, mas igualmente da teoria da Relação, e neste aspecto seu gesto se relaciona a um tipo de *détour*, como ver-se-á no último capítulo desta pesquisa. Para explicar a impunidade que gozava durante tanto tempo, Bouyer relata a vegetação da ilha Caiena, onde se conseguia circular entre os troncos seculares, somente derrubando alguns obstáculos, cortando alguns galhos ou algumas árvores. Beneficiado por essa configuração geográfica, “D'Chimbo tornou-se um ser lendário, uma espécie de besta de Gévaudan, reunindo a ferocidade do animal à astúcia humana, implementando na perpetração de seus crimes um endereço estranho, uma audácia persistente e uma crueldade inexorável (BOUYER, *idem*, p.120). Ao longo de sua vida nas florestas, de 28 de janeiro de 1860 a junho de 1861, D'Chimbo cometia numerosos crimes até que foi interrompido na noite de 5 a 6 de junho de 1861.

De acordo com os relatos de Bouyer sobre o personagem, em 6 de junho de 1861, às duas horas da manhã, dois negros, Tranquille e Anguilay, ambos empregados da habitação *La Folie*, presenciaram um homem que se introduziu na cozinha e procurou roubar uma brasa ardente. Ao ser visto, começou a fugir quando recebeu um golpe de Tranquille que o parou na sua corrida. Dirigindo-se para o Tranquille com suas armas brancas nas mãos, apesar da sua

³³⁶ Há outros que matei, são aqueles que fizeram que me colocasse na cadeia. Mais cedo ou mais tarde, eu vingá-los-ei, pois eles me perseguirão muito, me cercarão com suas polícias, seus gendarmes, seus negros, me prenderão jamais. Podem me dar golpe de pedras, me lançar golpe de fuzil, tudo isso não me faz nada. O ferro e as balas me atingirão sem me fazer mal. Aliás, tenho outros meios para eu escapar deles. Sei tornar-me invisível; sei tomar diversas formas; posso, quando quero, me mudar em serpente, em árvore, em riacho. (Tradução minha).

força ferrenha e sua resistência feroz, D'Chimbo é imobilizado e capturado. Apesar das suas tentativas de subornar os dois guardas, D'Chimbo é conduzido na delegacia do bairro, e na frente do magistrado ele declarou ser o Rongou³³⁷; e os dois guardas foram enormemente agradecidos e honrados pelo imenso serviço oferecido à sociedade.

Durante o julgamento do Rongou “o número de testemunhas era considerável”, as “acusações foram numerosas”, a “instrução foi longa” para emprestar os termos de Frédéric Bouyer (*idem*, p.132). Conforme prossegue relatando o autor, D'Chimbo não negou nenhum dos crimes que lhe foram atribuídos e desmentiu as testemunhas apenas em detalhes insuficientes; e quando lhe perguntaram: “Na sua tribo, o que faz com um homem que mata? responder franca e lacônicamente: nós matámo-lo”, pronunciando assim sua própria sentença: o Rongou foi condenado à morte. Em 8 de janeiro de 1862, foi executado. Frédéric Bouyer concluiu de forma profética seu retrato sobre o personagem:

Le nom du Rongou restera toujours à la Guyane comme un sinistre épouvantail. Amplifiée par l'imagination populaire, son histoire sera le sujet de terribles récits, et plus d'une femme attardée dans les bois qui furent le théâtre de ses crimes hâtera instinctivement sa marche de peur de voir apparaître à ses yeux le sinistre fantôme (*idem*, p.133)³³⁸.

Parece-me que o próprio Bouyer respondeu a esse seu apelo, pois em 1968, a história de D'Chimo lhe inspirou um romance: *L'amour d'un monstre*. É também nessa mesma lógica que se inscreve o romance *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* de Serge Patient cujo coprotagonista, inicialmente escravizado da Habitação do Sr. e da Sra Stanley, responde ao nome de D'Chimbo. O que se observa, portanto, é que os dois personagens convocados para protagonizar o romance são dois personagens anacrônicos, a um tempo, evocadores, ambíguos e antagonísticos na história e no imaginário da Guiana. A *caracterização* desses dois personagens é justamente a chave para entender o modo como o narrador patientiano se lança em uma des-re-configuração do passado escravista-colonial através de um modo de composição que, de um lado, une sujeitos/elementos justapostos, antagonísticos, e, por outro lado, nutre no já existente, no já dito (História, boates) oferecendo assim resquícios para enquadrar a narrativa em grandes linhas das teorias do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da relação”.

³³⁷ Essa notícia não demorou para espalhar na colônia. Segundo Bouyer, uma multidão imensa assistiu à entrada de Rongou na cidade. Todo mundo queria ver o ilustre malfeitor, queria assegurar-se que se trava realmente do Rongo, este degolador de mulheres e de crianças, este demônio escondido sob uma forma humana.

³³⁸ O nome do Rongou ficará para sempre em Guiana como um sinistro espantoso. Ampliada pela imaginação popular, sua história será objeto de terríveis narrativas, e muitas mulheres arrastadas para as florestas que foram cenário de seus crimes apressaram instintivamente sua marcha por medo de ver o sinistro fantasma aparecer diante de seus olhos. (Tradução minha).

6.3.1. O coprotagonista D'Chimbo em *Le nègre du gouverneur : chronique coloniale*

A *caracterização* do protagonista D'Chimbo inicia-se com uma das 'transparências' mais elevada promovida pela escravização-colonização nas/das Américas: a 'relação proibida' ou distinção entre o homem "negro" e o homem "branco". Essa *relação* promovida por esse processo desumanizante é a temática que abre o enredo da narrativa de Patient, na qual o narrador introduz previamente a seguinte pergunta: *Mais qu'était-ce au juste qu'un esclave?*³³⁹. (PATIENT, 2001, p.29). O que essa pergunta oferece ao narrador é a possibilidade de figurar barbaridades e atrocidades sofridas pelos *africanos-cativados* para serem introduzidos brutalmente à escravização: *un coup de chicote pour l'un, un coup de machette pour l'autre. Chacun avait sa façon d'entrer en esclavage* (PATIENT, *ibidem*)³⁴⁰. Nesse registro, embora seja relativa na maneira de entrar brutalmente à escravização para os *africanos-cativados*, todos eles sofreram as mesmas atrocidades: violências físicas extremas e desapossamento total (de sua terra natal, dos seus deuses, das suas línguas, famílias, até dos seus nomes).

A 'entrada forçada' na escravização como elemento da "relação proibida" entre o homem branco e o homem negro inscreve-se, parece-me, em uma perspectiva de resgatar a travessia dos escravizados para as Américas com intuito de des(re)figurá-la como elemento fundador dos povos dessa região. Isso significa que o resgate da memória da travessia se assenta em uma tentativa de [o narrador patientiano] alicerçar a memória coletiva sobre o tratado negreiro, já que para Bakota, uma personagem de Patient, *la mémoire est un feu qu'il ne faut pas laisser s'éteindre...* (PATIENT, 2001, p.30)³⁴¹. Esse enunciado remete diretamente à narrativa de *Le quatrième siècle* de Édouard Glissant estudada no capítulo anterior. Da mesma maneira que o narrador glissantiano em *Le quatrième siècle* revolta contra o esquecimento da dolorosa travessia dos *cativos-africanos*, o narrador patientiano se insurge contra a 'inconsciência', a desumanidade dos envolvidos no tráfico negreiro, que se contentam apenas em comprar *cativados-sobreviventes* mais saudáveis, como se a condição da travessia não tivesse nenhum impacto na saúde desses últimos. A horrível condição da travessia explica a preparação que os capitães deveriam operar nos *cativados-sobreviventes* para aumentar o valor e a possibilidade de venda da *mercadoria*:

³³⁹ Mas o que era realmente um 'escravo'? (Tradução minha).

³⁴⁰ Um golpe de chicote para alguns, um golpe de facão. Cada um tinha, portanto, sua maneira de entrar em escravização. (Tradução minha)

³⁴¹ A memória é um fogo que não deve ser apagado. (Tradução minha).

Quand les navires négriers sont arrivés dans le port de Cayenne, **nul ne se souciait de l'état lamentable de leurs cargaisons. On ne se prononçait que sur la qualité des pièces que le jour du marché. Les capitaines disposaient d'une semaine entière pour leur redonner une apparence de fraîcheur.** [...]. Par une combinaison savante d'oisiveté, d'hygiène, de nourriture améliorée, ils recouvraient, en même temps que la vigueur, la mine agréable du bon esclave que ne doit inspirer ni horreur ni compassion. (PATIENT, 2001, p.31. Negrito meu)³⁴².

Esse segmento da narrativa – que apresenta várias relações intertextuais com a narrativa de *Le quatrième siècle* de Édouard Glissant na qual, esperado impacientemente pelos colonos, o navio negreiro (a *Rose-Marie*) é figurado como “começo” ou como “ponto de ponto de partida” para des-re-constituir o “passado antilhano” – coloca em destaque a desumanização que pontuava a travessia e a escravização dos negros. Se, para o narrador glissantiano, em *Le quatrième siècle*, a cada chegada do “navio negreiro” havia uma “cerimônia de chegada” que consiste em limpar o porão, o ‘ventre maternal’ da *Rose-Marie* das podridões, dos excrementos, de cadáveres de ratos (GLISSANT, 1964, p.25), para o narrador de Patient, a cada chegada, “os capitães dispuseram uma semana inteira para dar aos *cativados-sobreviventes* uma aparência de frescura”, conforme figurado no segmento da narrativa acima. No entanto, os narradores dos dois romances destacam a euforia dos envolvidos do tráfico na “venda dos *cativados-sobreviventes* para lançar luz a desumanização que caracterizava o “tráfico negreiro”, insinuando como a escravização desumaniza seus promotores e envolventes. Desprovidos de qualquer sensibilidade pela dor alheia, os promotores e envolventes do/no tráfico achavam natural lotear seus *cativados-sobreviventes*. Na narrativa *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale*, a chega e venda dos *cativados-sobreviventes* revela-me uma verdadeira “feira tropical”, anunciada com som de tambor até nos bairros mais afastados, em um ambiente de festa (PATIENT, 2001).

A descrição do ambiente colonial serve como introdução ao narrador de Patient para apresentar o protagonista D’Chimbo, que, diferentemente do coprotagonista Victor Hugues, recebe uma descrição física mais detalhada. Após a longa travessia do oceano, o coprotagonista D’Chimbo chega à Guiana, abatido, molestado para ser exibido como “mercadoria” no mercado de *cativados-sobreviventes* da *fameuse Place d'Ebène* (PATIENT, *idem*, p.31) com finalidade de ser vendido e conduzido à escravização. Como observa igualmente Mylène Dangle em *La caricature ou le mystère des mots bourdonnant aux oreilles dans Le Nègre du*

³⁴² Quando os navios negreiros chegaram ao porto de Caiena, **ninguém se preocupou com o estado lamentável de suas cargas. Prenunciava-se sobre a qualidade das peças apenas no dia da venda. Os capitães dispuseram uma semana inteira para lhes dar uma aparência de frescura.** [...]. Por uma combinação inteligente de ociosidade, de higiene, de comida melhorada, eles receberam, ao mesmo tempo que o vigor, o semblante agradável do bom escravo que não devia inspirar horror nem compaixão. (Tradução minha).

Gouverneur de Serge Patient, a escolha do adjetivo *fameuse* (“famosa”) para definir a natureza do espaço pode nos orientar para “um registro laudatório ou mais pejorativo”. Se o adjetivo *fameuse* em si qualifica quem ou o que possui “fama”, quem ou o que é “extremamente conhecido” ou “celebre”, seu uso referente ao espaço onde os *cativados-sobreviventes* são expostos para serem vendidos leva o leitor a um duplo sentido (positivo e negativo) que o adjetivo pode atribuir ao espaço qualificado, a um tempo, como “espaço de atração”, de uma “memória célebre” para os *colonos-brancos* e como “espaço de degoladouro”, de “memória triste e dolorosa” para os *cativados-sobreviventes-africanos* e seus descendentes. Eis aqui a manifestação da dicotomia “brancos” *versus* “negros” que é, ao mesmo tempo, característica e legado do período escravista-colonial.

Para explorar em profundidade essa dicotomia, o narrador patientiano lança-se na descrição física do corpo do protagonista D’Chimbo, considerado na opinião unânime como “uma bela peça” (PATIENT, 2001, p.31), revelando-se, por seu “corpo poderoso”, sua enorme “força física”, a peça mais bela da carga recém-chegada, de onde seu “valor excepcional” (PATIENT, *idem*, p.35). Se a descrição de todos os pormenores do corpo do protagonista serve para demonstrar “seu valor excepcional”, permite igualmente o narrador figurar com muitos eufemismos não apenas a ‘obsessão europeia’ para o corpo negro”, mas a “hipersexualização” do corpo do homem negro. Exibido quase nu em leilão, o corpo do D’Chimbo tornou-se objeto de curiosidade por populares. Quando o leiloeiro desamarra o nó que prendia a tanga ao redor do quadril do cativado (PATIENT, *idem*, p.35), essa cena, que deveria inspirar a indignação, provoca um grande entusiasmo. Ao leiloeiro de assinalar o impudor da cena: – *Mesdames, voilez-vous la face; messieurs les habitants, voici le sexe de l’étalon* (PATIENT, *ibidem*)³⁴³. O enunciado do leiloeiro corrobore para o entendimento do hipersexualização do corpo negro: *messieurs les habitants, voici le sexe de l’étalon* (“senhores habitantes, eis aqui o *sexo* do *garanhão*”), é como se a personagem se resumisse apenas a seu órgão sexual, à função de reprodução. Segundo essa perspectiva, as palavras *sexo* e *garanhão* são “reveladoras” ou “promissoras” na medida em que são convocadas para figurar previamente “loucuras”, “vícios ou depravação” do homem “branco” para com o homem “negro”. A descrição física do corpo do *cativado-sobrevivente*, que “se deixa ser visto”, sem “nenhum constrangimento”, conduz diretamente ao interesse do narrador patientiano de figurar loucuras, vícios, depravações que caracterizavam a sociedade colonial:

³⁴³ Senhoras, velem o rosto, senhores habitantes, eis aqui o sexo do garanhão. (Tradução minha).

Il ne ressentait nulle gêne d'être regardé. Il lui semblait au contraire que tous les muscles de son corps, l'éventail bourrelé du grand pectoral, les fuseaux striés du biceps, le drapé géométrique des abdominaux, la hiératique raideur du péronien, et non seulement les muscles mais la moindre parcelle de son être, des tortillons crépus de son crâne à la rêche concavité de ses ongles, tout cela n'existait désormais que pour concourir à l'épanouissement de cet objet unique, son sexe, que des centaines d'yeux, inquiets, surpris, hagards ou bien ravis, contemplaient avec une stupeur qui tenait à la fois du scandale et de la fascination... (PATIENT, 2001, p.36)³⁴⁴. (Grifos meus).

O enunciado grifado evidencia a alegação de que a descrição em pormenores do corpo do protagonista se inscreve em uma perspectiva de o narrador acentuar a “hipersexualização do corpo” dos escravizados tratados, muitas vezes, de “brinquedos sexual” ou de *ganhão*. A negação restritiva (exclusiva) *n'existait que* [existia somente] no enunciado não deixa nenhuma marca de ceticismo sobre a hipersexualização do corpo do homem negro, e, ao mesmo tempo, lança luz sobre o eventual ‘uso’ do protagonista na colônia. Apesar da “atração mais popular” que sua exposição provoca, D’Chimbo não demonstra preocupações ou constrangimentos de ser visto, de ser ‘contemplado’; no “turbilhão das palavras” faladas em uma língua totalmente desconhecida, ele consegue reter duas palavras: *nègre* e *sexe*. Quando a multidão o olha diretamente nos olhos e pronuncia a palavra *nègre*, o protagonista “não podia ter dúvida de que *nègre* era doravante, a um tempo, seu nome e seu apelido” (PATIENT, 2001, p.33) e se sentia ameaçado por uma morte antropológica, simbólica, perdendo um dos que lhe eram mais caros, D’Chimbo, seu nome, sua história. Em relação à palavra *sexe* quando o leiloeiro a pronúncia apontando para seu órgão, D’Chimbo acaba entender o sentido da palavra, murmurando: *voilà mon vocabulaire enrichi* (“eis meu vocabulário enriquecendo”); de onde, começa surgir um interesse pela nova língua.

Na venda em leilão, o cativado é comprado pela *madame* inglesa Lady Standey, esposa do colono inglês Stanley. Exibido como um ganhão, D’Chimbo não será um escravizado de campo, mas um “escravizado de casa”, um “escravizado doméstico”. Na habitação do seu doravante “proprietário”, ele tem se mostrado um “servo zeloso” (DANGLADE, 2020, p.219), um escravizado “dócil”, um ‘bom’ escravizado e adota, dessa forma, uma postura completamente oposta ao personagem histórico D’Chimbo que havia optado pela rebelião contra o sistema escravagista. Ao lado das suas tarefas domésticas, o escravizado D’Chimbo tem de saciar o ‘capricho sexual’ da mulher do seu “proprietário”, Lady Stanley, “a coqueluche

³⁴⁴ Não sentia nenhum constrangimento de ser olhado. Parecia-lhe, ao contrário, o leque recheado do grande pectoral, os fusos estriados do seu grande bíceps, a trama geométrica dos abdominais, a rigidez hierática dos peroneus, e não apenas os músculos, mas a menor parte de seu ser, desde as curvas crespas de seu crânio até a cavidade áspera de suas unhas, todo isso existia apenas para concorrer ao desenvolvimento deste objeto único, seu sexo, que centenas de olhos, preocupados, surpresos, abatidos ou encantados, contemplavam com um estupor que era ao mesmo tempo escândalo e fascínio. (Tradução minha).

da colônia” (PATIENT, 2001, p.37). Ao narrador de relatar com eufemismo as cenas de acasalamento da *madame* com o escravizado:

Il faut décrire les choses telles que se passèrent. Dieu nous préserve de la pornographie !

Lorsque D’Chimbo se trouva pour la première fois en présence de Lady Stanley, « madame » se jeta furieusement dans ses bras. Il n’avait pas escompté une conquête aussi rapide, mais il n’en laissa rien paraître. À son âge, on se remet très vite des surprises de ce genre. Il laissa faire. Monsieur Stanley était son maître ; milady pouvait bien être sa maîtresse. (PATIENT, *idem*, p.40)³⁴⁵.

O adverbio *furieusement* (“furiosamente”) ratifica a ideia da obsessão da “mulher europeia” para o corpo negro ou ratifica o que Frantz Fanon postula como “a fantasia de estupro pelo negro”. Conforme o postulado de Fanon, “quando a mulher vive a fantasia do estupro por um negro, é de certa forma a realização de um sonho pessoal, de um desejo íntimo” (1952, p.181). Afinal, ao realizar tal “sonho pessoal” ou fantasma, é “a mulher que se viola”³⁴⁶ (FANON, *idem*) e, portanto, o homem negro é apenas usado ou se torna simplesmente “um objeto sexual”. Todavia, neste registro, enquanto Lady Stanley o utiliza para saciar ou realizar seu “fantasma sexual”, D’Chimbo, por sua vez, não quer se colocar apenas como “objeto sexual” e “servo zeloso” do casal, mas igualmente aproveitar dessa sua situação para conseguir algo próprio: a instrução. É como alega o narrador: “D’Chimbo lhe daria o sexo; em troca, ela lhe daria alguma instrução” (PATIENT, 2001, p.44). Significaria dizer que D’Chimbo procura situar sua dupla condição (servo zeloso e objeto sexual) no entrecruzamento do que Sedar Senghor postula como “*rendez-vous de donner et de recevoir* (“o compromisso de dar e de receber”) ou do que o narrador patientiano chama ironicamente de “uma troca cultural” (PATIENT, *idem*, p.41).

Não entendendo o francês e percebendo que “o segredo do poder dos brancos está na sua língua” (NDGANO, 2001, p.10), isto é, a língua está “a serviço do poder”, D’Chimbo resolve aproveitar da sua condição de “objeto sexual” para pedir à sua amante que lhe ensine o francês, a língua do seu “proprietário”: *Madame, D’Chimbo, vouloir apprendre parler français*

³⁴⁵ É preciso descrever as coisas como elas aconteceram. Deus nos preserva da pornografia! Quando D’Chimbo estive junto, pela primeira vez, com Lady Stanley, “madame” se lançou furiosamente nos seus braços. Não esperava uma conquista tão rápida, mas não demonstrou nada. Na sua idade, recupera-se rapidamente de uma surpresa deste tipo. Ele deixa acontecer. Senhor Stanley era seu mestre, milady podia muito bem ser sua amante”. (Tradução minha).

³⁴⁶ Frantz Fanon sustenta tal postulado, alegando que encontramos a prova indiscutível no fato de que não é surpreendente que as mulheres, durante o coito, digam ao parceiro: “Faça-me mal”. Sendo assim, conforme ainda sublinha, “elas apenas expressam esta ideia: maltrate-me como eu o (me) faria se estivesse ao seu lugar”. Embora esse postulado de Fanon me pareça generalizante, salienta “as mulheres brancas” como se todas elas se comportassem dessa maneira, ele é fundamental não apenas para compreender a relação de Lady Stanley com D’Chimbo, mas igualmente a hipersexualização do “corpo negro”.

– (“Madame, D’Chimbo quer aprender a falar francês”) (PATIENT, 2001, p.41). Esse pedido considerado insensato do protagonista deixa Lady Stanley muito pensativa; ela começa a rir, passando “de lágrimas de felicidade à gargalhada de felicidade a mais louca” (PATIENT, *ibidem*). O narrador descreve nestes termos o pensamento da sua personagem Lady:

Un éclat de sùreté brillait dans ses yeux. Lady Stanley crut y même reconnaître le regard de Victor Hugues. Quoi ! Était-elle tombée sur Scylla ? L’esclave s’aviserait-il d’avoir une âme ? Une ambition ? Mais pourquoi ce désir d’apprendre ? N’en sais-tu pas assez pour que je comprenne ? (PATIENT, *idem*, p.41)³⁴⁷.

Os questionamentos convocados para descrever o comportamento da Lady Stanley remete ao pretexto racista e xenofóbico utilizado pelos europeus escravagistas: os negros não têm alma, “são muito rudes, muito ignorantes, vivendo sem famílias, meu selvagem” (CÉSAIRE, 1948, p.5); de onde a necessidade de escravizá-los. Nesse registro, entender-se-ia que não há de exagero no espanto da Lady Stanley em relação ao pedido do protagonista; pois, não imagina que um negro desprovido de alma podia ‘querer aprender’. O comportamento da sua interlocutora mergulha D’Chimbo em uma mudez ferrenha; pois, tem uma ambição: “penetrar a sociedade do mestre, penetrá-la sem efracção” (PATIENT, 2001, p.41) e sabe que para isso a língua se revela a pedra angular. Com a aprendizagem da língua dos seus mestres, sabe que um dia se escapará da maldição do *petit-nègre*, este grupo de escravizados à *marronnage* (PATIENT, *idem*, p.42).

A língua é assim para ele “a chave desta sociedade fechada” (PATIENT, *ibidem*) na qual foi inserido. Apesar de já conseguir juntar palavras em francês para conversar com os Stanley, não se contenta com isso, mas quer dominar ou “possuir a língua”. A postura do protagonista em relação à aprendizagem da língua inscreve-se, portanto, diretamente à concepção de Frantz Fanon sobre a linguagem: *un homme qui possède le langage possède par contre-coup le monde exprimé et impliqué par ce langage. [...] il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance.* (1952, p.37)³⁴⁸. O postulado de Frantz Fanon, que compartilha o postulado de Paul Valéry que faz da linguagem *le dieu dans la chair égaré* (“o deus na carne perdida”), ecoa na ambição de D’Chimbo, que, segundo o narrador, não queria apenas aprender a falar a língua do seu “mestre”, mas igualmente “possui-la da mesma forma que já possuía sua mulher” (PATIENT, 2001, p.42). Apesar de Lady lhe conta que ela é inglesa, que fala apenas um francês sumário, que seria uma professora medíocre: o protagonista se

³⁴⁷ Uma explosão de gargalhadas brilhava nos seus olhos. Será que o *escravo* avisaria ter uma alma? Uma ambição? Mas porque este desejo de apreender? Você não sabe o suficiente em francês para que eu possa te entender. (Tradução minha).

³⁴⁸ Um homem que possui a linguagem possui, por ricochete, o mundo expressado e exprimido por essa linguagem. Há na possessão da linguagem uma extraordinária potência. (Tradução minha).

mostra intransigente: – *D’Chimbo vouloir apprendre, D’Chimbo vouloir ...* (“D’Chimbo querer aprender, D’Chimbo querer...”).

Por meio de insistências e sua docilidade, consegue convencer sua amante Lady Stanley a lhe ensinar francês: *Matin, midi, soir et même la nuit où elle venait parfois le carbet, D’Chimbo fut pour sa maîtresse un amant si docile qu’en bien peu de temps il sut construire une phrase. Sujet, verbe, complément, rien ne manquait.* (PATIENT, 2001, p.43)³⁴⁹. A insistência do protagonista, a rapidez com qual ele aprende a língua não traduz apenas sua ambição particular para aprender a língua do seu mestre, tampouco apenas o problema da educação dos “escravizados” nas colônias francesas, mas desvela simplesmente o descaso dos *colonos* pela educação para seus escravizados. Em outros termos, o descaso da educação é o que explica o urgir do protagonista para aprender não apenas o francês, a língua do seu mestre, mas igualmente pelo conhecimento. A sede pela instrução/educação torna-se uma fonte de motivação para D’Chimbo que aprende a ler e, após dois meses, tropeça somente nos ditongos, e quando “a sede insaciável pelo saber ultrapassou os conhecimentos modestos da sua professora inglesa”, Lady Stanley resolve que “é necessário dar-lhe um grande dicionário de Furetière que seu marido guardava na biblioteca” (PATIENT, 2001, p.43). Com esse dicionário na mão, D’Chimbo lança-se “na exploração paciente e apaixonada” de adjetivos e dos advérbios, de nomes, de verbos, “verdadeiras árvores” da ciência, para retomar os termos do narrador, para quem, “o comércio de livros, da mesma forma a frequência de gente honesta, confere ao ser mais frustrado certa polidez” (PATIENT, *ibidem*). Desse postulado, o narrador relata que, conforme “o passar do tempo a *beleza selvagem* é adornada com aquela fama de distinção servil que dá *estilo* aos servos, e combina muito bem com a vaidade de seu mestre. (PATIENT, 2001, p.43-44). No fundo, parece-me, que esse enunciado desvele toda uma recuperação ou reconfiguração do personagem histórico D’Chimbo, o ‘criminoso’, o ‘selvagem’, aquele que odeia os colonos franceses, aquele que não queria trabalhar para ninguém, que era apaixonado pela vida livre e independente”. Ao seguir nesse registro, dir-me-ia que o narrador patientiano, através de um modo de composição marcado por adjetivos de diversas naturezas, adorna a imagem do D’Chimbo histórico, fazendo com que esse escravizado rebelde bandido e odiado por todos na colônia se torne uma *fama*, um dos escravizados mais cobiçados da colônia: *Partout dans la colonie, on envia aux Stanley cette perle*

³⁴⁹ Manhã, meio-dia, noite e até a noite em que veio às vezes na sua cabana, D’Chimbo foi para sua amante um amante tão dócil que em bem pouco tempo ele soube construir corretamente uma frase. Sujeito, verbo, complemento nada faltava.

rare, une nègre d'habitation dont les manières étaient aussi de l'insolence que de l'obsequiosité (PATIENT, 2001, p.44)³⁵⁰.

A educação tem um poder transformador; aliá, não é exagero dizer que somos, de certa forma, o produto da educação do meio em qual inserimos, e de certas maneiras, a educação permite a formação de sujeitos autônomos, capazes de refletir sobre seu devido lugar com e no mundo. Cientes do seu poder transformador, os promotores franceses da escravização no Caribe, não promoviam nenhuma instrução/educação até religiosa para a massa dos escravizados; o que promoviam era simplesmente a resignação, inculcando habilidosamente nos escravizados o medo, o complexo de inferioridade, o ajoelamento (CÉSAIRE, 1944). É sob auspício do poder transformador da educação que se compreende o comportamento do D'Chimbo que, apesar da sua condição de 'servo zeloso' e de 'objeto sexual', "deseja romper a máscara de bestialidade com que os europeus o enfeitaram e até obter as mesmas marcas de respeito que seus mestres" (DANGLADE, 2020, p.220). Enquanto Lady Stanley endereça formalmente ao seu marido Stanley, utilizando o pronome *vous* ("Senhor"), ela endereça informalmente ao seu amante D'Chimbo pelo pronome *tu* ("você"). Constatando esse desrespeito, D'Chimbo jura de se fazer respeitar: *On dit tu à un esclave. Ici dans mon carbet, je suis l'esclave de personne. Dites-moi vous, je l'exige* (PATIENT, 2001, p.45)³⁵¹. A exigência do protagonista o exalta e rebaixa a grande dama Lady Stanley, fazendo com que ela seja rebaixada à linha de "bestas" ao mesmo nível que enxergava seu escravizado D'Chimbo para emprestar os termos de Danglede, (2020). Eis ali a um ponto de virada vinculado ao poder transformador da educação.

Na perspectiva da educação como perspectiva transformadora, a língua é pensada como uma das principais ferramentas a serviço do poder: se aprende uma língua para agir no e com o mundo. É dentro parâmetro que se compreende a tentativa de D'Chimbo de se afirmar diante da sua amante. Após aprender a língua dos seus mestres, D'Chimbo é capaz de assumir um discurso, de se impor: *je l'exige* ("eu o exijo"). O enunciado *je l'exige* do protagonista choca horripelantemente Lady Standey, mergulhando em um abismo de vergonha. Todavia, procura se vingar do seu amante; após um incidente onde um corpo de vidro é quebrado na mão de D'Chimbo, ela se indigna: *Maladroit, lourdaud, esclave! [...]. Sale nègre* (PATIENT, *idem*,

³⁵⁰ Em todos os lugares da colônia, os Stanley eram invejados por essa pérola rara, um negro doméstico, cujas maneiras eram tão insolentes quanto obsequiosas. (Tradução minha).

³⁵¹ Diz-se tu a um escravizado. Aqui em minha barraca, eu não sou escravizado de ninguém. Diga-me senhor, eu o exijo. (Tradução minha).

p.47)³⁵². Dentre dessas ofensas, o *sal nègre*, considerado como insulto supremo, não apenas envergonha D’Chimbo, mas o mergulha em uma revolta sem precedência:

[...] il se jeta sur son lit avec l’envie folle de pousser dans la nuit un long cri de révolte nègre qui serait parvenu, peut-être, jusqu’au cœur de la brousse, là où les esclaves-marrons faisaient sourdre des fontaines de sang. (PATIENT, *idem*, p.47-48)³⁵³.

Depreende-se dessa passagem que, apesar de se colocar como servo zeloso, D’Chimbo reconhece a *marronnage* como último recurso contra as *insolências*, as “opressões insuportáveis” dos seus mestres. Motivo pelo qual queria gritar para que os *escravizados-marrons* lhe socorrissem. Diante do grau dos insultos proferidos, Lady Stanley não tarda a pedir perdão a seu escravizado-amante: *D’Chimbo, pardonnez-moi. Je ne vous causerai plus de la peine*. (PATIENT, 2001, p.48)³⁵⁴. Há nesse pedido de desculpas um abaixamento, fazendo com que Lady Stanley, pela primeira vez, endereça formalmente ao D’Chimbo, usando o pronome *vous*, conforme a própria exigência do protagonista. Entende-se, dessa forma, que a arte da desmesura, elemento da teoria poética da relação, é o que orienta a relação de D’Chimbo com sua amante Lady Stanley, marcada por ódio recíproco e “o desejo de se acasalar como animais” (PATIENT, 2001). Porém, apesar desse estado de fato, nenhum dos dois quer viver sem outro, pois, Lady Stanley poderia simplesmente dispensar o D’Chimbo, assim como esse último poderia dispensar sua amante, praticando a *marronnage*. Pelo contrário, D’Chimbo será contratado para comandar a guarda negra de caçadores dos *escravizados-marrons* do governador Victor Hugues.

6.4. D’Chimbo e sociedade escravista-colonial: a junção de contrários como elemento do maravilhoso e da “relação”

A junção dos protagonistas D’Chimbo e Victor Hugues, parece-me, foi pensada de maneira a causar certos estranhamentos no leitor-público se se referir às atuações radicalmente opostas dos dois como personagens históricos na Colônia. Conforme os (auto)relatos sobre eles apresentados anteriormente: enquanto um se tornou popular por ter contribuído de modo exemplar no estabelecimento da escravização-colonização, o outro tem se mostrado popular

³⁵² Escravo grosseiro, estúpido [...] negro sujo. (Tradução minha).

³⁵³ Ele se jogou na sua cama com o desejo louco de soltar na noite um longo grito de revolta negro que teria chegado, talvez, até ao coração do mato ali onde os escravos-marrons faziam brotar fontes de sangue. (Tradução minha).

³⁵⁴ D’Chimbo, perdoa-me, não lhe causarei mais prejuízo. (Tradução minha).

por ter perturbado terrivelmente o sistema escravização-colonização. No entanto, estes dois personagens anacrônicos e antagônicos apresentam pontos em comum no que se refere a seus temperamentos sintetizados nos respectivos termos: i) Victor Hugues: “seu coração não amadurece nenhum afeto. Carrega tudo em excesso. [...] devora um inimigo fraco. Respeita e teme um adversário corajoso sobre o qual triunfa” (PITOU, 1909, p.81) e ii) [...] as mulheres estavam mais expostas aos ataques do terrível *Rongou* em todos os lugares. D’Chimbo tornou-se “um ser lendário, uma espécie de besta de Gévaudan, reunindo a ferocidade do animal à astúcia humana, implementando na perpetração de seus crimes um endereço estranho, uma audácia persistente e uma crueldade inexorável”. [...] (BOUYER, 1867, p.120). O temperamento de um se aproxima do outro em relação ao “sinistre espantoso” que seus temperamentos inspiram, os dois aparecem aos olhos sob aspectos terríveis”, os dois elegeram como principais-alvos “pessoas fracas”. Na pista dos traços de semelhanças de seus temperamentos, entender-se-ia o motivo pelo qual Victor Hugues vê, a priori, no D’Chimbo a força da sua própria juventude para chefiar a guarda negra de caçadores dos *escravizados-marrons*.

A junção desses dois personagens históricos anacrônicos e antagônicos para defender uma mesma causa, os efeitos procurados são, na perspectiva defendida nesta tese, inscritos na linhagem das teorias estéticas e poéticas do “Realismo maravilhoso” e da “Relação”. Uma vez ter aceitado de ser “ajudante de ordem” do governador, D’Chimbo aguarda impacientemente as ordens; seu dever, como ele mesmo havia dito, é de ser “voluntário”, de se colocar a serviço do governador, a serviço do estabelecimento da ordem escravagista-colonial, procurando, dessa forma, se escapar da imagem de *petit nègre* acolada ao homem ‘negro’. O governador, que se lembra logo de que seu coprotagonista está apenas aguardando ordens, não tarda a lhe ditar os princípios da sua função de sargento:

- Voici mes ordres, dit-il. Je te fais sergent des chasseurs noirs. Nous n’avons que trente hommes. Si tu sais en faire des vrais soldats, si tu sais leur donner l’allure qui sied à des braves combattants, demain leur nombre sera doublé. Tes hommes longeront ici même [...]. Quant à toi, tu logeras en ville, chez le procureur Barel qui est déjà prévenu. [...]. Tu te présenteras ici tous les matins à six heures, et tu mèneras tes hommes à l’entraînement. Tu prendras tes repas de midi avec eux. Tu seras libre, le soir, à six heures. Tels sont mes ordres. (PATIENT, 2001, p.68)³⁵⁵.

³⁵⁵ Eis minhas ordens, disse ele. Eu te faço sargento de caçadores negros. Nós temos apenas trinta homens. Se você consegue transformá-los em verdadeiros soldados, se consegue dar-lhe o aspecto de bravos lutadores, amanhã seu número será duplicado. Seus homens se hospedaram aqui mesmo [...]. Você se hospedará na cidade, na casa do procurador Barel, que já foi prevenido. [...]. Você se apresentará aqui toda manhã às seis horas, e levará seus homens ao treinamento. Você almoçará com eles. Você estará livre à noite, às seis horas. Tais são minhas ordens. (Tradução minha).

A “promoção social” do protagonista – que lhe leva a passar no lugar onde foi exibido quase nu para ser vendido – o coloque diante da sua memória: sua captura, a travessia, sua exibição; motivo pelo qual revisa tudo, todo seu passado. Embora não se esqueça de nada no que se refere à maneira pela qual foi entrado à escravidão, acha que “seu passado era uma árvore morta” e, “no fundo, sua vida apenas começa” (PATIENT, *idem*, p.72). O narrador patientiano descreve longamente a memória do D’Chimbo, que pensa que “o novo uniforme o reconciliava com seu destino”, com seu ideal. A esse ponto está vinculada a pergunta: o que quer D’Chimbo? ou qual é seu destino/ sua ideal? Essa pergunta, por sua vez, remete-nos à interrogação clássica *O que quer o homem? O que quer o negro?* de Frantz Fanon em *Peau noire masques blancs*. Da mesma forma, baseado no complexo de inferioridade promovida pela escravização-colonização, no desvio existencial imposto ao negro por esse sistema desumanizante, Fanon responde a essa pergunta afirmando que, “o negro quer ser branco; pois, o branco esforça-se em acessar à condição de homem” (1952, p.31), o protagonista D’Chimbo quer ser branco, *veut accéder à la condition d’homme* – (“quer acessar à condição do homem”) (PATIENT, *idem*, p.72). O desejo do protagonista corresponde, portanto, à ambição do “homem negro” postulado por Fanon. O “negro quer ser branco” é resultante do desvio existencial a ele imposto”, fazendo com que enxergue no branco à realização da “condição do homem”. Pois, como sustenta Fanon, o negro não é um homem; o negro é um homem negro; isto é, a partir de uma série de aberrações afetivas, estabeleceu-se no seio de um universo de onde necessitará sair (1952, p.30). São justamente essa série de aberrações que fazem com que, durante muito tempo, o negro se encontre em uma dupla via sem saída: tornar-se “branco” ou refutar totalmente a ‘civilização’ branca pela promoção de uma supremacia dos valores negros.

É parcialmente nessa linha de pensamento que o narrador situa a ambição de D’Chimbo, que *ne voulait pas s’accepter tel qu’il était de toute évidence, non une bête, mais un nègre, il n’admettait pas la rigoureuse alternative d’être esclave ou marron* (PATIENT, *idem*, p.71)³⁵⁶, inscrevendo assim sua ambição a meiocaminho entre a vil submissão e a revolta odiosa, a *marronnage*. Do escravizado doméstico dos colonos Stanley à *aide de champ* (“ajudante de campo”) do governador Victor Hugues, D’Chimbo procura penetrar a sociedade colonial “que tende naturalmente a se fechar sobre si própria” (PATIENT, *idem*, p.70). Saído de baixo, consegue adquirir o francês, se fazer chamar *Monsieur*, consegue tornar-se sargento. Essas conquistas lhe certamente trazem satisfações. Quando chega à casa do procurador Barel

³⁵⁶ não queria se aceitar como era evidentemente, não uma besta, mas um negro, não admitiu a rigorosa alternativa entre de ser escravo ou *marron*. (Tradução minha).

que lhe acolhe com apelação *Monsieur*, ficou entusiasmado de orgulho: "*C'était pour la première fois qu'on l'appelait si gentillement "Monsieur". Un sourire de satisfaction s'épanouit sur son visage* (PATIENT, *idem*, p.73)³⁵⁷. De fato, ao se tornar sargento do governador, D'Chimbo nunca esteve tão seguro da aversão da sua condição de escravizado; pensando, que tinha alcançado um grau superior (DANGLADE, 2020, 221) e, como o narrador alega: *il ne doutait pas qu'il fût né pour donner des ordres, non pour en recevoir* (PATIENT, p.91)³⁵⁸. O problema decorrente é o de que "precisa de se fazer aceitar" tanto no seio da sociedade escravista-colonial racista quanto no seio dos seus congêneres. No grande baile ocorrido nos salões do hotel do governador para "exibir seu novo ajudante de campo" (PATIENT, p.95), D'Chimbo consegue sair vitorioso da prova de se fazer aceitar pelos "grandes tenores" da colônia. Durante esse baile, D'Chimbo, "faz irrupção na vida fantasiosa e romanceada de Virginie Barel" (DANGLADE, 2020, p.222), filha do procurador da colônia, como relata o próprio narrador patientiano: *Dans le théâtre de son imagination elle lui avait bien sûr assigne un rôle de jeune premier, mais sans penser qu'il pourrait véritablement jouer ce rôle sur la scène de la société coloniale* (PATIENT, *idem*, p. 100)³⁵⁹.

Em relações a seus congêneres, D'Chimbo não foi aceito imediatamente como chefe, mas como um congênere, um dos seus; nesse viés, consegue se fazer aceitar progressivamente como chefe, impondo sua autoridade naturalmente. Com efeito, o narrador patientiano alega que, mais tarde, os sessenta jovens escravizados que responderam à convocação do governador para compor a "guarda negra de caçadores negros" tiveram para D'Chimbo, o respeito que se deve a um chefe assim como a veneração que inspira um verdadeiro líder de homens armados:

Chef D'Chimbo devint à leurs yeux une idole, peut-être, parce que nègre, il commandait comme un blanc. Dans la simplicité de leur âme servile, ils ne doutaient, en effet, que la race des blancs fût de toute éternité la race des maîtres et des seigneurs. Chef D'Chimbo était donc une manière de transfuge. Il avait franchi la ligne. (PATIENT, *idem*, p.92)³⁶⁰.

A caracterização do protagonista reúne, assim, elementos, indícios e atributos para reconfigurar estragos do processo da escravização-colonização nas/das Américas, cuja uma das

³⁵⁷ Foi pela primeira vez que é chamado tão gentilmente de "Senhor". Um sorriso de satisfação floresce sobre seu rosto. (Tradução minha).

³⁵⁸ Não tinha dúvida de que nasceu para dar ordens, não para recebê-las. (Tradução minha).

³⁵⁹ No teatro da sua imaginação ela tinha certamente lhe atribuído um papel de jovem primeiro, mas sem pensar que ele poderia verdadeiramente desempenhar este papel na cena da sociedade colonial. (Tradução minha).

³⁶⁰ Chefe D'Chimbo tornou aos seus olhos um ídolo, talvez, porque negro, comandava como um branco. Na sua simplicidade da sua alma serva, eles não duvidavam, com efeito, que a raça branca foi desde sempre a raça dos mestres e dos senhores. Chefe D'Chimbo era, portanto, uma maneira de trãnsfuga. Tinha ultrapassado a linha. (Tradução minha).

principais *transparências* legada é a dicotomia entre o “homem branco” e “homem “negro”. É assim pela categorização dos seus dois protagonistas da narrativa, o narrador patientiano não procura apenas explorar amplamente essa dicotomia, mas igualmente des(re)configurar o passado escravista-colonial no qual: *Il n’y avait véritablement que deux races, celle des maîtres et celle des esclaves. L’une ordonnait et l’autre obessait* (PATIENT, *ibidem*)³⁶¹.

Nesse registro, o que, no fundo, o processo de *caracterização* do protagonista D’Chimbo permite apreender é uma realidade que escapa ao sentido e à consciência do protagonista: a reprodução da pernicioso inferioridade da raça negra inaugurada pela escravização-colonização nas/das Américas. É à essa consciência que Virginie, sua amada, procura levá-lo no seguinte segmento discursivo:

- Ça vous amuse de tuer des « esclaves » ?
- Je n’ai pas encore eu l’occasion d’en tuer...
- Répondez clairement à ma question.
- Je suis soldat, et j’ai juré de veiller au maintien de l’ordre.
- Quel ordre ? Celui qui fait les hommes de votre race doivent être « asservis » ? Ou bien est-ce votre manière à vous d’abolir « l’esclavage » en tuant tous les « esclaves » ? (PATIENT, 2001, p.89. Grifos meus)³⁶².

Esse fragmento discursivo é puramente expeditivo, não tem outro objetivo do que o de levar o protagonista a questionar sua “consciência racial”, a questionar a “consciência-humana”, o “estado de espírito” daqueles que o encomendam a perpetrar atos que não inspiram nenhum “senso de humanidade”. Em outros termos, trata-se de levá-lo a entender a maneira como a escravização-colonização trabalha a descivilizar os colonos e os envolvidos nesse processo desumanizantes, a amadurecê-los, a degradá-los, a despertar neles instintos enterrados, a violência, o ódio racial (CÉSAIRE, 1955), conforme discutido no ponto 1.1.3. “A prerrogativa histórica: o passado colonial” do primeiro capítulo da primeira parte desta tese. Nesse viés, o segmento discursivo da jovem branca, filha do procurador da colônia, inscreve-se na estrita linha do meu postulado no primeiro capítulo segundo o qual a *marronnage* expressa uma “consciência crítica generalizante” de escravizados nas colônias para se livrarem desse processo desumanizante da escravização-colonização. Entender-se-ia que esse segmento discursivo só pode perturbar o protagonista D’Chimbo, que se sente envergonhado e pergunta timidamente: – *Pourquoi vous mettre (sic) en colère contre moi?* (“Por que se irrita contra

³⁶¹ Certamente havia somente duas raças, a dos mestres e a dos escravos, um ordenava e o outro obedecia. (Tradução minha).

³⁶² – Isso te agrada de manter “escravo”? / – Não tive ainda a ocasião de matar algum... / – Responda claramente à minha pergunta. / – Sou soldado, e jurei manter a ordem. / – Qual ordem? Aquela que faz os homens de sua raça serem “escravizados”? Ou ainda será que sua maneira de ele matar todos os “escravos” para abolir a “escravidão”. (Tradução minha).

mim”)? Contudo, o pronunciamento da Virginie não o abale; conforme alega o narrador, o sentimento de ser humilhado expressado por ele lhe veio menos das palavras duras pronunciadas pela interlocutora do que sua própria incapacidade de responder adequadamente a ela.

Em outros termos, o pronunciamento da Virginie não enfraquece a ambição do protagonista de se colocar a serviço do governador, a serviço da colônia. Aliás, sua ambição não se resume em apenas assumir a função de sargento, mas à função de capitão, com isso será não um negro sargento, mas “um capitão do Império” (PATIENT, 2001, p114) “colonial”. Por isso mesmo, procura executar triunfantemente todas as missões, até as mais arriscadas, a ele atribuídas. Na delicada missão de ir ao encontro do chefe dos *marrons* Pompée, com objetivo de negociar uma tréva, apesar de estar ciente do perigo que representa tal missão, D’Chimbo responde: *À vos ordres, M. le Gouverneur* (“À sua ordem, Sr. Governador”) e vê nessa nova missão uma possibilidade de promoção: *il faut absolument que je réussisse à convaincre Pompée. C’est bien le diable, si après un tel succès, on ne me fait pas capitaine ...* (PATIENT, *idem*, p.113)³⁶³. Enquanto a missão o distanciará da sua amada Virginie Barel, o levará diretamente à habitação dos seus antigos ‘donos’, os Stanley. Ao chegar, na felicidade de rever seu ex-amante, Lady Stanley o mostra bangalô e diz-lhe que nada nele muda desde sua partida: “o tempo muda os homens mais rápido do que as coisas” (PATIENT, p.119). À pergunta se ele mudou, D’Chimbo respondeu: – *Mes vêtements ont beaucoup changé* (“Minhas roupas mudaram muito”). Esse enunciado expressa uma certa “consciência crítica” do protagonista em relação à sociedade escravista-colonial; isto é, no final, D’Chimbo percebe que não era nada mais do que: *une marionnette, sous son accoutrement militaire* – (“uma marionete em seu traje militar”) – (PATIENT, *idem*, p.109). Sendo assim, o protagonista realizou, “com alguma amargura, que permanece, no final, ele próprio” (NDAGANO, p.11) e que sua ambição *d’échapper à la fatalité du nègre-esclave, s’affranchir de cette race qui, par il ne savait quelle malédiction, semblait vouée aux pestilences de l’ergastule, rompre le pacte d’inviolable connivence* (PATIENT, *idem*, p.109-110)³⁶⁴ foi puramente uma ilusão, tornando-se, como sublinha Biringanine Ndagano “o teatro do seu próprio drama”.

Na felicidade de reencontro, Lady Stanley não tarda a se jogar nos braços do seu ex-escravizado, seu “escravizado sexual”: “Meu Deus, como eu te amo! (PATIENT, p.119).

³⁶³ Devo absolutamente conseguir convencer Pompeu. É o diabo, se depois de tanto sucesso não me fizerem capitão. (Tradução minha).

³⁶⁴ escapar à fatalidade do negro-escravo, libertar-se desta raça que, por não sabia que maldição, parecia condenada às pestilências do ergástulo, romper o pacto de inviolável convivência. (Tradução minha).

D'Chimbo a leva na sua antiga barraca onde antigamente brincaram até se machucarem para recuperar “os tempos perdidos”. Lady Stanley se levanta bruscamente, abre a porta da barraca, deixando D'Chimbo preocupado. E quando volta dá-lhe um chicote e diz-lhe: *je veux que tu me fouettes au sang, je le veux*. (PATIENT, 2001, p.121)³⁶⁵. Na reticência e indecisão do protagonista, Lady Stanley enfia de força o chicote nas mãos de D'Chimbo, que o pegou desajeitadamente, olhando-o sem entender o que é realmente para fazer, pois não quer apenas agir sobre o capricho da mulher, repetindo: *Pourquoi? mais pourquoi* (“Por que? Mas, por que?”) Aos vários *por quê ?* do protagonista, a mulher responde: *Je veux que tu me fouettes, je t'en supplie, fouette-moi*³⁶⁶. Nessa situação de fato, D'Chimbo apela sucessivamente à sua inteligência, à sua intuição, e a seu instinto até mergulha em um profundo torpor e em um profundo pesadelo:

Il pensait avec tristesse lasse aux blancs qui l'avaient surpris sur le ventre de sa femme. Il revit, comme dans un cauchemar, les yeux de Natéké qui se dilataient de plaisir, et ressentit cette douleur atroce aux creux des reins. Lentement, sa main armée de la cravache, se leva. (PATIENT, idem, p.121-122)³⁶⁷.

É essa a cena que encerra a narração, sem o narrador deixar perceber explicitamente se o protagonista chicoteia sua amante, conforme exigido por ela; todavia, pelo último enunciado da narrativa, *Lentement, sa main armée de la cravache*, (“Lentamente, sua mão armada com o chicote, ergueu-se”) fica implícita que o protagonista atendeu à suplicação da sua amante. Se essa cena poderia expressar um certo tipo de “fantasia da personagem” ou da “fantasia de estupro por negro” formulada por Fanon, reproduz inversamente a cena de entrada forçada na escravização do protagonista D'Chimbo; pois durante seu cativo, o protagonista assistia imponente sua mulher Natéké estuprada por brancos. É como se a reprodução deste ato, considerado pelo narrador como maior ‘desonra infligida’ a um homem, bastasse para fazer justiça ao protagonista, optando assim pela velha “lei de retaliação”: “olho por olho, dente por dente”, fazendo com que o ponto de partida e o ponto de chegada da narrativa se coincidam. Há também de observar que a narrativa se termina de maneira súbita, se termina *en queue de poissoin* (“ficar em águas de bacalhau”); pois não se sabe se a missão do protagonista de encontrar com o Pompée, chefe dos *marrons* tivera êxito, tampouco se reencontrara seu

³⁶⁵ Eu quero que você me chicoteie até o sangue, eu quero. (Tradução minha).

³⁶⁶ Eu quero que você me chicoteie, eu te imploro, me chicoteie. (Tradução minha).

³⁶⁷ Pensava com penosa tristeza nos brancos que o tinham surpreendido sobre o ventre da sua mulher. Recordou, como em um pesadelo, os olhos de Natéké que se dilataram de prazer, e sentiu essa dor excruciante na parte inferior das costas. Lentamente, sua mão armada com o chicote, ergueu-se. (Tradução minha).

coprotagonista Victor Hugues nem sua amada Virginie. A narrativa se termina, portanto, de uma maneira inacabada, deixando o leitor à sua sede.

Na análise da obra há de observar toda uma des(re)configuração do passado colonial-escravista, uma espécie de reformulação/definição das relações entre *colonos* com *escravizados* e *escravizados* com *colonos* que se dá pela *categorização* dos dois protagonistas da narrativa, Victor Hugues e D'Chimbo, nomes que remetem a dois personagens históricos evocadores do passado escravista colonial do Caribe criouli-francófono. As notas bibliográficas apresentadas sobre estes dois personagens históricos desenham dois personagens antagonistas, antéticos e anacrônicos, que, no período do sistema escravista colonial não tinham nada em comum senão o pavor, o teor vinculado a seus nomes. Enquanto o primeiro como governador usa sua inteligência para fazer reinar os princípios da escravização e da colonização na Guiana, o segundo usa sua força e sua inteligência para se livrar da escravização, cometendo crimes abomináveis, contra até pessoas indefesas. Assim, inspirado na atuação destes dois personagens antagônicos e anacrônicos para a *categorização* dos dois protagonistas do seu romance *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale*, Patient opera um duplo processo: enquanto no processo de *caracterização* do protagonista Victor Hugues anda de mãos dadas com a atuação do personagem histórico, no caso de D'Chimbo o autor se lança em uma reescritura, uma reconfiguração da imagem de D'Chimbo histórico. A configuração destes dois personagens históricos antagônicos e anacrônicos não apenas para protagonizar sua narração, mas para serem dois colaboradores amigáveis, expressa estranheza e conduz a linguagem do romance aos princípios do “Realismo maravilhoso” e da “Relação” como categorias estéticas e poéticas.

Enfim, nesta narrativa de Patient, os princípios destas duas se articulam para dar conta da referência à travessia e à África, da ambição de figurar rastros, vestígios, estragos do sistema desumanizante da escravização e da colonização nas Américas, da fusão da voz do narrador com a voz popular, da figuração da paisagem como elementos do maravilhoso, da ambição do narrador patientiano de atar o nó entre o passado escravista-colonial e a sociedade que se constitui após o fim desse sistema desumanizante. É praticamente nessa mesma linha que se insere a narrativa de *Les derniers rois mages*, da guadalupense Maryse Condé, como se observará no capítulo que se segue.

VII

**INVENÇÃO E INVENTARIAÇÃO DE RASGOS DO PASSADO – UMA E OUTRA:
LES DERNIERS ROIS MAGES DE MARYSE CONDÉ E A GENEALOGIA DOS
AFRO-CARIBENHOS**

Une génération passe, une autre lui succède ; mais la terre subsiste toujours. Le soleil se lève, le soleil se couche puis il se hâte de revenir à son point de départ pour en repartir encore. Le vent souffle vers le sud, puis il tourne vers le nord ; il tourne, tourne sans cesse et reprend les mêmes circonstances. Tous les fleuves se jettent dans la mer, sans jamais la remplir ; et les fleuves continuent de couler vers la mer dans laquelle ils se jettent. (CONDÉ, 1992, p.43).

Uma geração passa, uma outra a sucede; mas a terra ainda subsiste. O sol nasce, o sol se põe, depois se apressa para retornar a seu ponto de partida para repartir ainda. O vento sopra para o sul, depois retorna para o norte; torna, torna incessantemente e retoma as mesmas circunstâncias. Todos os rios se desaguam no mar, sem jamais enchê-lo; e os rios continuam a fluir no mar no qual se desaguam. (Tradução minha)

Manifesta-se nesse segmento da narração utilizado para epigrafar o estudo do romance *Les derniers rois mages* de Maryse Condé a ideia do que se pode chamar de “concepção cíclica da existência”. (BOSI, 1987). Sob a égide dessa ideia, conforme sublinha Alfredo Bosi em *A cultura como tradição*, “todo ano se planta, todo ano se colhe. Vem a chuva, vem a seca” (BOSI, *idem*, p.58), é a repetição da(s) história(s) mesmo que seja sob outra aparência, sob outro aspecto. Essa concepção – que figura os seres e os fenômenos naturais como ‘reversíveis’ – está ligada à ideia de “cultura de massa” ou “cultura popular”, conforme estudado no primeiro capítulo desta tese. Sendo assim, no que esse segmento da narração utilizado como epígrafe ajuda-me a colocar previamente em destaque não é apenas o *tempo* como *meio* indefinido *tempo* e homogêneo no qual se situam e evoluem os seres e as coisas, mas, sobretudo, os movimentos múltiplos e o *locus* da “cultura popular”, do lugar do “conhecimento popular” na realidade inventada pela técnica ou estratégia da narrativa introduzida pelo próprio título *Les derniers rois mages* através dos seus elementos constitutivos. Dessarte, o que se importa inicialmente é a apresentação deste romance, prosseguindo com uma leitura do título do romance no intuito de apreender a maneira como nele a cultura, o saber/conhecimento popular é encenado.

7.1. Apresentando *Les derniers rois mages* e seus elementos paratextuais

Lançado em 1992 pela Mercure de France e reeditado em 1995 pela Gallimard, *Les derniers rois mages*, que é o oitavo romance de uma obra muito abundante da escritora guadalupense Maryse Condé³⁶⁸, se revela uma *saga* dos afro-caribenhos em particular e dos afro-americanos em geral. Nas trezentos e onze páginas sobre as quais se estende a narrativa, – através da realidade de uma família guadalupense descendente de um rei africano do Daomé, destronado pelos franceses, exilado inicialmente na Martinica e, em seguida, na Argélia onde faleceu sem rever sua pátria –, a narrativa dá a ler relações históricas complexas entre a África, a Europa e a América sob diferentes facetadas. Contada por dois narradores, um narrador heterodiegético responsável pela organização global da narrativa e outro secundário expressado em primeira pessoa, responsável por narrações subsequentes, por meio de uma estratégia de narração emprenhada pelo estilo da épica, a narrativa de *Les derniers rois mages* não segue uma estrutura linear³⁶⁹ tampouco é organizada em capítulo. No interior dela são inseridas três narrativas intituladas *Les origines*, *Totem et tabou* e *L'incendie d'Abomey* que são respetivamente Cadernos um, três e sete de um conjunto de sete cadernos que Djéré, – filho martinicano do rei africano –, legou sobre a vida do seu pai que é retratado como um “protagonista arquetípico” ou como um “herói épico”. As narrações dos cadernos de Djéré constituídas como narrativas épicas, dando à narrativa global de *Les derniers rois mages* um aspecto lendário, maravilhoso e ainda fabuloso.

Logo no verso da página que contém o título da obra, que carrega consigo diversas relações transtextuais, a autora apresenta a seguinte ressalva: *cet ouvrage est de pure fiction. Le roi dont il est question n'eut de descendance ni à la Guadeloupe ni à la Martinique* (CONDÉ, 1992)³⁷⁰. Embora à primeira vista se observa uma discrepância ou ambiguidade³⁷¹ nesta ressalva da

³⁶⁸ Romancista, ensaísta, dramaturga, crítica literária, Maryse Condé nasceu em 1937 em Pointe-à-Pitre em Guadalupe. Sua carreira de escritora se estrela com a publicação, em 1976, da obra *Heremakhonon*, reeditada em 1988 e mais uma vez reeditada em 1997 sob o título "En attendant le bonheur: Heremakhonon. Desde então, empreendeu uma vasta produção literária, dentre as quais, cabe-nos citar: *Une saison à Rihata* (1981), *Ségou, les murailles de terre* (1984) e *Ségou, la terre en miettes* (1985), *Moi, Tituba ... sorcière noire de Salem* (1986), *La vie scélérate* em (1987), *Pension les Alizés* (1988), *Traversée de la mangrove* (1989), *Les derniers rois mages* (1992). Sua publicação mais recente é a obra *Mets et merveilles*, de 2015.

³⁶⁹ A não linearidade da narrativa inscreve-se a narrativa condeiana nas grandes linhas da poética da relação; pois, como foi apontado no segundo capítulo, no modo narrativo, a Relação como modalidade de composição literária funciona como uma maneira de relatar sem uma preocupação à linearidade, tampouco à uma ordem cronológica.

³⁷⁰ Esta obra é de pura ficção. O rei de que se trata não teve descendência nem na Guadalupe nem na Martinica. (Tradução minha).

³⁷¹ Parece-me que o segundo enunciado da advertência da autora não expressa ou não reforça de forma contundente hipótese apresentada no primeiro enunciado “a obra é de pura ficção”; pois ao dizer que “o rei de que se trata não havia descendência nem na Guadalupe nem na Martinica”, o enunciado instiga que esse rei teve

autora, o que mais importante é a seguinte interrogação: o que motiva a autora a advertir o leitor que sua obra se trata de pura ficção? Será que fica ciente de que o rei de que se trata na narrativa como ‘ser de papel’ pode ser confundida com algum rei que havia vivido na Martinica e na Guadalupe? Ou será que a realidade inventada pela sua narrativa fica tão próxima da ‘realidade’ ou da História do povo do espaço do romance que a autora se vê obrigada a advertir o leitor que sua obra não tem nada a ver com a ‘realidade’, com a História desse povo? Quaisquer que sejam as respostas, a advertência da autora sugere uma orientação de leitura; pois, enquanto elemento paratextual que se configura como *avis au lecteur* (“aviso ao leitor”), a advertência tem sua principal função a de firmar ou celebrar um “contrato” (“um pacto”) de leitura com o leitor (GENETTE, 1982; 2002). Com essa sua advertência é como se a autora avisasse o leitor que quaisquer fatos relacionados à ‘realidade’, à História do povo do espaço do romance encontrados na sua obra ficcional se tratasse de ‘pura coincidência’. A essa consideração está articulada a seguinte ressalva do escritor haitiano René Depestre no seu romance *Hadriana dans tous mes rêves* lançado em 1988:

Jacmel, a lenda, a história, o amor louco me propuseram as personagens deste romance. Qualquer semelhança com indivíduos vivos ou que tenham existido real ou ficticiamente só poderia ser escandalosa coincidência³⁷².

Advertências como essa de Depestre e aquela de Condé, parecem-me, não apenas sugerem uma indicação de gênero, por ricochete, estabelecem um “pacto” de leitura com o leitor, mas igualmente expressam uma concepção da obra literária amplamente reconhecida hoje nos estudos literários: as obras literárias são de natureza ficcional (ISER, 2002). Significaria dizer que, se os autores com suas advertências expõem previamente que seus textos são de natureza ficcional é porque estão cientes de que os mesmos, embora sejam ficcionais, não são integralmente isentos de ‘realidades’, do ‘real’, mas que há neles muitas realidades que podem ser assimiláveis à realidade social, histórica, política ou cultural dos povos dos territórios dessas invenções literárias. Tratar-se-ia de entender que, por mais ficcionais que sejam, os textos literários mantêm relações (positivas e negativas) com a realidade social, histórica e política do mundo no qual se produzem. De fato, é sob o signo dessa relação com a realidade sociohistórica com o povo do espaço da obra ficcional que se deve apreender a *caracterização* dos

descendência algures ou havia existido. Não haveria esse equívoco se o segundo enunciado tivesse assim formulado: “o rei que se trata aqui é apenas um ‘ser de papel’, uma personagem fictícia, com características que podem ser assimiláveis a seres algum rei que havia vivido na Guadalupe ou na Martinica”. Mas, postular que “a obra é de pura ficção” para em seguida dizer que o rei de que trata na obra não havia descendência no espaço cênico da narrativa” me parece ambíguo e contraditório.

³⁷² Este romance foi traduzido de francês para o português por de Estela dos Santos Abreu, e o excerto citado é da tradução dela.

protagonistas bem como as articulações temporais e espaciais na narrativa de *Les derniers rois mages* de Condé.

À esta altura, o que se importa, como fiz na análise das três primeiras obras que compõem o *corpus* de estudo dessa tese, é uma análise dos elementos paratextuais dessa obra de Condé, particularmente o título que, por meio das suas funções de designação e de descrição, não apenas expressa um valor altamente folclórico, mítico, mas igualmente insinua o caráter simbólico, imagético, lendário e condições históricas da obra que intitula.

7.1.2. Des(re)construindo o título *Les derniers rois mages* de Maryse Condé

Se, nesta tese, atribuo um valor demasiadamente particular ao *título* das obras é porque, a meu ver, como já destaquei no primeiro capítulo de análise, para além da sua função de aliciamento e de designação, o *título* de uma obra literária é um texto à *part entière*, como tal é precisa estudá-lo como se deve para compreender sua incidência ou não no “texto global”. Da mesma forma os títulos das três primeiras obras estudadas nos capítulos anteriores, o título *Les derniers rois mages* de Maryse Condé necessita uma atenção particular, pois que se revela *une véritable entrée en matière*, um verdadeiro preâmbulo que incute no conteúdo e na estratégia de narração do narrador condeiano; pois, os elementos enunciativos que o compõem parecem altamente imagéticos. Necessita-se começar pela leitura do antropônimo *Mage* (“Mago”) seguido pelo atributo *roi* (“rei”) usado ainda no plural para interpretar o texto à *part entière* representado pelo título do romance.

Se todo antropônimo como designação atribuído a alguém ou como nome ‘próprio’ de alguém distingue e identifica de forma específica uma pessoa, o antropônimo “Mago” usado no plural com o substantivo “rei” carrega consigo uma realidade complexa não pelo fato de que poderia designar pessoas ilustres, mas por remeter a uma tradição plurissecular que transborda o caráter individual, histórico, continental para se reverter de caráter coletivo, mítico, lendário que cruza fronteiras continentais, se se pensar que a agremiação do antropônimo “magos” com o substantivo “reis” colocaríamos diante de uma história ou lenda plurissecular e complexa, uma das mais populares do mundo: os *Reis Magos*. Significaria dizer que quando se trata de abordar o antropônimo “Mago” ainda no plural acompanhado com o atributo “rei” defrontamos com uma realidade plurissecular e complexa na qual “é difícil separar previamente a lenda da história” (ÉLISSAGARAY, 1964, p.7) apesar de numerosos trabalhos sobre ela já realizados.

Eis como, perpassado por relações de hipertextualidade³⁷³ explícitas, o título *Le derniers rois mages* do romance de Maryse Condé coloca-me na obrigação de fazer um *détour* que remeterá à uma realidade multissecular e complexa, com o único interesse de apreender a incidência dessa realidade na narrativa condeiana.

Sob a luz da teoria de transtextualidade genettiana, o texto do capítulo II versículos 1-12 do evangelho de Mateus no Novo Testamento é constituído como hipotexto da narrativa ocidental dos *Reis Magos*, pois numerosos autores interessados nessa narrativa o apontam como primeiro texto oficial sobre os “tão populares *Reis Magos*” (ÉLISSAGARAY, 1965; VERNOT, 2005; POU CET, 2015), apesar de que os *Magos* já tinham sido personagens ilustres na tradição oriental bem antes da narrativa de Mateus. Na narração sobre o nascimento de Jesus Cristo em Belém no Judeu, o evangelho de Mateus relata brevemente a chegada dos *Magos* do Oriente enviados pelo rei Herodes e guiados por uma estrela com missão de adorar o recém-nascido e oferecer-lhe presentes: ouro, incenso e mirra. No entanto, essa narrativa é muito lacônica, apenas relata “os *Magos* do oriente”, sem dizer quantos eram, seus estatutos, sem nenhuma informação sobre seus nomes tampouco sobre seus país de origem (ÉLISSAGARAY, 1965; VERNOT, 2005; POU CET, 2015). Neste registro, em seu texto *La légende des Rois mages*, Marianne Elissagaray afirma que a razão da carência de informações do texto de Mateus se relaciona certamente ao fato de que para ele e seus contemporâneos o nome “*magos*” era por si só suficientemente explícita: eram sacerdotes da religião zoroastriana, cujo nome dominava o Oriente desde cinco século e, vindos das margens do Eufrates assim como os profetas, eram testemunhas da realização da profecia transmitida de geração em geração desde séculos” (1965, p.12).

Essa razão plausível, porém, não isenta o hipotexto de Mateus das suas imprecisões ou lacunas, as quais levam a especulações de toda ordem sobre o número, a identidade, o atributo dos *Magos*. Autores como Vernot, Éliissagaray, Poucet destacam que entre os séculos II e VI da era cristã, exegetas tanto da tradição ocidental como da tradição oriental se lançaram em trazer precisões sobre os magos evangélicos, nomeando-os, numerando-os e atribuindo-lhe o título de “reis”. De acordo com o estudo de Elissagaray, o título “reis” dado aos *Magos*, que se revela de uma longa tradição anterior à era cristã, se perpetua no final do século II e início do

³⁷³ A relação hipertextual ou a hipertextualidade é, segundo a teoria genettiana, toda relação que une ou relaciona um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual decorre de uma forma que não é de comentário. Em concordância com a teoria de transtextualidade de Genette, essa relação pode ser de natureza de derivação (de ordem descritiva ou intelectual), de transformação. Em outros, configurado como “uma noção de texto de segunda, a relação hipertextual pode ser definida como a relação que o texto mantém com “o já dito”, com o “já existente” ou com “a memória coletiva”. É neste registro que se inscreve a relação hipertextual evocada pelo título do romance *Les derniers rois mages* de Maryse Condé.

século III, quando o doutor da igreja Tertullien, – ao inspirar no salmo 73 versículo 10 que relata “Os reis de Társis e das ilhas trarão presentes; os reis de Sabá e de Seba oferecerão dons” (ÉLISSANGARAY, *idem*, p.21) –, atribuiu o título de “reis” aos *Magos*, fazendo corresponder o Evangelho de Mateus com algumas profecias do Antigo Testamento (VERNOT, 2005). Elissagaray sublinha que, na mesma época, São Irene, bispo de Lyon, atribuiu um sentido aos presentes dos *Magos*: a mirra servindo para o sepulto era oferecida ao Homem, o ouro ao rei e o incenso ao Deus. Na mesma linha, o poeta romano Prudêncio fez passar essa interpretação para o domínio da poesia nestes termos: “a mirra adverte do sepulto, o ouro e o perfume do incenso do Seba anunciam o rei e o Deus” (ÉLISSANGARAY, *idem*, p.21). Com base nessa interpretação dos presentes dos *Magos*, nas suas *Homílias sobre a Gênese*, o teólogo Origène indica que os *Magos* eram três, e esse número³⁷⁴ foi oficializado pelo papa Léon I, no V século. Por sua vez, Jacques Poucet afirma que no século VI no artigo intitulado *Excepta Latina Barbari*, os *magos* são nomeados pela primeira vez de Bithisarea, Milichior e Gathaspa, consagrados nas tradições ocidentais sob os nomes de Melchior, Gaspar e Balthazar enquanto no oriente, o *Evangelho Armênio da Infância*, inspirando em numerosas fontes (em particular o *Protoevangelho de Jacques*, o *Opus impecrfectum* e a *Caverna dos tesouros*) propõe Melqon, Balthasar e Gaspar (ÉLISSANGARAY, *idem*; JULIEN, 2014). Nessa mesma linha, segundo Christelle Julien, em *Une question de parenté autour des rois mages*, o livro da *Caverna dos tesouros*, compilação siríaco-oriental perpetrada de elementos temáticas iranianos, participa de uma corrente literária com vontade de iranianizar (tornar iranianos) os três antropônimos a partir de personagens e não mais herdeiros da literatura – influenciando os textos siríacos posteriores. Dessa forma, o antropônimo *Mago* foi constituído por processos históricos, que se divergem no oriente e no ocidente. Em concordância com Christelle Julien, para os literatos siríacos, a atribuição de um patronímico a personagens bíblicos anônimos ajuda a conferir-lhes uma existência, a dar-lhes uma identidade, ao contrário dos textos ocidentais herdados de um modelo grego, que ficam preocupados com uma identificação dos personagens, mas desprovidos de laços genealógicos.

Derivado da palavra *maga* em persa e da palavra *magus* em latim, – que significa “dom”, no sentido de revelação (ÉLISSANGARAY, 1954) –, o antropônimo *Mago* carrega, portanto,

³⁷⁴ De acordo com Christelle Julien, o número dos *Magos* deu lugar a muitas especulações. Para ela, as antigas tradições siríacas mantiveram o número três, como o livro de *Caverne des Trésors* (Me'arrath Gazze), essas fontes estabelecem uma relação indireta com os três presentes oferecidos ao recém-nascido Jesus. Outros autores, mais tarde, apoiando-se na leitura da profecia do Livro de Michée (5, 4b) mantiveram o número oito, enquanto a maioria das narrativas menciona o número de doze. Na mesma linha, Marianne Éliissangaray sublinha que, antes de serem fixados a três pelo papa Léon, os *magos* eram fixados a dois, quatro e doze (segundo a tradição armênia).

consigo valores religiosos, históricos, míticos e lendários. Originados na tradição oriental, na qual foram conhecidos como sacerdotes do zoroastrismo, a quem foram atribuídos o ‘dom’ de prevenir, de revelar, de interpretar os astros, conforme Marianne Élissagaray, os *Magos* eram mais do que sacerdotes que ministravam em um altar, iniciados aos mistérios de Mirtra; como “depositadores” das ciências da natureza, eram considerados como sábios, possuidores da soma de conhecimentos da época: matemática, medicina, ciências ocultas, astronomia, e enfim astrologia (ÉLISSAGARAY, 1954, JULIEN, 2015). Eis como, sob feitiço de folclorização e de cristianização, em um período no qual “os antigos modos de adivinhação eram caídos em certo tipo de descrédito com o resto da religião greco-romana em benefício da ciência dos astros” (ÉLISSAGARAY, *idem*), os *Magos* impuseram-se na tradição religiosa com um lugar no calendário litúrgico cristão: o dia dos Reis, a Epifania, 6 de janeiro, impondo-se também no campo ‘mundial’ das diversas formas de manifestações artísticas, que seja na literatura³⁷⁵, na música, no cinema, na escultura.

Dessarte, compreender-se-ia que a figuração do antropônimo “mago” em um determinado *título* de uma obra literária não pode ser gratuita, mas estar a serviço de uma causa: seja para reconstruir ou reescrever a história destas personagens da tradição religiosa, seja para dar a ler uma “realidade autêntica ou complexa” cujo uso do antropônimo *mago* pode ser relacionado à vontade do inventor artístico-literário de regionalizar esse antropônimo, atribuindo-lhe características que remetem à uma tradição secular. Neste viés, o inventor artístico-literário deixa rastros para pensar que o texto literário “joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos” (TAMOYAUULT, 2008, p.45). O título do romance *Les derniers rois mages*, parece-me, se inscreva nesta segunda perspectiva, pois ali se trata de inventar uma realidade autêntica multifacetada, que abraça condições históricas diversas, visões de mundo diversas, venerações que remetem à tradição histórica do antropônimo magos, além rastros históricos relacionados ao povoamento das Américas. Surgido a partir da descendência africana de uma família que se reclama ascendente do décimo rei da Dinastia do Daomé, o rei Béhanzin, o antropônimo *Rois Mages* no título do romance de Condé é cunhado a partir de boatos, de mitos contados sobre esse rei do Daomé que foi exilado na Martinica e transferido à Argélia onde faleceu. Sendo assim, a expressão *rois mages* está vinculada mais a

³⁷⁵ Por exemplo, na França, ao longo do século XX, os Magos inspiram vários autores se se considerarem obras literárias em que eles aparecem como título. Neste ponto, cabe destacar algumas obras em ordem cronológica que os figuram como título: o conto *La dernière chevauchée de Rois Mages* (1912) do escritor francês Bernard Marcotte, o soneto *Les Rois Mages* (1922) de Edmond Rostand, a coletânea de poemas *Les rois mages* (1943) de André Frénaud, o romance *Les derniers rois mages: Récit ethnologique* (1970) de Paul del Perugia, o romance juvenil *Les Derniers rois mages* (1998) de Michel Tournier.

uma estratégia de narração que figura “a voz do ator coletivo” (LAROCHE, 1991), que privilegia, nos termos de polifonia de Bakhtin, “o entrelaçamento de discursos e a autonomia de vozes como função da própria natureza do romance, colocando assim em funcionamento uma relação com a multiplicidade dos textos e das linguagens, por que é sua maneira de falar do mundo (BAKHTIN, *apud* SAMOYAUULT, 2008, p.45). A essa consideração está articulado o seguinte segmento narrativo do narrador de Condé sobre o uso do antropônimo *Reis Magos*:

Des mauvais plaisants à force d’entendre Djéré débiter ses bêtises au Cerf-volant, un début de boisson du bas du morne qu’il fréquentait quotidiennement, lui avaient donné le surnom de Wa maj (Rois Mage), surnom qui passa plus tard à son fils. Le jour des Rois, on lui mettait une couronne en carton dorée sur la tête et on l’obligeait à payer une tournée générale de rhum agricole ou d’absinthe. (CONDÉ, 1992, p.50)³⁷⁶.

Depreende-se desse segmento da narração – na qual o papel inegável da voz coletivo é explicitamente destacado – que o antropônimo *Reis Magos* se relaciona a uma estratégia de narração que se assenta sobre vozes de horizontes diversos ou imaginários de horizontes diversos, jogando assim com a tradição de forma implícita e explícita. Nesse segmento, o enunciado *le jour des Rois* (“o dia dos Reis”) estabelece uma relação intertextual explícita com a tradição cristã, com a Epifania ou o chamado *Dia dos Reis* que se comemora em seis de janeiro, conforme supramencionado. Portanto, observa-se no segmento em destaque que a origem do antropônimo *Reis Magos* na narrativa de Condé remete explícita e implicitamente à tradição cristã, lançando-se luz, portanto, sobre a maneira como a narrativa de Condé estabelece relações com uma tradição diversificada. Nesse viés, é como sublinha Tiphaine Samoyault na sua obra *Intertextualidade*:

certas obras estabelecem uma relação tão diversificada com a biblioteca que pode parecer necessária sair do procedimento da poética descritiva para entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos: ligando-se antes à distribuição espacial e temporal das referências, examinando em seguida, em espessura, a estratificação dos dados eruditos ou da memória literária dos textos (2008, p.45)³⁷⁷.

Esse postulado de Tamoyault corrobora a consideração apontada no segundo capítulo desta tese sobre “a Poética da relação como procedimentos de estudos literários” do continente

³⁷⁶ “De tanto ouvir Djéré iniciar suas bobagens de Pipa, o começo de bebida embaixo do morro que frequentava diariamente, maus piadistas lhe davam o apelido de *Wa Maj* (Rei Mago), apelido que passa mais tarde a seu filho. No dia dos reis, colocaram-se uma coroa de papelão dourado em sua cabeça e o forçaram a pagar por uma rodada geral de rum agrícola ou absinto. (Tradução minha).

³⁷⁷ Publicada pelas Éditions Nathan/HER, Paris, França, em 2001, essa obra *Intertextualité* de Tiphaine Tamoyault foi publicada no Brasil, em 2008, a partir da tradução de Sandra Nitrini sob o título *Intertextualidade*. Não consultei essa obra na sua versão original, por isso, todas as citadas nesta tese são extraídas da tradução de Sandra Nitrini..

americano em geral e do Caribe criouli-francófono em particular, na medida em que a Relação como procedimento de análise da obra literária expressa a “consciência” de que o estudo de uma obra literária dessa região só pode ser plenamente concretizado através de uma metodologia que busca [re]atar os diferentes fragmentos da memória, as diversas vozes (in)visíveis, os diferentes elementos que participam na sua modelagem, abandonando o caminho de absoluto ontológico traçado pela lógica de ‘gênero literário’ em prol de uma evidência do “múltiplo”, do “diverso”. Neste registro, além de uma viagem espaço-temporal, todos os elementos constitutivos da obra literária devem ser levados em conta; e a tentativa de leitura do título *Les derniers rois mages* do romance de Condé inscreve-se justamente nessa perspectiva.

Em suma, se pelo termo *derniers* (“últimos”) se espera, de certa forma, uma genealogia, pela incorporação dos termos *rois mages* (“reis magos”) se projeta veneração, devoção, boatos, folclorização, deslocamento; resumindo: a “voz do ator coletivo”. Ou seja, pela história da expressão “Reis magos”, o título do romance insinua, de certa forma, que a narrativa seja matizada por manifestações de rituais religiosos, de venerações, de folclores, de entrecruzamentos de ‘vozes’ elementos constitutivos das teorias estéticas e poéticas do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da relação”. Se, ao longo da narrativa, rituais religiosos, venerações e interpelação de divindades são figuradas através de datas simbólicas, de cerimônias de diversas naturezas, o folclore, a “cultura popular” ou o entrecruzamento de vozes se dá por meio de enunciados como *les gens disaient* (“as pessoas dizem”); *les uns disaient ... les autres disaient...* (alguns diziam ... outros diziam ...) *selon les oui-dire* (“conforme os boatos”), *certaines pensent ou disent ...* (“Alguns pensam ou dizem...”), *la foule se précipita...* (“o multidão precipitou...”), *les gens racontaient...* (“as pessoas relatavam...”), *les vieux avaient dit* (“os velhos diziam...”), além do uso frequente do pronome *on*, e da figuração de vários provérbios ou ditados populares. São recursos que fazem com que essa narrativa possa ser pensada como polifônica. Contudo, seu caráter polifônico não será detalhadamente estudado nesta pesquisa; o estudo que se segue foca na *caracterização* das personagens e na maneira como circulam e relacionam uma com outra bem como com o universo simbólico no qual se inserem.

7.1.3. Re-visitando o exílio do rei Béhanzin na Martinica

O rei despojado e exilado de que se trata na narrativa de *Le derniers rois mages* de Maryse Condé é um personagem histórico, o décimo primeiro e último rei da Dinastia de Daomé, Danxomé ou Dahomey (apelação dos *colonos*) do oeste africano que existia entre o século XVII e o século XIX, na região que corresponde hoje ao sul da República do Benim (UNIVERSALIS, 2023). A maneira como o narrador *caracteriza* esse personagem histórico requer a realização de certos *détours* com intuito de expor brevemente a biografia oficial desse personagem histórico e apreender em que a narrativa condeiana se aproxima e se distancia dessa biografia oficial.

No início do século XVII, três irmãos disputaram o reino de Allada que prosperou como a realeza de Savi (cidade de Ouidah) graças ao tráfico de cativos de seres-humanos (UNIVERSALIS, 2023). Enquanto um dos príncipes herdeiros se acapara de Allada, Tè-Agbanlin parte ao sudeste e funda Hohbonou (batizado Porto-Novo pelos portugueses) sobre a costa oriental da Ouidah, Do-Aklin cria ao norte Abomey, que tornará o centro do futuro Reino do Daomé, o qual perdurou cerca de três séculos. Para satisfazer suas ambições de grandeza, os diferentes reis do Reino, do seu fundador ao último rei, esforçavam-se em estender seu território por meio de guerras durante as quais grandes partes dos capturados (crianças, mulheres, homens) foram reduzidos à escravidão e outros vendidos aos comerciantes europeus para serem escravizados nas Américas (DAAVO, 2010, p.187). Conforme sublinha Cossi Zéphirin Daavo em *Du Royaume d'Abomey vers les rives des Amériques* existia duas categorias de prisioneiros: aqueles utilizados localmente nos campos ou serviços do rei, e aqueles transportados à Ouidah para serem vendidos aos comerciantes negreiros (2010, p.192). Neste registro, no seu texto intitulado *La traite négrière à l'intérieur du continent africain*, Mbaye Gueye destaca que no, final do século XVII e começo do século XVIII, o reino do Daomé assim como o império Ashanti, Axânti (atualmente região Axante de Gana), não aceitou a organização que fazia dele de um simples intermediário, resolveu comerciar diretamente com os europeus, enviando periodicamente suas tropas em países vizinhos para capturar ‘seres humanos’ cuja venda aos europeus lhes valia armas e produtos europeus (1978, 167). Ainda Gueye salienta que os capturados eram vendidos não por particulares, mas sim pelo próprio Estado, fazendo com que o tráfico se tornasse quase um monopólio do Estado³⁷⁸. Por meio de

³⁷⁸ No seu texto, Mbaye Gueye sustenta que antes da intervenção estrangeira, o tráfico de cativos, que tinha essencialmente por missão aquela de reinserir socialmente indivíduos cujas famílias foram perdidas em guerras ou em outras catástrofes, se praticava no continente africano, mas em uma escala extremamente reduzida.

um exército ‘disciplinado’, assentado na política expansionista e através do comércio de cativos de “seres humanos”, o Reino de Daomé mantém-se até em 1894 quando o décimo primeiro rei do Reino, Bhéanzin ou Gbênazin ou ainda *Béhanzin-Ahy-Djéré*, foi despojado pelos franceses e o país se tornou colônia francesa.

Acunhado tanto *le résistant* (“o resistente”) (DAAVO, 2010) como *Kondo le Roi Requin* (“Kondo o Rei Tubarão”) (PLIYA, 2006, BAL BA, 2019), Béhanzin, que chega ao trono em 1890, sucedendo seu pai Badohoun que tinha reinado sob o nome Glélé entre 1958-1889, assume em um contexto marcado não somente pela abolição da escravização que acaba enfraquecendo o Reino do Daomé, mas igualmente pela presença cada vez mais intensa dos franceses na região e suas ambições mais ou menos declaradas de dominação (PLIYA, 2006; DAAVO, *idem*, FIERRO, 2023). Neste contexto, apesar de ter sempre declarado amigo da França e manifestado seu desejo de comercializar com esse país (BAL BA, 2019), Béhanzim não hesita a demonstrar suas discordâncias com a ambição imperialista francesa no seu território (DAAVO, 2010), contra a qual conjuga todos os seus esforços para preparar seu exército, com intuito de proteger seu Reino.

De 6 de janeiro 1890 que assume o trono, Béhanzim lançou e ganhou várias batalhas contra os franceses, que foram obrigados a assinar um acordo com o Rei de Daomé em 3 de outubro de 1890 no termo do qual, Daomé se engaja a respeitar a protetorado francês do reino do Porto-Novo, e em contrapartida, a França se engaja a pagar anualmente ao Rei do Daomé a soma de 20 mil F (em ouro e dinheiro) pela ocupação de Cotonou (BA, 2019). Como o parlamento francês não ratifica através de uma polêmica na metrópole, a crise entre a França e Daomé se intensifica até que os franceses declararam oficialmente guerra ao Daomé que possuía um exército de cerca vinte mil de homens (BA, 2019, FIERRO, 2023) com tropas de elite compostas de mulheres-soldados, chamadas *Amazonas*³⁷⁹, com o lema *Vaincre ou mourir*

Todavia, é a expansão contínua da demanda resultante da intromissão estrangeira nos assuntos internos do continente que aumentou de maneira tão sensível a densidade do tráfico até então muito localizado, explorando-a e levando os africanos a “procurarem nela o mais claro de seus recursos”. De acordo com o autor, a intervenção europeia deu ao tráfico reduzido até então local proporções gigantescas e perturbou profundamente a sociedade africana.

³⁷⁹De acordo com o estudo «*BEHANZIN (1845-1906), roi d'Abomey, résistant et héros national du Bénin*» de Amadou Bal Ba, a origem das amazonas remonta ao século XVII sob o reino de Agadja (167-1740) que, ao confrontar a um problema de números masculinos, decide recorrer às mulheres para formar uma tropa. Para Édouard Foà, as origens deste exército permanente composto de mulheres, remontam ao reino de Ghézou, traumatizado pela revolta popular que destronou o rei Adonozan, pela sua tirania e crueldades. A criação desta tropa de elite está vinculada diretamente ao rei, e as mulheres que a compõem foram recrutadas dentre as filhas dos chefes, dentre os jovens cativos confiados às mulheres do Rei. Estas amazonas como guarda de honra têm um estatuto sagrado e são condicionadas para resistir à dor e ignoram a piedade. Equipadas de um fuzil e de longas facções, decapitam seus inimigos e exibem suas cabeças cortadas para desmobilizar o adversário. Nesse ponto, Armand Dubarry afirma que as amazonas passam convenientemente para o melhor elemento do exército de Daomé, a ponto que, sobre elas, o Rei Béhanzin afirma que, de bom grado, sem elas, eu não ganharia

(“vencer ou morrer”). Apesar da inferioridade do seu exército em termos de equipamentos em relação ao exército invasor, o rei chama todos os seus sujeitos à guerra (BA, 2019), os dois exércitos se livram em confrontos brutais (PLIYA, 2006). Apostado nas mulheres-soldados, as formidáveis amazonas, conforme relata Jean Pliya, a estratégia do exército de Béhanzin é aquela de comandos de guerrilha: abordagem silenciosa, efeito de surpresa, ataques de relâmpagos. Todavia, as bravuras do exército do rei não eram suficientes para lutar contra os fuzis e peças do cânon do exército colonial (BA, 2019), o exército do rei Béhanzin é derrotado no final de 1893, diante das enormes perdas do seu exército³⁸⁰, o rei se recapitulou e se refugiou na floresta para escapar das perseguições francesas. O exército colonial, sob o comandante do general Alfred Dodds, entra triunfalmente no Daomé, e entronizou, em 15 de janeiro de 1894, o príncipe Goutchili, irmão do rei derrotado Béhanzin, sob o nome de Agoli-Abo (BA, *idem*). A guerra, no entanto, não terminou; lá na floresta onde se refugiava, Béhanzin tentou mobilizar, em vão, o que lhe restava do seu exército. A fuga não foi longa, pois, em 26 de janeiro de 1894, Béhanzin se entregou, e o tratado do fim da guerra foi assinado três dias depois. De acordo com Amadou Bal Ba, a tradição oral relata que o rei foi protegido na floresta por poderes mágicos e tinha levado consigo o amuleto do Daomé, um “betilho” de grandes poderes.

Curiosamente, como destacam Jean Pliya, Patrice Louis, o destino faz com que o rei Béhanzin derrotado siga o mesmo caminho dos “cativos africanos” que seus descendentes traficavam com os europeus para as Américas. Embarcado em um navio de Cotonou em 11 de fevereiro de 1894, desembarcou na Martinica em 30 de março de 1894, onde é detido em Fort Tartenson, a 2,5 km de Fort-France, durante quatro anos, depois foi transferido para a “Villa des Bouquet” (PLIYA, 2006). No mesmo registro, Bal Ba afirma que Béhanzin residiu em Fort Tartenson, com um orçamento para suas despesas de sua instalação e do entretenimento da residência que foi diminuído progressivamente. Em 1897, exonerou seu intérprete e, em 1899, após a morte do seu secretário, nomeou seu filho Ouanilo seu secretário particular. Assim, diferentemente dos seus congêneres africanos vendidos e deportados nas Américas, o rei derrotado e exilado gozava na Martinica certa ‘nobreza’, certa ‘dignidade’, pois, conforme destaca Jean Pliya, além de ter sido objeto de certa admiração, ali beneficiava ‘certo respeito’. Pliya relata ainda a recordação de uma martinicana chamada Piat, avó de um beninense que frequentava o ex-rei Béhanzin na Martinica, nos seguintes termos:

continuamente tantas batalhas. Para ele, se os batalhões masculinos não suportam, quase nunca, uma derrota com firmeza, a carnificina fazia apenas irritar o ardor de seus batalhões femininos.

³⁸⁰ Alfred Fierro destaca que o exército de Béhanzin foi vencido e quase totalmente destruído, com quatro mil mortes e oito mil feridos. Assim, a força invasora entra triunfalmente em Dahomey.

Em Fort-de-France, todo mundo falava de um Rei vindo da África, mas as pessoas tinham medo de aproximá-lo. A menina queria, por curiosidade, vê-lo a qualquer preço. Pelas tardes, o rei ia à praia da “Savane” perto de Fort de Tartenson, acompanhado de três mulheres, uma carregando o cachimbo do Rei, outra a escarradeira e uma terceira o guarda-sol. O rei sentava-se em frente ao mar, com olhar voltado para a longínqua África. (Tradução minha)³⁸¹.

Na capa do seu livro intitulado *Le roi Béhanzin: du Dahomey à la Martinique*³⁸², Louis Patrice sublinha que hoje em dia, no Benim, Béhanzin é classificado entre os grandes heróis da luta pela independência. Proclamado Herói Nacional pela República de Benim em 1978 (PLIYA, 2006), no seu discurso de homenagem pronunciado no centenário da morte do antigo rei, Jean Pliya salienta que Gbêhanzin adquire seu estatuto de herói por ter afrontado o exército de um Estado poderoso, a França, como Toussaint Louverture, o campeão da independência do Haiti, originário de Danxomé, que resistiu às tropas de Napoleão Primeiro. É este personagem considerado como ‘herói nacional’ que tem “uma renomada estendida fora dos limites de seu país” (PLIYA, 2006) que Condé caracteriza em *Les derniers rois mages*, re(des)configurando a História, a vida desse rei, por estratégia de narração marcada por um malabarismo entre épocas, personagens, lugares diversos.

7.2. A África nas Américas: os choques do re-encontro

O narrador condeiano parte da ‘caracterização’ do seu super-protagonista Béhanzin, apelado ao longo da narrativa de unicamente de *vieillard* (“ancião”), *ancêtre* (“ancestral, antepassado”) ou ainda GB***, em exílio na Martinica como pretexto para não apenas figurar resquícios e rastros do passado na narrativa, estabelecendo relações transtextuais (implícitas e explícitas) com a História, mas igualmente explorar os choques relacionados a este re-encontro entre a África e o Caribe. Resquícios, rastros do passado são figurados de diferentes maneiras na narrativa: ora através do processo de ‘caracterização’ das suas personagens, ora através da figuração de datas, de fatos ou eventos históricos, ora através de um processo de reinvenção de “histórias” ocultadas e ignoradas pela História ou “Comemorações Oficiais”.

³⁸¹ A FORT-DE-FRANCE, tout le monde parlait du Roi venu d'Afrique, mais les gens avaient peur de s'approcher de lui. La fillette voulait, par curiosité, le voir à tout prix. Les après-midis, le Roi se rendait sur la plage de la « Savane », près du Fort TARTENSON, escorté de trois femmes, l'une portant la pipe du Roi, l'autre le crachoir et une troisième, le parasol. Le Roi s'asseyait face à la mer, regard tourné vers la lointaine Afrique.

³⁸² Este livro foi editado pela Arléa (Paris) em 2011. Todavia, não consegui consultá-lo, apenas li sua descrição apresentado no portal do site *Soumbala: Francophonie francophone du livre africain*. Disponível em: [Le roi Béhanzin. Du Dahomey à la Martinique \(soumbala.com\)](http://soumbala.com). Acesso em 14/04/2023.

A apresentação do super-protagonista Béhanzin no seguinte relato do narrador lança luz sobre a articulação desses processos na narrativa:

Le vieillard avait emmené avec lui dans l'exil cinq de ses femmes, les épouses de Panthère, sa fille la princesse Kpotasse, son fils Ouanilo et son honton, son alter ego, le prince d'Adandéjan. (CONDÉ, 1992, p.16)³⁸³.

Nesse segmento da narração, vários resquícios ou rastros do passado, os nomes Kpotasse, Ouanilo e Abandéjan remetem explicitamente à biografia oficial do rei Béhanzin exilado na Martinica, contrapondo a nota de advertência da autora, conforme analisada no preâmbulo deste capítulo. Se o narrador condeiano afirma que o rei despojado e exilado havia levado consigo cinco das suas esposas, dois filhos e seu *alter ego*, totalizando oito pessoas, Historiografia destaca que o rei foi acompanhado no seu exílio na Martinica com quatro esposas (Etiomi, Sénocom, Ménousoué e Dononcoué), três filhas (Mécougnon, Kpotassi e Abopanou), seu filho mais jovem Waniloo (Ouanilo), seu intérprete Pierre Fanon e a mulher desse último e o príncipe da família real, Andamjégan, totalizando onze acompanhantes (LE FIGARO, 1894; MANIOC, 2014; PIERRE-LOUIS, 2019), apesar de que um autor como Jean Pliya (2006) relata que foi acompanhado de três esposas. O exílio do ex-rei na Martinica é geralmente ilustrado com a seguinte fotografia:



Imagem retirada na internet. Disponível em: irawotalents.com. acessado em 26/10/2023.

Isso deixa perceber que foram onze acompanhantes conforme aponta a Historiografia e não oito conforme relata o narrador condeiano, deixando entender que foram apenas oito. Além disso, há de observar também que o narrador condeiano apresenta uma extensão do número de esposas do rei-exilado e uma diminuição do número de familiares que o acompanhavam. Mais adiante, estudarei essa discrepância em relação à Historiografia como relação excludente

³⁸³ O ancião tinha levado com ele no exílio cinco das suas mulheres, as esposas do Panthère, sua filha princesa Kpotasse, seu filho Ouanilo e seu *honton*, seu alterego, o príncipe de Adandéjan. (Tradução minha).

versus includente que a narrativa mantém com a História e com a Biografia oficial do antigo-rei despojado e exilado de modo que a trama da narrativa não vire uma mera reescritura do “passado”.

Na apresentação do seu super-protagonista, o narrador condeiano coloca em destaque a aparência física dos recém-chegados para introduzir o re-encontro da África com o Caribe:

Vers le milieu du mois de mars, on vit descendre de trois voitures à cheval deux hommes, l'un encore jeune, l'autre encore presque un vieux corps, cinq femmes, deux enfants, un garçon et une fille, adolescents farouches qui regardaient avec arrogance autour d'eux. Ce qui frappa tout le monde de saisissement, ce fut la couleur des nouveaux arrivants. Ils étaient noirs, mais noirs. Plus noirs à la vérité ! Bleus ! Ils étaient bleus ! De mémoire des Martiniquais, on n'avait jamais vu couleur pareille. Le plus âgés des deux hommes intriguait tout particulièrement. Sa figure était pratiquement invisible, car des franges de perles de couleurs accrochées au bord inférieur de sa coiffure la cachaient comme un épais rideau. Il était enveloppé d'une sorte de couverture faite de tissus bariolés comme une tapisserie. Ses pieds étaient chaussés de larges sandales de forme mauresque avec des broderies d'or sur fond écarlate qui mordaient fortement sur les pavés de la rue. (CONDÉ, 1992, p.112-113³⁸⁴. Grifos meus).

Na sua teoria da relação, Glissant enuncia a noção de *caos-mundo* para estudar os choques, os entrelaçamentos, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na *totalidade-mundo* contemporânea (2009, p.82). Parece que as convulsões provocadas pela chegada do rei e seus familiares na população martinicana se enquadrem nessa noção de *caos-mundo* glissantiano, se se pensar que esta permite (re)pensar os re-encontros – conflituosos ou não – dos povos e seus elementos culturais, linguísticos na *totalidade-mundo*. Há de observar nesse segmento da narração a presença de uma “descrição acentuada” do corpo, da ‘aparência física’ dos recém-chegados especificamente a cor destes, o corpo do rei e sua maneira de vestir para produzir um “real”, que vai além da percepção comum. Trata-se de produzir um “real” que espanta, que choca, que maravilha através de uma “escritura imagética”. Ora chocar, espantar, maravilhar por meio de um texto literário requer o uso desmedido de adjetivos diversos, a descrição de imagens *vivas*, o uso de cores *vivas* bem como a mistura de *cores vivas*, dando ao texto um “aspecto altamente visual” e imagético. A esse efeito causado graça a um tipo de “descrição” (que qualifiquei de desmedida) – cuja função

³⁸⁴ Em meados do mês de maio, viu-se descer três carruagens, dois homens, um ainda jovem, outro ainda quase um velho corpo, cinco mulheres, duas crianças, um menino e uma menina, adolescentes engraçados que olhavam tudo ao redor deles com arrogância. O que deixou todo mundo chocado foi a cor dos recém-chegados. Eram pretos, mas tão pretos! Mais pretos realmente! Azul! Eram azul! De memória dos martinicanos, nunca havia visto cor semelhante. Particularmente, o mais velho dos dois homens espantou. Seu rosto era praticamente invisível, pois franjas de pérolas coloridas penduradas na borda inferior de seu penteado a escondiam como uma cortina grossa. Estava envolto em uma espécie de cobertor feito de tecidos coloridos como uma tapeçaria. Calçava nos pés sandálias largas de formato mourisco com bordados dourados sobre fundo escarlate que batiam fortemente nas pedras da calçada da rua. (Tradução minha).

peculiar é chocar, espantar, maravilhar através de procedimentos que distanciam o *ser*, o *objeto* descrito da percepção ordinária –, e que constitui a particularidade do texto literário do Caribe –, voltarei nas considerações desta tese, por enquanto, prosseguirei com a relação dos recém-chegados com a população local e as barreiras com quais defrontam no novo território.

Os elos históricos entre os dois povos pressupõem um certo tipo de reconhecimento, pois, foram povos-irmãos separados pela travessia do tráfico negreiro. Todavia, defrontam-se com uma realidade completamente diferente na qual a “opacidade” (de acordo com a perspectiva glissantiana) se constitui como principal princípio:

On apprit bientôt que c'était un roi africain très belliqueux qui avait tenu tête au Français dans leur entreprise de pacification de l'Afrique et que toutes ses femmes-là lui appartenaient par mariage. On chuchotait que plus d'une centaine d'autres pleuraient son départ au pays et qu'il ne pouvait pas compter le nombre de ses enfants. Au moment de son départ, il avait sélectionné deux, ses favoris. (CONDÉ, *op. cit.*, p.113)³⁸⁵.

Pelos laços históricos, os dois povos que deviam ter sido atraídos, apesar de ‘rancores’ ligados ao tráfico negreiro se tornaram opacos um ao outro. Assim, muitos vilipendiavam ou reprovam não apenas a situação matrimonial, sua poligamia, mas também sua fé, animista, “duas práticas sociais e religiosas distantes dos costumes católicos das personagens antilhanas” (CISÉ, 2011). Como já observou Cisé, o re-encontro da África ainda politeísta e poligâmica com o Caribe crioulo de costumes monoteístas e monogâmicos provoca assim choques nos dois povos que a exploração excessiva do ‘Homem’ pelo homem havia separado: *Certains se déclarent choqués de ce voisinage qui offensait les mœurs catholiques; pourtant l'idée d'une pétition au conseil général ne fut pas retenue.* (CONDÉ, *ibidem*)³⁸⁶. O uso da palavra *certains* (“alguns”) e a rejeição do abaixo-assinado permite observar que o antigo-rei despojado e exilado não era odiado por ‘todos’, ou seja, sua presença não provocou apenas choques, repulsões no ‘povo acolhedor’, mas também convivências ou tentativas de convivências, como requer a teoria da Relação enunciada por Glissant. Dentro desse contexto, a personagem e seus familiares não medem esforços para trabalhar em prol do seu regresso à sua terra natal. Essa pulsão de regresso do protagonista constitui um ponto de articulação da narrativa condeiana com a Historiografia e com o re-encontro da África com o Caribe.

³⁸⁵ Logo ficou sabendo que era um rei africano muito beligerante que havia lutado contra os franceses no seu empreendimento de pacificar a África e que todas essas mulheres lhe pertenciam pelo casamento. Sussurrava que mais de uma dezena de outras choravam sua saída do país; e nem conseguia contar o número de seus filhos. No momento da sua partida havia selecionado dois, seus favoritos. (Tradução minha).

³⁸⁶ Alguns se declararam chocados desta vizinhança que ofende os costumes católicos; portanto a ideia de um abaixo-assinado ao conselho não foi mantida. (Tradução minha)

Conforme autores como Jean Pliya, durante seus doze anos de exílio na Martinica, Béhanzin escreve continuamente às autoridades francesas, para solicitar o retorno ao seu país, tendo se mostrado dócil, cooperativo, conciliante e disposta a servir a França com fidelidade e lealdade. Esse apontamento de Pliya ecoa na consideração de Bal Ba segundo a qual durante seu exílio martinicano Béhanzin, que se apresenta como “um amigo da França”, não cessa de escrever às autoridades para solicitar seu retorno ao Daomé, justificando seus pedidos pelo quadro da sua saúde que não para de deteriorar devido ao clima assim como pelo desejo de organizar os devidos funerais em homenagem ao seu pai (BAL BA, 2019)³⁸⁷. Todavia, esses empreendimentos não lhe trouxeram o resultado esperado; pois, enquanto o então governador da Martinica sublinhou o comportamento exemplar do ‘prisioneiro’, o então governador da colônia de Daomé julgou de estratagema o comportamento do exilado, apontando que uma medida de clemência a favor do antigo-rei teria tido efeitos devastadores para a colônia, motivo pelo qual não trabalhou para seu reingresso ao país (PLIYA, 2016). Face ao seu quadro de sua saúde que não cessa de piorar, a administração francesa decidiu transferi-lo na Argélia, em Blida, no mês de abril de 1906, onde faleceu em 10 de dezembro do mesmo ano, sem rever sua pátria, e seus restos mortais serão repatriados em 1928 para serem sepultados simbolicamente na sua terra natal (PLIYA, *idem*, BA, *idem*, FIERRO, 2022).

Se a Historiografia expõe que o antigo-rei exilado recorre ao efeito climático sobre sua saúde e ao seu desejo de organizar devidos funerais em homenagem ao seu pai conforme a tradição para justificar seus pedidos de reingresso à sua terra natal, para o narrador condeiano a segunda opção vai muito além de uma simples justificativa:

Dans son exil martiniquais, ce qui assombrissait le plus l’esprit de l’ancêtre, ce n’était pas l’extrême solitude de son existence. Ce n’était pas non plus sa déchéance prononcée par des blancs auxquels il n’accordait aucun crédit. Ni celle de son frère, dont il avait eu connaissance par des coupures de journaux qui lui avait lues Ouanilo. C’était la pensée que, occupé à guerroyer pour défendre un trône qu’en fin de compte il avait perdu, il avait pu célébrer que les premières funérailles de son père. Seulement quarante et un jeunes gens et quarante et une jeune fille avaient pu être sacrifiés (CONDÉ, 1992, p.30)³⁸⁸.

³⁸⁷ Nesse ponto, de acordo com Bal Ba, em 10 de outubro de 1902, Béhanzin escreveu ao deputado da Guadalupe Gaston Reache-Gerville (1854-1908) considerado como “influyente” para relatar que os oitos anos de exílio ruína sua saúde; e, em 28 de fevereiro de 1903, escreve ao governador do Daomé, pedindo-lhe, no seu humanismo e no seu espírito de justiça que o deixasse regressar à sua terra natal, justificando: “serei para a França, para a política francesa um agente devoto e fiel amigo, divulgador de suas ideias”.

³⁸⁸ No seu exílio martinicano, o que assombrava mais o espírito do ancestral, não era a extrema solidão de sua existência. Não era tampouco sua decadência pronunciada por brancos aos quais não atribui nenhuma credibilidade. Nem aquela do seu irmão, da qual tinha conhecimento por meio de jornais que seu filho Ounailo lhe havia lido. Era o pensamento que, ocupado com a guerra para defender um trono que afinal das contas ele tinha saído derrotado, não tinha conseguido comemorar as primeiras funerais do seu pai. Apenas quarenta e um moços e quarenta e uma moças que tinham conseguido ser sacrificados. (Tradução minha).

Há algo de contágio na tradição. Se o exílio causa a nostalgia, que geralmente tende a levar o exilado a um “nacionalismo ou patriotismo ufanista”, ou seja, exagerado por meio de exaltação de elementos (que estes sejam naturais, culturais, bem como heróis da pátria), no caso do rei o que se observa é a fixação à uma ‘tradição’ ou costume: cerimônias funerais, cujo peculiaridade repousa na prática de ‘sacrifícios humanos’. Assim, manifestam-se, nesse segmento da narrativa, relações intertextuais explícitas com a História das Dinastias do Daomé onde, durante séculos, sacrifícios humanos constituíam um ritual inelutável e testemunharam, conforme destaca Luc Garcia, a amplitude do luto dando a medida do poder de um rei em comparação com seus predecessores e sucessores (GARCIA, 1988, p.58 *apud* CISSÉ, 2011, p.98). Através da narrativa de Djéré, o narrador condeiano figura detalhadamente os comoventes funerais devidos aos reis do Daomé, nos quais a prática de ‘sacrifícios humanos’ constitui a peculiaridade:

[...] On creuserait une immense fosse devant le palais de Dabomey avec un orifice d’entrée par lequel un seul homme pourrait passer. On assemblerait cent victimes auxquelles on couperait la tête, vlan ! d’un seul coup de sabre. Avec leur sang, on pétrissait la terre d’un cercueil. On y placerait la dépouille du roi que l’on descendrait dans la fosse, avec du corail en quantité, de l’eau-de-vie, du tabac à fumer, des pipes, des chapeaux au point d’Espagne, des boîtes à tabac, en or et en argent. À la suite on sacrifierait des victimes quatre-vingts épouses de panthère en pleurs se basculant pour participer au sacrifice et cinquante gaillards auxquels on brisait d’abord les jambes.

Après dix-huit lunes, on ouvrirait le cercueil et montrerait au peuple le squelette du roi. De nouveau on sacrifierait des victimes, trois cents environ ; avec leur sang on construirait une case semblable à un grand four à l’intérieur de laquelle on déposerait le crâne du défunt roi. (CONDÉ, *idem*, p.186-187)³⁸⁹.

É preciso inicialmente destacar que o pronome *on* aqui nesse segmento da narração não é inclusivo, é exclusivo e se refere ao antigo-rei exilado e seus familiares. Além disso, o uso do condicional indicativo na descrição do ritual de “sacrifícios humanos”, não se inscreve em perspectiva de colocar em dúvida a existência dessa prática, mas se dá pelo fato de que o protagonista estava ditando a seu secretário Ouanilo o que pretendia fazer – em homenagem ao seu defunto pai caso as autoridades francesas autorizassem seu regresso ao país natal. O que, na verdade, descreve é um costume ou tradição peculiar de todas as Dinastias de Daomé: os

³⁸⁹ [...]. cavaríamos uma imensa cova em frente ao palácio de Dabomey com um orifício de entrada por onde só poderia passar um homem. Reuniríamos cem vítimas e cortaríamos suas cabeças, uau! com um único golpe de sabre. Com o sangue deles, amassaríamos a terra de um caixão. Os restos mortais do rei seriam ali colocados e baixados para a cova, com bastante coral, conhaque, tabaco para fumar, cachimbos, cartolas espanholas, caixas de tabaco, ouro e prata. Em seguida, sacrificaríamos as vítimas: oitenta esposas de pantera chorando, inclinando-se para participar do sacrifício e cinquenta grandalhões aos quais quebraríamos, em primeiro, as pernas foram quebradas.

Após dezoito luas, o caixão seria aberto e mostraríamos o esqueleto do rei defunto ao povo. Novamente, sacrificaríamos vítimas, aproximadamente trezentas; com o sangue deles construiríamos uma cabana semelhante a um grande forno dentro da qual colocaríamos a caveira do falecido rei. (Tradução minha).

sacrifícios humanos³⁹⁰. A descrição deste costume, desta tradição, por si só, lança luz sobre não somente choques do re-encontro da África estagnada em uma tradição plurissecular com o Caribe, mas igualmente sobre a impossível inserção do protagonista no novo território, como é relatado pelo narrador: *Puis il se rappelait qu'il se trouvait dans cette terre d'exil où tout rituel était inconnu et il pleurait de plus belle*³⁹¹. (CONDÉ, 1992, p.184). Diante dessa realidade e da 'inconsciência' ou descaso das autoridades francesas em seu favor, o antigo-rei exilado Béhanzin recorre à religião, aceitando ser batizado por um chamado padre R. P. Delaumes e entregando-se à oração para a concretização do seu "sonho de regresso". Contudo, ancorado na sua tradição e rituais do Daomé dos quais surgiram sincretismos religiosos no Caribe e nas Américas como o *vodu* haitiano, o *tchimbois* martinicano, a *santeria* cubano, o *candomblé* brasileiro e diante do sentimento de culpabilidade que lhe trouxe o catolicismo, o antigo-rei resolve recorrer ao *vodu* haitiano como 'reconforto'.

Por intermediário da personagem Zéphyr Marbœuf, a rainha Fadjo contrata Troisfois Chéri³⁹², *Ongan* ("sacerdote do vou") cujo trabalho consiste em interpelar os *loas* ("as divindades do Vodou") a fim de favorecer o regresso do antigo-rei exilado à sua terra natal. O trabalho pelo qual o *ongan* Troisfois Chéri é contratado requer do contratante muito dinheiro, e, no seu desejo de regresso, o antigo-rei exilado não hesitava a pagar grandes somas para o sacerdote comprar enfeites e elementos necessários para remédios e tentativas de resgate:

Il commença par lui nouer à même la peau du bras gauche un « mouchoir monté » de la couleur d'Ogoun – couleur obtenue par des décoctions connues de lui seul – et lui attacher serrer autour d'un collier de perles de porcelaine du même rouge (CONDÉ, 1992, p.185)³⁹³.

³⁹⁰ Vários autores como Alfred Badou, Pierre Bouché tratam os sacrifícios humanos como costume ou tradição inegável e peculiar de todas as Dinastias do Daomé. No penúltimo capítulo intitulado *Sacrifices humains et traites de nègres – Capítulo XXII* – da sua obra *Sept ans en Afrique occidentale: La côte des esclaves et les Dahomey*, Pierre Bouché sustenta a tese de que os sacrifícios humanos e o tráfico de negros revelavam-se duas verdadeiras instituições e estas duas instituições absorveram toda a vida da nação e causaram a caça humana. Para os reis e os feiticeiros das Dinastias, a prática de sacrifícios humanos era indispensável para a prosperidade do Estado. Conforme prossegue o autor, essa prática era tão imperiosa, a ponto que o rei Ghézo, que reinou entre 1818 e 1958, foi envenenado por ter demonstrado um pouco de repugnância a se subscrever à essa prática abominável e por ter reduzido o número de vítimas. O rei Gréré foi escolhido para lhe suceder somente após ter prometido aos feiticeiros que irá dar uma nova expansão à prática dos sacrifícios humanos. Foi o triunfo do exército imperialista no Daomé que colocou fim a esse costume abominável.

³⁹¹ Depois, lembrava-se que esteve nesta terra de exílio em que todo ritual era desconhecido e chorava de verdade. (Tradução minha).

³⁹² A *caracterização* dessa personagem é imbuída de simbolismo, característicos do universo do realismo maravilhoso. Esse simbolismo manifesta-se não apenas no dia em que essa personagem chegou à Martinica (Dia dos Mortos) como destaca o narrador condeiano, mas igualmente no seu nome Troisfois Chéri ("Três vezes Querido") e no lugar por onde entrou na Martinica, Calvaire Miracle ("Calvário de Milagre"). O simbolismo que se manifesta assim no próprio processo de 'nomear'.

³⁹³ Começou a lhe atar um *mouchoir monté* ("lenço possuído") da cor de Ogoun até na pele do braço esquerdo – cor obtida por decocções que só ele conhecia – e amarrar-lhe firmemente ao redor do pescoço um colar de pérolas de porcelana do mesmo vermelho. (Tradução minha).

Manifesta-se nesse segmento não apenas um cenário ligado ao realismo maravilhoso, mas igualmente um perfeito conhecimento da ‘realidade haitiana’ ligada ao vodu. Na realidade haitiana para qualquer tipo de problema-dificuldade da vida (doença, casamento, trabalho, filhos, casa, fracasso etc.), muitos haitianos (até cristãos) procuram um *bòkò* para lhes ‘resolver’ seus problemas-dificuldades; e dependendo da natureza do problema ou da dificuldade, este lhe prepara um *mouchwa* comumente chamado *mouchwa monte*³⁹⁴ para o “paciente” carregar continuamente consigo. Quando o problema-dificuldade é difícil ou complexo, o *bòkò* exige do “paciente” gados para fazer sacrifícios. É nesse universo que o ex-rei exilado se lançou.

De fato, ciente da complexidade do trabalho de resgate para o qual foi contratado, Troisfois Chéri não parou de solicitar gados ao seu contratante no intuito de realizar os devidos trabalhos:

Matin après matin, il exigeait des poulets tout de blanc vêtu et de cabris à la robe sans tache, marqué seulement d’un point de feu entre les deux yeux. Il les abattait d’un seul coup halan de son couteau puis faisait gicler leur sang à travers le jardin avant d’en badigeonner le bas des portes et des fenêtres de la villa. (CONDÉ, 1992, p.185)³⁹⁵.

Sobressai neste ritual ligado intimamente ao universo do vodu haitiano não somente um perfeito conhecimento do narrador condeiano do sincretismo religioso que é o vodu haitiano, mas igualmente relações (excludente e includente) que este mantém com o ritual funeral da tradição-costume do antigo-rei exilado. Se o ‘sangue’ ou o “símbolo do sangue” é o que constitui uma relação excludente entre as duas tradições-costumes, relações excludentes se dão pela natureza dos sujeitos sacrificados; enquanto na tradição do antigo-rei são sacrificados “seres humanos”, no ritual do vodu são sacrificados “gados”. Além disso, há uma relação, ao mesmo tempo, excludente e includente nessas tradições, se se pensar na maneira como os sujeitos são sacrificados: um único golpe de sabre na cabeça (no caso da tradição do Daomé) e um único golpe de faca (no caso do vodu haitiano). A relação includente seria o único golpe, e a relação excludente diz respeito aos instrumentos usados (sabre e faca). Sendo assim, se a imagem da África com elementos culturais (no sentido mais amplo do termo), através das

³⁹⁴ Não há uma equivalência para essa expressão que pode ser livremente traduzida em português por (“lenço possuído”). É um lenço geralmente da cor vermelha que o sacerdote após sobre ele rezar e realizar rituais dar a pacientes, que acredita que aquele é possuído de loas (“divindades”) que o protegem contra qualquer adversidade.

³⁹⁵ Manhã após manhã, exigia galinhas vestidas inteiramente de branco e cabritos com pelagem imaculada, marcada apenas com uma mancha de fogo entre os dois olhos. Matava-os com um único golpe de sua faca e, em seguida, esguichava o sangue no jardim antes de espalhá-lo na parte inferior das portas e janelas da vila. (Tradução minha).

Dinastias do Daomé, contrapõe a imagem do Caribe, das Américas, de um lado, e do outro, ressalta choques do (re)encontro de dois povos-irmãos que têm laços históricos contraditórios e complexos bem como relações (sejam excludentes ou includentes) entre elementos culturais destes dois povos.

Contudo, os gados sacrifícios não permitem o regresso do antigo-rei à sua terra natal; e, após dois meses de tentativas de resgate em vão, o sacerdote Troisfois Chéri recua e acusa: *Io two mové! Sé blan-la two mové!*³⁹⁶ (CONDÉ, 1992, p.186). Assim, desiste desse árduo trabalho de resgate, deixando o antigo-rei exílio desnortado, que, apesar de tudo, não desespera, acredita que, um dia, as autoridades francesas o permitissem ingressar ao seu país. Este dia nunca chegou, pois, ao invés de o autorizarem regressar ao seu país, as autoridades francesas o transferiram para a Argélia onde faleceu na desolação, sem rever sua pátria, como já apontado.

As relações transtextuais implícitas e explícitas (as quais qualifiquei, a um só tempo, de ‘excludentes e includentes’), que a narrativa de *Les derniers rois mages* de Maryse Condé que a narrativa condeiana estabelece com a Historiografia, com a Biografia oficial do personagem histórico que Béhanzin poderiam se inscrever não em uma perspectiva de banalização ou de reescrita da História, mas em uma ótica de invenção para vigorar que o texto, como todo texto ficcional mantêm relações (positivas) com a realidade social, histórica, política do mundo no qual se produzem. Seguindo nesta pista, o que essas relações “excludente e includente” com a Historiografia estabelecem na narrativa é uma ‘opacidade’ por meio de um modo de narrar que privilegia a *mise en abyme* (“a colocação em abismo”) e a *mise en relation* (“a colocação em relação”). Pois, ao levar em conta a maneira como a narrativa condeiana figura o passado no tecido da narrativa, o que se observa é um narrador que se lança em certo tipo de *mise en abyme* e de *mise en relation* da biografia movimentada do rei despojado, marcada por guerra, fuga e exílio para tecer o enredo do seu romance e inventar um ambiente constituído por resquícios do passado, por mitos, boatos ou vozes “do ator coletivo” (LAROCHE, 1991). Esta *mise en abyme* e *mise en relation*, que se inscrevem na perspectiva do realismo maravilhoso e da teoria da relação, são observadas até na apelação do super-protagonista do narrador condeiano, a qual envolve todo um enquadramento histórico, ‘temporal’ e espacial cujo nome a ele dado circula em um universo “motivado”. Ora, se conforme sublinha Philippe Hamon, como todo nome, em um universo “motivado” tende ao apelido (1998, p.150) e, em um texto romanesco, é lugar semântico muito rico, um foco de

³⁹⁶ São malvados demais! Os brancos são malvados demais! (Tradução minha).

dispersão ou de agrupamento de “*sentidos*” de uma personagem” (HAMON, 1998, p.135. Grifos do autor), os apelidos *ancião* e *ancestral* ou *antepassado* sobre os quais o rei despojado Béhanzin é nomeado na narrativa condeiana surgem tanto como suplementos da “sabedoria popular” quanto como “signo motivado” por conotações históricas e socioculturais. É segundo essa perspectiva que se compreende que os apelidos atribuídos ao antigo Béhanzin figurado como super-protagonista situam a narrativa em um tempo imemorial e possibilitam uma articulação ‘muito eficiente’ entre História e mitos ou boatos.

Significaria sustentar que a estratégia de narração do narrador condeiano repousa sobre a *categorização* deste personagem histórico em torno do qual gira não somente a articulação de resquícios do passado com mito e boatos, mas fica igualmente responsável pelo malabarismo entre épocas, lugares e personagens da narrativa. Com esse procedimento, parece que o narrador incline sua narração para o próprio *locus* da categoria de *personagem* na teoria da narrativa; pois, nela, a categoria de *personagem* se revela, conforme já destacado no capítulo anterior de acordo com Reis e Lopes (1988, p.125), “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”. Esse postulado articula-se também com a perspectiva de Philippe Hamon, que, em *Le personnel du roman*, ao formular a tese de que a personagem é uma unidade difusora de significação, *construída* progressivamente pela narrativa e se define como suporte das conversas e das transformações semânticas da narrativa, sustenta que um texto narrativo é sempre feito da encenação de numerosas personagens, que é constituída pela soma das informações dadas sobre o que ela *é* e sobre o que ela *faz*. (HAMON, 1998, p.20. Grifos do autor)³⁹⁷. São postulados que reforçam nossa visão de que o significado elaborado pela estratégia de narração de um texto narrativo resulta da soma das experiências históricas, dos empreendimentos das personagens nela em cena e das informações sobre elas dadas. Esse é o caminho que o narrador condeiano segue na sua narração, onde a soma de informações dadas sobre quem era o personagem histórico o ex-rei Béhanzin, o que fez onde passou e como foi vista pelos seus *próximos* articula resquícios do passado, resquícios da História oficial com mito ou boatos para inventar uma história autêntica, que faz de rastros do passado o princípio da invenção literário.

³⁹⁷ Conforme destaca Hamon, o consenso universal sobre o lugar da categoria de personagem nos estudos artísticos e literários, compartilhando com F. Mauriac a ideia de que “o romance é o primeiro das artes e ele o é, com efeito, por seu objeto que é o homem”. De acordo com o autor, com esse postulado Mauriac compartilha a perspectiva de H. James que se pergunta: o que é uma personagem senão a determinação da ação? O que é a ação senão a ilustração da personagem? O que é um quadro ou um romance que não é uma descrição de caracteres? O que mais procuramos nele e não encontramos?

Como observou igualmente Cissé (2011, p.87), a autenticidade ou originalidade da narrativa de *Les derniers rois mages* em relação à história célebre e muito conhecida do personagem histórico repousa sobre uma progenitura caribenha que o narrador condeiano atribui ao antigo-rei exilado. Enquanto a Historiografia não aponta que o rei teve algum filho nascido durante seu exílio no Caribe, o narrador condeiano lhe atribui um filho, do nome Djéré, que foi concebido com uma adolescente de dezesseis anos, sua serva Hosannah através da cumplicidade de uma das suas rainhas Fadjo. O antropônimo dado a esse filho é derivado do próprio do nome do ex-rei-exilado, se se apoiando em Jean Pilya para quem o nome completo de Béhanzin foi *Béhanzin-Ahy-Djéré*. Para o narrador condeiano, Béhanzin, foi transferido para a Argélia, sem seu filho que contava apenas cinco anos, deixando-o com a jovem-mãe sem um centavo apenas com *une bouche supplémentaire à nourrir et ses deux yeux pour pleurer* (CONDÉ, 1992, p.118)³⁹⁸.

7.2.1. Os efeitos do abandono: Djéré entre ilusões e desilusões

Se o abandono pode mergulhar o ser humano em um *tempo-espaço* caracterizado por consternações, abatimentos, desilusões e, ao mesmo tempo, por ilusões, consolação, ‘esperança de reencontro’ é porque os buracos deixados por ele são irrepreensíveis. Essas são algumas palavras que sintetizam a vida de Djéré, partilhada entre consternações, abatimentos e desilusões de um lado, e, do outro, ilusões e esperança. De fato, toda sua vida fica ancorada no desejo de um reencontro “impossível” (reencontrar o pai ou os motivos pelos quais este o abandona) e no desejo de reconstruir um passado inatingível (a biografia heroica do seu pai, realçando assim sua ascendência real). Entre ilusões e desilusões, Djéré e seus descendentes se ressentem com os efeitos do abandono, como destacado o próprio narrador: *cet abandon avait bouleversé toute l’existence de Djéré et de ses descendants* (CONDÉ, 1992, p.16)³⁹⁹. Na narrativa condeiana, a vida do protagonista Djéré é marcada por três grandes dramas: i) a transferência do pai para a Argélia, ii) a morte do pai e iii) a morte da sua mulher Cyprienne, mãe do seu único Justin. Se o abandono (no sentido que lhe cabe aqui) expressa, de um lado, a ruptura de um laço parental, o qual implica deslocamento, ele possibilita, por outro lado, a

³⁹⁸ uma boca suplementar a alimentar e seus dois olhos para chorar. (Tradução minha).

³⁹⁹ Esse abandono tinha perturbado toda a vida de Djéré e de seus descendentes. (Tradução minha).

‘extensão espacial’, em busca de outros (novos) laços. É esse duplo movimento antagônico ligado ao ato de ‘abandonar’ que orienta as condutas de todas as personagens condeianas no decorrer da narrativa de *Les derniers rois mages*.

Sem apoio do pai do seu filho, Hosannah vê-se obrigada a regressar a Guadalupe para, com a ajuda da sua mãe, criar seu filho, que até então tem sido filho de um rei em exílio, cresce em uma mansão colonial que não faltava nada, e se torna, do dia para amanhã, apenas abastado sem pai de uma empregada doméstica voltado a viver no casebre da avó”. (CONDÉ, *idem*, p.78). Os efeitos do abandono não tardam a manifestar-se no jovem, que, para expressar sua pena e sua revolta, grita ferozmente dia e noite uma única palavra: *Daadaa!*, que corresponde à palavra portuguesa *vovô*. Além desta palavra, o jovem fica gritando o nome do seu irmão mais velho Ouanilo! Ounilo! (CONDÉ, *idem*, p.79). Apesar de guardar apenas mágoa para o pai do seu filho, pois, se sentia enganada, abusada (aliás nem sequer ouvir nem pronunciar seu nome), Hosannah tenta continuamente (re)confortar seu filho com falas como: *I ké vini! I ké vini chèchè w⁴⁰⁰* (CONDÉ, 1992, p.79), revelando-se assim uma verdadeira heroína.

Aliás, se esse abandono constitui a principal drama na vida do Djéré e seus descendentes, se revela igualmente um ponto de demarcação ou de ‘relação’ na narrativa entre a responsabilidade ou obrigação paternal com a responsabilidade maternal; em outros termos, contrapõe ou põe em relação duas visões antagônicas: a do homem-pai contra a da mulher-mãe sobre a responsabilidade familiar. É como diz o próprio narrador: “os homens não são feitos da mesma maneira que as mulheres” (CONDÉ, *idem*, p.21). Dir-se-ia que o homem-pai não cultivava no seu coração, para com suas progenituras, o mesmo amor que a mulher-mãe cultivava para com as mesmas; pois, de fato, enquanto por algum motivo ou outro, o homem-pai pode resolver fácil e deliberadamente abandoná-las, a mulher-mãe, pelo contrário, na maioria das vezes, se *debwouye l kon mèt Jan-Jak* como diz o adágio haitiano (“lute sozinha como ela pode”) para criá-las. Essa consideração está vinculada à visão da Hosannah que, apesar de outros apresentar o pai do seu filho como super-herói, uma figura sagrada, ela o considera como marginal, um anti-herói ou uma personagem ordinária:

Roi africain ou pas, le papa de Djéré s’était comporté comme tous les nègres de la terre. Il ne s’était pas occupé de son enfant. Il avait laissé derrière lui à charge de sa seule pauvre maman. Il n’avait jamais répondu aux lettres qu’il recevait de lui à chaque nouvel an, ni aux lettres d’Hosannah qui, poussée par Romulus, son concubin, lui réclamait de l’argent pour faire face aux dépenses de l’existence. (CONDÉ, 1992, 20)⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Ele vai vir te buscar. Ele vai vir te buscar! (tradução minha).

⁴⁰¹ Rei africano ou não, o pai de Djéré se comportava igual a todos os homens do mundo. Não cuidava do seu filho. Tinha deixado toda responsabilidade nas costas da sua pobre mãe. Nunca tinha respondido às cartas

Manifesta-se nesse segmento de narração não apenas uma “severa crítica” da Hosannah contra o pai do seu filho, mas igualmente toda uma “cosmovisão”, pelo menos, no Caribe croulifrancófono, particularmente no Haiti, onde muitos homens não assumem sua responsabilidade paternal, deixando-a nas mãos da mulher que tem de criar sua prole sozinha, sem o mínimo apoio do Estado, sem tampouco um Estado que obrigaria este a assumir sua responsabilidade parental. Essa cosmovisão atravessa todo o tecido da narrativa de *Les derniers rois mages* na qual se encontra protagonistas masculinos que não assumem suas responsabilidades paternas, deixando-as para a mulher: *Ni Djéré ni Justin n’avaient jamais rien fait de leurs deux mains. Ce n’était sûrement pas leur avoir qui attirait les femmes, mais quelques choses de leur mine qui faisaient qu’on ne pouvait pas s’empêcher de les remarquer.* (CONDÉ, 1992, 18)⁴⁰². Mais tarde, Spéro, bisneto do rei, neto de Djéré e filho de Justin, uma vez se torna pai, adota a mesma postura dos seus parentes, se contentando a (re)constituir e perpetuar o passado da sua ascendência real, deixando nas mãos da sua mulher toda a responsabilidade de criar sua filha. Todavia, não é que os protagonistas homens-pai não fazem nada, mas apenas se entregam às suas “atividades intelectuais”, às suas “obsessões” sem sequer contribuírem com os deveres paternos. Essa narrativa condeiana é assim organizada sobre uma visão antagônica da responsabilidade familiar; precisa-se, nesse viés, retratar o passado do avô Djéré passando pelo passado de seu pai, Justin, para compreender o tipo de protagonista que Spéro se revela na narrativa.

Filho ‘infeliz’, criado longe do amor paternal, uma vez tornado adulto, Djéré enfrenta sérios problemas na sua busca de descobrir suas raízes. Entrega-se ao álcool e à busca de tudo que tem a ver com a História da África, sobretudo, do Daomé no intuito de retrair a história do seu pai: *il ne se contentait pas des livres mangés par les sizo et endormis sur les rayons de la bibliothèque de Lambrienne. Non ! Il découpait des bons dans les catalogues et faisait des commandes en France.* (CONDÉ, *idem*, p.21)⁴⁰³. Para retrair a história do pai, Djéré lança-se à constituição de “uma magnífica coleção de livros e de jornais ilustrados”, a qual foi destruída pela furação de 1928, considerada como uma das furações mais desastrosas na história da

recebidas dele a cada ano novo, tampouco às cartas que, sob a insistência do Romulus, seu cônjuge, lhe reclamava de dinheiros para encarar as despesas da existência. (Tradução minha).

⁴⁰² Nem Djéré nem Justin nunca faziam nada com suas duas mãos. Não era certamente o que possuíam que atraía as mulheres, mas algumas coisas da mina deles que fazem não se podia impedir de observar-lhes. (Tradução minha).

⁴⁰³ Não se contatava com os livros feitos sob medida das *sizos* (“tesuras”) e adormecidos nas estantes da biblioteca da Lambrienne. Não! Cortou cupões nos catálogos e fazia encomendas na França. (Tradução minha).

Guadalupe⁴⁰⁴. É disso que surge a ideia de escrever uma série de relatos chamados “*Cahiers*” de *Djéré*, nos quais procura relatar a história do seu pai bem como a da sua mãe, Hosannah:

Djéré ne s'avait que s'asseoir derrière la table de la salle à manger, tremper sa plume dans un encrier de verre, griffonner du matin jusqu'à la fin de l'après-midi sur du papier, raturer et le soir, quand il était saoul raconter des histoires qui n'avaient ni tête ni queue ni tête. (CONDÉ, p.1992, p.51)⁴⁰⁵.

O que se nota é que *Djéré* projeta toda sua vida na reinvenção de um passado longínquo para o qual ninguém quer prestar atenção; um passado que muitos tratam com desprezo. De tanto entregar-se nesse empreendimento, as pessoas o qualificam de *dejwe* (“desnorteadado”); e o narrador condeiano considera Hasonnah como cúmplice por ter o considerado como um Deus em vez de um simples *tafiateur* (“alcóolatra”), um egoísta, um insuportável que não demonstra nenhum compromisso com aqueles ao seu redor. Apesar das críticas, *Djéré* fica ancorado neste seu *savoir-faire*, nesse seu desejo de restituir uma ‘era passada’, que não apresenta nexos com seu tempo, com sua realidade presente. Articula-se à essa consideração o desinteresse generalizado pelas suas histórias, que até Justin, seu filho sequer as escuta. Todavia, essa indiferença do filho em relação ao pai se resulta em um arrependimento e se transforma, mais tarde, em um ponto de partida para construção de um tipo de programa em torno de uma *vie-commune* (“vida-comum”), de um *vouloir-commum* (“querer-comum”).

7.3. Justin, *Djéré*, Spéro: em torno de um ‘querer-comum’

O programa em torno de um ‘querer-comum’ destas personagens é fruto de um tipo de ‘consciência crítica lentamente’ adquirida. Para o protagonista de Justin, essa consciência surgiu a partir de uma estadia em Martinica para realizar seu serviço militar. O deslocamento para Martinica, país de origem do seu avô, oferece ao protagonista a oportunidade não somente de descobrir as histórias contadas por seu pai, mas também confrontá-las com a memória popular martinicana. Como essa sua estadia leva-o até a mansão onde morava o antigo-rei

⁴⁰⁴ A figuração dessa catástrofe, que deixou mais de 1.200 mortos e de numerosos feridos, sem mencionar as destruições materiais, é também um ponto que mostra como o narrador condeiano apropria de resquícios do passado para tecer sua intriga.

⁴⁰⁵ *Djéré* sabia somente se sentar atrás da mesa de jantar, mergulhar sua caneta em um tinteiro de vidro, rabiscar de manhã até o final da tarde, destacar a noite, quando ficava cansado contar histórias sem fundamento. (Tradução minha).

derrotado e exilado, Justin acaba se lembrando dessas histórias contadas incessantemente por seu pai. De fato, o jovem se defronta com a memória do ‘ator coletivo’, isto é, com insólitos, com histórias que os martinicanos transmitem para suas progenituras de geração em geração. O contato com a tradição oral martinicana leve-o não somente a acreditar nas histórias do seu pai, mas também a apropriar-se delas, a lançar-se doravante em uma busca incessante no intuito de descobrir suas origens:

il commença à interroger les gens du quartier Bellevue qui ne se souvenaient pas de grand-chose. Quelqu’un lui conseilla de se rendre à la bibliothèque et il s’y enferma un jour de permission. (CONDÉ, 1994, p.54)⁴⁰⁶.

Esse empreendimento é similar ao empreendimento do protagonista glissantiano no romance *Le quatrième siècle*, Béluse Mathieu que –, na sua obsessão de (re)constituir um “passado fragmentado”, um “passado ocultado” pelo ensino de História e pelas celebrações oficiais –, resolveu subir os morros para interrogar o velho *quimbiseur* papai Longoué, considerado como depositário da “memória coletiva”. Os empreendimentos desses protagonistas glissantianos assim como os dos protagonistas condeianos como Djéré, Justin, Spéro e Anita no romance *Les derniers rois mages* corroboram a tese central defendida nesta pesquisa de que, pela figuração de rastros profundos oriundos do tráfico negreiro, da colonização-escravização, o passado constitui um pesadelo nas produções literárias e artísticas do Caribe criouli-francófono,

Nas suas pesquisas na biblioteca, Justin consegue consultar velhos jornais da época que falavam efetivamente do rei africano despojado e exilado pelos franceses com cinco das suas mulheres, duas crianças, seu alter ego, o príncipe de Adandéjan; e tais descobertas lhe servem apenas de gatilho na sua busca de descobrir, (re)constituir e preservar o ‘passado’ da sua ascendência. As primeiras descobertas na biblioteca impulsionam-no a pesquisar livros em estantes de história das livrarias que retratam a vida do ex-rei exilado. O que se observa, de fato, é o surgimento de um interesse, de um *vouloir* (“querer”), no qual a personagem projeta sua vida (seu futuro) em forma de um ‘programa’. Sua estadia de formação militar torna-se, portanto, um momento de grande descoberta, de grande aquisição para a construção de uma consciência crítica sobre sua ascendência real, consciência essa que o levará a entrar em uma relação profunda e particular com seu pai em torno de um *vouloir-commun*, de uma *vie-commune*: descobrir, (re)constituir, preservar e perpetuar sua ascendência de nobreza.

⁴⁰⁶ Começou a questionar as pessoas de Bellevue que não se recordavam de muita coisa. Alguns lhe aconselharam ir à biblioteca de La Pointe e nela passou um dia de permissão. (Tradução minha).

O Justin que volta da Martinica se revela, portanto, um homem completamente diferente daquele que vivia na Guadalupe, o filho que nem sequer escuta as histórias do seu pai. Em *Le personnel du roman*, Hamon (1998, p.236) destaca que no universo antropomorfo, que organiza a confusão pessoa-personagem, o *vouloir* transforma qualquer ator, a qualquer momento da narrativa, em um sujeito virtual dotado de um programa local ou global e em relação já formalizada com um objeto ao qual atribui um valor, seja positivo (deseja obtê-lo) seja negativo (deseja evitá-lo). Conforme a formulação do autor, este objeto pode ser, por sua vez, seja um objeto concreto (querer uma casa, querer ter filho), seja um estado (querer ser feliz), seja uma modalidade (querer o poder, desejar um saber) etc. e este querer-fazer pode ser nato ou adquirido. Neste registro, nota-se que o *querer* do Justin é adquirido e o transforma em sujeito consciente, dotado de um projeto que pode ser definido como um projeto local. A consciência em destaque aqui é resultante –, como quer a teoria da poética da relação estudada no primeiro capítulo desta tese –, do *deslocamento* (ou da errância conforme o termo glissantiano). *Deslocamento*, *errância* configura-se, portanto, como fundamento da construção de toda consciência crítica, de enriquecimento ou de acumulação, desviando assim o velho provérbio segundo a qual *pierre qui roule n'amasse pas mousses* (“Pedra que rola não acumula limo”), insinuando que é em deslocando-se ou errando-se de um lugar a outro, de um estado de ser e de estar que se acumula experiências, saberes, conhecimentos. O *descolamento*, a *errância* oferece ao homem a possibilidade de melhor se descobrir, de melhor se relacionar tanto com o universo quanto com o outro. Na *errância*, no *deslocamento*, conforme estudado no primeiro capítulo com base na teoria glissantiana, o lugar enquanto realidade incontornável é interligado ou constituído por infinitas unidades que mantêm relação umas com as outras; e, nesse viés, existe apenas lugar ligado e relacionado. É justamente nessa perspectiva que inscreve a consciência adquirida por Justin durante seu deslocamento na Martinica o qual leva o protagonista a reflexões sobre seu lugar para com o mundo, fazendo com que se torne uma personagem ‘nova’: *après son retour de la Martinique, tout le monde s'accorda à dire qu'il était devenu aussi raseur que son père. Et en plus de cela, il devint plus arrogant.* (CONDÉ, *idem*, p.55)⁴⁰⁷. A transformação que esse deslocamento opera na personagem é incipiente não-globalizante se se referir à sua postura frente da responsabilidade familiar, como se verá.

Após seu reingresso da Martina, Justin consegue um emprego em um hospital, onde encontra sua futura esposa Marisia, jovem de família nobre. Na mesma linha de não-assumir

⁴⁰⁷ Após sua volta da Martinica, todo mundo estava de acordo que se tornou tão engraçado como seu pai. Além disso, se tornou mais arrogante. (Tradução minha).

devidamente sua responsabilidade de pai, Justin aproveita desse relacionamento com essa jovem para livrar-se do seu emprego: *sitôt qu'il eut épousé Marisia, Justin quitta son emploi à l'hôpital et dit pour toujours adieu au travail.* (CONDÉ, 1992, p.58)⁴⁰⁸. Com esse ato, o protagonista aproxima-se do seu pai, “que nada também faz”, corroborando o provérbio *Joumou pa donner kalbas* (“Tal pai tal filho”) e entregar-se ao seu ‘querer’, sua ‘atividade intelectual’: descobrir, (re)constituir e perpetuar o passado da sua ascendência. Como se precisasse abandonar seu trabalho para, assim como seu pai, se livrar exclusivamente do programa de sua vida: preservar e divulgar sua ascendência de nobreza. Conseqüentemente, embora tenha sempre amado a música, embora tenha tentado aprender a tocar algum instrumento musical, Justin não consegue se tornar músico, abandona esse desejo em favor do álcool e de contar histórias habituais, seguindo assim seu pai Djéré, que não colabora na responsabilidade familiar. De fato, da mesma maneira de Hosannah teve de criar sozinho seu filho, Marisia se vê encontrada sozinho no cumprimento dessa responsabilidade:

La pauvre Marisia avait fort à faire avec Djéré et Justin, deux fainéants, deux boit-sans-soif sur les bois, parfois violents. Jusqu'à ce que dans sa grande bonté Dieu rappelle Djéré à Lui ; elle était alors enceinte de huit mois de son enfant. (CONDÉ, 1992, p.59)⁴⁰⁹.

Para além de corroborar a visão antagônica sobre a responsabilidade paterna *versus* responsabilidade maternal apontada acima, sobressai nesse segmento da narração uma espécie de des(re)continuidade e de esperança em um futuro promissor ou de projeção em um tempo novo; pois, se a morte da personagem Djéré simboliza uma descontinuidade, o fim de um ciclo ou de um tempo, e a personagem Justin representa a continuidade desse ciclo de vida, – aliás, já se revela, antes mesmo da morte do pai, seu substituto natural em termo de comportamento –, a gravidez da Marisia ou o bebê que virá a nascer simboliza a esperança, o advento de um tempo novo: *pitit se baton vyeyès* (“filho é a muleta da velhice”) como diz o adágio haitiano. Como *pitit se baton vyeyès*, Marisia pode sonhar tempo melhor: é como diz outro adágio haitiano *espwa fè viv* (“a esperança dá vida”).

Colocando-se como principal herdeiro do seu pai, no dia seguinte do enterro, Justin quebra a cabeceira da cama do defunto pai e nela encontra seus velhos pertences, pedaços de jornais, a *Histoire illustrée de l'Afrique* d'Henri Veyrier e os famosos *Cahiers* numerados de 1 a 10.

⁴⁰⁸ Assim que se casou com a Marisa, Justin abandonou seu emprego no hospital e diz para sempre adeus ao trabalho. (Tradução minha).

⁴⁰⁹ A coitada Marisia tinha de lidar com dois preguiçosos, dois *boit-sans-soif*, às vezes violentos, dois úteis para alimentar. Até na sua grande bondade Deus chama Djéré a Ele; ela então estava grávida de oito meses. (Tradução minha).

(CONDÉ, 1992, p.59). Se a re-construção da identidade requer buscas incessantes de ‘valores’, a nova descoberta do protagonista o coloca diante de um momento de ouro para a des-re-construção da sua identidade, da sua imagem, da sua ascendência. O problema é que essa busca –, que levará o sujeito à des-re-valorização de ‘memórias’, de ‘histórias’, de “visões/concepções de mundo, de crenças” de acordo com os princípios da teoria do “Realismo maravilhoso” e da teoria da “Poética da relação” –, implica paciências, disciplinas, métodos, e, para alguém impaciente, indisciplinado, essa busca pode se revelar vã. Parece que Justin, até então tem se mostrado paciente, fica ciente dessas implicações, motivo pela qual se mergulha totalmente na leitura dos *Cahiers* do pai:

À la surprise de Marisia, qui ne l’avait jamais vu parcourir même un journal, il s’y plongeait trois jours et trois nuits entiers. Quand il en sortit, il avait un drôle d’air, comme s’il avait connu après sa mort l’âme secrète de son père. (CONDÉ, 1992, p.60)⁴¹⁰.

A busca de valores, que pode ser pensada como a busca da “verdade”, me parece, leva o sujeito à uma consciência crítica ou a refletir criticamente sobre seus atos, seus empreendimentos, suas omissões bem como sobre suas responsabilidades para com sua comunidade, para com seus congêneres ou ainda para com o mundo. É justamente nesse viés que se inscreve o aprendizado da personagem Justin com a leitura dos *Cahiers* do pai, que o leva ao arrependimento e ao remorso por não ter valorizado seu pai, por não ter procurado o entender, por ter apenas o considerado como um ‘coitado’, um *taffiateur* (“alcoólatra”). Com essa consciência, doravante, todo seu esforço se norteia pelo seguinte questionamento: “como reparar a indiferença da sua conduta?” (CONDÉ, *ibidem*). Após longa reflexão, em homenagem ao pai, Justin pensa em publicar os *Chaiers*, procura seu antigo professor do primário, que lhe aconselha de enviar os manuscritos à uma editora em Paris na França; todavia, estas duas palavras lhe causam medo, motivo pelo qual resolveu guardar os manuscritos lá onde havia os encontrado de forma extremamente segura. O nascimento logo do seu filho vem lhe tirar todo outro interesse (CONDÉ, 1992, p.61). Como indicado acima, com base neste repetido adágio haitiano *pitit se baton vyeyès* (“filho é a muleta da velhice”), Justin procurara reverter a indiferença da sua conduta em relação ao seu pai, forjando com seu filho, desde a tenra idade, uma relação de “cúmplice” em torno de um programa de *vie-commune*.

As teorias do “Realismo maravilhoso” e da “Relação” (como categorias poéticas e estéticas) expressam uma responsabilidade para com a tradição (costumes, crenças, rituais,

⁴¹⁰ Para a surpresa da Marisia, que nunca o tinha visto percorrer nem um jornal, ele mergulhou três dias e três noites inteiramente. Quando ela saiu, ele tinha uma aparência engraçada, como se tivesse conhecido após sua morte a alma secreta do seu pai. (Tradução minha).

valores populares) que fundamenta e estrutura o olhar particular de um determinado povo sobre o mundo, sobre o universo, seu entorno; e, como é amplamente sabido, isso envolve ou implica a participação ativa daquele povo na re-valorização, na re-invenção dos diversos elementos que compõem essa tradição por meio da educação, do culto da memória, pela transmissão de geração em geração. Essa consciência adquirida tardiamente graça ao seu serviço militar na Martinica, é o que leva Justin a buscar travar desde cedo uma relação particular de pai-filho com Spéro, tentando seguir rigorosamente a tradição:

Quand son fils eut quelques mois, il le circoncit lui-même. Puis, il pratique sur ses tempes les incisions rituelles que portait son père mais que, vu la négligence de ce dernier, il ne portait pas lui-même. (CONDÉ, 1992, p.61-62)⁴¹¹.

Nesse enunciado, o uso do pronome *lui-même* (“ele próprio”) enfatiza o grau de determinação, de responsabilidade da personagem para com a tradição, o grau de relação que busca travar com seu filho desde a tenra idade. De fato, Justin envia todo seu esforço para corrigir os erros, para reparar sua indiferença em relação ao seu pai, projetando sua vida no filho, fazendo dele seu principal companheiro:

Malgré les coups de colère de Marisia, il emmenait Spéro partout avec lui. [...]. Les gens disaient même qu’il l’emmenait chez ses maîtresses et qu’assis dans une berceuse, un sucre d’orge à la bouche, Spéro attendait la fin des plaisirs de son père. (CONDÉ, 1992, p.62)⁴¹².

Além do grau de companheirismo, que Justin procura criar com seu filho desde na sua tenra idade, há nesse segmento um certo tipo do que se pode chamar de ‘exagero do boato’, expressado pelo enunciado *Les gens disaient même qu’il l’emmenait chez ses maîtresses et qu’assis dans une berceuse, un sucre d’orge à la bouche, Spéro attendait la fin des plaisirs de son père*. Parece-se que este enunciado não pretendia apenas enfatizar o grau de companheirismo do pai para seu filho, mas igualmente destacar o lugar ‘da voz do ator coletivo’ ou de boatos na construção do discursivo narrativo. Esse aspecto não será atentamente estudado, conforme já mencionado, ao invés, prosseguirei com a *caracterização* da relação entre pai com filho na narrativa.

Um pai que projeta sua vida na sua progeneritura procura assegurar-se que seu filho tenha ou cultive laços com a descendência paterna, e, em caso de ausência desses laços, o pai pode se

⁴¹¹ Quando seu filho tinha alguns meses, ele mesmo o circuncidou. Depois, praticou sobre suas têmporas as incisões rituais que usava seu pai que, devido à negligência deste, ele mesmo não usava. (Tradução minha).

⁴¹² Apesar das frustrações de Marisa, levava Spéro em todos os lugares com ele. [...]. As pessoas até dizem que o levava nas casas das suas amantes e sentado no seu carrinho de bebê, uma bengala doce na boca, Spéro aguardava o fim dos prazeres do seu pai. (Tradução minha).

sentir culpado, falhado à sua responsabilidade paternal, e o filho pode acabar passando toda sua vida na (des)ilusão, na procura de sua origem, como ocorreu com a personagem Djéré: *On ne saurait dire ce qui finit Djéré. Probablement toute une existence de chagrins et désillusions, vécue dans le souvenir de son ascendance ratée.* (CONDÉ, 1992, p.62)⁴¹³. Justin não deseja este triste fim para seu filho, Spéro, motivo pelo qual não apenas faz dele seu principal companheiro, mas igualmente o inicia precocemente à tradição sobre sua ascendência, colocando nas suas mãos os *Cahiers de Djéré*, apesar de que o pequeno nem ainda tinha adquirido suficientemente a habilidade de leitura. Spéro será assim criado dentro desse contexto, e dos três filhos de Justin, apenas tem se mostrado atento às histórias contadas pelo pai, apesar de que essas histórias são consideradas por todos como falas sem sentido nem fundamento. A relação dos dois se fortalece mais quando, no Lycée onde estuda, em uma aula sobre a conquista colonial, o professor de história pronuncia “o mesmo nome e conta a mesma história com as quais Justin enchia a cabeça das pessoas desde anos” (CONDÉ, *idem*, p.19).

Por conseguinte, este professor de história torna-se logo um *acteur-type*, que coincide com o *vouloir* do jovem Spéro, participando assim da celebração final do “contrato”, do “pacto” entre o jovem e seu pai. A celebração desse “pacto” para o programa de uma *vie-commune* expressa-se no seguinte segmento, no qual Spéro ao chegar em casa se apressa para relatar:

– Papa, papa, le maître a parlé de ton grand père-père !

Justin avait eu la force de se lever.

– Qu’est-ce qu’il a dit ?

Spéro l’avait entraîné devant le tableau de la salle à manger, et baissant la tête, avait débité :

- Il a dit que les Français ont pris son royaume et l’ont donné à son frère. Lui qui ne devait jamais regarder la mer de ses yeux, ils l’ont forcé à l’enjamber. En février 1894, ils l’ont exilé à la Martinique où il est resté six ans. Ensuite il a eu permission de partir. Il est revenu en Afrique et il est mort à Alger, comme tu l’as dit, un 10 décembre. (CONDÉ, 1992, p.20. Sublinhado meu)⁴¹⁴.

Há de observar, à primeira vista nesse segmento da narrativa, todo um ritual ou toda uma liturgia quando se trata de se referir ao ancestral, manifestado no enunciado sublinhado. Em seguida, se a informação trazida nesse segmento da narração expressa uma relação intensiva do texto narrativo com a História do personagem histórico, com a realidade do povo do romance, coloca igualmente em destaque um *vouloir-commun et précis* (“um querer-comum e

⁴¹³ Não saberia dizer o que termina a vida de Djéré. Provavelmente toda uma existência de tristezas e de desilusões, vivida na lembrança da sua ascendência falhada. (Tradução minha).

⁴¹⁴ - Pai, pai, o mestre falou do seu avô! Justin teve a força de se levantar. – O que disse? Spéro conduziu-lo diante do quadro na sala de jantar, e prosternando-se, iniciou: – Disse que os franceses tomaram o seu reino e o deram ao seu irmão. Ele, que nunca devia olhar o mar de seus olhos, foi forçado a atravessá-lo. Em janeiro de 1984, eles o exilaram na Martinica, onde passara seis anos. Em seguida, teve a permissão de partir. Retornou à África e faleceu em Argel, como você disse, um 10 de dezembro. (Tradução minha).

definido”): descobrir, perpetuar e reconstituir sua gloriosa ascendência. Desde então, apesar das frustrações da Marisia, o pai e o filho passam suas noites em sussurros testa contra testa, conversando sobre o programa de seu *vouloir-commun*, que deve levá-los para a África, mais precisamente ao Daomé, a procura de informações sobre a sua descendência. Diante da inviabilidade deste empreendimento, Justin sintetiza a esperança depositada no filho:

Plus vraisemblablement il attendait de Spéro qu’il fasse parler de lui d’un bout à l’autre de la Guadeloupe, qu’il donne du lustre à la famille et comble son père qu’on avait traité avec dérision. (CONDÉ, 1992, p.62)⁴¹⁵.

Todos os esforços dos dois são dirigidos para este *vouloir-commun* que se transforma em um pacto de uma *vie-commune* (“vida-em-comum”), envolvendo apropriação e desapropriação, amor e desamor; aproximando-se do que Harmon chama em *Le personnel du roman* de “objeto de desejo”. De acordo com a formulação de Hamon (1998, p.240), o objeto de desejo, o qual envolve pulsão ou repulsão, filia ou fobia, em um texto literário que o destaca, é dotado simultaneamente de atributos característicos (o estado, a pessoa, ou o objeto procurado são nomeados, descritos fisicamente pelo texto) assim como de um valor definido, isto é, positivo ou negativo, a procurar ou a evitar, proveitoso ou prejudicial. A figuração inaugural de um *querer fazer /um quer ser /um querer ter* ou de um *não-querer fazer / não-querer ser / um não-querer ter*, conforme prossegue Hamon:

N’est pas seulement un pur « effet psychologique », reliant cataphoriquement un personnage à ses virtualités, un pur et simple « déclencheur » de narrativité, mais s’accompagne dans le texte d’un effet axiológico que va donner au texte, dès le départ, sa tonalité particulière, sa « couleur axiológica » particulière, en posant également un système de valeurs : objet positif ou négatif, désir coupable ou non-coupable, avouable ou inavouable, « faute » « ou conformité », conformité à un devoir ou un manquement à ce devoir, etc. : les degrés de fixation du programme (programme plus ou moins net) vont donc de pair avec les degré de valeur du programme (objet conforme ou non à un devoir positif ou négatif, à une norme), et avec les degrés de conscience (connaissance ou méconnaissance) que le personnage a des objets et projets de son propre programme ou du programme des autres personnages . (*idem*, p.24. Grifos do autor)⁴¹⁶.

⁴¹⁵ Mais certamente, esperava de Spéro que fizesse falar dele na Guadalupe inteira, que tornasse ilustra a família e realçasse a imagem do seu pai que havia sido tratada com derrisão. (Tradução minha).

⁴¹⁶ não é apenas um simples “efeito de psicologia”, ligando cataforicamente uma personagem às suas virtualidades, um puro e simples “gatilho” de narratividade, mas igualmente acompanha-se no texto de um efeito *axiológico* que dará ao texto, desde o início, sua tonalidade particular, sua “cor axiológica” particular, colocando igualmente um sistema de *valores*: objeto positivo ou negativo, desejo de culpa ou não culpa, declarado ou não, “culpa” ou “conformidade”, conformidade a um dever ou descumprimento a este dever, etc.: os graus de *fixação* do programa (programa mais ou menos neutra) vão portanto de par com os graus de *valores* do programa (objeto conformado ou não a um dever positivo ou negativa, à uma norma), e com graus de *consciência* (conhecimento ou desconhecimento) que a personagem tem dos objetos e projetos de seu próprio programa ou de programa das outras personagens. (Tradução minha).

Trata-se aqui de uma formulação que não oferece apenas subsídios para compreender o grau e a natureza da relação entre Justin e seu filho Spéro, mas igualmente oferece possibilidades de compreender a gradação dos fatos que tecem o tecido narrativo do romance *Les derniers rois mages* de Maryse Condé. A consciência (que essas duas personagens têm sobre o que as une, o dever que têm de cumprir para uma *vie-commune*) faz com que se confundem, se tornem inseparáveis um do outro; já que, em aparência, como alega o narrador condeiano, Spéro é o retrato do seu pai, mas sendo bastante mais forte e agitado, seus colegas de escola aprendem a não zombar dele, a não o chamar de *Wa Maj*, como aconteceu com seu pai (CONDÉ, 1992, p.65). É essa relação em torno de um *querer-comum* que fundamenta os traços característicos da personalidade de Spéro, principal protagonista da narrativa de *Les derniers rois mages*.

7.4. O caribenho e o desejo de descobrir suas raízes africanas

Em *Les derniers rois mages*, os empreendimentos do protagonista Spéro se articulam em torno do *querer* instigado pelo seu pai: descobrir, perpetuar e reconstituir sua gloriosa ascendência. Um dos seus primeiros empreendimentos em prol desse *querer* foi um quadro que pintou, em segredo, enquanto contava apenas quatorze anos, a partir da velha fotografia pendurada desde três gerações na parede da sala de jantar. Nessa velha fotografia, o narrador condeiano fixa o ângulo de visão sobre Djéré: “o avô de Spéro ficava na extrema esquerda nos braços da rainha mais velha, beato, abastado, aparentemente bem-amado, que, no entanto, a família tinha deixado com alguns objetos tornados logo relíquias, quando repartiu para a África”. (CONDÉ, 1992, p.16). O jovem Spéro procura reproduzir com fidelidade esta fotografia: *il avait mis un soin particulier à peindre la figure de bébé joufflu de son grand-père Djéré*⁴¹⁷. Um dia 10 de dezembro após uma missa de *réquiem* em memória do seu bisavô, o jovem oferece esse quadro ao seu pai, o qual o emociona tanto que vê no seu filho alguém dotado em arte:

[...]. il n'avait jamais sérieusement considéré ce goût de peindre de son fils. Mais ce tableau-là lui parut merveilleux. Sublime. Frédéric Devaux, le français qui avait peint

⁴¹⁷ “Tinha tomado cuidado para pintar com o rosto do bebê rechonchudo de seu avô Djéré. (Tradução minha).

les fresques du marché et la sous-préfecture, ne lui parut pas plus doué. (CONDÉ, 1992, p.23)⁴¹⁸.

Eis como o primeiro empreendimento do jovem Spéro é um “gesto simbólico”, que expressa uma visão ou concepção particular de mundo. Assim, apesar de ter desejado que seu filho se tornasse professor, apesar de Marisia ficar com raiva ao ver seu filho se livrar completamente à atividade de desenhar, com esse excelente quadro realizado, Justin acaba escolher a arte plástica como profissão para o jovem Spéro: *Désormais, il se mit à remplir des formulaires et des dossiers à l'intention de Spéro et, au bout d'un an, finit par lui obtenir une bourse pour une école d'art plastique à Paris.* (CONDÉ, 1992, p.23)⁴¹⁹. É como se fosse para Justin e Spéro, que têm um programa de *vie-commune*, a arte (principalmente a arte plástica) se revela promissora, ela informa e forma, vendo assim nela apenas possibilidades de realizar seu programa de *vie-commune*, de projetar seu futuro em torno de um mesmo objeto de desejo. A consciência dessas personagens sobre a arte plástica está vinculada à teoria da arte alexisiana cuja linha de força é a de que a arte permite cantar as belezas da “Pátria” com altos e baixos de um determinado povo e, a partir dela, construir o “sentido” de perspectivas grandiosas de futuro das lutas desse povo em prol da verdade profunda da vida. (ALEXIS, 1956). De fato, parece-se que a escolha da profissão de Spéro expresse uma consciência de que, como teoriza Alexis, “a arte é fundamentalmente ligada à vida”; e sendo assim se configura como uma “atividade cotidiana, uma criação contínua, coletiva, popular” ([1957] 2013, p.73) cujo centro é o homem na sua realidade complexa e movimentada. Essas considerações insinuam que é através do curso escolhido para/pelo protagonista que se deve procurar os traços características da sua personalidade como protagonista, que apesar de ter mostrado dotado em pintura não teve grande êxito no curso: *À l'école des arts plastiques, Spéro faisait partie des derniers de la classe.* (CONDÉ, 1992, p.26)⁴²⁰.

O insucesso do protagonista se deve a vários fatores dentre os quais dificuldades de se relacionar com a sociedade francesa (temperatura facilmente nevada, frio, pessoas pouco abertas, seus professores nem sequer lhe tinham prestado muita atenção) e à sua própria obsessão pela busca da sua ascendência, levando-o a se livrar integralmente a uma busca identitária:

⁴¹⁸ Nunca havia realmente considerado este gosto de pintar de seu filho. Mais este quadro lhe pareceu maravilhoso. Sublime. Frédéric Devaux, o francês que havia pintado os frescos do mercado e da subprefeitura não pareceu mais dotado que ele. (Tradução minha).

⁴¹⁹ Doravante, começou a preencher formulários à intenção de Spéro e, após um ano, conseguiu obter uma bolsa de estudo para uma escola de arte plástica em Paris. (Tradução minha).

⁴²⁰ à escola das Artes plásticas, Spéro fazia parte dos últimos da turma. (Tradução minha).

Il fut plus fréquent à la bibliothèque qu'à des cours de dessin. Enfermé du matin jusqu'au soir, il dévorait tous les documents possibles et imaginables, écrits par les historiens sur le défunt royaume d'Abomey. (CONDÉ, *idem*, p.23)⁴²¹.

Se esse segmento da narração evidencia os motivos do insucesso do protagonista no curso para o qual tem se mostrado excelente, corrobora sua obsessão para o programa da *vie-commune* que o une com seu pai. Nisso também se manifesta uma certa desconfiança do protagonista na grade curricular, que não lhe oferece possibilidades de realizar seu “sonho”. Motivo pelo qual, da mesma forma do pai na Martinica, o jovem se lança, durante os cinco anos ali vivido, em uma busca das suas raízes, dando pouca importância ao seu curso, entrando até em correspondência com M. Bodriol, antigo administrador das Colônias, que tinha passado vinte anos colocando ponto a ponto os capítulos de um estudo – que os críticos concordam em encontrar monumental – sobre os reis-deuses do Benim (CONDÉ, *ibidem*). Esse empreendimento – que expressa um certo tipo de crítica a grade curricular ou ao ensino da arte – aproxima o jovem Spéro, em parte, do jovem Mathieu Béluse que, no romance *Le quatrième siècle* d'Édouard Glissant estudado anteriormente, ao se livrar à procura do significado do “passado”, questiona o ensino de História, conforme já estudei no segundo capítulo.

Todavia, apesar de questionar implicitamente a grade do seu curso, o jovem Spéro continua ver na arte um meio de salvação, “o único meio que possui para escapar da realidade miserável do morro de Verdol, marcada pela promiscuidade, pela pobreza material e cultural” (VALENTI 2010, p.86), como relata o próprio narrador condeiano: *Il n'avait aucune ambition. S'il faisait de la peinture, c'était parce qu'il haïssait tout le reste et ne voulait pas devenir instituteur pour soulager ses parents de la misère.* (CONDÉ, 1992, p.26)⁴²². É como observou Simonetta Valenti, a pintura é, para Spéro, a única atividade digna de ser praticada, em um contexto sociocultural habitado pelo trabalho manual e, por conseguinte, uma estigmatização do trabalho intelectual (como escritor, artista, contador de historiador) considerado inútil e muito pouco lucrativo. Foi esse desprezo pelo trabalho intelectual que fazia com que Djéré assim como seu filho Justin tivesse sido considerado apenas como *tafiateur*, que não faziam nada com suas mãos. Ora, em um contexto de opressão, a arte forma e informa, oferecendo ao sujeito que a pratica a possibilidade de melhor se conhecer, de buscar perspectivas que norteiam sua vida ou seu projeto de vida. À essa consideração está vinculada à consciência do Spéro sobre sua

⁴²¹ Frequentava mais a biblioteca do que suas aulas de desenho. Trancando-se de manhã até a noite, ele devorava todos os documentos possíveis e imagináveis, escritos por historiadores sobre o defunto Daomé. (Tradução minha).

⁴²² Não tinha nenhuma ambição. Se cursava pintura, era porque odiava todos os outros cursos e não queria se tornar professor para amenizar seus parentes da miséria. (Tradução minha).

profissão, a qual o permitirá realizar grandes encontros, grandes descobertas, além de levá-lo a cortejar lugares diversos, pessoas diversas. É sua atividade de pintor que permitiu o encontro com sua futura esposa, Débbie, historiadora estadunidense muito engajada com as lutas dos afro-americanos, ficou encantada pelos quadros do Spéro que haviam sido expostos ao ar livre à admiração dos turistas.

O encontro com Debbie marca um ponto de virada na vida amorosa, profissional e familiar do protagonista. Com ela, Spéro não apenas contempla as paisagens da Guadalupe, “desfrutando a primeira e extraordinária vitória da sua existência até então muita árida” (CONDÉ, 1992, p.29), mas igualmente vê sua vida de forma diferente como era até então. Pois, se até então, entre Spéro e seu pai existe apenas uma relação de cúmplice, o relacionamento com Debbie marca logo o início de uma discrepância nessa relação, que havia solidificado desde a tenra idade de Spéro: *À présent, plus de temps pour causer avec son père, ni pour lui lire des pages des Cahiers de Djéré.* (CONDÉ, 1992, p.31). Também se, ao voltar na Guadalupe depois de cinco anos de estudos na França, Spéro resolveu voluntariamente passar dois anos desempregado, recusando um cargo de professor ao colégio no intuito de não se distanciar do pai, seu relacionamento amoroso vem amolecer a relação com o pai, provocando uma grande comoção na família do protagonista cujo único motivo de vida, até então, tem girado em torno da busca de suas origens. Por isso mesmo, Justin enxerga muito mal essa relação, já que Debbie se trata de uma pessoa completamente estrangeira à cultura/tradição e realidade da Guadalupe: *Une femme qui ne parlait pas créole. Une femme fruleuse qui réclamait de l'eau chaude pour ses deux bains de la Journée. Une femme qui inspectait tout ce qu'on lui donnait à boire et à manger.* (CONDÉ, *idem*, p.29)⁴²³. Contudo, Debbie não demora a inserir-se na tradição da história de ascendência real a qual tornará sua. O casamento do Spéro com Debbie marca, portanto, uma fase decisiva na família, não apenas amolece a relação do protagonista com seu pai, mas também separa os dois fisicamente de maneira definitiva; pois, após a união, Spéro muda-se para Estados Unidos e deixa o pai sem consolo.

7.4.1. Os protagonistas Justin e Spéro diante da “experiência do espelho”

L’histoire des nègres en Amérique était une plante qui poussait dru vers le haut, une épopée édifiante écrite en noir

⁴²³ Uma mulher que não falava crioulo. Uma mulher friolenta que se queixava da água quente para seus dois banhos ao dia. Uma mulher que inspecionava com suspeição tudo o que lhe dava para beber e para comer. (Tradução minha).

et blanc où il n'y avait que des bourreaux et des victimes.
(CONDÉ, 1992, p.99)⁴²⁴.

A migração de Spéro para os Estados Unidos coloca-o assim como seu pai na frente da noção de *expérience du miroir* (“experiência do espelho”) formulada por Mabilille em *Le miroir du merveilleux*, conforme tratado no primeiro capítulo de análise desta tese. Retomando sucintamente essa noção de Mabilille, o espelho nada mais é que um ‘instrumento maravilhoso’ o qual oferece ao homem a possibilidade de ‘atravessar os limites do mundo comum’, de ver e rever, de avaliar e reavaliar sua imagem para projetar seu *ser*, seu futuro para o bem ou o mal. Eis como o deslocamento do protagonista para os Estados Unidos o coloca bem como seu pai diante deste instrumento “maravilhoso” que é o “espelho”, oferecendo-lhes possibilidades de olhar o mundo, ver e rever suas experiências, ver e rever o que fazem, o que deixam de fazer bem como o que farão para conquistar a natureza, conhecer a si mesmo, planejar e projetar sua vida.

Em primeira vista, a migração do protagonista para os Estados Unidos desnorteia Justin e leva-o ao um mundo que se avizinha do mundo de “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Caroll, como é explicitamente desenhado no seguinte quadro:

Le départ de Spéro pour l'Amérique le brisa. C'est comme s'il l'avait vu prendre le chemin du cimetière, en voiture de pompes funèbres tirée par quatre chevaux. [...] il devient un vieux corps. Sa taille de palmier royal se cassa. Il s'enferma tant et si bien dans ses pensées moroses qu'il ne reconnut personne, passant sur des connaissances sans leur donner ni le bonjour ni le bonsoir. Il cessa de s'intéresser au rhum et ne prit plus le chemin du Cerf-Volant où ses anciens compagnons de bordée l'attendaient en vain. Seule lui resta la musique. Il s'asseyait sur sa galerie, embouchait sa clarinette et vous jouait de vieux airs du temps où il était dans sa jeunesse de Siobud. Les gens du morne s'attroupeaient à ces concerts et applaudissaient des deux mains avant de se dissiper en hochant la tête. (CONDÉ, 1992, p.62-63)⁴²⁵.

Conforme expressado por esse quadro, o mundo que se delineia para Justin é um mundo sem sol, um céu sem estrelas. O que mais petrifica Justin não é, em si, o deslocamento do seu filho (aliás, durante os cinco anos de estudos de Spéro em Paris, os dois viviam um longe do outro), mas é a “viagem definitiva”, a escolha de seguir sua esposa enquanto deveria ser o

⁴²⁴ A história dos negros na América era uma planta que cresceu espessa para cima, uma epopeia edificante escrita em preto e branco onde havia apenas carrascos e vítimas. (Tradução minha).

⁴²⁵ A partida de Spéro para a América o destruiu. É como se o visse pegar o caminho de cemitério, de carro funerário puxado por quatro cavalos. [...] tornou-se um velho corpo. Sua altura de palmeiro quebrou. Fechou-se tanto e tão bem nos seus pensamentos morosos que não reconheceu ninguém, passando por conhecidos sem cumprimentá-los. Parou de se interessar pelo álcool e não tomou mais o caminho do Cerf-Volant onde seus antigos companheiros forrados o aguardavam em vão. Apenas lhe resta a música. Assentou-se na varanda da sua casa, manobrava sua clarineta e tocava as velhas músicas quando era na sua juventude de Siobud. As pessoas do morro juntaram-se para assistir estes concertos e aplaudiram de duas mãos antes de dissipar, abanado a cabeça. (Tradução minha).

inverso: *Depuis quand est-ce que ce sont les hommes qui marchent derrière les femmes? C'était à Debbie de s'établir là où voulait son mari!* (CONDÉ, *idem*, p.63)⁴²⁶. Esse pensamento de Justin traduz e reproduz a tradição/cultura do patriarcalismo sobre o qual fundamenta a relação conjugal do Caribe criouli-francófono em particular e da totalidade-mundo em geral. É justamente sob a égide dessa tradição/cultural “paternalista” que o ato do filho escapa da sua concepção. Além disso, da mesma forma que seu filho declina da vaga de emprego na outra região da Guadalupe para não viver longe do pai, Justin tem esperado dele uma decisão similar, ou seja, nunca esperava que este deixasse definitivamente seu “lugar nativo” rumo a um país ‘estrangeiro’, a um lugar ‘outro’. Ora, para Justin, assim para muitos camponeses, o lugar ‘nativo’ é simbólico, permanecer ao lugar onde nasce é uma condição agregadora da “memória”: ter a memória do passado é enraizar-se no lugar onde nasce. Ou seja, é como se, para ele, alguém que deixa seu lugar de origem perderá seu passado e será condenado a “vagar e errar estupidamente sem encontrar a porta de saída que é a reflexão sobre o passado” para tomar emprestado os termos de Alfredo Bosi (1987, p.53). Assim, para Justin – que vê na migração definitiva uma perda de memória/tradição, um impedimento para o culto da memória/tradição – viver sem seu filho ao seu lado (com quem tinha um projeto de vida em torno de um *vouloir-commun*) é praticamente impossível.

Neste registro, a vida do protagonista tem se tornado uma *peau de chagrin*, algo insignificante após a migração do seu filho como relata o narrador condeiano:

C'était pitié de voir ce que ce pauvre bougre Justin était devenu depuis le départ de son enfant. [...]. Il se mit à marmonner des discours incompréhensibles où il était question de lieux de sépulture, d'offrandes rituelles, d'interdits et de culte. D'un air pénétré, il coupait le cou aux poulets et faisait gicler le sang. (CONDÉ, 1992, p.63 *idem*)⁴²⁷.

Sem a relação de cumplicidade que tem sido solidificada entre eles conforme já apontada, Justin e Spéro se veem na frente deste “instrumento maravilhoso” que é o espelho, obrigando-se, doravante, a viver sua vida separadamente, cada um em seu lugar, enfrentar os desafios do destino. Além do mundo maravilhoso que se desenha para Justin sobressai nesse segmento da narração, sua incapacidade de enfrentar os efeitos da desterritorialização do seu filho. São efeitos semelhantes daqueles experimentados pelo seu pai Djéré, quando este foi abandonado pelo pai, o ancestral, enquanto contava apenas cinco anos. Esses fatos narrados

⁴²⁶ Desde quando eram os homens que andavam através das mulheres? Era a Debbie de se estabelecer lá onde queria seu marido. (Tradução minha).

⁴²⁷ Era uma pena ver o que este sacana Justin se tornou desde a saída do seu filho. Começou a murmurar discursos incompreensíveis sobre lugares de sepultura, de oferendas ritualísticas, de proibidos e de culto. Com um ar penetrante, abateu galinhas e esguichava o sangue. (Tradução minha)

destacam a forma circular ou cíclica da narrativa de Maryse Condé em *Les derniers rois mages*. Conforme expressado no segmento da narração colocado em epígrafe deste capítulo, o tempo como espaço no qual se situam e evoluem todos os seres e as coisas é cíclico, envolve movimentos de ida e volta, que colocam o homem diante do espelho para interrogar tanto sobre a natureza exata da realidade quanto sobre sua ligação com a natureza, sobre relação para com o mundo na sua totalidade. Em toda obra narrativa, a capacidade ou competência das personagens de questionar sua identidade de agir eficazmente em prol do *objet de vouloir* (“objeto de querer”), seja que “têm ou não os meios de agir, seja que dispõem ou não de adjuvantes” (HAMON, 199, p.260), é fundamental para definir essa personagem, saber se é heróica ou não. Sob essa ótica, tanto Djéré (como viemos de observar no ponto anterior), tanto como Justin (como acabamos de ver) quanto Spéro (conforme se vê a seguir) revelam-se imponentes, portanto, pseudo-heróis. Nas suas atuações, além de os três sofrerem com a partida ou desterritorialização dos seus próximos, têm se mostrado incapazes de atingir seu *objet de vouloir*.

7.4.2. O protagonista Spéro nos Estados Unidos, enfrentando o “destino”

Chegado em um vasto país que, ao mesmo tempo, se aproximam e se distanciam da realidade do seu país de origem, Spéro conta com apoios incessantes da sua esposa para se inserir neste novo contexto marcado pelo racismo e pelas lutas incansáveis dos povos-afro para o respeito da sua dignidade. Nos seus primeiros momentos de vida ali, Debbie o apresenta a todos seus círculos de amigos, leva-o a todas suas conferências em diferentes universidades negras nos Estados Unidos, o que levam as pessoas a apelidarem-nos de *l’Un et l’Autre* (“Um e Outro”) (CONDÉ, 1992, p.41-42). Considerada como uma das melhores especialistas da reconstrução do Sul e grande ativista pela causa negra, Debbie instiga seu esposo na sua atividade de pintor: *à peine arrivée à Crocker Island, qu’elle lui avait demandé de préparer une exposition pour marquer son irruption dans le monde pictural américain*. (CONDÉ, *op.cit.*, p.103)⁴²⁸. Como teoriza Glissant, na “relação não há lugar para a passividade”

⁴²⁸ Uma vez que chegou à Crocker Island ela lhe pediu para preparar uma exposição para marcar sua irrupção no mundo pictural americano. (Tradução minha).

(GLISSANT, 1990, p.151), tudo é movimento, tudo é dinâmico, tudo é deslocamento; por isso mesmo Spéro deve começar a trabalhar apesar das múltiplas barreiras, particularmente linguística. O primeiro movimento do protagonista na sua profissão no novo país o coloca em relação com grandes nomes da inteligência americana:

Cette exposition se tiendrait Chez Marcuz, une petite galerie-librairie de Market Street qui était le cœur littéraire et artistique du tout-Charleston noir. On y avait accueilli entre autres W. Du Bois, James Baldwin, le pasteur Ralph Abernathy qui avait succédé à Martin Luther King Jr, l'historien Nathan Huggins et d'autres illustres dont les photographies dédicacées tapissaient les murs. (CONDÉ, *idem*, p.103)⁴²⁹.

Os ilustres convidados para participar desta exposição instigam o protagonista, que, inspirado em artistas e poetas, produziu trinta e seis quadros, em um tempo recorde, – “sem jamais copiar os mestres caros à Debbie” (CONDÉ, *ibidem*), desviando a tendência de preguiçoso acolada à sua personalidade pela sua própria mãe. Desses quadros, o protagonista fica particularmente orgulhoso de um quadro intitulado *New York* que havia produzido a partir de um poema de Léopol Sédar Senghor, um poeta muito caro a sua esposa Debbie. Com essa primeira exposição no país acolhedor, Spéro toma confiança em si; doravante, sua carreira se revela promissora. Todavia, o casal se decepciona pela falta de interesse nos trinta e seis quadros do protagonista; e essa decepção não os desencoraja; pelo contrário, os levam a outras iniciativas. Assim, Debbie aluga uma oficina de Meeting Street para Spéro, ali, o protagonista passa o dia inteiro e, quando ficou cansado de pintar seus quadros, *il s'en allait respirer l'odeur de saumure de la mer et regarder les touristes faire leur petit tour du quartier historique en cherchant les souvenirs de l'esclavage et la guerre civile en carriole à cheval*. (CONDÉ, p.105)⁴³⁰. Graças a seus movimentos, Spéro se tornou amigo de Linton, de origem jamaicana, criado em Cuba, antes de imigrar à Montréal e em seguida nos Estados Unidos. Apesar de, em várias ocasiões, sua mulher tomar liberdade de demonstrar ao seu marido que Linton não é uma boa pessoa a frequentar (pois, é geralmente considerado como traficante e sedutor de meninas), Spéro – que sempre obedeceu a sua mulher – desobedeceu-a dessa vez; pois, para ele: *Linton était comme lui un raté et un étranger. Et pas n'importe étranger ! Un antillais ! Car de loin, Cuba, Jamaïque, Guadeloupe, c'est pareil et solidaire comme les dents d'un peigne*. (CONDÉ,

⁴²⁹ Esta exposição ocorria Chez Marcuz, uma pequena galeria-livraria de Market Street que era o centro literário e artístico de todo-Charleston negro. Havia-se recebido nela entre outros W. Du Bois, James Baldwin, o pastor Raph Abernathy que sucedeu a Martin Luther King Jr, o historiador Nathan Huggins e outros ilustres cujas fotografias dedicadas penduravam nas paredes. (Tradução minha).

⁴³⁰ Ia respirar o odor da salmoura do mar e olhar os turistas fazerem suas pequenas voltas do bairro histórico, procurando lembranças da escravidão e da guerra civil em carruagem. (Tradução minha).

idem, p.106)⁴³¹. Esses enunciados expressam toda uma consciência sobre seu lugar no/com o mundo, toda uma ‘solidariedade regional’, condição essencial para sua plena inserção no novo contexto. A amizade mantida com o Linton destaca o antagonismo que define a união do protagonista com sua mulher.

O primeiro 10 de dezembro, que passaram juntos, tinha sido a ocasião da sua primeira disputa, por Debbie ter convidado alguns dos seus melhores amigos na comemoração deste dia, “momento tão especial e tão restrito” da família. Ora, falar de comemoração familiar é falar de um fragmento de tempo ‘especial e reservado’, que pode ser chamado ‘tempo especial e/ou restrito da família’, em contraposição a chamados ‘tempo social’, ‘tempo de trabalho’, ‘tempo de entretenimento’ etc.. Há pessoas ou grupos que vivem ‘o tempo da família’ em círculo muito restrito, restringindo-o até a pessoas mais próximas. O protagonista Spéro é um deste tipo de pessoa, que, apesar de ter se mostrado aberto, não aceita compartilhar este tempo com ninguém que não é do círculo familiar; por isso mesmo, se irrita contra sua esposa e resolve relembra-la do verdadeiro significado deste tempo:

Après le départ des invités, Spéro avait rappelé à Debbie que l’anniversaire du 10 décembre était une cérémonie strictement familiale instaurée par Hosannah quand elle avait appris la mort du père de son enfant. (CONDÉ, 1993, p.69)⁴³².

Sob a égide do tempo vivido socialmente, o lugar que separa o mundo aberto do mundo fechado, mundo público do mundo privado, mundo autóctone do mundo estrangeiro, como teoriza Hamon (1993, p.222), pode ser não apenas uma barreira estanque que *separa*, mas também pode ser um lugar misto ou neutro, de reunião de contrários e antagonismos, mas também pode ser o lugar intermediário onde se afirmam, se exacerbam, encontrando ou vivendo as diferenças. Assim, para o protagonista Spéro, os Estados Unidos tornam-se, a um tempo, o lugar neutro (no que se refere à comemoração da tradição familiar) e o lugar misto de reuniões de sujeitos antagônicos; motivo pelo qual resolve assumir, por si mesmo, a responsabilidade de organizar a tradicional comemoração da família, mandando fazer a missa de réquiem para o ancestral. São movimentos do protagonista em prol de investir o território no qual migra, de ali se orientar sem ajuda do ‘outro’.

É nesse contexto que o casal se prepara para receber o seu primeiro filho, apesar de que os dois não tinham planejado tê-lo devido às incertezas que caracterizam sua união. Todavia,

⁴³¹ Linton era como ele um desnorreado e um estrangeiro. E não qualquer um! Um antilhano! Pois, de longe, Cuba, Jamaica, Guadalupe, é semelhante e solidário com os dentes de um pente. (Tradução minha).

⁴³² Após a saída dos convidados, Spéro lembrava à Debbie que o aniversário de 10 de dezembro era uma cerimônia estritamente familiar instaurada pela Hosannah quando havia sabido do falecimento do pai do seu filho. (Tradução minha).

não se decepcionam, aguardam com muitas expectativas a criança que virá a nascer. Enquanto seu presente se reduz a uma sequência de interrogações ‘inquietas’, o protagonista projeta seu futuro na criança porvir: *Dans sa poitrine, son cœur avait fondu en espérance et en amour!* (CONDÉ, 1922, p.33)⁴³³. Contra a esperança do casal, nasceu uma menina, e, mesmo assim, ao segurar a bebê, Spéro estima que sua vida finalmente começa. Porém, não demora para ficar desapontado sob o pretexto de que a bebê não era saudável e chega até a mudar de quarto, deixando a criança com sua mulher, seguindo assim seu bisavô, seu avô e seu pai no que se relaciona à responsabilidade parental. O nascimento da criança opera mudanças tão radical na sua vida que começou a esquecer as histórias do ancestral e até rompeu com a antiga tradição de comemorar o 10 de dezembro. Este 10 de dezembro não celebrado mergulhou Spéro em profunda nostalgia e reflexões sobre seu lugar no mundo:

Qu'est-ce qu'il n'aurait pas donné pour rentrer chez lui ! [...]. Chez lui ? Est-ce que ces mots avaient encore un sens ? Après tant et tant d'années d'exil, est-ce qu'une terre est toujours natale ? On arrive dans le pays et on ne reconnaît personne, ni sa parole ni sa musique. On cherche sans jamais le trouver le piébwa de son placenta. (CONDÉ, 1992, p.173)⁴³⁴.

Parece-me que, enquanto expatriado haitiano em deslocamento, a errância ‘circular’, o deslocamento (ou ainda se se preferir a migração) oferece a sujeitos que o praticam a possibilidade de refletirem melhor sobre seu lugar no com o mundo, sobre sua própria identidade. Significar-me-ia sublinhar, em outros termos, que no deslocamento há sempre uma “consciência crítica” a qual, muitas vezes, permite ao homem “passar em revistar” toda sua vida, toda sua responsabilidade para com o mundo. É segundo esta perspectiva que se deve entender a revolta do protagonista Spéro contra a ‘tradição’; decide doravante se interessar apenas pelo “presente” em contexto sociocultural no qual não conseguiu e nem quis se inserir, apesar de que esse contexto tem se tornado sua morada. Trata-se de uma “consciência crítica” que surgiu no protagonista sobre a maneira de se relacionar com seu passado pelo qual havia obcecado até então e com a África *alma mater*.

Todavia, essa consciência adquirida pelo protagonista veio tarde, se tinha vindo mais cedo teria assumido sua responsabilidade na educação da sua filha, não teria transferido sua responsabilidade de pai para a sua mulher, Debbie que cria sozinha a Anita, na devoção da África, através de histórias até fantasistas sobre a ascendência do seu pai:

⁴³³ No seu peito, seu coração tinha derretido em esperança, em amor. (Tradução minha).

⁴³⁴ O que não teria dado para regressar à sua terra natal? Sua terra natal? Será que estas palavras tinham mais um sentido? Após tantos e tantos anos de exílio, será que uma terra é ainda natal? Chega-se ao país e não se reconhece ninguém nem sua fala nem sua música. Procura-se sem jamais achar a *piébwa* (“árvore”) da sua placenta. (Tradução minha).

Il n'y pouvait rien, si Debbie remplissait la tête de l'enfant avec ces histoires anciennes et qu'il fallait oublier. Elle les embellissait à sa fantaisie. À l'entendre, le grand-père Djéré n'était plus un bâtard que l'ancêtre avait laissé avec sa servante de mère comme un ballot de linge sale dans une villa d'un faubourg de Fort-de-France, mais le fils d'une jeune demoiselle, fine fleur de la bourgeoisie martiniquaise qui n'avait pas eu le cœur de quitter son papa, sa maman et son île. Dans son exil algérien qui avait suivi l'exil martiniquais, l'ancêtre n'avait pas laissé un seul jour sans nommer les noms de Djéré et d'Hosannah. Après sa mort, la famille, quant à elle, n'avait pas cessé d'inviter la descendance antillaise à venir reprendre sa place au pays. (CONDÉ, *idem*, p.34-35)⁴³⁵.

Esse segmento da narração coloca em destaque a personalidade de Debbie e a do seu marido, duas personagens “antagônicas”. No que se refere à personalidade de Debbie é o mundo (a visão de mundo) que quer construir (passar) para sua criança, tentando se valorizar (aliás, como já observou Valenti (2010, p.90)), logo no início do romance, o caráter distintivo de Debbie pode se resumir em uma vontade imperiosa de possessão alimentada pelo orgulho de pertencer à uma família de antigo escravizado, os Middeleton, que têm se imposto após a Guerra de secessão americana dentre os representantes os mais ilustres da burguesia negra de Crocker Island). Esse caráter distintivo da personagem leva-a a se ‘supervalorizar’, a ‘supervalorizar’ a ascendência do seu marido com intuito de modelar o imaginário e a personalidade da criança, “fornecendo-lhe elementos para fundamentar seu sonho”. (MABILLE, 1940), seu projeto de vida. Sob a luz da perspectiva de Mabile, o desejo e os empreendimentos da mãe para com sua filha articulam-se com a própria necessidade do homem de contar histórias para com suas crianças. Para Pierre Mabile em *Le miroir du merveilleux*, ao gosto de se colocarem em destaque, de cativar a atenção, de mistificar facilmente um auditório, incapaz de verificar a verossimilhança da narrativa, os homens sentem-se confusamente envergonhados de ver os olhos da criança abrirem sobre o mundo tão imperfeito (*idem*, p.41). De fato, se, conforme sustenta o autor, os contos servem para mascarar a mediocridade da vida, servem também para construir tanto uma consciência sobre o mundo no qual se insere quanto para projetar sua vida. É dentro dessa perspectiva que se compreende as histórias que Debbie conta à sua criança. No contexto de segregação racial no qual será inserida, procura inculcar na criança, desde na tenra idade, mesmo de maneira falaciosa, a grandeza da ‘raça negra’. No que se refere à personalidade do protagonista, o que se observa é

⁴³⁵ Nisso nada podia, Debbie enchia a cabeça da criança com aquelas histórias que devia esquecer. Embelezava-as à sua fantasia. Ao escutá-la, o avô Djéré não era mais bastardo que o ancestral havia deixado com sua serva de mãe como escroto de roupas sujas em uma vila subúrbio de Fort-de-France, mas o filho de uma jovem senhorita, fina flor da burguesia martinicana que não tinha a coração de deixar seu pai, sua mãe, sua ilha. No seu exílio algeriano que havia seguido do exílio martinicano, o ancestral não conseguiu passar um dia sem pronunciar os nomes de Djéré e de Hosannah. Após sua morte, a família, por sua vez, não parou de convidar a descendência antilhana a vir retomar seu espaço no país. (Tradução minha).

a constatação do “fracasso”, o sentimento de um “dever não-comprido”, arrependendo-se por ter jogado nas costas da mãe a responsabilidade de criar a criança. Aliás, a educação familiar a ela oferecida leva Anita a não demonstrar grande afeto com o pai, mas para com o ancestral, seu trisavô. A primeira vez que o pai conversa com ela sobre o passado, fica impressionado pelo amplo conhecimento da criança:

À sept ans elle connaissait le nom de chaque combat que l’ancêtre avait mené contre les Français, le détail de sa longue traque dans la brousse, protégé par la faveur des paysans, plus une série de faits qu’il ignorait lui-même et qu’elle avait appris des livres des historiens américains de Yale. (CONDÉ, 1992, p.108)⁴³⁶.

A maneira como Debbie educa Anita, a maneira como dela apropria leva o protagonista, Spéro, a querer ter um outro filho, um menino, que lhe pertenceria, da mesma forma que Anita pertence totalmente à Debbie. Um filho a quem daria o nome de Rupert e a quem daria uma educação diferente daquela que havia recebido: *Il ne lui facinerait pas la tête avec des histoires d’ancêtre royal. Il ne lui lirait pas Cahiers de Djéré ! Non ! il lui apprendrait tout de suite à regarder le présent dans les yeux.* (CONDÉ, 1992, p.301)⁴³⁷. Há de observar nesse desejo do protagonista toda uma revisão da maneira como ele havia pensado e imaginado o mundo, o passado. Trata-se de uma “consciência crítica” adquirida lentamente a partir das experiências vivenciadas, corroborando o provérbio haitiano de que *l’expérience est le bâton des aveugles* (“a experiência é a bengala dos cegos”). Este desejo do protagonista foi simplesmente ignorado por Debbie que se contenta com a Anita, com a educação que lhe havia dado.

A educação que Anitta recebeu fez com que ele constrói todo seu *vouloir*, toda sua curiosidade girasse em torno da África, em torno da necessidade de apropriar-se da África, de descobri-la na sua grandeza, apropriando-se dela, realizando o que seus pais, de geração em geração, não conseguiam realizar. Conhecer a região da África onde originou seu trisavô torna-se seu principal *vouloir*; ou seja, elege como objeto de *querer* o mesmo que seu pai, seu avô e bisavô haviam ilusoriamente tão desejado. Criada na devoção da África, uma vez tornada adolescente, Anita recusa categoricamente o desejo da mãe de frequentar universidades “como Yale, Harvard, Princeton como tantas outras” (CONDÉ, 1992, p.123). Assim, enquanto sua mãe havia estudado em “uma prestigiosa universidade onde os professores falavam tanto do dever da raça quanto da ciência e da literatura” (CONDÉ, *ibidem*), sua filha optou por um

⁴³⁶ Aos seus sete anos, conhecia o nome de cada luta que o ancestral havia oferecido contra os franceses, o detalhe da sua longa espreita na floresta, protegido pelo favor dos camponeses, além de uma série de fatos que ele ignorava e que ela aprendeu em livros de historiadores americanos de Yale. (Tradução minha).

⁴³⁷ Não lhe fascinava a cabeça com as histórias de ancestral real. Não lhe lia os Cahiers de Djéré. Não! Lhe aprenderia logo a olhar o presente nos olhos. (Tradução minha).

pequeno colégio do Bronx, o qual lhe oferece possibilidade de ampliar seu conhecimento sobre a África. Seus estudos lhe levaram a viver em um apartamento; ali travou amizade com uma jovem pintora, imigrante mexicana Paquita Pareira. Sua formação sobre o desenvolvimento e sua amizade com a jovem Paquita não tardam a radicalizá-la:

Anita n'était plus Anita. Transformée. [...] Les gens surpris ne reconnaissaient plus la rugueuse gaule d'adolescent qu'elle avait été [...]. Sa peau était veloutée, ses joues creusées de fossettes, ses yeux emplis de feu tandis que son corps paraissait et s'arrondissait. (CONDÉ, *op. cit. ibidem*)⁴³⁸.

Além do realismo maravilhoso manifestado na transformação e na metamorfose da jovem, observa-se implicitamente um certo tipo de revolta contra sua presente “realidade”: é como se precisasse se metamorfosear, se afastar da presente “realidade” para poder olhá-la (observá-la) com outros ‘olhos’; trata-se assim do surgimento de um certo tipo de “consciência”, de um certo tipo de *détour* que permite à personagem ultrapassar as fronteiras do “mundo comum” com intuito de encontrar “energias” para conter sua presente “realidade opressiva”, aliviando o peso da “opressão”. Parece que esse tipo de consciência, que leva o sujeito ao “mundo maravilhoso”, se revela um “elemento constitutivo” da invenção literária do Caribe, se se pensar que ela se expressa tanto através do ato de metamorfose quanto pela prática de *détour*, de *marronnage*. Em vários romances caribenhos defrontam-se com personagens que recorrem seja a práticas de *détours* e de *marronnage*, seja à prática de metamorfose para enfrentar sua presente realidade. É o que acontece com protagonistas como Roger Saintclair no romance *Le nègre masqué* de Stephen Alexis, Ti Noël no romance *Le royaume de ce monde* de Alejo Carpentier, e protagonistas como os Longoué e D’Chimbo respectivamente no romance *Le quatrième siècle* de Édouard Glissant e *Le nègre du gouverneur* de Serge Patient estudados nos dois capítulos anteriores.

Por exemplo, enquanto no romance *Le nègre masqué*, o protagonista Roger Saintclair, jovem da elite intelectual haitiana, resolve recorrer à prática de *marronnage*, refugiando-se em florestas para atacar as forças opressivas estadunidenses, no romance *Le royaume de ce monde*, o protagonista Ti Noël recorre à metamorfose, uma medida extrema para escapar da escravização. Após ter inutilmente refletido sobre a maneira de ajudar seus congêneres petrificados sob chicotes de carrascos e com medo de continuar vivendo essa situação apesar da sua idade avançada, o protagonista resolve transformar-se: *Puisque la forme humaine engendrait tant de malheurs mieux, valait s'en défaire pour un temps, et suivre les évènements*

⁴³⁸ Anita não era mais Anita. Transformada. [...] As pessoas não reconheciam mais a alta rugosa adolescente que era. [...]. Sua pele era aveludada, suas bochechas cheias de covinhas, seus olhos cheios de fogos enquanto seu corpo se enfeitava e se arredondava. (Tradução minha).

sur un aspect moins criard. (CARPENTIER, 1940, p.212)⁴³⁹. Conforme prossegue o narrador carpentieriano, uma vez que essa decisão é tomada, Ti Noël surpreende-se pela facilidade com a qual o homem podia se transformar em animal quando tinha o poder necessário. Sendo assim observa-se que o ato de metamorfose é um ato “individual”, “não-solidário” para revoltar contra uma “realidade insuportável”; trata-se, portanto, de um ato para se livrar do insuportável ou de escapar daquilo que não se pode suportar.

Sendo assim, a metamorfose – que configura o sujeito rebelde, “não-solidário” com seus congêneres – não é apenas física ou corporal, mas sobretudo, mental e espiritual. Essa consideração está vinculada à própria mudança observada na jovem Anita após sua fase de metamorfose:

La nouvelle Anita brûlait ce qu'elle avait adoré. Non seulement elle refusait de chanter à l'église, mais même de s'y rendre et de s'y asseoir à la droite de sa mère comme elle l'avait fait pendant tant d'années pour son plus grand orgueil. [...] (CONDÉ, 1992, p.125)⁴⁴⁰.

A nova Anita surgiu a partir da incapacidade de seus pais de dar-lhe o que tanto precisava: *la signification d'être nègre* (“O sentido de ser negro”). (CONDÉ, *op. cit.* p.180). Conforme destaca o narrador condeiano, apesar de todos seus grandes discursos sobre os negros, apesar de todas suas lutas para com o povo-afro, Debbie não conseguiu atender oferecer a sua filha esse “objeto de querer”; e, diante dessa incapacidade dos seus pais a jovem Anita revolve ir à África, terra do seu trisavô, aventurando-se para uma terra onde tanto seu bisavô, Djéré, seu avô, Justin, quanto seu pai Spéro haviam ilusoriamente desejado pisar. A partida da sua filha coloca os dois diante da “experiência do espelho”, isto é, diante do mesmo “objeto maravilhoso” que é o ‘espelho’. Na frente desse objeto, Spéro particularmente consegue passar em revista toda sua existência, mergulhando-o em uma sequência interminável de interrogações tanto sobre sua infância, sua profissão de pintor, sua relação com seus pais, com a tradição quanto sobre (mais profundamente) seu papel como marido e pai, em outros termos, consegue avaliar suas próprias mediocridades ou incapacidade de se constituir como herói. A “experiência do espelho” leva-o a examinar, sobretudo, seu amor paternal: *Il ne savait pas qu'il aimait sa fille à ce point. Il est vrai qu'il ne possédait rien d'autre. Rien. C'était son seul trésor.* (CONDÉ, *op. cit.*, p.128)⁴⁴¹. Diante da constatação da sua incapacidade, o protagonista recorre

⁴³⁹ como a forma humana gerava tantos sofrimentos, era melhor dela se desfazer por um tempo, e acompanhar os acontecimentos sob um aspecto menos horrível. (Tradução minha).

⁴⁴⁰ A nova Anita revoltou o que havia adorado. Recusava não apenas de cantar à igreja, mas até de ir e de sentar-se à direita da mãe como havia feito durante tanto os anos com seu maior prazer. (Tradução minha).

⁴⁴¹ Não sabia que amava tanto sua filha. É verdade que não possuía nada. Nada. Era seu único tesouro. (Tradução minha).

ao remédio que consolou seu avô Djéré e seu pai Justin: o álcool e tem o mesmo fim que tiveram seu avô e bisavô.

Em síntese, o caminho percorrido no estudo deste romance permite observar que, na realidade inventada pela narrativa de *Les derniers rois mages* se defronta com o entrecruzamento de “histórias” cujo fio condutor são rastros, estragos, traumatismos, resquícios oriundos do “tráfico negreiro” e da escravização, de um lado, e por outro, com “histórias de vida” cujo fio condutor é o fracasso. Através dessas histórias, observa-se a articulação de várias vozes na invenção de uma realidade onde evoluem e coabitam, a um só tempo, personagens marcadas pelo longo processo de opressão da escravização e personagens revestidas de caracteres do místico, do sobrenatural. Assim, ao longo da narrativa, os dois narradores responsáveis de relatar os fatos que tecem o tecido da narrativa não contentam apenas em relatar fatos, mas refletir sobre a própria complexidade da “essência” do *ser-caribenho* criouli-francófono em particular e da “essência” do *ser-americano* em geral. Como pude se observar no decorrer da obra, a voz do narrador principal da narração reflete criticamente não apenas sobre as consequências nefastas da colonização no imaginário do *ser-caribenho* criouli-francófono em particular, mas igualmente sobre o comportamento ou atitude de descendentes-afro nas Américas, que invés de procurar definir e construir meios para viver em um mundo que evolui, ficam obcecados por uma África ilusória, fantasmagórica. Quiçá seja por isso que o narrador condeiano – na realidade inventada pela narrativa de *Les derniers rois mages* – atribui à juventude, à figura feminina a responsabilidade de “semear nos antilhanos uma mentalidade nova”, (VALENTI, 2010), de promover uma outra forma de pensar e de imaginar a cultura, os elementos identitários dos povos-afro na sua relação não apenas com a África, mas igualmente com a totalidade-mundo.

VIII

**CONSIDERAÇÕES FINAIS: REMAPEAMENTO DE TERRITÓRIOS – PARA
(ALÉM DE) NOVOS QUESTIONAMENTOS, NOVAS INQUIETAÇÕES**

Est-ce que quand même assez clair ?
est-ce assez clair pour vous déplaire ?
c'est vrai que je déblatère
il faudrait rester coi pour se taire
mais rester quoi ?
un ver ?
que l'on écrase et qui se terre ?
un ver de terre?
un verbe taire
un vert-de-peur
(PATIENT, Serge. « Le mal d'un pays ».
In. *Le nègre du gouverneur*, 2001, p.175).

Será que está pelo menos claro suficiente?
será que está claro suficiente para desprezar-te?
é verdade falo demais
restaria coi para se calar
mais restar o que?
um ver-me
que esmagamos e que se terra
um verme de terra
um verbo calar
um verde-de-medo.
(Tradução minha).

Estes versos emprestados da coletânea *Le mal d'un pays* de Serge Patient para epigrafar as linhas que se seguem ajudam-me a sintetizar nos seguintes termos o desafio enfrentado na realização desta pesquisa: estudar “a constituição das literaturas produzidas nos países do Caribe antigamente colonizado pela França” é um empreendimento complexo devido à diversidade de situações históricas, socioculturais que caracteriza essa região. Assim, ao longo desta pesquisa de doutoramento realizada – cujos principais objetivos foram i. problematizar a denominação “literatura/s francófona/s do Caribe”, destacando seus limites para, em seguir alicerçar um conceito englobante para se referir à essa região e suas produções literárias; ii. estudar as teorias do ‘Realismo maravilhoso’ e da ‘Poética da Relação’ como categorias poéticas e estéticas para compreender suas eventuais contribuições na constituição de uma “fratria literária” nessa região – empenhei-me em articular cada capítulo ao outro por meio de desenvolvimento de uma série de subteses, desencadeando uma cadeia de argumentações que delineiam o problema fundamental deste fazer acadêmico-científico: a denominação de “Caribe francófono”, de “literatura/s francófona/s do Caribe” é reducionista e excludente, além de deixar fora a complexa heterogeneidade da realidade histórica e sociolinguística, não contempla a *digénèse* (“digênese”) dos povos, dos elementos culturais da região. Ora, denominar essa região e estudar a *natureza*, o modo de enunciação de suas produções literárias requer uma atenção particularmente a diversos condicionantes particularmente sociohistóricos, culturais, linguísticos e políticos que participam na constituição dessa região. Por isso mesmo, esta pesquisa teve uma forte movimentação argumentativa teórica e conceitual – movimentação essa que foi iniciada pelo problema da apelação de ‘Caribe francófono’, ‘literatura/s francófona/s’, abordando-o através de uma espécie de exame etnolinguístico dos

termos *Caraïbe* e *francophone* para enunciar e a viabilizar o conceito de *créolifrancophone* (“crioulifrancófono”), passando por um exame de fatos históricos fundadores que proporcionam a compreensão dos imaginários sociocultural e artístico-literário destes países do Caribe (Haiti, Guadalupe, Guiana e Martinica) e, enfim, terminando esse primeiro movimento com o estudo das teorias do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da Relação” como categorias estéticas e poéticas.

Assim, no primeiro movimento argumentativo desta tese foi observada inicialmente que a denominação ‘Caribe francófono’ se revelou incapaz de dar conta da complexidade da realidade desses países porque nela o que se expressa é o *uni-* (‘unilinguismo’, o francês) enquanto a realidade dessa região é imprescindivelmente *multi-* e *pluri-*; por exemplo, do ponto de vista linguístico, ao lado do francês com estatuto de ‘língua administrativa’, ‘língua de produções’ ‘literária e intelectual’⁴⁴² há o ‘crioulo’, ao mesmo tempo, língua majoritária e minoritária’, que carrega consigo ‘toda a cultura popular’, ‘todo o imaginário coletivo’, ‘todo o tesouro da cultura nacional’, da ‘alma’ desses povos. Considerar essa realidade na denominação da região vai muito além de um simples critério linguístico para acarretar diversos fatos fundadores desses países que se aproximam pelo seu “passado colonial-escravista comum”, pela similaridade das suas paisagens assim como pela relação problemática entre essas línguas em uso, configurando o ‘múltiplo’, o ‘diverso’ como um dos principais axiomas de aproximação, um dos principais elementos de ‘solidariedade’, de ‘fraternidade regional’. Entender-se-ia, portanto, o quanto a denominação simples de *Caraïbe francophone* (“Caribe francófono”) adotado até hoje se revela ‘reducionista’ e ‘excludente’ para designar esta região, que é resultante de *digénèse* (“digênese”), de confluências de povos, de elementos culturais e linguísticos diversos.

Contemplar a especificidade e a particularidade dessa região requer um termo ‘integrador’ ou ‘relacional’ que acarreta a *digénese*, os fatos históricos fundadores bem como o cotidiano sociolinguístico dos países que a constituem. Levando em consideração o múltiplo/diverso, o estatuto das “línguas ditas crioulas” assim como o estatuto do ‘francês’ nesses países, pôde-se perceber que o termo *Caraïbe créolifrancophone* (“Caribe crioulifrancófono”) se impõe como alternativa, pois nela manifesta previamente não só a relação problemática e imprescindível

⁴⁴² Como já apontado nesta pesquisa, essa realidade linguística dessa região evoluiu; pois se as produções literárias e intelectuais nesses países foram produzidas (quase) exclusivamente em francês por muito tempo, desde o século XX essa realidade evoluiu ao passo que desde a partir dos anos 1950 uma literatura de expressão crioula (escrita em crioulo) se emerge; encontra-se cada vez mais publicações em crioulo, sobretudo, no Haiti. Se se basear apenas nas produções literárias e intelectuais perceberíamos facilmente como a simples denominação “francófono” é incapaz de designar essa região.

entre as línguas em presença, mas igualmente condições históricas, determinantes históricas da região. Aliás, no prefixo *créoli* (“criouli”) manifesta-se vestígios, resquícios, estragos, rastros e, por outro lado, a ‘essência’, o *étant* (“sendo”) e o mais ‘alto poder criativo, a mais alta capacidade inventiva’ desses povos. Nessa perspectiva o que no fundo o conceito *créolifrancophone* sugere, além de insinuar uma apropriação⁴⁴³ do francês, é, a um só tempo, uma valorização mútua das línguas em presença e uma promoção à ‘alteridade’, à formação de uma “unidade-diversidade”. Nascidas nas geenas da colonização e escravização, as línguas ‘crioulas’ tornam-se então um dos principais elementos de *ralliement*, de reagrupamento, de ‘cumplicidade’ entre os povos dessa região. Foi justamente nessa perspectiva que esta pesquisa tinha convocado as teorias do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da relação” para compreender o modo de enunciação das produções literárias da região, examinando em que as duas como categorias estéticas e poéticas podem contribuir para se pensar uma “fratria literária” do Caribe crioulifrancófono. Na pista do estudo destas categorias foi praticado vários *détours* ‘conceituais’ que funcionam como ‘escadas’ ou ‘degraus’ para chegar aos fundamentos dessas teorias estudadas como categorias poéticas e estéticas.

O primeiro movimento realizado no estudo da teoria de “Realismo maravilhoso” foi aquele de percorrer as teorias de ‘Realismo mágico’ e de ‘Real maravilhoso’ para destacar condições históricas de enunciação da teoria alexisiana e situá-la no campo artístico-literária no contexto latino-americano em geral e no Caribe crioulifrancófono em particular. Nesse movimento foi observado que a teoria de “Realismo maravilhoso” foi ora ignorada nos estudos artístico-literários, ora grosseiramente confundida com a noção de ‘Real Maravilhoso’ elaborada pelo Carpentier. Como anotou Charles W. Scheel, excetos em alguns estudos universitários franco-canadenses e/ou antilhanos, a noção de ‘Realismo maravilhoso’ não aparece nos estudos acadêmicos (2005, p.21) tampouco em um importante trabalho como *O realismo maravilhoso* da pesquisadora brasileira Irlemar Chiampi no qual faz um balanço contundente dos autores (europeus, latino-americanos) que contribuem para proliferação das concepções de mágico, de maravilhoso na invenção artístico-literária, sem mencionar o nome de Alexis, nem em uma nota de rodapé. Primeiramente o que sobressai desse percurso histórico, em primeiro lugar, pode ser assim sintetizado: i. se o termo ‘Realismo Mágico’ cunhado na Europa, nos anos 1920, para retratar a nova tendência artística (particularmente pictural) que figura o aspecto

⁴⁴³ O processo de apropriação ou melhor de resignificação do francês no contexto caribenho resulta no que Confiant (200, p.48) chama de “incursão do crioulo na língua francesa”, fazendo com que a escritura literária do Caribe crioulifrancófono se revele uma *escritura translíngue*, entendida grosseiramente como uma literatura praticada em uma língua segunda e nesta a presença da primeira língua se manifesta em pano de fundo – como observações nas últimas linhas da tese.

“assustador” do cotidiano e que, em sequência, foi logo esquecido ou evitado na Europa; porém, a partir dos anos 1940, no continente americano, a teoria do “Realismo mágico” é introduzida, (re)apropriada e ressignificada por vários escritores para se tornar uma categoria onnipresente de uso (muitas vezes) arbitrário e indiscriminado na crítica latino-americana; ii. por outro lado, se Uslar Pietri é considerado como o primeiro a introduzir esse conceito no texto americano, nos anos 1940, o cubano Alejo Carpentier, com quem discutia a evolução da realidade desde os anos 1929 em Paris, lançou o conceito de “Real maravilhoso” para retratar a especificidade da realidade haitiana em particular e do continente americano em geral e, é esse conceito que tende a eclipsar a teoria de “Realismo maravilhoso” enunciada posteriormente pelo haitiano Jacques-Stephen Alexis.

Pelo estudo dessa teoria, observou-se que se a teoria estética de “Real maravilhoso” permite pensar aspectos/elementos simbólicos, culturais, sincretismos religiosos na invenção artístico-literária, a teoria poética e estética de “Realismo maravilhoso”⁴⁴⁴ cunhada por Alexis, distingue-se não só por contestar as teses que relacionam o ‘maravilhoso’ à expressão das sociedades primitivas e por oferecer possibilidade de pensar aspectos/elementos simbólicos, culturais, sincretismos religiosos na invenção artístico-literária dos povos-afro, mas por promover um certo tipo de engajamento, de compromisso ou de responsabilidade histórico, social, cultural, política do inventor artístico-literário, requerendo dele/dela o ‘enraizamento territorial’ para produzir uma obra artística nacional no que se refere à linguagem (“forma”) e humanista, universalista no tocante ao motivo (“conteúdo”), oferecendo assim possibilidades de articular os fundamentos dessa teoria com a teoria da “Relação” enunciada pelo martinicano Édouard Glissant.

Apesar das suas diferenças, suas particularidades na maneira de dialogar com os sistemas de pensamento ocidental⁴⁴⁵, as teorias do “Realismo maravilhoso” e da “Poética da relação” se completam e oferecem subsídios contundentes para os estudos literários das Américas em general e particularmente os dos povos-afro do Caribe criouli-francófono. Um dos pontos de articulação observado dessas categorias é a ‘edificação’ do *divers* (“diverso”) como elemento fundamental na obra artístico-literária, funcionando como difusor de água contra qualquer tipo

⁴⁴⁴ Como se observou na pesquisa, apesar de basear-se na particularidade da arte haitiana e naquelas dos povos-afro em geral, as quais, conforme postula, são “indissolúvelmente ligadas ao mito, ao símbolo, ao estilizado, ao heráldico”, Alexis oferece subsídios para pensar que sob a égide do ‘maravilhoso’, a obra artístico-literária figura “problemas reais” do seu tempo...

⁴⁴⁵ Enquanto na sua teoria, Alexis critica o pensamento ocidental, destacando seus limites, Glissant se lança em uma desconstrução severa das teorias de pensamento ocidentais o qual caracteriza como pensamento de ‘Uno’ generalizante, que no fundo recusa o ‘Outro’, a alteridade. O argumento é: na teoria glissant a crítica contra as teorias de pensamento é muito mais ‘acerba’ do que a de Alexis.

de “fechamento” (que esse seja de natureza identitária, cultural, linguística, religiosa, genérica ou de gênero). O *détour* torna-se então o viés ideal para conter o “essencialismo”, o “fechamento”, aliás, o próprio Alexis, na síntese da sua teoria, destaca que seria ingênuo pensar que os gêneros/modos artístico-literários tradicionais da Europa foram/são práticas pelos povos-afro sem alterações, sem modificações ou *détours*; e, na mesma linha, após ter afirmado que o mérito da teoria do “Realismo maravilhoso” reside no fato de que Alexis tinha entendido a necessidade de usar apenas com *détour* as técnicas do realismo europeu (GLISSANT, 1981, p.198), Glissant destaca, na síntese da sua teoria, que a “Poética da relação” é o questionamento dos gêneros (“modos”) literários, o multilinguismo, a relação dialética entre a oralidade e a escrita. Reiterando: as duas teorias estudadas se articulem para expressar os fundamentos da obra literária das Américas constituída sobre as seguintes bases: i) a interligação dialética entre a escrita e a oralidade, entre cultura popular e cultura dita erudita, ii) o ‘passado colonialista-escravagista’ e seus corolários; iii) a complexidade linguística ou valorização das línguas em presença; iv) a paisagem (flora e fauna) como elemento de maravilhamento e de relação. São pontos que possibilitam apreender histórias, resquícios, rastros da memória coletiva na formação do imaginário sociopolítico, cultural e linguístico bem como religioso e seu modo de articulação na obra artístico-literária dos povos das Américas. No estudo do escopo analítico desta pesquisa, esses pontos se constituem como “fio condutor” ou “traço comum” que atravessa todo o tecido das narrativas. Notou-se que seja nas narrativas de *L’espace d’un cillement* do haitiano Jacques-Stephen Alexis e de *Le quatrième siècle* do martinicano Édouard Glissant, que seja nas narrativas de *Le nègre du Gouverneur* do guianense Serges Patient e de *Les derniers rois mages* da guadalupense Maryse Condé, certamente em graus distintos, a realidade literária inventada elege manifestamente como mote i) o “pesadelo do passado” e seus corolários como estratégias de invenção, ii) a relação dialética entre oralidade e escrita, cultura popular e cultura erudita, e iii) o recurso ao plurilinguismo e translinguismo.

Três desses romances do escopo analítico têm como “matéria-prima” o passado colonial-escravista e seus corolários; apenas o romance *L’espace d’un cillement* figura esse “passado-fixado” de forma sorrateiramente, manifestando-se no fundo através de gritos de personagens, através de resquícios/rastros nas práticas culturais, na manifestação do sincretismo religioso. Em relação às três narrativas que o têm como “matéria-prima”, havíamos observado que, enquanto *Le nègre du gouverneur* protagoniza personagens históricos, Victor Hugues, D’Chimbo e Pompée, atores históricos importantes na Guiana e Guadalupe colônias e *Les derniers rois mages* o ex-rei do Daomé, Béhanzin e alguns membros da sua família exilados em Martinica, *Le quatrième siècle* retrata a travessia, a venda dos sobrevivente-africanos para

serem escravizados nas Américas. De fato, Glissant lança-se em uma re-invenção desse “passado fixado”, deixando compreender que esse passado não somente assombra o descendente-afro nas Américas, mas também seus estragos, rastros, seus resquícios se encontram na “terra”, no “mar”, na “paisagem” e em nomes desses povos. O passado colonial-escravista constitui assim uma fonte inalterável na qual cada inventor/a artístico-literário com suas ‘experiências’, seu modo de inventar pode ‘beber’ para desenhar suas obras. Em outros termos, enquanto inventores artístico-literários ressuscitam personagens históricos, objetos, datas desse “passado-fixado” configurando-os como uma simples recuperação (Victor Hugues e Pompée na narrativa patientiana), transformando-os no intuito de valorizá-los (D’Chimbo na narrativa patientiana), metaforizando-os ou até mistificando-os (o navio negreiro, a narrativa glissantiana, o protagonista GBéhanzin ou GB*, a narrativa condeiana).

O protagonista do romance criouli-francófono do Caribe parece ser concebido para partilhar seu espaço com um outro protagonista. A partir do escopo de estudo desta pesquisa fica destacado que o romance dessa região figura um “par de protagonistas”, pois, notou-se que as narrativas dos quatro romances estudados, ao menos, possuem um “par” de protagonistas que se completam: i. La Ninã Estrelita e El Caucho em *L’espace d’un cillement*; ii. Papai Longué e Mathieu Béluse em *Le quatrième siècle*; iii. D’Chimbo e Victor Hugues em *Le nègre du gouverneur* e iv. Spéro e Anita em *Les derniers rois mages*. Nesses romances não se trata de ‘um protagonista’ secundado por um outro, mas sim de coabitação de “dois protagonistas efetivos” ou mais (no caso da narrativa de *Les derniers rois mages*), optando pelo modo de composição fragmentado que se inscreve nas grandes linhas da “Poética da relação”.

Outro ponto de articulação também constatado no estudo do escopo analítico é a *descrição* ‘desmedida’ de várias naturezas. Se não há textos narrativos sem *descrição*, sem fragmentos discursivos portadores de informações sobre personagens, objetos ou ainda sobre tempo e espaço do fenômeno diegético para parafrasear Reis e Lopes (1988, p.23), no caso do romance do Caribe criouli-francófono parece que a *descrição* serve para *mettre en abyme* as narrativas na medida em que no fundo delas a *descrição* não funciona simplesmente “como expansão dos núcleos narrativos propriamente ditos”, mas como a concretude de “micronarrativas invisíveis” com impulso místico para a comunicação do homem com o “mundo-suprassensível”. Assim, no interior da narrativa caribenha diversos “elementos naturais” (o vento, o sol, rios, o mar) e da flora (algumas árvores, plantas) são figurados como “entidades animistas” dotadas de poderes sem as quais as personagens não conseguem fazer “grande coisa”. Significaria sintetizar que vários desses “elementos naturais” (o sol, o vento, o mar) são figurados não nos

seus efeitos naturais, mas como “entidades animistas que governam o universo e interagem com os sentimentos os mais profundos das personagens” (DÍAZ; SZYMAN, 2019, p.220).

Nos quatro romances analisados as descrições expressivamente (des)medidas da “paisagem caribenha”, do ser-caribenho” e vários “elementos naturais” resultam em “histórias virtuais” subjacentes com impulso de maravilhamento. Essa realidade é exemplificada em i. *L’espace d’un cillement* com as diversas descrições de elementos naturais (como o sol, a lua, o vento, rio, o mar ‘caribenho’) e do corpo dos dois protagonistas (particularmente o de La Niña); ii. *Le quantrième siècle* com a figuração particularmente do navio negreiro, a *Rose-Marie*, do vento, do mar; iii. *Le nègre du gouverneur* com a descrição do corpo de D’Chimbo e iv. *Les derniers rois mages* pela descrição da imagem de “caranguejo”, do corpo do ex-rei exilado Béhanzin exilado na Martinica além de descrição de vários elementos naturais (particularmente árvores).

O multi/pluri/trans(/linguismo e culturalismo) foi apontado, nesta pesquisa, como princípio inegável tanto da teoria do “Realismo maravilhoso” quanto da poética relação e como tal constitui um ponto de articulação, de aproximação do fenômeno literário dessa região. Se na escritura literária dessa região, há autores que se esforçam em escrever sua obra no que se pode chamar de “francês-comum”⁴⁴⁶, há outros que produzem uma obra heterolíngue, multilíngue, plurilíngue ou ainda translíngue⁴⁴⁷, inserindo vários elementos, vários enunciados em línguas distintas e às vezes em línguas crioualizadas. As argumentações avançadas sobre esse problema propiciam uma compreensão de que no romance do Caribe crioulifrancófono, o plurilinguismo e translinguismo funcionam como expressão de uma complexa realidade linguística e cultural; significaria sustentar que o romance desse espaço caribenho se configura não como uma simples invenção na qual se encontra a mistura ou o uso de línguas distintas, mas sim uma invenção, que, imbuída em um universo referencial cultural e linguístico crioulo, (GLISSANT, 1996; BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1993), figura uma ‘interpenetração de falas

⁴⁴⁶ No seu artigo intitulado *Le français haïtien et le “français commun”*, Renauld Govin destaca que se retém geralmente a expressão de *français standard* (“francês padrão”) para se referir a esta variedade de francês FR dita francês de referência, que é na verdade, uma variedade utópica que não existe lugar nenhum. O francês comum seria assim essa concepção utópica do francês.

⁴⁴⁷ Escritura diglósica, bilíngue, plurilíngue, heterolíngue ou ainda translíngue são termos frequentemente utilizados na crítica para designar a literatura produzida no Caribe crioulifrancófono. Apesar de sua proximidade semântica, certamente cada um guarda suas nuances, por isso mesmo, optei pelo termo *translíngue*, pois, parece-me que expressa, na sua origem, a um tempo uma consequência da diferenciação e a complexidade internas entre as línguas em presença. Em outros termos, – da mesma forma que o conceito de transcultural, que, na formulação de Wolfgang Welsch, permite compreender que, no encontro, “há sempre não apenas divergências, mas oportunidades de ligação, e estas podem ser desenvolvidas e estendidas para que uma forma de vida comum seja formada, incluindo até mesmo reservas que antes não pareciam capazes de serem ligadas”. (1999, p.200) –, o termo translíngue/translinguismo permite observar que na escritura literária dessa região não se trata apenas da copresença ou coabitação de mais de uma língua, mas a invenção de uma escritura crioualizada, onde, em algumas situações, as línguas em presenças se perdem. Ao lado desse termo, usei também o termo plurilíngue para descrever a manifestação esporádica de outras línguas que não necessariamente têm grande incidência na escritura.

em línguas distintas’ para expressar o compromisso do romancista para com as línguas em presença, para com a identidade dos povos do seu país, produzindo assim um texto mais plurilíngue ainda se se admitir que todo texto literário em si é plurilíngue. Sob essa problemática, exceto o romance *Le nègre du gouverneur: chronique coloniale* que se distancia, os outros três romances se aproximam pelo uso de mais de uma língua e, ao mesmo tempo, se distanciam em relação à maneira pela qual cada autor usam as línguas em presença e pela maneira que cada qual figura elementos translíngues e transculturais nas suas invenções. A narrativa de Alexis é aquela em que o plurilinguismo é realizado de maneira mais diversificada: nela se a língua de escritura é o francês, elementos de transculturalismo referidos à fauna, flora, à culinária e transnacionalismo, levam o autor ao translanguismo que se dá, de um lado, pela figuração de itálico, de aspas, de explicações e traduções de notas de rodapé e, do outro, pela inserção de falas, de canções ou trechos de canções, sobretudo, em espanhol, sem a tradução em notas de rodapé tampouco o uso do itálico. A um só tempo, esse recurso atende às grandes linhas da poética da relação e conduz a linguagem da narrativa ao reino do “realismo maravilhoso”.

Diferentemente de Alexis, que recorre a todos esses recursos para inserir o *pluri* na narrativa, Glissant recorre a pouco recurso; não usa nenhuma nota de rodapé tampouco de tradução. Na sua narrativa, o *pluri* (linguismo e culturismo são expressos apenas em itálico. Muitos enunciados em crioulo martinicano são inseridos em enunciados em francês incarnados nos seguintes enunciados: i. “Um abbée avec une épée: *gadé sa!*” (GLISSANT, p.141); – [Um Abe com uma espada (“olhe isso”) – ii. “*Yo te di nou*⁴⁴⁸ bandes de salauds si vous croyez que quelque chose va changer ici vous pouvez planter pour attendre, la poussière des siècles sera sur vous mais vous serez au même endroit débout [...]”. (GLISSANT, 1964, p.196)⁴⁴⁹. A maneira como o plurilinguismo e o translanguismo são figurados na narrativa de *Le quatrième siècle* está sintetizada de maneira contundente no seguinte enunciado proferido por uma personagem glissantiana: ”je ne comprends pas les jeunes gens d’aujourd’hui, ma chère, ils ne peuvent pas commencer une phrase en français, *si yo pa finille en créol*” (GLISSANT, 1964,

⁴⁴⁸ Este enunciado é *yo te di nou* (“havia nos tratado”) que é proferido por várias personagens após o anúncio da abolição da escravidão serve como prefixo de muitos enunciados em francês como: *Yo te di nou* bandes de fainéants... traduz não apenas o encantamento dos ex-escravizados recém-libertados, mas suas incansáveis lutas de emancipação. É igualmente um indício do que foi brevemente apontado, nesta tese, como “escritura tradutiva” no contexto literário do Caribe crioulifrancófono.

⁴⁴⁹ *Yo te di nou* (“havia nos dito”): bando de desgraçados se acreditam que algo vai mudar aqui podem plantar para esperar, a poeira dos séculos sobre vocês caíra e vocês serão erguidos no mesmo. (Tradução minha).

p.260)⁴⁵⁰. Trata-se aqui de uma crítica reversa, pois, ao terminar também seu enunciado em crioulo, a personagem reproduz a mesma lógica contra a qual pretende se revoltar, esquecendo como alega o narrador glissantiano que “o crioulo é uma língua de cumplicidade” e, afinal mais procura ocultar essa realidade, mais acaba sendo se desmascarando”.

Por sua vez, em *Les derniers rois mages* Condé adota estratégias que se aproximam daquelas de Alexis. Enquanto o itálico é frequentemente utilizado para, além de marcar título de obras, expressar o pluri (linguismo, culturalismo), o trans(linguismo, culturalismo) e notas de rodapé é utilizada para colocar a tradução em francês alguns enunciados incorporados em crioulo guadalupense. No entanto, de um lado, todos os termos e enunciados em inglês são colocados em itálico sem nenhuma tradução em francês, destacando o caráter plurilíngue da narrativa, e por outro, encontram-se nela termos e enunciados em crioulo e outras línguas africanas sem itálico tampouco tradução nem explicações em francês, sublinhando o caráter translíngue da narrativa. O que sobressai nesse modo de escrita é o que quando se trata de um texto literário escrito em francês no Caribe crioulofrancófono há no fundo, de maneira contínua, outras línguas, sobretudo, o crioulo.

Paralelamente desses pontos articuladores que aproximam essas produções literárias, há o estilo dos autores ou o modo de narrar de cada um que distancia as narrativas uma da outra; aliás, é sabido que o estilo, o modo de enunciação é algo particular, isto é, cada autor possui/adota um que lhe é próprio. Foi o que se observou ao longo dos quatro capítulos que compõem a segunda parte desta tese: apesar de os quatro romancistas optarem para narrador em terceira pessoa, cada um tem um “modo de narrar”, um “modo de contar” que lhe é próprio. Notamos que, além da repetição de diversas naturezas⁴⁵¹, i. o estilo de Alexis tem um uso expressivo de pontuação – pontos de reticências, ponto de exclamação e ponto de interrogação –, de metáforas para tecer o tecido do seu discurso narrativo; ii. o estilo de Glissant é o do uso constante de parênteses, de itálicos, de aspas, do uso sucessivo de adjetivos por meio da construção de enunciados muito extensos; iii. o estilo de Patient é o uso abundante de aspas, o uso moderado de ponto de reticências e de ponto de interrogação e o uso de um estilo de

⁴⁵⁰ Não compreendo os jovens de hoje, minha cara, os quais não podem começar uma frase em francês *si yo pa finille en kreyòl*. (Tradução minha).

⁴⁵¹ Logo no início da narrativa, observou que em Alexis a repetição toma várias formas, i) o uso simultâneo de línguas em presença em um mesmo enunciado ou parágrafo como em (–No! ;No mais! (espanhol) No more!... (inglês). *Suffit comme ça! Allez, ouste!* (francês)... *Get out* (inglês, p.18); ii) a retomada do mesmo enunciado (*Merci, Antoine... Merci, va ! Va ! ...* p.23); iii) retomada do mesmo movimento (*Il vient. Il revient sur ses pas... [...]. Il repasse devant elle... [...]. Il passe et repasse quatre ou cinq fois devant elle.* p.25) ; iv) a gradação (*Les jambes sont fortes, très fortes, un tantinet arquées [sic], puissamment musclées et la saillie du molet est visible.* p.26) ; v) o uso de termo do mesmo campo lexical (*Et tu te souviens ?... Te rappelles-tu ?...*, p.34).

construção de enunciados breves cuja particularidade reside na relação dialética de contrários, grotesco e sublime, pois, a obra literária [ou a vida, como alega o narrador patientiano, 2001, p.85] não é “feita de fronteiras rígidas”, é “a mistura íntima de feiuras e de beleza, de luz” e de escuridão; e iv) o estilo de Condé, por sua vez, é marcado pela repetição e pelo uso abundante de interrogação e de adjetivos.

Em suma, os rastros, os resquícios elencados e analisados na composição dessas narrativas não pretendem servir de “parâmetros definitivos” tampouco levar a “caricatura absoluta” as produções literárias dessa região, mas sim oferecer possibilidades de compreender em que essas produções artístico-literárias se aproximam uma da outra para constituir o que pode ser chamada de “fratria literária” dessa região. Como se notou ao logo deste caminhar *acadêmico-científico*, as teorias poéticas e estéticas de “Realismo maravilhoso” e da “Poética da relação” oferecem substratos teóricos e metodológicos para pensar uma “fratria literária” para com as produções literárias do Caribe crioulifrancófono do século XX para cá, para a elas se referir não no “plural”, isto é, não como “literaturas crioulifrancófonas”, mas sim como *uma*, a “literatura crioulifrancófona” do Caribe, embora cada uma guarde suas “particularidades”, sua “autonomia”. Não se trataria assim de uma abordagem “simplista”, “reducionista”, “imperialista”, mas uma abordagem que procura criar um certo tipo de “unidade-diversidade, uma “uni-diversidade” com as produções literárias destes quatro países oriundos do mesmo avatar para, com elas, construir um “campo comum”.

Todavia, este estudo de doutoramento realizado contém uma dupla limitação: i. primeiramente o procedimento metodológico adotado pela tese e as teorias convocadas e o *corpus* foram estudados separadamente não favoreceu um “diálogo contundente” entre elas, uma “abordagem dialética” contundente com as teorias e as obras analisadas para sustentar, de maneira incisiva ou terminante, a *phatrie* (“fratria”) que as teorias poéticas e estéticas do “Realismo maravilhoso” e da “Relação” permitem imaginar para com as produções artístico-literárias do Caribe crioulifrancófono; ii. o *corpus* analítico escolhido foca apenas no modo romanesco, sem sobre eles debruçar de maneira exaustiva, e essa limitação na diversidade da natureza do escopo analítico constitui-se uma das principais lacunas desta pesquisa. Manifestasse, contudo, nessa dupla limitação da pesquisa, o sentimento de ‘incompletudes’ de um trabalho para o qual, de certo modo, apenas escavar alguns “buracos”, algumas “ruínas” a serem preenchidos em prol de um campo em des-re-construção

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Jacques-Stephen Alexis

Livros

ALEXIS, Jacques-Stéphen. **Compère Général Soleil**. Port-au-Prince : Editions Fardin, 2012 [Paris : Gamillard, 1955].

_____. **Létoile absinthe** : roman suivi de Le Léopard. Paris : Zulma, 2017.

_____. **L'espace d'un cillement**. Paris : Gallimard, 1984, [Paris : Gamillard, 1959].

_____. **Les Arbres Musiciens**. Port-au-Prince : Éditions Fardin, 2017. [Paris : Gallimard, 1957].

_____. **Romancero aux étoiles**. Port-au-Prince : C3 Éditions. [Paris: Gallimard, 1960].

Artigos e cartas

ALEXIS, Jacques-STEPHEN. Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens [**Présence Africaine**, 1956]. **Dérives**. Montréal, n.12, 1970. p.245-271. 18.

_____. Lettres à mes amis : La discussion fera-t-elle jaillir la lumière ? [**Reflets d'Haïti** No. 14, 15, 16. 1956]. **Parole en Archipel**, 2014.

_____. Où va le roman ? **Boutures**. Vol.1, No.1. p.33-41. Mars 2001. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/jacques-stephen-alexis-ou-va-le-roman>. Acesso em 02/09/2016.

_____. La belle amour humaine. **Lettres françaises**. 1957 ; **Europe 49.501**, 1970, pp. 20-27.

_____. Florilège du romanesque haïtien, (inédit), 1959, pp.11-21, **Étincelles**, no 8-9, mai-juin 1984.

_____. **Lettres de Jacques-Stéphen Alexis à François Duvalier**. Pétiou –Ville, 2 juin 1960. In. GILLEROT, Dominique *et all*. **Intersections : Jacques Stéphen Alexis**. Bruxelles : Coopération par l'éducation et la Culture (CEC), 2013.

Sobre Jacques-Stephen Alexis

Livros e capítulos de livros

BOADAS, Aura Marina. **Le Réalisme Merveilleux dans l'œuvre de Jacques Stephen Alexis** : Littérature caribéenne comparée. Saarbrücken : Éditions universitaires européennes, 2011.

_____. **Lo barraco en la obra de Jacques Stephen Alexis**. Caracas: Centro de Estudos Latinoamericanos; Fundación Celarg, 1990.

GILLEROT, Dominique *et all.* **Intersections : Jacques Stéphen Alexis.** Bruxelles : Coopération par l'éducation et la Culture (CEC), 2013.

LAROCHE, Maximilien. Les Métaphores nationales dans l'œuvre de Jacques-Stéphen Alexis. In. LAROCHE, Maximilien. **La double scène de la représentation : oraliture et littérature de la Caraïbe.** Québec : Grelca, collection Essais, no.08, 1991, pp.127-155.

MUDIMBE-BOYI, M. Elisabeth. **L'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis : Une écriture poétique, un engagement politique.** Montréal : Humanitas nouvelle optique, 1992.

SÉONNET, Michel. **Jacques-Stéphen Alexis ou Le Voyage vers la lune de la belle amour humaine.** Pierres hérétiques : Toulouse, 1983.

Teses e dissertações

ASSALI, N. Donald. **Jacques-Stéphen Alexis, de l'indigénisme au Roman prolétarien.** 196f. University Microfilms International, AnnArbor, Michigan, 1977.

ANTOINE, Yves. **Sémiologie du personnage dans l'œuvre romanesque de Jacques-Stéphen Alexis.** 1988, 330f. Université d'Ottawa. Ottawa, 1988

JEAN-CHARLES, Georges-Joseph. **L'Humanisme de Jacques-Stéphen Alexis.** 1985, 533f. University Microfilms International, Ann Arbor : Michigan, 1985.

PIERRE Schallum. **Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis : esthétique, éthique et pensée critique.** 2013, 345f. Tese (Doutorado em Filosofia), Université Laval: Québec, 2013.

JEAN, Dieumette. **Identidade-relação e transculturação: uma leitura do romance *Compère Général Soleil*, de Jacques-Stéphen Alexis.** 176f. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2018.

SANTANA, Márcio Antônio de. **Literatura e construção da comunidade imaginada haitiana: uma leitura de Jacques-Stephen Alexis e Jacques Roumain (1915-1971).** 2003, 181f. (Mestrado em História) Universidade Federal Goiás, 2003.

Artigos e resenhas

MENARD, Nadève. Dossier Stéphen Alexis. **Île en île**, 2005. Disponível em: http://ile-en-ile.org/alexis_stephen/. Consultado em 20/03/18.

NADXELI, Yrizar Carrillo. La traducción como proyecto editorial. Análisis de dos traducciones de L'espace d'un cillement de Jacques Stéphen Alexis. In. **La traducción literaria en el Gran Caribe Mutatis Mutandis.** Vol. 10, No.1. 2017, pp. 182-208.

Sobre Realismo Mágico, Real Maravilhoso e Realismo Maravilhoso

Livros.

CHIAMPÌ, Irlemar. O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 2008.

DURIX Jean-Pierre. Le réalisme magique : genre à part entière ou « auberge latino-américaine. In. GARNIER, Xavier. Le réalisme merveilleux : Itinéraire et contacts de cultures. V.25. Paris : L'Harmattan, 1998, p.9-18.

MABILLE, Pierre. **Le merveilleux**. Introdução de Victor Brauner, Jacques Hérold. Paris : Des quatre vents, 1946.

_____. MABILLE, Pierre. **Le Miroir du merveilleux**. Paris : Sagittaire, 1940.

SCHEEL, W. Charles. **Réalisme magique et réalisme merveilleux** : Des théories aux poétiques. Paris: L'Harmattan, 2015.

2.2. Teses e dissertação

BARROSO, Juan VIII, “Realismo Magico” y “Lo Real Maravilloso” en “El Reino De Este Mundo” y “El Siglo De Las Luces”. *LSU Historical Dissertations and Theses*. 2817

PEREIRA, Maria Eugénia Tavares. **Le Réalisme Magique** : Une dimension des Lettres Françaises du XXe siècle. 2005, 697f. (Doutorado em Literatura) Universidade de Aveiro: Aveiro, 2005.

PINHO, Daniela Fernanda Arpa de. **O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula de Mia Couto**. 2010, 161f. (Mestre em Estudos Portugueses). Universidade de Aveiro, 2010.

Artigos:

ACKERMAN, Gerald M. *Académisme*. In. **Encyclopædia Universalis**. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/academisme/>. Consultado em 7/04/2019

Bibliografia de Édouard Glissant

Livros

GLISSANT, Édouard. **Pays rêvé, pays réel** : suivi de, *Fastes* ; et de, *Les grands chaos*. Paris : Gallimard, c2000.

_____. **Soleil de la conscience**. Paris : Falaize, 1956.

_____. **Le discours antillais**. Paris : Seuil, 1981.

_____. **Poétique de la Relation**. Poétique III. Paris : Gallimard, 2007.

_____. **Philosophie de la Relation** : poésie en étendue. Paris : Gallimard, 2009.

_____. **Traité du tout-monde** : Poétique IV, Paris : Gallimard, 1997.

_____. **Introduction à une poétique du divers.** Paris : Gallimard, 2013.

_____. Le quatrième Siècle. [Paris : Seuil, 1964.] Paris : Gallimard, 1997c.

Entrevistas

GLISSANT, Édouard. Relation. Institut du Tout-monde publicado em 09/01/2013.

Relation (Répertoire vidéo E. Glissant) - YouTube. Acesso em 31/01/2022.

GLISSANT, Édouard. Global Islands. Global islands - Edouard Glissant (2004) - YouTube. Institut du Tout-monde. Publicado em 01/02/2013. Acesso em 31/01/2022.

Relation (edouardglissant.fr)

LE MONDE. « Pour une littérature-monde » en français. Disponível em : Pour une "littérature-monde" en français (lemonde.fr). Acesso em 12/02/2022.

CHAMOISEAU, Patrick. « Créolisation », « Tout-Monde »: comprendre la pensée d'Edouard Glissant. Entretien. Kévin Boucaud-Victoire. Marianne, 24/03/2021. Disponível em : « Créolisation », « Tout-Monde » : comprendre la pensée d'Edouard Glissant, avec l'écrivain Patrick Chamoiseau (marianne.net). Acessado em 31/01/2022.

Édouard Glissant : une pensée archipélique. Edouard Glissant, parole libre. Médiathèque du site Édouard Glissant.fr. Mondialité (edouardglissant.fr). Acesso em 01/02/2022.

Sobre Édouard Glissant

Livros

CHANCE, Dominique. **Edouard Glissant, un traité du déparler** : essai sur l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant. Paris : Karthala, 2002.

CHEVRIER, Jacques (org.). **Poétiques d'Édouard Glissant** : actes du Colloque international « Poétiques d'Édouard Glissant », Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998. [Paris] : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

COURSIL, Jacques. « La catégorie de la relation dans les essais d'Édouard Glissant. Philosophie d'une poétique ». In. CHEVRIER, Jacques (dir.). **Poétiques d'Édouard Glissant**. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 85-112.

Teses e dissertações

AMEZIANE, Ibtissem Sebai. **La poétique de l'espace dans l'œuvre d'Edouard Glissant : La Martinique, un vaisseau fantôme**. (Doutorado em Littératures Françaises, Francophones). 2014. 346f. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III : Bordeaux, 2014

DENOMMÉ, Amélie. **Le Quatrième siècle d'Édouard Glissant : écrire l'enracinement Figures, parcours et enjeux**. 2011, 140f. Dissertação (Mestrado em littératures de langue française). Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2011.

HAYATOU, Guedeyi Yaeneta. **La poétique de la relation et ses enjeux dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne** : cas d'Henri Lopes, Sami Tchak, Abdourahman

Waberi et Fatou Diome. 2016, 326f. Faculté des études supérieures et postdoctorales - Université d'Ottawa : Ottawa, 2016.

LLORCA, David. **La Philosophie Poétique d'Édouard Glissant, Un Monisme Vitaliste.** 2016, 210f. (Mestrado em Filosofia). Université Marc Bloch, Strasbourg, 2016.

FIMIN, Maria Victoria. **Épistémologie d'une proposition théorique sur la littérature. Édouard Glissant à l'épreuve des auteurs francophones et hispanophones des Amériques** : Alejo Carpentier, Patrick Chamoiseau et Augusto Roa Bastos. (Doutorado em Literatura francesa e comparada). Université Paris 4, 2013.

MERCIER, Jean-Bénito. **Édouard Glissant : du tout-monde au traité du tout-monde. Intertextualité, identité et espace** : pour une étude comparative. (Doutorado em Filosofia). 2012. 206f. University of Kansas: Lawrence, 2012.

OUAHAB, Chahrazed. **La réécriture du mythe de Robinson dans L'empreinte à Crusôé de Patrick Chamoiseau et Zabor ou les psaumes de Kamel Daoud.** (Doutorando em Didactique, Linguistique et médiation intertextuelle). 2021, 244f. Université Djillali Liabes de Sidi Bel Abbes, 2021.

OYAMA, Maria Helena Valentim Duca. **O Haiti como locus ficcional da identidade caribenha**: olhares transnacionais em Carpentier, Césaire e Glissant. 2009, 168f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ: 2009.

Artigos e resenhas

BIONDI, Carminella. Le quatrième siècle d'Édouard Glissant ou le vertige de la mémoire. *Francofonia*. No.28, 1995, p.135-135.

BLANCHAUD, Corinne. La pensée d'Édouard Glissant à l'épreuve de la France. **Études littéraires africaines**. 29, 2010. p. 44-53. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1027495ar>. Acesso em 14/01/2022.

COMBE, Domingue. Note de synthèse sur la Poétique de la relation d'Édouard Glissant. **Littérature nationale, littérature mondiale -échanges, transferts**. In. Laclause Séminaire de Dominique Combe « Littérature nationale, littérature mondiale - échanges, transferts » Année 2017-2018, p.1-10.

CHAPON, Cécile. "La Barque ouverte" : Dire la traversée du bateau négrier dans Le Quatrième Siècle d'Édouard Glissant. **Nouvelles études francophones**. Vol.30, No. 1, 2015, pp. 41-53. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/592465/pdf> Consultado em 4/08/2019.

DANGLADES, Mylène. Édouard Glissant, une parole ouverte sur le monde. In. **LetrasEscreve**. 2019. V9, No.2, p.87-96.

LIMA, Andrei Ferreira. O Diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant. **Non plus**: Revista discente da área do francês - USP, v. 5, p. 04-13, 2016.

LOICHOT, Valérie. La Pédagogie Glissant. In. Chimère. 2016. p.135-146. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2016-3-page-135.htm>. Acesso em 11/01/2022.

MBOM, Clément. L'écriture glissantienne dans *Poétique de la Relation*. In. **Colloque international de New York**. Édition électronique. 1998, p.1-20.

ROSEMBERG, Muriel. La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme monde. In. **L'Espace géographique**. Berlin : 2016/4 Tome 45, p.321-334.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. La trace à l'œuvre dans les premiers romans d'Édouard Glissant. **Littérature**. 2014/2 (n° 174), p. 18-32.

Sobre a Francofonia, “literaturas francófonas” e Caribe crioulifrancófono

Livros

CHAMOISEAU, Patrick. **Écrire en pays dominé**. Paris : Gallimard, 1997.

CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIANT, Raphaël. **Lettres créoles** : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975. Paris : Gallimard, c1999.

COMBE, Dominique. Quelques questions contemporaines de la francophonie littéraire (2010). In., Petr, Vurm (org). **Anthologie de la littérature francophone**. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 2014, pp. 7-20.

_____. **Poétiques francophones**. Paris, Hachette, 1995.

CONFIANT, Raphaël. Traduire la littérature en situation de diglossie. In. **Palimpsestes**. No.12. 2000, p.49-59.

CRUSE, Romain. Répartition et dynamiques spatiales des langues créoles dans la Caraïbe. In. **L'Espace géographique**. 2015 T.44. P.1-17. Disponível em: [Cairn.info](http:// Cairn.info). Acesso em 15/03/2022.

LE BRIS, Michel ; ROUAUD, Jean (orgs.). **Pour une littérature-monde**. Paris : Gallimard, 2007.

MOURA, Jean-Marc. **Littératures francophones et théorie postcoloniale**. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

PINALIE, Pierre. **Grammaire du créole martiniquais en 50 leçons**. Coautoria de Jean Bernabe. Paris : L'Harmattan, c1999.

RECLUS, Onésime. *France, Algérie et Colonies*. Paris : Hachette, 1880.

SATYRE, Joubert. La Caraïbe. In. NDYANE, Christiane (org). **Introduction à la littérature francophones**. Montréal : Presse de l'Université de Montréal, 2004. P.141-196.

SEMUJANGA, Josias, « Problématique des littératures francophones », In Jacques Mathieu (dir.), **Les Dynamismes de la recherche du Québec**. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1991, pp.251-270.

SILVA-REIS, Dennys. Sobre a Guianidade literária de expressão francesa: prelúdio temática. In.Revista *communitas*. V.5, N.10, 2021. p.79-92.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. **Le roman antillais, personnages, espace et histoire fils du chaos**. Paris : L'Harmattan, 2004.

VÉTÉ-CONGOLO, Hanhéta. **L'intéroralité caraïbéenne** : le mot conté de l'identité, vers une esthétique caribéenne. Saint-Denis : Connaissances et Savoirs, 2016.

Manifestos

BERNABE, Jean ; CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIANT, Raphaël. **Éloge de la créolité**. Paris : Gallimard, 1993.

LE BRIS, Michel., et al. Manifeste pour une littérature-monde en français. In **Le Monde**, Paris: 2007.

Teses e Dissertações

BEIRA, Dyhorrani da Silva. **Éloge de la créolité**: para uma tradução crioula. (Mestrado em Estudos da Tradução). Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 189f.

NBOMBI-SOW, Gaël. **L'interface des écrivains africains et caribéens dans le système littéraire français** : Les œuvres d'Alain Mabankou et Dany Laferrière dans le champ littéraire français et québécois. (Doutorado em Literatura). 2012. 345f. Université de Lorraine: Lorraine, 2012.

OBSZYŃSKI, Michał. **Idéologie et poétique. Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones (XXe siècle)**. (Tese de Doutorado em Letras). 2013. 274f. Université de Varsovie:Varsovie, 2013.

Artigos

BREZAULT, Éloïse. Les enjeux du manifeste *Pour une littérature-monde*. *Études Littéraires africaines*, No.29, 2010, p.35–43. <https://doi.org/10.7202/1027494ar>.

DAMOISEAU, Robert. Le créole haïtien et les créoles des Petites Antilles et de la Guyane : Quelques points de comparaison. In. **Voix plurielles**. 9.2 (2012), p.47-61.

DANGLADE, Mylène. La caricature ou le mystère des mots bourdonnant aux oreilles dans *Le Nègre du Gouverneur* de Serge Patient. In. **Quêtes littéraires**. N° 10, 2020, p.207-2025.

_____. Édouard Glissant, une parole ouverte sur le monde. In. **Letras Escreve** 9 (2): 87, 2019. P.87-96.

- DIOUF, Abdou. La francophonie, une réalité oubliée. **Tribune - Le Monde**, 2007.
- EDEMA, Atibakwa-Bayota. La francophonie de Reclus à Senghor : pour un multilinguisme actif et normé. In. **Les Actes de la XXe Biennale**. 2003. p.1-15. Disponível em : [B20 EDEMA Atibakwa-Baboya \(biennale-lf.org\)](http://B20EDEMAAtibakwa-Baboya(biennale-lf.org)). Acesso em 20/03/2022.
- GOVAIN, Renauld. Créolité, créolitude et créolophonie dans la Caraïbe. Apport de l'Éloge de la créolité. In. **HAL**. Raphaël CONFIANT : avant et après *Éloge de la créolité* (1989). Martinique, 2021, p.1-19. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03759277>. Acessado em 26/06/2023.
- GRATIENT, Gilbert. La place du "Créole" dans l'expression antillaise. In. **Présence Africaine**. 1957/3 (N° XIV-XV). P. 252-255.
- JEAN, Dieumette. Détour et marronnages dans la littérature francophone de la Caraïbe. In. DANGLADES, Mylène ; DIÈNE, Babou; DIOUF, Denis Assane. (orgs). **L'esclavage en mots/maux et en images**. Paris : L'Harmattan, 2021, p.239-255.
- JONASSAINT, Jean. De la complexité caraïbéenne : notes sur une impasse théorique. In. **Francofonia**, No. 49, Lectures et écritures haïtiennes, 2005, pp. 37-58.
- JOUBERT, Jean-Louis. Qu'est-ce qu'une littérature francophone?. In. **Francofonia**, No. 22, 1992, pp. 19-29.
- LEAVITT John, « L'ethnopoétique. Moments dans l'histoire d'une discipline ». In Claude CALAME, Florence DUPONT, Bernard LORTAT-JACOB & Maria MANCA (dir.). **La Voix actée**. Pour une nouvelle ethnopoétique, Paris, Kimé, « Anthropologie », p. 125-141.
- MABANCKOU, Alain. La Francophonie, oui, le ghetto : non. In *Le Monde*, 2006.
- MOUDILENO, L. Éloge de la créolité ou la nécessité de l'irruption. In. **Études Littéraires africaines**. (29), 2010, p.54-61. <https://doi.org/10.7202/1027496ar>.
- MURRAY, Brigitte. Les francophones, la francophonie et Onésime Reclus. In. *Education Journal - Revue de l'éducation*, Vol. 6 No. 2, 2017, p.1-4.
- NAJJAR, Alexandre. Contre le manifeste ? Pour une littérature-monde en français : *Expliquer l'eau par l'eau*. **Le Monde des Livres**, Mars 2007.
- PINHAS, Luc. « La francophonie, le français, son génie et son déclin » In. **Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde** [En ligne], 40/41 | 2008. Disponível em. URL : <http://journals.openedition.org/dhfles/101>. Consultado em 27 de maio de 2022.
- _____. « Aux origines du discours francophone : Onésime Reclus et l'expansionnisme colonial français ». In. **Communication & langages**, n° 140, juin 2004, p. 69-82.
- PORRA, Véronique. Des littératures francophones à la « littérature-monde »: aspiration créatrice et reproduction systémique. **Nordic Journal of Francophone Studies/Revue**

nordique des études francophones, no.1(1) (2018) pp. 7–17. Disponível em: <https://doi.org/10.16993/rnef.8>.

_____. Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation. In **Recherches et Travaux** : Grenoble, no.76, 2010, pp.109–129.

PROVENZANO, François. La "francophonie" : définitions et usages. In : **Quaderni**, n°62. Le thanatopouvoir : politiques de la mort. 2006-2007. pp.93-102. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/quad_0987_1381_2006_num_62_1_1707. Acesso em 18/04/2022.

SENGHOR, Léopold Sédar. Un humanisme de l'union. **Esprit** : nouvelle série. No.157, 1949. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24251484>. Acesso em 16/05/2022.

_____. Le français, langue internationale. In. La Nouvelle Revue des Deux Mondes, 1975, p.257-262. Disponível em : <https://www.jstor.org/stable/44200614>. Acesso em 15/05/2022.

_____. « Le français langue de culture ». In. **Esprit II** : nouvelle série, 1962. pp.837-844.

Sobre a História da escravização e da colonização

CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme** : suivi du discours sur la négritude. Paris: Présence Africaine, 2004. 92.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt**. Tradução de Jaime A. Classen - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

GISLER, Antoine. **L'esclavage aux Antilles françaises** : (XVIIe-XIXe siècle) : contribution au problème de l'esclavage. Nouvelle édition et corrigée. Paris : Karthala, c1981.

GUEYE, Mbaye. La traite négrière à l'intérieur du continent africain. In. UNESCO. **La Traite négrière du XVe au XIXe siècle** : documents de travail et compte rendu de la Réunion. UNESCO : Port-au-Prince, 31 janvier-4 février 1978. Disponível em : [UNESCO Digital Library](https://unesco.org/digital-library). Acessado em 14/03/2024.

MANIOC. Le marronnage en Guyane: la vie des marrons en Guyane. En ligne : 2016. Disponível em [le Blog Manioc: Le marronnage en Guyane](https://leblogmanioc.com/le-marronnage-en-guyane). Acesso em 04/03/2023.

MEILLASSOUX, Claude. **Anthropologie de l'esclavage** : le ventre de fer et d'argent. Paris : Université de France, c1986.

SCHOELCHER, Victor. **Esclavage et colonisation**. Prefácio de Aimé Césaire, Jean-Michel Chaumont. Paris : Presses Universitaires de France : Quadrige, 2007. (Les classiques de la colonisation, 11).

_____. **Des colonies françaises** : abolition immédiate de l'esclavage. Paris : Pagnerre, Éditeur, 1942.

TODOROV, Tzvetan. **La conquête de l'Amérique** : la question de l'autre. Paris: Seuil, c1982.

VASTEY, Baron de. **Le système colonial dévoilé**. Cap-Henry [Cap-Haïtien]: P. Roux imprimeur du Roi, 1814.

5.1. Sobre a Guadalupe e Guiana

CUSTOS, Dominique. La décentralisation dans les DOM entre continuité et renouvellement. In. **Revue française d'administration publique** : Éditions Institut national du service public, 2002/1 (no. 101), pp.15-24

BANGOU, Henri. (2003). La Société d'histoire de la Guadeloupe et la Révolution française. Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe, (135-136), 69–82.

BENOIST, Jean ; GERBEAU Hubert. Victor Hugues, les Neutres et la Révolution française aux Antilles. In. **Caribena, Cahiers d'études américanistes de la Caraïbe, Martinique**. No.3, 1993, p.13-36.

LEMAIRE, Françoise « Le rétablissement de l'esclavage en Guyane (1802) », Histoire par l'image [en ligne], consulté le 25/01/2023. URL: histoire-image.org/etudes/retablissement-esclavage-guyane-1802.

PÉROTIN-DUMON, Anne. La Convention et le Directoire à la Guadeloupe. La rencontre du fait révolutionnaire et du fait colonial », 1970, no 13, p. 13-28.

PITOU, Louis-Ange. **Voyage à Cayenne, dans les deux Amériques et chez les anthropophages** : ouvrage orné de gravures, contenant le tableau général des déportés, la vie et les causes de l'exil de l'auteur, des notions particulières sur Collot et Billaud, sur les îles Seychelles, 1807.

ROCHMANN, Marie-Christine. **L'esclave fugitif dans la littérature antillaise** : sur la déclive du morne. Paris : Karthala, 2000.

ROSSIGNOL, Philippe et Bernadette. « Victor Hugues et les Marseillais aux Antilles et en Guyane ». IN. **Congrès généalogique de Marseille 2001** : Généalogie et Histoire de la Caraïbe, <http://www.ghcaraibe.org/docu/Marseille%202001.pdf>. Acessado em 07/02/2023.

RONSSERAY, Céline. Entre Ancien Régime et Révolution : La Guyane française au moment de l'introduction du Code Civil. In. **Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe**, 2007, No.148. PP.43–63.

SILVA-REIS, Dennys. Sobre a Guianidade literária de expressão francesa: prelúdio temática. In. Revista communitas. V.5, N.10, 2021. p.79-92.

THÉSÉE, Françoise, Un mémoire inédit de Victor Hugues sur la Guyane. In. **Revue française d'Histoire d'Outre-Mer**. 1970, no.209, p. 469-502.

TAGLIONI, François. Les espaces francophones caraïbes : une communauté entre intégration et marginalisation dans les Amériques. In. *Quatre siècles de francophonie en Amérique*, 2004, p.1-18. Disponível em: HAL Id: halshs-00005229 <https://shs.hal.science/halshs-00005229>. Acessado em 20/03/2024/

Teoria Literatura, História, Crítica Literárias e Teoria Narrativa

AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**/Beth Brait. (org.). São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 2. ed. São Paulo, SP: UNESP: Hucitec, 1990.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5ª. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.

_____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França: pronunciado no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, SP: Cultrix, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main** : ou le travail de la citation. Paris: Seuil, c1979

_____. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes B. Mourão & Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2012.

CASANOVA, Pascale. **La république mondiale des lettres**. Paris : Editions du Seuil, 1999. 492 p.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Milano: Bompiani, 1983

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. In. **Revistas da rede internacional Lyracompoetics**, 2016. P.33-40. <http://dx.doi.org/10.21747/2182954/elyley8nc>.p.33-40

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris : Seuil, 1972.

_____. **Palimpsestes** : la littérature au second degré. Paris : Editions, 1982.

_____. **Nouveau discours du récit**. Paris : Seuil, 1983

_____. **Fiction et diction**. Paris : Editions du Seuil, 1991.

_____. **Seuils**. Paris : Seuil, 2002.

_____. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. Tradução Luciene Guimarães. In. GENETTE Gérard. **Palimpsestos** a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, pp.13-21.

HAMON, Philippe. **Le personnel du roman** : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola. 2e éd. corr Genève: Droz, 1998.

IMBERT, Enrique Anderson. Métodos de crítica literária: cimias de América. Madri: Ediciones de la Revista de Occidente, 1969.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. Ou o que é fictício no texto ficcional? In. LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em uma das suas fontes**. Vol. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1949].

Romances Caribe criouli-francófono citados

ALEXIS, Stephen. **Le Nègre masqué** : *tranche de vie haïtienne*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État, 1933. Port-au-Prince : Collection du Bicentenaire Haïti 1804-2004, 2010.

CARPENTIER, Alejo. **Le royaume de ce monde**. Paris : Gallimard, 1996, c1954. 221p.

DEPESTRE, René. **Adriana em todos os meus sonhos**. [1988]. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1996.

_____. **Alléluia pour une femme-jardin**. [Paris: Gallimard, 1998]. Port-au-Prince : C3 Éditions, 2021.

GLISSANT, Édouard. **La Lézarde**. Paris : Seuil, 1958.

MARAN. René, **Batouala** : véritable roman nègre, Paris, Éditeur Albin Mic

ROUMAIN, Jacques. **Gouverneur de la rosée**. Montréal : Mémoire d'encrier, 2007. Édition originale. Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1944.

Geral

APPOLINAIRE, Guillaume. L'amour le dédain et l'espérance. In. **Poèmes à Lou**. Œuvres poétiques. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959 (p. 465-467).

BARZOTTO, Valdir Heitor et al. **Tinta sobre papel: técnicas de escrita e de representações de ilusões**. Web revista discursividade, n. 6, 2010. Tradução. Disponível em: <http://www.discursividade.cepad.net.br/EDICOES/06/06.htm>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BATALHA, Maria Cristina. Écrire, c'est lutter contre l'oubli pour se bâtir une identité. In. **Cahiers Erta**. V. 9, p. 71-89, 2016. Disponível em: <https://www.ejournals.eu/CahiersERTA/2016/Numero-9%20Actes-de-Resistance/art/6975>. Acessado em 06/09/2023.

BÉCHACQ, Dimitri. Les parcours du marronnage dans l'histoire haïtienne : Entre instrumentalisation politique et réinterprétation sociale. **Ethnologies** [En ligne]. Vol. 28, n° 1, pp. 203-240. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/014155ar>. Acesso em: 20/12/2017.

BERND, Zilá. **Américanité et mobilités transculturelles**. Laval : Les Presses de l'Université de Laval, 2009.

BUTOR, Michel. **Les Mots dans la peinture**. Paris : Éditions Flamarrion, 1980.

CISSÉ, Mouhamadou, « Béhanzin ou l'épopée du Dahomey dans Les derniers rois mages de Maryse Condé », In. Obed Nkuzimana éd., **L'Afrique noire dans les imaginaires antillais**. Paris: Karthala, « Lettres du Sud », 2011, p. 83-108. Disponible em : <https://www.cairn.info/l-afrique-noire-dans-les-imaginaires-antillais--9782811105419-page-83.htm>.

CONDE, Maryse. « Revisiter Ainsi parla l'Oncle ». In. Mémoire d'encrier (dir.). **Ainsi parla l'oncle suivi de Revisiter l'oncle Jean Price-Mars**. Montréal, Québec: Collection Essais, 2009.

CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. [1996]. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DALEMBERT Louis-Philippe; TROUILLOT Lyonel, **Haïti: une traversée littéraire**. Port-au-Prince: Presses nationales d'Haïti, 2010.

DAAVO, Cossi Zéphirin. Du royaume d'Abomey vers les rives des Amériques : aperçu des mémoires culturelles de trois siècles de contacts. **Repertório**, (2010). (15), pp.187-194. <https://doi.org/10.9771/r.v0i15.5224>. Consultado em 10/04/2023.

DELABORDE, Marine; LANDRAGIN; Frédéric. « En quoi le pronom « on » a-t-il une valeur anaphorique ?. In. **Cahiers de praxématique**. V.72, 2019, pp.1-19. Disponível em : <http://journals.openedition.org/praxematique/5464>. Acesso em 24/02/2023.

DEPESTRE, René. Bom dia e adeus à negritude. In. DEPESTRE, René. **Bonjour et adieu à la négritude**. Paris: Robert Laffont, 1980. 262p. p.82-160. Tradução. Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino.

DRILLON, Jacques. **Traité de la ponctuation française**. Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1991.

ÉLISSAGARAY, Marianne. **La légende des Rois mages**. Paris : Seuil, 1965.

FLEISCHMANN, Ulrich. **Écrivain et société en Haïti**. Montréal : Centre de recherches caraïbes, Université de Montréal, 1976/Édition numérique : Classique des sciences sociales, 2015.

FIERRO, Alfred. « **BÉHANZIN (1844-1906) roi du Dahomey (1889-1894)** », *Encyclopædia Universalis*. Acesso em 05/04/ 2023. UR: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/behanzin/>.

FOA, Édouard. Le Dahomey : histoire et ethnographie. In. FOA, Édouard. **Le Dahomey, histoire, géographie, mœurs, coutumes, commerce, industrie, expéditions françaises. (1891-1894)**. Préface de M. E. Levasseur. Paris : A. Hennuyer, 1895, P.1-54.

FOUCHARD, Jean. **Les Marrons de la liberté**. Port-au-Prince : Édition. Henri Deschamps, 1972.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Préface (1952) et Postface (1965) de Francis Jeanson. Paris : Les Éditions du Seuil, 1952. Collection La condition humaine. Classiques des Sciences sociales : édition numérique, 2011.

GRENAND, Françoise ; GRENAND Pierre. La côte d'Amapa, de la bouche de l'Amazone à la baie de l'Oyapock, à travers la tradition orale Palikur. In. **Les Palikur et l'histoire de l'Amapa**. Bol. Mus. Par. Emílio Goeldi, ser. Antropol., 3, 1987, pp.1-77.

JACQUOT Jocelyne, 1998, « Historiographie du marronnage à la Martinique : de l'objet de Polémique au sujet d'étude » Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe. No.116117-118, p. 75-91.

JANVIER, Louis-Joseph. **Les Détracteurs de la race noire et de la république d'Haïti**. Paris: Marpon et Flammarion, 1882.

JOÃO, 8:1-11. In. **A BÍBLIA SAGRADA**: o velho e novo testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Brasil: 1969. P.925-926. (2008).

JULIEN, Christelle. Une question de parenté autour des rois mages. In. *Studia Iranica* 43, 2014, p. 99-109.. *Studia Iranica*, 2009, p. 99-109. Disponível em: [Studia Iranica 43, 2014, p. 99-109. \(hal.science\)](#). Acesso em 26/10/2023.

LAMBERTERIE, R. De. Notes sur les Boni de la Guyane française. In. **Journal de la société des américanistes**. 1943. No. 35. pp.123-148. Disponível em: [Notes sur les Boni de la Guyane française. - Persée \(persee.fr\)](#). Acessado em 10/03/2024.

LAËNNEC, Hurbon. **Le barbare imaginaire**. Port-au-Prince, Édition Henry des Champs, 1987a.

_____. **Comprendre Haïti** : Essai sur l'État, la nation, la culture, [Paris, Les Éditions Karthala, 1987b]. Version numérique Classiques des Sciences Sociales, 2010.

LUCAS, Raphaël. Marronnage et marronnage. In. **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique**. No.89 2002, pp.13-28.

LAROCHE, Maximilien. **La double scène de la représentation** : oraliture et littérature de la Caraïbe. Québec : Grelca, collection Essais, no.08, 1991.

MAGNY, Claude-Edmonde. Préface à l'édition Française de LUCAS, Georges. **Le roman Historique**. Traduction Robert Seilley. Paris : Payot, 1972. P.1-12).

NDAGANO, Biringanine. Avant-propos. In. PATIENT, Serge. **Le Nègre du Gouverneur** : chronique colonial suivi de : Guyane pour tout dire et le mal du pays. Cayenne (Guyane française) : Ibis rouges Éditions, 2001.

OUOLOGUEM, Yambo. **Le Devoir de violence**. Paris: Éditions du seuil, 1968.

PLIYA Jean ; AHOYO Jean Roger. **Hommage au roi Gbéhanzin, héros national**. Abomey, 2006.

POUCET, Jacques. Chapitre VIII - Les rois mages. In. **L'évangile selon Jean d'Outremeuse (XIV^e s.)**: Autour de la Naissance du Christ. Disponible em: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/30/NAISS2/04.Mages.htm#1Nombre>. Acesso em 26/10/2023.

PRICE-MARS, Jean. **Ainsi parla l'Oncle** : Essais d'ethnographie. New York, Parapsycology foundation, Inc, 1928.

RENAULT-LESCURES, Odile. La caraïbe insulaire, langue arawak : un imbroglio linguistique. In. PAISA, Marina Besada; BERNABÉ, Jean (orgs). **Dictionnaire Caraïbe-français** : révérend père Raymond Breton.1665. Édition annotée. Paris : Karthala, 1999, pp.XLVII-LXVII.

RENÉ, Depestre. Entretien avec Jean-Luc Bonniol. In. **Haïti et l'anthropologie**. Paris : Musée du quai Branly: Gradhiva: *Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2005, pp.31-45. Disponible em: http://classiques.uqac.ca/contemporains/bonniol_jean_luc/Entretien_avec_Rene_Depestre/Entretien_avec_Rene_Depestre.html. Consultado em 30/09/2023.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICHARD, Élisabeth ; Le Bot, Marie-Claude. 2008. Pour une définition (très) stricte de la parenthèse à l'oral. In. **Verbum**. Volume 30 No.1: p.103-117.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Línguas brasileiras**: para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo, SP : Loyola, c1986.

VALENTI, Simonetta. Quête identitaire et racines africaines dans « les derniers rois » mages de Maryse Condé In **Francofonia**, No. 61, Miroir des Antilles. Aimé Césaire, Maryse Condé, Autunno 201, pp. 173-187. Disponible em <https://www.jstor.org/stable/4301659>. Consultado em 11/05/2023.

VERNOT, Nicolas. Le culte des Rois Mages à Etrabonne : entre histoire et légende (XIIe - XXIe siècle). In. **Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs**, nouvelle série. N° 47, 2005, p. 5-34.

WILLIAMS, Raymond. Com vistas a uma sociologia da cultura. In. WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2008, 3a ed. pp.9-31.

_____. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007. pp. 117-124.