

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

JÉSSICA DE SOUZA POZZI

**PODE O *MARQUEUR DE PAROLES* SER UMA MULHER? A CRIOLIDADE
FEMININA NA OBRA DE INA CÉSAIRE**

**PORTO ALEGRE
2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES**

**PODE O *MARQUEUR DE PAROLES* SER UMA MULHER? A CRIOLIDADE
FEMININA NA OBRA DE INA CÉSAIRE**

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Liliam Ramos da Silva

**PORTO ALEGRE
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

de Souza Pozzi, Jéssica
PODE O MARQUEUR DE PAROLES SER UMA MULHER? A
CRIOLIDADE FEMININA NA OBRA DE INA CÉSAIRE / Jéssica
de Souza Pozzi. -- 2021.
112 f.
Orientadora: Liliam Ramos da Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Ina Césaire. 2. Crioulidade. 3. Autoria
feminina. 4. Antilhas francesas . I. Ramos da Silva,
Liliam, orient. II. Título.

Jéssica de Souza Pozzi

PODE O *MARQUEUR DE PAROLES* SER UMA MULHER? A CRIOLIDADE
FEMININA NA OBRA DE INA CÉSAIRE

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 13 de dezembro de 2021

Resultado: aprovada com A.

BANCA EXAMINADORA:

Liliam Ramos da Silva
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Alcione Correa Alves
Departamento de Letras
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Dennys Silva-Reis
Centro de Educação, Letras e Artes (CELA)
Universidade Federal do Acre (UFAC)

Vanessa Massoni da Rocha
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Universidade Federal Fluminense (UFF)

A Ina Césaire.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu companheiro Gabriel por seu amor e por compartilhar comigo a vida, por sua escuta atenta e pelas trocas sobre tradução;

Aos meus pais pelo carinho e disponibilidade, bem como pelo encorajamento e entusiasmo no que consiste meu percurso acadêmico e profissional;

A minha orientadora Liliam Ramos, pelo incentivo incansável e pelo aprendizado constante;

A minha parceira de pesquisa e de trabalho, Samanta, por compartilhar comigo sua paixão pela tradução e pela amizade querida;

Aos meus irmãos amados e aos amigos sempre presentes.

*« Ta génération sera celle des femmes qui
choisissent »
m'a-t-elle dit un jour.*

(Ina Césaire)

RESUMO

Este trabalho apresenta e analisa a obra literária de Ina Césaire pelo viés da Crioulidade, inicialmente proposta por Jean Bernabé, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau, mas que, como os demais movimentos literários surgidos desde o início do século XX nas Antilhas Francesas — predominantemente masculinos —, se mostra insuficiente para uma análise que considere a autoria feminina e suas particularidades no território insular. Para tanto, se propõe extravar os limites do *Éloge de la créolité* (1993) através da crítica e do trabalho ensaístico de Condé (1993, 2009) para, enfim, pensar a literatura césairiana nos termos de uma crioulidade feminina, destacando igualmente o permanente protagonismo das mulheres em seus textos e o esforço para a continuidade da oralitura na escrita literária a partir de três gêneros: o conto oral, o teatro e o romance. Nosso objetivo central é, portanto, refletir sobre o projeto literário crioulo do ponto de vista das escritoras das ilhas de Martinica e Guadalupe e, mais precisamente, sob a perspectiva proposta por Ina Césaire, cuja produção teórico-literária ainda é pouco conhecida no âmbito dos estudos caribenhos no Brasil. Assim, na primeira parte do trabalho conceituamos a Crioulidade a partir do manifesto que inaugura o movimento, mas também através de outros textos de Confiant (2000, 2010) e Chamoiseau (2010), apontando dois outros pontos de análise que interessam-nos nos textos da literatura crioula: a diversidade de gêneros de escrita e a tradução. Em seguida, baseado no princípio posto por Chamoiseau (2016) de que o escritor é aquele que sucede o *conteur*, apresentamos as críticas de Maryse Condé (1993) aos movimentos literários antilhanos e apontamos as categorias de análise propostas por ela para estudo dos romances de autoria feminina das ilhas caribenhas. Por fim, apresentamos o trabalho de Ina Césaire através dos três gêneros de escrita predominantes em sua obra e que indicam a continuidade da oralitura na literatura, retomando então as questões postas por Condé e os preceitos da Crioulidade primeiramente expostos para enfim propor uma análise da literatura crioula feminina da perspectiva do mosaico de Laberge (2010) de modo a expandir a perspectiva da Crioulidade como movimento.

Palavras-chave: Ina Césaire. Crioulidade. Autoria feminina. Antilhas francesas.

RÉSUMÉ

Ce travail présente et analyse l'oeuvre littéraire d'Ina Césaire par le biais de la Créolité, premièrement proposé par Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau, mais qui, tout comme les autres mouvements littéraires nés depuis le début du XXème siècle aux Antilles françaises — majoritairement masculins —, se révèle insuffisant pour une analyse qui considère l'écriture des femmes et ses particularités dans le territoire insulaire. Pour ce faire, on propose de dépasser les limites de *l'Éloge de la créolité* (1993) à travers la critique et l'essais de Condé (1993, 2009) pour, enfin, penser la littérature césairienne selon une créolité féminine, en mettant également en relief le rôle principal des femmes dans ses textes et les efforts en ce qui concerne la continuité de l'oraliture dans l'écriture littéraire à partir de trois genres : le conte oral, le théâtre et le roman. Notre objectif central est, alors, de réfléchir sur le projet littéraire créole d'un point de vue des écrivaines des îles de la Martinique et de la Guadeloupe et, plus précisément, dans la perspective proposée par Ina Césaire, dont la production théorico-littéraire est encore peu connue parmi les études caribéens au Brésil. Ainsi, la première partie de ce travail conçoit la Créolité à partir du manifeste qui inaugure le mouvement, mais aussi au travers d'autres textes de Confiant (2000, 2010) et Chamoiseau (2010), en indiquant deux autres points d'analyse qui nous intéressent dans les textes de la littérature créole : la diversité de genres d'écriture et la traduction. Ensuite, basé sur le principe postulé par Chamoiseau (2016) disant que l'écrivain est celui qui succède le conteur, on présente les critiques de Maryse Condé (1993) aux mouvements littéraires antillais et on signale les catégories d'analyse proposées par l'auteure pour l'étude des romans écrits par des femmes dans des îles caribéennes. Pour conclure, on présente le travail d'Ina Césaire à travers les trois genres prédominants dans son oeuvre et qui indiquent la continuité de l'oraliture dans la littérature, poursuivant alors les propositions de Condé et les principes de la Créolité premièrement exposés pour enfin proposer une analyse de la littérature créole féminine à partir du point de vue de la mosaïque de Laberge (2010), de manière à élargir la perspective de la Créolité comme mouvement.

Palavras-chave: Ina Césaire. Créolité. Écriture féminine. Antilles françaises.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código 001.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 DESCREVER O MUNDO A PARTIR DO OUVIDO: BREVE PANORAMA DOS MOVIMENTOS LITERÁRIOS ANTILHANOS.....	21
2.1 CONCEITUANDO A CRIOLIDADE.....	23
2.1.2 Questões de gênero: a itinerância dos autores antilhanos.....	35
2.1.3 A tradução como <i>potomitan</i> da escrita crioula.....	41
3 PODE O MARQUEUR DE PAROLES SER UMA MULHER?.....	45
3.1 O <i>CONTEUR</i> CRIOULO E O <i>MARQUEUR DE PAROLES</i>	45
3.2 A CRÍTICA DE MARYSE CONDÉ.....	49
3.2.1 <i>La parole des femmes</i> : a criouliidade feminina.....	56
4 INA CÉSAIRE E O PROTAGONISMO FEMININO.....	64
4.1 INA CÉSAIRE: BIOGRAFIA E OBRA.....	65
4.1.1 O conto.....	68
4.1.2 O teatro.....	79
4.1.3 O romance.....	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRADUZIR A CRIOLIDADE FEMININA E A ESTÉTICA DO MOSAICO.....	99
REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Com as recentes teorias pós-colonial e decolonial, tem-se podido questionar a ideia de universal que nos é imposta pelas grandes potências mundiais há tanto tempo. Para Edward Said (2007), a narrativa, forjada desde o princípio do processo de colonização através das obras de viajantes, missionários e intelectuais, foi essencial para a constituição da imagem que se tem hoje das ex-colônias nas Américas, por exemplo. Percebe-se, logo, que a conexão entre cultura e imperialismo da qual trata o autor se fundamenta justamente no poder de narrar ou ainda de impedir que surjam novas narrativas acerca do que já foi constituído como verdade universal. Deste modo, nos termos de Memmi (1977), observa-se que o colonizador pôde, então, falsificar a história através de textos que ressaltam suas qualidades e insistem sobre os defeitos e inferioridade dos povos dominados e escravizados para poder enfim justificar seus atos de usurpador.

A literatura de expressão francesa, produzida nos mais longínquos territórios onde chegou a colonização do império francês, tem ganhado certa visibilidade sob a denominação de literatura francófona, principalmente desde a criação da Organização Internacional da Francofonia em 1970. Muito se debate desde então, sobretudo no meio intelectual daqueles que são ainda hoje Territórios, Departamentos ou Coletividades Ultramarinos Franceses¹ — integrando, portanto, o Estado Francês em uma espécie de movimento de falsa libertação forjado pelo neocolonialismo —, sobre as denominações possíveis para essas literaturas, principalmente porque a F/françofonia e tudo que o termo implica parece não incluir a metrópole europeia. Reforça-se a partir do termo, portanto, um estereótipo exotizante desses territórios e, principalmente, subestima-se a possibilidade de uma literatura de qualidade comparável àquela que se produz na Europa. Deste modo, a F/françofonia imposta a essas produções literárias reforçaria a ideia apontada por Casanova (2002) de Paris como capital cultural e do francês como língua superior e máxima da literariedade, além de fortalecer igualmente essa narrativa universalista constituída pela Europa sobre os territórios sob dominação para justificar o ato colonizatório. A autenticidade, contudo, da jovem tradição literária que vem se construindo desde Aimé Césaire nas Antilhas (Guadalupe e Martinica) e na Guiana Francesa² se estrutura pontualmente na contracorrente dessa ideia.

¹ Também chamados de DROM-TOM (*Départements et Territoires d'outre-mer*) ou DROM-COM (*Département et Régions d'outre-mer et Collectivités outre-mer*).

² Parece-nos importante destacar que a Guiana Francesa também integra o que estamos chamando de cultura crioula nas ex-colônias francesas no Caribe e na América Latina ainda que seu passado de colonização apresente divergências bastante evidentes em relação a Martinica e Guadalupe. Por esse motivo também, nos deteremos, ao

Apesar dos contos orais tradicionais — herança africana nas culturas diaspóricas — existirem há bastante tempo também como forma de recontar a história dos antilhanos e guianenses a sua maneira, é somente a partir do surgimento da Negritude, pensada e conhecida principalmente pela atuação de Aimé Césaire (Martinica), Léopold Sédar Senghor (Senegal) e Léon Gontran Damas (Guiana Francesa), mas desenvolvida também por mulheres intelectuais como Suzanne Césaire e Paulette Nardal, ambas martinicanas, que a produção intelectual nas ex-colônias francesas na América Latina começa a ganhar certo reconhecimento internacional. Esses autores iniciam então um empreendimento sobre a reinvenção da narrativa de suas próprias histórias através de uma literatura e de uma estética própria — e não mais partindo da absoluta imitação dos modelos europeus.

Posteriormente, Édouard Glissant, também poeta, romancista e filósofo martinicano, desenvolve, entre concordâncias e discordâncias frente à produção de Aimé Césaire, o conceito de Antilhanidade, que busca pensar os povos em diáspora nas Antilhas não mais unicamente a partir de uma volta ao passado africano, como propunha a Negritude, mas visando a valorização dos encontros culturais que acontecem no Caribe e constituem uma identidade singular delimitada ao espaço insular. As heranças césairiana e glissantiana abrem, então, espaço para um novo debate em torno da Crioulidade³, constituída justamente desses encontros culturais apontados por Glissant (mas agora de maneira ainda mais ampla, abrangendo também os DROM-TOM de fora das Américas), para a qual a tradição oral foi fundamental. O termo consolidou-se no manifesto intitulado *Éloge de la créolité*, publicado pela primeira vez em 1989 e que, apesar de não ter ganhado uma edição oficial até o momento no Brasil, foi traduzido para o português por Magdala França Vianna e publicado no site do projeto *CD-ROM Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano*⁴ do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Associação Brasileira de Estudos Canadenses (ABECAN), sob coordenação da professora Zilá Bernd, e também por Dyhorrani Beira (2017) em sua dissertação de mestrado pela Universidade de Brasília, que buscou teorizar sobre uma tradução crioula nos termos do próprio manifesto.

longo deste trabalho, majoritariamente às Antilhas Francesas, esperando poder contribuir, no entanto, para pesquisas que considerem o Departamento Ultramarino francês localizado na América do Sul em suas especificidades.

³ Neste trabalho, grafamos Crioulidade com letra maiúscula quando o termo se refere ao movimento inaugurado por Jean Bernabé, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau através do manifesto *Éloge de la créolité* (1993); quando se tratando de nossa proposta para uma criouliidade em termos mais amplos, que engloba os demais textos antilhanos, principalmente aqueles de autoria feminina, o termo estará grafado com letra minúscula.

⁴ Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/chamoiseau/index.htm>>. Acesso em: 19 maio 2021.

A Crioulidade, então, confirma o que vinha se estabelecendo na jovem tradição literária antilo-guianense: uma escrita híbrida, um francês crioulizado, ritmado, que se utiliza de muitos recursos da oralidade — claramente inspirado nos contos orais crioulos ditos pelos *conteurs*⁵ —, que busca, bem como a tradição oral, reconstruir uma história e uma identidade até então narrada pelo viés europeu, seja em sua forma ou através de uma tradição orientalista que predominou até então por meio da chamada literatura de viagem, como o confirma Edward Said (2007).

Citando o poeta russo Velimir Khlebnikov, Casanova (2002) vai explorar a questão do comércio linguístico que pressupõe o intercâmbio de mercadorias intelectuais e divide a humanidade plurilíngue em campos de luta alfandegária, travando guerras invisíveis — guerras estas que estão na base da francofonia e, mais declaradamente, da Organização Internacional da Francofonia (OIF), como citado. Alguns escritores, aponta a autora, usaram desse comércio linguístico para importar recursos do francês para suas línguas maternas, por exemplo, e assim garantir a literariedade necessária para o que se considera uma boa literatura. Nas Antilhas, em contrapartida, onde a língua francesa é imposta através da escolarização e é importante para a ocupação de cargos públicos, por exemplo, já que é a única língua sob o *status* de oficial da região, o movimento é contrário quando diz respeito à literatura: a base da Crioulidade é justamente a importação de elementos do crioulo, língua materna dos antilhanos, para o francês, valorizando a tradição oral de contação de histórias e a figura do *conteur*, esse sujeito em vias de desaparecimento nas culturas caribenhas, e contrapondo, finalmente, a ideia da língua francesa como superior.

Se a centralidade política de uma língua pode ser avaliada a partir do número de locutores plurilíngues que a falam, como afirma Casanova (2002), percebe-se que o crioulo é deveras restrito. Além de falado em regiões bastante pequenas e delimitadas geograficamente pelo oceano, os crioulos falados nas ilhas caribenhas ainda variam conforme as influências que sofreram ao longo de todo o processo de colonização. Sendo assim, o crioulo falado no Haiti é diferente do crioulo de Martinica e Guadalupe, por exemplo, e, ainda, diferente do crioulo falado nas ex-colônias inglesas e da própria Guiana Francesa, único território ultramarino francês localizado em um continente, o sul americano. Escrever em crioulo, portanto, delimita

⁵ Refletimos sobre a possibilidade de traduzir *conteur* para o português (contador de histórias), principalmente após as contribuições e comentários dos professores que compuseram a banca avaliadora deste trabalho. Decidimos, todavia, manter o vocábulo em francês — bem como *marqueur de paroles* citado mais adiante — por entendermos como termo de análise central para o projeto estético sobre o qual dissertaremos ao longo do texto e para o qual não encontramos equivalente exato em nossa cultura, ainda que "conteur" e "contador" equivalham literalmente em tradução e ainda que a prática de contação de histórias orais se faça também presente dentre as práticas de determinados grupos e/ou regiões do Brasil.

o acesso a essa literatura e parece ser essa a razão primeira para que, conseqüentemente, boa parte dos escritores antilhanos escolham escrever hoje em francês. O movimento da Crioulidade, no entanto, instiga uma espécie de subversão deste francês dito correto ou padrão na literatura antilhana através de uma escrita diglössica.

A formação dos Estados e a emergência das literaturas, para Casanova (2002), estão intimamente atreladas. No caso das Antilhas e da Guiana Francesa, que tiveram sua departamentalização nos anos 1940, a língua francesa predominou, mas não impediu o desenvolvimento de uma língua crioula que perdura no uso cotidiano. A partir disso, então, desenvolve-se nesses territórios ultramarinos uma situação de diglossia, um termo inicialmente pertencente ao campo da linguística, conforme explica Belrose (2020), que implica uma diferença de *status* entre as línguas locais — neste caso, o francês e o crioulo. A princípio, essa situação de diglossia levaria a duas outras situações possíveis: a assimilação da língua dominada pela língua dominante ou uma conscientização em favor da língua dominada. Belrose (2020) afirma, entretanto, que o debate entre os linguistas antilhanos extrapola essas definições, pois a relação entre as duas línguas nas ilhas apresenta outras categorias, como, por exemplo, o francês crioualizado ou o crioulo afrancesado.

Essa relação entre as línguas presentes nas Antilhas reflete, evidentemente, em sua literatura. A diglossia literária torna-se, então, uma experimentação para os escritores crioulos, que fazem do fenômeno "(...) uma ruptura entre ambos os idiomas em seu trabalho de escrita" (BELROSE, 2020, p. 240). Desse modo, a poética crioula nascida desse experimento — ou as literaturas do desassossego⁶, como categoriza Lise Gauvin (2016) de maneira mais geral as literaturas de língua francesa nas Américas, incluindo aqui, portanto, a produção literária quebequense — parece subverter a lógica da F/françofonia e, assim, a lógica mercadológica das línguas dominantes. A crioulidade literária torna-se, então, uma estratégia na consolidação de uma identidade antilhana mesmo que essas sociedades não sejam ainda politicamente e economicamente independentes.

Patrick Chamoiseau é hoje um dos escritores com maior destaque na cena literária no Caribe de língua francesa e parece materializar em sua obra os preceitos da Crioulidade através, justamente, dessa escrita diglössica. O escritor recebeu o Prix Goncourt em 1992 por seu romance *Texaco* (1992), que conta a história da Martinica desde a escravização até a

⁶ No original, "littératures de l'intranquillité". Tradução nossa para o português proposta no artigo RAMOS, Liliam; POZZI, Jéssica de S.. Práticas do desassossego: um estudo de caso sobre a literatura antilhana de língua francesa pelo viés decolonial. **Caligrama**, [s. l.], v. 25, n. 3, p. 237-251, 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/issue/view/753>. Acesso em: 6 jan. 2021.

constituição das favelas de Fort-de-France. Não gratuitamente, ele também é autor-narrador-personagem de vários dos seus romances, dizendo-se *marqueur de paroles* (gravador ou marcador de palavras⁷), figura construída em sua obra como herdeiro do *conteur*, este que, ao longo dos anos, foi-se tornando cada vez mais raro nessas sociedades (em *Solibo Magnifique*, de 1988, obra que será retomada na sequência deste trabalho, o mesmo autor-narrador-personagem conta a história do último *conteur* da Martinica no final da década de 1970).

Consequentemente, percebe-se que a prática do conto oral crioulo é peça chave na constituição de uma tradição literária antilo-guianense contemporânea. Ina Césaire, em entrevista para o programa de televisão Perspectives Internationales, em outubro de 1991, entrevistada por Mariette Monpierre⁸, discorre sobre o gênero, próprio da oralidade caribenha, e afirma que ele é favorável à elaboração de estudos sobre essas sociedades. Com seus não-ditos transcendidos pelo humor, os contos orais antilhanos, ao contrário das fábulas europeias, tratam de dizer evitando ser compreendidos por aqueles aos quais a palavra não é destinada — em uma sociedade sob dominação, pois, é preciso disfarçar a palavra usando-se de símbolos e perífrases, estratégias que resultam em uma literariedade efetiva nessas narrativas.

Essas histórias que, passadas de uma geração à outra, garantem sua função na transmissão de valores sociais, e a tradição de contá-las no meio público, principalmente nos cerimoniais fúnebres a fim de celebrar a vida daquele que deixa o plano terreno, infelizmente acabou-se perdendo com o tempo. Ina Césaire, no entanto, assume o importante compromisso com o registro do patrimônio memorialístico das Antilhas, registrando alguns contos martinicanos e guadalupenses em uma trilogia de livros publicados em crioulo-francês entre as décadas de 1970 e 1980 (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, 1976; *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, 1988; *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, 1989). Esse trabalho minucioso sobre o conto crioulo sem dúvidas reflete na produção literária dos escritores antilo-guianenses e, principalmente, na literatura de Ina Césaire, objeto deste trabalho.

Na literatura feminina das Antilhas, entretanto, essa relação com o conto crioulo e com a tradição oral aparece, por vezes, de maneira muito mais sutil, contrariando em parte as premissas da Crioulidade de Bernabé, Confiant e Chamoiseau. Por conta disso, parece-nos, as

⁷ Traduzimos inicialmente o termo como "gravador de palavras" no artigo publicado na Revista Caligrama (citado acima) por sua associação à oralidade e, ao mesmo tempo, à tarefa do etnólogo — já que assim se auto afirma o autor-narrador-personagem de *Solibo Magnifique* (2016) — de registro das histórias orais a partir da estaticidade da escrita. No entanto, seria igualmente interessante traduzi-lo por "marcador de palavras", associando, então, a função do escritor àquela do percussionista que cumpre igualmente o papel de marcação da *parole* do *conteur*.

⁸ Disponível em: <<http://ile-en-ile.org/ina-cesaire-entretien-avec-mariette-monpierre/>>. Acesso em: 25 julho 2021.

escritoras não são diretamente incluídas nos movimentos literários ascendentes e algumas acabam por sofrer acusações, ainda que veladamente, de certa complacência com a F/françofonia imposta pela França neste movimento que visa neutralizar identidades, como é o caso de Maryse Condé, que escreve sua literatura em um francês dito padrão.

A criouldade na obra de Condé se manifesta em outros aspectos, porém, como é o caso da tradução como prática de criação literária. As traduções de termos e expressões do crioulo para o francês sem qualquer explicação para o leitor não crioulófono são muito recorrentes em seus textos, conforme Stampfli (2012), e conferem à escrita da autora um certo humor em relação a essa sociedade em crise, lançando assim um novo olhar sobre o conflito diglótico entre francês e crioulo, tão caro aos autores do *Éloge de la créolité* (1993). Além disso, a diversidade de gêneros literários em que se inserem as mulheres e homens escritores no Caribe de língua francesa parece apontar para uma criouldade mais abrangente, uma estética crioula do mosaico — termo utilizado por Laberge (2010) para classificar a literatura de Chamoiseau —, que vai também ao encontro das teorizações sobre a escrita crioula estrelada de Confiant (2010), da qual trataremos no próximo capítulo. O teatro, por exemplo, tão presente na obra de Ina Césaire (e também de Aimé Césaire, seu pai), é, para Edwards (2014), o gênero que melhor satisfaz as exigências da continuidade de uma tradição oral crioula, pois não trai nem sua autenticidade, nem a função do *conteur* em cena.

Na obra literária de Ina Césaire, aspectos relacionados aos contos orais se manifestam de maneira ainda mais clara — e, ainda assim, a autora, sem receber o devido reconhecimento, está hoje no entrelugar dos movimentos literários antilhanos e, conseqüentemente, fadada ao esquecimento. Tanto em seus romances quanto em suas peças teatrais, as referências feitas aos contos registrados pela autora junto de Joëlle Laurent atravessam todo o texto. Além disso, as mulheres aqui protagonizam o desenrolar dos enredos propostos por Ina, permeando muitas vezes também as temáticas destacadas por Condé (1993) nos romances antilhanos femininos, como a infância e a educação, a imagem da mulher antilhana sob sua própria ótica e os critérios estéticos implicados nesse processo de reconhecimento, o amor e a relação com os homens, a maternidade, a religiosidade e o sobrenatural, a morte e a filosofia de vida que a circunda e, finalmente, a natureza — temáticas que serão desenvolvidos mais adiante neste trabalho.

Nesse sentido, Césaire se apresenta de maneira muito distinta como uma verdadeira contadora de histórias. Resgatando o imaginário crioulo, bem como o passado das ilhas da Martinica e Guadalupe, a fim de recontar suas histórias através de um olhar feminino, a autora se iguala a outras mulheres como as mães, avós e madrinhas, destacadas por Condé (1993) nas obras de romancistas antilhanas — figuras centrais em uma educação familiar que opõe-se à

educação formal imposta pela metrópole, que insiste em apagar o passado escravista e a neutralizar essa identidade singular —, o que ressalta, então, o surgimento de uma movimentação conjunta dessas mulheres escritoras e seu compromisso na transmissão de saberes.

Apesar das semelhanças evidentes para com as obras dos autores da Crioulidade, então, as mulheres escritoras não parecem se sentir representadas completamente por esses movimentos que, para Maryse Condé, conforme afirma Stampfli (2012), apresentam uma visão redutora da crioulidade, impondo regras bastante rígidas e não levando em conta as particularidades dos indivíduos, bem como as questões caras às mulheres. Por isso, para Cherdieu (2018), apesar do Discurso Antilhano de Glissant, que está na base do movimento da Crioulidade, tentar se mostrar como uma voz unida e reunida, que abraça a diversidade crioula, o discurso antilhano feminino precisa ainda ser pesquisado e constituído quase como um trabalho arqueológico. Logo, percebe-se que o que condena Condé nos movimentos literários surgidos nas ilhas é, precisamente, o que exclui o significativo trabalho de mulheres como Ina Césaire da cena cultural: essas interpretações enrijecidas das teorias surgidas do meio intelectual — dominado, é preciso lembrar, por figuras masculinas —, que condenaram também, anteriormente, o essencialismo da Negritude, mesmo tendo Aimé Césaire (2013) reiterado que este não era filosofia ou metafísica, nem concepção pretensiosa do universo, muito menos um movimento.

Depestre (2010) reforça a ideia de que a crioulidade, por exemplo, estivera presente também em Aimé Césaire, pois este conceito não poderia ser reduzido à linguagem somente — ideia que vai de encontro, ao que parece, às formulações críticas de Maryse Condé, mesmo que a autora se recuse a associar-se, como pessoa e escritora, a esse movimento surgido no fim dos anos 1980 na Martinica. Essas colocações levam-nos a crer que a crioulidade abrange ainda outros aspectos culturais e literários que, para além da diglossia literária — genial, mas aparente — de Chamoiseau, tangem também outras escolhas dos escritores antilhanos e guianenses, como os gêneros literários e a tradução, que por sua vez parece estar no cerne da criação literária crioula.

A partir disso, é possível questionar-se sobre e apontar as diferenças entre as produções literárias que ganham destaque através desses movimentos e a escrita promovida pelas mulheres antilhanas. Obidiegwu (2019) recorda que a escrita feminina nas Antilhas começa a ganhar certo reconhecimento a partir da publicação dos romances *Vies légères* em 1916, de

Drasta Houel, uma *béké*⁹, e *Claire-Solange, âme africaine* em 1924, da autora Suzanne Lacascade, e que, junto delas, há pelo menos mais três gerações de mulheres escritoras em Martinica e Guadalupe.

A primeira geração das quais trata Obidiegwu (2019) é formada por escritoras como Mayotte Capécia e suas obras *Je suis Martiniquaise*, de 1948, e *La Nègresse blanche*, de 1950 — autora bastante conhecida pelas críticas de Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020), publicado originalmente em 1967 —, Jaqueline Manicom, Michele Lacrosil, as irmãs Jeanne Nardal e Paulette Nardal e, ainda, Suzanne Césaire, estando essas três últimas também na base da consolidação da Negritude em Paris, como citado anteriormente, pelo qual ficaram conhecidos os jovens Aimé Césaire, Léon Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor. Na sequência, Obidiegwu (2019) apresenta a segunda geração, composta de nomes como Maryse Condé e Simone Schwarz-Bart, ambas conhecidas e premiadas internacionalmente, Dany Bebel-Gisler, Suzanne Dracius, Myriam Warner Vierya e Ina Césaire. Na terceira geração, por sua vez, figuram nomes como o de Gisèle Pineau, Kettly Mars, Yannick Lahens, Evelyne Trouillot e Fabienne Kanor, incluindo neste último grupo, assim, também mulheres de nacionalidade haitiana.

Apesar de dividi-las em grupos, Obidiegwu (2019) somente aponta temáticas comuns à primeira e à terceira geração de escritoras Antilhanas. Sobre a segunda, ele apenas desenvolve uma breve biografia para cada uma das autoras, deixando, curiosamente, Ina Césaire de fora deste compilado de apresentações, ainda que seu nome figure dentre os demais — o que se mostra bastante sintomático da situação de apagamento que a autora tem sofrido no meio intelectual antilhano. Maryse Condé (1993), por outro lado, em *La parole des femmes : Essai sur des romancières des Antilles de langue française* — estudo este dedicado, como se percebe, às romancistas das Antilhas —, propõe uma análise do ponto de vista das temáticas predominantes comuns às obras de romancistas martinicanas, guadalupenses e haitianas sem, no entanto, referir-se às gerações apontadas por Obidiegwu.

Condé (1993) explora, então, nomes que vão desde Michèle Lacrosil, Dany Bebel-Gisler e Françoise Ega — cujo nome também não é citado no estudo de Obidiegwu (2019) apesar de sua importância para a literatura antilhana no que concerne o registro da realidade dos milhares de trabalhadores dos DROM-TOM/DROM-COM que migraram para a França metropolitana entre os anos 1960 e 1980 sob o incentivo do governo francês através do

⁹ Os *békés* são os brancos nascidos na Martinica que descendem diretamente dos colonizadores franceses. Em Guadalupe, eles são chamados de *blancs-pays*.

chamado BUMIDOM¹⁰ — até Simone Schwarz-Bart e Gisèle Pineau, a fim de demonstrar, então, que as obras dessas romancistas dialogam entre si quando se trata das temáticas abordadas por elas. Além disso, reforça-se com este estudo o fato de que, em princípio, tais temas parecem apontar para uma abordagem bastante subjetiva das personagens femininas nos romances, e não coletiva — como a crítica tem tratado nas produções dos homens antilhanos —, mas que, enfim, de acordo com Condé (1993), quando observadas e comparadas entre si, as obras parecem dar conta da universalidade das demandas das mulheres crioulas.

A obra crítica de Condé (1993), no entanto, também não analisa a produção literária de Ina Césaire, apesar de se saber que as duas intelectuais compartilham de uma relação íntima de amizade e, ao que parece, também de influências literárias. Talvez a escolha de não contemplar a obra da amiga etnóloga em suas análises se dê justamente porque a produção romanesca de Césaire se restringe a apenas dois títulos: *Zonzon Tête Carrée*, de 1994, e *Moi, Cyrilia, gouvernante de Lafcadio Hearn : 1888 : un échange de paroles à Saint-Pierre de la Martinique*, de 2009 — texto este que compartilha, inclusive, deste título em primeira pessoa que busca ressaltar a voz dessas mulheres esquecidas através de uma autobiografia ficcional, como no romance *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, de Maryse Condé, publicado pela primeira vez em 1986.

Por outro lado, é Césaire a escolhida para guiar a entrevista com Maryse Condé que está anexada ao final de sua reflexão crítica sobre as romancistas antilhanas. Isto porque, para a autora guadalupense, parece evidente a importância de Ina Césaire para a conservação do patrimônio memorialístico dos dois departamentos franceses localizados no Caribe. Apesar de não ter sido amplamente reconhecida até então como figura importante na preservação das tradições orais e do imaginário antilhano, Césaire tem hoje uma vasta produção intelectual que inclui contos, ensaios e artigos, os romances já citados, livros infanto-juvenis, peças teatrais, canções, filmes e um poema dedicado a sua mãe.

Assim, a partir das características do romance antilhano de autoria feminina reunidas e analisadas por Condé (1993), que por sua vez parecem ir ao encontro da consolidação de um movimento literário feminino crioulo baseado em aspectos mais amplos do que aqueles propostos pelo *Éloge de la créolité* (1993) e que levam em consideração as demandas das mulheres, e visto a relevância da obra de Ina Césaire, infelizmente ainda pouco conhecida no Brasil, este trabalho se propõe a investigar como se constrói a escrita feminina nas Antilhas

¹⁰ *Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer* (Agência para o desenvolvimento das migrações nos Departamentos Ultramarinos).

Francesas, para enfim apresentar a obra de Ina Césaire, cujo trabalho literário esteve sempre acompanhado também de um trabalho antropológico sobre sua ilha natal. Para tanto, proporemos uma análise da criouldade em termos mais abrangentes, excedendo as fronteiras delimitadas pelo manifesto de Bernabé, Confiant e Chamoiseau, e investigando como a produção crítica e literária das mulheres antilhanas têm contribuído para a consolidação de uma tradição literária crioula que busca independência cultural frente à metrópole francesa, exemplificando-a, então, através da obra de Césaire, que muito tem contribuído para a conservação do imaginário antilhano através de seu trabalho como etnóloga e como escritora.

Partiremos, portanto, de um breve panorama da literatura antilhana no primeiro capítulo, desde a literatura de viagem, passando pelo *Doudouisme*, Negritude, Antilhanidade e, por fim, Criouldade, sobre a qual nos aprofundaremos a partir de outros textos que buscam complementar as ideias iniciais do manifesto fundador do movimento¹¹. Neste capítulo também desenvolveremos algumas questões comuns à escrita feminina e àquela vinculada ao movimento da Criouldade — os gêneros literários e a tradução — que, apesar de divergirem em outros aspectos, parecem convergir no que diz respeito à relação com a tradição oral. No segundo capítulo, propomos uma análise da figura do escritor antilhano como *marqueur de paroles* nos termos apresentados por Patrick Chamoiseau em *Solibo Magnifique* (2016) a fim de questionar: pode o *marqueur de paroles* ser uma mulher? Para responder esta pergunta, explanaremos sobre a crítica de Condé para com a Negritude e as demais correntes literárias que se seguiram e apresentaremos sua produção teórica, resgatando características comuns à escrita feminina nas Antilhas para, então, constituir a teorização sobre o que chamamos de criouldade feminina.

No terceiro capítulo, adentraremos na vida e na obra de Ina Césaire, apresentando, então, de forma panorâmica, seu trabalho com o conto crioulo, com o teatro e com o romance,

¹¹ Entendemos a Criouldade como projeto estético que se consolida através do manifesto de 1989, mas que já vinha sendo colocado em prática na literatura Antilhana (sobretudo naquela feita pelas mulheres, que é justamente o argumento central deste trabalho). Parece-nos evidente que o movimento reverbera no social e vice-versa, como têm destacado alguns críticos francófonos e anglófonos das diversas correntes que derivam desse conceito, mas preferimos deter-nos aqui às análises literárias, o que é, enfim, o papel que nos cabe como críticas. Nesse sentido, ainda que os autores do *Éloge de la créolité* (1993) possam discordar da relevância do manifesto/movimento para o desenvolvimento da sociedade crioula ou para uma prática literária antilhana — como bem lembrou a Profa. Dra. Vanessa Massoni em sua arguição quando da banca de defesa desta dissertação citando a entrevista que lhe concedeu Raphaël Confiant em 2017 (disponível em <<https://pluton-magazine.com/2021/04/21/bresil-vanessa-massoni-da-rocha-entretien-avec-raphael-confiant-premiere-partie/>>. Acesso em: 30/12/2021) —, percebemos a Criouldade como o movimento estético com maior repercussão de ideias na contemporaneidade dos DROM-TOM, refletindo principalmente em uma prática literária antilhana contemporânea, o que reforça, a nosso ver, sua importância na consolidação de uma tradição literária caribenha e/ou latino-americana de expressão francesa. Além disso, o que se quer através deste trabalho é justamente contribuir para um aprofundamento do movimento — voltado para o campo literário —, que para Chivallon (2013) carece de aprofundamento conceitual, o que possibilita diversas correntes interpretativas divergentes entre si.

ressaltando as estratégias discursivas utilizadas pela autora que convergem na direção da crítica de Condé, bem como dos aspectos evidenciados para a constituição de um movimento literário crioulo amplo. Finalmente, para as considerações finais, buscaremos apontar um viés de análise da literatura antilhana através de uma estética do mosaico, como aponta Laberge (2010), atrelando então as propostas da Crioulidade às considerações anteriormente apontadas, como a crítica de Maryse Condé e os problemas tradutórios, a fim de incluir a literatura escrita pelas mulheres antilhanas neste movimento que constitui uma releitura da história das ex-colônias francesas na América Latina e no Caribe através da escrita antilhana em suas especificidades que apontam para um distanciamento da literatura nacional francesa, constituindo, portanto, uma identidade crioula.

2 DESCREVER O MUNDO A PARTIR DO OUVIDO: BREVE PANORAMA DOS MOVIMENTOS LITERÁRIOS ANTILHANOS

A literatura antilhana insere-se muito recentemente na *República Mundial das Letras* devido a questões políticas e sócio-históricas ligadas ao colonialismo e à escravização. Por conta disso, sua história literária ainda muito jovem foi classificada pelos autores da Crioulidade como pré-literatura até o surgimento desse movimento no fim dos anos 1980. Os primeiros textos a tratarem desses territórios são, é claro, aqueles classificados como literatura de viagem, uma literatura feita sob o olhar do colonizador, muito marcada, consequentemente, pela descrição das paisagens, pelo exotismo e pelo mito das ilhas felizes, onde se encontra o paraíso para os europeus, conforme explica Simasotchi-Bronès (2015).

Para Condé (2009), o viajante tem conhecimento do grande sucesso de seus escritos devido à avidez do seu leitor europeu pelas incursões que ultrapassam as fronteiras do mundo que ele conhece. Apesar disso, muitos viajantes não foram a fundo no estudo das civilizações que surgiam nas Américas através das grandes deportações de pessoas devido à escravização e também aos encontros dos escravizados com as populações indígenas. A literatura de viagem se limita, então, segundo Condé (2009), a descrever o que a imaginação proporcionava aos viajantes, deixando inclusive um espaço demasiado reduzido à descrição do homem negro, dedicando-se mais enfaticamente à descrição da natureza americana. Junto das narrativas dos missionários, todavia, os viajantes contribuíram para o estereótipo que se criou em torno do negro americano, que por sua vez reforça a visão orientalista, descrita por Said, de que "(...) as regiões distantes do mundo não possuem vida, história ou cultura dignas de menção, nenhuma independência ou identidade dignas de representação sem o Ocidente" (SAID, 2011, p. 21).

Porque não é possível isolar o passado do presente, já que "(a)mbos se modelam mutuamente" (SAID, 2011, p. 35), a poesia que surge nas Antilhas mais tarde fortalece ainda o estereótipo do povo sem história, dedicando-se, então, à evocação do amor e às mulheres dos trópicos paradisíacos, chamadas *doudous* — palavra usada para designar um objeto fetiche em francês —, o que consolidou um movimento que ficou conhecido como *Doudouisme*. Desde o nome, o movimento apresenta, assim, a problemática da exotização que atrela a mulher e a natureza caribenha, sobre a qual disserta Maryse Condé (1993), e é justamente no combate ao *Doudouisme* e sua poesia alienante que os intelectuais na Negritude — com destaque para Suzanne Césaire e seus artigos publicados na revista *Tropiques*, reunidos por Daniel Maximin

em livro recentemente traduzido para o português e publicado pela Editora Papéis Selvagens¹² — vão se unir a partir dos anos 1930. Para Simasotchi-Bronès (2015), porém, a extinção desse exotismo literário *doudouiste* será bastante lenta, o que explicaria o receio dos autores antilhanos contemporâneos em tratar da natureza de sua terra natal, como afirma Maryse Condé (1993), por medo de acusações de reprodução do olhar exotizante típico do colonizador.

Assim, nos anos 1930, como citado, a partir do encontro de jovens intelectuais antilhanos e africanos em Paris, do qual nascem revistas que buscam debater e divulgar a literatura negra das ex-colônias e, principalmente, a partir da publicação de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), a produção literária Antilhana começa a emergir com mais força no mundo francófono¹³. Esse grupo de escritores, dentre os quais estavam Aimé Césaire, autor do *Cahier*, Suzanne Césaire e Paulette Nardal, os três martinicanos, Léon Gontran Damas, da Guiana Francesa e Léopold Sédar Senghor, do Senegal, denuncia o *doudouisme* e a alienação à qual são submetidos pelo estado francês, como afirma Simasotchi-Bronès (2015). Através da Negritude, nasce então uma autêntica literatura antilhana, remarcada por André Breton que, de passagem pela Martinica rumo ao exílio em Nova York, descobre por acaso o poema épico de Césaire e promove-o escrevendo seu prefácio para publicação. Muitos escritores passaram, pois, a produzir sob a luz da Negritude desde então, não só no Caribe francês, já que ela ganhou grande repercussão internacional¹⁴.

Mais tarde, nos anos 1960, Édouard Glissant se torna figura central na produção literária martinicana e guadalupense, principalmente pelo conceito de Antilhanidade. O autor propõe, como explica ainda Simasotchi-Bronès (2015), ultrapassar as determinações raciais para articular uma tomada de consciência antilhana sobre a história e a cultura das ilhas. Assim, a Antilhanidade não exalta uma essência negra unicamente, mas a multiplicidade de povos que constituem essas sociedades. Ela nasce da constatação do fracasso da departamentalização de 1946 e propõe uma reflexão e quiçá uma emancipação política que pretendia agrupar as Antilhas de forma a conceber um único Estado (o que parece já ocorrer culturalmente), fazendo com que este, então, seja um conceito não somente político, mas também geográfico.

¹² CÉSAIRE, Suzanne. **A grande camuflagem**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.

¹³ É preciso lembrar que René Maran, autor martinicano de origem guianense que alguns críticos afirmam ser o precursor da Negritude, já havia publicado *Batouala* (1921), romance que recebeu o Prix Goncourt também em 1921, alguns anos antes da insurgência intelectual antilhana em Paris. Porque a maioria de seus romances está ambientado, todavia, na África, onde trabalhava como funcionário da administração colonial francesa, levou-se algum tempo para que a crítica associasse o autor as Antilhas e a Guiana Francesa.

¹⁴ Destacamos ainda a influência evidente do Surrealismo europeu sobre a Negritude. Preferimos, entretanto, não nos deter aqui à descrição deste movimento uma vez que ele não se constitui primeiramente em solo caribenho e não parece se repetir nas Américas exatamente nos mesmo termos que ocorria na Europa.

Mais uma vez, uma gama de escritores passa a escrever, então, sob uma perspectiva da Antilhanidade e de outros conceitos formulados por Glissant, o que, por sua vez, viabilizou duras críticas à Negritude de Césaire apesar de sua fundamental contribuição para o nascimento de uma genuína tradição literária nas Antilhas Francesas. Assim, no final dos anos 1980, sob forte influência das produções glissantianas, mas não sem reafirmar também a importância da Negritude para as culturas crioulas, nasce o *Éloge de la créolité*, um manifesto escrito por Jean Bernabé, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau e fundamentado no crioulo, língua e cultura, para a formalização de uma estética característica dessas sociedades. Para Simasotchi-Bronès (2015), esse movimento coincide com o nascimento de uma nova literatura antilhana, que inventa-se a partir de um francês imagético, inundado pelo imaginário crioulo.

Alguns escritores contemporâneos importantes como autores guianenses e a premiada Maryse Condé, contudo, mantiveram-se à margem dos movimentos literários emergentes nas Antilhas por não se sentirem completamente contemplados por uma Crioulidade que a autora guadalupense, por exemplo, julga bastante literal. Todavia, é ainda perceptível, mesmo que em diferentes níveis, a presença da oralidade e dessa literatura — que, como afirma Chamoiseau em entrevista para a FranceInfo em 2017¹⁵, está a serviço da percepção e que faz com que o autor antilhano escreva "com o ouvido" — nas produções de autores críticos ao movimento.

2.1 CONCEITUANDO A CRIOULIDADE

Para Condé (2009), toda a história das Antilhas Francesas se situa sob o signo da dependência, o que "(...) constitue une lourde hérédité surtout si l'on sait que le système de production et le rapport des forces en présence aux Antilles, n'ont guère changé en dépit de l'évolution de statut politique"¹⁶ (CONDÉ, 2009, p. 6). Essa dependência se apresenta também, consequentemente, no que diz respeito à identidade desses povos. Pesquisadores, europeus em sua maioria, afirma Condé (2009), esforçam-se para avaliar em que medida o povo antilhano se mantém "africano" ou se tornou "europeu" no que concerne a sua cultura. O sujeito antilhano, a partir disso então, se vê frente ao mal estar de escolher entre um e outro, mesmo sendo este um postulado que remete aos primeiros tempos coloniais que coloca, mais uma vez, África contra Europa, e portanto, fortalece a ideia racista da selvageria contra a civilização.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dn_jqUagsCw>. Acesso em: 30 jan. 2021.

¹⁶ "(...) constitui uma forte herança sobretudo se se sabe que o sistema de produção e a relação de forças presentes nas Antilhas não mudaram em nada apesar da evolução do *status* político" (tradução nossa).

A descrição das etapas pelas quais passou a civilização do boçal¹⁷ que chega às Antilhas trazido à força pelo sistema escravista feita por Condé (2009) em sua obra busca evidenciar, assim, que o sujeito antilhano se encontra na verdade no entrelugar das culturas africanas e europeia visto as transformações culturais ocorridas nas Américas. O primeiro sintoma dessas mudanças é, justamente, a destituição das tribos às quais pertenciam homens e mulheres negros em África a partir de sua chegada no chamado Novo Mundo. Baseado nisso, percebe-se que, conforme Depestre,

(a) América dita unilateralmente latina ou anglosaxônica, proclamada arbitrariamente branca ou negra é, na verdade, uma criação social de múltiplas etnias: os aborígenes e as originárias de diversos países africanos e europeus. É o resultado etnohistórico de um doloroso processo de mestiçagem e de simbiose que, com o rigor de um fenômeno de nutrição, transformou ou mesmo transmutou os tipos sociais originais, as múltiplas substâncias e contribuições africanas, índias, europeias, e produziu etnias e culturas absolutamente novas na história mundial das civilizações. (DEPESTRE, 2001, p. 5)

No campo da literatura, como citado, os autores da Crioulidade classificam as produções anteriores ao movimento como uma pré-literatura, visto que os primeiros movimentos literários insurgentes nas Antilhas estavam ainda bastante atrelados a uma visão europeia das ex-colônias francesas nas Américas, como exemplifica o *Doudouisme*, ou ainda vinculados à ideia do retorno à África mãe, como é o caso da Negritude. O movimento da Crioulidade, por outro lado, busca na figura do *conteur* crioulo a representação dessa cultura que se expressa de forma singular e, por isso, independente de África e Europa — ainda que herdeira delas — procurando, deste modo, ressaltar essa nova identidade composta do entrecruzamento de fragmentos culturais e étnicos que acontecem nas Américas.

O *conteur* se torna, assim, figura central para a estruturação do que os autores do *Éloge de la créolité* (1993) acreditam ser a cultura crioula presente nas Antilhas porque é fruto dos esforços dos homens em diáspora forçada no território americano a partir da empreitada colonial para superação do horror que lhes foi imposto. Simasotchi-Bronès (2015) afirma que, segundo os escritores antilhanos francófonos, essa herança africana da contação de histórias orais trazida às Américas junto dos escravizados foi a primeira forma de literatura feita pelos negros subjugados e por seus descendentes que não tinham acesso à escrita. Evidentemente, como nos conta Condé (2009), nenhuma instrução foi dada aos escravizados nas Américas, mas isto não constituiu propriamente uma desvantagem para esses sujeitos posto que eram oriundos de civilizações da oralidade e não precisavam necessariamente da escrita para

¹⁷ Termo utilizado por Condé (1993) para designar os homens e mulheres sequestrados de seus países e trazidos à força para as Américas como mão de obra escrava.

expressar sua criatividade. Críticos haitianos designaram, por conseguinte, essas produções não escritas, mas que tomam de empréstimo valores literários — contos, lendas, adivinhações —, oralitura. Nascida do e contra o sistema de plantações da máquina colonial, assim, a oralitura difundiu uma contra-cultura de resistência nas ex-colônias francesas.

O manifesto de Bernabé, Confiant e Chamoiseau anuncia, portanto, a reivindicação dessa oralitura — em suas convergências e divergências com a tradição oral africana — e da língua crioula utilizada não somente pelo *conteur* em suas intervenções, mas também pela maioria da população antilhana, mesmo que nunca tenha sido reconhecida pelo Estado Francês como língua oficial desses territórios, para a constituição de uma tradição literária particular, que busca distanciar-se da concepção de identidade que aproxima o sujeito antilhano tanto da África, quanto da Europa. Para Figueiredo, então,

(a) criouldade seria uma "visão interior" da antilhanidade proposta por Glissant em *Le discours antillais* (1981), ou seja, se a antilhanidade é uma concepção geopolítica, a criouldade visa acentuar o aspecto mais cultural, mais antropológico, fundamentando-se nessa cultura popular tradicional crioula (contos, provérbios, ditos, cantos, adivinhas, expressos em língua crioula), que se quer resgatar através de uma escrita irrigada por ela. (FIGUEIREDO, 1998, p. 103)

Importante ressaltar que o termo crioulo, anteriormente, designava os descendentes dos senhores de escravos brancos que nasciam nas colônias, conforme Condé (2009). Mais tarde, passou a designar também a língua nascida do encontro dos dialetos africanos dos escravizados com as línguas indígenas e a língua do colonizador — no caso específico do Haiti, Martinica, Guadalupe e Guiana Francesa, o francês. O movimento de reivindicação dessa apelação para a afirmação da identidade do sujeito antilhano pelos autores do *Éloge de la Créolité* (1993) parece se dar, portanto, mais ou menos no mesmo sentido do uso da palavra *nègre*, termo pejorativo em língua francesa, pela Negritude. Essa subversão do termo, então, busca evidenciar mais uma vez características importantes dos povos colonizados, que foram anteriormente subjugadas pelo colonizador, no sentido de valorizá-las.

Para voltar à oralitura, é preciso notar que as características do conto crioulo ressaltadas por Condé (2009), oriundas da literatura profana do oeste africano, uma vez em contato com a literatura oral dos senhores de escravos, parecem ressaltar, para a autora, a interiorização do estereótipo negro constituído durante o processo de colonização, desta vez pelo próprio imaginário antilhano. Essas características, baseadas sobretudo em personagens que aparecem recorrentemente nas histórias, entretanto, serão exploradas mais adiante, quando da apresentação do trabalho de Ina Césaire de registro dos contos crioulos. Nos termos da Criouldade, é importante ressaltar, no entanto, aspectos mais abrangentes sobre quem narra e

como se narra os contos, padrões que serão reproduzidos na literatura dita crioula e que Ralph Ludwig (2010) intitulou "*parole de nuit*" (palavra da noite).

Conforme Ludwig (2010), desde o século de Voltaire e de Diderot a luz encarna a metáfora central do pensamento analítico do escritor. Através da colonização e, depois, da alfabetização, a Europa tentou iluminar suas colônias, portanto. A noite, por outro lado, abriu espaço para a palavra em crioulo do *conteur*, que busca divertir e informar o público. Apesar do senhor de escravos ter também se apropriado da língua crioula, principalmente para a comunicação com os escravizados que, segundo ele, conforme explica Fanon (2020), não eram capazes de apropriar-se de maneira correta do francês europeu, as histórias contadas pelo *conteur* apresentam outras características que atribuem a elas o que Ludwig, a partir de Glissant, chama de opacidade da narrativa crioula, comparada, então, à opacidade da noite:

(s)ur le plan de la réflexion philosophique, prendre conscience de l'opacité revient à refuser le totalitarisme de la raison cartésienne, de la clarté. Intégrer l'opacité et le côté mythique de l'oral à l'analyse amène à relativiser cette dernière, en retraçant par là même l'itinéraire intellectuel des romantiques du XIXe siècle qui s'aperçurent que l'esprit du siècle des Lumières était incapable — à lui seul — de rendre compte de l'ensemble de la réalité humaine et de son avenir, et qui découvrirent alors des genres littéraires proches de l'oral¹⁸ (LUDWIG, 2010, p. 19)

Assim, os textos que figuram na coletânea organizada por Ludwig (2010) exploram as questões estéticas presentes, primeiramente, na tradição oral, mas das quais se utiliza também o escritor crioulo contemporâneo a fim de consolidar uma tradição literária antilhana. Conforme Chamoiseau (2010), não houve, nas Antilhas, uma passagem progressiva e harmoniosa, como se pode observar nas culturas europeias, das histórias orais à escrita literária: ela constituiu uma ruptura. Isto porque, nascida nas plantações, a tradição oral dos escravizados não fascinava ninguém além deles mesmos (e nem poderia, já que não ultrapassava fronteiras). Assim, mesmo que a tradição oral institua o nascimento de uma cultura e de uma literatura própria aos sujeitos subalternizados naquele espaço, em termos práticos, naquele contexto, ela não significava muita coisa. As raras oportunidades de ascensão social, pois, para o sujeito escravizado se davam, em tempos de colonização, através da francisação, ou seja, pela assimilação da cultura do colonizador.

A cultura francesa, evidentemente, já era idealizada pelos *békés* (até então chamados crioulos, como citado, o que conferia-lhes um *status* também inferior ao europeu), porém o

¹⁸ "No plano da reflexão filosófica, tomar consciência da opacidade se volta para a recusa do totalitarismo da razão cartesiana, da clareza. Integrar a opacidade e a face mística do oral à análise leva a relativizar esta última, redesenhando por ela mesma o itinerário intelectual dos românticos do século XIX, que perceberam que o espírito do século das Luzes era incapaz — sozinho — de dar conta do conjunto da realidade humana e do seu futuro, e que descobriram então gêneros literários próximos do oral" (tradução nossa)

movimento acaba por se estender também aos mulatos¹⁹ como única possibilidade de fugir das imposições dos *békés* e acessar uma condição mais humana. Assim também nasce a literatura antilhana: primeiro através dos *békés* e dos mulatos e, posteriormente, se estende ao resto da população, os negros, utilizando-se das normas de escrita da tradição literária europeia e de um francês dito correto, reforçando a dicotomia que impõe a cultura e a língua francesas como superiores à crioula. Politicamente, este fato se traduz em uma ideia de assimilação voluntária à França.

Neste contexto, a literatura (ou pré-literatura, como quiseram os autores da Crioulidade) que ali se fez, nada mais era do que uma cópia do que vinha-se fazendo até então na Europa. É a partir da Negritude e da Antilhanidade, então, que surge primeiramente a reivindicação de uma identidade antilhana independente da França e, em seguida, independente também da África. A partir da Crioulidade, entende-se que para a consolidação desta identidade crioula é preciso dar continuidade à tradição oral através da escrita. Assim, "(i)l fallait, par-dessus les siècles et les reniements, tendre la main au Maître de la parole"²⁰ (CHAMOISEAU, 2010, p. 153). Diante da página em branco, o escritor antilhano se questiona então sobre as maneiras de evocar a *parole* e, a partir disso, afirma Chamoiseau (2010), ele se volta naturalmente para o que os haitianos chamaram de oralitura, essa produção oral que se distingue do discurso ordinário através de sua dimensão estética, interessando-se finalmente pelos contos e pelo *conteur*, elementos centrais da tradição oral, manifestação primeira da cultura crioula nas Américas.

Em consequência disso, os autores antilhanos contemporâneos passam a teorizar sobre a escrita crioula a fim de conceitualizá-la. Para Confiant (2010), que parte, como afirma, das importantes observações de Édouard Glissant em seu *Discurso Antilhano*, existe um abismo que separa a escrita antilhana dessa pré-literatura, seja ela em francês ou em crioulo, e o que se nomeia oralitura. Se grande parte das literaturas nacionais nasceram da lenta transição das palavras dos trovadores, dos bardos, dos *griots* e dos *conteurs*, nas Antilhas não há pontos que conectem a poesia de Aimé Césaire, que segundo o autor é escrita em um francês dito clássico, e a performance disforme dos *maîtres de la parole*. Isto não significa afirmar, por outro lado, que os escritos de Aimé Césaire são mera cópia das produções e visões europeias, pois, para

¹⁹ Ainda que em português brasileiro se evite a palavra "mulato" por seu teor pejorativo e racista, este é o termo usado pelos autores antilhanos em francês (*mulâtre*) para designar homens e mulheres negros miscigenados. Outras palavras que designam classificações mais específicas, fazendo muitas vezes referência à cor do cabelo ou dos olhos, principalmente em quando se tratando de caracterizar mulheres miscigenadas, também são frequentes nas Antilhas, demonstrando a complexidade das recentes relações entre colonizador branco e colonizado nesses territórios.

²⁰ "(e)ra preciso, através dos séculos e das rejeições, estender a mão ao Mestre da palavra" (tradução nossa).

Confiant (2010), este abismo que separa a oralitura e a estilística ocidental da literatura escrita é, ele mesmo, o local da literatura antilhana ou, mais especificamente,

(...) l'espace qu'elle doit combler pour cesser d'être perpétuellement déportée d'elle-même, pour qu'enfin elle puisse accéder à l'authentique. Espace de frottement de deux langues, de deux imaginaires, de deux sémiotiques si étroitement mêlées qu'il brouille les pistes du chercheur et complique la tâche de ce praticien de l'écriture qu'est l'écrivain²¹ (CONFIANT, 2010, p. 172).

Assim, a questão da língua e da semiótica não podem se distinguir, de acordo com Confiant (2010). Para exemplificar de maneira prática, o autor explica que a língua crioula, essencialmente rural e oral, não possui nível descritivo. De um ponto de vista estético, conseqüentemente, o camponês não se extasia com a beleza de uma árvore ou de um rio: ele vive em uma estreita simbiose com o meio, não precisando, assim, estetizá-lo de maneira verbal ou através da escrita. Confiant, então, revela: "(...) si j'écris en créole, je me trouve dramatiquement confronté à cette absence de vocabulaire descriptif qui saute aux yeux quand on examine le tout premier roman dans cette langue, *Atipa* du Guyanais Alfred Parépou datant de 1885"²² (CONFIANT, 2010, p. 172), romance escrito em crioulo e que não apresenta praticamente nenhuma descrição da cidade de Caiena, local onde está ambientado o enredo.

Os primeiros romances de Raphaël Confiant, é bom lembrar, foram também escritos inteiramente em crioulo. O autor se vê então confrontado com a vontade de descrever essa paisagem tão típica das Antilhas, problema que, segundo ele mesmo, não se resolve quando decide, dez anos mais tarde, escrever em francês: descrever essa paisagem na língua do colonizador fazia com que o escritor antilhano reproduzisse o exotismo do olhar europeu sobre as ilhas caribenhas, em sua opinião. Mesmo a beleza de elementos como o coqueiro ou a praia de areias brancas, que não são exóticos à vida cotidiana do sujeito antilhano, quando descritos em francês, fazem com que o escritor viva o drama da conhecida representação reificante dessa paisagem por parte do Ocidente, declara Confiant (2010).

Assim, frente a esse escritor, se coloca um problema linguístico em relação ao crioulo, mas também um problema semiótico em relação ao francês, fazendo com que nenhuma dessas duas línguas satisfaça seu desejo de dizer/escrever o real antilhano. Alguns autores, então, encontram soluções para seus escritos que Confiant (2010) chama de soluções de travessia ou

²¹ "(...) o espaço que ela deve preencher para parar de ser constantemente deportada dela mesma, para que enfim ela possa acessar a autenticidade. Espaço de atrito entre duas línguas, dois imaginários, duas semióticas tão estreitamente misturadas que atrapalha as pistas do pesquisador e complica a tarefa deste praticante da escrita que é o escritor" (tradução nossa).

²² "(...) se eu escrevo em crioulo, me encontro dramaticamente confrontado com essa ausência de vocabulário descritivo que salta aos olhos quando se examina o primeiro romance nessa língua, *Atipa* do guianense Alfred Parépou de 1885" (tradução nossa).

de fuga, como o próprio Parépou, citado anteriormente, que baseia seu romance em diálogos, ou como Frankétienne, cujo romance *Dézafi* só poderia ser considerado haitiano por ter sido escrito em crioulo, já que não há, mais uma vez, nenhuma concretude que assegure que a história se passe na terra das altas montanhas. Outros — os contemporâneos — vão se apoiar ainda, como citamos, na diglossia literária.

Além disso, há ainda outro problema que deve enfrentar o escritor antilhano de acordo com Confiant (2010): a temporalidade. Os personagens do conto crioulo agem em um universo onde o tempo cronológico não é mensurado. Para exemplificar tal problemática, o autor cita novamente *Atipa*:

(...) Alfred Parépou, auteur d'*Atipa*, reprend cette atemporalité dans son roman puisqu'on sait qu'il est tout à fait possible de lire dans n'importe quel ordre les vingt-sept chapitres du livre. L'auteur nous indique certes que son héros est un chercheur d'or en congé pour une semaine à Cayenne, mais il s'agit là d'une notation purement conventionnelle qui n'a aucun effet sur le texte lui-même. Le temps d'*Atipa* peut être d'une semaine comme il peut être d'un mois ou d'un an. Il ne se passe rien dans ce roman (qui d'ailleurs ne correspond guère à ce que l'on entend en Occident par "roman"), pas d'événements. Il ne comporte aucune intrigue, nulle péripétie ou rebondissement²³ (CONFIANT, 2010, p. 175).

Assim, o romance de Parépou, para Confiant (2010), se mostra um texto repetitivo: o personagem principal, *Atipa*, a cada cada capítulo encontra um amigo com o qual discute sobre problemáticas sociais, políticas ou culturais e, ao fim do romance, o autor recorre a uma antiga fórmula utilizada nos contos crioulos, presentes também nos contos traduzidos por Ina Césaire, em que o narrador afirma ter presenciado ou escutado a história de alguém enquanto fazia algo banal sem ser percebido. A repetitividade da estrutura do texto de Parépou, então, que se mostrará também presente nas obras de outros autores antilhanos, está em contradição constante com a lógica da escrita dita ocidental. Alguns outros autores, entretanto, não puderam escapar da lógica da temporalidade própria das civilizações judaico-cristãs, estrangeira portanto ao universo rural antilhano marcado tanto pelas culturas de origem africana quanto pela cultura indígena, afirma ainda Confiant (2010).

Em busca de uma solução que resolva tais particularidades da escrita antilhana, Confiant (2010) afirma enfim a necessidade de se tentar recuperar certos modos de funcionamento da oralitura e da linguagem popular. O autor cita, assim, a estratégia do

²³ "Alfred Parépou, autor de *Atipa*, retoma essa atemporalidade em seu romance quando se sabe que é possível ler em qualquer ordem os vinte e sete capítulos do livro. O autor nos indica, sim, que seu herói é um homem que procura ouro e que está de férias por uma semana em Caiena, mas se trata de uma nota puramente convencional que não tem nenhum efeito no texto propriamente. O tempo de *Atipa* pode ser de uma semana, assim como pode ser de um mês ou um ano. Nada acontece nesse romance (que, ademais, não corresponde em nada ao que se entende no Ocidente por 'romance'), nenhum evento. Ele não comporta nenhuma intriga, nem peripécia ou reviravolta" (tradução nossa).

ressassement (esgotamento, em tradução livre), que se baseia justamente no hábito que se tem de contar um mesmo fato diversas vezes, levando-o ao esgotamento, "(...) comme si on cherchait à en épuiser les significations"²⁴ (CONFIANT, 2010, p. 178). Na escrita, de acordo com o autor ainda, isto produz um relato estrelado, não linear, que vai na contracorrente da tradição romanesca ocidental:

(...) les branches de l'étoile étant les différents ressassements, le centre en étant ce fameux sens que l'auteur cherche désespérément à atteindre. Et cette quête impossible, ce Graal créole, correspond tout à fait à l'expérience historique des peuples créoles dont j'ai parlé plus haut : à savoir qu'abandonnant leurs territoires d'origine, volontairement ou non, ayant perdu pour certains groupes ethniques la presque totalité de leur culture originelle, ils sont depuis lors à la recherche d'un sens, d'une origine. On voit donc ici comment une structure formelle, le ressassement ou récit étoilé, permet d'exprimer avec une grande adéquation une problématique culturelle qui est au cœur de la créolité²⁵ (CONFIANT, 2010, p. 179)

Deste modo, a questão da língua também se faz evidente para o autor. Este relato estrelado, para Confiant (2010), precisa ser feito em um francês habitado pelas palavras e sobretudo pelo imaginário crioulo, e não em um francês dito padrão ou hexagonal, a fim de dar ao leitor antilhano a impressão de estar lendo em crioulo, esta que, como sabemos, é uma língua majoritariamente oral. Essa ideia vai de encontro com a problemática apresentada por Chamoiseau (2010), que critica a tradução dos contos orais para o francês, afirmando que não foram traduzidos visando a preservação da economia oral, e sim como uma tentativa de os fazer acessar às modalidades, ditas superiores, de escrita²⁶. Nos casos em que a problemática da oralidade era sensível aos tradutores, houve, para o autor, uma tentativa de transcrevê-los partindo de uma oralidade crioula desvalorizada para enfim atingir uma oralidade franco-

²⁴ "(...) como se se buscasse esgotar seus significados" (tradução nossa).

²⁵ "os braços da estrela sendo os diferentes esgotamentos, o centro sendo esse famoso sentido que o autor busca desesperadamente atingir. E essa busca impossível, esse Graal crioulo, corresponde totalmente à experiência histórica dos povos crioulos que eu citei acima: a saber que tendo abandonado seus territórios de origem, voluntariamente ou não, e tendo perdido para certos grupos étnicos quase a totalidade de sua cultura original, eles estão desde então à procura de um sentido, de uma origem. Vê-se então aqui como uma estrutura formal, a do esgotamento ou do relato estrelado, permite expressar com uma grande adequação uma problemática cultural que está no coração da criouldade" (tradução nossa).

²⁶ Por outro lado, Confiant, em entrevista à Vanessa Massoni para a Pluton Magazine (disponível em: <https://pluton-magazine.com/2021/04/21/bresil-vanessa-massoni-da-rocha-entretien-avec-raphael-confiant-premiere-partie/>), discorrendo igualmente sobre a questão tradutória, afirma que traduz seus textos do crioulo para o francês, mas nunca o contrário. Já que o crioulo — mesmo escrito — é fortemente marcado pela oralidade. Quando da transposição, para utilizar o termo citado pelo autor, ou da tradução (termo de Chamoiseau) para o francês, Confiant afirma que se sente obrigado a aumentar as coisas (e por "aumentar" talvez queira dizer explicar exaustivamente) e, em consequência, mudar o texto de partida. Assim, percebe-se a árdua tarefa que se impõe frente a uma tradução que não é meramente interlinguística, o que, por conseguinte, exige decisões tradutórias a depender de cada tradutor. Essa questão fica bastante visível quando comparadas as versões dos contos transcritos em crioulo por Ina Césaire na trilogia já citada neste trabalho com suas traduções em francês: inevitavelmente o texto de partida é modificado, o que não significa de nenhuma forma que não haja um esforço de preservação das marcas de oralidade próprias do gênero.

ocidental idealizada. Em ambos os casos, entretanto, o que se produz é mais uma ruptura que sucede àquela que se produziu entre oralidade e escrita.

Essa prática de tradução, uma vez que tenta moldá-los às normas franco-ocidentais, conforme Chamoiseau (2010), expõe o estranhamento dos contos crioulos, atenuando aquilo que Glissant caracteriza como opacidade. Assim, convocar a *parole* com base nesses contos de registro um tanto duvidoso, para o autor, não seria a melhor solução para o escritor antilhano contemporâneo. Por essa razão, Chamoiseau (2010) afirma que o escritor crioulo precisa olhar para o *conteur*, este que vai ser classificado por ele como *maître de la parole* em *Solibo Magnifique* (2016) e que, através da busca pela construção de si mesmo (eu), procura também dar sentido e unidade a um povo insurgente (nós).

A *parole* do *conteur*, de acordo com Chamoiseau (2010), no centro das plantações, ecoava uma voz de resistência e induzia uma estratégia de dissimulação através, então, da opacidade de sua expressão. Opacidade esta que se dá pelas "fractures de phrases, le concassage du récit, le jeu tourbillonnant des images, l'utilisation ambiguë de l'humour, les effets permanents de distanciation, l'économie générale de la description, le traitement particulier du temps et de l'espace"²⁷ (CHAMOISEAU, 2010, p. 156). Assim, Chamoiseau escuta o *conteur* — literalmente, já que empenhou-se também em viajar pelo interior de sua ilha natal para ouvi-lo — menos para saber o que se conta, mas para compreender como e por que efeitos são contadas essas histórias.

Além disso, outra questão importante relacionada ao *conteur* destacada pelo autor é a necessidade de precisar o contexto histórico em que nasce a oralidade antilhana: um contexto de negações absolutas, mas também de multiétnicidade, em que valores culturais se entrecrocavam na busca por um equilíbrio provisório. Em vista disso,

(d)ans ce contexte convoqué, invoqué, l'écrivain créole doit tenter de devenir (comme le conteur originel) un homme seul, debout dans la nuit, solidaire d'un cercle d'âmes écrasées qui lui sert de public ; des âmes écrasées qui attendent de lui l'émerveillement, l'oubli, la distraction, le rire, l'espoir, l'excitation, la clé des résistances et des survies. Un public qui provient de toutes les parts du monde, qui ne fait pas encore peuple, mais qui est désormais conscient de l'infinie diversité du monde. Un public dont la conception du monde a dû entièrement se reconstruire dans le désordre et le chaos, et s'équilibrer de désordre et de chaos. Un public qui, dans ces terres d'Amérique, a dû réinventer le monde à partir des bribes de mémoires diverses. C'est la voix de ce public-là que le conteur assumait, et c'est ce public-là qui a fourni la poétique de notre oralité. L'écrivain créole devant sa feuille doit

²⁷ "fraturas de frases, fragmentos do relato, o jogo rodopiante das imagens, o uso ambíguo do humor, os efeitos permanentes de distanciamento, a economia geral da descrição, o tratamento particular do tempo e do espaço" (tradução nossa).

percevoir autour de lui la présence attentive de cet étrange public²⁸
(CHAMOISEAU, 2010, p. 157).

Desta maneira, assumindo o lugar anteriormente ocupado pelo *conteur*, o autor crioulo pode finalmente escrever, de acordo com a concepção de Chamoiseau (2010), que também afirma ter adquirido, a partir dessa compreensão, o sentimento de que a passagem do oral à escrita demanda um certo mistério criativo, pois este é um trabalho que trata de ressaltar uma criação artística capaz mobilizar o gênio da *parole* e da escrita e seus pontos de convergência e divergência, sendo assim, seus paradoxos, atravessando, logo, todas as formas da *parole* e dos gêneros de escrita — o que vai de encontro a uma visão mais ampla da criouldade que buscaremos explorar neste trabalho. Para o autor, isto converge para o abandono de uma boa parte de sua razão, tornando-se, então, poeta, afirmação que vai de encontro àquela feita, ainda nos anos 1940, por Suzanne Césaire, em defesa de uma arte e de uma poesia que seria, para a autora que condenava a exotização do *doudouisme*, a expressão total da vida: "(l)a poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas"²⁹ (CÉSAIRE, 2015, p. 66).

Assim sendo, o manifesto de Bernabé, Confiant e Chamoiseau inicia justamente pela negação — como fizera Césaire (2013) quando da definição de Negritude —, afirmando aquilo que não são: nem europeus, nem africanos, nem asiáticos, eles se declaram crioulos. Retomando Césaire ainda, os autores afirmam que o leitor não encontrará no texto a manifestação de uma teoria, mas sim um testemunho direcionado a quem quer que busque um pensamento mais fértil que possibilite abrir caminho para a liberdade. Percebe-se neste testemunho, deste modo, a evidente influência que os movimentos anteriores, representados por Aimé Césaire e Édouard Glissant, tem sobre os autores do *Éloge de la créolité*, não apenas porque se afirma tal influencia de maneira bastante direta, mas pelas ideias e pela forma como são elas postas no texto.

Apesar do filtro dos valores ocidentais que permaneceram até muito pouco tempo nos escritos da literatura antilhana e que, conseqüentemente, leva-os à exotização de suas terras e de seus povos, como dito anteriormente, existe uma necessidade de direcionar-se para uma

²⁸ "nesse contexto convocado, invocado, o escritor crioulo deve tentar tornar-se (como o *conteur* original) um homem só, de pé no meio da noite, solidário de um círculo de almas destruídas que lhe serve de público ; almas destruídas que esperam dele o maravilhamento, o esquecimento, a distração, o riso, a esperança, a excitação, a chave das resistências e da sobrevivência. Um público que provém de todas as partes do mundo, que ainda não forma um povo, mas que é agora consciente da infinita diversidade do mundo. Um público que teve de reconstruir sua concepção do mundo na desordem e no caos, e que teve de se equilibrar na desordem e no caos. Um público que, nessas terras da América, teve de reinventar o mundo a partir dos fragmentos de memórias diversas. É a voz deste público que o *conteur* assumia, e é este público que forneceu a poética da nossa oralidade. O escritor crioulo, diante de sua folha, deve perceber em torno dele a presença atenta deste estranho público" (tradução nossa).

²⁹ "A poesia da Martinica será canibal ou não será" (tradução de Júlio Castañon Guimarães, 2021).

visão interior e para a aceitação de si mesmo, e é precisamente sobre isso que discorrem então os autores do manifesto. Passando pela Negritude e as problemáticas identitárias surgidas a partir dela, mas não minimizando a importância que teve o movimento inaugurado por Césaire na Martinica, a argumentação desenvolvida no texto é de que não há possibilidade de uma estética autêntica sem visar essa nova identidade, a crioula.

O reconhecimento da importância de Saint-John Perse, escritor guadalupense pertencente à etnoclasse dos *békés*, para Bernabé et al. (1993), é seguramente um avanço na consciência dos antilhanos como comunidade crioula. Isto justificaria também a apelação que, neste caso, como se percebe, inclui tanto os sujeitos racializados, quanto os brancos: de acordo com os autores,

(d)ans des sociétés multiraciales telles que les nôtres, il apparaît urgent que l'on sorte des habituelles distinctions raciologiques et que l'on reprenne l'habitude de désigner l'homme de nos pays sous le seul vocable qui lui convienne, quelle que soit sa complexion : créole. Les relations socio-ethniques au sein de notre société devront désormais s'opérer sous le sceau d'une commune créolité, sans que cela oblitère le moins du monde les rapports et les affrontements de classe³⁰ (BERNABÉ et al., 1993, p. 117).

Tais esclarecimentos sobre quem é o sujeito crioulo são seguidos no manifesto de uma distinção importante entre Americanidade, Antilhanidade e Crioulidade, sendo esta última atribuída também a nós, brasileiros — mesmo que os debates sobre as questões raciais no Brasil se diferenciem, por vezes drasticamente, deste que está colocado nas Antilhas já que tem-se feito um grande esforço para superar a falácia da democracia racial instituída aqui no início do século passado. Para Bernabé et al. (1993), os processos sócio-históricos que geraram a americanização não são da mesma natureza daqueles que configuraram a crioulação. Isto porque a americanização despreveria o sentimento de adaptação progressiva de populações do mundo ocidental no chamado Novo Mundo, sem que houvesse interação profunda com outras culturas, como no caso da fundação das treze colônias pelos anglo-saxões na América do Norte — que dizimaram quase que inteiramente as comunidades indígenas e transplantaram sua cultura intacta para o continente americano —, ou ainda os italianos chegados em massa na comarca pampeana³¹ no século XIX. Assim, para os autores do manifesto, a Americanidade é, de maneira geral, uma cultura emigrada, diferentemente da Crioulidade que, por sua vez, não

³⁰ "(n)as sociedades multirraciais como as nossas, parece urgente que saíamos das habituais distinções raciológicas e que se retome o hábito de designar o homem de nosso país com o único vocábulo que lhe convém, qualquer que seja sua compleição: *Crioulo*. As relações sócio-étnicas no seio da nossa sociedade deverão, doravante, se dar sob o selo de uma crioulação comum, sem que isso oblitere minimamente as relações ou os confrontos de classe" (tradução de Dhyorani Beira em BEIRA, 2017, p. 117).

³¹ Referimo-nos aqui ao conceito de Angel Rama descrito em RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

se restringe a um fenômeno americano — não sendo, portanto, um conceito geográfico. Esta designa o contato brutal entre sujeitos de culturas diferentes, reunidos, em geral, no seio de um sistema de plantações, englobando assim a Americanidade, mas indo além dela uma vez que implica em um duplo processo: o de adaptação de povos europeus nas Américas e o da confrontação cultural em um único espaço, o que resulta em uma cultura sincrética dita crioula.

No que diz respeito à Antilhanidade de Édouard Glissant, os autores do *Éloge de la créolité* afirmam que ela acaba por ocultar o processo de criouliização que se deu em alguns territórios colonizados por designar o processo de americanização de europeus, africanos e asiáticos no arquipélago antilhano estritamente. Assim a criouliização, opondo-se aos dois outros conceitos apontados, faz com que o sujeito antilhano seja portador, na verdade, dessa dupla solidariedade, sendo a primeira geopolítica, em relação a todos os povos do arquipélago antilhano (a Antilhanidade), e a segunda em relação a outros povos criouliizados em todos os continentes (a Crioulidade).

A partir disso, no que diz respeito à prática literária crioula, os autores do manifesto destacam cinco características que Beira (2017) traduz para o português como: 1) o enraizamento no oral; 2) a atualização da memória verdadeira; 3) a temática da existência; 4) a irrupção na modernidade; e 5) a escolha da sua palavra. A primeira, como exposto anteriormente, está ligada a uma retomada das práticas de oralitura, desenvolvidas principalmente pela figura do *conteur*, para compreender essa primeira manifestação artístico-literária e reproduzi-la nos escritos antilhanos contemporâneos. A atualização da memória verdadeira, por sua vez, diz respeito à urgente reivindicação de uma memória coletiva constituída a partir de uma visão interior, conforme afirma Beira (2017), que nomeia cada objeto constituinte dessa sociedade crioula. Em seguida, como um prolongamento das duas primeiras, a temática da existência busca resgatar a história antilhana, nomeando seus heróis. Enfim, a irrupção na modernidade busca instituir o progresso da consciência crioula para o desenvolvimento social e artístico, enquanto que a escolha da sua palavra destaca o plurilinguismo inerente ao povo antilhano.

Assim, percebe-se que o movimento feito pelos autores da Crioulidade, em termos culturais mais amplos ou em termos práticos, como no caso do fazer literário, configura mais um exemplo de resistência às imposições da metrópole — que atua hoje principalmente, mas não só, através da Organisation Internationale de la Francophonie —, concebendo, então, essa marronagem ideológica da qual fala Depestre (2001). Este movimento (a marronagem), que em seu princípio poderia ser comparado ao quilombismo brasileiro já que se refere aos grupos de escravizados que fugiam das imposições do colonizador para viverem em comunidades

livres nas montanhas, repercute, portanto, até hoje na cultura crioula, visto que é "(...) o processo cognitivo que, nas culturas populares da *plantation*, transformou com frequência o drama existencial do estado de servidão em explosão de saúde criativa" (DEPESTRE, 2013, p. 13). Assim, para o autor, apesar do processo colonial que indiscutivelmente marcou a formação das culturas nacionais no continente americano, finalmente se pode perceber, na literatura e na arte, a presença de uma "(...) *intelligentsia* decidida a se desapegar das estruturas recorrentes da colonização" (DEPESTRE, 2001, p. 16).

Além das características destacadas no próprio *Éloge de la créolité* (1993) e em outros textos publicados por seus autores, como aqueles sobre os quais discorreremos anteriormente, parece-nos evidente que outros aspectos da literatura antilhana poderiam ser analisados sob a lanterna dos preceitos da Crioulidade a fim de pensá-la como um princípio amplo que tange todos os aspectos da sociedade crioula, bem como todos os sujeitos que a compõem em suas particularidades e subjetividades. Pensando nisso, abordaremos a seguir duas questões que não necessariamente se restringem à literatura de autoria feminina, mas que parecem caras para uma análise das produções dessas mulheres escritoras antilhanas, bem como para a Crioulidade: os gêneros literários e a tradução.

2.1.2 Questões de gênero: a itinerância dos autores antilhanos

Em meio à ebulição dos movimentos antilhanos e dos textos teóricos que os sustentam, surgem também textos literários dos mais diversos gêneros. Curiosamente, muitos autores aventuraram-se e continuam dedicando-se a diferentes tipos de textos: para além do ensaio crítico, instaura-se no arquipélago o romance, o conto, evidentemente, o poema e uma gama de textos teatrais muito pouco conhecidos ainda hoje fora das Antilhas. Para Edwards (2014), o fenômeno seria resultado do embate paradoxal entre literatura e oralitura frente ao qual encontram-se esses autores. Assim, o complexo hierárquico entre folclore e cânone, palavra viva e escrita, se estende à questão dos gêneros literários.

O declínio do *conteur* crioulo, segundo Edwards (2014), estabelece uma necessidade de preencher esse déficit cultural e literário e, para tanto, se tenta encontrar um gênero que corresponda fielmente à estética do original, ou seja, do conto oral crioulo. No conto escrito e no romance, o *conteur* aparece refletido principalmente, então, na figura do narrador. A fim de diferenciá-los, narrador e *conteur*, contudo, e também estabelecer uma continuidade do narrar crioulo na escrita, Chamoiseau trabalhará a morte simbólica do representante maior da tradição oral em sua obra *Solibo Magnifique* (2016), se afirmando então, como já citado, *marqueur de*

paroles, herdeiro do *conteur* na medida em que este seria o *maître de la parole* (mestre da palavra). Se, para Benjamin (2012), a arte de narrar está em vias de extinção, no contexto antilhano essa máxima se dispõe de maneira muito clara, mas também desponta para o início de uma nova forma singular de narrativa muito característica da sociedade antilhana, que permitirá uma autoafirmação e a formação de uma tradição literária distinta da literatura nacional francesa.

O desaparecimento da arte narrativa, explica Benjamin (2012), se dá por conta das ações de experiências em baixa. Nas Antilhas francesas, entretanto, o colonialismo (não tão distante) e, depois, a departamentalização de Martinica, Guadalupe e Guiana Francesa, em 1946, permitiu o aparecimento e a permanência de um neocolonialismo notório, do BUMIDON nos anos 1960 — que levou milhares de trabalhadores antilhanos à metrópole francesa com a promessa de bons empregos e salários a fim de controlar a crise açucareira e a demografia nas ex-colônias, conforme Lucena e Siqueira (2020), mas que, na realidade, direcionou esses imigrantes a subempregos, situação relatada pela martinicana Françoise Ega em sua obra *Lettres à une noire* (1978) —, por exemplo, e ao escândalo sanitário da clordecona, que despontou na revolta dos antilhanos nos últimos anos, já que se trata de um pesticida altamente cancerígeno que vem afetando os trabalhadores das plantações de bananas em Martinica e Guadalupe³².

Para Benjamin, o "romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia" (BENJAMIN, 2012, p. 212), que pode ser notoriamente percebida em toda a obra de Chamoiseau, por exemplo. O sentido da vida estando para o romance assim como a moral da história está para a narrativa oral, Benjamin (2012) garante a diferença de estatuto histórico entre as duas formas. Chamoiseau, autor-narrador-personagem em *Solibo Magnifique* (2016), crê em seu papel na continuidade de uma tradição que consolida uma identidade crioula, mas entende que, como escritor, se distancia do mestre da palavra, afinal, como afirma Turcotte (2010), oralidade e escrita se dão em tempos e lugares diferentes, sendo impossível a reprodução de uma forma na outra visto a efemeridade da oralidade e a permanência da escrita, que por sua vez ultrapassa tempo e espaço. Por isso, como afirma também Benjamin (2012), a experiência do leitor é solitária, enquanto quem escuta uma história está sempre na companhia do narrador — e no contexto antilhano, também do público que acompanha e interage com a história. Assim, o conto oral e toda a performance que o envolve reforça também uma ideia

³² Soma-se a isso também o fato de que os donos das plantações de bananas nas Antilhas são os chamados *békés* (Martinica) ou *blancs-pays* (Guadalupe), descendentes diretos dos colonizadores, como citamos, que formam 1% da população desses territórios e que, apesar de pouco numerosos, detém o monopólio do comércio da região.

contrária à propriedade intelectual, tão cara à burguesia europeia, conforme Benjamin (2012) ainda, questionando a autoria já que do público também nascerão novos contadores de histórias.

Para suprir minimamente o distanciamento entre a oralidade e a escrita, então, os autores antilhanos desenvolvem estratégias a fim de criouliizar os textos em francês. Raphaël Confiant (2010), como citado anteriormente, discorre sobre a narrativa crioula como uma forma estrelada: contando o mesmo fato de diversas maneiras, acumulando relatos a fim de esgotar significados, se produz uma narrativa não linear que vai na contracorrente da tradição romanesca ocidental, em cada braço da estrela estando as diferentes teorias e o centro sendo o sentido que o autor busca atingir. Para o autor, essa estrutura formal permite expressar com uma grande adequação a problemática cultural que está no coração da Crioulidade, pois o que busca o escritor antilhano é uma origem impossível que dialoga com a experiência histórica do abandono dos países de origem (voluntariamente ou não) e da perda de sua cultura original para alguns grupos étnicos. Logo, a concepção benjaminiana de história, que observa o passado para construir um presente revolucionário, se manifesta também na elaboração de uma história e de uma literatura crioula.

Outros aspectos serão igualmente constitutivos de uma narrativa crioula, como a problemática da língua, como se sabe. Nos termos da Crioulidade, a narrativa estrelada não poderia ser escrita em francês padrão — aquele justamente falado na capital mundial das letras para Casanova (2002) —, mas sim um francês habitado por palavras da língua crioula e por seu imaginário para que o leitor tenha a ilusão de estar lendo em crioulo, conforme Confiant (2010), como visto anteriormente. Assim, tomando emprestada a frase de Dany Laferrière (2000), escritor haitiano, dita ao tradutor do seu primeiro livro para o inglês — que afirma que seu livro tinha sido escrito em inglês, só que as palavras estavam em francês —, a nova literatura martinicana e guadalupense parece ter sido escrita em crioulo, mas as palavras estão, em sua maioria, em francês.

Pode-se dizer, finalmente, que a escrita do imaginário crioulo constitui uma traição à tradição, já que a narrativa oral e o romance cumprem papéis diferentes. Por outro lado, escrever em francês criouliizado subverte a lógica da literariedade máxima da língua francesa descrita na *República Mundial das Letras* de Casanova (2002). Ainda, desestruturar o francês padrão vai de encontro à desestruturação dos gêneros literários, tão caros às literaturas ocidentais, e que é uma tática característica dos autores antilhanos, como afirma Glissant (1992) em entrevista à Lise Gauvin: se escreve poemas que são ensaios, ensaios que são romances, romances que são poemas porque se mostra evidente o fato de que os papéis que foram atribuídos a cada um dos gêneros literários para a tradição ocidental não convém para

uma escrita crioula. Assim, a escrita estrelada, por exemplo, não se apresenta somente no romance crioulo, mas atravessa todos os gêneros de escrita dos autores antilhanos, transpassando-os e, ao mesmo tempo, interligando-os.

Os tópicos em torno da criouliização da escrita antilhana, logo, ultrapassam as questões linguísticas. Na busca pela melhor maneira de inscrever a tradição oral nos textos escritos, os deslocamentos entre gêneros literários também parecem ser um ponto fundamental para composição de uma estética crioula que trabalha a partir da constelação ou do mosaico e apresentam-se desde Césaire que, para além do surrealismo evidentemente inscrito em sua obra, como afirma Simasotchi-Bronès (2015), transita também entre os diferentes gêneros textuais. Além disso, como que antecipando o que se seguiria depois da eclosão da Negritude, o célebre e provavelmente mais conhecido poema do autor, *Cahier d'un retour au pays natal*, carrega um forte teor messiânico — como remarcado anteriormente por Frantz Fanon —, já que o poeta afirma-se porta-voz daqueles que não podem ter boca³³. Toda sua obra, como se pode ver, incluindo ensaios, poemas, peças de teatro, será permeada por essa forte demanda por uma libertação política e de afirmação identitária, aspectos que seguirão, por conseguinte, protagonizando no seio dos movimentos surgidos posteriormente, bem como a ressonância de sua itinerância através dos gêneros literários e, principalmente, sua obra teatral.

Se o romance, bem como o conto, o ensaio e o poema, oportunizam experiências solitárias aos leitores, o teatro se destaca nessa cultura cuja tradição reivindica uma experiência conjunta. Para Edwards (2014), é o teatro que satisfaz as exigências da oralidade e preserva a memória existencial crioula sem trair a autenticidade ou alterar as funções do *conteur* em cena, mesmo que, é preciso acrescentar, essa figura não se apresente diretamente através da performance de um ator. O teatro seria para a autora, portanto, a evolução natural dos contos e do *conteur*, esse homem que, desde as plantações nas quais eram forçados a trabalhar homens, mulheres e crianças, têm a capacidade de reumanizar seu público, como diz Chamoiseau (2010). No anonimato total, afirma Edwards (2014), essa figura, que não fala jamais em primeira pessoa, mas cultiva a ambiguidade do "on" do francês e do crioulo³⁴, se perde nos corredores da história, mas renasce, junto de seu importante papel de transmissão das histórias dos ancestrais do povo antilhano, no palco.

Conforme Benjamin (2017), do ponto de vista do palco, o fosso que separa e distancia a orquestra do público já não existe mais no teatro atual. Sendo assim, se a escrita faz alusão

³³ "ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche" (CÉSAIRE, 2012)

³⁴ *On* em francês pode tanto significar um "nós" mais informal, traduzido geralmente por "a gente", quanto um sujeito indeterminado.

ao intelectual e a oralidade ao popular, esse problema se resolve no teatro, explica Edwards (2014). É também o gesto que torna o teatro épico para Benjamin (2017), e, justamente, não há nada mais descritivo da ação performática do *conteur* do que o gesto. A interrupção da ação, também característica do teatro épico, é outra marca central da intervenção do *conteur*, que interage com o público e com o tambor que o acompanha. De maneira instigante, essa interrupção também pode ser percebida no romance crioulo, como por exemplo no já citado *Solibo Magnifique* (2016), de Chamoiseau, já que um entrecruzamento de vozes narrativas se apresenta sem grandes explicações e sem marcações gráficas ou textuais, ou ainda em *Zonzon Tête Carrée* (2004), de Ina Césaire, cujo recorte e entrelaçamento de histórias é o que constitui as lembranças narradas do motorista de ônibus que dá nome ao romance e dos demais personagens que embarcam no transporte público. No teatro, em contrapartida, esse aspecto se faz ainda mais visível, como em "Mémoires d'Île" (2011), em que a sobreposição de vozes das protagonistas também se faz na interrupção.

Assim, o ponto de vista principal no teatro épico não é da peça em si, discorre Benjamin (2017): ele se dá desde a dimensão do palco, o que modifica as relações entre atores e público. Distancia-se, portanto, da ideia do palco como espaço fechado que instaura outro tempo através do drama de um encadeamento interno movido na trama da ação e do diálogo, como se o palco e a performance dos atores se desligassem da atualidade da encenação. Na peça de Ina Césaire (2011), por exemplo, apresentam-se duas personagens, meias irmãs, que simbolicamente tomam o lugar do *conteur* e narram alternadamente suas trajetórias turbulentas e opostas, ainda que atreladas à história da própria ilha da Martinica, submetida à dominação colonial e à devastação dos desastres naturais. O teatro de Ina Césaire, logo, vai além da ideia do movimento em um drama fechado, apresentando a pura relação das personagens em um tempo que poderia ser "agora" e em um espaço determinado que poderia ser "aqui" (do ponto de vista do público).

Dar voz a essas duas mulheres, então, além de fazer ouvir aquelas a quem, no meio popular, não se permitiu integrar a tradição de contação de histórias, é também uma via para o forte envolvimento da plateia, principalmente do público feminino, que, nesse caso, as escutam e se identificam. O gesto aqui, conseqüentemente, não é somente físico, mas é social e produz sentido, como indica Walter Benjamin (2017) sobre a gestualidade do teatro épico de Brecht. Esse teatro, segundo o autor, não reproduz situações, as revela, captando o cotidiano e trazendo-o para o palco, usando-se também de elementos narrativos para tratar de questões identitárias e de conflitos sociais e psíquicos, como essas duas senhoras que se encontram em um casamento qualquer e passam a lembrar do passado.

A itinerância dos autores antilhanos, tanto física — um importante aspecto para vários intelectuais crioulos, como o próprio Aimé Césaire e Maryse Condé, por exemplo, que descobrem sua negritude/crioulidade quando se deparam com o outro em território estrangeiro, mesmo que o estrangeiro fosse a metrópole — quanto quando se tratando dos gêneros literários, vai de encontro à conformação de uma estética crioula, ainda que alguns autores se distanciem formalmente do movimento inaugurado por Bernabé, Confiant e Chamoiseau. É o caso, como citado, da escritora guadalupense Maryse Condé que, conforme Stampfli (2012), afirma que o *Éloge de la créolité* é incisivo em excesso e cheio de regras, o que impõe uma leitura muito restrita do panorama literário antilhano, sendo que Simone Schwarz-Bart, que ela considera a mãe da criouidade, afirma, em contraposição, que somente gostaria de destacar em suas obras o espírito crioulo. Nesse sentido, a fim de não excluir desse mosaico crioulo autores como Condé, seria mais interessante entender a criouidade nos termos de Laferrière (2000), ainda que o escritor haitiano o tenha feito indiretamente.

Para Dany Laferrière (2000), nascido em 1953 em Port-au-Prince, a descoberta ao acaso de sua americanidade, e não europeidade como tentava fazer acreditar a França, foi um marco importante na construção de sua identidade. A partir disso, distanciando-se da França, o autor afirma que distanciou-se também da nostalgia africana, pois a África mítica que, segundo ele, só existe no Caribe, depende do império francês e de sua investida na colonização dos povos para existir — e nesse sentido Laferrière aproxima-se de Glissant e da questão da Antilhanidade. Assim, assume-se uma nova identidade independente do colonizador, já que geograficamente, politicamente, economicamente e socialmente as Antilhas, grandes (incluindo o Haiti) e pequenas (Martinica e Guadalupe), em nada se parecem com o que ocorre na Europa.

Naturalmente, a diversidade de povos presente nas Departamentos Ultramarinos Franceses nas Américas se evidencia considerando que esses territórios não viveram uma ditadura que perseguiu os sujeitos miscigenados como aconteceu no Haiti. Além disso, muitos trabalhadores imigrantes chegam em Martinica e Guadalupe a partir do século XIX, incentivados igualmente pelo governo francês, o que contribui para o mosaico de diferentes povos que se constitui ali, fato bastante representativo na obra de Chamoiseau, por exemplo. De todo modo, Dany Laferrière fortalece um movimento de independência cultural que vem-se tentando impor também nas pequenas Antilhas, mas acaba por afastar-se da Antilhanidade e da Crioulidade como movimento na medida em que reivindica-se um escritor americano, mas singular, não contribuindo para a instituição de um conjunto de normas que guiam a escrita, como é o caso do *Éloge de la créolité* (1993).

Entender o Caribe francófono como seu país natal, considerando também a miscigenação e os imigrantes latinoamericanos, árabes e asiáticos, parece ser o ponto central para uma criouldade que não impõe suas normas, mas que, em concordância com a diversidade presente nas ilhas, deixa-se livre para se expressar da forma como convém, inclusive através de diferentes gêneros. É o que reivindica Maryse Condé — que, por sua vez, também publicou ensaios críticos, romances e peças teatrais — em sua crítica aos movimentos literários surgidos até o momento, em que as figuras masculinas prevalecem sobre as femininas. É às mulheres, portanto, que Condé vai dedicar sua obra, tanto literária quanto crítica e, se a Criouldade de Bernabé, Confiant e Chamoiseau já salientava o papel da tradução no seio da produção literária antilhana, a autora vai ressignificar seu papel para, justamente, agregar a suas obras o espírito crioulo.

2.1.3 A tradução como *potomitan* da escrita crioula

A tradução configura-se como um importante elemento para a teoria crioula. Para Confiant (2000), o escritor antilhano é um tradutor ignorado, pois as estratégias de inserção do crioulo no texto, que garante a poeticidade única dessa literatura, sejam elas diretas ou indiretas, são muitas. Beira (2017) destaca algumas dessas estratégias na obra *Texaco* (1992), de Patrick Chamoiseau, que poderiam ser observadas também em outros romances do autor, como o próprio *Solibo Magnifique* (2016). Superficialmente, o leitor encontrará notas traduzindo frases em crioulo inseridas no texto para o francês ou mesmo frases e palavras em francês que são explicadas em nota em língua crioula, marcando, assim, a diversidade do seu público leitor. Além disso, outras traduções no corpo do texto também aparecem, por vezes sem explicação aparente, ou então na voz de um personagem, cujo papel é fazer entender outro eventual personagem que só fala crioulo. Todavia, a tradução também aparece de forma latente no corpo do texto, mesmo que quase imperceptível, pelo menos aos olhos do leitor não crioulófono, o que garante o anteriormente citado "espírito crioulo", tendo sido classificada por Confiant (2000) como *escrita tradutora*³⁵.

Na repartição desigual da tarefa comunicativa, o domínio da escrita cumpre um papel fundamental, afirma Confiant (2000). Primeiramente ela serve para legitimar a onipotência do francês, mas sobretudo para reprimir qualquer incursão, evidente ou não, do crioulo na fala do

³⁵ Utilizamos aqui da tradução proposta por Marcos Bagno e Dennys Silva-Reis para o texto de Confiant que encontra-se publicada em CONFIANT, Raphaël. Traduzir a literatura em situação de diglossia. Tradução de Marcos Bagno e Dennys Silva-Reis. *Translatio : Tradução e Diásporas Negras*, Porto Alegre, ed. 13, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/73759/42056>. Acesso em: 7 out. 2021.

antilhano. A literatura crioulofona, como declara o autor, está sempre na margem dos escritos em francês, mesmo que oralmente ele tenha mais espaço nas ilhas. Por outro lado, prossegue Confiant (2000), um crioulo camuflado ou um crioulimo, como o classificou a instituição escolar de forma pejorativa, que penetra clandestinamente no campo da escrita em francês, nunca pôde ser erradicado. Esse crioulimo, natural ou literário, nasce de uma prática *tradutora*.

Para explicar tal fenômeno, Raphaël Confiant (2000) apresenta o sistema diglósico antilo-guianense desenvolvido pelo linguista Jean Bernabé, mais complexo do que previram anteriormente outros linguistas, pois dele emergem pelo menos quatro tipos de relações conflituosas entre as duas línguas (dominante e dominada): o francês padrão, o francês criouloizado, o crioulo afrancesado e o crioulo basilectal³⁶. Tudo que compreende essa zona entre o francês padrão e o francês criouloizado, segundo o autor, é afetado por fenômenos do crioulimo natural, que atinge não somente aqueles que não dominam completamente o francês padrão, mas também intelectuais que se utilizam de tal fenômeno, tanto oralmente quanto por escrito, por uma questão estilística ou pragmática.

Quando escreve, o autor antilhano tem em si duas línguas que falam, portanto. Uma fala alto, o francês, e a outra murmura, metaforiza Confiant (2000), e essa língua que murmura se manifesta justamente através de uma tensão tradutória mesmo nas produções daqueles que parecem usar exclusivamente o francês padrão, como é o caso de Aimé Césaire. Para além do campo lexical, cuja tradução aparece através das notas ou das inserções diretas no texto, como citado anteriormente, essa tensão tradutória da qual trata Confiant (2000) aqui toca também o campo morfosintático e da retórica do francês utilizado por esses autores. O autor exemplifica citando então estudos sobre Saint-John Perse, poeta guadalupense, e mais precisamente destaca uma passagem em que Perse escreve "*Pour moi, j'ai retiré mes pieds*". A frase citada seria provavelmente lida literalmente por um não antilhano ("retirei meus pés), o que exigiria em francês padrão um complemento que não se apresenta aqui. Contudo, Confiant (2000) ressalta que a expressão "*An tiré pyé an mwen*", em crioulo guadalupense, um equivalente literal da frase de Saint-John Perse, quer dizer simplesmente "*je suis parti.e*" (eu saí/fui embora, em português).

Conforme Confiant (2000), então, essa tensão tradutória que atravessa a escrita antilhana conduz o autor a se fazer tradutor no sentido técnico, o que certa vez levou Maximilien Laroche à afirmar que toda a literatura francófona haitiana não passava, no fundo,

³⁶ No original: français standard, français créolisé, créole francisé, créole basilectal.

de uma vasta empresa de tradução. A tradução parece, assim, estar no cerne de uma escrita crioula, tornando-se parte constituinte da criação literária antilhana, como o *potomitan*³⁷ do templo vodu, sustentando, por sua vez, a diglossia literária que permeia a escrita crioula. É essa *escrita tradutora* que vai conceder à obra de Maryse Condé, por exemplo, um espírito crioulo, mesmo que a autora não integre o movimento da Crioulidade abertamente.

Stampfli (2012) destaca que, conforme Mouhamadou Cisse, a tradução direta de termos crioulos para o francês nos textos de Condé parece quase sistemática e demonstra um gesto exagerado, dando um tom humorístico à escrita da autora. Assim, esse humor representativo de uma sociedade em crise corresponderia a um novo olhar sobre o conflito francês-crioulo, que descende, muito provavelmente, da relação pessoal que preserva a autora com essas duas línguas, como se verá no capítulo a seguir. Stampfli (2012) afirma ainda que esse jogo de presença-ausência do crioulo, tanto na obra de Condé quanto na de Schwarz-Bart, ilustra a frágil memória dessa língua. Assim, Maryse Condé joga com essa ausência para evocar as crises identitárias das personagens e, deste modo, ela e Simone Schwarz-Bart conseguem evocar de maneira alusiva a dominação diglósica do francês sobre o crioulo mais livremente, crioualizando seus escritos às suas maneiras. Na obra de Ina Césaire, por sua vez, além da *escrita tradutora*, a diglossia literária está igualmente a serviço da comicidade, como se verá mais adiante neste trabalho.

Além disso, ambas escritoras, Condé e Schwarz-Bart, também demonstram em seus textos um movimento que vai de encontro à reprodução da sintaxe crioula, mesmo escrevendo em francês dito padrão, conferindo, assim, ritmo à narrativa, afirma Stampfli (2012). Para a autora, Schwarz-Bart faz desaparecer a primeira pessoa da narrativa, como o fazia o *conteur*, por exemplo, e Condé (bem como Ina Césaire, deve-se dizer) utiliza-se da repetição crioula do verbo no fim das frases — principalmente quando se trata de evocar a morte, uma das temáticas principais exploradas nas obras de autoria feminina nas Antilhas, segundo a própria Maryse Condé (1993) —, o que proporciona certa musicalidade ao texto.

Os ecos do crioulo nas obras das escritoras, portanto, trazem essa musicalidade ilustrativa que, para Stampfli (2012) podem ser percebidas mesmo pelos não crioulófonos. Além disso, grande parte da inventividade das autoras aqui citadas como exemplo está também na tradução de expressões crioulas para o francês — como destacado na poesia de Perse por Confiant (2000) —, que o leitor não crioulófono não poderia compreender em sua totalidade

³⁷ Pilar central do templo vodu que sustenta a ligação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, sendo também, portanto, o altar onde são depositadas as oferendas para os deuses.

se não fosse o forte potencial imagético que carregam essas expressões. Essa prática de tradução permite, pois, interpretar paralelamente o sentido próprio e o sentido figurado de tais fórmulas. Finalmente, sem alterar necessariamente a "gramaticalidade" da língua francesa, as escritas de Condé, Schwarz-Bart e Ina Césaire também se inserem, em certo grau, na categoria apontada por Confiant (2000) de um francês criouliizado. As autoras, mesmo não integrando os movimentos literários antilhanos diretamente, pois, aproximam-se deles em alguns aspectos do processo de escrita que caracterizam e concedem à literatura crioula sua essência e singularidade.

3 PODE O MARQUEUR DE PAROLES SER UMA MULHER?

Patrick Chamoiseau, um dos mais conhecidos escritores antilhanos da atualidade, parece traduzir em sua obra de forma bastante evidente os preceitos do manifesto que originou o movimento da Crioulidade, desenvolvendo através de suas narrativas o conceito de escrita que acredita ter de se apropriar o escritor crioulo para dar continuidade à tradição, anteriormente oral, agora na literatura. Nesse sentido, seu romance *Solibo Magnifique* (2016) parece ser o mais emblemático na busca pela construção dessa ponte metafórica representativa da passagem do oral à escrita, já que narra a morte de Solibo, último *conteur* autêntico da Martinica, por uma *égorgette de la parole* (estrangulamento pela palavra em tradução livre) ao mesmo tempo em que narra o nascimento do *marqueur de paroles*, categoria atribuída a ele mesmo, Chamoiseau, também narrador e personagem do romance, a quem é conferida a tarefa de registrar as últimas palavras de Solibo³⁸.

Assim, neste capítulo discutiremos inicialmente sobre a figura do *marqueur de paroles* de Chamoiseau, para enfim adentrar às críticas de Maryse Condé para com os movimentos literários antilhanos, explorando sua obra crítica dedicada às romancistas guadalupenses e martinicanas. Parafraseando Gayatri Spivak (2018)³⁹, questionamo-nos neste capítulo se o *marqueur de paroles* poderia, então, ser uma mulher. Ao contrário do que conclui a importante autora indiana em seu texto emblemático para a constituição de uma teoria pós-colonial, acreditamos que, sim, as mulheres antilhanas cumprem um papel primordial para com a cultura crioula e podem, finalmente, falar através da tradição oral, bem como da literatura.

3.1 O CONTEUR CRIOULO E O MARQUEUR DE PAROLES

O romance *Solibo Magnifique* (2016) de Patrick Chamoiseau, cuja primeira publicação antecede o *Éloge de la créolité* de 1989, é, para Turcotte (2010), a obra que melhor articula as

³⁸ A morte metafórica da tradição oral diz respeito àquela concebida espontaneamente na sociedade antilhana. Evidentemente, existem os *conteurs* contemporâneos, mas estes estão geralmente inseridos no âmbito do espetáculo teatral.

³⁹ Spivak serve-nos aqui como ponto de partida para o questionamento daquilo que se consolida como verdade absoluta mesmo a partir da margem, como parece-nos ser o caso da autoria masculina que prevalece na cena literária antilhana. Não queremos, com isso, menosprezar o empenho crítico dos autores a frente dos movimentos literários surgidos nas ilhas caribenhas, mas, ao contrário, valorizá-los enquanto movimentos estéticos ao apontar na obra de outros autores e autoras as pontes que interligam a prática e a teoria, a primeira precedendo a segunda em grande parte. Parece-nos evidente que o subalterno pode falar ou que a mulher antilhana pode ser o que ela quiser, inclusive *marqueur de paroles*, mas estamos nós dispostos a ouvi-los ou, ainda, a lê-las? Vide a pouca ênfase que as autoras antilhanas têm dentro e fora do mundo francófono, parece-nos que o empenho crítico não tem sido suficiente e é neste sentido que este trabalho de pesquisa se constrói a partir da questão inicial de Gayatri Spivak: para tensionar uma vez mais a invisibilidade imposta às mulheres.

questões sobre as quais se baseia o movimento da Crioulidade de maneira concreta. O autor-narrador-personagem narra a última intervenção do último *conteur* autêntico da Martinica no fim dos anos 1970, cuja morte misteriosa na última noite de carnaval se tenta desvendar pelas forças de ordem e pela *assistance* (a platéia) de Solibo, que testemunham o momento em que uma *égorgette de la parole* atinge o *conteur* e pensam fazer parte da performance tal atitude estranha que o leva à óbito. A oralitura, então, representada na *parole* do *conteur*, encara enfim a morte e, conseqüentemente, o silêncio. Conforme Turcotte (2010), entretanto, apesar de, simbolicamente, o romance retratar o fim da tradição oral, essa ruptura não acarreta um apagamento total dessa figura central para a tradição oral antilhana e de todo o imaginário que ela representa, sendo ela então a gênese também dessa nova literatura que se baseia na oralidade para criar uma escrita autêntica no Caribe francês: a poética crioula.

Esse sujeito contador que se perde no curso da história, mas cujos contos não deixam de habitar a vida cotidiana e o imaginário dos antilhanos, segundo Edwards (2014), atuava anteriormente em anonimato total e, depois da abolição da escravidão nas ilhas francesas do Caribe, se concretiza nessa figura que, além de atuar nas cerimônias fúnebres no interior das ilhas, na cidade vaga pelos mercados em busca de trabalho e fica conhecido como *djobeur* — sobre os quais, a propósito, também escreve Chamoiseau em um outro romance, *Chroniques des sept misères*, de 1986. Apesar de já bastante conhecido dos frequentadores do mercado onde vendia carvão por ser, justamente, o último representante autêntico da tradição oral, Solibo cultivava também essa ambigüidade, da qual trata Edwards (2014) igualmente, do sujeito indeterminado em seu discurso. Somente mais tarde o *conteur*, então, passará gradativamente a empregar um sujeito coletivo (nós), mas jamais um "eu".

Evidentemente, em sua origem, o *conteur* não se preocupa em deixar registro escrito das histórias contadas, sobretudo porque a maior parte do seu público nas plantações é analfabeta, já que aos escravizados não era permitido ir à escola ou simplesmente aprender a ler e a escrever. O autor-narrador-personagem de *Solibo Magnifique* (2016) questiona-se, pois, em meio à trama dramática e humorística que se desenrola na investigação do ocorrido e que revela diversas problemáticas sociais antilhanas — como a truculência da polícia, o feminicídio, a multiplicidade de etnias que compõem essa sociedade, a pobreza extrema presente na ilha da Martinica, etc. —, sobre como escrever aquilo que é da ordem da performance, objetivando enfim reproduzir o conto narrado por Solibo no momento de sua morte, o que de fato o faz ao fim da narrativa no capítulo intitulado "Les dits de Solibo". Assim, Chamoiseau consolida sua missão de etnógrafo e escritor na continuidade da *parole* do *conteur*, que desaparece fisicamente, mas permanece no imaginário constitutivo de uma identidade

crioula antilhana. Através do desenrolar da narrativa, então, os personagens acabam por descobrir que "(...) cet homme (Solibo) était la vibration d'un monde finissant, pleine de douleur, qui n'aura pour réceptacle que les vents et les mémoires indifférentes, et dont tout cela n'avait bordé que la simple onde du souffle ultime"⁴⁰ (CHAMOISEAU, 2016, p. 227).

As estratégias narrativas, linguísticas e tradutórias escolhidas por Patrick Chamoiseau para a construção de seus romances, como se evidencia também em *Solibo Magnifique* (2016), portanto, e que têm sido categorizadas por estudiosos de sua obra como uma espécie de linguagem própria do autor, refletem a oralidade que esteve, desde sua origem trágica, no cerne da constituição de uma identidade dos povos colonizados e escravizados no Caribe e cujas características são, em parte, exploradas no próprio *Éloge de la créolité* (1993). Algumas características se destacam, então, no texto de Chamoiseau, como a fragmentação da narrativa, por exemplo, que intercala diferentes narradores que rememoram e reconstroem a vida de Solibo em torno de seu corpo já sem vida, como em um funeral improvisado onde os *conteurs* sempre se fazem presentes. Além disso, percebe-se aqui ainda a utilização da língua crioula através de diversas estratégias de natureza linguística e tradutória destacadas por Beira (2017) quando tratando do romance *Texaco* (1992).

A inserção do crioulo no texto, então, é uma das importantes estratégias utilizadas pelo autor para a construção dessa poética crioula, apesar de não ser a única. Por vezes, frases inteiras em língua crioula são transcritas na narrativa, sem qualquer explicação ou tradução, mas que, por repetição e pelo contexto, o leitor é capaz de deduzir o que significam, conforme destaca Beira (2017). Um exemplo bastante evidente na obra aqui analisada para exemplificar essas questões é materializado no personagem de Bouaffesse, chefe de polícia, que repete, como explica o texto, diante de uma situação complicada, sempre a mesma frase: "*Andièt sa, pito !*". Para um leitor não crioulofôno, essa frase que inicialmente não significa nada, ganha significado ao se perceber que tal expressão é usada sempre que o personagem não sabe muito bem como resolver uma determinada situação.

Por outro lado, outras frases em língua crioula são traduzidas em nota ou no corpo do texto, o que possibilita ao "(...) leitor francês recuperar o significado da frase e, dessa forma, ter o contato com a língua crioula. Essa característica pode ser vista como uma escrita tradutória não substitutiva, mas justaposta" (BEIRA, 2017, p. 70). Curiosamente, há também passagens em francês de *Solibo Magnifique* (2016) que o autor-narrador-personagem escolhe traduzir em

⁴⁰ "(...) esse homem (Solibo) era a vibração cheia de dor de um mundo acabado, que só terá como refúgio os ventos e as memórias indiferentes, e que tudo isso só tinha contornado a simples onda do último sopro" (tradução nossa).

nota para a língua crioula, demonstrando assim o conhecimento da multiplicidade de seu público leitor.

Ademais, uma terceira característica destacada por Beira (2017) aparece ainda no romance que consolida o escritor crioulo como *marqueur de paroles*: é o caso da reprodução do que se poderia chamar de sotaque crioulo em francês, reproduzindo na escrita grafias diferentes daquelas ditadas pela norma, o que causa certo estranhamento ao leitor francófono sem impedir uma compreensão total do termo, como quando certos personagens se referem ao inspetor de polícia como *inspectère*, em vez de *inspecteur* — evidenciando então a ocorrência de uma vogal aberta na última sílaba e evitando o arredondamento labial do segundo vocábulo, fenômeno este, aliás, muito comum em francês.

Para Turcotte (2010), no entanto, como citado anteriormente, uma reprodução da oralidade na escrita seria impossível visto que ambas as formas de expressão se dão em tempos e locais diferentes, considerando, então, a oralidade como algo efêmero enquanto o texto escrito ultrapassa esses limites de tempo e espaço. Ademais, a escrita e a performance do *conteur* se diferem também no que diz respeito a uma exigência cognitiva existente na primeira, ainda que haja um esforço do autor, de maneira geral, em fazer um trabalho explicativo no corpo do texto que supra sua ausência no momento da leitura. Édouard Glissant (1992), no entanto, em entrevista para Lise Gauvin, defende que a poeticidade crioula na literatura não se dá somente pelos crioulistos, como aqueles destacados nos exemplos anteriores sobre a língua crioula inserida no texto, mas da crioulistização, que utiliza-se justamente de estratégias que ultrapassam a questão linguística em si e que abrangem características de construção narrativa que fazem parte também da poeticidade da *parole* do *conteur*, como a repetição, a constelação de narrativas que se constrói sobre um único fato e a acumulação como processo retórico.

Patrick Chamoiseau se mostra bastante eficiente quando da aplicação dessas estratégias todas em seu texto literário, o que torna a experiência de leitura extremamente singular e instigante. Além disso, observando a obra do autor como um todo, percebe-se que seus textos dialogam entre si — por vezes de forma bastante explícita —, o que permitiria ao leitor observar de forma panorâmica esse mosaico que expressa a crença do autor sobre o fazer literário a partir do tempo e do espaço que ocupa: uma ex-colônia ainda não independente, onde se reproduzem ainda hoje na vida cotidiana práticas provenientes da colonização e cuja colonialidade⁴¹, conseqüentemente, interfere na subjetividade dos sujeitos que ali habitam. O

⁴¹ Referimo-nos aqui ao conceito de Quijano descrito em QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas*

escritor, que desde a Negritude cumpre um papel fundamental na constituição de uma identidade que busca contrapor as imposições da metrópole, deve ser, então, para Patrick Chamoiseau, essa figura que assegura a continuidade daquilo que primeiro distinguiu essa nova sociedade oriunda do ato colonizatório francês nas Américas — mesmo que tenha praticamente desaparecido no decorrer do tempo —, a saber: a oralitura.

O *maître de la parole* no qual se inspira Chamoiseau para conferir a si próprio o título de *marqueur de paroles*, no entanto, é sempre uma figura masculina. Isto porque foi também a figura masculina que prevaleceu como contadora de histórias em ambientes públicos (festividades e funerais, por exemplo), mesmo que as mulheres cumpram também um papel bastante importante no que diz respeito à continuidade da tradição e na transmissão de conhecimentos através dos contos orais, principalmente no âmbito privado. É perceptível, pois, que as obras das mulheres antilhanas remetem igualmente à tradição oral, mesmo que nem sempre busquem-na na figura do *conteur*. Conseqüentemente, todo o imaginário que envolve a oralidade crioula, acaba por aparecer também na construção dos textos de autoria feminina, embora talvez de forma mais sutil na maior parte das vezes, ou ainda mais evidentemente do que na literatura de autoria masculina, como é o caso da obra de Ina Césaire.

Nesse sentido, percebe-se que a leitura que nos oferece Chamoiseau sobre a literatura crioula poderia ser aplicada como categoria de análise a diversos outros autores antilo-guianenses, e não somente aqueles que integram a Crioulidade. As obras das mulheres escritoras, entretanto, raramente ganham destaque no movimento ou são classificadas como uma autêntica literatura crioula, o que leva-nos a um questionamento inicial sobre a literatura feminina antilhana de fato não apresentar características que remetem a esta primeira manifestação artístico-literária — a oralitura — ou se, finalmente, estamos diante de mais um caso que corrobora com o sistema patriarcal que, por sua vez, não deixa de ser herança da modernidade capitalista inaugurada pela empresa colonial. Ao que parece-nos, a segunda opção é a que melhor descreve a conjuntura atual da literatura antilo-guianense como um todo e é este debate que se pretende aprofundar na sequência deste trabalho.

3.2 A CRÍTICA DE MARYSE CONDÉ

O trabalho etnográfico que empenhou Ina Césaire e que resultou em diversas publicações, como os anteriormente citados livros de contos orais transcritos em crioulo e

latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

traduzidos para o francês, contribui para o fazer literário da autora e colabora para com a expansão dos conhecimentos sobre a oralitura praticada nas Antilhas francesas e sobre a figura do *conteur* crioulo. No prefácio de *Contes de Mort et de Vie aux Antilles* (1977), Césaire e Laurent, além de apresentar um interessantíssimo estudo sobre a transcri(a)ção⁴² e a tradução dos contos recolhidos, também apresentam o relato de um dos velórios que presenciaram e todos os rituais dos *conteurs* presentes, bem como o papel do público, o qual reproduzimos a seguir no intuito de exemplificar a performance dessa figura tão importante para a Crioulidade que é o *conteur*.

Diante de uma casa de madeira, descrevem Césaire e Laurent (1977), mais ou menos vinte homens e mulheres sentados em círculo, em bancos ou sobre o chão de terra, escutavam o *conteur* que, de pé, se punha no meio da roda. As etnólogas observam igualmente que dois outros homens, também de pé, participavam mais ativamente da intervenção, respondendo aos chamados e às adivinhações propostas pelo homem do meio. Descreve-se também os trajés dos participantes que, conforme nos contam as etnólogas, vestiam-se de maneira a contemplar tal ocasião especial que é o velório de alguém: os homens usavam chapéu *bakoua* (um chapéu de palha trançada muito tradicional no meio rural antilhano) e, dentre as mulheres, estavam de preto somente aquelas que faziam parte da família do morto; as demais, contudo, não usavam nenhuma jóia. O público era composto de parentes, amigos, vizinhos, mas também por toda a gente que, atraída pelo barulho, se aproximava. Três tochas iluminavam a cena e o finado repousava na peça ao lado, dentro da casa, que tinha as janelas abertas para a rua. Levantando-se de onde estavam os convidados a escutar as histórias do *conteur*, se podia vê-lo. A peça, bem iluminada, tinha tecidos de cor viva e guardanapos floridos cobrindo as paredes. O morto tinha mais ou menos cinquenta anos e estava vestido com calça preta e camisa branca, tinha algodão nas narinas e um recipiente com gelo repousava sobre seu estômago. As mulheres da família faziam o serviço: serviam bebidas e pratos tradicionais antilhanos. Somente a viúva não servia os convidados e ficava com sua filha mais nova na peça onde encontrava-se o morto, olhando pela janela e escutando a intervenção do *conteur*.

Os contos, por sua vez, conforme relatam ainda Césaire e Laurent (1977) ao descrever a ocasião, eram intercalados com cantos, que contavam com a participação do público que não demorava a bater as mãos para acompanhar o ritmo da música. Depois de algumas anedotas engraçadas, o primeiro *conteur* deixou o centro da roda e deu espaço a outro, que se dispôs a

⁴² Nos anos 1970, época em que Ina Césaire e Joëlle Laurent iniciaram o trabalho de recolhimento e transcrição dos contos crioulos, ainda eram poucos os trabalhos sobre a escrita dessa língua.

intervir espontaneamente mesmo que, curiosamente, não conhecesse o morto, apesar de morar no mesmo bairro que ele. O segundo *conteur* fez então sua intervenção, fazendo o público rir, e logo se ausentou para oferecer a palavra a outros homens, que intercalaram suas performances até o amanhecer. Para Edwards (2014), o relato oral só tem valor real caso entre no jogo sutil desse ambiente quase esotérico, como se pode perceber na descrição de Césaire e Laurent (1977), que combina divertimento e transmissão de saberes que pertencem a um patrimônio cultural em movimento. O *conteur* precisa esconder, entretanto, sua mensagem daqueles a quem ela não é destinada — como ocorria no contexto das *plantations* visto o perigo que tal ato poderia representar para o escravizado —, fazendo de sua arte, assim, uma máscara didática.

Césaire e Laurent (1977) não descrevem no prefácio as histórias contadas na ocasião acima relatada, mas através da descrição deste momento de atuação autêntica dessa figura que, de certa forma, protagoniza todos os contos reunidos na obra, elas possibilitam uma expansão imaginativa do leitor criando, assim, a atmosfera necessária para adentrar a oralitura transcrita que segue. Para compor tal quadro introdutório ainda, o prefácio traz também, de forma breve mas bastante explícita, a importância das mulheres para a preservação da tradição de contação de histórias, que se restringe ao âmbito familiar, onde se conta para as crianças, evidenciando então o caráter íntimo que essas histórias também carregam consigo.

Essas mulheres contadoras de história, no entanto, são pouco (ou quase nunca) lembradas quando se remete à tradição oral e sua consecutiva influência sobre a tradição literária. Apesar de bastante enfáticas e características de um movimento que revolucionou o fazer literário antilhano, as propriedades apontadas no *Eloge de la créolité* (1993) para a constituição de uma literatura antilhana autêntica, quando postas então em prática, parecem esquecer-se do resgate da memória e da existência de parte considerável dessa comunidade, a saber: as mulheres. Consequentemente, isso gera um apagamento das escritoras ou ainda uma visão superficial e falaciosa sobre suas produções, visto as críticas que por vezes sofrem por parte de intelectuais antilhanos, o que reflete e influencia, consequentemente, a não tradução de suas obras para outras línguas como o português brasileiro, por exemplo, como bem destacam Silva-Reis e Nolasco (2021) a propósito da obra de Mayotte Capécia.

Maryse Condé, por sua vez, vem apontando o apagamento das mulheres antilhanas no meio literário desde muito cedo em suas críticas aos movimentos surgidos nas Antilhas. Segundo Ching Selaio (2016), desde os anos 1970 a autora já vinha criticando a Negritude de Césaire, bem como faria com os crioulistas mais tarde, sem deixar de conferir ao autor do *Cahier...* grande importância quando de sua descoberta como mulher negra em Paris em 1954, logo após deixar Guadalupe pela primeira vez, assumindo que, se não fosse por Aimé Césaire,

ela provavelmente não teria se tornado escritora. Por outro lado, conforme Selao (2016) ainda, Condé vai acusar Aimé Césaire desse grande desencanto que atingiu os antilhanos mais tarde por conta da crença em uma Negritude que idealizava a África como pátria mãe, fato que a autora não pôde confirmar após sua vivência em alguns países africanos. Há, por isso, uma desilusão no discurso das gerações pós-Césaire nas Antilhas que vai refletir nos romances de Maryse Condé — como se vê bastante explicitamente, conforme cita Selao (2016), em *Le coeur à rire et à pleurer* (1999).

Para a autora, portanto, a Negritude não teve tempo de se impor como acontecera no Haiti. Ela é, assim, "(...) victime d'infanticide, elle est mort-née"⁴³ (CONDÉ, 1973 apud SELAO, 2016, p. 77), afirmação que, por outro lado, faz pensar também nas questões da maternidade e do infanticídio, tão comum entre as mulheres escravizadas nas Antilhas, e na simbologia que tal ação representava para essa sociedade colonial e escravista: era preferível tirar a vida de seu filho recém nascido a fazê-lo vítima dos horrores de tal sistema. Assim, utilizando-se da metáfora de Condé para com a Negritude, pode-se pensar que foi necessário que o movimento encarasse a morte prematura para que o povo antilhano se desfizesse das amarras que ainda se tinha com essa África idealizada e pudesse, enfim, auto-afirmar uma identidade independente do conflito oriundo de uma mentalidade colonial.

Por outro lado, a autora também demonstra opiniões contrárias ao que se tentou estabelecer a partir do movimento da Crioulidade. Em entrevista com Ali-Benali e Simasotchi-Bronès, Condé (2009) comenta que, para ela, essa ideia de que as pessoas que habitam um mesmo país tem todas uma mesma identidade é completamente falsa. Para a autora, "(...) l'identité est d'abord et avant tout une histoire personnelle, une histoire singulière"⁴⁴ (CONDÉ, 2009, p. 13). Além disso, ela afirma não acreditar na dicotomia que apresenta o crioulo como língua materna e o francês como língua de colonização no que consiste o universo guadalupense, pois sua língua de infância, usada para a comunicação familiar em casa, sempre foi o francês, enquanto o crioulo era a língua do riso com os amigos. A imposição do uso da língua francesa dentro de casa fazia, inclusive, com que a pequena Maryse sentisse culpa de falar crioulo, já que tal ato representava para ela uma transgressão, um ato de desobediência à sua mãe.

Esta resposta de Maryse Condé às entrevistadoras surge justamente de uma questão sobre seu bilinguismo e sobre ela ter decidido penetrar a fundo na língua crioula somente após um

⁴³ "(...) vítima de infanticídio, ela nasceu morta" (tradução nossa).

⁴⁴ "(...) a identidade é antes de tudo uma história pessoal, uma história singular" (tradução nossa).

de seus retornos à sua ilha natal. A autora comenta também sobre finalmente aceitar que possui duas línguas e que o crioulo faz igualmente parte do seu ser, mas de forma diferente do que se tenta impor por uma classe intelectual que prevalece sob a lanterna da crítica. Assim, ela questiona os modelos instituídos, como se pode ler na passagem a seguir:

Je pense que ceux qui agissent d'une certaine manière, peuvent avoir de bonnes intentions (donnons-leur le bénéfice du doute). Ils pensent que si les Antillais répondaient à un même modèle, agissaient selon un certain modèle, ce serait mieux pour la société. Mais ce n'est pas du tout la vérité. Nous sommes 400 000 Guadeloupéens, c'est à dire 400 000 personnes avec des identités différentes. Ce qui nous réunit, c'est un référent commun (nature, cyclone, cuisine...) Ce référent n'est pas essentiel dans nos existences individuelles. Il peut faire défaut. Je me sens aussi Guadeloupéenne (à ma manière) à New York qu'à Montebello ou à Paris. Ce qui est le plus important c'est que je le suis à ma manière⁴⁵ (CONDÉ, 2009, p. 20).

Percebe-se, portanto, a partir das afirmações da autora, uma posição muito bem estabelecida diante das ditas regras que surgem a partir dos movimentos culturais e literários antilhanos. O fato de sua língua materna ter sido o francês, e não o crioulo como para outros autores, reforça para ela a singularidade de cada indivíduo pertencente a um único país ou região. A relação da autora guadalupense com as duas línguas em situação de diglossia nas Antilhas Francesas apresenta-se, então, de maneira distinta de outros célebres escritores, como os autores da Crioulidade. Isto porque, deve-se acrescentar, Condé nasce e cresce no seio de uma burguesia crioula ascendente — assim como Ina Césaire —, consequência de uma oportunidade de estudos que teve sua mãe ainda jovem, o que lhe proporcionou o cargo público de professora, uma das primeiras mulheres negras a ocupar tal cargo no seio de sua comunidade, como relata a autora em *Victoire, les saveurs et les mots* (2016).

Tendo tido, portanto, uma experiência diferente frente ao contexto diglósico que se apresenta em Martinica e Guadalupe, é natural que Condé não demonstre proximidade aos movimentos que cultuam de maneira mais evidente a tradição oral. Ainda, a autora entende, por suas diversas experiências de trabalho e estudo fora de seu país natal, seja na Europa, na África ou na América do Norte, que, apesar de respeitar e compreender a importância da Negritude, a África mítica da qual falava Aimé Césaire não tinha mais relação direta com a comunidade que se formou nas Antilhas (assim como o percebeu Dany Laferrière).

⁴⁵ "Eu acho que aqueles que agem de uma certa maneira podem ter boas intenções (demos a eles o benefício da dúvida. Eles acham que, se os antilhanos respondessem a um mesmo modelo, agissem de acordo com um certo modelo, seria melhor para a sociedade. Mas essa não é a verdade. Nós somos 400.000 guadalupenses, quer dizer, 400.000 pessoas com diferentes identidades. O que nos reúne é um referente comum (natureza, ciclone, cozinha...). esse referente não é essencial nas nossas existências individuais. Ele pode fazer falta. Eu me sinto guadalupense (da minha maneira) tanto em Nova York, quanto em Montebello ou em Paris. O mais importante é que eu o sou da minha maneira" (tradução nossa).

A Antilhanidade, por sua vez, não lhe cabia pelo simples fato de que, integrando uma burguesia crioula na ilha de Guadalupe, a autora teve ainda muito cedo a oportunidade de ir estudar na Europa, onde ficou por algum tempo antes de transitar entre quatro continentes, o que lhe concebeu uma ainda mais íntima relação com a língua francesa e com o território estrangeiro. Ela relata para Ali-Benali e Simasotchi-Bronès (2009) que foi nos Estados Unidos que ela percebeu que poderia ser uma guadalupense diferente do modelo que lhe haviam imposto até então.

Em contrapartida, em meio ao que se poderia talvez considerar um equívoco quando se olhando para este discurso e para suas obras a partir de perspectivas outras, Condé parece ter boas razões para tal atitude. Na mesma entrevista, ela versa sobre a dificuldade de se impor na sociedade sendo mulher: "D'abord comment arriver à nous connaître, à savoir qui nous sommes, ce que nous voulons"⁴⁶ (CONDÉ, 2009, p. 18), questiona-se, afirmando que, para as mulheres, tudo é um pouco mais difícil.

Assim, embora as temáticas da Crioulidade e das Antilhas também estejam presentes em sua obra, a autora não se restringe a elas. Diante disso, a crítica de Condé se dá especialmente no que tange ao interesse das mulheres antilhanas, subjugadas duplamente: primeiro pelo colonizador e, em seguida, pelos próprios homens no seio da sociedade crioula. Desse modo, ela passa a dedicar seu trabalho literário e crítico às questões femininas, não sem considerar os importantes intelectuais que a antecederam, como se viu, mas salientando questões caras às mulheres, como a infância e a educação, a maternidade, a religiosidade e o sobrenatural, a natureza, etc., muito mais do que a figura do *conteur* e os rituais de contação de histórias que protagonizam nos textos oriundos da Crioulidade, ainda que as questões de oralidade se façam presentes.

Para Condé (2009), o modo como as duas línguas que a habitavam — o francês e o crioulo — conviviam e se confrontavam resultou em uma língua única, portanto: hoje em dia ela escreve em Maryse Condé, como afirma à Ali-Benali e Simasotchi-Bronès. Isso não significa, no entanto, que a autora negue as particularidades de uma identidade crioula ou mesmo da escrita crioula em sua obra que, assim como a de Simone Schwarz-Bart, apresenta particularidades geográficas específicas e características amarradas aos seus próprios estilos. Para Cisse (2006), é preciso que essa aproximação entre as duas autoras tomadas aqui como exemplo — bem como as demais escritoras antilhanas — e os demais escritores antilhanos seja

⁴⁶ "Antes de tudo, como conseguir nos conhecermos, saber quem somos, o que queremos" (tradução nossa).

evidenciada a fim de demonstrar a afinidade entre identidade crioula e escrita mestiça para cada autor, e não excluí-las de tal sistema.

Nota-se, logo, que apesar do distanciamento tomado em relação às organizações intelectuais, a questão linguística ainda está no cerne dessa literatura feminina que se quer identitária. Com o desaparecimento do *conteur* — apesar das mulheres, que também são contadoras de histórias nas Antilhas, não terem desaparecido malgrado todos os tipos de violência sofrida em nossas sociedades patriarcais —, cuja *parole* era dita somente em crioulo, e a partir do nascimento de seu herdeiro, o *marqueur de paroles* cunhado por Patrick Chamoiseau, o escritor antilhano passa então a priorizar o francês em suas obras, mas não sem esquecer todas as relações das línguas sobre as quais dissertara Édouard Glissant. Ainda que Condé pontue de maneira distinta, seu modo de escrita retrata justamente a ideia apontada por Glissant em entrevista à Lise Gauvin de que não se pode mais escrever de maneira monolíngue, "(o)n est obligé de tenir compte des imaginaires des langues. Ces imaginaires nous frappent par tout sortes de moyens inédits, nouveaux : l'audio-visuel, la radio, la télévision"⁴⁷ (GLISSANT, 1992, p. 12). Parece ser justamente nesse sentido, então, que Condé se questiona:

Aujourd'hui qu'écrire pour retenir l'attention du lecteur ? Nous n'allons pas entrer en concurrence avec le journalisme. Ce n'est pas le rôle de l'écrivain. Il faut donc apprendre du cinéma la rapidité, les raccourcis, le dynamisme, et essayer d'intégrer ça à la littérature. Ce n'est plus la "littérature de papa"⁴⁸ qu'il nous faut écrire, c'est une nouvelle littérature plus ouverte, c'est aussi une langue plus plurielle qui répond [sic] à toutes espèces d'attentes à la fois. Le combat français créole est un combat dépassé⁴⁹ (CONDÉ, 2009, p. 21).

Deste modo, é possível notar que as ideias expostas por Condé assemelham-se, à sua maneira, aos discursos dos intelectuais que atuam nos movimentos da Antilhanidade e da Crioulidade, bem como abrem espaço para novas maneiras de se fazer literatura, como a que se verá nos escritos de Ina Césaire que, por sua vez, se apoia, conforme nossa tese, nas artes do espetáculo. Ademais, o combate diglósico entre as duas línguas presentes nas Antilhas para os autores da Crioulidade parece igualmente terminado visto a apropriação da língua francesa como algo legítimo dessa nova identidade. Um fato importante, no entanto, se destaca no que diz respeito ao distanciamento de Condé dos crioulistas e é este, parece-nos, o ponto crucial de sua crítica: a questão feminina. Para Cherdieu, uma leitura atenta de Glissant mostra que ele

⁴⁷ "(s)omos obrigados a dar conta dos imaginários das línguas. Esses imaginários nos tocam por todos os tipos de meios inéditos, novos: o audiovisual, a rádio, a televisão" (tradução nossa).

⁴⁸ Provavelmente fazendo referência à literatura de Aimé Césaire.

⁴⁹ "Hoje, o que escrever para manter a atenção do leitor? Nós não vamos entrar em concorrência com o jornalismo. Esse não é o papel do escritor. É necessário então pegar do cinema a rapidez, os atalhos, o dinamismo, e tentar integrar isso à literatura. Não é mais a 'literatura do papai' que se deve escrever, é uma nova literatura mais aberta, é também uma língua mais plural que, ao mesmo tempo, responde a todas as espécies de expectativas" (tradução nossa).

(...) reste dans les limites d'un discours essentiellement masculin. Tout comme ses prédécesseurs Fanon et Césaire, il demeure dans une conversation très restreinte, avec comme seuls acteurs les DOM et l'hexagone en s'adressant à cet « Autre » qui est l'ancien colon. (...) L'Antillanité, comme la Négritude et la Créolité, s'établit sur une base théorique contradictoire : d'une part réclamant la libération du noir de la domination blanche, d'autre part reproduisant la domination masculine⁵⁰ (CHERDIEU, 2018, p. 91)

A predominância masculina tanto na tradição oral quanto na literatura antilhana fica evidente, portanto, garantindo, de certa maneira, a transferência de poder do homem branco ao homem negro, o que, de acordo com Cherdieu (2018) ainda, assegura a continuidade da relação dominador-dominado nessa sociedade. Condé, apontada aqui como uma das principais figuras do discurso alternativo a todos esses que surgiram até o momento nas Antilhas Francesas, parece construir então sua obra, tanto literária quanto teórica, na contracorrente dos movimentos estabelecidos ao dar maior atenção às mulheres crioulas e resgatar na tradição a contadora de histórias que habita em cada escritora do Caribe de expressão francesa.

3.2.1 *La parole des femmes*: a crioualidade feminina

Se a questão feminina apenas tangencia a fala de Condé na entrevista anteriormente citada, ela é certamente objeto principal de sua produção literária e crítica. Seu leitor, além do evidente encantamento por suas histórias envolventes, sem dúvidas apreende também a complexidade das figuras femininas que protagonizam seus romances, que não deixam de apresentar atitudes e pensamentos contraditórios que permeiam suas existências igualmente paradoxais. Sua obra crítica é também dedicada às questões femininas, portanto. No ensaio *La parole des femmes* (1993), Condé analisa algumas temáticas centrais nos textos de romancistas antilhanas como Simone Schwarz-Bart, Françoise Ega, Gisèle Pineau, Dany Babel-Gisler e Michèle Lacrosil, e que podem facilmente ser vistas em seus próprios romances, comprovando, assim, a universalidade das questões abordadas pelas mulheres crioulas em suas obras a partir de conflitos que aparentam em um primeiro momento ser de cunho individual.

Conforme explica Condé (1993), nas Antilhas, a imagem da mulher se popularizou como aquela que é forte e resistente e, por isso, foi apelidada de *potomitan*. Um provérbio popular diz que

⁵⁰ "(...) permanece dentro dos limites de um discurso essencialmente masculino. Exatamente como seus predecessores Fanon e Césaire, ele permanece em uma conversa muito restrita, onde os únicos atores são os DOM e o hexágono dirigindo-se a esse 'outro' que é o antigo colono. (...) A Antilhanidade, como a Négritude e a Crioualidade, se estabelece sobre uma base teórica contraditória: de uma parte, reclamam a liberação do negro da dominação branca, de outra parte reproduzem a dominação masculina" (tradução nossa).

"Fem-ne cé chataign, n'hom-n cé foyapin", c'est-à-dire : "la femme, c'est une châtaigne, l'homme c'est un fruit à pain". Cette image ne saurait être comprise de ceux qui ne connaissent pas l'univers antillais. Châtaignier et arbre à pain se ressemblent, leurs feuillages sont pratiquement identiques, leurs fruits largement similaires. Cependant quand la châtaigne, arrivée à maturité, tombe, elle délivre un grand nombre de petits fruits à écorce dure semblables aux marrons européens. Le fruit à pain qui n'en contient pas, se répand en une purée blanchâtre que le soleil ne tarde pas à rendre nauséabonde. Hommage est ainsi rendu dans la tradition populaire à la capacité de résistance de la femme, à sa faculté de se tirer mieux que l'homme de situations de nature à l'abatre. Nous rejoignons aussi le thème d'une vieille chanson fort connue : "Fem-ne tombé pa janmin désespéré", c'est-à-dire : "Une femme tombée se relèvera toujours"⁵¹ (CONDÉ, 1993, p. 4)

Para além do imaginário, Condé (1993) afirma ainda que o papel da mulher nas lutas de libertação tem sido ocultado desde sempre. Vivendo geralmente na *habitation* (casa dos senhores de escravos), onde eram domésticas, cozinheiras, lavadeiras e babás, as mulheres foram responsáveis por envenenamentos coletivos dos senhores e de suas famílias durante o período de escravização, além de ajudar a colocar fogo nas plantações durante as revoltas de escravizados. Para exemplificar, Maryse Condé cita *Nany of the Maroons*, figura emblemática na Jamaica, e *mulâtresse Solitude*, figura importante da luta contra o retorno do sistema escravista em Guadalupe quando da revogação da abolição por Napoleão Bonaparte em 1802, conforme explica Massoni (2020). Assim, Condé se questiona sobre essa mudança radical do olhar da mulher caribenha sobre ela mesma nas últimas décadas, que se impõe através de uma degradação de seus *status*, possivelmente relacionada com o processo de urbanização das ilhas e a ascensão da classe burguesa, cujo modo de vida está evidentemente calcado naquele da metrópole.

Deste modo, mesmo que a literatura esteja reservada a uma parcela minoritária e privilegiada da sociedade, o testemunho que ela registra não é menos precioso no que diz respeito à análise dessa imagem que a mulher antilhana tem dela mesma. Condé (1993) se propõe, então, a analisar as obras de algumas escritoras caribenhas de maneira não exaustiva, utilizando-se de uma seleção de importantes autoras provenientes de diferentes ilhas, considerando a unidade do "*monde Caraïbe*", mesmo que ele apresente diferenças provenientes

⁵¹ "Fem-ne cé chataign, n'hom-n cé foyapin", quer dizer: "a mulher é uma castanha, o homem é uma fruta-pão". Essa imagem não poderia ser compreendida por aqueles que não conhecem o universo antilhano. Castanha e árvore-do-pão se parecem, suas folhas são praticamente idênticas, seus frutos muito similares. Entretanto, quando a castanha, madura, cai, ela solta um grande número de pequenos frutos de casca dura que parece com os *marrons* europeus. A fruta-pão, que não tem essa casca dura, se torna uma pasta esbranquiçada que o sol não tarda a tornar podre. A homenagem é assim feita na tradição popular à capacidade de resistência da mulher, à sua faculdade de se sair melhor que o homem das situações difíceis. Nós voltamos também para o tema de uma velha canção bem conhecida: 'Fem-ne tombé pa janmin désespéré', que significa: 'Uma mulher caída se levantará sempre' (tradução nossa).

de condições econômicas, sociais e psicológicas herdadas das condições de dependência que permanecem ainda hoje em alguns desses territórios. Para tanto, Condé (1993) parte de alguns eixos temáticos que guiarão sua análise sobre as protagonistas dessas obras e que serão abordados a seguir.

O primeiro objeto de suas análises é, então, a educação, concebida, a partir da análise de Condé, menos como uma relação individual, e sim como uma associação entre uma cultura dominante e os indivíduos que acabam por assimilar seus imperativos. A educação formal imposta pela metrópole francesa, portanto, para Condé (1993), apresenta-se nessas obras geralmente como sinônimo de alienação. Para autora, se pode considerar "(...) l'éducation comme l'influence globale qu'exerce une société sur ceux qu'elle cherche à intégrer"⁵² (CONDÉ, 1993, p. 8), em oposição a uma educação familiar, geralmente conduzida pelas mulheres da casa, mães e avós, através das histórias orais que se preocupam em transmitir o conhecimento sobre o passado escravista dos povos crioulos.

Mais do que somente através das ações das personagens, a educação que diz respeito à história ocultada pelo ocidente parece permear todo o trabalho literário e dramático das mulheres antilhanas, como se percebe na obra de Ina Césaire, garantindo também a continuidade do papel que a mulher ocupa na transmissão de valores no seio dessas sociedades. Tal obsessão pelo passado que se apresenta de maneira generalizada na obra dos escritores antilhanos é, para Condé (1993), resultado de uma história que não se baseia em mitos imaginários, mas que está ainda muito presente nas sociedades caribenhas. Nesse sentido, Maryse Condé (1993) destaca três faces dessa visão de passado que podem aparecer na obra de um mesmo escritor: a aceitação do passado tal como ele é apresentado oficialmente; o passado revivido como uma fonte de revolta; finalmente, o passado emprestado de uma ilha vizinha, como o Haiti, ou de um reino africano.

No caso da escrita feminina, as autoras antilhanas parecem materializar na figura da avó, mais recorrentemente, ou da mãe, a detenção do conhecimento sobre esse passado que, parece-nos, quase sempre é visto sob o olhar da segunda ou da terceira via apontadas anteriormente. Além disso, o embate entre escolarização e educação não formal tange também às questões de escrita e oralidade e, conseqüentemente, da imposição do francês na escola — onde, mesmo hoje nas escolas públicas, a grande maioria de quem ensina é branco e europeu, visto o adicional salarial que se recebe para trabalhar nos Departamentos Ultramarinos —, e

⁵² "(...) a educação como influência global que exerce uma sociedade sobre aqueles que ela busca integrar" (tradução nossa).

do crioulo falado em casa. À princípio, essas relações apresentam associação direta com o debate levantado pelos crioulistas, mas tais conflitos, que apresentam-se desde a infância, pois, acarretam um grave problema que tende a atingir a mulher negra com maior intensidade: a relação consigo mesma e os critérios estéticos exigidos pela sociedade para a condição feminina.

No segundo capítulo de sua obra ensaística, portanto, Maryse Condé (1993) trata da problemática da beleza da mulher negra que, normalmente, é associada à ideia de uma alma branca, como discutira também Frantz Fanon em seu emblemático *Pele negra, máscaras brancas* (2020). A cor da pele considerada como uma deficiência é uma tendência recorrente na vida cotidiana das mulheres antilhanas que a todo momento são expostas a esse "(...) univers fabriqué par les médias, le cinéma, la publicité [e, deve-se acrescentar, também pela educação formal] dans lequel la beauté noire n'a pas de place, ne peut pas exister"⁵³ (CONDÉ, 1993, p. 22). Nos romances analisados no ensaio crítico aqui apresentado, a temática se destaca em *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), de Simone Schwarz-Bart. Entretanto, Condé (1993) destaca que essa ideia da beleza interior já estava presente em *Ourika*⁵⁴ (1823), por exemplo, de Mme. Duras, que inaugura a ideia de uma mulher negra como heroína literária.

Essa questão reflete, evidentemente, na relação dessas mulheres com os homens, assunto aprofundado por Condé (1993) na sequência de seu ensaio crítico. O estereótipo ligado a essas relações se baseia principalmente na construção de uma complexa ideia de matrifocalidade presente nas Antilhas Francesas. Para Mulot (2000), a matrifocalidade está presente na maioria das sociedades afro-americanas nascidas da escravização nas Américas pois carrega consigo a herança desse sistema que destituía as famílias — seja por afastamento forçado dos companheiros de suas esposas grávidas ou porque os homens escravizados eram mais suscetíveis à morte decorrente do trabalho desumano. Ademais, sob o olhar europeu orientalista que, mais tarde, vai publicizar as ilhas caribenhas sob seu domínio como um lugar paradisíaco — perfeito, pois, para os turistas franceses sedentos pelo exotismo do Novo Mundo —, os homens antilhanos são tidos como esse sujeito que seduz diversas mulheres, enquanto a mulher antilhana é sempre representada de maneira exotizante, com seu *madras* (tecido quadriculado e colorido de origem indiana muito tradicional nas Antilhas) ou seminua,

⁵³ "(...) universo fabricado pelas mídias, pelo cinema, pela publicidade em que a beleza negra não tem lugar, não pode existir" (tradução nossa).

⁵⁴ Claire de Duras, autora francesa, se inspira em um *fait divers* para escrever o romance que conta a história dessa jovem negra comprada no Senegal e adotada Madame de B. que a educa como se fosse sua filha — mas ela acaba por perceber, evidentemente, que sua cor de pele acarreta preconceitos e, conseqüentemente, o seu não pertencimento àquela sociedade. A autora e o romance caíram no esquecimento até que a crítica do historiador Roger Little ocasionou sua reedição no fim do século XX.

estampando anúncios publicitários e até mesmos os rótulos de garrafas de rum, como ocorre ainda hoje. Assim, Condé explica que

(t)out comme la femme, l'homme antillais est conditionné par une lourde histoire. A l'époque de l'esclavage, l'homme blanc voyant en lui un rival potentiel s'est acharné à le détruire. Il lui a interdit la femme blanche, mais aussi il lui a enlevé sa compagne naturelle dont il a fait bien souvent un jouet, un objet sexuel. Frustré, dépossédé, l'Antillais s'est réfugié dans des attitudes d'irresponsabilité qui ont survécu à l'évolution politique des Iles. Les reproches dont on l'accable, doivent toujours être situées dans une perspective plus large et éclairées [sic] du rappel de la condition socio-économique des Antilles. Les romancières n'ont pas manqué à travers leurs écrits de se faire l'écho d'une vision assez pessimiste des mâles de leur pays. Cependant elles ont rarement jeté l'anathème contre eux⁵⁵ (CONDÉ, 1993, p. 36)

Por conta disso, percebe-se também uma assimilação dessa visão distorcida dos povos antilhanos por parte dos próprios martinicanos e guadalupenses, que reproduzem a ideia do homem como um ser irresponsável por natureza, que não assume os filhos e é mulherengo, enquanto as mulheres são esse ser exemplar, forte e que dá sustento ao lar. No entanto, o que se pode notar nos romances de autoras mulheres das Antilhas é, na verdade, uma denúncia sutil das relações homem-mulher, sendo este homem apresentado como

(...) une victime dont le sort se joue en d'autres sphères et dont les fautes peuvent être expliquées. Par là, cette littérature féminine a un contenu social qui dépasse le propos apparemment anecdotique de tel ou tel écrivain. Elle se situe au coeur des préoccupations de l'ensemble de la société⁵⁶ (CONDÉ, 1993, p. 39)

Condé (1993) aponta, portanto, para uma tendência da literatura feminina que contradiz toda essa linha de pensamento que condena o homem antilhano. Logo, a partir de um enfoque sobre os embates interiores femininos, a figura da mulher como *potomitan* — que sustenta o lar — se desfaz igualmente quando se analisa as protagonistas dos romances estudados por Condé, cuja representação está repleta de contradições por serem em sua maioria mulheres que se mostram exaustas às renúncias que têm de fazer por serem as mães as únicas responsáveis pelos filhos e pelo lar. Assim como nos contos orais registrados por Ina Césaire, portanto, os homens que ocupam o papel de pai são bastante raros nesses romances e a mulher

⁵⁵ "(a)ssim como as mulheres, o homem antilhano está condicionado por uma dura história. Na época da escravidão, o homem branco, vendo nele um potencial rival, empenhou-se a destruí-lo. Ele proibiu ao negro a mulher branca, mas também retirou dele sua companheira natural, da qual faz frequentemente um brinquedo, um objeto sexual. Frustrado, privado, o antilhano se refugiou em atitudes de irresponsabilidade que sobreviveram à evolução política das ilhas. As reprovação com as quais o subjuguamos devem sempre estar situadas em uma perspectiva socioeconômica das Antilhas. As romancistas não deixaram de transparecer, através seus escritos, um eco de uma visão bastante pessimista dos homens de seu país. No entanto, elas raramente o culpam por isso" (tradução nossa).

⁵⁶ "(...) uma vítima cujo acaso se joga em outras esferas e cujas falhas podem ser explicadas. À vista disso, essa literatura feminina tem um conteúdo social que ultrapassa a proposta aparentemente anedótica de tal ou tal escritor. Ela se situa no coração das preocupações do conjunto da sociedade" (tradução nossa).

é representada de maneira a demonstrar, como sugere Maryse Condé (1993), essa revolta surda que até então não se ousou expressar oralmente: a recusa à maternidade.

Na busca por uma interpretação mística desses romances, Condé sugere metaforicamente que "(l)a mère symbolise aussi l'île dans sa beauté, sa chaleur, sa profusion végétale, mais aussi l'apreté [sic] de ses cyclones et de ses volcans et l'aridité de certaines de ses terres"⁵⁷ (CONDÉ, 1993, p. 43) — relacionando, portanto, desde o início, a mulher antilhana à natureza de suas ilhas. Assim, as heroínas analisadas por Condé falam de suas mães, mas poucas são aquelas que têm filhos. Essa recusa à maternidade, para a autora, poderia ser compreendida não somente como uma rejeição, consciente ou inconsciente, das imagens tradicionais ou dominantes da família, mas como

(...) une mise en demeure adressée à l'homme qui trouvait jusqu'ici dans l'abnégation de sa compagne des raisons de persévérer dans certaines attitudes. Puisque l'homme antillais continue de valoriser l'enfant, de s'enorgueillir d'une nombreuse progéniture, le refus d'enfanter de la femme peut l'amener à réflexion. A notre avis, si la guerre des sexes n'est pas — encore — déclarée par la femme, elle s'amorce comme un projet. Enfin, ce refus peut apparaître comme une manière comme d'escamoter un certain nombre de problèmes, par exemple l'angoissant conflit des générations avec ses corollaires politiques⁵⁸ (CONDÉ, 1993, p. 45-46).

As análises de Maryse Condé também se atém às questões religiosas que figuram fortemente nos romances de autoria feminina nas Antilhas. Os provérbios crioulos oriundos da oralitura apresentam uma visão da mulher que evidentemente descende do sincretismo surgido do encontro das religiões africanas, chegadas em território americano junto dos escravizados, e da religião católica imposta pelo colonizador que, aliás, era a única atividade religiosa permitida pelo *Code noir*. Diz-se então que a mulher está mais suscetível às práticas do *quimboiseur*, essa figura do feiticeiro que rivaliza com o padre católico, o que, para Condé (1993), nada mais é do que a expressão de uma misoginia inerente à modernidade. "Pourquoi la femme serait-elle plus accessible que l'homme à l'angoisse de vivre qui explique la tentative d'appréhender le surnaturel par tous le moyens?"⁵⁹ (Condé, 1993, p. 49), questiona-se a autora.

Percebe-se, então, que o deus da religião imposta não foi capaz de sanar as inquietações desse sujeito crioulo nascido do horror da colonização e da escravização, o que explica a

⁵⁷ "(a) mãe simboliza a ilha em sua beleza, seu calor, sua profusão vegetal, mas também a amargura dos seus ciclones e dos seus vulcões e a aridez de algumas de suas terras" (tradução nossa).

⁵⁸ "(...) uma continuidade endereçada ao homem que encontrava até aqui na abnegação de sua companheira razões para perseverar em certas atitudes. Uma vez que o homem antilhano continua a valorizar o filho, a vangloriar-se de uma vasta progenitura, a recusa à maternidade da mulher pode levar à reflexão. Na nossa opinião, se a guerra dos sexos não foi — ainda — declarada pela mulher, ela se inicia como um projeto. Enfim, essa recusa pode aparecer como uma maneira de disfarçar um certo número de problemas, como por exemplo o angustiante conflito entre gerações com suas consequências políticas" (tradução nossa).

⁵⁹ "Por que a mulher seria mais acessível que o homem à angústia de viver que explica a tentativa de apreender o sobrenatural por todos os meios?" (tradução nossa).

permanência de tal sincretismo que, como se sabe, resulta principalmente no hoje conhecido vodu haitiano, mas também no *quimbois* das Pequenas Antilhas. Olhando, mais uma vez, para *Pluie et vent sur Telumée miracle* (1972) de Schwarz-Bart, Condé conclui que se percebe nas romancistas antilhanas o eco de uma crença popular fundamental, a saber: "Le mal existe. Le mal est partout. Personne n'est à l'abri"⁶⁰ (CONDÉ, 1993, p. 56).

Por isso também, a morte permeia os romances de autoria feminina nas Antilhas e as mulheres parecem retratá-la de maneira a considerar seu lado místico, já que são privilegiadas nesse sentido. Fazendo-se presente desde sempre na vida do sujeito crioulo, a morte, quando provocada, conforme explica Maryse Condé (1993) e segundo o imaginário crioulo, possibilita que a pessoa falecida continue a vagar entre os vivos, causando confusão. Por outro lado, se ela se dá de maneira natural, é acolhida com alegria no seio da comunidade como pode se ver nos relatos dos cerimoniais fúnebres, onde justamente atuava o *conteur* até poucos anos. Neste caso, conta-se também que a pessoa, mesmo morta, permanece perto dos amigos e familiares que organizam os ritos fúnebres e, em momentos de provação, os espíritos se aproximam para ajudar aqueles que amam. Nesse sentido, as mulheres, conforme Condé (1993), estão mais suscetíveis a essa relação íntima com os invisíveis, como se vê muito claramente no célebre romance *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (2019) da própria Maryse Condé⁶¹.

Finalmente, há também a temática da natureza, que se destaca, conforme Condé (1993), nos romances antilhanos de autoria feminina. A questão, que oscila entre denúncia e exaltação na literatura antilhana contemporânea, gera certa dificuldade aos escritores no que concerne encontrar um equilíbrio para tal representação, já que se teme o exotismo presente na literatura dita ocidental que trata sobre esses territórios, como se viu no relato de Raphaël Confiant exposto anteriormente. As escritoras antilhanas, no entanto, associam suas heroínas à natureza a fim de exaltar a valorização de ambas. Assim, percebe-se em seus escritos que os fenômenos naturais, que fazem parte da história das ilhas, estão também atrelados às histórias dessas mulheres, que desempenham o papel de recontar os grandes desastres naturais em Martinica e Guadalupe, assim como as lutas contra a empresa colonial e escravista, para as crianças através dos contos orais. Como se verá mais adiante, este é um ponto bastante importante na literatura de Ina Césaire, aparecendo como plano de fundo para diversas de suas peças teatrais, por exemplo, bem como outros acontecimentos históricos de sua ilha natal. Assim, o real e o

⁶⁰ "O mal existe. O mal está por toda a parte. Ninguém está a salvo" (tradução nossa).

⁶¹ No romance, Tituba está sempre acompanhada dos espíritos dos seus entes queridos, como Man Yaya, que a adotou ainda criança após o assassinato de sua mãe de sangue.

imaginado se mesclam com um propósito educativo de evidenciar que a natureza é, por vezes, generosa e, tantas outras, destrutiva.

Além disso, Condé (1993) discute mais a fundo a relação que se pode fazer da natureza nas Antilhas com o estereótipo sobre a "mulher dos trópicos", que reforça modelos misóginos enquanto o íntimo feminino reverbera desordem e angústia, como visto nas questões de maternidade e de relação com o homem ressaltadas anteriormente. Ambas, mulher e natureza caribenha, são objetificados sob o olhar generalizado de um sistema patriarcal, principalmente do ponto de vista dos franceses europeus que concebem as ilhas, parte de sua nação, como sendo uma espécie de "paraíso", quando na verdade aquelas terras preservam em seu interior sujeitos que expressam paixões, mas também frustrações.

Para o observador de fora, no entanto, somente a paisagem sedutora prevalece, o que faz com que se exotize essa natureza tanto quanto se exotiza as mulheres que habitam esse território. A dualidade das ilhas é também, logo, a dualidade da mulher antilhana que, representada na literatura, busca denunciar tal exotização e salientar os contrastes dessa natureza, bem como os conflitos internos femininos, como se verá em "Mémoires d'Île" (2011), de Ina Césaire. Nesse sentido, Condé (1993) afirma que a união do sujeito antilhano e da natureza é, então, característica crucial do elemento mítico que as escritoras desses territórios buscarão para a reconstrução de sua história de um ponto de vista próprio.

4 INA CÉSAIRE E O PROTAGONISMO FEMININO

*Zonzon, ému, ne presse plus virilement
l'accélérateur : il vient de se souvenir que telle
était l'aura de son père, Adhémar Tête Carrée,
qu'il a cru bien longtemps que liberté était un mot
créole.*

(Ina Césaire)

Como se vinha afirmando brevemente nos capítulos anteriores, Ina Césaire possui uma vasta produção crítica e literária que aproxima-se dos demais textos de autoria feminina das Antilhas em termos de conteúdo e, ao mesmo tempo, converge na direção daquilo que idealizou-se no *Éloge de la créolité* (1993), superando, todavia, em nossa opinião, os esforços dos autores crioulistas em adequar suas literaturas aos preceitos estéticos do movimento. Tendo consciência da distância existente entre oralitura e literatura, Chamoiseau expressa, na voz de Solibo Magnifique, as limitações que se apresentam frente a um projeto literário baseado na oralidade quando, em um dos diálogos entre o *conteur* e o autor-narrador-personagem que atravessam a narrativa, ele cita:

(Solibo Magnifique me disait : « ... Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance ? Dans ton livre sur Manman Dlo*, tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. Tu me dis : Est-ce que j'ai raison, Papa⁶² ? Moi, je dis : On écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ? Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance... »)⁶³ (CHAMOISEAU, 2016, p. 52-53)

⁶² Nas traduções das citações feitas neste trabalho, optamos por seguir as escolhas tradutórias do projeto para o livro *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021). É o caso de "Papa" — aposto recorrente na coletânea, referindo-se sempre a um ancião com o qual Ti-Jean e outros personagens humanos cruzam em suas longas caminhadas em busca da riqueza e que lhes dá bons conselhos —, que optamos por grafar em português como "Papah" no intuito de simular a pronúncia em francês/crioulo e manter o estranhamento dessa figura sobre a qual não se tem grandes descrições. É evidente que, no livro de Chamoiseau, tem-se mais informações sobre esse "Papah" com o qual fala o narrador visto que Solibo Magnifique é o protagonista da trama. Acreditamos, no entanto, que o vocábulo seja aqui utilizado pelo narrador com a intenção de marcar a posição de sabedoria deste último *conteur* autêntico da Martinica.

⁶³ "(Solibo Magnífico me dizia: '... Oiseau de Cham, você escreve. Bom. Eu, Solibo, eu falo. Você vê a distância? No seu livro sobre a Manman Dlo, você quer capturar a palavra falada na escrita, eu vejo o ritmo que você quer dar, como você quer espremer as palavras pra que elas toquem a língua. Você me diz: Eu estou certo, Papah? E eu te digo: Não se escreve nunca a palavra falada, mas palavras. Você deveria ter falado. Escrever é como tirar o lambis do mar pra dizer: olhem o lambis! A palavra falada responde: onde está o mar? Mas o essencial não é isso. Eu parto, mas você, você fica. Eu falava, você, você escreve anunciando que você vem da palavra falada. Você me dá a mão através da distância. Está bom, mas você toca a distância...)" (tradução nossa).

Assim, apesar da diversidade de estratégias discursivas empregadas para uma escrita crioula, Patrick Chamoiseau admite as limitações do texto escrito diante da autenticidade das narrativas orais. Ina Césaire, entretanto, adota uma estratégia outra de reprodução das histórias orais que habitam o imaginário antilhano em sua literatura, o que, apesar das evidentes diferenças entre narrar oralmente e por escrito, parece aproximar seus textos ainda mais da tradição de contação de histórias orais, sobretudo porque subverte a lógica da propriedade intelectual instituída a partir da popularização do romance, como destaca Benjamin (2012).

A intertextualidade apresentada na obra de Césaire, que ultrapassa as fronteiras dos gêneros de escrita, como se verá neste capítulo, garante a atmosfera de conto oral para além do que se materializa na figura do narrador ou do ator — no caso do teatro —, que adotam técnicas discursivas anteriormente utilizadas pelo *conteur*. Além disso, o que se vê na obra literária de Césaire quando sob um olhar panorâmico é um conjunto de histórias que vão sendo recontadas a cada peça teatral e a cada capítulo dos romances nas vozes dos diferentes narradores e também na voz da autora-*conteuse* — que se coloca no texto, por exemplo, em *Zonzon Tête Carrée* (2004), ainda que mais discretamente que Patrick Chamoiseau em *Solibo Magnifique* (2016) —, o que remete à lógica de que uma história oral não pode ser contada duas vezes da mesma forma. Nesse sentido, e ao evidenciar o protagonismo feminino em sua literatura, Ina Césaire parece reivindicar igualmente seu lugar no seio da tradição oral — antes reservado à intimidade do lar no que concerne às mulheres crioulas — agora no âmbito público: ela se anuncia "griotte à sa façon" (CORDOVA, 2019, p. 12) ou, simplesmente, *conteuse*.

4.1 INA CÉSAIRE: BIOGRAFIA E OBRA

Nascida em Fort-de-France, capital da ilha da Martinica, em 13 de outubro de 1942, Ina, junto de outros 5 irmãos e irmãs, é filha de Aimé Césaire e Suzanne Roussi-Césaire. Conforme descreve Makward (2011), após passar pelo *baccalauréat*⁶⁴ em filosofia, Ina Césaire obtém um diploma na antiga École Nationale des Langues Orientales Vivantes, hoje INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales), estudos esses que mais tarde culminarão em sua tese de doutorado sobre os Fulas nômades do Níger. Além de membro criadora do CNRS (Sociétés et Cultures de l'aire Caraïbe), foi também professora em diversas universidades, entre elas a Université Sorbonne e a Université des Antilles.

⁶⁴ Exame comparável ao ENEM pelo qual passam os alunos que terminam o Ensino Médio na França e buscam ingressar em um curso de nível superior.

Sua formação acadêmica reflete, evidentemente, no trabalho etnográfico que Césaire vai desempenhar a partir dos anos 1970 com relação aos contos orais crioulos das ilhas de Martinica e Guadalupe. Da mesma forma, as coletâneas de contos publicadas em decorrência desse trabalho vão influenciar sua escrita literária e dramática em busca de uma continuidade dessa estética da oralidade tão característica do Caribe de expressão francesa. Como no processo de registro dos contos orais através da transcrição do crioulo e da tradução para o francês, a escrita da oralidade antilhana submete essas narrativas à estagnação de uma linguagem anteriormente viva uma vez que é oriunda de um processo ativo de contação e reprodução de histórias orais. O trabalho de escrita ficcional de Ina Césaire, no entanto, cuja busca incessante por uma estética crioula fiel ao original (o conto oral) parece ser o objetivo maior, procura reduzir as perdas da passagem do oral à escrita a um número mínimo, recontando diversas vezes através de diferentes gêneros literários as mesmas histórias já conhecidas dos martinicanos e guadalupenses — e evidentemente apresentando modificações variadas dessas narrativas, como acontecia na voz dos *conteurs* e das *conteuses* —, contribuindo, assim, para com a constituição de uma tradição literária crioula no território insular. Ina talvez (ou muito provavelmente) também toque a distância entre essas duas formas de expressão artística, como aponta Solibo Magnifique à Chamoiseau, mas seu trabalho minucioso de criação literária é no mínimo interessante do ponto de vista crítico e analítico, e é a isso que nos dedicaremos nos subcapítulos que seguem.

Para retomar sua biografia brevemente ainda, é interessante apontar que, apesar do seu trabalho compromissado com a preservação do patrimônio cultural das Antilhas, Césaire admite, em entrevista concedida à Stéphanie Bérard (2010), que tem medo da notoriedade pois busca uma liberdade absoluta:

En fin de compte, je crois que je n'écris pas pour le public. J'écris parce que cela m'intéresse. J'ai très peur des mondanités et de la notoriété, j'ai très peur des médias et je n'aime ni passer à la télé ni à la radio. Je rêve d'une liberté absolue. Pour être peintre, cinéaste, il faut des moyens techniques particuliers, des toiles, des couleurs, des pinceaux ou de la pellicule, alors qu'on peut écrire un chef-d'œuvre (ou une bêtise) avec un papier et un crayon. L'écriture est la seule chose qui me laisse totalement libre car elle ne me rend pas dépendante de l'économie. Cela me plaît. Je n'écris pas pour la postérité. Je suis bien contente si mes pièces sont montées, mais je suis incapable de me battre pour cela. Je crois sincèrement au vieil adage : « Pour vivre heureux, vivons cachés »⁶⁵ (CÉSAIRE, 2010, p. 150)

⁶⁵ "No fim das contas, eu creio que não escrevo para o público. Eu escrevo porque isso me interessa. Eu tenho muito medo das mundanidades e da notoriedade, tenho muito medo das mídias e eu não gosto nem de aparecer na TV, nem de falar na rádio. Eu sonho com uma liberdade absoluta. Para ser pintor, cineasta, é necessário meios técnicos particulares, telas, cores, pincéis ou película, enquanto se pode escrever uma obra prima (ou uma besteira) com um papel e um lápis. A escrita é a única coisa que me deixa totalmente livre pois ela não me faz dependente da economia. Isso me agrada. Eu não escrevo para a posteridade. Eu fico bem contente se as minhas peças são montadas, mas eu sou incapaz de brigar por isso. Eu acredito sinceramente no velho ditado: 'Para viver feliz, vivamos escondidos'" (tradução nossa).

Isso explicaria, decerto, o quão difícil é encontrar informações sobre a autora, mesmo se tendo hoje um vasto campo de estudos dedicados às literaturas de expressão francesa na América Latina. Por outro lado, o fato de Césaire desgostar da visibilidade que ganham alguns escritores atualmente não justifica de nenhuma forma o fato de seus textos não serem lidos e estudados como parte da jovem tradição literária das Antilhas Francesas, bem como não justifica sua não tradução para outras línguas que não sejam o inglês (já que algumas poucas peças da autora foram traduzidas e encenadas nos Estados Unidos nos anos 1990). No intuito de se fazer conhecer a diversidade da obra de Césaire publicada até então, apresentaremos na sequência as publicações da autora e dissertaremos brevemente nos subcapítulos que seguem sobre três gêneros que nos interessam para uma análise literárias de sua obra — o conto, o teatro e o romance — nos termos teóricos sobre os quais discutimos nos capítulos anteriores.

Primeiramente, então, como citado, Ina Césaire publica *Contes de Mort et de Vie aux Antilles* em 1976. Também como resultado desse trabalho etnográfico no interior das ilhas de Martinica e Guadalupe, serão publicados mais tarde *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, em 1988 — sendo este, na verdade, não um livro, mas um VHS que está sob os cuidados do CRDP (Centre Régional de Documentation Pédagogique) da Martinica — e *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, em 1989⁶⁶. No que consiste ainda seu trabalho antropológico, Césaire publica em 2005, através do Musée d'Histoire et d'Ethnographie de la Martinique, um ensaio intitulado *La faim, la ruse et la révolte* (a fome, a astúcia e a revolta, em tradução livre), dedicado ao que, segundo ela, são os três principais temas presentes nos contos orais crioulos.

Césaire também produziu alguns filmes etnográficos nos anos 1970, conforme descreve Makward (2011): *Pêcheurs du nord, pêcheurs du sud* (1971), *Les Avents de Noël* (1973), *Prémices du Carnaval* (1975) e *Saint-Pierre, sept fois capitale* (1977). No universo do cinema ainda, Makward destaca roteiros escritos por Césaire, apontados em *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* (2011) como inéditos: *Désirades*, em colaboração com Gabriel Auer e Carlos Andreu (1971); *Les Oubliés de la Liberté*, em colaboração com Sanvi Panou (1972); *La Marquise noire*, em colaboração com Nady Nelzy (2007).

No que diz respeito a sua obra romanesca, a autora publica dois textos que, apesar de assim classificados pelos editores, em nada se parecem com o romance como gênero concebido

⁶⁶ Em 2021, a última coletânea foi publicada em tradução para o português brasileiro pela Editora Figura de Linguagem sob o título de *Contos de noite e dia nas Antilhas*, trabalho este que resulta das pesquisas desenvolvidas por mim e pela minha colega e também professora e tradutora Samanta Siqueira desde a graduação em letras na UFRGS.

na tradição europeia, como afirma Lee (2006). São eles: *Zonzon Tête Carrée*, publicado em 2004, e *Moi Cyrilia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, de 2009. Dentro do que Makward (2011) classifica como romance, aparece ainda *Ti-Jean des Villes*, de 2005, gravado em CD em crioulo e em francês na voz de Sarah-Corinne Emmanuel com música de Christian Charles.

No teatro, Césaire publicou *L'Enfant des passages ou la Geste de Ti-Jean*, em 1987, e *Mémoires d'Île*, de 1985, que por sua vez também integra a coletânea organizada por Christiane Makward intitulada *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*, de 2011, na qual estão também as seguintes peças divididas por temas elencados pela própria Ina Césaire: a) *Échos du volcan* (Ecos do vulcão): "La Diabliesse du Morne-Rouge", "Les Bourgeois de couleur", "Les Fuyardes", "Des jours ordinaires"; b) *Chroniques insulaires* (Crônicas insulares): "Rosanie Soleil", "La Bataille du rhum", "Le Général et le Prisonnier"; c) *Gens d'ici* (Gente daqui): "Mémoires d'Île", "Chorus pour un comédien seul", "Molokòy", "Man Filibo", "Jour de Pâques"; d) *Zone d'ombre* (Zona sombria): "Le Chemin des campêches", "Le Garçon Sauvage" e "La Poupée ashanti". Além disso, a autora também realizou diversas adaptações, dentre as quais peças de Brecht e o romance *Pluie et Vent sur Têlumée Miracle* (1972) da escritora guadalupense Simone Schwarz-Bart.

4.1.1 O conto

Maryse Condé (2009) aponta a notável influência da literatura profana do Oeste africano sobre a oralitura que se preservou nas Antilhas Francesas, perceptível através dos contos cujos personagens animais não pertencentes à paisagem caribenha se fazem presentes, por exemplo, e através de algumas *devinettes* (adivinhações) que são transplantadas para o território insular sem quaisquer modificações. Sobre os provérbios e os contos, porém, constata-se uma profunda modificação em nível do conteúdo em relação aos modelos africanos visto o contato dessas histórias com aquelas do colonizador que, por sua vez, como afirma a autora, era pouco instruído e, além disso, trouxe consigo às Américas uma gama de histórias orais que são evidentemente influentes nos contos crioulos transcritos e traduzidos por Césaire.

Condé (2009) afirma a existência de dois ciclos de contos em Martinica e Guadalupe: o ciclo de personagens animais, materializados nas figuras de *Compè Lapin* e *Compè Zamba* (equivalente ao *Bouqui* haitiano, exemplificado pela autora como estereótipo do negro boçal, como aparece no romance de Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'Oncle*), e o ciclo dos humanos, ou seja, aquele do célebre *Ti-Jean*. Césaire e Laurent (1977), por sua vez, apresentam no prefácio da primeira coletânea de contos publicada outras classificações para as narrativas reunidas em

sua obra: 1) *Contes "sorciers"* (contos de feitiçaria), que tratam sempre dessas relações com o diabo ou todos os demais tipos de feitiçaria que habitam o imaginário antilhano; 2) *Contes érotiques* (contos eróticos), que de maneira geral brincam com o duplo sentido das frases; 3) *Contes "animaux"* (contos de animais), cujos personagens são sempre animais humanizados representativos de um tipo psicológico ou social da sociedade antilhana; 4) *Contes humoristiques* (contos humorísticos), que tratam evidentemente de situações cômicas e se utilizam também de jogos de palavras para a construção narrativa; e 5) *la "geste" de Ti-Jean* (o gesto de Ti-Jean), onde o herói encarna a astúcia e a *débrouillardise* — termo que, em nossa opinião, a partir do contexto e da forma como aparece nos contos antilhanos, poderia ser aproximado da "malandragem" descrita por Cândido⁶⁷ — frente a um meio social hostil.

O primeiro e o terceiro tipos são atribuídos às mulheres que contam geralmente para as crianças à noite, como citado, enquanto os demais são mais frequentes naquela que é classificada como grande ocasião onde permanece até o fim dos anos 1970, pelo menos, a tradição de contação de histórias segundo Césaire e Laurent (1977): os cerimoniais fúnebres. Nos dois casos, no entanto, afirmam as autoras, as histórias são ditas somente à noite para evitar atrapalhar a ordem das coisas já que o conto é *parole et lien* (palavra falada e ligação) entre os vivos e os ancestrais mortos. Os personagens, por sua vez, animais, animais humanizados, humanos e extra-humanos, são todos representativos de um tipo psicológico ou de um personagem da hierarquia social do mundo antilhano colonizado.

Compère Lapin (Compadre Coelho), para Césaire e Laurent (1977), é o personagem mais popular do bestiário antilhano e também o mais complexo. Conforme as autoras, ele é geralmente descrito como um mulato que se veste como um branco e quase sempre fala francês, pois é estudado. Os contos recolhidos e publicados em *Contes de Mort et de Vie aux Antilles* o trazem sempre aliado a outro personagem, o *Tigre*, símbolo de força brutal e de ignorância. *Lapin*, por sua vez, não é adepto ao trabalho senão para pôr em prática algum tipo de plano para enganar alguém. "Et encore ce travail sera-t-il toujours bien défini : gardien des domaines du roi, intendant ou commandeur des esclaves... C'est dire que son occupation le situera d'emblée au-dessus de la masse servile ou laborieuse"⁶⁸ (CÉSAIRE; LAURENT, 1977, p. 14). *Lapin* é um personagem, como se vê, portanto, ambíguo que detesta tanto os mais fracos, quanto aqueles que detêm o poder nesta sociedade servil.

⁶⁷ CÂNDIDO, A. Dialética da Malandragem. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (8), 67-89, 1970.

⁶⁸ "E ainda esse trabalho será sempre bem definido: guardião dos domínios do rei, intendente ou comandante dos escravos... Ou seja, sua ocupação o situará imediatamente acima da massa servil ou laboriosa" (tradução nossa).

Conforme Maryse Condé (2009), pode-se pensar que a *lièvre* (lebre) dos contos do Oeste africano (região do Senegal, Mali, Níger, Guiné e Alto Volta), transplantado para as Antilhas foi rapidamente assimilado a *Lapin*, porém seu companheiro em África, *l'hyène* (hiena), não existe nas histórias contadas desse lado do Atlântico. Para Condé, parece lógico que os escravizados, não vendo hienas nessa nova paisagem que lhes foi imposta, mas lembrando de sua importância para a oralitura de sua terra natal, tenham imaginado uma criatura para substituí-la, pelo menos no que diz respeito a seu caráter (já que as histórias não contam com sua descrição física): esse animal seria *Zamba*, que carrega consigo os mesmos defeitos que viam os povos da África Ocidental na hiena, equivalente também, ao que parece, ao *Tigre* citado por Césaire e Laurent (1977), já que Condé também opõe *Lapin* e *Zamba* a partir da esperteza/malandragem do primeiro frente à força e à ingenuidade do segundo e, além disso, afirma a autora, "(l)e lièvre, (...) l'araignée chez les Agni, les Fantis, les Ashantis, la tortue chez les Yoruba, jouent des rôles identiques face à l'hyène unanimement décriée, ou au lion et léopard ou à l'éléphant"⁶⁹ (CONDÉ, 2009, p. 35).

Sendo os contos um tipo de catarse para o povo antilhano, o *Zamba* (ou o *Tigre*) poderia, para Condé (2009) muito bem representar a figura ridicularizada e humilhada daquele que cria as leis e manuseia o chicote no sistema escravista caribenho. Assim,

(...) le détestable tête-à-tête de l'univers esclavagiste où la seule loi est celle du maître, le seul jugement le sien, la seule volonté la sienne et dont le noir a dû tant souffrir, car il le privait de tout recours, n'existe plus au sein des contes. On y voit apparaître des rois, des animaux plus forts (souvent l'éléphant...) qui viennent établir une sorte de justice, départager impartialement les forces en présence. En un mot, l'univers n'est plus manichéen ; d'un côté, les éternels perdants, de l'autre les éternels gagnants. Dans son imaginaire, le noir reconstitue un monde plus clément⁷⁰ (CONDÉ, 2009, p. 35-36)

É perceptível para Condé (2009) ainda que, ao analisar os contos tradicionais cujos protagonistas são *Compè Lapin* e *Compè Zamba*, as características dos dois personagens são, enfim, quase sempre as mesmas, já que eles expressam os mesmos desejos, ambições e necessidades, enfrentando situações idênticas. O que os diferencia, todavia, é o sucesso de um e o fracasso do outro, bem como o orgulho e a sede de vingança de *Lapin*, e a tendência ao esquecimento e ao perdão de *Zamba*, contradições essas correspondentes aos estereótipos do

⁶⁹ "(a) lebre, (...) a aranha para os Anins, os Fantés, os Axantes, a tartaruga para os Iorubá, têm um papel idêntico face à hiena unanimemente difamada, ou ao leão e ao leopardo, ou ao elefante" (tradução nossa).

⁷⁰ "(o) detestável *tête-à-tête* do universo escravista onde a única lei é aquela do mestre, o único julgamento o seu, a única vontade a sua e em cujo o negro teve de sofrer tanto, pois ele o privava de todo recurso, não existe mais no seio dos contos. Vê-se aparecer reis, animais mais fortes (frequentemente o elefante...) que vêm estabelecer uma espécie de justiça, distribuir as forças presentes. Em uma palavra, o universo não é mais maniqueísta; de um lado os eternos perdedores, de outro os eternos vencedores. Em seu imaginário, o negro reconstituiu um mundo mais clemente" (tradução nossa).

sujeito antilhano, conforme a autora. Ainda, no que diz respeito às diferenças entre o conto oral em África e nas Antilhas, Condé vai apontar que

(d)ans les contes africains, les défauts de l'hyène, sa goinfrerie et sa cruauté en particulier, contrastent avec le comportement des autres animaux et elle s'en trouve punie. On s'aperçoit que, dans les contes antillais, il n'en est pas de même (...) (L)a supériorité de *Lapin*, c'est qu'il sait demeurer impuni. C'est donc d'une pédagogie qu'il s'agit, et non d'un code de morale, d'une pédagogie de la survie en milieu hostile et semé d'embûches. En résumé, les contes ne stigmatisent pas les vices, puisque les deux héros sont vicieux⁷¹ (CONDÉ, 2009, p. 37-38)

Césaire (1984) se mostra também de acordo com as afirmações de Maryse Condé quando afirma que o conto africano original vai se encontrar, apesar da matriz em comum, sutilmente transformado pela sociedade colonial que vai acolhê-lo. "Les modification ne vont que peu intervenir au niveau de la thématique (...) mais bien, surtout, au niveau de la symbolique, de la forme et des 'moralités' incluses dans le déroulement des récits"⁷² (CÉSAIRE, 1984, p. 77), afirma a autora. Assim, a partir de uma análise estrutural dos contos, e a partir também da constatação de que o homem, pelo viés das narrativas do imaginário, trata dos problemas fundamentais inerentes às estruturas sociais de sua sociedade, Ina Césaire desenvolve uma breve análise comparativa do conto que ela chama de original (africano) e daquele renascido nas Antilhas a partir da progressão narrativa, das simbologias, dos aspectos místicos e, finalmente, das moralidades, dando enfoque, evidentemente, ao conto crioulo.

Inicialmente para Césaire (1984), cada uma das sutis modificações na progressão narrativa são reveladoras dos fatos sociais nas ex-colônias francesas nas Américas. No conto antilhano, por exemplo, os traços míticos são geralmente apagados — e como uma sociedade nascida do deslocamento sem precedentes, em um sistema servil, poderia ter conservado o aspecto mítico africano que resguarda o orgulho étnico?, questiona-se a autora —, bem como a origem nobre de grande parte dos personagens africanos. No conto crioulo, além disso, os jovens heróis se encontram no mais baixo nível da escala social. Ainda, é remarcável para Césaire o quase total desaparecimento da figura paterna nos contos antilhanos, que por sua vez deixa espaço a única personagem que no espaço insular sustenta desde a base o núcleo familiar: a mãe.

⁷¹ "(n)os contos africanos, os defeitos da hiena, sua voracidade e sua crueldade em particular, contrastam com o comportamento dos outros animais e ela é enfim punida. Percebe-se que, nos contos antilhanos, não ocorre o mesmo (...) (A) superioridade de *Lapin*, é que ele sabe ficar impune. Trata-se então de uma pedagogia, e não de um código de moral, de uma pedagogia da sobrevivência em um meio hostil e semeado de armadilhas. Em resumo, os contos não estigmatizam os defeitos uma vez que os dois heróis são falhos" (tradução nossa).

⁷² "As modificações vão intervir somente um pouco em questão de temática (...) mas elas intervêm sobretudo no nível do simbólico, da forma e das 'moralidades' inclusas no desenvolvimento das narrativas" (tradução nossa).

Tratando, então, dos personagens já citados anteriormente (*Lièvre* africano, *Lapin* antilhano; *Hyène* e *Tigre*) na análise de Condé, Césaire (1984) discorre sobre a simbologia social inerente à sociedade antilhana colonial e que se manifesta geralmente através dos personagens animais a fim de mascarar a violenta crítica ao sistema escravista e ao senhor de escravos, "(...) le maître n'étant pas possesseur du système de référence propre à décrypter le 'bestiaire' imaginé par l'esclave"⁷³ (CÉSAIRE, 1984, p. 78). No entanto, assim como apontam as análises de Condé descritas anteriormente, Césaire salienta igualmente as contradições do conto antilhano, sobretudo quando se tratando das moralidades tão comuns ao conto africano, que, por sua vez, buscaram a harmonização das relações sociais. Nas Antilhas, assiste-se a uma inversão dessas moralidades internas do conto, ressaltando que as atitudes abominadas por um grupo social em seu conjunto são as mesmas que estigmatizam uma sociedade inteira. Assim,

(e)n régime servile, l'homme-esclave est contraint, pour survivre, de prendre bien des distances avec la morale traditionnelle, parfois confondue avec la morale de l'opresseur, du puissant. Ainsi, les héros positifs du riche mais méprisant les faibles ou "l'immoral" Ti-Jean qui refuse en bloc toute la société et toutes les règles qui la régissent, ne reculant, lorsque son intérêt le réclame, ni devant le vol, ni devant l'escroquerie, ni même devant le meurtre.

Si les exactions de Ti-Jean sont applaudies par l'auditoire, c'est que ce populaire héros d'une véritable chanson de geste antillaise n'est asocial que dans une société qui l'a rejeté en le condamnant, orphelin et misérable à une vie dénuée d'espoir⁷⁴ (CÉSAIRE, 1984, p. 79).

Condé (2009) destaca, além disso, que a pobreza de traços positivos em *Lapin* e *Zamba* é algo que pode surpreender, mas, ao mesmo tempo, ressalta que é preciso considerar a hipótese de que essas características que se qualificam como negativas são simplesmente consequência desse universo de privação, de dureza e de insegurança em que vivem. Para Condé, "(i)l nous faut donc abandonner radicalement notre code de valeurs et même nos références usuelles. L'univers étouffant et carcéral de l'esclavage secrète ses propres critères"⁷⁵ (CONDÉ, 2009, p. 39). Ainda, o conteúdo dos contos seria menos importante ou revelador no caso de serem transpostos a outro tipo de literatura que veicula, por sua vez, outros valores, afirma Condé (2009), pois nenhum escravizado revoltado cristalizou em torno de si narrativas que exaltam a

⁷³ "(...) o mestre não possuindo um sistema de referência propício a decifrar o 'bestiário' imaginado pelo escravizado" (tradução nossa).

⁷⁴ "Em regime servil, o homem escravizado é obrigado, para sobreviver, a tomar distância da moral tradicional, por vezes confundida com a moral do opressor, do poderoso. Assim o é com os heróis positivos do rico, mas que despreza os fracos, ou com 'o imoral' Ti-Jean (Joãozinho, na tradução de *Contos de noite e dia nas Antilhas* para o português, de 2021), que recusa massivamente toda a sociedade e todas as regras que a regem, não recuando, quando seu interesse reclama, nem diante do roubo, da fraude ou mesmo diante do assassinato. Se os atos violentos de Ti-Jean são aplaudidos pelo auditório, é porque esse herói popular de uma verdadeira canção de gesto antilhano só é associal em uma sociedade que o rejeitou e o condenou, órfão e miserável, à uma vida despida de esperança" (tradução nossa).

⁷⁵ "(é) preciso então abandonar radicalmente nosso código de valores e até mesmo nossas referências usuais. O universo sufocante e carcerário da escravização secreta seus próprios critérios" (tradução nossa).

bravura e a abnegação. Isto faz com que exploremos o universo do conto para entender a mentalidade do escravizado e na verdade encontremos nessas narrativas os traços solidamente implantados pelos relatos dos missionários e viajantes sobre os negros, já que *Lapin* e *Zamba* se comportam exatamente como o senhor de escravos espera que eles se comportem.

No que consiste aos contos do ciclo dos humanos, percebe-se uma centralidade principalmente em torno do personagem de *Ti-Jean*, por vezes acompanhado de um *Jean Sott* e outras variações desse mesmo nome. Ambos parecem ser, por sua vez, no plano humano, a transposição da dupla *Lapin/Zamba*, segundo afirma ainda Condé (2009), apesar da aparição de *Jean Sott* não ser tão frequente nem sistematizada para se afirmar isso com certeza. Para a autora, a diferença entre os dois tipos (ou ciclos) de contos, é justamente o fato de que as histórias de animais parecem dar continuidade umas às outras, enquanto os contos com personagens humanos parecem todos desconectados e isolados. Isso explicaria a hipótese de Maryse Condé sobre esses contos serem mais recentes na cultura antilhana do que aqueles de animais, já que se encontram nessas narrativas diversas referências aos chamados contos de fadas europeus — um universo maravilhoso, onde aparecem, obviamente, fadas, ogros, gigantes de várias cabeças, que ressalta a simbologia da tríade, com seus desafios e provações, etc. Assim, conforme Condé (2009), se as narrativas de *Lapin* e *Zamba* evoluíam em um universo de moralidade relativa, de fome e furtos, no que concerne *Ti-Jean*, sendo ele suficientemente astuto, pode provar certas qualidades morais, particularmente a bondade, a compaixão e a coragem. Trata-se então, para o escravizado, de uma pedagogia distinta, como ressalta a autora: não mais aquela da sobrevivência onde os meios justificavam as ações, mas de uma "melhora interior" do homem. Para Condé, então,

(c)'est l'introduction d'un code presque chrétien qui devait correspondre chez l'esclave à un nouveau degré d'aliénation, celui où il s'efforçait de se forger un nouveau type de comportement, celui où il s'efforçait de réaliser l'ascension spirituelle vers ce qu'il croyait des qualités propres au maître⁷⁶ (CONDÉ, 2009, p. 42).

A hipótese de Condé (2009) para tais modificações em nível de conteúdo dos contos crioulos quando comparados os dois ciclos é de que isso ocorre justamente pelo contato entre a literatura oral das pessoas escravizadas e do colonizador. Sendo os colonos, em sua maioria, originários da Normandia, da Vendéia e da Bretanha, regiões bastante católicas da França, isso explicaria a filosofia cristã tradicional que se percebe nos contos crioulos com personagens

⁷⁶ "(é) a introdução de um código quase crítico que devia corresponder, para o escravizado, a um novo nível de alienação, aquele em que ele se esforçava para forjar um novo tipo de comportamento, onde ele se esforçava para realizar a ascensão espiritual em direção daquilo que ele acreditava ser qualidades próprias do mestre" (tradução nossa).

humanos. Além disso, é perceptível para a autora a influência dos contos de cavalaria e a presença de personagens populares do imaginário europeu no conto crioulo, como fica evidente, por exemplo, em *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021).

Na última coletânea da trilogia publicada, os contos não estão divididos por temática, como na primeira publicação, mas é notória a relação de narrativas do primeiro e do segundo ciclo. Dentre aquelas que poderiam ser classificadas como histórias do primeiro ciclo, tem-se "O filho do carneiro", "O Macaco, o Bom-Deus e os sete dons", "Carta de alforria", "Compadre tartaruga e compadre águia" e "Quem é o responsável?", todos trazendo protagonistas animais humanizados. Para o segundo ciclo, poderiam ser classificados os demais contos da coletânea, sendo eles: "A montanha dos três cristais de ouro", "Mais-malandro-que-rei!", "Joãozin"⁷⁷ e o cavalo mágico", "Joãozin e o rei", "João-Sabido e João-Tolo"⁷⁸, "Julina", "Por que a água do mar é salgada", "Mariza-lacônica" e "Dentes-Azuis". No que concerne estes do segundo grupo, ficam muito claras as influências da oralidade europeia no decorrer das narrativas, seja pela presença de personagens populares como o Rei Carlos Magno, presente em mais de um dos contos do livro, ou ainda a figura da bruxa má, seja por uma simbologia que se traduz em diversos aspectos como, por exemplo, a tríade familiar já citada, que precisa passar por três provações para alcançar o que se deseja, etc. Tudo isso, evidentemente, ambientado em uma paisagem estranha àquela do velho continente, ainda que o homem branco também integre as narrativas.

Ademais, a tríade familiar da mãe, do pai e do filho configura, conforme Césaire (1982), uma imagem bastante importante para os contos do segundo ciclo. Apesar da universalidade dessas figuras, a autora chama atenção para sua singularidade nesse contexto: "(...) des Antillais, vivant une vie antillaise, ancrés à la terre antillaise, chargés de désespoirs et des espoirs — phantasmatiques ou issus de la plus rude réalité — des peuples antillais"⁷⁹ (CÉSAIRE, 1982, p. 142). Assim, a figura do pai, por exemplo, malgrado sua rara aparição nas narrativas orais, se mostra bastante reveladora já que sua ausência muito nos diz sobre as estruturas sociais dessa sociedade. Quando presente, o personagem apresenta ainda um aspecto bastante significativo para entender o funcionamento familiar antilhano: "(...) le père est présenté sous un aspect si violemment négatif que l'exégète ne peut manquer de s'interroger : comment une société patriarcale peut-elle affubler, en sa littérature orale, le père de famille de

⁷⁷ "Joãozin" é nossa tradução para "Ti-Jean" em *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021).

⁷⁸ "João Tolo" é nossa tradução para "Jean-le-Sot", personagem citado por Maryse Condé (2009) em seus estudos como sendo o equivalente humano do *Zamba*.

⁷⁹ "(...) antilhanos, vivendo uma vida antilhana, arraigados à terra antilhana, carregados de desesperos e esperanças — ilusórios ou provenientes da mais rude realidade — dos povos antilhanos" (tradução nossa).

tares évidentes ?"⁸⁰ (CÉSAIRE, 1982, p. 147). Dessa maneira, Césaire destaca que, para a figura do pai, só existe uma forma de representação: aquela que o apresenta envolto em múltiplos defeitos; do contrário, o pai somente perde seu caráter negativo quando a narrativa ignora completamente sua existência.

"Si le personnage du père oscille entre l'insignifiance et la laideur morale, c'est que l'assistance ne s'identifie pas à lui"⁸¹ (CÉSAIRE, 1982, p. 148). Por outro lado, como citado anteriormente, sabe-se que o público identifica-se com Ti-Jean que, conforme Césaire (1982), luta de mãos vazias, guiado somente por sua insolência e sua coragem, contra as forças opressoras. Essa criança-adulta, que tem sua infância roubada — já que em grande parte dos contos se vê uma ausência de gestação dessa mãe que dá à luz um filho que no terceiro dia já fala e anda, como é o caso de "Joãozin e o cavalo mágico", em *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021) — anuncia, já em suas primeiras palavras, a recusa do destino de misérias que é o de sua mãe, partindo ainda muito cedo em busca de trabalho.

Conforme Césaire (1982), essa brevidade da passagem do personagem pelo seio materno, ou seja, a ausência do necessário amadurecimento intra-uterino, é representativa da brutalidade inerente à projeção desse sujeito em um mundo desconhecido e hostil, o que remete, evidentemente, ao trauma dos homens, mulheres e crianças sequestrados de seus países natais em África para serem escravizados nas colônias francesas nas Américas. Assim, esse adulto recém-nascido, consciente de sua miséria, se aproxima do negro boçal, submisso à escravização, que nada mais é, afirma ainda Césaire, do que manter o homem na infância: "(u)n homme volontairement privé de soi-même et du développement humain et spirituel qui aurait dû être le sien"⁸² (CÉSAIRE, 1982, p. 150). Nesse sentido, a figura de Ti-Jean se aproxima igualmente dos debates desenvolvidos por Frantz Fanon (2020) sobre a infantilização do negro, não somente quando da escravização, mas também em consequência dela, na contemporaneidade, através, principalmente, da questão linguística nos Departamentos Ultramarinos Franceses nas Américas, onde o crioulo até hoje não é reconhecido como língua oficial e, além disso, representa uma diferença de *status* social frente aos falando de francês.

Por outro lado, o rápido processo de envelhecimento desse personagem tão presente no imaginário crioulo remete a outras simbologias bastante conhecidas do sujeito antilhano.

⁸⁰ "(...) o pai é apresentado sob um aspecto tão violentamente negativo que o espectador atento não deixa de se questionar: como uma sociedade patriarcal pode constituir, na sua literatura oral, um pai de família evidentemente falho?" (tradução nossa).

⁸¹ "Se o personagem do pai oscila entre a insignificância e a repugnância, é porque o público não se identifica com ele" (tradução nossa).

⁸² "(u)m homem voluntariamente privado de si mesmo e do desenvolvimento humano e espiritual que deveria ter vivido" (tradução nossa).

Depois de seu nascimento e rápido amadurecimento, a criança-adulta parte para procurar trabalho ou qualquer coisa que lhe dê conforto financeiro. "Et l'on verra, en fin de récit, que cette marche, rejetant le monde oppressif qui fut celui où il naquit, l'entraîne dans un monde à sa mesure, un monde où il est enfin le maître"⁸³ (CÉSAIRE, 1982, p. 150). Após essa longa caminhada empenhada pelo personagem, a "falsa criança" tornou-se enfim adulta, mesmo que o narrador precise que se passaram apenas dois ou três dias, pois o deslocamento no espaço simbolizado por essa caminhada, para Césaire (1982), corresponde a uma evolução no tempo. Ele é também alegoria para a marronagem, não somente física, mas espiritual, desse sujeito que busca desesperadamente superar o terrível contexto de escravização. Assim, "(l)a confusion spatio-temporelle, l'une des constantes du conte antillais est là pour nous inciter à nous en souvenir"⁸⁴ (CÉSAIRE, 1982, p. 150). De maneira geral, então, essa criança que nasce em condições miseráveis, ao fim do conto se transforma em um homem respeitado, passando de *Petit bonhomme* (homenzinho) a *Monsieur* (senhor) nas palavras do *conteur*.

Essa visão amarga da infância apontada por Césaire (1982) nos contos crioulos se bifurca ainda em duas outras imagens: aquela do afilhado, que conseqüentemente se liga àquela do padrinho — representativo do pai *béké* que não assume a paternidade nem a mulher escravizada como esposa — e a da criança terrível (*l'enfant terrible* no original), que tem de compartilhar com seu irmão a herança miserável de uma mãe morta. Ambas variantes de *Ti-Jean* são representativas da revolta desse personagem que é também a revolta dos escravizados frente ao sistema servil de plantações. A mulher, por sua vez, em grande parte representada na figura da mãe, é a personagem que nos interessa aqui principalmente, pois é a ela que Ina Césaire vai dedicar sua obra literária, bem como o fazem também outras autoras antilhanas. Ela aparece nas narrativas orais crioulas, conforme Césaire (1982), sob quatro classificações: a mãe, a bruxa, a jovem ignorante e a ninfomaníaca.

Apesar da grande maioria dos contos começar por uma fórmula que evidencia a mulher mãe, não é sua história que geralmente se escuta na sequência, pois nessas narrativas, como afirma Césaire (1982), a personagem é estritamente reduzida à sua função de procriação. Assim, depois de dar a luz, a mãe desaparece para deixar espaço àquele que é o verdadeiro herói do conto crioulo: seu filho. No entanto, a autora destaca que a mãe é o único personagem positivo das histórias orais crioulas, ainda que a maternidade seja altamente estereotipada na

⁸³ "E se verá, ao fim da história, que essa caminhada, rejeitando o mundo opressivo onde nasceu, o leva a um mundo sob medida para ele, um mundo onde ele é finalmente mestre" (tradução nossa).

⁸⁴ "(a) confusão espaço-temporal, uma das constantes do conto antilhano, está aí para nos incitar a lembrar disso" (tradução nossa).

narrativa. Por outro lado, se a mulher aparece na oralitura sob a perspectiva da não-maternidade, ela é sempre caracterizada como bruxa, ignorante ou depravada, como se verá na sequência, pois, em uma sociedade patriarcal, parece-nos evidente que "(...) a opção pela não-família se mostra na contramão da 'ordem natural das coisas'" (MASSONI, 2020, p. 46).

Da mulher mãe, completamente submissa às superstições quando privilegiada por um ínfimo espaço dentro da narrativa oral crioula, o conto passa a outra imagem da mulher antilhana: a *sorcière* (bruxa) ou a *diabliesse*. A primeira personagem é sempre representada na figura de uma mulher velha e sem dentes, "(...) une goule qui se met la tête sur les genoux pour s'épouiller, une ogresse qui se nourrit de la tendre chair des enfants égarés et qui vole en utilisant comme ailes ses mamelles pendantes"⁸⁵ (CÉSAIRE, 1982, p. 144), como se vê em "João-Sabido e João-Tolo", publicado também em *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021). Neste conto, os dois irmãos saem em busca de trabalho e depois de muito caminhar, encontram um imenso castelo e uma bruxa que penteia seus longos cabelos e os faz passar por três provas para não virarem *paté-en-pot* (sopa típica antilhana). Evidentemente, através da astúcia do irmão mais novo, o que se vê ao fim da narrativa é uma superação dos desafios colocados pela bruxa que fica tão furiosa a ponto de jogar sua cabeça longe no oceano, deixando a *Ti-Jean* seu castelo e sua fortuna.

A segunda personagem, conhecida como *diabliesse*, é bastante popular tanto nas Antilhas, quanto na Guiana Francesa, mas, conforme Césaire (1982), aparece raramente nos contos crioulos. Geralmente, ela é representada na figura de uma bela *mulâtresse*⁸⁶ que veste uma saia longa e vermelha para esconder um de seus pés que na verdade é uma pata de cavalo. Ainda, ela seduz os homens, atraindo-os para o alto de uma montanha de onde eles nunca mais retornam. Nos escritos de Césaire, tem-se pelo menos duas ocorrências dessa figura, cujas histórias são muito semelhantes — em uma festa (casamento ou batizado), uma rápida queda de energia ocorre e a *diabliesse* aparece, hipnotizando todos os convidados homens presentes no local —: na peça *La diabliesse du Morne-rouge*, publicada na coletânea organizada por Makward (2011), e também no romance *Zonzon Tête Carrée* (2006).

Conforme Césaire (1982) ainda, o fato de encontrarmos a *diabliesse* no imaginário antilhano, mas muito pouco nos chamados *contes de veillées* (histórias contadas nos funerais), coloca uma questão particularmente interessante: existiria uma matriz cultural variável na

⁸⁵ "(...) uma goule que coloca a cabeça sobre os joelhos para pentear-se, uma ogra que se alimenta da carne tenra das crianças perdidas e que voa usando como asas seus peitos caídos" (tradução nossa).

⁸⁶ Nas antilhas, a aplicação *mulâtresse* indica precisamente uma mulher que é filha de uma pessoa negra e de outra branca.

sociedade antilhana que permite ou recusa a integração de um dado aspecto na estrutura do conto? Para a autora, cada categoria da cultura antilhana, mesmo que porosa, conserva zonas impenetráveis. Neste caso, portanto, o conto crioulo parece não tolerar a intervenção de uma mulher diabólica que não seja representada pela figura da mulher velha e feia. Em muitos casos da aparição dessa personagem nos contos, se trata justamente da velha bruxa transformada em jovem *mulâtresse* para seduzir os homens e concluir com sucesso sua missão de vingança. Assim, Césaire (1982) chama atenção também para o fato de que as agressões das bruxas nas narrativas orais é quase sempre direcionada ao personagem masculino indefeso.

Outra figura feminina bastante presente nos contos orais, como discorre Césaire (1982), é a da jovem ignorante, colocando então em evidência a inconsequência atribuída à mulher. Em "Dentes-Azuis", último conto de *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021), uma jovem "tão bonita que era quase feia" (CÉSAIRE, 2021, p. 131), decide-se casar com um homem de dentes azuis que revela-se, ao fim da narrativa, um grande diabo que acaba por matar sua esposa. O narrador anuncia, então, ao fim do conto: "Tudo isso pra dizer, senhoras e senhores, que as pessoas de antigamente eram, apesar de tudo, estúpidas: quem foi que mandou essa menina se casar com um diabo de dentes azuis?" (CÉSAIRE, 2021, p. 138). Se seu fim não é trágico, a jovem ignorante é salva pelo herói masculino, o que precisamente acontece com Julina, cujo conto de mesmo nome também está publicado no terceiro livro da coletânea organizada por Césaire. Neste caso específico, Julina é salva pelo amante — claramente um homem branco pois é capitão de um navio que chega à Martinica para explorar essas terras longínquas —, que não deixa de se vingar da bruxa má com extrema violência.

Césaire (1982) destaca ainda a figura da ninfomaníaca, representada por personagens jovens submissas aos desejos carnis, completando o panorama das representações femininas pelo viés do conto crioulo que refletem, evidentemente, os estereótipos construídos pela sociedade colonial. Para a autora, no entanto, este fato não é em nada surpreendente uma vez que as relações de dominação do homem sobre a mulher são universais porque fazem parte, enfim, de uma superestrutura — a mesma que possibilitou a colonização e a escravização dos homens, é preciso lembrar. Por outro lado, percebe-se a grande relevância da tradição oral para a constituição de uma identidade crioula, como vínhamos sustentando ao longo dos capítulos anteriores, que o estado francês busca desde sempre assimilar. Por isso, as autoras mulheres nas Antilhas não descartam a importância da oralitura nesse autêntico fazer literário crioulo, mas sim utilizam-se dela no esforço de subverter a lógica da reprodução de estereótipos sobre o sujeito feminino ou, em última análise, reverter a lógica do apagamento feminino na tradição oral, bem como na literatura crioula.

4.1.2 O teatro

O conto crioulo, como se vê, é bastante revelador no que concerne às problemáticas atuais das sociedades guadalupense, martinicana e guianense. Para Condé, eles são "le seul témoignage de la pensée d'hommes qui ne nous ont rien laissé par ailleurs"⁸⁷ (CONDÉ, 2009, p. 45), apesar das diversas influências que sofreram essas narrativas ao longo dos anos em razão, principalmente, de seu contato com outras oralidades. Destaca-se aqui o fato, por exemplo, do permanente protagonismo masculino, tanto no que diz respeito ao enredo das histórias contadas, quanto ao próprio ato de narrar, que, como discurremos anteriormente, é, em grande parte, materializado na figura do *conteur* — o que fica bastante evidente em *Contos de noite e dia nas Antilhas* (2021), por exemplo, já que todos os contos são "assinados" por homens. O que se percebe, no entanto, na obra de Césaire, é a interessantíssima dupla subversão que a autora promove em seus textos literários — aqui incluso também o teatro, considerando que ele parte igualmente do texto escrito apesar da performance envolvida no palco. A escritora dá, então, voz a suas protagonistas mulheres que, muitas vezes, ocupam também, ainda que discretamente, esse lugar de contadoras de histórias dentro do universo da narrativa, além de colocar-se ela mesma no texto, assumindo seu papel de *conteuse*, seja como autora ou simplesmente reproduzindo histórias que escutou desde a infância, como se verá mais adiante no subcapítulo dedicado ao romance.

No teatro césairiano, o protagonismo feminino permanece sendo o foco do trabalho da autora, portanto. Dentre as quatro categorias citadas anteriormente para o teatro de Césaire conforme ela própria descreve, encontram-se histórias autorais sobre o cotidiano de pessoas comuns, mas também a reprodução de lendas da oralidade martinicana, bem como o resgate de figuras históricas, principalmente de heroínas esquecidas pela história dita oficial. Apesar disso, a abordagem de Ina Césaire para com as mulheres emblemáticas de sua ilha natal é bastante intimista, como se pode perceber no breve texto que introduz a peça "Rosanie Soleil" (*Chroniques insulaires*), indo ao encontro, então, do que afirma Edwards (2008) sobre o teatro antilhano de autoria feminina possibilitar recursos para se pensar na questão identitária de maneira ampla e, ao mesmo tempo, destacar problemáticas individuais relativas ao gênero humano, bem como, deve-se acrescentar, à condição feminina em uma sociedade oriunda da modernidade colonizadora. Lê-se então na nota da autora que precede o texto da peça:

Bien que l'intrigue de « Rosanie Soleil » se déroule pendant la grande révolte inscrite dans l'histoire encore trop méconnue de la Martinique sous l'appellation d'«

⁸⁷ "(...) o único testemunho do pensamento de homens que além disso não nos deixaram mais nada" (tradução nossa).

Insurrection du Sud » (Rivière-Pilote, 1870) et que le personnage de Rosanie ait seul réellement existé, il ne s'agit nullement d'une pièce historique mais bien d'une pièce à caractère intimiste.

Son thème est celui de la quotidienneté vécue par quatre femmes pendant une période politique fortement conflictuelle (...) Ces femmes, bien que différentes, sont étroitement liées entre elles et impliquées, à des degrés divers, au sein de l'action qui se déroule à l'extérieur⁸⁸ (CÉSAIRE, 2011, p. 97)

Carole Edwards, em sua obra *Les Dramaturges antillaises: Cruauté, créolité, conscience féminine* (2008), analisa algumas peças de autoria de mulheres crioulas, dentre elas "Mémoires d'Île" (*Gens d'ici*) de Ina Césaire, a partir de uma perspectiva que aproxima essas autoras do teatro da crueldade cunhado por Antonin Artaud já que, "(e)n s'assimilant à la vie, le théâtre cruel permettra à chaque Antillais en particulier de lui faire prendre conscience de sa condition et de son passé"⁸⁹ (EDWARDS, 2008, p. 17). Este aspecto se faz particularmente presente na peça césairiana analisada pela autora — bem como em "Rosanie Soleil" (2011) citada acima —, em que a recepção e identificação do público feminino para com essa história que, à primeira vista, pode-se julgar banal, parece se dar através dos aspectos íntimos narrados por essas duas senhoras que dialogam e relembram suas vidas passadas atreladas ou não a episódios importantes da história martinicana não registrada nos manuais educativos usados pelo sistema escolar na região. Fica evidente, então, ao se olhar para a obra de Ina Césaire, que, assim como as demais autoras antilhanas citadas e analisadas por Edwards (2008), as mulheres crioulas parecem mais interessadas na prática literária e, conseqüentemente, em um teatro voltado para a ação, do que em dissertar sobre ela/ele — o que remete à baixa taxa de adesão dessas mulheres para com os movimentos literários surgidos no seio das culturas caribenhas de expressão francesa, como discorreremos nos primeiros capítulos.

Como se poderia imaginar, a dramaturgia antilhana é composta majoritariamente de autores homens — um importante aspecto a ser destacado, embora mesmo o teatro de autoria masculina ultrapasse raramente as fronteiras insulares —, enquanto as dramaturgas, por sua vez, são marginalizadas, como se vê igualmente no que concerne a outros gêneros de escrita. O teatro antilhano, no entanto, conforme Edwards (2008), não conta com um cânone já que ele é considerado pela crítica como um subgênero da criação metropolitana, ou seja, é submetido

⁸⁸ "Embora a intriga de 'Rosanie Soleil' se desenvolva durante a grande revolta inscrita na história ainda bastante desconhecida da Martinica sob o nome de 'Insurreição do Sul' (Rivière-Pilote, 1870) e embora o personagem de Rosanie Soleil tenha realmente existido, não se trata aqui de uma peça histórica, mas sim de uma peça de caráter intimista. Seu tema é o cotidiano vivido por quatro mulheres durante um período político fortemente conflituoso (...) Essas mulheres, apesar de diferentes, estão estreitamente ligadas entre elas e implicadas, em níveis diversos, no seio da ação que se desenrola no exterior" (tradução nossa).

⁸⁹ "(s)e assimilando à vida, o teatro cruel permitirá a cada antilhano em particular tomar consciência de sua condição e de seu passado" (tradução nossa).

aos critérios de avaliação que não levam em conta a natureza sincrética da performance caribenha.

No entanto, enquanto a autoria masculina, para a autora, está ainda bastante apegada à estrutura tradicional do teatro francês, as autoras mulheres quebram o padrão do esquema da peça em cinco atos. Isso possibilita, para Edwards (2008), assim, um estranhamento das percepções da visão de mundo que tem um espectador que se inclui em um universo de intelectualidade, mas talvez, acrescentamos, esse fato possibilite uma aproximação do ritmo desordenado de uma cotidianidade no espaço caribenho que fica bastante explícito em outras obras de autores martinicanos, guadalupenses ou mesmo haitianos, como Dany Laferrière, que em seu livro *Páís sem chapéu* (2011) narra justamente o impactante retorno à sua ilha natal depois de vinte anos vivendo no Canadá.

Essa recusa da reprodução do esquema clássico francês no palco vai de encontro ao que considera Edwards (2008) no teatro cruel de Artaud, que busca destruir efetivamente e ativamente a universalização promovida pela dita civilização ocidental. Para a autora, no entanto, a ideologia do teatro da crueldade seria essencialmente impossível de ser realizada de maneira concreta porque, para tanto, seria necessário uma atuação diferente a cada representação, como ocorria, deve-se acrescentar, quando da performance dos *conteurs* e das *conteuses*. Por outro lado, se há um gênero que garante uma não estaticidade, diferentemente do romance, este gênero é certamente o teatro, e isso talvez justifique a forte tradição teatral que se constitui nas Antilhas Francesas, principalmente a partir de Aimé Césaire, como já citado.

No que concerne às particularidades do teatro antilhano, principalmente aquele de autoria masculina, Edwards (2008) discorre, então, sobre como a relação entre feminilidade e maternidade aparece nos textos, destacando que nas peças cujo protagonismo feminino não é privilegiado, a violência se faz presente tanto através do verbo, quanto do gesto, já que a figura da mãe, como se viu nos contos orais, é aqui também reprimida. As personagens femininas, que frequentemente ganham destaque nas peças das dramaturgas antilhanas, por sua vez, preenchem o vazio da figura materna moldando-a a uma imagem idílica ou através de um renascimento imagético, afirma ainda a autora. Em "*Mémoires d'Île*", uma "(...) série d'épisodes non numérotés qui se succèdent sous forme de dialogue"⁹⁰ (EDWARDS, 2008, p. 26), a figura do pai, ao contrário do que se vê nos contos, se faz presente, ainda que apenas citada brevemente, e é compartilhada entre as duas protagonistas, que são, como anunciado no início

⁹⁰ "(...) série de episódios não numerados que sucedem em forma de diálogo" (tradução nossa).

da peça, meias-irmãs. Suas mães, no entanto, são as heroínas das primeiras memórias citadas nessa série de lembranças que vai se desenrolar em um longo diálogo entre as duas senhoras sentadas na varanda de uma casa onde acontece um casamento entre duas pessoas jamais citadas por elas. É essa imagem das mães das protagonistas, portanto, que institui a volta ao passado de origens divergentes de Aure e Hermance no palco.

A subversão das regras do modelo teatral padrão, assim, não se dá somente através da estruturação que se difere daquela feita na França metropolitana, mas também no que diz respeito à temática e ao protagonismo dos personagens. Ainda, "(...) cette structure rebelle peut devenir subversive dès lors qu'elle fait se miroiter la communauté dans son jeu (...) Il transcende le domaine du simple divertissement en joignant corrélativement maladie et thérapie. C'est un théâtre qui dérange car il *est la vie*"⁹¹ (EDWARDS, 2008, p. 29, grifo da autora). Nesse sentido, então, o teatro de autoria feminina nas Antilhas se aproxima do que considera Benjamin (2017), analisando o trabalho de Bertolt Brecht, o teatro épico, como discorremos anteriormente para tratar da atuação do *conteur*.

As relações entre público e atores modificadas, assim, possibilitam o entrecruzamento entre o universo da narrativa e a plateia que a assiste ativamente e permite, então, a identificação, no que consiste ao protagonismo feminino, das mulheres da *assistance* para com as personagens que discorrem sobre o cotidiano e sobre o ser mulher nessa sociedade com suas muitas realidades sociais discrepantes. Assim, promove-se na peça de Césaire utilizada aqui como exemplo o movimento descrito por Benjamin (2017) para o teatro épico de Brecht: o público sai de sua condição de massa hipnotizada e se transforma em uma reunião de interessados. Esse movimento se dá, conforme o argumento de Benjamin, através do gesto, que aqui é naturalmente social e produz sentido, sendo, portanto, matéria central do teatro épico. Por outro lado, o gesto é possibilitado através da interrupção da ação e, em se tratando do teatro césairiano, principalmente no que toca a peça "Mémoires d'Île", não se poderia propriamente falar de "ação" em sua acepção mais comum já que o texto retrata uma série de relatos que se confundem no tempo e no espaço sem que, como em alguns romances crioulos, nada de extraordinário aconteça verdadeiramente.

No entanto, se a interrupção da ação, para Benjamin (2017), é o que permite que o gesto se produza, o ator torna então os gestos possíveis de serem citados. Na peça de Césaire, não existe ação na concepção mais literal da palavra, mas ela se dá através da alternância de vozes

⁹¹ "(...) essa estrutura rebelde pode se tornar subversiva quando ela faz espelhar-se a comunidade no seu jogo (...) Transcende-se o campo do simples entretenimento unindo correlativamente doença e terapia. É um teatro que perturba porque ele *é a vida*" (tradução nossa).

das protagonistas, que dialogam revivendo lembranças que se confundem intimamente entre histórias de família, pessoais ou ainda histórias da ilha da Martinica que marcaram diversas gerações. Além disso, se poderia talvez pensar a partir do ponto de vista da interrupção de uma passividade anteriormente atribuída ao público uma vez que o gesto social produz sentido ativamente, como citado. Para Benjamin (2017), o ator é, então, como um tipógrafo que separa os gestos, assim como, acrescentamos, o *conteur* e, ainda mais evidentemente, o tamboreiro — como Sucette, tão intimamente absorto na performance (dele e do *conteur*), que não percebeu a agonia de Solibo sendo estrangulado pela *parole*, achando portanto que sua atitude fazia parte de sua atuação — ou o próprio tambor que o acompanha em sua performance, dando ritmo tanto à narrativa quanto às canções que a atravessam, que aliás também produzem uma certa interrupção gestual, bem como o autor literário dito *marqueur de paroles* por Chamoiseau (2016).

Esses momentos de interrupção também se reproduzem no palco através de outros elementos performáticos que Edwards (2008) vai classificar como típicos da crueldade de Artaud: luz, som/música, mímica, dança, etc. Tais componentes da performance teatral, especialmente aqueles que mantêm-se estreitamente relacionados com uma tradição oral crioula, como a música e a dança, parecem interessar particularmente a Ina Césaire já que, fora do palco, eles também compõem estratégias de escrita literária como se poderá observar em seu primeiro romance, *Zonzon Tête Carrée* (2004), dividido em capítulos nomeados a partir da quadrilha antilhana e em cujas diversas narrativas que se entrecruzam se faz alusão a todo momento a passos de dança e canções populares, como discorreremos mais adiante.

Para voltar ao teatro, percebe-se, todavia, que assim como o teatro épico de Brecht para Benjamin (2017), a obra dramaturgical de Césaire não reproduz situações — como se vê na evidente "falta de ação" citada previamente —, mas as revela, captando mimeticamente o cotidiano, colocando-o no palco e expondo questões que vão além do drama, como a construção identitária a partir de conflitos sociais e/ou psíquicos. Desse modo, Benjamin (2017) afirma que o drama por si só não é suficiente para este teatro que se quer ativo no que concerne ao gesto social, por isso se faz necessário inserir elementos épicos, ou seja, narrativos na trama, o que se vê de maneira muito evidente em toda obra teatral de Ina Césaire e, mais precisamente, na peça citada neste trabalho.

Para Edwards, então, "(l)e théâtre devient nécessité, une étape formatrice dans la quête identitaire"⁹² (EDWARDS, 2008, p. 30). Em "Mémoires d'Île", disserta a autora ainda, Aure e

⁹² "(o) teatro se torna necessidade, uma etapa formadora na busca identitária" (tradução nossa).

Hermance conseguem, através do diálogo e da narrativa, alcançar uma posição de liberdade em relação à história coletiva de colonização, bem como em relação a suas jornadas pessoais apesar das diferenças sociais, retomando, então, a perspectiva íntima que busca Césaire na representação de suas personagens. Além disso, a presença das temáticas destacadas por Condé (1993) nos romances de autoria feminina das Antilhas é aqui inquestionável já que, por exemplo, o resgate da memória materna abre espaço para o desenrolar de lembranças sobre uma infância ressignificada, em que a educação se faz presente em maior ou menor grau na vida das protagonistas. Ainda, as histórias contadas pelas mulheres de suas famílias frequentemente remetem a episódios sobrenaturais que figuram no imaginário martinicano, bem como a eventos naturais — como os tornados e erupções que atingiram a ilha no século XX — que perpassaram e moldaram as existências das meias-irmãs.

Outras características do texto césairiano que remetem às práticas da oralitura podem ser destacadas igualmente na peça aqui citada. É o caso evidente do ambiente carnavalesco que se instaura logo na primeira cena com as figuras de duas jovens vestidas tradicionalmente de *diablasses* de quarta-feira de cinzas (em branco e preto) que, ao toque do tambor, dançam e performam o anúncio do que virá em seguida. A primeira pergunta então: "(...) que sommes-nous, ma commère ?"⁹³ (CÉSAIRE, 2011, p. 201) e escuta a resposta da segunda: "(l)es femmes hors du temps, ma commère !" ⁹⁴ (CÉSAIRE, 2011, p. 201), para enfim anunciar juntas que "(d)emain sera différent !" ⁹⁵ (CÉSAIRE, 2011, p. 203), finalizando o prólogo e passando, enfim, a palavra para aquelas que parecem ser, justamente, as mulheres fora do tempo do amanhã — Aure e Hermance.

As referências à oralitura, bem como aos demais aspectos que compõem a cultura antilhana e à atuação do *conteur* e da *conteuse*, como se vê, são inúmeras. Todavia, resta ainda uma questão que parece ser essencial aos crioulistas, cujos preceitos são importantes para as análises deste trabalho: que papel cumpre e como está inserida a língua crioula no texto de Ina Césaire? Apesar de seu trabalho de transcrição da língua crioula ainda nos anos 1970, toda obra de Césaire às quais tivemos acesso estão originalmente em língua francesa, diferentemente de alguns romancistas, a exemplo de Raphaël Confiant, como se viu, que possuem uma vasta obra também em língua crioula.

Mesmo Confiant (2000), porém, entende que é possível escrever em francês dando a esta língua a ilusão do crioulo, como discorremos nos capítulos anteriores. Em "Mémoires

⁹³ "(...) o que nós somos, minha comadre?" (tradução nossa).

⁹⁴ "(a)s mulheres fora do tempo, minha comadre!" (tradução nossa).

⁹⁵ "(a)manhã será diferente!" (tradução nossa).

d'Île" (2011), tem-se diversos exemplos das diferentes estratégias empregadas por Ina Césaire para a inserção do crioulo no texto, o que, no entanto, não se trata de mera criação literária visto que a autora, em entrevista concedida a Stéphanie Bérard, afirma apenas reproduzir a fala cotidiana dos antilhanos:

C'est comme cela que beaucoup de gens parlent ici. Les expressions en créole viennent naturellement aux gens qui s'expriment parfois en « français créolisé » ou en « créole francisé », utilisant à la fois le registre de la langue vernaculaire et de la langue officielle. Nous sommes bilingues. Je ne cherche pas comme certains à faire des néologismes. J'utilise uniquement ce qui existe. Je ne fais pas de création linguistique et je ne crée pas de néologismes. J'applique ce que j'entends⁹⁶ (CÉSAIRE, 2010, p. 148).

Assim, o problema linguístico e semiótico, apontado por Confiant (2010), que se coloca frente ao escritor crioulo insatisfeito com ambas as línguas que o habitam parece não ser de grande relevância para a autora. Muitas expressões ou palavras que aparecem em crioulo no texto de Césaire são, assim como nos romances de Chamoiseau, traduzidas para o francês em nota, como é o caso da célebre citação sobre o tempo que se faz presente em quase todos os seus textos: "Ès ou pé di mwen si tan ni tan ?" (CÉSAIRE, 2011, p. 201) — traduzido em nota por "Peux-tu me dire si le temps a le temps ?"⁹⁷ —, pergunta uma das *diablesses* que escuta então a afirmação da segunda: "J'entends le temps: il n'a pas le temps!"⁹⁸ (CÉSAIRE, 2011, p. 201). Todavia, a tradução em nota não segue um padrão visto que outras vezes a autora parece compreender que algumas expressões ou palavras se fazem entender pelo contexto para o leitor (das peças e dos romances) não crioulofona. Curiosamente as peças de Césaire, cujo objetivo primeiro é evidentemente serem encenadas, e não lidas, trazem alguns vocábulos grafados em crioulo que somente o leitor, e não o espectador, poderia distinguir do francês. É o caso, por exemplo, de "*koudmen*" (CÉSAIRE, 2011, p. 205), que reproduz na escrita as combinações fonéticas da expressão *coup de main* ("dar uma mãozinha", ajudar em português).

Além disso, em nível morfossintático, como cita Confiant (2000), também se vê a influência do crioulo no trabalho de escrita de Césaire, o que, poderíamos supor, se une diretamente à prosódia empregada pelos atores no palco. As *diablesses* abrem a primeira cena reproduzindo a interação inicial típica do *conteur* e da *assistance* ao dizer, então, "Messieurs et dames... J'ai dit bonsoir!" (CÉSAIRE, 2011, p. 200). Mais adiante, Hermance e Aure não

⁹⁶ "É assim que muitas pessoas falam aqui. As expressões em crioulo vêm naturalmente as pessoas que se expressam por vezes em 'francês criouloizado' ou em 'crioulo afrancesado', usando ao mesmo tempo o registro da língua vernacular e da língua oficial. Nós somos bilíngues. Eu não procuro, como alguns, fazer neologismos. Uso somente o que existe. Eu não faço criações linguísticas e não crio neologismos. Eu aplico o que escuto" (tradução nossa).

⁹⁷ "Você pode me dizer se o tempo tem tempo?" (tradução nossa).

⁹⁸ "Eu ouço o tempo: ele não tem tempo!" (tradução nossa).

cessam de repetir o pleonasmo "au jour d'aujourd'hui"⁹⁹, que tem seu uso fortemente desencorajado pela Académie Française por seu teor redundante já que "aujourd'hui" já significa "no dia de hoje".

Van den Avenne C. explica que, em sua tese de doutorado sobre o romance *Pluie et Vent sur Télumée-Miracle* (1972), da escritora guadalupense Simone Schwarz-Bart, Jean Bernabé "(...) décrit la présence du créole comme 'présence-absence', rendant compte des phénomènes d'interférences souterrains et quasi invisibles"¹⁰⁰ (AVENNE C., 2007, p. 4), como é o caso do uso de escolhas lexicais que se inserem em uma sintaxe perfeitamente francesa e que, para o leitor/ouvinte crioulofôno, inferem outras acepções. Nesse caso, o uso da expressão francesa "*un lot*" (sinônimo de *beaucoup*; em português, "muito"), recorrente tanto no romance de Schwarz-Bart, quanto nos textos de Ina Césaire, e cuja semelhança (e provável origem) com o "*onlo*" do crioulo evita um possível estranhamento do leitor/ouvinte francês, mas permite a crioulição da língua dominante para o público crioulofôno. Em "*Mémoires d'Île*", para exemplificar, é possível citar a fala de Hermance que, falando do homem que ela acreditou por muito tempo ser seu pai, afirma que "(o)n disait qu'il avait un lot de femmes et un lot d'enfants-dehors aussi !" ¹⁰¹ (CÉSAIRE, 2011, p. 205).

Assim, retomando Édouard Glissant (1992), percebe-se que a poeticidade da escrita crioula de Césaire se dá naturalmente através da inserção de recorrências linguísticas cotidianas dos antilhanos, sem necessidade, como afirma a autora, de criação de uma nova língua própria à literatura que se encontre no entrelugar da diglossia presente no território caribenho. Ademais, ultrapassando a questão linguística, como defendera também Glissant (1992), percebe-se no texto de Césaire a repetição e o fenômeno da acumulação como processo retórico, além de imagens semânticas que excedem os receios crioulistas em relação ao uso da língua francesa e à reprodução de estereótipos orientalistas, como a já citada relação entre mulher e natureza, apresentada de forma muito convicta nos textos de autoria feminina e, mais especificamente, nos textos de Ina Césaire.

Tais características da escrita césairiana não se restringem ao texto teatral, no entanto. Mesmo o gesto, qualidade específica do teatro épico para Benjamin (2017), parece se fazer presente em seus textos romanescos, como se verá no subcapítulo subsequente. Assim, o teatro

⁹⁹ Em uma rápida busca no Google percebe-se que a redundante expressão data provavelmente do século XVIII, o que parece-nos explicar seu uso recorrente nas Antilhas, em que o crioulo, essa "língua parada no tempo", é língua materna.

¹⁰⁰ "(...) descreve a presença do crioulo como 'presença-ausência', dando conta dos fenômenos de interferências subterrâneas e quase invisíveis" (tradução nossa).

¹⁰¹ "(s)e dizia que ele tinha um monte de mulheres e também um monte de filhos bastardos" (tradução nossa).

de Césaire, em nossa concepção, configura a base e a introdução a uma escrita em prosa que, se toca a distância e não a mão do *conteur* através dos séculos, é por um ínfimo detalhe.

4.1.3 O romance

Conforme explica Edwards (2014), o *conteur*, vivendo no anonimato e cultivando a ambiguidade do "on" do francês, que somente mais tarde se transforma em um "nous" (nós) a fim de identificar essa comunidade como grupo, desaparece, então, mas suas narrativas perduram no imaginário antilhano. Para a autora, a não autenticidade que essa identidade anônima poderia suscitar inicialmente progride, na verdade, para uma autenticidade dessa figura na medida em que ela é a responsável pela preservação das histórias de seus ancestrais através de sua arte, assumindo assim uma responsabilidade para com sua comunidade. Ademais, sua autenticidade também estaria ligada à ideia da morte, já que o fim em si mesmo que permeia a intervenção do *conteur* permite aos ouvintes uma (sobre)vivência no contexto de escravização das colônias francesas nas Américas. Para Edwards (2014), então, "(l)a foule des plantations accepte tacitement l'ultimatum du conteur par instinct de survie et dans l'espoir de subvertir l'ordre établi. Ainsi, l'authenticité du conte se concrétise par une (re)possession d'un territoire antillais à la fois réel et imaginaire"¹⁰² (EDWARDS, 2014, p. 4).

Por outro lado, esse mundo real e imaginado do qual se apropria o *conteur* em sua missão de conservação da história desse povo subjugado fora até pouco tempo inacessível às mulheres antilhanas, cujo papel no seio da tradição oral não é menos importante. Como se viu, conforme relatam Césaire e Laurent (1977), no âmbito privado, isto é, no seio do lar, são as mulheres as responsáveis por transmitir as histórias orais para as crianças à noite. Através dessas histórias, afirma Condé (1993), as mulheres antilhanas cumprem um papel essencial na educação familiar, que busca manter vivo o passado de escravização do povo crioulo, e consequentemente a língua crioula, em oposição à educação formal feita em francês, que se materializa na instituição escolar evidentemente imposta pela metrópole e que, por sua vez, reproduz a ideologia dominante da assimilação à cultura francesa. Naturalmente, essas questões ligadas ao lar e à educação se manifestam na literatura de autoria feminina antilhana de maneira mais evidente do que nos escritos de autoria masculina. Este é, como já discutido, um dos temas comuns às romancistas antilhanas, partilhado por grandes nomes hoje reconhecidos pela crítica,

¹⁰² "(a) multidão das plantações aceita tacitamente o ultimato do *conteur* por instinto de sobrevivência e na esperança de subverter a ordem estabelecida. Assim, a autenticidade do conto se concretiza por uma (re)possession de um território antilhano ao mesmo tempo real e imaginado" (tradução nossa).

como Gisèle Pineau e Simone Schwarz-Bart, mas que ainda assim nunca são relacionadas diretamente aos movimentos literários nascidos em Martinica e Guadalupe, como a Crioulidade.

Outra temática comum aos romances escritos por mulheres nas Antilhas segundo o estudo de Maryse Condé (1993) destacado anteriormente é a questão da natureza relacionada ao feminino, tópico que também se distingue se comparados os textos de autoria feminina e masculina e que se mostra bastante pertinente frente a essa reapropriação do território antilhano pelo sujeito crioulo. Até então, como se sabe, natureza e mulher nas colônias francesas eram descritas como exóticas para fins propagandísticos na Europa e, a partir disso, muitos escritores crioulos se veem frente ao paradoxal desafio de descrever essa natureza de suas ilhas em língua francesa sem reproduzir o exotismo que compunha os escritos dos missionários e viajantes, conforme relata Maryse Condé (1993). As escritoras mulheres, por sua vez, parecem ter rapidamente superado essa problemática já que sempre associam suas heroínas à natureza das ilhas no intuito de valorizar ambas, o que aparece de maneira muito evidente também na obra de Ina Césaire.

Percebe-se através desse movimento, portanto, que a apropriação do território antilhano pelas mulheres em âmbito público parece finalmente se dar através dos textos escritos, já que a tradição oral que se populariza — e da qual se utiliza o movimento da Crioulidade para a constituição de uma literatura autêntica — é necessariamente masculina e acaba por apagar o papel que cumpre a mulher para com a oralitura. Antes restrita ao ambiente familiar, através da literatura a mulher antilhana pode finalmente ultrapassar as fronteiras do lar e se fazer ouvir. Ainda, para além do romance citado no estudo de Condé (1993), também se percebe a apropriação de outros gêneros de escrita que compõem o mosaico representativo da cultura crioula por parte das escritoras. É o caso da canção e do teatro já citado, o que demonstra então a dinamicidade, bem como a concordância dessas mulheres para com a diversidade que já se manifestava na tradição oral desde o surgimento do *conteur*. A partir disso, vê-se que Ina Césaire é evidentemente uma dessas autoras que consegue unir em sua obra, através dos diversos gêneros trabalhados por ela, a valorização da cultura oral das Antilhas bem como a valorização das mulheres no seio dessa tradição, reivindicando para si mesma a função de *conteuse* — que lhe fora indiretamente negada a partir dos movimentos literários predominantemente masculinos — e assumindo, mais uma vez, seu compromisso com o patrimônio memorialístico de sua ilha natal.

O teatro de Ina Césaire é, assim, um grande exemplo de como as mulheres também souberam usar-se do gênero para falar do que lhes concerne neste contexto. No entanto, a breve

obra romanesca de Césaire também evidencia sua habilidade em dar continuidade à tradição oral de maneira bastante distinta e singular através do texto escrito, o que se vinha tentando fazer pelo menos desde Édouard Glissant. É bastante estranho, entretanto, que a autora tenha rapidamente caído no esquecimento daqueles que seguiram Glissant, como é o caso dos intelectuais que estiveram à frente da Crioulidade, já que Ina Césaire cumpre inteiramente os requisitos descritos no *Éloge de la créolité* (1993) para integrar o movimento. Seu primeiro romance, *Zonzon Tête Carrée* (2004), é um grande exemplo do autêntico trabalho literário que desenvolve a autora, que se usa das questões de oralidade de maneira muito singular, bem como de outros gêneros presentes em sua ilha natal, como a música e a dança, como prática de criação literária. Nesse sentido, unindo aquilo que é do âmbito performático com o que é do literário, percebe-se o evidente reflexo das estratégias dramáticas da autora também na escrita de sua obra romanesca.

Zonzon Tête Carrée (2004), então, categorizado como romance pelo editor mas que nada tem em comum com esse gênero da forma como ele foi idealizado pela tradição dita ocidental, apresenta-nos um verdadeiro e diverso mosaico da identidade martinicana através de seus numerosos personagens e suas vivências tragi-cômicas que vão sendo lembradas por eles mesmos e por outros martinicanos, passageiros do *taxi-pays* (ônibus) de *Zonzon Tête Carrée*, ou pelo próprio condutor, memórias essas despontadas a partir da paisagem e das pessoas que passam pela janela do transporte público. Maurice Lee (2006) conta-nos que a própria autora não concorda com a categorização da obra como romance: ela afirma que o texto revela ao leitor a história da Martinica, começando pelo dia de seu nascimento e apresentando em seguida histórias e personagens dos quais ela ouviu falar durante toda sua vida.

Todas as histórias narradas no texto são autênticas e oriundas da oralidade martinicana, à exceção de uma, como destaca Lee (2006), mas a autora faz questão de nunca revelar qual, deixando assim a cargo da imaginação do leitor tentar desvendar o mistério da literariedade césairiana. Ainda, o conjunto de personalidades que nos apresenta o texto, o qual dá evidente destaque para as figuras femininas — como é comum a toda a obra de Césaire — revela um cuidadoso trabalho narrativo que intercala narradores e revive histórias reais e do imaginário martinicano, progredindo em uma temporalidade não linear, mas circular, como ocorre também nos contos da tradição oral narrados pelo *conteur*. A atmosfera de conto oral percorre, assim, todo o texto através de cada narrador-*conteur* que toma a palavra para contar um caso.

Nesse sentido, o romance de Ina Césaire poderia ser analisado paralelamente aos romances de Patrick Chamoiseau, como o já citado *Solibo Magnifique* (2016), por exemplo, em que a atmosfera de conto oral também prevalece — especialmente quando do momento em

que a *assistance* toma a palavra para lembrar os feitos deste que foi, conforme o também narrador-personagem Chamoiseau, o último *conteur* autêntico da Martinica. No entanto, apesar dessas e de outras similaridades entre os textos, o que os diferencia parece ser a questão da autoria. É evidente o trabalho cuidadoso de Patrick Chamoiseau para com a língua e com a construção narrativa do romance, que busca incessantemente o ponto de contato entre a tradição oral e a escrita. Ina Césaire, por sua vez, constrói seu romance a partir da reprodução de histórias da oralidade antilhana, à exceção de uma, como citado. Através da repetição dessas narrativas, bem como da inserção no texto de um causo decorrente de sua imaginação dentre tantas outras histórias já consolidadas no imaginário popular, ela faz com que seu leitor, mesmo o martinicano, não tenha certeza sobre a origem dessas histórias, o que confirma mais uma vez sua identidade como *conteuse* cujo papel não é mais somente repetir tais narrativas — o que ela faz brilhantemente, deve-se citar —, mas também registrá-las na jovem literatura do povo crioulo.

Para Benjamin (2012), como citamos, as histórias orais rompem com aquilo que é mais caro à burguesia: justamente a questão da autoria. Assim, Césaire, mesmo através do texto escrito, quebra com a expectativa do gênero romance já que, ao mesmo tempo, afirma e nega sua autoria sobre o que se é narrado. O narrador, segundo Benjamin (2012) ainda, imerso na oralidade é, antes de tudo, um ouvinte, que escuta, portanto, uma história e, em seguida, a reproduz à sua maneira. É precisamente este o movimento que faz Ina Césaire ao longo de toda sua obra. O romance, apesar de ser um gênero oriundo também da burguesia, é destituído — como afirma Édouard Glissant (1992) ser comum aos autores antilhanos, já que a forma original como concebida pela tradição ocidental não cabe para dizer a cultura crioula. Ao reproduzir, então, histórias da oralidade — e muitas dentre aquelas que estão em *Zonzon Tête Carrée* (2004) podem igualmente ser lidas nos livros de contos transcritos e traduzidos pela autora, além de se encontrarem também em suas peças teatrais, ainda que com algumas pequenas variações para além do gênero (como fariam os *conteurs*), o que revela que a autora também se utiliza da técnica do esgotamento discutida por Raphaël Confiant (2010) —, Césaire parece se desvencilhar diretamente da questão da autoria, assumindo uma vez mais sua missão como guardiã dessa memória coletiva martinicana e se colocando na posição dessa figura reivindicada como a origem da cultura e da literatura antilhana que é o *conteur*.

Além disso, como citado, Ina Césaire se utiliza de técnicas de escrita evidentemente oriundas de sua experiência com o teatro ao inserir outros gêneros — como a canção e os ritmos antilhanos — em sua narrativa e constrói, então, seu primeiro romance sobre as premissas da *quadrille* antilhana. Conforme descrevem Cordova e Sol,

(e)lle y élabore une trame narrative qui réfléchit un contexte de pré-carême¹⁰³ avec son bal-bouquet¹⁰⁴, le tout agencé aux martellements de bambous vidés, de tambour-de-basque, de tambours, au souffle de l'accordéon et du moteur du taxi-pays qui avance au gré des aléas de la météorologie des saisons et des nécessités de ses passagers¹⁰⁵ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 27)

A narrativa em *Zonzon Tête Carrée*, conforme discorrem Cordova e Sol (2019), então, é composta de aproximadamente trinta histórias inspiradas de uma dezena de canções — majoritariamente construídas em dois tempos — que aparecem no corpo do texto, ilustrando as narrativas oriundas da memória dos personagens, e cujas partições a autora reúne ao fim do romance. Neste conjunto de imprevistos e deslocamentos apresentados no decorrer da(s) trama(s), "(...) la tête carrée de Zonzon annonce, avec la caution du carnavalesque, la sémiotique qui imprègne les histoires anecdotiques, historiques, traditionnelles et locales de la Martinique"¹⁰⁶ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 31). Sem herói ou anti-herói, bem como sem um conflito central em torno do qual se desenvolve geralmente a narrativa romanesca, esse conjunto do que se poderia chamar, a partir do imaginário popular, de *cancan* (fofoca, mas que também designa a última parte da quadrilha francesa tradicional) do povo martinicano — como os próprios personagens assim definem — quebra a expectativa do leitor que entende esse objeto-livro como um romance e revela as bases da construção narrativa da autora que estão calcadas em outros gêneros dos quais se apropria mais claramente o teatro, em cuja larga experiência de Césaire lhe permite transpor tais estratégias à sua literatura.

Makward (2011) explica, como citamos anteriormente, na apresentação da coletânea de peças teatrais de Césaire, que seus textos dramaturgicos se dividem em quatro categorias (*Échos du volcan*, *Chroniques insulaires*, *Gens d'Ici*, *Zone d'ombre*). Observando a obra romanesca de Césaire, composta unicamente de dois romances — o citado *Zonzon Tête Carrée* (2004) e *Moi, Cyralia, gouvernante de Lafcadio Hearn : 1888 : un échange de paroles à Saint-Pierre de la Martinique* (2009) —, se nota a importante influência de seu trabalho com o conto oral crioulo como etnolinguista, mas também a relevância do teatro para sua escrita literária, já que ambos os textos parecem, primeiramente, se enquadrar também na terceira categoria citada

¹⁰³ A quaresma nas Antilhas faz referência à estação seca, ou seja, ao verão. As estações nesse território se dividem em seca e chuvosa (também chamada de *hivernage*).

¹⁰⁴ O *bal-bouquet* é uma festa tradicional nas Antilhas onde as pessoas se reúnem para dançar os ritmos tradicionais, como a *biguine*, a *mazurka*, a *quadrille*, etc. e a pessoa que oferece a festa entrega um buquê ao responsável pela organização do próximo baile.

¹⁰⁵ "(e)la elabora uma trama narrativa que reflete um contexto de pré-quaresma com seu baile-buquê, estruturada pelas batidas dos bambus ocos, dos pandeiros, dos tambores, do som do acordeon e do motor do ônibus que avança no curso dos imprevistos meteorológicos das estações e das necessidades dos passageiros" (tradução nossa).

¹⁰⁶ "(...) a cabeça quadrada de Zonzon anuncia, com a garantia do carnavalesco, a semiótica que impregna as crônicas anedóticas, históricas, tradicionais e locais da Martinica" (tradução nossa).

para descrever seu teatro, já que a premissa de ambos é falar das pessoas comuns e de suas histórias que marcam o imaginário martinicano — ainda que em seu interior os romances tragam diferentes histórias que poderiam ser categorizadas a partir dos demais grupos.

Se é então através do teatro que a autora encontra o elo que une seu trabalho antropológico ao literário, isso certamente se estende ao romanesco, como se vê. No esforço de dar continuidade à tradição oral, permeada igualmente por esses outros gêneros como a música ou o ritmo de tambor, a performance e a dança, Césaire consegue fazer, através de construções estilísticas, com que seu texto escrito também seja palco do "espetáculo social" — para usar o termo de Francis (2011) — da vida cotidiana dos habitantes da ilha da Martinica. Analisando a peça "Mémoires d'Île" (2011), por exemplo, é possível destacar, conforme Francis (2011), a questão da dança que está a todo o momento presente, tanto no espaço físico em que se passa o diálogo (uma festa de casamento), quanto na memória das protagonistas que não cessam de lembrar as *mazurkas* e as *biguines* que elas costumavam dançar na juventude.

Se a dança se apresenta sempre como um espelho de alguma coisa, como afirma ainda Francis (2011), já que sua execução coreográfica, por exemplo, como nas *quadrilles*, implicam um corpo-a-corpo com um outro, na literatura ela é certamente um espelho da sociedade martinicana como se vê em *Zonzon Tête Carrée* (2004). Assim

(c)ette route du taxi collectif avec ses arrêts et ses difficultés face aux intempéries et à la topographie des mornes permet de revenir sur les non-dits, de se réapproprier l'imaginaire culturel et de privilégier les seuils de la mémoire et le mouvement du temps historique, calendaire, musical et dansé. Il s'agit ainsi de passages – de lieu en lieu, d'un pas de danse à un autre, d'une langue à une autre (la diglossie du français et du créole), d'un registre à un autre, d'une ère à une autre – alors que le chauffeur éponyme de *Zonzon Tête Carrée* au volant de sa « bombe », est en errance, entre un présent et des passés, effectuant son aller Gros Morne – Fort-de-France et se constituant métonymie de l'écriture du roman qui, par son inscription-traduction des histoires sous le signe du bal populaire, incarne leur temporalité et a-temporalité, leur amarrage et marronnage intertextuel¹⁰⁷ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 36)

Parece haver, portanto, em *Zonzon Tête Carrée* (2004) o que se poderia chamar de uma teatralização do texto romanesco, indo de encontro, mais uma vez, à ideia desenvolvida por Édouard Glissant de que os escritores antilhanos desestruturam os gêneros concebidos pela

¹⁰⁷ "(e)ssa rota do táxi coletivo com suas paradas e suas dificuldades frente às intempéries e à topografia dos montes permite voltar sobre os não-ditos, bem como à reapropriação do imaginário cultural e o privilégio dos limites da memória e do movimento do tempo histórico, calendário, musical e dançado. Se trata ainda de passagens — de um lugar a outro, de um passo de dança à outro, de uma língua à outra (a diglossia do francês e do crioulo), de um registro a outro, de uma era à outra — ao passo que o condutor epônimo de *Zonzon Tête Carrée*, ao volante de sua "bomba", está em errância, entre o presente e vários passados, efetuando sua ida de Gros-Morne à Fort-de-France e se constituindo metonímia da escrita do romance que, por sua inscrição-tradução das histórias sob o signo do baile popular, encarna sua temporalidade e a-temporalidade, sua amarração e marronagem intertextual" (tradução nossa).

tradição europeia. Em termos estruturais, o primeiro romance de Césaire se organiza, então, a partir de seis partes intituladas conforme as etapas da *quadrille antillaise* (*L'ouverture, Le printemps, L'été, L'automne, L'hiver e Le finale*¹⁰⁸), que se utiliza, como se vê, das estações do ano como referência, empregando assim "(...) une terminologie ignorée des saisons créoles"¹⁰⁹ (CÉSAIRE, 2004, p. 85) — já que nas Antilhas se tem apenas duas: a estação seca e a chuvosa —, e que são, por sua vez, divididos em subcapítulos sem título que alternam as histórias narradas, bem como as vozes narrativas. Desde o princípio, conforme afirmam Cordova e Sol (2019), essa diversidade de histórias narradas se situa sob o signo do carnaval uma vez que o primeiro narrador localiza o início da viagem do *taxi-pays* de Zonzon nesse momento de *pré-carême* (pré-quaresma) e o romance se articula a partir de então através das seis *figures* (os seis momentos) da quadrilha, "(...) qui s'insèrent entre les *vidés* qui annoncent et ferment le balbouquet de récits"¹¹⁰ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 36. Destaque das autoras).

O palco do teatro é assim projetado na própria ilha da Martinica — onde se passam, então, todas as histórias narradas no texto — e o público-*assistance* assiste o espetáculo social através das janelas do transporte público em movimento. O condutor, cujo nome intitula o romance, apesar de não ser protagonista — já que não há somente um no texto de Césaire —, carrega consigo uma importância capital para compreender a metáfora teatral aqui posta, bem como as demais estratégias de criouliização do texto. Como explicam Cordova e Sol (2019), Zonzon não conduz a palavra à ninguém especificamente — fazendo talvez alusão à expressão "*palé au zonzon*" em crioulo, que significa "resmungar"/"murmurar", bem como à *tête carrée*, expressão do francês usada para designar alguém que é teimoso —, mas conduz seu *taxi-pays* para o deslocamento através das formas evocadas ao longo romance que refletem seu apelido, *tête carrée*: seu rosto quadrilátero é um eco visual da geografia da ilha da Martinica e também o desenho do traçado das *figures* da dança de quadrilha, como já citado. Assim,

Comme l'aboyeur qui appelle, ou le marqueur au tambour qui donne le rythme des figures du quadrille, Zonzon active « le six notes créoles... [de son] avertisseur sonore » (p. 10) et enclenche l'embrayeur de ce voyage dans l'espace-temps de la Relation en écrasant l'accélérateur de son « navire roulant » (p. 15) prénommé « Saint-Miguel-Archange » (p. 10) et protégé par « Saint-Christophe, [le] patron des conducteurs d'automobiles » (p. 15). Tour à tour, en fonction de la route et de son état, ainsi que des souvenirs évoqués par les lieux traversés, la polysémie et multiplicité de formes et noms donnés au véhicule font du taxi-pays un dédoublement métonymique de son conducteur Zonzon¹¹¹ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 36-37).

¹⁰⁸ "A abertura, A primavera, O verão, O outono, O inverno e a fim" (tradução nossa). *Finale* é feminino no francês, mas o romance traz o artigo masculino no título desta última parte.

¹⁰⁹ "(...) uma terminologia ignorada pelas das estações crioulas" (tradução nossa).

¹¹⁰ "(...) que se inserem entre os *vazios* que anunciam e fecham o baile-buquê de relatos" (tradução nossa).

¹¹¹ "Como um ladrador que chama, ou o marcador no tambor que dá o ritmo dos momentos da quadrilha, Zonzon ativa 'as seis notas crioulas... [do seu] anúncio sonoro' (p. 10) e solta a embreagem para essa viagem no espaço-

Cordova e Sol (2019) caracterizam, assim, o condutor como "homem-orquestra", que passa por uma estrada por sua vez personificada e traduzida como partitura e pista de dança, pois, durante o trajeto, passos de dança e canções se mesclam às curvas da pista e ao embarque e desembarque de passageiros, como Charlène Mouton já na primeira *figure*, cuja voz lembra uma velha *biguine de Bèlè*¹¹². A atmosfera permanece, então, até *Le finale*, momento em que cantores e dançarinos fazem referência ao cair da noite, em que o mau tempo de repente muda e a chuva finalmente cessa ao passo que o condutor pronuncia as palavras que anunciam o fim da viagem-baile: "À l'arrêt !" ¹¹³ (CÉSAIRE, 2004, p. 226).

Assim, "(d)écouplées de la réalité géo-linguistique de ce 'bord du monde' (p. 105) et de l'Histoire de cette danse européenne traduite aux Antilles, les six figures du quadrille relient et relaient le parcours des récits tout en relatant leur jeu de style à la musique et le mouvement"¹¹⁴ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 38). Conforme as autoras ainda, essas figuras/momentos reúnem metáforas, comparações e jogos linguageiros, misturam tempo e espaço, motores e instrumentos musicais, palavra e passos de dança, e dão assim lugar a uma polifonia de comentários e devaneios divididos nas quatro partes da quadrilha nomeadas a partir das estações da França metropolitana. O narrador destaca que "(...) si le temps prend son temps, c'est parce qu'il a le temps et ici plus qu'ailleurs où passé et présent se sont tant mélangés, par beau ou mauvais temps"¹¹⁵ (CÉSAIRE, 2004, p. 33), ressaltando o tempo cíclico da narrativa, mas também do modo de vida das pessoas nessa ilha da Martinica de um tempo longínquo (precisamente antes de qualquer tipo de tecnologia digital), o que certamente reflete no romance — e no teatro, como se viu anteriormente — a partir dos contos da tradição oral já que esta parece ser uma citação direta da breve canção que faz a bicicleta do personagem do

tempo da Relação pisando fundo no acelerador do seu 'navio com rodas' (p. 15) nomeado 'São Miguel Arcanjo' (p. 10) e protegido por 'São Cristóvão, [o] patrão dos condutores de automóveis. Pouco a pouco, em função da estrada e do seu estado, assim como das lembranças evocadas pelos lugares atravessados, a polissemia e a multiplicidade de formas e nomes dados ao veículo fazem do ônibus o desdobramento metonímico do seu condutor Zonzon" (tradução nossa).

¹¹² Gênero que mistura contação de histórias e canções que ritmavam o trabalho das pessoas escravizadas nas plantações antilhanas.

¹¹³ Literalmente poderia ser traduzido como "na parada". No Brasil, a expressão usada pelos motoristas e cobradores de ônibus varia de região em região: no Rio Grande do Sul, por exemplo, é habitual dizer "fim da linha". Na expressão em francês, o verbo utilizado é "arrêter" que significa em português "parar", neste caso, então, fazendo alusão ao fim do serviço do transporte público, bem como ao fim da dança de quadrilha.

¹¹⁴ "(d)issociada da realidade geolinguística dessa 'margem do mundo' (p. 105) e da História dessa dança europeia traduzida nas Antilhas, as seis figuras da quadrilha interligam e transmitem o percurso das narrativas relacionando seu estilo de atuação à música e ao movimento" (tradução nossa).

¹¹⁵ "(...) se o tempo toma seu tempo, é porque ele tem tempo e aqui mais que em outros lugares onde passado e presente se misturam tanto, pelo bom ou mau tempo" (tradução nossa).

Macaco enquanto pedala em "O Macaco, o Bom-Deus e os sete dons", conto crioulo que compõe a última coletânea da trilogia publicada por Ina Césaire. Em direção à casa do Bom-Deus, então, o Macaco, em sua bicicleta, pedala e, a cada volta do pedal, se forma uma música: "O tempo tem tempo — trovão.../O tempo tem tempo — de Deus..."¹¹⁶ (CÉSAIRE, 2021, p. 56). Não gratuitamente, é o movimento circular e cíclico do pedal da bicicleta do Macaco que faz remeter ao *conteur* a música sobre o tempo, comparável, nesse sentido, à circularidade das danças de quadrilha, assim como o tempo da narração no seio da tradição oral.

Essa dinâmica entre espaço-tempo, categorizada como relacional por Cordova e Sol (2019), é anunciada já na primeira parte de *Zonzon Tête Carrée* sob o título de *L'Ouverture*. A primeira *figure*, então, conforme as autoras, traduz a música e a dança desse momento de partida do *taxi-pays*, comparando as primeiras notas musicais do capítulo a um motor novo que busca seu ritmo enquanto os pés dos passageiros se arqueiam antes de se lançar no passo do *piqué* — evidenciando seus papéis de dançarinos nessa viagem-baile. Além disso, é neste capítulo também que o leitor toma conhecimento de Charlène ao passo que ela embarca no transporte de Zonzon, desencadeando a primeira série de lembranças sobre os bailes e as músicas de antigamente, bem como sobre a paixão que sentia por ela o jovem Zonzon.

A segunda *figure*, *Le printemps*, simulando os êxitos da vida e do amor de Charlène, se constitui de cinco subcapítulos que se desenrolam através da melodia de seis canções crioulas traduzidas em francês. *L'été*, a terceira *figure* da quadrilha antilhana, reflete a harmonia serena que se instala nos seus dois subcapítulos antecedendo a descrição das lembranças do *carême* (estação seca) de 1940, cujo acontecimento histórico da confusão causada por quatro policiais brancos no bar de Edwige Sosthène reforça a astúcia das mulheres crioulas através do ritmo de uma *biguine* que estigmatiza esses representantes da ordem vindos da metrópole.

L'automne, por sua vez, se constitui de três subcapítulos que narram, em uma verdadeira atmosfera de conto crioulo, os discursos dos *sans travail* (desempregados, também conhecidos como *djobeurs*, já que circulam pelos mercados de Fort-de-France fazendo pequenos serviços e contando histórias) e das mulheres frequentadoras do bar Dernier Feu, treinados e vestidos por Edwige Sosthène para discursar no Palácio de Justiça ao longo do processo que se abriu contra eles após o episódio de agressão contra os *gendarmes* (policiais). É também neste momento da quadrilha textual em que se toma conhecimento da história de outra personagem importante, Délice Golden — que aparece, a propósito, sob outro nome também na peça

¹¹⁶ No original "Le temps a le temps — Tonnerre... / Le temps a le temps — de Dieu...".

"Mémoires d'Île" (2011) —, através da qual percebe-se mais claramente as estratégias de Ina Césaire para retratar a questão da diglossia presente em sua ilha natal.

Délice Golden, assim apelidada por sua relação com a equipe de futebol martinicana, a Golden Star, visita o túmulo do seu filho, morto em terras estrangeiras e grande fã da equipe da ilha, a cada fim de partida para contar-lhe o que ocorreu. Como discorre Lee (2006), de maneira geral, pode-se destacar o uso de um francês dito perfeito pelos personagens de Ina Césaire, mesmo aqueles de origem popular, o que é certamente uma fonte da comicidade do romance. Neste episódio específico, Délice Golden narra, então, sobre o túmulo de seu filho, em tom quase jornalístico e em um francês padrão, o ocorrido na partida. Em um breve movimento ao fim da narração, entretanto, ela revela ao leitor, como que através de uma piscadela, que tudo isso tinha ocorrido "(...) en bon créole, naturellement"¹¹⁷ (CÉSAIRE, 2004, p. 124). A língua crioula, assim, aparece na escrita de Ina Césaire de maneira muito mais discreta do que nos textos de Chamoiseau, por exemplo, mas ela se faz presente através de sutilezas que parecem demandar um trabalho bastante habilidoso por parte da autora, que desfaz as premissas do gênero não só através da forma, mas também pela linguagem.

Inicia-se na sequência a *figure* mais longa do romance-baile, para utilizar o termo de Cordova e Sol (2019): *L'hiver*. Esta *figure*, de acordo com as autoras, então, anuncia o fim do baile com suas notas frias do acordeon. Dez subcapítulos seguem e outras histórias são narradas por diferentes personagens a partir de suas lembranças — dentre elas também histórias do imaginário martinicano que fazem eco aos contos orais e a *Zone d'ombre* do teatro césairiano —, findando nas lembranças do próprio Zonzon enquanto estaciona seu *taxi-pays*: o escândalo no meio da via pública que fez sua tia certa vez em sua infância. Essa lembrança o faz voltar àquela de sua paixão de juventude por Charlène Mouton, a mesma personagem que desencadeia suas primeiras lembranças no correr da *L'Ouverture*, anunciando assim *Le finale* e, mais uma vez, a ciclicidade da construção narrativa de Césaire.

Assim, percebe-se que "(...) la polysémie joue sur l'ouverture et l'opacité, [e] l'écriture décentrée de *Zonzon-Tête-Carrée* textualise les chemins de la créolisation en quadrillant la Relation"¹¹⁸ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 42). Neste contexto, diferentes formas como lendas e outras histórias da oralidade antilhana, histórias reais contadas pelo povo, prosa e poesia, dança e partições musicais tensionam-se e dialogam entre si, como discorrem ainda Cordova e Sol (2019), fazendo, por conseguinte, eco uma sobre a outra, errando de um contexto a outro e

¹¹⁷ "(...) em bom crioulo, é claro" (tradução nossa).

¹¹⁸ "(...) a polissemia atua sobre a abertura e a opacidade e a escrita descentrada de *Zonzon Tête Carrée* textualiza os caminhos da crioulação enquadrilhando a Relação" (tradução nossa).

finalmente desenhando o que as autoras chamam de cartografia da Relação — fazendo referência evidente à Édouard Glissant mais uma vez.

Desse modo, nota-se a "dynamique créolisante"¹¹⁹ (CORDOVA; SOL, 2019, p. 43) que permeia a escrita de Césaire, bem como seu trabalho como etnolinguista que também reflete de maneira clara em sua escrita literária visto a intertextualidade entre seus textos, como citado anteriormente, mesmo aqueles pertencentes a diferentes gêneros. Observa-se ainda a preocupação que tem também a autora para com essa nova tradição literária alicerçada sobre o que de mais autêntico tem essa cultura cujo surgimento se dá em um passado ainda muito presente no que diz respeito às profundas cicatrizes deixadas nas estruturas sociais dessa sociedade pelo sistema colonial, de escravização e pelo permanente imperialismo francês atuante na região.

Embora esquecida pelo movimento da Crioulidade surgido no final dos anos 1980, a obra de Ina Césaire se destaca, portanto, frente a uma nova literatura que se quer distinta da chamada literatura nacional francesa. Além da já citada questão da autoria, cuja fronteira se mostra deveras ambígua nos textos da autora, Césaire se apropria de outros gêneros também presentes na tão particular oralidade crioula que, por sua vez, também envolvem performance, não se limitando, assim, unicamente à atuação do *conteur* como fizeram os escritores vinculados ao *Éloge de la Créolité* (1993). Curiosamente, Patrick Chamoiseau, como citamos, percebe suas limitações no que consiste à passagem do oral ao escrito uma vez que afirma a necessidade de estender a mão através dos séculos para tocar a mão do *conteur* — que já não mais figura na sociedade martinicana — e, em resposta, recebe de Solibo Magnifique o lamento reconfortante: "C'est bien, mais tu touches la distance..."¹²⁰ (CHAMOISEAU, 2016, p. 53).

Inspirando-se no teatro, por sua vez, a autora de *Zonzon Tête Carrée* (2004) parece ter mais liberdade para escrever textos que compreendam a atuação da mulher antilhana como contadora de histórias. O protagonismo da mulher crioula transcorre toda sua obra, bem como o romance aqui estudado que, apesar de seu título homônimo ao nome do condutor do transporte que leva a *assistance* de Gros-Morne à Fort-de-France, como se percebe, demonstra evidente preferência pelas narrativas femininas em sua diversidade. Da mesma forma, seu segundo romance carrega no título o nome de Lafcadio Hearn junto do nome de sua governanta, mas não restam dúvidas ao leitor que a protagonista seja neste caso Cyrilia.

¹¹⁹ "dinâmica crioulizante" (tradução nossa).

¹²⁰ "Está bom, mas você toca a distância" (tradução nossa).

Além disso, nota-se que *Moi, Cyralia, gouvernante de Lafcadio Hearn : 1888 : un échange de paroles à Saint-Pierre de la Martinique* (2009) também não se parece com o que se concebe como romance na tradição europeia. É um texto baseado em diálogos entre Cyralia e sua vizinha, Renélise, que recupera a história desse sujeito curioso que de fato passou pela Martinica no fim do século XIX e que intitula o livro, mas que conta também a história desta figura da governanta até então esquecida pela sociedade martinicana¹²¹. Assim, as estratégias do espetáculo parecem estar igualmente presentes no segundo romance de Ina Césaire. Evidencia-se mais uma vez, portanto, a importância fundamental das artes do espetáculo em sua literatura: indiretamente, ela concorda com Edwards (2014) sobre o teatro ser essa forma de arte que se encontra justamente no entrelugar do intelectual e do popular, reproduzindo a oralitura, que se perde junto do *conteur* no decorrer da história, de maneira mais próxima daquilo que se fazia em sua origem. Na literatura, o que discerne seu trabalho dos demais esforços para essa continuidade da oralidade crioula que se constitui desde Glissant, todavia, é o fato de que Césaire é capaz de reproduzir as estratégias do espetáculo também em seu texto escrito, concebendo não só um romance-baile, como sugerem Cordova e Sol (2019), mas toda uma obra-espetáculo fundamentada no imaginário popular de sua terra natal.

¹²¹ O mesmo movimento que faz, é preciso citar, Maryse Condé em *Eu, Tituba* (2019).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRADUZIR A CRIOLIDADE FEMININA E A ESTÉTICA DO MOSAICO

A oralitura, como se viu, é parte importante da tradição literária antilhana, seja no que diz respeito à língua crioula, que vai se inserir nos escritos antilhanos de maneira mais ou menos incisiva, seja no registro de um imaginário que se preservou através da oralidade. O escritor como *marqueur de paroles*, concebido através do texto de Chamoiseau (2016), se distancia, então, de uma tradição literária ocidental para reivindicar uma prática singular, arquitetando uma identidade antilhana. Os contrastes entre as diferentes correntes teóricas e aqueles escritores e escritoras que não se incluem nos movimentos literários dos Departamentos Ultramarinos Franceses nas Américas, bem como os métodos utilizados para a escrita crioula, contudo, demonstram também a diversidade que se insere nessa identidade construída através do encontro de diferentes povos.

Laferrière (2000) aponta, todavia, a problemática do indigenismo e seus derivados, que se apresentam, por exemplo, na obra de Chamoiseau, cujas demarcações à primeira vista parecem bastante visíveis, mas que quando analisadas mais profundamente, demonstram lacunas. Tais lacunas referem-se à língua francesa, de acordo com o escritor, que interliga diretamente as ex-colônias à metrópole. Para o autor haitiano, é preciso contar suas próprias histórias, sim, e muitas delas estão ligadas à questão da colonização visto a cicatriz que tal evento histórico deixou nessas sociedades, mas isso deve ser feito em uma língua que lhes é própria, afinal: a língua francesa. Nesse sentido, Laferrière parece aproximar-se das reivindicações condéanas para com o francês, que lhe causaram críticas no meio literário crioulo.

A literatura das ex-colônias, para Laferrière (2000), por vezes parece surgir para dizer à França que por aqui, do outro lado do oceano, se tem uma natureza diferente e palavras próprias para se falar dela, o que a metrópole, surpreendentemente aplaude com força. Ao mesmo tempo, porém, ela acaba por reduzir tal literatura a um termo generalizante: a francofonia. Para que tudo isso não pareça muito paternalista, discorre Laferrière (2000), a França escolhe promover dois ou três escritores caribenhos e deixa os demais caírem no esquecimento — o que lhe é facilmente permitido uma vez que o país e, mais precisamente, Paris, está no centro da República Mundial das Letras. É o que se pode observar com o próprio Dany Laferrière, que em 2015 integrou a Academia Francesa de Letras, e Patrick Chamoiseau, que em 1992 ganhou o Prix Goncourt por seu romance *Texaco*, como citado anteriormente. Mais tarde, em 2018, Maryse Condé será também premiada com o Nobel Alternativo de

Literatura, apesar de ainda serem poucas as escritoras dos DROM-TOM reconhecidas pela dita capital das letras.

Ainda assim, esses e tantos outros autores são pouco conhecidos no mundo não francófono, podendo-se imaginar que tal fenômeno se dá, primeiramente, pela tradução tardia (ou não tradução) de seus textos para outras línguas como o português, por exemplo. Evidentemente, a questão da tradução como constitutiva da escrita crioula implica em grandes desafios para os tradutores dessas obras para outros idiomas a partir do que discorreremos ao longo deste trabalho. Assim, quando um tradutor começa a trabalhar um texto literário antilhano, diz Confiant (2000), ele precisa atentar, sob o risco de desfingurar o dizer do texto, para o fato de que por trás do francês fala outra língua, o crioulo. Para o autor, que, como se sabe, está fortemente ligado à teoria glissantiana, se o escritor moderno escreve com a pluralidade das línguas do mundo na cabeça por conta de sua onipresença cotidiana através das mídias eletrônicas ou do aumento das populações migrantes, o tradutor moderno deveria também sair de sua zona de conforto e trabalhar no que se poderia chamar a *diversalidade*¹²² linguística.

Além disso, a obra de Ina Césaire, por exemplo, cujos desafios pudemos experienciar quando da tradução de *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles* (1989) para o português brasileiro, demanda uma atenta leitura das releituras (ou traduções) das histórias do imaginário popular martinicano propostas pela autora através dos diferentes gêneros textuais que publicou ao longo dos anos. Deste modo, é preciso que o tradutor de Ina Césaire trabalhe igualmente sob os termos da narrativa estrelada e do *ressassement* proposto por Confiant (2010) a fim de não apagar o entrelaçamento e a transversalidade das narrativas que compõem esse mosaico de figuras descritas, representativas de sua ilha natal, bem como fazia o conto oral. Além disso, a continuidade presente nos contos de animais do primeiro ciclo, que se perde enfim naqueles do chamado segundo ciclo, conforme Condé (2009), é retomada por Ina Césaire, parece-nos, ao retratar a diversidade desse sujeito martinicano contemporâneo, e acreditamos ser tarefa do tradutor — para tomar emprestado o termo de Benjamin — preservá-la.

Por outro lado, Ricardo Piglia (2011) vai pensar a tradução justamente a partir das ausências, sendo ela um método para reescrever uma leitura, geralmente equivocada, desde a margem — e é preciso lembrar que é isso pontualmente o que faz Ina Césaire quando da transcrição e tradução dos contos orais para o francês, promovendo não uma tradução interlinguística em primeiro plano, mas a reescrita de uma leitura da oralidade. Neste caso

¹²² No original: *diversalité*.

também, se pensarmos em traduções dos autores antilhanos no Brasil, conseqüentemente temos uma tradução desde a margem de textos já considerados marginais. Do mesmo modo, Benjamin (2008) vai discorrer sobre a relação de traduzibilidade dos textos literários, que fazem com que tradução e original se aproximem em sua essência e que contribui para a renovação da vida de uma determinada obra¹²³. Assim, mesmo o tradutor brasileiro precisaria incorporar a metáfora do estrabismo de Piglia (2011), como já o fazem os autores antilhanos a partir do debate linguístico francês-crioulo e da itinerância através dos gêneros literários: é preciso ter um olho na tradição europeia e um olho nas Américas para poder compreender melhor a escrita crioula, ainda que nos escape (a nós estrangeiros) alguns aspectos na leitura — que se mostra, para Piglia (2011), sempre errônea de qualquer maneira, como citamos —, e traduzi-los para que possamos nós, leitores brasileiros, por exemplo, entender essa cultura em suas similaridades e diferenças em relação a nossa, também oriunda da modernidade colonizatória.

O mosaico de culturas, referências, imaginários, gêneros literários e técnicas de criação no qual se insere a literatura antilhana e a dificuldade do tradutor que se propõe a transpor essas obras para outras línguas reflete, sem dúvidas, o desafio da constituição de uma identidade para os povos colonizados, o que acarreta um trabalho tradutório calcado na alteridade. A história literária no sistema-mundo, para Casanova (2002), é uma disputa visível somente do ponto de vista da periferia, e os autores antilhanos vem, há muito pouco tempo, tentando consolidar-se e atingir o centro com suas particularidades e, mais do que isso, autoafirmar-se em um contexto de dominação que perdura ainda hoje, instigando, como indica Edwards tratando do teatro feminino antilhano, "l'éveil exercé de la mémoire"¹²⁴ (EDWARDS, 2014, p. 217).

No entanto, quando se trata de escrita de autoria feminina, une-se à questão tradutória outra faceta da colonialidade que perdura nos países do sul. Coutinho (2015) vai dissertar sobre a imagem negativa da mãe que aparece já no *Éloge de la créolité* (1993) — contrastando curiosamente com os contos orais que, apesar de suas contradições, preservam o caráter positivo dessa personagem. Para a autora,

(...) ces écrivains en plein manifeste passaient sous silence non seulement bien des régions créolophones, mais aussi quelques aspects importants, dont le rôle des femmes et de la diaspora, deux réalités fort structurantes de la vie insulaire et du monde créole, qu'ils soient antillais, guyanais, brésiliens, africains, polynésiens... Certes, les auteurs de cet « éloge de la créolité » faisaient allusion aux femmes-mères, mais elles étaient rappelées à partir d'une perspective plutôt négative : « Chaque fois qu'une mère, croyant favoriser l'acquisition de la langue française, a refoulé le créole dans la gorge d'un enfant, cela n'a été en fait qu'un coup porté à l'imagination de ce

¹²³ Olhando precisamente para a obra de Ina Césaire, poderíamos questionarmos ainda: o que é o original/texto de partida neste caso? Os limites entre a autoria césairiana e a autoria coletiva ou não-autoria são, aos nossos olhos, bastante tênues.

¹²⁴ "o despertar da memória" (tradução nossa).

dermier, qu'un envoi en déportation de sa créativité. » (idem : 43). On transmettait là une vision assez limitée et partielle du rôle des femmes dans l'expérience même de l'hybridité créole, car s'il y a eu des femmes/mères ayant en quelque sorte enseigné ou bien forcé la soumission et l'effacement des traditions linguistiques et culturelles créoles afin d'éviter la ségrégation voire la condamnation de leurs descendants, il y en eut aussi bien d'autres qui ont été de vrais agents d'intégration et de perpétuation des traditions de leurs cultures, en fait déjà intrinsèquement plurielles, à travers des comptines, des mots et des proverbes, des légendes et des rituels, en somme, d'une Histoire vécue transmise oralement, souvent même en créole (...) ¹²⁵ (COUTINHO, 2015, p. 2).

A partir disso, é remarcável e justificável o isolamento voluntário que promovem as escritoras antilhanas em relação aos movimentos literários nas ilhas caribenhas. Para Coutinho (2015), então, a preferência pela prática literária e não pela teorização, como citamos anteriormente, demonstra uma contribuição das escritoras antilhanas para com a afirmação de uma dimensão radicalmente experiencial da criouldade. Ainda, há para a autora uma acentuação da experiência de isolamento vivido pelas mulheres nas personagens da literatura de autoria feminina da Martinica e de Guadalupe, o que produz um efeito de repetição e de interiorização dos limites do território insular, tornando, assim, a mulher crioula um tipo de ilha no interior de sua ilha — ou *la isla que se repite*, fazendo evidente alusão ao texto de Benítez Rojo ¹²⁶. Desta vez, no entanto, essa relação não representa o exotismo publicitário promovido pela metrópole, nem sugere o distanciamento (ou a fuga/evasão) remarcável também na biografia de tantas autoras caribenhas. Assim,

(d)ans l'écriture des femmes qui sont ici en analyse, nous pouvons dire qu'il y a, en général, **une dés-idéalisation de l'île**. Par ailleurs, l'oppression, voire la violence, qu'exerce la clôture insulaire sur les individus, et sur les femmes en particulier, sont souvent suggérées/reproduites au niveau du rapport entre les femmes et les hommes – un rapport conjugal ou simplement sexuel –, même si nous avons affaire à des dénonciations indirectes ou subtiles au lieu de grands argumentaires féministes ¹²⁷ (COUTINHO, 2015, p. 5, grifos da autora).

¹²⁵ "(...) esses escritores em pleno manifesto silenciavam não somente regiões crioulófonas, mas também alguns aspectos importantes, como o papel das mulheres e da diáspora, duas realidades fortemente estruturantes da vida insular e do mundo crioulo, sejam eles antilhanos, guianenses, brasileiros, africanos, polinésios... Evidentemente, os autores desse 'elogio da criouldade' faziam alusão às mulheres-mães, mas elas foram lembradas a partir de uma perspectiva bastante negativa: 'cada vez que uma mãe, pensando favorecer a aquisição da língua francesa, conteve o crioulo na garganta de uma criança, na verdade não passou de um golpe contra sua imaginação, de uma deportação de sua criatividade' (idem : 43). Transmitia-se aqui uma visão bastante limitada e parcial do papel das mulheres na experiência própria da hibridização crioula, pois se houve mulheres/mães tendo, de certo modo, ensinado ou até forçado a submissão e ao apagamento das tradições linguísticas e culturais crioulas a fim de evitar a segregação e possivelmente a condenação de seus descendentes, houve também muitas outras que foram verdadeiros agentes da integração e perpetuação das tradições e suas culturas, na verdade já intrinsecamente plurais, através de cantigas, palavras e provérbios, lendas e rituais, enfim, de uma História vivida e transmitida oralmente, frequentemente em crioulo (...) " (tradução nossa).

¹²⁶ BENÍTEZ ROJO, A. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Madrid: Editorial Casiopea, 1989.

¹²⁷ "(n)a escrita das mulheres analisadas aqui, podemos dizer que há, de maneira geral, uma **des-idealização da ilha**. Por outro lado, a opressão, até mesmo a violência, que exerce o enclausuramento insular sobre os indivíduos, e sobre as mulheres em particular, são frequentemente sugeridas/reproduzidas no nível da relação entre mulheres

Desse modo, parece-nos urgente pensar a literatura de autoria feminina nos termos de uma criouldade não restritiva, como apresenta o manifesto que inaugura o movimento, mas a partir das demandas e reivindicações das autoras sem, entretanto, afastá-las completamente do que torna essa literatura tão singular face à literatura nacional francesa. Para tanto, propomos uma leitura da obra césairiana analisada neste trabalho a partir dos termos do mosaico proposto por Laberge (2010), como citamos anteriormente.

Conforme a autora, que se utiliza do termo para fins de análise do romance *Texaco* (1992), de Patrick Chamoiseau, o desejo de coerência e harmonização das complexidades crioulas expressas na teorização da Criouldade revela todos os seus sentidos no mosaico que dá liga às diversidades para formar algo de novo nesses territórios. Partindo dos escritos de Lucien Dallenbâch, então, Laberge (2010) afirma que uma das principais características do mosaico é seu caráter aleatório e imprevisível que se opõe, portanto, à linearidade, à homogeneidade e à coerência. O trabalho do artista que se propõe a fazer mosaicos consiste, antes de tudo, em "quebrar pratos", afirma a autora. Nos termos da literatura, o autor é então propenso a quebrar a narrativa e o ritmo. Ainda,

(d)écoule de ce caractère aléatoire une deuxième caractéristique qui prend forme dans le refus de conclure et l'ambition de créer du nouveau. La figure artistique finale autorisant une grande liberté (image, couleur, texture), la permutation, les combinaisons, les arrangements et les substitutions sont chose courante entre les tesselles. D'un point de vue rhétorique, ce jeu entre tesselles incarne la liberté de chaque auteur face aux mots et aux différentes figures de style. Finalement, la mosaïque est aussi un geste de récupération puisque les matériaux utilisés sont, plus souvent qu'autrement, de seconde main. L'intertextualité ou encore la façon dont sont exploitées les différentes croyances ancestrales incarnent, du point de vue littéraire, ce geste de récupération. La mosaïque comme objet esthétique symbolise donc la pluralité¹²⁸ (LABERGE, 2010, p. 28).

Em outros termos, o mosaico, para Laberge (2010), permite uma síntese dos elementos heterogêneos martinicanos (e antilhanos, acrescentamos), oferecendo um quadro formal que permite evidenciar as diversidades e, ao mesmo tempo, indica o ponto de contato entre elas. Tanto por um viés temático quanto formal, portanto, o mosaico possibilita, na literatura, uma unidade descontínua, paradoxal e plural, demonstrando, conforme a autora ainda, as

e homens — uma relação conjugal ou simplesmente sexual —, mesmo que tenhamos casos de denúncia indireta ou sutil em vez de grandes argumentos feministas" (tradução nossa).

¹²⁸ "(r)esulta desse caráter aleatório uma segunda característica que toma forma na recusa de concluir e na ambição de criar algo novo. A figura artística final, autorizando uma grande liberdade (imagem, cor, textura), a permutação, as combinações, os arranjos e as substituições, são recorrentes entre as tesselas. De um ponto de vista retórico, esse jogo entre tesselas encarna a liberdade de cada autor frente às palavras e às diferentes figuras de estilo. Finalmente, o mosaico é também um gesto de recuperação uma vez que os materiais utilizados são, muito frequentemente, de segunda mão. A intertextualidade e a maneira como são exploradas as diferentes crenças ancestrais encarnam, do ponto de vista literário, esse gesto de recuperação. O mosaico como objeto estético simboliza, então, a pluralidade" (tradução nossa).

dificuldades encontradas pelos teóricos da Crioulidade em figurar uma realidade crioula em sua complexidade e seu caos.

É precisamente, pois, essa pluralidade da qual fala Laberge que se pode observar na obra de Ina Césaire sobre a qual discorreremos neste trabalho. A etnóloga e escritora empenha-se, pois, na recuperação desse material "de segunda mão" que são as histórias da oralidade martinicana já existentes, unindo-as e costurando-as para enfim criar algo novo. Assim, se o *maître de la parole* é esta figura que, como classifica Chamoiseau (2010), na busca pela constituição de si mesmo como sujeito, procura também a constituição de um coletivo, Ina Césaire, através da afirmação de um "eu" feminino que integra igualmente a tradição oral, possibilita, por meio de suas heroínas, o estabelecimento de um "nós" também feminino. Faz-se indispensável, assim, pensar em uma crioulidade feminina a partir do que teorizam as próprias mulheres escritoras antilhanas, não só através de textos que se afirmam formalmente teóricos, porém, como a bibliografia ensaística de Maryse Condé utilizada ao longo deste trabalho analítico, mas também através de suas práticas literárias, como demonstra o rico exercício de construção da obra-espetáculo de Ina Césaire, que vai certamente refletir na tarefa de seu tradutor.

REFERÊNCIAS

AVENNE C., Van den. Donner en français l'illusion du créole – Mélanges de langues et frontières linguistiques - Positions de linguistes sur l'écriture littéraire. In: Brasseur P., Véronique D. (ed.). *Mondes créoles et francophones: Mélanges offerts à Robert Chaudenson*. Paris: L'Harmattan, 2007.

BEIRA, Dyhorrani da Silva. *Éloge de la créolité: para uma tradução crioula*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 189f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

BELROSE, Annick Marie. A diglossia literária em Patrick Chamoiseau: o caso de seus romances autobiográficos *Antan d'enfance* e *Chemin d'école*. **Calígrama**, [s. l.], v. 25, n. 3, p. 237-251, 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/issue/view/753>. Acesso em: 6 jan. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. I.

BERNABÉ, J. ; CHAMOISEAU, P.; CONFIAANT, R. *Éloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1993.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeiler. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal/Diário de um retorno ao país natal**. Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EDUSP, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme: suivi de Discours sur la Négritude**. Paris: Présence Africaine, 2013.

CÉSAIRE, Ina. Conte africain traditionnel et conte antillais résurgent. **Notre librairie**, n° 73, p. 77-79, 1984.

CÉSAIRE, Ina; LAURANT, Joëlle. **Contes de Mort et de Vie aux Antilles**. Paris: Éditions Caribéennes, 1977.

CÉSAIRE, Ina. **Contos de noite e dia nas Antilhas**. Tradução de Jéssica Pozzi e Samanta Siqueira. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2021.

CÉSAIRE, Ina. De l'enracinement à l'ouverture au monde. [Entrevista concedida à] BÉRARD, Stéphanie. **Africultures**, n. 80-81, p. 147-150, 2010.

CÉSAIRE, Ina. La triade humaine dans le conte antillais. **Présence Africaine**, p. 142-143, 1982. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1982-1-page-142.htm>. Acesso em: 5 jun. 2021.

CÉSAIRE, Ina. **Moi Cyrilia, gouvernante de Lafcadio Hearn: 1888.** *Un échange de paroles à Saint-Pierre de la Martinique.* Bordeaux: Elytis, 2014.

CÉSAIRE, Ina. *Mémoires d'Île.* In: CÉSAIRE, Ina. **Rosanie Soleil et Autres Textes Dramatiques.** Paris: Éditions Karthala, 2011. p. 177-206.

CÉSAIRE, Ina. *Rosanie Soleil.* In: CÉSAIRE, Ina. **Rosanie Soleil et Autres Textes Dramatiques.** Paris: Éditions Karthala, 2011. p. 97-129.

CÉSAIRE, Ina. **Zonzon Tête Carrée.** Saint-Amand-Montrond: Motifs, 2004.

CÉSAIRE, Suzanne. **Le grand camouflage:** Écrits de dissidence (1941-1945). Condé-sur-Noireau: Éditions du Seuil, 2015.

CHAMOISEAU, Patrick. Que faire de la parole? In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la « parole de nuit »* : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand, France: Gallimard, 2010. p. 151-158.

CHAMOISEAU, Patrick. **Solibo Magnifique.** Paris: Gallimard, 2016.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco.** Paris: Éditions Gallimard, 1992.

CHERDIEU, Ludmilla. Héroïnes du monde caraïbe: l'histoire et ses femmes dans la culture caribéenne. 2018. Mémoire (Master 2 en Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales) - Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, [S. l.], 2018. Disponible em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01936369/document>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CHIVALLON, Christine. Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde. **L'homme** : Études & Essais, 207-208, p. 37-74, 2013.

CISSE, Mouhamadou. Avant-propos. In: CISSE, Mouhamadou. **Identité créole et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart.** 2006. Thèse (Doctorat Nouveau Régime en Humanités et Sciences Humaines) - Faculté des Lettres, des Sciences du Langage et Arts de l'Université Lumière Lyon 2, [S. l.], 2006. Disponible em: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/cisse_m/info. Acesso em: 22 jan. 2021.

CONDÉ, Maryse. **La parole des femmes:** Essai sur des romancières des Antilles de langue française. Paris: Éditions l'Harmattan, 1993.

CONDÉ, Maryse. **La civilisation du bossale:** Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique. Paris: Éditions l'Harmattan, 2009.

CONDÉ, Maryse. **Le cœur à rire et à pleurer:** contes vrais de mon enfance. Paris: Éditions Robert Laffont, 1999.

CONDÉ, Maryse. Le rire créole: entretien avec Maryse Condé. [Entrevista concedida à] SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise; ALI-BENALI, Zineb. **Littérature**, [s. l.], ed. 154, p. 13-23, 2009. Disponible em: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-13.htm>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba:** *Bruxa negra de Salem.* Tradução de Natália Borges Polesso. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.

CONDÉ, Maryse. **Moi, Tituba sorcière...** Noire de Salem. Barcelona: Mercure de France, 2019.

CONDÉ, Maryse. **Victoire, les saveurs et les mots.** Barcelona: Mercure de France, 2016.

CONFIANT, Raphaël. Questions pratiques d'écriture créole. *In*: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la « parole de nuit »* : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand, France: Gallimard, 2010. p. 171-180.

CONFIANT, Raphaël. Traduire la littérature en situation de diglossie. **Palimpsestes**, [s. l.], ed. 12, 2000. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1635#bibliography>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CORDOVA, Sarah D.; SOL, Antoinette. Le romanesque : *Zonzon Tête Carrée*. **Présence Africaine**, n. 199-200, p. 27-44, 2019.

CORDOVA, Sarah D. Ina Césaire revisitée. **Présence Africaine**, n. 199-200, p. 11-26, 2019.

COUTINHO, Ana Paula. D'une île à l'autre: enjeux de la créolité au féminin. **Carnets**: Revue électronique d'études françaises de l'APEF, [s. l.], p. 1-10, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/carnets/1434>. Acesso em: 3 set. 2021.

DEPESTRE, René. *Bom-dia e adeus à negritude*, 2001. Tradução de Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

DEPESTRE, René. Les aventures de la créolité : Lettre à Ralph Ludwig. *In*: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la « parole de nuit »* : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand, France: Gallimard, 2010. p. 159-170.

EDWARDS, Carole (ed.). L'authenticité tant anticipée: le conte antillais à la scène chez Ina Césaire et Maryse Condé. *In*: VÉTÉ-CONGOLO, Hanétha (ed.). **Le conte d'hier aujourd'hui: Oralité et Modernité**. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/292605323_L%27authenticite_tant_anticipee_le_conte_antillais_a_la_scene_chez_Ina_Cesaire_et_Maryse_Conde. Acesso em: 5 jan. 2020.

EDWARDS, Carole. **Les dramaturges antillais: Cruauté, créolité, conscience féminine**. Paris: L'Harmattan, 2008.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento com colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FRANCIS, Gladys G. Fictions et enjeux de la danse et de la musique dans le texte francophone créole. *Nouvelles Études Francophones*, **PRINTEMPS**, vol. 26, n. 1, 2011.

GAUVIN, Lise. **Des littératures de l'intranquillité**. Intercâmbio, Porto, v. 9, n. 2, p. 27-33, 2016. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184id2746&sum=sim>. Acesso em: 28 dez. 2020.

GLISSANT, Édouard. L'imaginaire des langues: Entretien avec Édouard Glissant. [Entrevista concedida à] GAUVIN, Lise. **L'Amérique entre les langues**, Montréal, v. 28, ed. 2-3, 1992.

- LABERGE, Élyse. **L'Esthétique de la mosaïque dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau.** 2010. Mémoire de master (Maîtrise en Études Littéraires) - Université du Québec, Chicoutimi, 2010. Disponível em: <https://constellation.uqac.ca/292/>. Acesso em: 18 dez. 2020.
- LAFERRIÈRE, Dany. **Ce livre est déjà écrit en anglais, seuls les mots sont en français.** [S. l.], 2000. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/dany-laferriere-ce-livre-est-deja-ecrit-en-anglais-seuls-les-mots-sont-en-francais/>. Acesso em: 8 jan. 2021.
- LAFERRIÈRE, Dany. **Pais sem chapéu.** Tradução de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LEE, Maurice. Sur le Zonzon d'Ina Césaire (un Drôle de Bricolage). **Journal of Caribbean Literatures**, v. 4, ed. 2, p. 137-146, 2006.
- LUCENA, Karina; SIQUEIRA, Samanta. Aquela que diz não à sombra: biografia e obra da escritora martinicana Françoise Ega. **Caligrama**, [s. l.], v. 25, n. 3, p. 57-75, 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/issue/view/753>. Acesso em: 6 jan. 2021.
- LUDWIG, Ralph. Écrire la parole de nuit: Introduction In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la « parole de nuit »* : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand, France: Gallimard, 2010. p. 13-25.
- MAKWARD, Christiane P. Introduction : "*Ensouché fond*" : *Le Petit théâtre d'Ina Césaire.* In: CÉSAIRE, Ina. **Rosanie Soleil et autres textes dramatiques.** Paris : Éditions Karthala, 2011.
- MASSONI, Vanessa. Imaginários da (Não-)Maternidade no Caribe Francófono. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim/MS, v. 11, ed. 22, p. 43-68, 2020.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador.** Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MULOT, Stéphanie. Je suis la mère, je suis le père!: l'énigme matrifocale. Relations familiales et rapports de sexe en Guadeloupe. 2000. Thèse (Doctorat en Anthropologie Sociale et Ethnologie) - École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00266923v2>. Acesso em: 14 jan. 2021.
- NOLASCO, Daniele de F.; Sobre a não Tradução de Je Suis Martiniquaise de Mayotte Capécia no Brasil. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim/MS, v. 11, ed. 22, p. 197-2019, 2020.
- OBIDIEGWU, Vincente N. "Histoire antillaise et évolution des écritures des femmes antillaises". In *Journal of Languages, Linguistics and Literary Studies (JOLLS)*, Yogyakarta (Indonesia), v. 8, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/38610232/Histoire_antillaise_et_évolution_des_écritures_des_femmes_antillaises. Acesso em: 03 abril 2021.
- PIGLIA, R. (2011). *Tradición y traducción.* Santiago do Chile. Disponível em: http://www.uai.cl/images/sitio/facultades_carreras/esc_artes_liberales/master/literatura_comparada/TradiciontraduccionRicardoPiglia.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2021.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SELAO, Ching. Maryse Condé et les pères fondateurs de la Caraïbe francophone. **Revue Études Françaises**. Montréal/CA, v. 52, n. 1, p. 73-90, 2016.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. Les littératures des Antilles françaises : des doudouistes aux (post)-créolistes. **La francophonie dans les Amériques**, [s. l.], n. 174, p. 55-58, 2015. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2015-n174-qqf01737/73638ac/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

STAMPFLI, Anaïs. Écrire en « Simone Schwarz-Bart » et en « Maryse Condé »... Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au Manifeste de la Créolité. **Les Cahiers du GRELCEF**: Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes, London (Canada), n. 3, 2012. Disponível em: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/grelcef/article/view/10443>. Acesso em: 14 jan. 2021

TURCOTTE, Virginie. *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*. Collection Mnémosyne, n. 02. Montréal: Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2010. Disponível em: http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/lire_lalterite_culturelle_m02_coupe.pdf >. Acesso em: 09 novembro 2020.