PALAVRAS AO VENTO: OS NOVOS ARES DA *CRIOULIDADE* DIANTE DO TURBILHÃO DA *NEGRITUDE*

Miriam de Andrade Levy

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos - Literaturas de Língua Francesa)

Orientador: Prof. Doutor Edson Rosa da Silva

Rio de Janeiro
Julho de 2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Palavras ao vento:
Os novos ares da *Crioulidade* diante do turbilhão da *Negritude*

Miriam de Andrade Levy
Orientador: Professor Doutor Edson Rosa da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos - Literaturas de Língua Francesa)

Examinada por:

_____
Presidente, Prof. Doutor Edson Rosa da Silva

_____
Profa. Doutora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco – PPG Letras Vernáculas – UFRJ

_____
Profa. Doutora Maria Aurora Consuelo Alfaro Lagorio – PPG Letras Neolatinas – UFRJ

_____
Profa. Doutora Laura Cavalcante Padilha – UFF, Suplente

_____
Prof. Doutor Marcelo Jacques de Moraes – PPG Letras Neolatinas - UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Julho de 2009

Like the beat beat beat of the tom-tom
When the jungle shadows fall
[...]
So a voice within me keeps repeating you, you, you
Night and day, you are the one
Only you beneath the moon and under the sun
(Cole Porter)

Mô, meu chefe de equipe e espírito que anda (ao meu lado),
estas linhas são para ti.

Agradeço a essas pessoas, sem as quais esse trabalho nunca teria ultrapassado a fronteira entre oralidade e escrita:

Edson, meu eterno professor, por aceitar embarcar comigo nesta jornada longa e sinuosa. Obrigada pelas palavras de motivação e pelos puxões de orelha quando eu mais precisava.

Consuelo, *griot* acadêmica, e Carmen, minha guia no mundo das literaturas africanas, agradeço por fazerem parte da minha banca.

Danielle Corpas, Pierre Guisan, Teresa Salgado, por me permitirem brincar de fazer uma dissertação e cujas sugestões e correções podem ser reconhecidas neste trabalho. Lilian Pestre, pela palestra e livros fundamentais e que de fato "abriram novas portas para as Américas Negras". Márcia Pietroluongo, pela ajuda inestimável, desde o início.

Rodrigo, pela orientação informal e carinhosa. Marina, pela fonte inesgotável de bibliografia e de encorajamento.

Camila e Libânio; Elisa e Manhães, pelo *helpdesk* em filosofia e psicologia, respectivamente. As meninas tendo inclusive acumulado o cargo de terapeutas: esta por acreditar em mim mesmo quando nem eu acreditava e aquela por me ensinar a passar o problema.

Felipe, por me ensinar que escrever pode ser um ofício e, como tal, deve ser executado nos momentos mais adversos. Morena e Bella, amigas de sempre, por se manterem próximas mesmo que à distância. Will, por compartilhar mestrados complicados, tristezas e alegrias.

Gabi, Carol, MC, Sany, amigas de percurso acadêmico, de trabalho, de lamentos. Às duas primeiras fica o empurrãozinho. Às outras, meu agradecimento por servirem de exemplo.

Ms. Márcia, Ms. Sandra e Ms. Julia, as meninas da UB, por ouvirem minhas queixas diárias, por compartilharem docinhos, carinhos e palavras de incentivo.

Lili, Dani, T. Vera, T. Tor, Vó, primos Kameyama, primas Camuratti, integrantes da minha família crioula, pela torcida silenciosa. Rosa, Ruth e Carina, pela preocupação e apoio de sempre.

Mãe, por adiar o cargo de avó e por me ensinar que nunca é tarde para aprender. E também por me mostrar que, mesmo que o mundo ideal (sem dor e sem mal) não exista, "é preciso cultivar nosso jardim".

Quando um velho morre, é uma biblioteca que se queima (provérbio africano) Ao meu pai, minha eterna biblioteca de Alexandria, agradeço por trazer a África dentro de mim como universo idílico. E também por sua coragem, honestidade, cultura, entusiasmo, força, sabedoria que eu tento diariamente transformar em herança. Este trabalho é apenas um exemplo desta tentativa.

São Judas Tadeu, por todas as velas recebidas e merecidas. Já estou indo aí pendurar a minha plaquinha!

RESUMO

Este trabalho de pesquisa apresenta uma análise da influência do movimento da *Negritude* nos autores antilhanos contemporâneos, Édouard Glissant (criador do movimento da *Antilhanidade*), Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant (fundadores da *Crioulidade*) e o distanciamento ideológico destes em relação a seus antecessores. Tendo como base o poema "Cahier d'un retour au pays natal" de Aimé Césaire e contos e textos teóricos dos autores citados, pretende-se investigar se a representação artística corresponde às propostas teóricas e de que forma é retomada a *Parole de Nuit*, dimensão oral proferida pelo *griot*, o contador de histórias tradicional.

Palavras-chave: Antilhas; identidade; crioulo; Negritude; *griot*; *Parole de Nuit*.

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche présente une analyse de l'influence du mouvement de la Négritude sur les auteurs antillais contemporains, Édouard Glissant (créateur du mouvement de l'*Antillanité*), Patrick Chamoiseau et Raphael Confiant (fondateurs de la *Créolité*) et leur éloignement idéologique par rapport à leurs précurseurs. Ayant comme appui le poème "Cahier d'un retour au pays natal" d'Aimé Césaire et les contes et textes téoriques des auteurs cités, on a l'intention d'examiner si la représentation artistique correspond à leurs propositions théoriques et de quelle façon la Parole de Nuit, dans la dimension orale proférée par le griot, est reprise.

Mots-clés: Antilles; identité; créole; Négritude; griot; Parole de Nuit.

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO** 08

2 **O TURBILHÃO DA** *NEGRITUDE* 12

2.1 AS ORIGENS DO MOVIMENTO 12

2.2 A EXPERIÊNCIA DA *NEGRITUDE* 24

2.3 MOMENTO PÓS-EUFORIA 34

3 **OS NOVOS ARES DA CRIOULIDADE** 46

3.1 A *PAROLE DE NUIT* 46

3.2 SOBRE LÍNGUA E LITERATURA CRIOULAS 59

3.3 DA *ANTILHANIDADE* À *CRIOULIDADE* 71

4 **PALAVRAS AO VENTO** 83

4.1 A *CRIOULIDADE* CADENCIADA PELO "CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL" 83

4.2 O CANTAR TRÁGICO E O CONTAR ÉPICO 103

4.3 ESCREVENDO NO AR 109

5. **CONCLUSÃO** 114

6. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** 118

1. INTRODUÇÃO

> *Maintenant, nous nous savons Créoles. Ni Français, ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, ni Levantins, mais un mélange mouvant, toujours mouvant, dont le point de départ est un abîme et dont l'évolution demeure imprévisible*[1]. (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1991, p.275)

No fragmento acima, os escritores martinicanos Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant fazem uma síntese do homem crioulo contemporâneo. Mas o percurso trilhado por eles e por seus antecessores até esta afirmação de identidade não foi curto nem simples.

Antes disso, anos de escravidão, de subserviência, de humilhação impediam que o negro, antilhano ou africano, se erguesse. A única voz contrária a este sentimento de inferioridade era a do contador crioulo. Este, ao transmitir a palavra do *griot* africano, o contador de estórias tradicional, apresentava uma forma de resistência ao processo de colonização.

É evidente que a função do contador mudou depois que foi transplantado para o Novo Mundo. Primeiramente, ele passou a ser o responsável por sintetizar a memória coletiva, uma vez que num mesmo engenho se encontravam negros oriundos de diversas etnias africanas. Neste sentido, o contador já apresenta o aspecto mosaico do mundo crioulo, pois além de fazer uma síntese africana, ele insere elementos europeus e caribenhos em suas narrações. Além disso, seu ofício é executado ocultamente, quando a jornada de trabalho terminava e a noite caía (e por isso sua palavra será nomeada *Parole de Nuit*). A fogueira tradicional africana era substituída pela surdina da senzala. Devido a todos esses fatores apontados, o

---

[1] *Agora nós nos reconhecemos Crioulos. Nem franceses, nem europeus, nem africanos, nem asiáticos, nem levantinos, mais uma mistura em movimento, sempre em movimento, cujo ponto de partida é o abismo e cuja evolução permanece imprevisível.*

teor dos próprios contos será alterado e seus personagens se tornarão amorais, antiéticos, pois representarão as estratégias de sobrevivência nas Antilhas durante o período colonial.

Compreende-se por Antilhas um vasto arquipélago em forma de arco, situado no Caribe, com extensão de 3.500km. Estas ilhas eram habitadas pelos índios caribes, que foram dizimados após a chegada dos europeus na ocasião das Grandes Navegações. Este trabalho se detém nas ex-colônias francesas, situadas nas Pequenas Antilhas.

Se o caminho rumo à busca da identidade crioula foi aberto localmente pelo contador, a sua pavimentação foi executada à distância. O martinicano Aimé Césaire, ao partir para a França em 1931 para concluir seus estudos secundários, entrou em contato com outros estudantes negros que, assim como ele, recusavam a assimilação. Esta se refletia tanto nas manifestações artísticas quanto no cotidiano dos negros, que pretendiam anular as diferenças entre eles e o colonizador a fim de serem aceitos por este.

Este encontro ocorreu em um período de intensa efervescência cultural devido às vanguardas artísticas e literárias. Nas artes plásticas, o cubismo e o fauvismo se inspiravam na estatuária africana e traziam à tona uma estética até então menosprezada. No campo literário, o surrealismo ensinava a romper com a lógica tradicional e a apegar-se à fantasia, ao sonho e à loucura. Politicamente, o marxismo denunciava a ganância do imperialismo e lutava por uma sociedade sem distinção social ou racial. Este foi o sopro vital que serviu de inspiração aos jovens estudantes. Para completar, o estudo dos textos dos etnógrafos Maurice Delafosse e Léo Frobenius, que refutavam a imagem da África como um continente selvagem e atrasado, incutiu neles um orgulho de suas origens até então inédito.

Neste clima de descoberta e altivez, surgirá o jornal "L'étudiant noir", assinado pelos escritores francófonos Aimé Cesaire, Léopold Sédar Senghor e Léon Damas e, posteriormente, o movimento artístico e literário da *Negritude*. Seus autores, motivados pelos movimentos pan-africanistas ocorridos nos Estados Unidos algumas décadas antes, lançam-se em busca de uma identidade cultural, buscando a volta às raízes da África primordial.

Apesar da importância deste movimento para a fundação das literaturas africanas, ele foi muito criticado pelo seu esvaziamento, uma vez que deixou de ser um movimento literário e se tornou uma bandeira, empunhada por muitos.

Jean-Paul Sartre foi um dos primeiros a apontar as falhas da *Negritude*, em um texto que supostamente deveria louvá-la. A introdução à *Antologia Negra e Malgaxe*, organizada por Senghor, é assinada por Sartre com seu célebre ensaio intitulado "Orfeu Negro". Apesar de reconhecer a relevância do movimento, Sartre alerta para sua fragilidade: "A Negritude, nascida do mal e grávida de um Bem futuro, é viva qual uma mulher que nasce para morrer e sente a própria morte nos instantes mais ricos de sua vida" (1960, p.148).

Frantz Fanon dá continuidade às críticas no livro *Peau Noire, masques blancs* e aponta a tendência do movimento de gerar um racismo no sentido contrário. Segundo ele, o negro, assim como o branco, cria um narcisismo em relação à sua raça que o impede de se relacionar com o outro.

O próprio Césaire, em entrevistas posteriores, admite que o movimento ganhou proporções exageradas e que muito foi feito ou dito em seu nome, sem que os fundadores necessariamente concordassem com esses usos da *Negritude.*

Atualmente, os ideais da *Negritude* evoluíram e deram origem a outros movimentos como o da *Antilhanidade*, por exemplo. Seu fundador, Édouard

Glissant, propõe uma profunda discussão sobre a escritura e a oralidade, buscando estabelecer uma dialética. Segundo ele, houve no Ocidente uma transcendência do registro oral em detrimento do escrito, o que diminuiu a importância da memória e do universo mítico. O objetivo da sua poética é retomar este universo, apoiando-se nos conceitos de opacidade, caos-mundo e culturas rizomáticas, que serão definidos na pesquisa.

Mais recentemente, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau deram seguimento aos estudos teóricos de Glissant e fundaram a *Crioulidade*. Neste movimento, os autores não mais procuram relembrar os dramas do passado e sim desenvolver um fazer poético que retome a palavra do contador crioulo em toda a sua amplitude.

Este trabalho pretende analisar que temas levantados pelos autores da *Negritude* são retomados pela geração contemporânea e como eles se posicionam hoje em dia em relação àquele movimento.

Além disso, temos a intenção de levantar a presença de uma reflexão teórica dentro dos textos literários a fim de investigar se a representação artística corresponde à proposta teórica.

Por fim, investigaremos nos textos literários as marcas de oralidade e a presença da língua crioula a fim de observarmos como a estética literária trabalha a relação entre o oral e o escrito.

2. O TURBILHÃO DA *NEGRITUDE*

2.1 – As origens do movimento

A lua anda devagar mas atravessa o mundo.
Provérbio africano

Ao pensarmos em literaturas negras, sejam africanas ou antilhanas, logo nos deparamos com a expressão "Negritude". Antes de tudo, é preciso esclarecer que se trata de um termo polissêmico. Ao buscarmos sua etimologia, veremos que este vocábulo surge na língua francesa na década de 30 e que sua criação é atribuída a Aimé Césaire, pois sua primeira aparição foi no poema de sua autoria "Cahier d'un retour au pays natal"[2]. Sartre nos lembra que este "termo bastante feio é uma das poucas contribuições negras ao dicionário" (1960, p.117).

Em referência a um artigo de Lilyan Kestelot, Zilá Bernd define que Negritude, em suas muitas significações, pode remeter:

> - *Ao fato de se pertencer à raça negra*
> - *À própria raça enquanto coletividade*
> - *À consciência e à reivindicação do homem negro civilizado*
> - *À característica de um estilo artístico e literário*
> - *Ao "ser-no-mundo-do-negro" (Sartre)*
> - *Ao "conjunto de valores da civilização africana" (Senghor)*
> (BERND, 1984, p.13)

Originalmente, o termo cunhado por Césaire estabelecia um posicionamento e posteriormente passou a designar o movimento literário por eles criado. No entanto, ao marcar o aspecto racial, permitiu uma ampliação de sentido, como na definição de Léopold Sedar Senghor, por exemplo.

Kabengele Munanga, autor de *Negritude: usos e sentidos*, enfatiza o mesmo aspecto plural do termo, que pode ser interpretado "ora como formação

---

[2] Jean-Michel Djian, um dos biógrafos de Léopold Senghor, comenta que este costuma fazer uma brincadeira quando é perguntado sobre a autoria do termo : "Devemos dar a Césaire o que é de Césaire" (informação verbal).

mitológica, ora como movimento ideológico" e "que reúne diversas definições nas áreas cultural, biológica, psicológica, política e em outras" (1986, p.05).

Veremos na última seção deste capítulo como foi problemática a confusão destas áreas, principalmente a transformação de um ideal essencialmente cultural em um conceito biológico ou em uma bandeira política.

Nos dias de hoje, é difícil falar de um conceito excluindo os outros, já que a palavra *Negritude* se carregou destes múltiplos sentidos através dos tempos. Mesmo que não seja nossa intenção, ao mencionarmos uma noção acabamos evocando outras semanticamente, como se elas não existissem independentemente. O conceito do qual trataremos neste momento é o que sublinha o caráter artístico, ou seja, o que trata a *Negritude* como um movimento cultural, para que analisemos seu surgimento e em seguida os desdobramentos do mesmo.

Nas colônias de língua francesa, a elite negra dos anos 30 investia ao máximo no refinamento da educação de seus filhos, tendo como ápice financiar seus estudos superiores em Paris. E, justamente quando os jovens deixavam o país natal, entravam em contato com o que há muito tempo estava sufocado: suas origens africanas.

Este resgate ocorria devido ao encontro de jovens estudantes negros oriundos de vários países no efervescente *Quartier Latin*, onde passam a reconhecer seus iguais e buscar uma origem comum: "Nós deixávamos de ser um estudante essencialmente martinicano, guadalupense, guianense, africano, malgaxe para ser apenas um e o mesmo estudante negro. Acabava-se a vida em confinamento" (DAMAS, *apud* CHAMOISEAU; CONFIANT, 1999, p.160, tradução nossa).

É curioso notar que esta descoberta de África, o pretenso continente materno, ocorria justamente através do olhar europeu. Inicialmente, através da leitura dos etnógrafos como Maurice Delafosse e Léo Frobenius. Em seus livros *Les Nègres* e *Histoire de la civilisation africaine*, respectivamente, desfazia-se a imagem negativa dos povos africanos propagada pelo colonialismo, restituindo suas civilizações e culturas. "Os trabalhos desses homens de ciências valorizavam um passado julgado sem interesse. À sua luz, dissipavam-se os defeitos injustamente atribuídos à raça negra: povo sem história, mentalidade primitiva, idólatra, fetichista" (KESTELOOT, 1971, p.101, tradução nossa). Em resposta a esses chavões, Frobenius afirma que os primeiros navegadores europeus, ao desembarcarem no reino do Congo no final da Idade Média, ficavam surpresos diante "da multidão agitada, vestida de seda e de veludo, com Grandes Estados bem ordenados, isso nos menores detalhes, com soberanos poderosos e indústrias opulentas. Civilizados até os ossos!" (*Ibid*., p.102).

Pela primeira vez um intelectual ocidental reconhecia, não apenas o valor da civilização negra, mas apontava a possibilidade de a África ser o berço da cultura. O aprofundamento dessa pesquisa gerou a teoria, ainda questionada, de que a humanidade teria começado no continente africano.

A obra de Delafosse foi igualmente importante uma vez que, dentre outros motivos, refutava os estudos racistas das décadas anteriores. Ele questionava a suposta inferioridade intelectual dos negros, afirmando que "ela nunca foi demonstrada – inúmeras provas do contrário" (*Ibid*., p.104). Ainda que o etnógrafo não fizesse críticas ao sistema colonial em si, ele já exprimia alguns comentários pungentes: "Os esplendores desses povos estavam dissolvidos após as invasões árabes e depois européias, cujo objetivo foi arrancar milhares de escravos e

inundá-los de álcool do tráfico". Todas essas considerações certamente abriram os olhos dos jovens estudantes da época.

Além disso, a descoberta da arte negra despertava o interesse destes, pois pela primeira vez ocorria a valorização de uma expressão artística tida como primitiva. Esta imagem começa a mudar após a Primeira Guerra Mundial, com a repercussão das vanguardas fauvistas e expressionistas.

No entanto, o artista que mais se aproximou da arte africana e que melhor fez a ligação desta com sua obra foi Pablo Picasso. "Picasso não era o único a sentir-se atraído por esta arte recentemente descoberta, também o tinham sido Matisse, Braque e muitos outros, mas estes não parecem ter sofrido uma catarse com tal dimensão" (GOUTIER, 2008, p.61). Ao comentar com Malraux esta influência sobre ele e seus contemporâneos, Picasso deixa claro a diferença de reações:

> *Fala-se sempre da influência dos Negros em mim. Nós todos amávamos os fetiches. Van Gogh disse : A arte japonesa, nós a temos em comum. Para nós, são os negros. Suas formas não tiveram mais influência sobre mim que sobre Matisse. Ou sobre Derain. Mas para eles as máscaras eram esculturas como outras. Quando Matisse me mostrou sua primeira cabeça negra, ele me falou de arte egípcia.* (*Apud:* MALRAUX, 1974, p.17)

Este encontro de Picasso com a estatuária africana mudaria não somente a sua visão da essência da arte, mas também a percepção da arte no Ocidente. De acordo com Goutier, sua grande descoberta não consiste apenas em compreender que a arte negra era mais do que um simples estilo, "mas de ter identificado o seu impacto como uma revolução, uma arte que não copia, mas que recria um mundo, as máscaras negras não remetiam para nenhuma realidade preexistente" (*op. cit.*, p.61).

Para Octavio Paz, a arte do Ocidente estava destinada até então a fazer o oposto, pois "ao recolher e recriar as imagens deixadas pelo naturalismo idealista da antiguidade clássica, [o Ocidente] consagrou a figura humana como o cânone supremo do belo" (1983, p.75). Para ele a ruptura só ocorreu após o contato com a arte africana e sua outra possibilidade de expressão: "O ataque da arte moderna à tradição greco-romana e renascentista foi principalmente uma investida contra a figura humana. A atuação de Picasso foi decisiva e culminou no período cubista: decomposição e recomposição dos objetos e do corpo humano" (*ibid*.).

Diante desta rajada de novos ares surge o movimento da *Negritude*, criado pelos escritores francófonos Aimé Césaire (antilhano), Léon Damas (guianense) e Léopold Sédar Senghor (senegalês). Eles fundaram inicialmente o jornal *L'étudiant noir* em 1935, que serviria para difundir suas idéias. Em seu número inicial, encontra-se o seguinte texto manifesto escrito por Césaire:

> *Les Négres furent d'abord asservis: "des idiots et des brutes" disait-on. Puis on tourna vers eux un regard plus indulgent ; on s'est dit : « ils valent mieux que leur réputation », et on a essayé de les former ; on les a « assimilés » : ils furent à l'école des maîtres. « De grands enfants », disait-on, car seul l'enfant este perpétuellement à l'école des maîtres. Les jeunes nègres d'aujourd'hui ne veulent ni asservissement, ni assimilation. Ils veulent émancipation*[3]*.* (CÉSAIRE *apud* FIGUEIREDO, 1998, p.24.)

É interessante observar que o título do jornal utiliza o termo *noir*, mas em seu texto Césaire utiliza a palavra *nègre*. Em entrevista a Françoise Vergès, ele afirma que preferia chamá-lo de "L'étudiant nègre", mas na época os colegas antilhanos acharam muito agressivo. Então, a escolha do nome *Négritude* surge

---

[3] *Primeiro os pretos foram subordinados: "uns idiotas e brutos", diziam. Em seguida, dirigiam a eles um olhar mais indulgente; diziam: "eles não são tão ruins como parecem", e tentaram formá-los; eles foram assimilados: eles foram à escola dos senhores. "As crianças grandes", diziam, pois apenas uma criança fica eternamente na escola dos mestres. Os jovens pretos de hoje não querem nem a subordinação, nem a assimilação. Eles querem a emancipação.*

inspirada em Rimbaud, quando diz "Je suis un nègre"[4] em seu poema "Mauvais sang" e pode-se dizer que ela nasce de uma tomada de posição e do desafio de se assumir *nègre*. Césaire afirma em relação a este momento inicial:

> *C'est le Nègre qu'il fallait chercher en nous. Nous nous sommes intéressés aux littératures indigènes, aux contes populaires. Notre doctrine, notre idée secrète, c'était:* "Nègre, je suis et, nègre, je resterai"[5]. (CÉSAIRE; VERGÈS, 2005, p.27).

Nesta mesma entrevista, Césaire relata seu encontro com Senghor no mesmo dia de sua chegada em Paris e sua afinidade instantânea com o "veterano": "Nous discutions éperdument de l'Afrique, des Antilles, du colonialisme. [...] Nous commentions l'actualité. C'était l'époque de la guerre d'Éthiopie; nous évoquions l'impéralisme européen et, un peu plus tard, la montée du fascisme et du racisme[6]" (*ibid.*, p.24).

O surrealismo teve uma influência fundamental neste momento de cisão, pois, ao privilegiar o primitivo em detrimento dos valores racionalistas ocidentais, "permettait de rompre avec la raison, avec la civilisation artificielle, et de faire appel aux forces profondes de l'homme[7]" (*Ibid.*, p.28). Além disso, "os surrealistas defendiam nos seus movimentos uma posição de condenação à civilização ocidental e cristã, à racionalidade, à lógica, bem como o capitalismo e a ideologia burguesa" (OYAMA, 2009, p.49).

---

[4] « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan » (RIMBAUD, 1998, p.47)

[5] *É o preto que tínhamos que buscar em nós. Nós nos interessávamos pelas literaturas autóctones, pelos contos populares. Nossa doutrina, nossa idéia secreta era: Eu sou preto e preto permanecerei.*

[6] *Nós discutíamos longamente sobre a África, as Antilhas, o colonialismo. [...] Nós comentávamos a atualidade. Era a época da guerra na Etiópia, nós evocávamos o imperialismo europeu e, mais tarde, o levante do fascismo e do racismo.*

[7] *Permitia o rompimento com a razão, com a civilização artificial e chamava às forças profundas do homem.*

Vale ressaltar que o Manifesto Surrealista foi escrito em 1926 por artistas parisienses e estabelecia seus objetivos: "buscar autonomia da linguagem artística, exaltar a revolução, buscar a essência humana, apegar-se à fantasia, ao sonho, à loucura, anular a fronteira entre teoria e prática artística" (DUPLESSIS *apud* OYAMA, 2009, p.33). Estes ideais coincidiam com os dos poetas da *Negritude*, que acompanharam o Surrealismo em seu auge.

Patrick Chamoiseau e Raphäel Confiant observam que com a Negritude a literatura metropolitana foi confrontada pela primeira vez. Para eles, este feito só foi possível graças às "armas miraculosas" do Surrealismo, com as quais os poetas se desvencilharam da dependência do mundo europeu. Os autores reconhecem também que "a grandeza de Breton foi não se ofuscar com esta investida contra a sua cultura de origem. Sua humildade foi reconhecer Césaire como um dos primeiros poetas de língua francesa do século XX[8]" (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1994, p.169).

Senghor reconhece a influência surrealista, mas ressalta que esta serviu apenas como uma diretriz: "Nós aceitamos o Surrealismo como um meio e não como um fim, como um aliado e não como um mestre. Nós nos inspiramos no Surrealismo, mas unicamente porque a escrita surrealista retomava a palavra negro-africana" (*apud* KESTELOOT, 1971, p.94).

Assim como o surrealismo serviu como matriz artística, o sustentáculo político da *Negritude* foi o comunismo pelo fato de ele se opor à colonização. Na luta de classes descrita por Karl Marx, os negros se posicionam como oprimidos diante do europeu, o opressor. Em seu Manifesto Comunista, lemos:

---

[8] André Breton, fundador do movimento surrealista na França, foi exilado em 1941 e a caminho de Nova Iorque, faz escala na Martinica. Lá ele encontrou Aimé Césaire e leu o "Cahier d'un retour au pays Natal". Em função deste encontro ele escreveu o artigo "Un grand poète noir" e o prefácio do livro de Césaire *Les armes miraculeuses*. Confiant e Chamoiseau fazem referência a este título no fragmento citado.

> *A descoberta da América e a circum-navegação da África ofereceram à burguesia em ascensão um novo campo de atividade. Os mercados das Índias Orientais e da China, a colonização da América, o comércio colonial, a multiplicação dos meios de troca e das mercadorias em geral imprimiram ao comércio, à navegação e à indústria um impulso até então desconhecido e aceleraram com isso o desenvolvimento do elemento revolucionário da sociedade em decomposição.* (MARX, Karl. Manifesto Comunista, 1848)

Para salvar esta sociedade em ruínas, os comunistas acreditavam ser necessário criar outra sem classes sociais e sem exploração de uns pelos outros, abolindo-se assim a propriedade privada. Este projeto se enquadra com as aspirações dos estudantes do mundo (negro) que, representantes do proletariado, obedecem à ordem de união clamada por Marx e abraçam a causa socialista.

Convém observar que a aproximação política foi maior ou menor para cada poeta da época. Antes da criação do jornal *L'étudiant Noir*, os jovens antilhanos haviam publicado *Légitime Défense*, que só contou com um número devido a perseguições a seus responsáveis, como corte de bolsas e ameaças por parte do governo. Para Senghor, a principal diferença entre as duas revistas era a mesma que dividia os estudantes da época: "Se as duas revistas sofreram as mesmas influências, elas se diferenciavam em diversos pontos: *L'étudiant Noir* afirmava como prioridade a primazia do cultural. Para nós, a política era apenas um aspecto da cultura, enquanto que a *Légitime Défense* pregava uma mudança política radical" (*apud* KESTELOOT, 1971, p.92). Anos depois, a distinção dos mais ou menos engajados politicamente afetou até os fundadores da *Negritude*. Césaire se afiliou ao Partido Comunista Francês, do qual só se desligou em 1956. Senghor, por outro lado, considera o socialismo como um método, um instrumento de pesquisa e adota o dogma marxista apenas para "analisar dialeticamente nossa situação concreta de negro-africanos, de malgaxes, de antilhanos colonizados" e para "encontrar uma solução original, que será a única eficaz" (*ibid.*, p.93).

Apesar desta importante separação política, Césaire afirma em entrevista à Françoise Vergès:

> *Notre amitié était intacte en dépit de nos différences de caractère. Il était africain et moi antillais; il était catholique, et politiquement proche du MRP; à l'époque j'étais plutôt communiste. Nous ne nous disputions jamais, parce que nous nous aimions profondément et que nous sommes vraiment formés l'un l'autre* [9] (2005, p.24).

Como descrevemos, a *Negritude* se destacou por sua importância, mas vale apontar que ela não se configurou como pioneira. O primeiro movimento de valorização racial ocorreu na década anterior nos Estados Unidos e ficou conhecido como a *Harlem Renaissance* ou o Renascimento Negro. Mesmo tendo surgido e se consolidado na Europa, a *Negritude* nasce embalada pelos ecos provenientes do bairro negro de Nova Iorque dos anos 20. Esta efervescência cultural se manifestou em diversos domínios: na música ocorre o surgimento do *jazz*, no teatro, os musicais de Bob Cole e na literatura despontam nomes como Claude McKay, Reichard Wright e, principalmente, Langston Hughes. Este é responsável pelo famoso refrão "black is beautiful", que ganhará muita força nos anos 70:

I too sing America	*Eu também canto América*
I am the darker brother. *They send me to eat in the kitchen* *When company comes,* *But I laugh,* *And eat well,* *And grow strong.*	*Eu sou o irmão negro* *Eles me mandam comer na cozinha* *Quando chegam as visitas* *Mas eu rio* *E como bastante* *E cresço forte*
Tomorrow, *I'll be at the table* *When company comes.* *Nobody'll dare* *Say to me,* *"Eat in the kitchen,"* *Then.*	*Amanhã* *Eu estarei na mesa* *Quando as visitas vierem* *Ninguém ousará* *Dizer-me* *"Vá comer na cozinha"* *Então.*

[9] *Nossa amizade permaneceu intacta apesar de nossas diferenças de caráter. Ele era africano e eu antilhano; ele era católico e politicamente próximo do partido republicano; na época eu era comunista. Nós não brigamos nunca, porque nós nos amávamos profundamente e nos formamos um ao outro*

Besides,	*Além disto,*
They'll see how beautiful I am	*Eles verão como sou bonito*
And be ashamed--	*E terão vergonha --*
I, too, am America.	*Eu também sou América*

(*Apud* BERND, 1984, p.28)

Ainda nas Américas, encontramos outro pólo de resistência precoce ao colonialismo: o Haiti. Césaire afirma em seu poema *Cahier d'un retour au Pays Natal* que foi neste país onde a *Negritude* se ergueu pela primeira vez[10]. Na verdade o responsável pelo levante foi um escravo, Toussaint Louverture, ao liderar os negros e mulatos contra as tropas francesas em 1804. Com isso, o Haiti foi o primeiro país latino-americano a declarar-se independente. Lemos no poema citado:

> *Ce qui est à moi*
> *c'est un homme seul emprisonné de blanc*
> *c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche*
> *(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)*
> *c'est un homme seul qui fascine l'épervier blanc de la mort blanche*
> *c'est un homme seul dans la mer inféconde de sable blanc*
> *c'est un moricaud vieux dressé contre les eaux du ciel*
> (CÉSAIRE, 1971, p. 53)

Pouco mais de um século depois, os haitianos vêem sua independência ameaçada pelos norte-americanos quando estes exercem uma ocupação militar, ocupando a alfândega e a administração. Surge como forma de resistência o *Indigenismo*, movimento que visa "o retorno à cultura autóctone e popular, valorizando os falares crioulos e o vodu, religião que (...) é proscrita durante muito tempo" (BERND, 1984, p.31). Seus criadores fundam em 1927 a *Revue Indigène* que é considerado por muitos estudiosos o alicerce fundador da *Negritude*.

O *indigenismo* tentava desconstruir a imagem dos autóctones como selvagens, muito difundida pela colonização. A peça "A tempestade", escrita por

---

[10] *« Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette Polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie dorsale et de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation »* (CÉSAIRE, 1971, p. 52).

Shakespeare em 1611, alimenta este preconceito, ao criar personagens como Próspero e Caliban[11], que representam a civilização e a barbárie.

Após um naufrágio, Próspero, o duque de Milão e sua filha Miranda aportam em uma ilha quase deserta. Seus únicos habitantes eram Sicorax, uma bruxa "de poder tão grande que até mesmo na lua tinha influência" (SHAKESPEARE, s.d., p.101); seu filho Caliban, "um monstrengo **manchado**" (*ibid*, p.47, grifos nossos) e Ariel, espírito que rege os ventos, mantido preso em uma árvore por Sicorax. Após a morte desta, Próspero liberta Ariel e o mantém em seu poder em troca de favores. A relação dos dois, porém, é amigável e respeitosa. O contrário ocorre com Caliban, que também passa a ser escravo de Próspero: "este bloco de escuridão é minha propriedade" (*ibid.*, p.101). A primeira aparição de Caliban na peça é acompanhada do seguinte monólogo:

> *Esta ilha é minha, herdei-a*
> *de Sicorax, a minha mãe. Roubaste-ma;*
> *adulavas-me, quando aqui chegaste;*
> *fazias-me carícias e me dava*
> *água com bagas, como me ensinaste*
> *o nome da luz grande e da pequena*
> *que de dia e de noite sempre queimam.*
> *Naquele tempo, tinha-te amizade,*
> *Mostrei-te as fontes frescas e salgadas,*
> *Onde era a terra fértil, onde era estéril*
> *Seja eu maldito por havê-lo feito!*
> *A falar me ensinaste, em verdade.*
> *Minha vantagem nisso, é ter ficado*
> *Sabendo como amaldiçoar. Que a peste*
> *vermelha vos carregue, por me terdes*
> *ensinado a falar vossa linguagem* (*ibid.*, p.50)

É compreensível que os autores da *Negritude* se identifiquem com Caliban: este habitava a ilha antes da chegada do europeu, que o ludibria e impõe sua língua; é originário de uma fonte poderosa de misticismo e uma vez dela destituída, vê-se vítima da escravidão. Os outros europeus que chegam à ilha

[11] Adotamos a forma Caliban (em detrimento do aportuguesamento Calibã) uma vez que este mantém o anagrama de canibal.

também se apresentam amistosos a princípio, mas o embriagam para raptá-lo e vendê-lo no Velho Mundo. Caliban entoa seu grito de liberdade sem saber que era enganado: "Já não farei mais barragem para peixe, nem fogo irei buscar quando ele mandar. Não lavo prato nem carrego feixe. Bã, bã, bã, Caliban! Outro mestre amanhã! Liberdade! Viva! Liberdade! Liberdade!" (*Ibid*., p.69).

Césaire retoma os personagens shakespearianas na peça *Une tempête*, que passam a representar a luta de classes nas Antilhas. Próspero, obviamente, é o colonizador. Ariel é "um mestiço, um mulato assimilado culturalmente que dialoga com o negro e com Próspero, fazendo jus ao seu estatuto de meio-branco/meio-negro" (OYAMA, 2009, p.25). O negro é Caliban, que continua a gritar por independência e recusa a assimilação:

> *Eh bien, j'ai décidé que je ne serai plus Caliban. [...]*
> *Caliban n'est plus mon nom, c'est simple ! Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom. Plus exactement l'homme dont on a volé le nom. [...] Tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité! Uhuru!* (CÉSAIRE *apud* ibid, p.25)

Trata-se de uma representação do herói da *Negritude*, aquele que se levanta diante da opressão e reivindica sua identidade cultural, por séculos menosprezada.

2.2 – A experiência da *Negritude*

> *Ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale*
> *elle plonge dans la chair rouge du sol*
> *elle plonge dans la chair ardente du ciel,*
> *elle troue l'accablement opaque de sa droite patience…*
> Aimé Césaire

Após termos apresentado um panorama da *Negritude*, veremos agora seus fundamentos através da comparação de dois grandes textos teóricos e críticos deste movimento. O primeiro é "Orfeu Negro", de Jean-Paul Sartre, que foi convidado em 1948 a escrever a introdução da *Antologia da Nova Poesia Negra e Malgaxe* por seu organizador Léopold Sédar Senghor. O segundo é *Pele Negra, máscaras brancas* de Franz Fanon, escrito quatro anos depois e que constitui uma das principais análises da psicopatologia do negro.

Deter-nos-emos no capítulo "A experiência vivida pelo negro", que retrata em primeira pessoa a situação deste em contato com seu opressor. Segundo o autor, neste capítulo "nós assistimos aos esforços desesperados de um negro que se obstina a descobrir o sentido da identidade negra" (FANON, p. 11, 1952, tradução nossa). No final deste relato, temos um diálogo com o artigo de Sartre mencionado anteriormente.

Já na introdução do livro, Fanon demonstra que, para livrar-se das anomalias afetivas e dos complexos de inferioridade causados pelos anos de opressão, é preciso uma interpretação psicanalítica da questão negra. Para tanto, ele descreve a gênese da ontologia do negro, que ocorre a partir do contato com o branco:

> *E então nós fomos obrigados a enfrentar o olhar branco. (…) No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do esquema corporal*[12]*. O conhecimento do corpo é uma*

[12] Conceito da psicologia que descreve a imagem mental (por vezes subjetiva) que o indivíduo cria de seu próprio corpo.

> *atividade de negação.É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera de precisa incerteza.*
> (FANON, p. 89, 1952)

Temos nesta interação inicial a angústia primeira e determinante do negro: como se impor e provar seu valor diante de uma civilização que ao mesmo tempo os ignorava e se impunha? A única saída encontrada seria negar suas origens e aceitar sua condição inferior. Nesta tentativa de não oferecer resistência, residia a esperança de igualar-se ao anular-se:

> *Desorientado, incapaz de existir sem a presença do outro, o branco, que, impiedosamente me aprisionava, eu me situava longe do meu ser, muito longe, eu me constituía objeto. [...] Eu queria apenas ser um homem no meio de outros homens.* (FANON, p. 91, 1952)

Sartre descreve esta sensação em sua introdução. Ao falar dos autores presentes na antologia, ele nota o peso da escravidão em seus poemas. Mesmo tendo sido escritos décadas mais tarde, esta passa a ser "a mais viva das lembranças". "A escravidão é um fato passado que os nossos autores ou seus pais não conheceram diretamente. Mas é também um imenso pesadelo do qual os mais jovens dentre eles não sabem se despertaram de todo" (SARTRE, p.139, 1948).

Lilyan Kesteloot nos lembra os detalhes desta cruel empreitada: "Um mínimo de cento e cinqüenta milhões de homens arrancados da África em quatro séculos, a escravidão abolida há menos de cem anos deixou a miséria, a segregação e preconceitos de todos os tipos" (1971, p.116). A autora lembra que somente após esse contato surgirá a dicotomia branco e negro. "O contato brutal com o Ocidente vai modificar a negritude primitiva e nela acrescentar um dado racial: É o branco que cria o negro" (*ibid.*, p.116).

A única saída encontrada pelos negros era "assemelhar-se tanto quanto possível ao branco, para, na seqüência, reclamar dele o reconhecimento de fato e

de direito" (MUNANGA, 1986, p.27). Este processo de branqueamento constitui uma assimilação dos valores dos colonizados e a auto-recusa.

Fanon menciona que um dos projetos dos laboratórios de cosméticos da época era o serum de branqueamento que, segundo ele, "permitiria aos negros mais infelizes se branquearem e então não mais aceitar o peso desta maldição corporal" (1952, p. 90). Guardadas as devidas proporções, até os dias de hoje soluções estéticas como os alisamentos capilares ou cirurgias plásticas para afinar o nariz são empregadas para que todos se encaixem nos padrões estéticos impostos pela etnia dominante. Se observarmos a mídia contemporânea, grande parte dos negros conhecidos por sua beleza possui traços finos[13]. Como podemos ver, a máscara branca a que Fanon se refere continua sendo muito usada na nossa sociedade.

Mas esta máscara não encobre completamente a real situação do negro. Na verdade, estas tentativas são inúteis e "ao seu esforço em vencer o desprezo, em vestir-se como o colonizador, em falar a sua língua e em comportar-se como ele, o colonizador opõe a zombaria" (MUNANGA, 1986, p.31). Segundo o autor, com esta atitude o negro ganha mais um traço para ser condenado: o ridículo.

Para descrever este contato desconfortável com o branco, Fanon utiliza um trem como cenário. Aí o negro está deslocado, é minoria e por isso temos a impressão que a cena se passa na Europa:

> *No trem, não se tratava mais de um conhecimento do meu corpo na terceira pessoa, mas na tripla pessoa. No trem, ao invés de um, me deixavam dois, três lugares. Eu existia em triplo: eu ocupava espaço.*(...) *Onde me situar, ou melhor, onde me enfiar ?* (FANON, p. 90, 1952)

[13] Alguns exemplos que nos ocorrem : a modelo inglesa Naomi Campbell, a atriz brasileira Taís Araújo, o cantor americano Lenny Kravitz. Outro cantor americano, Michael Jackson, constitui um exemplo drástico de afinamento de traços e, literalmente, de branqueamento.

Os outros personagens desta cena são uma mãe e seu filho, que interagem com o negro. A criança chora de medo dele e o aponta, causando constrangimento na mãe. Esta o censura, dizendo: "Ele vai se irritar" e explica: "ele é originário de 'nossas' velhas colônias". Vira-se para o martinicano, pedindo: "Não lhe dê atenção, moço, ele não sabe que você é tão civilizado quanto nós" (FANON, p. 91, 1952). Nesta breve interação, podemos identificar o preconceito velado dos europeus que a criança, com sua sinceridade, evidencia.

Césaire também descreve o desconforto de um negro em outro veículo de transporte coletivo da metrópole em seu célebre poema "Cahier d'un retour au pays natal":

> *Un soir dans un tramway en face de moi, un nègre.*
> *C'était un nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway. Il essayait d'abandonner sur ce banc crasseux de tramway ses jambes gigantesques et ses mains tremblantes de boxeur affamé. Et tout l'avait laissé, le laissait. Son nez qui semblait une péninsule en dérade et sa négritude même qui se décolorait sous l'action d'une inlassable mégie. Et le mégissier était la Misère. [...]*
> *Et l'ensemble faisait parfaitement un nègre hideux, un nègre grognon, un nègre mélancolique, un nègre affalé, ses mains réunies en prière sur un bâton noueux. Un nègre enseveli dans une vieille veste élimée.* (CÉSAIRE, 1996, p.64)

Esta figura cômica e triste, quase caricatural, descrita como um gorila vestido de homem, arranca risos de algumas mulheres sentadas perto. E o poeta, ao invés de se revoltar diante da cena, confessa sua fraqueza: "J'arborais un grand sourire complice... / Ma lâcheté retrouvée ! / Je salue les trois siècles qui soutiennent mes droits civiques et mon sang minimisé. / Mon héroïsme, quelle farce !" (*ibid*., p.65). Ele se envergonha por compartilhar a discriminação, já que ainda não pode combatê-la.

Diante desta opressão e tendo sido convencido que é inferior ao colonizador, o negro se isola e enxerga a sua fragilidade :

> *Eu me sento próximo do fogo e descubro a minha aparência. Eu não a tinha visto. Ela é de fato feia. Onde me enfiar então? (...) Há muito tempo o fogo estava morto e novamente o negro tremia.* (FANON, p. 92, 1952)

Segundo Sartre, esta sensação é o resultado do duplo exílio vivenciado pelos negros que vivem "na Europa, no frio, no meio das multidões cinzentas". Ele sonha com a sua casa, no exemplo de Fanon, com a Martinica. No entanto, sua terra natal já era um exílio, pois "os negreiros arrancaram seus pais da África e os dispersaram" (SARTRE, p.114, 1948).

Sozinho, exilado, o negro sente frio e treme. No contato com o branco, o negro treme. Tem vergonha de sentir frio, de ser diferente. Treme. Treme de raiva:

> *Eu havia compreendido. Tratava-se de raiva. Eu era odiado, detestado, desprezado, não pelo vizinho da frente ou por um primo de sangue, mas por toda uma raça. Eu sentia nascer em mim lâminas de facas. Eu decidi me defender.* (FANON, p. 95, 1952)

A raiva descrita por Fanon é uma resposta às diversas manifestações de racismo. Até no campo da ciência ela se faz presente, como podemos notar no fragmento citado por ele, extraído do IIº congresso de eugenia: "os cruzamentos entre raças diferentes diminui o nível físico e mental. Enquanto não obtivermos um conhecimento fundamentado dos efeitos dos cruzamentos raciais, o mais prudente é evitá-los" (MOEIN, J. *Apud*: FANON, p. 96, 1952).

A origem da eugenia data de 1854, com a publicação do "Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas", do Conde de Gobineau. Este desenvolveu a teoria do determinismo social, que influenciou a Alemanha Nazista a estipular cientificamente uma hierarquia entre "raças humanas". Existia a "raça superior", nórdica, e abaixo dela, as "raças inferiores", também conhecidas como *Untermenschen* (subumanos) e seus pertencentes eram considerados como

perigosos para a sociedade. Os "menos humanos" nesta política racial eram os africanos, ciganos e judeus.

No entanto, Fanon lembra que "o judeu pode ser ignorado em seu judaísmo", trata-se de um branco que até consegue "passar despercebido". Já ao negro, "não resta nenhuma chance", ele não é um escravo das idéias que os outros tem dele, mas de sua aparência (FANON, p. 93, 1952). Sartre também aponta esta situação: "um judeu, branco entre brancos, pode negar que seja judeu, declarar-se homem entre homens. O negro não pode reclamar para si esta abstrata humanidade incolor: ele é preto" (SARTRE, p.111, 1948).

No Brasil, o responsável pela expansão das idéias eugenistas era o médico Renato Khel, a quem o escritor Monteiro Lobato, também adepto desta corrente, dirigiu uma carta: "Renato, tu és o pai da eugenia no Brasil e a ti devia eu dedicar meu *Choque*[14], grito de guerra pró-eugenia. (...) Precisamos lançar, vulgarizar estas idéias. A humanidade precisa de uma coisa só: poda. É como a vinha. Lobato" (*Apud*: DIWAN, p. 42, 2007).

Parte da ideologia racista consistia em invalidar a história e a cultura negras. No discurso sobre o colonialismo, Césaire lembra que Gobineau afirmava que "só há história branca (1971, p.67). Ele observa que era interesse dos colonizadores mostrar os negros como inferiores, pois ao difundir a imagem de bárbaros e adoradores de fetiches justificava-se a escravidão. Senghor também se manifesta neste sentido: "Os colonizadores legitimavam nossa dependência política e

[14] O autor se refere a seu único romance adulto *O choque das raças ou o presidente negro*, publicado em 1926. A história é narrada por Ayrton que, depois de um acidente de carro, é iniciado na revelação do futuro por Jane, filha do professor Benson, cuja invenção - o porviroscópio - lhe permite observar o futuro. Jane revela a Ayrton os episódios que envolvem a eleição do 88° presidente norte-americano. Três candidatos disputam os votos: o negro Jim Roy, a feminista Evelyn Astor e o presidente Kerlog, candidato à reeleição. A cisão da sociedade branca em partido masculino e feminino possibilita a eleição do candidato negro. Perante o fato consumado, a raça branca engendra uma "solução final": a esterilização dos indivíduos de raça negra, camuflada num processo de alisamento de cabelos.

econômica pela teoria da tabula rasa. Segundo eles, não havíamos inventado nada, criado nada, escrito nada e nem nada esculpido, nem pintado, nem cantado. Dançarinos!" (*apud* KESTELOOT, 1971, p.111). A descoberta da anulação causada por esse processo veio acompanhada de uma revolta característica.

Este ódio nascido do ódio nos remete ao célebre discurso de Malcolm X, ativista americano que, mesmo tendo atuado algumas décadas mais tarde, descreve bem esta dinâmica:

> *Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele a ponto de alvejá-la? Quem te ensinou a odiar a textura de seus cabelos a ponto de queimá-los, destruí-los para torná-los lisos como os de seu opressor? Quem te ensinou a odiar o formato de seu nariz e de sua boca? Quem te ensinou a odiar você da cabeça aos pés? Antes de dizer que eu ensino o ódio, pergunte a si mesmo quem te ensinou a odiar o que Deus criou para você.*

Como se defender? A quem recorrer? O negro, de fato, se encontrava isolado e longe de casa, mas não estava sozinho em sua solidão. Outras vozes também ecoavam com a dele:

> *É de se compreender que diante da paralisia afetiva do branco tenha nascido o meu grito preto.(...) Do outro lado do mundo branco, uma feérica cultura preta acenava para mim. Escultura preta! Eu começava a enrubescer de orgulho!* (FANON, pp. 98 e 99, 1952)

Neste parágrafo, Fanon repete intencionalmente o adjetivo "preto" (e não negro) diversas vezes. Desta forma o autor demarca o contato com a cultura negra e a descoberta da *Negritude*. Este é o momento no qual "insultado, avassalado, reergue-se, apanha a palavra 'preto' que lhe atiraram qual uma pedra; reivindica-se como negro, perante o branco, na sua altivez" (SARTRE, p.111, 1948).

Fanon identifica-se com estes novos poetas e afirma: "Sim, são todos meus irmãos", nomeando Senghor como "o nosso trovador" (FANON, pp. 98 e 99, 1952). Sartre observa que "aos negros é que estes negros se dirigem, e para falar-lhes de

negros: sua poesia não é satírica nem imprecatória: é uma tomada de consciência" (SARTRE, p.111, 1948).

Ao mencionar este momento inicial, ele reconhece que a poesia negra de língua francesa era na época a única com caráter revolucionário e identifica a necessidade de trazê-la à tona: "A *Negritude*, como liberdade, é ponto inicial e termo final: trata-se de passá-la do imediato ao mediato, de tematizá-la. Portanto, trata-se de morrer para a cultura negra a fim de renascer para a alma negra" (SARTRE, p.123, 1948).

Este ciclo de morte e renascimento faz parte da alegoria de Orfeu utilizada por Sartre para definir a poética negra. Segundo ele, o tema do retorno ao país natal remete à descida aos "Infernos resplendentes da alma negra. Trata-se de uma busca, de um despojamento sistemático e de uma ascese que acompanha um esforço contínuo de aprofundamento" (*ibid.*, p.116).

Neste mergulho em si mesmo, o negro encontra a África no papel de Eurídice, antigo amor negligenciado e agora pulsante. Seu fazer poético é a única forma de regatá-la do mundo subterrâneo:

> *Eia! O tantã balbucia a mensagem cósmica. Apenas o negro é capaz de transmiti-la, de decifrar seu sentido. (...) As artérias do mundo, confusas, arrancadas, desenraigadas, se dirigiram a mim e me fecundaram* (FANON, p. 100, 1952)

O tantã citado, mais do que um símbolo dos costumes e ritos africanos, é um recurso estilístico no qual os autores tomam emprestado o ritmo de percussão primitivo para cadenciar seus novos cantos. Sartre assim define este ritmo:

> *O ato poético é então uma dança da alma; o poeta instala em si o tempo de seus antepassados; sente-o escoar-se com seus saltos singulares; espera reencontrar-se neste escoamento rítimico; eu diria que tenta deixar-se possuir pela negritude de seu povo; espera que os ecos de seu tantã venham despertar os instintos imemoriais que dormem em seu âmago* (p.124, 1948).

Assim se posicionavam os "filhos mais velhos do mundo", como define Aimé Césaire, com a sensação que tinham encontrado "não mais as origens, mas a Origem" (FANON, p.101, 1952). O negro penetra nesta África onírica, idealizando a magia negra, as orgias, as forças invisíveis que regiam esta relação incestuosa. Sartre descreve bem este continente multifacetado:

> *África, último círculo, umbigo do mundo, pólo de toda a poesia negra, a África ofuscante, incendiada, oleosa como uma pele de serpente, África de fogo e de chuva, (...) a África fantasma vacilante qual uma flama, entre o ser e o nada, porém ausente, desintegrando a Europa com seus raios negros e no entanto invisível, fora do alcance, a África, continente imaginário.* (SARTRE, p.114, 1948).

Neste momento os autores da *Negritude* ainda não se davam conta deste aspecto utópico de África. Alimentavam-se de seu calor confortável e levantavam-se imponentes diante da Europa. Em sua euforia, não eram capazes de perceber a fragilidade desta paixão à distância, como demonstra Fanon: "Eu havia ganho, eu exultava!" (*op. cit.*, p.103).

Foi preciso que alguém de fora os alertasse para a artificialidade e a perenidade de seu discurso. Neste caso, não se tratava mais do opressor, mas de "um amigo dos povos de cor", como descreve Fanon, aquele que dera "um golpe imperdoável" em toda a "geração de jovens poetas negros". Ao mesmo tempo que estabelecia uma rica análise da situação do negro, "Jean-Paul Sartre, em seu Orfeu Negro, destruía o entusiasmo negro" (*ibid*, p.109).

Fanon relata que ao ler suas páginas, das quais ele cita uma longa passagem que termina com o vaticínio "assim a Negritude existe para se destruir, é passagem e não término, meio e não fim último", ele reconhece: "senti que me roubavam a minha última chance" (*ibid*, p.108).

O cerne da crítica de Sartre é o fato de a *Negritude* criar um racismo anti-racista que, se por um lado é apontado como "o único caminho capaz de levar à

abolição das diferenças de raça" (*op. cit.*, p.111), por outro é um paradoxo. Afinal, como um povo que tanto lutou para eliminar as diferenças raciais pode permanecer tão centrado em si mesmo? É como se o Orfeu Negro, em sua descida aos infernos, se distraísse e se apaixonasse por seu próprio reflexo.

Destas e de outras críticas, suscitadas inicialmente por Sartre e em seguida por outros teóricos que deram prosseguimento às suas reflexões, trataremos a seguir.

2.3 – Momento pós-euforia: críticas à *Negritude* e suas repercussões

Um tigre não proclama sua tigritude; um tigre salta e ataca sua presa
Wole Soyinka.

Após a euforia gerada pela *Negritude*, a realidade aos poucos retomava seu espaço e a dose de auto-estima, outrora incutida nos irmãos de cor, se esmaecia lentamente. Jean-Paul Sartre deu início a uma onda questionadora que durou mais de três décadas ao encerrar seu "Orfeu Negro" com uma série de perguntas pungentes, cujas respostas determinariam quão frágil este movimento se apresentava.

Analisaremos a seguir algumas destas críticas e também a opinião de outros intelectuais. Estes tanto concordam e acrescentam pontos problemáticos à visão de Sartre, como apontam outros aspectos inerentes ao movimento por ele ignorados.

Logo no início do prefácio, antes mesmo das perguntas finais, Sartre critica o fato de os "os anunciadores da *Negritude*" serem obrigados a "redigir em francês o seu evangelho" (1948, p.117). Segundo ele, isso seria uma grande incongruência, uma vez que os autores "instala[m] em si mesmo o aparelho de pensar do inimigo" e como conseqüência de "declarar em francês que rejeita a cultura francesa, o negro apanha com uma mão o que joga fora com a outra" (*ibid*., p.117).

O intelectual francês reconhece que a escolha do idioma se explica pela falta de uma língua comum, atribuindo esta condição à diáspora negra: "Dispersos pelo tráfico nos quatro cantos do mundo, os negros não dispõem de uma língua comum; para incitar os oprimidos à união, devem recorrer às palavras do opressor" (*ibid*., p.117). No entanto, ele esquece ou ignora que esta língua comum nunca existiu, mesmo antes do transplante dos negros de seu continente natal para as

Américas. As divisões geográficas da África foram feitas segundo os interesses dos países europeus que a colonizavam na época, sem respeitar os territórios das diversas etnias pré-existentes. Apenas para ilustrar, tomemos o caso do Senegal, um dos países colonizados pela França e berço de muitos escravos. Hoje em dia, os Wolof representam 43% da população, seguidos pelos fulaní (24%), Serer (15%), Jola (4%), Mandingos (3%), além de outras pequenas comunidades, cada etnia falando uma língua diferente. A opção dos autores pelo francês não é apenas ideológica, mas também estratégica.

No entanto, esta estratégia teve como desdobramento o anulamento das particularidades de cada cultura, sendo este um dos principais alvos das críticas em relação à *Negritude*, que tenta "unir artificialmente povos geográfica, histórica e culturalmente diferentes" (MUNANGA, 1986, p.57).

Historicamente e, por conseguinte, psicologicamente, os negros compartilham o fardo de terem sido os últimos a serem escravizados no curso da humanidade. Essa cicatriz comum os uniu emocionalmente, mesmo possuindo origens diferentes, como foi o caso dos nossos estudantes do *Quartier Latin*. No entanto, "do ponto de vista político, sócio-econômico e geográfico não é possível conceber uma unidade entre todos os negros do mundo" (*ibid.*, p.57).

Sartre enxerga esta falha como o princípio do fim do movimento: "Um passo a mais e a *Negritude* desaparecerá completamente: o que era a ebulição ancestral e misteriosa do sangue negro, o próprio negro converte em acidente geográfico, no produto inconsistente do determinismo universal" (1948, p.146).

René Depestre aponta outra conseqüência negativa desta união impossível que consiste no fim das particularidades, logo, o fim da identidade de cada indivíduo: "Longe de formar uma consciência contra as violências do

subdesenvolvimento, a *Negritude* dissolve seus negros e seus negro-africanos num essencialismo perfeitamente inofensivo para o sistema que subtrai aos homens e mulheres a sua identidade" (1980, p.93). Em entrevista realizada alguns anos antes de sua morte, Césaire afirma em relação aos direitos do homem: "à liberté, égalité, fraternité, j'ajoute toujours identité[15]" (CÉSAIRE; VERGÈS, 2005, p. 69).

Na verdade, o que ocorreu com a *Negritude* foi que, em nome de uma identidade maior (a racial), as identidades menores foram apagadas. Amin Maalouf, em seu livro *Les identités meurtrières*, define esta complexa situação de pertencer a um grupo identitário, anulando imediatamente todas as outras particularidades que definem um indivíduo:

> *Sua 'essência' determinada de uma vez por todas no nascimento não mudará mais; como se o resto, todo o resto – sua trajetória de homem livre, suas convicções adquiridas, suas preferências, sua sensibilidade própria, suas afinidades, sua vida, em resumo – não valesse de nada. E ao incitar nossos contemporâneos a "afirmar sua identidade",* [...] *o que dizemos é que eles devem resgatar este pertencimento fundamental, que costuma ser religioso ou nacional ou racial ou étnico.* (MAALOUF, 1998, p.11, tradução nossa).

Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, em seu recente estudo *Lettres Créoles*, observam que a unidade artificial e utópica também serviu para apagar o passado colonial. Eles reconhecem que a *Negritude* retomou o grito original, nascido nos navios negreiros, mas ao mesmo tempo ignorou os anos de silêncio que precederam o novo grito, desprezando o que ocorreu neste período. No caso dos autores antilhanos, "a cultura crioula foi apagada em detrimento de um mundo negro desconhecido" (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1999, p.172).

Na visão dos autores, isso ocorre uma vez que esses autores se servem de armas originárias da Europa para despertar a consciência, gerando a longo prazo um processo alienante que acaba por anular a cultura crioula. A título de exemplo,

---

[15] *Ao lado da liberdade, igualdade e fraternidade, eu sempre incluo identidade.*

eles mencionam que o "empréstimo" do movimento surrealista pelos autores da *Negritude* não é diferente do que foi feito no passado com o parnasianismo. Ambos se enquadram no conceito de Bovarismo[16] coletivo, ou seja, "uma inclinação para assumir uma personalidade fictícia que não combina com a realidade" (BERND, 1984, p.49). A *Negritude* apenas substitui uma ilusão por outra, a Europa pela África.

Lilyan Kesteloot compartilha esta opinião e atribui à influência excessiva a criação de obras predominantemente impessoais. Para ela, "este fracasso prova a que ponto o temperamento negro ainda é tirânico no caso dos indivíduos paradoxalmente ávidos por se ocidentalizar, na medida em que o esforço de sufocá-lo lhes cala o desejo de criar" (1971, p. 115).

Este caráter alienante do movimento se explica ao observarmos seus criadores, oriundos de diversas burguesias coloniais que pouco ou nada sabiam das terras de seus antepassados. Inclusive, para atingir a elite, foi-lhes necessário esquecer o passado africano e adotar a cultura francesa. Munanga salienta que a *Negritude* "era, num primeiro momento, um movimento essencialmente intelectual, incapaz de atingir as bases populares" (1986, p.67).

Com o passar do tempo, o que era um movimento intelectual de um grupo específico passou a sofrer um desgaste. Zilá Bernd compara o "universalismo da *Negritude*" a um *slogan*, já que na década de 50 esta palavra-chave "começa a ser empregada por diferentes ideologias e em diferentes contextos" (1984, p.19).

Aimé Césaire, em entrevista à Lilyan Kesteloot, expõe as principais discordâncias ao responder à pergunta "Eu gostaria de saber como é que você se

[16] Referência à Madame Bovary, personagem principal do romance homônimo de Gustave Flaubert.

situa hoje com relação à *Negritude*?". O primeiro aspecto por ele comentado é justamente essa transfiguração do movimento literário em doutrina política:

> *Há um fato evidente: a Negritude vivenciou perigos e isso fez com que ela tendesse a tornar-se uma escola, a tornar-se uma igreja, a tornar-se uma teoria, uma ideologia. Sou a favor da Negritude do ponto de vista literário e como ética pessoal, mas eu sou contra uma ideologia fundada na negritude. Não acredito de forma alguma que a negritude resolva tudo; em particular, estou de acordo com o ponto de vista daqueles que criticam a negritude, sobre certos usos que puderam ser feitos da negritude. Quando uma teoria, digamos literária, se coloca a serviço de uma política, acredito que ela se torna infinitamente detestável.*(CÉSAIRE, *apud* DEPESTRE, 1980)

Dando continuidade a sua crítica extremamente lúcida, ele reconhece que a *Negritude* foi desviada de seu rumo e trouxe conseqüências perigosas. Sob a bandeira do "universalismo negro", a então tomada de consciência foi deturpada e serviu de justificativa para políticas condenáveis:

> *Recuso absolutamente uma espécie de pan-negrismo idílico graças a um imenso agregado no qual apenas Deus reconhecerá os seus. Recuso-me a me considerar, em nome da* Negritude*, irmão de M. François Duvalier*[17]*, para não citar senão os mortos, e outras sinistras personagens que me fazem arrepiar os cabelos. Mesmo em nome da* Negritude*, considero que não temos nada em comum.*(*ibid*.)

No entanto, Césaire não renega a matriz da *Negritude*, apenas estabelece a importante distinção entre o caráter biológico e o cultural do movimento, alertando para o risco que se corre ao cometer esta desarmonia:

> *Por conseguinte, não rejeito a negritude, mas a olho com um olhar extremamente crítico.*[...] *Além disso, minha concepção da negritude não é biológica, ela é cultural e histórica. Acredito que há sempre um certo perigo em fundar o que quer que seja a partir do sangue que se tem, as três gotas de sangue negro.* [...] *Acredito que é ruim considerar toda a história como o desenvolvimento, através do tempo, de uma substância negra que existiria previamente à história.* [...] *Ao fazer isso, cai-se em um gobinismo às avessas. E isso me parece grave. Filosoficamente isso me parece insustentável.* (*ibid*.)

[17] François Duvalier, mais conhecido como Papa Doc, foi um médico e ex-ditador do Haiti. Foi eleito presidente daquele país em 1957 e governou até sua morte, em 1971. Ao final de seu governo, o Haiti era a nação mais pobre das Américas, o índice de analfabetismo estava entre os primeiros do mundo e a saúde pública encontrava-se em estado caótico.

Eis o cerne das críticas mais graves em relação à *Negritude*; o calcanhar de Aquiles, como define Bernd (1984, p.49). Ao "insistir na especificidade de *raça* e não de *classe*" (*ibid.*, p.49) os autores voltam à situação inicial de racismo por eles criticada, já que ainda concebem uma sociedade dividida pela cor de pele.

René Menil, autor martinicano fundador da revista "Tropiques", enfatiza que "o sentimento racial é uma etapa necessária, uma experiência histórica através da qual deve passar [...] o homem de cor colonizado, para sentir-se seguro de si mesmo no seu afrontamento com o mundo do imperialismo". E deixa bem claro que este sentimento se distingue claramente dos ideais da *Negritude*:

> *Há entre o sentimento racial e a negritude toda a distância que separa o fato dado na experiência concreta e a teoria elaborada segundo as conveniências do teórico. Fixamo-nos no fato (o sentimento racial) tomando o cuidado para não prever o futuro de nossas sociedades a partir de conceituações teóricas elaboradas que dependem de opções filosóficas e políticas implícitas.* (MENIL, *Apud* DEPESTRE, 1980)

Em outro estudo intitulado *Tracés: identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Menil observa que a *Negritude* foi incapaz de romper com o racismo branco, ela apenas "constitui um novo mito, inverso na cor" (*apud* MUNANGA, 1986, p.76). Em ambos os casos, apóia-se num conceito racial, ou seja, biológico, em detrimento da cultura e da história, "tornando-as decorativas, em vez de práticas atividades humanas" (*ibid.*, p.76).

Um exemplo de um conceito racial é a polêmica máxima de Senghor "a emoção é negra como a razão é helênica" em sua intervenção no primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros (Paris, 1956). Este pensamento totalizante foi bombardeado pelos críticos da *Negritude*, pelo simples fato de vincular a emoção ao conceito de uma raça. René Depestre comenta ainda que "essa posição [...] parece mais próxima do romantismo alemão, de Barrès, Drieu La

Rochelle, Ernst Jünger, do que das experiências realmente vividas pelos povos na época da descolonização" (1980, p.159).

Ménil observa que este conceito de Senghor não é novo, na verdade já aparecia no "Essai sur l'inégalité des races humaines" de Gobineau, que "define o negro como a criatura mais energicamente amarrada à emoção" (a*pud* MUNANGA, 1986, p.77) e ironiza: "Não é instrutivo constatar que um racismo e um anti-racismo, apoiados um no outro para se combaterem, se contradizerem, brigarem, acabam por emprestar suas idéias favoritas e por se alimentar nas mesmas fontes?" (*ibid*., p.77).

É possível compreender melhor a que Césaire se referia ao comentar o "gobinismo às avessas" e também o motivo de seu afastamento da *Negritude*. Marcien Towa, em seu estudo *Léopold Sédar Senghor: Négritude ou Sérvitude?*, afirma que "é efetivamente Senghor quem se refere à 'alma negra' e que exprime as visões racistas. Se, de opinião unânime, Césaire é o poeta mais poderoso e mais profundo da *Negritude*, Senghor é sem dúvida seu principal vulgarizador" (TOWA, 1980, p.99, tradução nossa). O autor vai além em sua apreciação:

> *Nós chegamos a uma conclusão inesperada: a negritude de Césaire e o que Senghor chama com o mesmo nome apresentam diferenças estruturais grandes demais para serem confundidas. As visões de Senghor se aproximam mais de Gobineau que de Césaire ou de qualquer outro tenor da Negritude (Damas, Roumain, Dadié). Sua concepção só pertence a ele: trata-se do Senghorismo.* (*ibid*., p.99)

Chamoiseau e Confiant também tentam isolar a obra de Césaire do movimento e aspiram pelo dia "em que se lerá Césaire sem as lentes da *Negritude*" (1999, p. 172). De acordo com os autores "este fenômeno literário reduz ou oculta sua dimensão real, uma dimensão que não retoma nem a língua crioula, nem a cultura crioula [...], mas que retoma a nossa existência crioula" (*ibid*., p.172)

O historiador e ensaísta de Guadalupe, Henri Bangou, concebe a obra dos autores como duas *Negritude*s distintas, sendo a de Césaire imbuída de um "engajamento total no plano político, tanto para a descolonização em geral quanto para a libertação dos povos oprimidos". Já a *Negritude* de Senghor "é totalmente diferente, ela é tão formal e mística e, por isso desmobilizadora e racista na medida em que faz acreditar que existem traços essenciais no negro por oposição aos traços distintivos do branco" (BANGOU *apud* DEPESTRE, 1980).

Towa observa que é difícil saber em que autoridade Senghor se apoiou para formular seus ideais racistas, uma vez que os especialistas de sua época estavam justamente lutando para combatê-los. Ele relembra que em 1964, em uma iniciativa da UNESCO, 22 pesquisadores de 17 países redigiram um documento que declarava unanimemente:

> *O conceito de raça envolve apenas fatores biológicos* [...] *Os povos da Terra parecem dispor hoje de potencialidades biológicas iguais para atingir qualquer nível de civilização. As diferenças entre as realizações dos diversos povos parecem se explicar inteiramente por sua história cultural.* (TOWA, 1980, p.107)

Estas descobertas estão de acordo com o projeto de Sartre, que visava uma sociedade sem raças, sendo a *Negritude* uma simples etapa neste processo:

> *De fato, a* Negritude *aparece como o tempo fraco de uma progressão dialética: a afirmação teórica e prática da supremacia do branco é a tese; a posição da* Negritude *como valor antitético é o momento da negatividade. Mas este momento negativo não possui auto-suficiência e os negros que o usam o sabem muito bem; eles sabem que ele visa a preparar a síntese ou realização do humano em uma sociedade sem raças.* (1948, p.145)

Sartre constata que a divisão racial, além de ultrapassada, é uma limitação: "a nossa brancura nos parece um estranho verniz pálido que impede nossa pele de respirar. Uma malha branca de *ballet*, desgastada nos cotovelos e nos joelhos". Ele atenta ainda para o despropósito desta separação e para a fragilidade da suposta supremacia branca: "se pudéssemos despi-la, encontrar-se-ia a verdadeira carne

humana, a carne cor de vinho negro. Julgamo-nos essenciais ao mundo [...], [mas] não passamos de meros animais de sua fauna" (*ibid.*, p.106).

Para ele, o grande êxito do movimento ocorrerá apenas com a sua própria superação, algo que só poderá ser atingido pelos próprios negros:

> *A Negritude não é um estado, mas é puro ultrapassamento de si mesma, amor. No momento em que renuncia a si própria é que ela se encontra; no momento em que aceita perder é que ela vence: ao homem de cor, e somente a ele, é possível pedir que renuncie ao orgulho de sua cor. (ibid.*, p.147)

É possível que esse ideal seja atingido em algum momento da história, porém, se analisarmos a sociedade brasileira, veremos que ainda estamos longe disso. Sobretudo no momento atual em que o termo 'raça' volta a ser utilizado com toda força, estando presente até em discursos oficiais. A título de exemplo, citamos a política das cotas raciais nas universidades. O que começou em algumas instituições, dentre elas a Universidade Estadual do Rio de Janeiro, hoje é um projeto de lei da Câmara dos Deputados para todas as Universidades Federais e prevê 50% das vagas para negros, pardos e índios. Não cabe aqui discutir a relevância desta lei, o único intuito é demonstrar que o conceito racial ainda é bem delimitado na nossa sociedade.

Efetuando um resumo do que foi a *Negritude*, os críticos reconhecem em consenso a sua importância naquele momento e a definem como "a primeira tomada de posição, como primeiro sintoma de rebelião, como primeira busca de uma identidade" (BENEDETI *apud* DEPESTRE, 1980). Kesteloot também aponta que graças à *Negritude* "o negro passa a levantar a cabeça. [...] Ele recusa um destino imposto pelo branco" (KESTELOOT, 1971, p.118). No entanto, o movimento não foi além, já que "apenas proclama a ruptura, sem realizá-la efetivamente" (MENIL *apud* MUNANGA, 1986, p.76).

Um exemplo concreto de "tomada de posição" foi dado por Aminata Traoré, ensaísta e ex-ministra da cultura do Mali, em seu texto manifesto na ocasião da inauguração do museu parisiense Quai Branly, que reúne obras de arte de países da África, Américas, Ásia e Oceania. Este foi aberto em 2006, pelo então presidente da França Jacques Chirac, no mesmo ano em que a lei Sarkozy de "immigration choisie", que controlava a imigração, foi eleita pela assembléia nacional. Já é uma tradição que cada presidente francês, em uma postura quase faraônica, deixe um grande museu em sua memória: o primeiro foi George Pompidou e o Centro de Arte moderna, seguido por Valéry Giscard e o Musée d'Orsay e por François Mitterrand com o "Grande Louvre" e sua pirâmide.

A fundação do Quai Branly, além de refletir o interesse do ex-presidente pelas Artes Negras, configurou-se como uma negociação política. Além de se apropriar do acervo de museus parisienses já existentes (Musée de l'Homme e Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie - MNAAO), as obras de arte foram negociadas diplomaticamente, como denuncia Aminata:

> *As trezentas mil peças que o Museu do Quai Branly abriga constituem um verdadeiro "tesouro de guerra" devido ao modo de aquisição de algumas destas e do tráfico de influências que ocorre entre a França e os países de onde provêm. Eu não sei como as transações se operaram no tempo de François Ier, de Louis XIV e no século XIX para as peças mais antigas. Eu sei que Catherine Trautman, na época ministra da cultura da França, me demandou a autorização da compra para o Museu do Quai Branly de uma estatueta de Tial pertencente a um colecionador belga.* (TRAORÉ, 2006, tradução nossa)

Mais do que recriminar as origens escusas das obras, o manifesto de Aminata questiona a relação da França com as ex-colônias e com os povos cujos patrimônios culturais foram destituídos:

> *As obras de arte, que hoje são honradas no Museu do Quai Branly, pertencem antes de tudo aos povos deserdados do Mali, do Benin, da Guiana, de Burkina-Fasso, de Camarões, do Congo... Eles constituem uma parte substancial do patrimônio cultural e*

> *artístico destes "sem visto", alguns desses mortos a tiros em Ceuta e Melilla e dos "sem documentos", que são arrastados cotidianamente no coração da Europa e, quando detidos, entregues, devolvidos aos chutes a seus países de origem. [...] Uma máscara africana na Praça da República não tem a menor utilidade diante da humilhação sofrida pelos africanos e os outros povos pilhados em função de uma certa cooperação para o desenvolvimento.* [...] *O museu do* Quai Branly *é construído sobre um profundo paradoxo já que a quase totalidade dos africanos, ameríndios, aborígenes da Austrália, cujo talento e criatividade são celebrados, nunca pisarão seu chão por conta da lei de "immigration choisie". Nossas obras têm direito de cidadania onde a nós é negado o visto de residência.* (*ibid*.)

Às novas gerações de escritores coube continuar o projeto iniciado pela *Negritude* e conquistar novos espaços, filtrando o que ela trouxe de positivo e ajustando os detalhes problemáticos. Eles têm clara consciência de sua irredutibilidade, mas não deixam de se posicionar, como afirma Theodore Monod: "Incapazes de deixar eliminar certas dimensões originais de nossa essência em detrimento de uma vocação hipertrofiada do ocidente, nós nos esforçaremos para modelar nesta essência os recursos de expressão adaptados a esta vocação no séc. XX" (*apud* KESTELOOT, 1971, p.116). Ou segundo Alioune Diop: "Nós achamos que, ao invés de entrar nos seus esquemas, nós poderíamos lhes trazer algo de novo, nós poderíamos lhes enriquecer" (*ibid*., p.116).

Para os negros contemporâneos não é mais questão de voltar às origens e retomar a *Negritude* ancestral, "eles têm outros problemas para resolver. Mas eles apóiam suas forças em um passado próximo e na vontade de recuperar suas culturas anuladas pela colonização. Eles se apóiam em sua História, soma de suas experiências" (*ibid.*, p. 118).

Esta definição se encaixa perfeitamente na descrição dos movimentos literários que ocorreram nas Antilhas nas décadas posteriores e que não existiriam sem os autores da Negritude, uma vez que "eles colocaram a primeira pedra do

edifício a ser construído – a personalidade antilhana" (MENIL *apud* DEPESTRE, 1980). Lilyan Kesteloot profetiza que "na negritude futura, o negro se expressará livremente com suas próprias formas" (*ibid*., p.314). Vejamos a seguir se isso ocorrerá na *Crioulidade*.

3. OS NOVOS ARES DA *CRIOULIDADE*

3.1 - A *parole de nuit*

Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro
Guimarães Rosa

Na sociedade ocidental, a luz é uma metáfora recorrente para a razão e para o pensamento lógico. Ralph Ludwig observa que esta imagem é instaurada no Iluminismo, que com seu pensamento analítico procura dissipar as trevas da ignorância (1994, p.18). Expressões como "à luz de", "clareza", "elucidar", "esclarecer" demonstram como este ideal é valorizado. O que podemos pensar de uma literatura da noite, uma estética permeada de obscuridade?

Assim se designa a literatura contemporânea antilhana, como *La Parole de Nuit*. Esta remonta às fogueiras tradicionais, diante das quais os homens se reuniam para ouvir a palavra do contador de estórias (o *griot*). Neste ambiente mítico, a memória dos antepassados é relembrada, as adivinhas e cantos são proferidos e a sabedoria ancestral é transmitida.

> *E krii*? Grita o contador;
> *E kraa!* Deve responder a assembléia
> *Kouté pou tann, tann pou konpwann...*
> *Ouça para escutar, escute para compreender...*
> *Sa ki ka fè'y pa ka sèvi'y, sa ki sèvi'y pa té ké kloué'y*?
> *Quem o construiu não o utiliza, quem o utiliza não pode fechá-lo?*
> *Um caixão*, deve gritar a assembléia.
> (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1999, p.78, tradução nossa)

A noite, mesmo na visão ocidental, constitui o universo do prazer, quando as obrigações cessam e dão lugar ao descanso e ao lazer. Este momento corresponde ao que Mikhaïl Bakhtin descreve como "tempo alegre" para definir as festas medievais, que se opõem ao "tempo do trabalho" (1987, p.191).

Nas Antilhas, durante o período colonial, esta oposição ficava ainda mais nítida quando "o tempo alegre" se opunha à jornada de trabalho nos engenhos. Aos negros só restava a noite para escutar o *griot*, longe da fiscalização e das exigências dos senhores. De acordo com Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, este teria surgido entre os séculos XVII e XVIII, nas seguintes condições:

> *A casa grande, após o jantar iluminado, apaga-se subitamente. Os cães, feitores e capatazes estão mergulhados no reino dos sonhos.* [...] *Na senzala, um grupo de escravos se reúne embaixo de uma grande árvore. Eles esperam. Aproxima-se outro negro de bengala, com idade avançada, com semblante discreto, tão insignificante, se não mais, que qualquer um deles. Sob suas pálpebras, nenhuma insolência. De dia, ele vive o temor, a revolta engolida. Mas à noite uma força obscura o habita.* [...] *De insignificante ele se ergue como o centro da senzala, o mestre da dinâmica dos contos, adivinhas, provérbios, cantigas que ele transforma em literatura, ou mais exatamente, em oralitura*[18]*. Receptáculo, transmissor ou propagador de uma leitura coletiva do mundo, eis o nosso contador crioulo.* (1999, pp.72 e 73).

Os autores observam que este aspecto noturno também se explica por seu caráter clandestino, que ambicionava principalmente a resistência (*ibid.*,p.52). Justamente por este motivo, o contador adota um disfarce durante o dia. Ele deve ser o mais discreto, o mais dócil possível, para proteger a sua mensagem contestadora (*ibid.*, p.78). Assim como os super-heróis adotam um *alter ego*, o contador se serve de uma boa imagem perante o mestre para proteger o seu ofício secreto, exercida por quem menos se espera.

O "tempo do trabalho", descrito por Bakhtin, corresponde ao período em que o homem cumpre as leis determinadas e segue o seu cotidiano, pois racionalmente ele sabe que é o seu dever. "Os gracejos e a alegria opõem-se às idéias sombrias e sérias; o ordinário e o cotidiano, ao imprevisto e ao estranho; às

[18] Termo criado pelos teóricos antilhanos para designar a literatura oralizada.

coisas materiais e corporais, às idéias abstratas e elevadas" (BAKHTIN, 1984, p.203).

No entanto, "o tempo do trabalho" não absorve completamente o homem, pois existe nele um fundo de subversão que o faz sonhar com o "tempo da festa". Como esses dois tempos não podem coexistir, exerce-se um vislumbrando o outro. Esta motivação é tão forte que uma comunidade é capaz de interromper o trabalho para usufruir da festa, como é o caso do carnaval, desde a Idade Média até os dias de hoje.

Temos então a oposição do individual, exercido no momento laboral; e do coletivo, presente na festa. Na época colonial esta dinâmica é diferente, pois por mais que o "tempo alegre" também seja experimentado junto a uma coletividade, o trabalho não é feito em benefício próprio, o que desfaz o caráter individual. Como se sabe, o trabalho nos engenhos era feito pelos escravos em conjunto e o resultado era usufruído pelo senhor do engenho.

No caso das Antilhas, a organização das moradias nos engenhos se caracterizava pela onipresença do senhor e devido a essa característica o historiador Jacques Petit Jean-Roget a intitula de "Habitação". Neste sistema, as senzalas sempre eram visíveis da Casa Grande, o que permitia uma interação ainda maior entre os escravos e os senhores e, por conseqüência, gerava uma proximidade dessas vidas (*apud*: CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1999, p.44). Logo, na Habitação "o senhor não ignora a existência do contador, o que faz deste um personagem quase oficial e que, por esse fato, deve dissimular sua palavra e complicar seus subterfúgios" (*ibid.*, p.45). Ele é a voz dos que não têm voz.

Mesmo fazendo parte do sistema de habitação, a palavra do contador se enquadraria no que Georges Bataille descreve como "despesa improdutiva", ou

seja, um esforço sem finalidade prática (1975, p.32). Por pertencer ao âmbito do prazer em oposição ao dever, a *Parole de Nuit*, assim como o jogo ou a arte, acaba ficando em segundo plano, como se fosse uma compensação pelo esforço do trabalho. "A parte mais apreciável da vida é dada como condição – às vezes inclusive como a condição lamentável – da atividade social produtiva" (*ibid.*, p.28).

Chamoiseau e Confiant observam que dentre os papéis desempenhados pelo contador crioulo se encontrava a função de distrair, de fazer passar o tempo. Por esse motivo os contadores estavam presentes nos velórios, tentando "captar a atenção de dezenas de pessoas, evitar que uma delas se desespere, que todas permaneçam até a alvorada preservando o calor amical em torno do morto e de sua família lacrimosa" (1999, p.81). Neste cenário de morte real, nota-se a morte simbólica dos escravos, que apenas esperavam existir na vida. Diante das duas mortes, o contador incita a "não parar a vida, a não se submeter ao silêncio das aflições, e, nesta retomada de vida, a querer existir" (*ibid.*, p.82).

O "velório" se opõe ao "tempo do trabalho", uma vez que este se caracteriza pela razão, logo, opõe-se ao domínio religioso. Como já mencionado, a *Parole de Nuit* contrasta essencialmente com o campo do racional, aproximando-se de um universo mítico e sagrado. O *griot* não é somente um contador de estórias, mas também um sacerdote.

Nas sociedades tradicionais, os mais velhos ocupam o posto de *griot*, que são os guardiões da tradição. Desta forma, cada um vai desempenhar um papel diferente, de acordo com sua área de atuação.

> *Os velhos continuam a assumir funções importantes na sociedade, funções que apelam para conhecimentos na tradição de vários domínios: jurídico, religioso, médico-mágico, educacional e econômico. Detentores do saber tradicional, é no momento da iniciação que transmitem*

> *oralmente e de maneira ritual sua experiência prática às novas gerações* (KABWASA, 1982, p.14).

Esta descrição do *griot* como aquele que detém o saber, coincide com a definição do contador[19] de Walter Benjamin:

> *O contador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). O contador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer* (1985, p. 221).

E foi apoiando-se na experiência alheia que os escravos que chegavam à América se viram forçados a reinventar suas vidas. Édouard Glissant os define como "imigrantes nus", cuja única bagagem é a memória (*Apud*: CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1999, p.46). Evidentemente o *griot* faz parte destas lembranças e a palavra africana será evocada no intuito de conservar a tradição ancestral. No entanto, os novos *griots* devem adaptar-se aos códigos sociais e lingüísticos que agora lhes são impostos e, "para resistir, deve[m] encontrar sua linguagem. Esta será habitada por vestígios caribenhos, pois ele[s] já acha[m] útil a leitura desta terra nova" (*ibid.*, p.47).

Fazia parte do novo *modus operandi* do *griot* antilhano, agora nomeado contador crioulo, a função de unir as diversas etnias que formavam a sua platéia, bordando os retalhos de cada fonte cultural:

> *O contador foi também, nos primeiros tempos, o guardião das memórias... Aquele que desembarcava após a travessia uterina se encontrava em uma situação na qual seu nome, sua religião, sua língua, seus valores, sua explicação do mundo eram inválidas ou inoperacionais. Ele não desembarcava em outro país, mas em outra vida. Tudo devia ser refeito,*

---

[19] Optamos pela mais recente tradução francesa "Le conteur" (O contador), pois esta desfaz a confusão entre aquele que narra suas memórias com o narrador de romances. BENJAMIN, Walter. "Le conteur". *In*: *Œuvres III*, Paris: Gallimard, 2000.

> *reconsiderado. Nesta destruição, o contador erigia os pilares de cada imaginário.*(CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1999., p.81).

A definição de "guardião das memórias", atribuído ao contador crioulo, o aproxima daquele contador descrito por Benjamin. A questão da memória é desenvolvida em diversos textos ao longo de sua obra. Analisaremos agora alguns destes conceitos que se aproximam da *Parole de Nuit*.

Benjamin adota três termos distintos para os estados de consciência passados: *Erinnerung*, cuja tradução é lembrança; *Gedächtnis*, a memória e *Eingedenken* ou rememoração. Cada uma dessas variações vai corresponder a um tipo de experiência vivida. A lembrança é característica da experiência plena (*Erfahrung*), que é do âmbito coletivo e pressupõe um tempo mítico e universal. Já a memória pertence à vivência (*Erlebnis*), que é de caráter pessoal e fragmentária. Ele aproxima a rememoração do conceito de Proust de "memória involuntária". Apesar de ser uma experiência de caráter individual, ela possui uma descontinuidade que a desloca do tempo. Benjamin afirma: "Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo." (BENJAMIN, 1989, p.107).

Em seu artigo "Experiência e pobreza", datado de 1933, Benjamin aponta o declínio da experiência plena no mundo moderno. Este ocorreu especificamente após a Primeira Guerra Mundial, que se caracterizou pelos combates nas trincheiras. O autor observa que os soldados voltaram silenciosos, já que as histórias desta guerra eram terríveis demais para serem compartilhadas. Os livros de guerra passam a se tornar populares na década seguinte, uma vez que constituíam a única maneira de expressar o que nela foi vivido.

Podemos observar a *Erfahrung* cedendo lugar para *Erlebnis* na medida em que as experiências não podem mais ser transmitidas de viva voz e restam apenas as vivências individuais e fragmentadas. Pode-se dizer que "a tradição, em sua forma de legado coletivo, como experiência da plenitude, cede o lugar à sensação, que se vive de forma única e solitária" (ROSA, 2004, p.93).

O resultado desta perda da experiência plena para Benjamin será o esquecimento do engenho de contar. Alarmado, ele questiona: "Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?" (BENJAMIN, 1985, p.114).

Para as sociedades modernas, as palavras perderam sua força ao serem retiradas do papel. Para Benjamin, trata-se de uma pobreza em conseqüência da perda da experiência. A capacidade de rememorar torna-se mais fraca, pois contamos sempre com o recurso da escrita. Édouard Glissant observa que a memória depende da repetição e ambas desaparecem à medida que a escritura se afirma. Como exemplo, ele cita os *aedos* que eram capazes de decorar e recitar 40.000 versos.

O escritor do Mali, Amadou Hampâté Bâ, ao escrever a sua biografia com mais de 80 anos, foi interrogado a respeito de como era capaz de lembrar com tanta riqueza de detalhes os acontecimentos por ele vividos. Ele explica:

> *A memória das pessoas de tradição oral, que não podia se basear na escrita, é de uma fidelidade e precisão quase prodigiosas. Desde a infância nós éramos treinados a observar, olhar, escutar, de forma que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. (...) Quando eu descrevo algo visto na minha infância, eu não preciso me "lembrar", eu a vejo em uma espécie de tela interior e só me basta descrever o que vejo. Para narrar uma cena, me basta revivê-la.* (BÂ, 1991, p.11, tradução nossa).

Assim como a escrita tomou o lugar da experiência em conseqüência da Primeira Guerra, o testemunho de Hampâté Bâ mostra quanto a oralidade contribui para a transmissão do saber nos moldes que Benjamin tanto ressente nas sociedades modernas. Esta transmissão de saber é característica das sociedades africanas e a arte de contar é preservada pelo *griot*, como vimos anteriormente.

Fazia parte da função do *griot* dar continuidade à sua sabedoria, ensinando às gerações futuras a transmiti-la a seus filhos, como o anel de palavras ou o tesouro enterrado no vinhedo[20] citados por Benjamin em "Experiência e Pobreza". Este legado constitui a riqueza maior de seus ancestrais: a experiência plena (*Erfahrung*) que é mantida pela *Parole de Nuit*.

O escritor Nsang O'Khan Kabwasa observa que essa transmissão do saber se encaixa na "visão animista africana do universo, segundo a qual a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas" (1982, p.14). Por isso a importância de pertencer a um grupo, pois desta forma cada membro "não pode ser separado nem dos que o precederam, nem dos que o irão suceder, e os valores tradicionais o protegerão contra o abandono e a solidão" (*ibid.*, p.15).

Nesta dinâmica, a memória oral estabelece um vínculo em relação aos homens por ela envolvidos. A oralidade ocorre da esfera da tradição para o individual, ou seja, a experiência plena (*Erfahrung*) é transmitida a todos, mas sem abranger uma vivência em particular (*Erlebnis*), uma vez que a noção de indivíduo – na acepção moderna do termo – não existe nas sociedades tradicionais.

---

[20] "Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra da região. Só então compreendem que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência : a felicidade não está no ouro, mas no trabalho" (BENJAMIN, 1985, p.114).

Ao descrever a *Parole de Nuit*, Ralph Ludwig observa que a própria memória cultural vai ser diferenciada pelo fato de não fazer parte de um livro de História. Segundo o autor, o fato de a memória de um povo estar inserida no domínio da escrita significa estar protegida e passível de uma compreensão duradoura. No entanto, a relação entre a memória e a sociedade se perderá, já que ninguém terá acesso à totalidade da memória escrita de um povo. O autor conclui que:

> *Contrariamente à tradição oral, a memória escritural não é fundada no modelo da compreensão e identificação direta, mas no da análise. É neste ato de análise cultural que nasce o fenômeno do individualismo, que resulta por tornar o homem consciente do que o aproxima ou o separa de seu meio.*(LUDWIG, 1994, p.16, tradução nossa).

A questão da oralidade possui um papel ainda mais importante no caso das Antilhas, uma vez que a memória oral é construída pelos fragmentos de culturas esparsas, unidas como num caleidoscópio pela experiência comum desta nova realidade. Dela depende a identidade do povo antilhano, tão fragmentada e desprovida de um mito fundador, como observa Édouard Glissant. Chamoiseau e Confiant observam que, além de capturar a palavra africana, o contador também é rico da América pré-colombiana e da Europa. Em outras palavras, "ele é crioulo, ou seja, já é múltiplo, já é mosaico, já é imprevisível" (1999, p.47).

Retomando o artigo supracitado, Benjamin afirma que o resultado final da perda da experiência é um novo conceito de barbárie: "Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie" (BENJAMIN, 1985, p.115).

O novo conceito de barbárie pressupõe um aspecto positivo, já que a pobreza de experiência "impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda" (*ibid.*, p.115). Diferentemente do homem moderno, o autor

antilhano contemporâneo compreende a importância de preservar a oralidade. Ou seja, no caso antilhano, ocorre uma investida na direção contrária: sem olhar para os lados, ele retrocede e se assume enquanto herdeiro do mundo crioulo ao escrever a *Parole de Nuit*.

É curioso observar a inversão de papéis proposta pela teoria benjaminiana. As gerações passadas viam os africanos como atrasados e primitivos. Sua cultura foi subjugada e sua língua invalidada pelo fato de ser ágrafa. Algumas teorias de sua época afirmavam que os "nativos" eram incapazes de aprender o francês[21]. O fato de, na aurora do século XX, um filósofo afirmar que os "civilizados", justamente por terem priorizado a escrita, se tornam bárbaros, é no mínimo interessante.

No artigo "O Contador", escrito três anos após "Experiência e pobreza", Benjamin desenvolve algumas idéias já trabalhadas no texto anterior, incluindo a sua teoria sobre a extinção da arte de contar estar relacionada ao retorno da guerra.

Neste artigo temos um retrato preciso desta figura experiente que compartilha sua sabedoria com aqueles que o cercam. Benjamim aponta que a narração é "uma forma artesanal de comunicação" (BENJAMIN, 1985, p.205) na medida em que não está interessada em relatar as informações de forma "eficaz" ou "produtiva". O contador não possui a função de transmitir acontecimentos, ele vai contar uma estória de forma única. "Assim se imprime na narrativa a marca do contador, como a mão do oleiro na argila do vaso" (*ibid.*). Em oposição à produção em série moderna, temos o trabalho exclusivo e pessoal de um artesão, por definição, aquele que domina uma arte.

[21] Estudos mostram que 90% do léxico dos crioulos têm origem nas línguas européias e que todos são inteligíveis entre si, o que refutaria a idéia de se tratar apenas de uma língua de contato, ou seja, simplificada. C.f. p.65

O homem contemporâneo, ao abandonar este modelo de narração em favor do outro, pode ter a impressão que está evoluindo ao optar por um estilo de vida mais moderno. Benjamin acredita no contrário:

> *Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos a moeda miúda do "atual". (...) Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo* (1985, p.119).

Carlos Drummond de Andrade, no célebre poema escrito em 1930 "O Sobrevivente" (alguns anos antes dos artigos de Benjamin), também se manifesta contra o modo de vida moderno e parece concordar com o conceito de barbárie, já que sublinha a impossibilidade de narrar. No entanto, o eu lírico adapta-se a seu meio e, assim como o contador antilhano (com quem compartilha a condição de "sobrevivente"), insiste no fazer poético mesmo em condições adversas:

> *Impossível compor um poema a essa altura da evolução da*
> *[humanidade.*
> *Impossível escrever um poema - uma linha que seja - de verdadeira*
> *[poesia.*
> *O último trovador morreu em 1914.*
> *Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.*
>
> *Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais*
> *[simples.*
> *Se quer fumar um charuto aperte um botão.*
> *Paletós abotoam-se por eletricidade.*
> *Amor se faz pelo sem-fio.*
> *Não precisa estômago para digestão.*
>
> > *Um sábio declarou a* O Jornal *que ainda falta*
> > *muito para atingirmos um nível razoável de*
> > *cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.*
>
> *Os homens não melhoraram*
> *e matam-se como percevejos.*
> *Os percevejos heróicos renascem.*
> *Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.*
> *E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.*
>
> *(Desconfio que escrevi um poema.)* (ANDRADE, 2002, p.26)

A classificação de Benjamin que aproxima o contador de um profissional coincide com a concepção que o ato de narrar, assim como em um ofício, requer uma prática apurada. A palavra do *griot* não pode vir desacompanhada de ritmo e de gestos e segundo o autor estes foram aprendidos com a experiência do trabalho. A narração é resultado de paciência e de superação, pois a cadência correta, o gesto adequado só são adquiridos à custa de muita repetição.

Benjamin estabelece dois grupos de contadores aproximando-os das características de seus "representantes arcaicos": o camponês sedentário e o marinheiro. Este conta a experiência adquirida em viagens, imbuído do olhar de outros horizontes; aquele narra estórias e tradições de seu povo, pois nunca saiu de sua terra natal.

Pode-se afirmar que os *griots* tradicionais possuem aspectos do camponês, pois transmitem essencialmente aquilo que seus antepassados ensinaram. O seu foco está na vida de seu povo e no que foi aprendido sem necessariamente terem saído daquela terra.

Os contadores que vivem nas Antilhas se caracterizam como o grupo dos marinheiros, pois foram forçados a atravessar o oceano para serem escravos. É essa situação de diáspora que fornece ao contador crioulo a experiência do camponês e o conhecimento de novas paisagens do marinheiro.

Essa conjunção da experiência dos dois grupos torna o contador crioulo especial e interessante. Este acumula o saber de uma distância temporal, pois remonta a uma tradição longínqua; e de uma distância espacial, pois provém de terras distantes. "Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa com e pelos migrantes,

com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário" (BENJAMIN, 1985, p.199).

O texto termina em tom pessimista e quase divinatório. Benjamin prevê uma inversão na dinâmica descrita anteriormente. Ele se questiona se o indivíduo em sua vivência solitária (*Erlebnis*) seria capaz de dar um pouco de humanidade à massa, agora disforme e inútil, do que um dia teria sido a experiência coletiva (*Erfahrung*).

O resultado do empobrecimento e da barbárie é o individualismo cada vez maior que transforma o homem moderno em indiferente à sua própria tradição e ignorante no que diz respeito às outras culturas. Esta modernidade em crise, como observa Ralph Ludwig, hesita entre "a tolerância multiétnica e a nostalgia nacionalista em um momento onde as grandes ideologias se mostram incapazes de oferecer um modelo para o futuro" (1994, p. 20).

Como veremos em seguida, os escritores antilhanos contemporâneos vão desenvolver um fazer poético que retome a tarefa do contador em toda a sua amplitude. Apesar de a forma de expressão ser a escrita, eles buscam a força da palavra em sua literatura.

3.2 – Sobre língua e literatura crioulas

A linguagem é a morada do ser. Nela habita o homem.
Seus vigias são os pensadores e poetas.
Martin Heidegger

Após a leitura da apresentação do contador crioulo e da breve descrição dos escritores antilhanos contemporâneos, é possível ter a impressão que a passagem da oralidade para a escrita foi feita de forma harmônica e linear, mas isso não corresponde à realidade. Para desfazer esta imagem, traçaremos um breve panorama da literatura e do surgimento da língua crioula nas Antilhas.

A primeira manifestação de escrita nas Antilhas (ou *ante ilum*, ilhas diante do continente) ocorre com a chegada dos europeus, mas não possuía ainda um caráter literário. Trata-se das crônicas dos primeiros viajantes que desembarcavam nas ilhas e que tinham como fim único registrar de que forma ocorria a colonização.

> *Dizem que quando os colonizadores europeus chegavam às novas terras conquistadas, não tinham eles todos os mesmos procedimentos: os ingleses construíam em primeiro lugar um estabelecimento comercial; os ibéricos, uma igreja; os franceses, uma escola.* (DAMATO, 1996, p.192. Grifos nossos)

Um dos aspectos a ser considerado na afirmação acima é o fato de a França ter desenvolvido tardiamente o seu processo de colonização. Enquanto os países da Península Ibérica iniciaram a empreitada das navegações no final do século XV, a França demorou quase dois séculos para fazer o mesmo. No caso específico das Antilhas, a colonização francesa inicia em 1635 em decorrência de uma disputa com a Espanha pelo domínio das ilhas. Os franceses se uniram aos índios caribes contra os espanhóis para, em seguida, dominar os nativos. Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant iniciam o livro “Lettres Créoles” narrando que:

> *Já abalados pelas doenças importadas e pelo abuso de álcool europeu, esses guerreiros perderiam uma parte de sua autoridade interior. Eles não saberiam mais como se posicionar, entre as ofertas de amizade dos franceses, as promessas inglesas e suas traições sistemáticas à palavra dada* (1994, p. 25).

Este processo tardio explica a iniciativa de utilizar a língua como instrumento de colonização, pois condiz mais com a mentalidade do homem do século XVIII do que com a do homem renascentista. A própria idéia de um idioma comum a todos os cidadãos coincide com a fundação dos Estados Nacionais.

Após a Revolução Francesa surge a preocupação com a identidade nacional das nações européias em formação e a língua funciona como o principal símbolo de unidade. Assim como a bandeira, a língua deveria ser única e data desta época a repressão às línguas nacionais. Este ideal unificador inexistia na monarquia, e podemos eleger como exemplo o caso da Espanha, onde a língua oficial e as regionais coexistem até os dias de hoje.

Lembremos que quando os primeiros colonos desembarcaram nas ilhas a língua francesa ainda não era unificada. E quem eram esses pioneiros? Confiant e Chamoiseau apontam que os atuais descendentes propagam a lenda de serem oriundos de famílias nobres, embora a História não concorde com essa versão:

> *Tratava-se muitas vezes de caçulas da família obrigados a imigrar para as ilhas pelo rigor da lei de primogenitura. Tratava-se também, e na maior parte dos casos, de marinheiros com olhar fixo, agrimensores expulsos da cadeia, aventureiros diversos trazidos por sua pouca sorte ou por seu destino arruinado. Todos traziam consigo esse quê de desespero que leva à aventura em direção das Índias ilusórias. Também é sabido que Colbert mandará vir as mulheres da vida para povoar essas terras distantes onde os pioneiros reclamavam a falta de mulheres* (*op. cit.*, p.27).

Esses colonos não conseguiam habituar-se ao calor tropical e por isso adoeciam sem conseguir produzir. Para remediar essa situação, os negros passaram

a ser trazidos da África, pois já estavam acostumados ao clima e ao trabalho nas plantações (CONFIANT; CHAMOISEAU, 1994, p.37).

Os escravos desembarcavam em um terreno lingüístico instável, sujeito a modificações. Além do contato com espanhóis e portugueses nos meses antes de embarcar, eles eram catequizados por padres missionários em francês. Em seus relatos somos informados que eles eram proibidos por seus senhores de falarem suas línguas maternas (DAMATO, 1996, p. 88).

Além da imposição do idioma por parte dos colonizadores, o francês tornou-se uma necessidade para a comunicação desses africanos. Segundo os missionários, os africanos aprendiam o francês muito rápido, pois era a única forma de se comunicarem, não somente com os europeus, mas também entre eles. Como eram originários de etnias diversas, dezenas de línguas co-existiam numa mesma senzala. Essa mistura era feita de propósito pelos senhores, a fim de evitar possíveis revoltas.

No entanto, não eram apenas os negros que precisavam de uma língua comum neste primeiro contato. Chamoiseau e Confiant notam que os colonos também provinham de diversas províncias da França, em uma época em que a língua francesa ainda não era unificada. Cada província falava o seu dialeto, que eram mantidos por seus habitantes ao serem deslocados para as colônias. Eles estimam que, "mesmo na ausência dos africanos, o francês insular teria derivado de seu tronco europeu" (*ibid.*, p.68). Régis Antoine concorda ao afirmar que "nas Antilhas, o crioulo era ao mesmo tempo a língua dos escravos e a dos mestres" (*apud*: *ibid.*, p.69).

Como evidência de que as línguas regionais do norte da França eram bem marcadas no período colonial, podemos apontar os traços destas encontrados no

crioulo antilhano. Por muito tempo atribuiu-se a ausência do 'r' nos crioulos a uma pronúncia incorreta dos negros, como se eles não conseguissem emitir esse fonema. Tendo como base o *Glossaire des patois et parlers de l'Anjou*[22], Confiant e Chamoiseau observam que esse traço fonético pertence aos colonos normandos, já que diversas línguas africanas pronunciam o 'r'. Essa teoria também explica o 's' inicial que recebe a prótese de um 'e' (*espirituel* ao invés de *spirituel*), assim como a modificação de algumas terminações (*quession* ao invés de *question*) e a aférese de algumas palavras (*platir* ao invés de *aplatir*). Segundo os autores, "oitenta por cento das ditas anomalias do crioulo em relação à raiz francesa não se devem aos negros, mas simplesmente aos falares dialetais dos primeiros colonos brancos. Na verdade, o crioulo derivou desses dialetos e não do *francien*, que originou o francês moderno" (CONFIANT; CHAMOISEAU, 1994, p.70)[23].

Este é o nascimento do que será intitulado posteriormente de crioulo antilhano. Trata-se de um amálgama do francês, do substrato do idioma dos caribes (que já se comunicavam com os franceses com um *pidgin* intitulado baragouin) e de vestígios de várias línguas africanas. Posteriormente, o léxico também seria influenciado pelos indianos e árabes que aportariam nas ilhas.

Neste contexto instaura-se a escrita do registro que, minuciosa e vazia, na maioria das vezes era elaborada por clérigos. Segundo Chamoiseau e Confiant, a escrita do registro "é predadora e cega. Redutora, ela precipita o diverso na forma de pensar de um. A escritura do registro espanhol ou francês ignora a crioulização e testemunha apenas uma aventura solitária e altiva" (*ibid.*, p.33). Como exemplo,

---

[22] Publicado em 1908 pelo dialetológo Verrier-Onillon. Anjou é o nome de uma antiga província no Norte da França. Nos dias de hoje, intitula-se Maine-et-Loire.

[23] Convém observar que estes metaplasmos também são recorrentes na história da língua portuguesa, o que refutaria a teoria de que os negros deturparam a língua francesa.

citemos o missionário do século XVI César de Rochefort, referindo-se às línguas caribenhas:

> *A linguagem deles é extremamente doce e se pronuncia quase sempre nos lábios, um pouco nos dentes e quase nada na garganta. Por mais que suas palavras pareçam rudes no papel, ao serem pronunciadas, eles fazem elisões de algumas letras e a denotam um certo tom que torna seu discurso bem agradável.* (*Apud:* CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1999, p.66)

Como se sabe, o crioulo resulta de um contato lingüístico forçado, muitas vezes ocorrido durante ou em conseqüência de um processo de colonização. O vocabulário se deriva da língua de maior prestígio social ou político na situação de contato inicial, geralmente uma língua européia (APPEL; MUYNSKEL, 1996, p.260). Já as estruturas fonológica e sintática são tomadas das línguas de base. Chamoiseau e Confiant comparam o nascimento de uma língua com a de uma criança. A particularidade é que, além da gestação ocorrer em segredo, a condição para o nascimento é "o declínio e em seguida, a morte de um de seus genitores" (1999, p.66).

O crioulo se diferencia dos *pidgins* na medida em que estes são considerados línguas de contato e jamais uma língua materna. Com o passar do tempo e o surgimento de gerações de falantes do crioulo, este perde o estatuto de *pidgin* e passa a ser considerado uma língua natural nativa. Podemos dizer que a passagem do *pidgin* para o crioulo é como a transformação de uma língua individual em coletiva, deixando de ser duas línguas distintas e tornando-se uma terceira.

Recolhemos aqui alguns exemplos, retirados da lista de Swadesh[24], para mostrar como algumas características da língua francesa geraram os termos no crioulo da Martinica:

---

[24] Esta foi criada pelo lingüista Morris Swadesh na década de 40 e consiste em uma lista contendo 100 palavras e suas traduções em diversas línguas. Seu objetivo era buscar cognatos e comparar as línguas.

- O termo francês *main* (mão) se diz em crioulo *lamen*. Da mesma forma, *lune* (lua) é traduzido por *lalin.* Temos então que o determinante (no caso, o artigo definido – *la*) e o termo (*main*, *lune*) se fundem em uma palavra só.
- A palavra *oiseau* (pássaro) tem como correspondente crioulo *zwézo*, assim como *oreille* (orelha) vira *zorèy*. O que ocorre aqui é o fenômeno fonético da elisão do som de um determinante plural (*les* ou *des*) com os termos iniciados por vogal.
- Por vezes, dois termos se fundem em um só. É o caso da tradução de *court* (curto) que em crioulo diz-se *toupti* (*tout petit*, bem pequeno) ou *forêt* (floresta), que é *granbwa* (*grand bois*, grande bosque).
- Os termos incontáveis em francês sempre vem acompanhadas de um artigo partitivo. No crioulo, a palavra água (em francês, escreve-se *eau* e pronuncia-se "o") é *dlo* (*de l'eau*) e fogo; *difé* (*du feu*).

O lingüista Alain Kihm, especialista em línguas crioulas, observa um caráter interessante sobre estas. Ao compararmos línguas crioulas de base lexical de diferentes idiomas, é possível detectar diversas semelhanças estruturais entre elas, mesmo tendo sido originadas em locais ou contextos históricos distintos. A diferença tipológica dos crioulos em relação às línguas originais (matriz francesa, inglesa, portuguesa etc.), possui traços comuns em diversos casos, o que fomenta a discussão da relevância do crioulo no estudo da origem da linguagem (KIHM, 2000, p.60).

Analisemos como o processo de crioulização é descrito pelo lingüista Derek Bickerton, que utiliza a seguinte parábola:

> *Um desastre natural destrói a casa de uma família. Devem abandoná-la, mas podem aproveitar uma parte dos escombros para construir uma casa nova. A estrutura resultante é bastante diferente da casa original, e, devido à falta de material, provavelmente é bem diferente do que eles mesmos haviam imaginado. Os filhos desta família crescem nesta casa, que é a única que conhecem. Anos depois, chega um 'senhor ilustre' que afirma que a casa não está como deveria ser e mostra os planos que deveriam ser utilizados para a reconstrução da casa. (...) Quando o importante visitante parte, inicia-se uma grande discussão sobre se a remodelação é conveniente e como levá-la a cabo. Finalmente, cada um faz uma coisa diferente: há casas completas que permanecem em seu estado original e outras, por outro lado, que sofrem divisões drásticas.* (*In*: APPEL; MUYNSKEL, 1996, p.261, tradução nossa)

Ao substituirmos "casa" por "língua", temos a descrição do processo de fundação das línguas crioulas. O "senhor" representa o europeu, o dono da língua e cujos ouvidos começam a doer com essa variante que insiste em perdurar.

Com o passar do tempo, a relação entre essas duas línguas — a adotada pela população local (oral) e o francês oficial (escrito) — se torna cada vez mais polêmica, causando uma distância social e política, como veremos adiante.

Com o desenvolvimento da economia do açúcar, o relacionamento entre os escravos e seus senhores, os *békés*, se complica e a distância entre eles aumenta, sobretudo devido à situação de diglossia. Os *békés* utilizam o crioulo no seu meio social e para estabelecerem contato com seus escravos. Apesar de ser uma língua comum, não era considerada como uma cultura, e sim um instrumento da agricultura.

Os *békés* eram os únicos que tinham direito à instrução, logo, podiam optar entre o crioulo e o francês. É justamente nesse momento que o crioulo ficará caracterizado como símbolo de inferioridade, pois será associado aos escravos. Segundo Diva Damato: "Entre essas duas línguas estabeleceu-se uma relação hierárquica: a oposição entre francês e crioulo será a oposição civilização *versus* barbárie" (1996, p.194).

O principal fator de distinção entre a civilização e a barbárie será a barreira entre oralidade e escrita. O crioulo, por ser uma língua ágrafa, sempre possuirá um estatuto inferior ao francês, língua da cultura e dos documentos oficiais das ilhas. Esse abismo entre o oral e o escrito será um tema recorrente na literatura, pois para capturar o universo antilhano através da palavra escrita é preciso imbuir do olhar reificante do estrangeiro. As primeiras produções literárias resumem-se a imitações de textos europeus.

Como é de se imaginar, a única expressão literária que chega às colônias é a francesa, mesmo que seja com algum atraso. No caso do Parnasianismo (que eclode na França em 1850) não é diferente, e o correspondente crioulo surge em 1911. Este movimento se intitulava "regionalismo", mas ficou conhecido pelos críticos como o *Doudouísmo.* Este termo deriva do termo crioulo *doudou*, que é um vocativo para designar a pessoa amada. Os discípulos de Théophile Gautier caribenhos versam sobre temas crioulos, mas com um discurso exótico e superficial. Seu principal expoente, Daniel Thaly, trata em sua obra abundante da fauna e da flora local e das belas mulatas, as *doudous*. Estes escritores são um reflexo do avanço econômico dos mulatos, que começam a buscar um enriquecimento cultural e, aos poucos, desenvolvem a consciência política. Por isso Chamoiseau e Confiant afirmam que "quando esse movimento for dotado de audácia, ele denunciará o racismo na sociedade colonial e condenará as desigualdades sociais" (1999, p.119).

Eurídice Figueiredo estabelece um paralelo entre o crioulo deste período e o francês do século XVI. Nesta época, o francês era a língua adotada pelo povo e sofria o mesmo desprestígio que o crioulo. Segundo a autora: "a situação lingüística das Antilhas tem semelhanças com a situação da França na época de Rabelais,

quando havia duas línguas com estatutos diferentes: o latim, língua culta e escrita, e o francês, língua popular e não escrita, ainda em formação" (FIGUEIREDO, 2000, p.80).

Durante o regime escravista, a língua de cultura erudita é o francês e sua aprendizagem é um ato de emancipação, aquilo que diferencia os homens livres dos escravos. Portanto, após a abolição da escravatura, o crioulo, que antes era a língua utilizada no meio social, cai em descrédito. Como descreve Patrick Chamoiseau:

> *Nascidos na escravidão, esta cultura, esta língua, esta oralidade remetia à condição que não fascinava ninguém. Ainda, os raros meios de promoção social encontravam-se condicionados essencialmente à aquisição da língua e da cultura francesa, ou melhor: do afrancesamento.* (1994a, p.151, tradução nossa)

As gerações seguintes se caracterizaram por negarem a herança dos antepassados e assimilarem tudo o que vinha da metrópole. Esta atitude passa a ser incentivada nas próprias instituições de ensino, onde era proibido falar crioulo. Os professores diagnosticavam que o bilingüismo era a principal causa de fracasso escolar no aprendizado do francês e, portanto, o aboliram do ambiente escolar com a imposição de castigos aos alunos que desobedecessem.

Este contato das línguas ágrafas com as escritas é definida por Paul Zumthor no livro *La lettre et la voix*[25] como oralidades primárias, mistas e secundárias. A oralidade primária se caracteriza por não apresentar nenhum contato com a escrita. A oralidade mista ocorre quando "a influência da escrita permanece externa, parcial, atrasada". Já a oralidade secundária "se recompõe a partir da escrita em um meio onde esta tende a extenuar os valores da voz no uso e no imaginário. Invertendo o ponto de vista, pode-se dizer que a oralidade mista

[25] Esta pesquisa tem como base a literatura medieval, no entanto a relação entre oralidade e escrita se assemelha ao caso antilhano.

procede da existência de uma cultura escrita; a oralidade secundária, de uma cultura letrada" (ZUMTHOR, 1987, p.19, tradução nossa). No caso antilhano, ocorreu a passagem gradual de um estágio a outro. Antes da chegada dos europeus, tratava-se da oralidade primária. Nas primeiras etapas da colonização ocorreu a oralidade mista até chegar um momento em que a oralidade já era secundária, quase esquecida.

O processo de assimilação se desenvolve na escola, pois a educação ministrada na colônia é idêntica à da metrópole. A frase "*nos ancêtres les gaulois"* (nossos antepassados os gauleses), repetida à exaustão pelas crianças antilhanas, hoje é vista como um exemplo máximo de alienação. No entanto é preciso considerar que, se por um lado essa frase evoca o apagamento das próprias raízes culturais dos alunos, por outro ela mostra uma atitude idealista do mestre diante de sua turma: a seus olhos todos eram iguais, estivessem em uma escola na Europa ou no Caribe.

A repressão ao crioulo se inicia com a burguesia mulata dos anos 20, justamente para se afastar cada vez mais de sua porção negra e se aproximar do *status* social trazido pelo domínio do idioma. Édouard Glissant assim definirá esta camada: "A principal marca de capacidade desta classe social é o domínio da língua francesa. Ela será então obrigada a adotar a ideologia fornecida com o ensino. Ela tornar-se-á rapidamente o veículo do pensamento oficial" (GLISSANT, *apud* DAMATO,1996, p.183).

A atitude da burguesia será repetida pela classe média mulata. Trata-se de uma "fração da população que vive entre a grande massa de trabalhadores do campo ou da usina que não está ligada a nenhuma forma de produção econômica e se distingue apenas pela sua escolarização" (DAMATO, 1996, p.196).

A classe dominante chega a impedir que seus filhos falem crioulo em casa, medida extrema que nem os *békés* foram capazes de adotar (CONFIANT; CHAMOISEAU, 1994, p.94). Refletindo sobre o assunto décadas depois, os autores contemporâneos antilhanos afirmam: "cada vez que uma mãe, achando que favorecia a aquisição da língua francesa, sufocou o crioulo na garganta de uma criança, tratou-se de um golpe destinado à imaginação deste, uma deportação de sua criatividade". (BERNABÈ et *alli*, 1989, p.43).

O apagamento da cultura crioula serviu como máscara branca, como definida pelo pensador martinicano Frantz Fanon em sua obra capital *Peau Noire, masques blancs*. Para ser mais bem aceito, o negro apaga os elementos que o distinguem do colonizador, na tentativa de esconder com esta máscara seu verdadeiro tom de pele.

Evidentemente, o processo de assimilação passará pelo viés da língua e Fanon analisa que pelo fato de possuir uma linguagem, o indivíduo possui o mundo por ela implicado. Ora, no caso antilhano, o mundo crioulo fora abdicado em função daquele evocado pela língua francesa. Citando Fanon: "Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura. O antilhano que quer ser branco o conseguirá com êxito caso se aproprie do instrumento cultural que é a linguagem" (1952, p.30).

É importante ressaltar que, para a população local desta época, não havia um conflito entre optar por falar francês ou crioulo, já que este não possuía estatuto de língua. Tal estigma negativo afetou não apenas os falantes, mas também os pensadores antilhanos da época (incluindo o próprio Fanon) que se referem a ele como *patois*.

Apenas recentemente, há cerca de três décadas atrás, o crioulo adquiriu o estatuto de língua e começou a ser estudado com mais seriedade. Antes disso, o

que tínhamos era uma série de preconceitos, como por exemplo, o fato de ser uma língua simplificada. Em sua tese de doutorado, Pierre Guisan observa que:

> *A impressão do observador comum é de que há no crioulo corrupções, "simplificações", e que, assim como o julgaram os "civilizados" falantes da língua-base - os colonizadores -, deve se tratar de uma língua de caráter infantil (assim como os colonizados podiam ser considerados como sendo mentalmente crianças). É claro que a parte de preconceito eurocêntrico predomina nesse julgamento comum, e que, em particular, apenas um conhecimento superficial do crioulo pode levar a considerá-lo como uma língua simplificada.* (1999, p.09)

Mas antes que essa imagem seja apagada, ocorrerá um silêncio das formas de expressão crioula. Os lingüistas chamam este fenômeno de descrioulização, que coincide com a ruína da indústria de açúcar e do sistema de habitação. O desprezo iniciado pelos mulatos contamina os *koulis* (imigrantes hindus), que seguem seus passos e deixam de falar o crioulo. Os imigrantes chineses e libaneses que chegam às ilhas nos anos oitenta já não dispõem mais do crioulo para se comunicarem (CONFIANT; CHAMOISEAU, 1994, p.96).

O contador antilhano também desaparece com o declínio do sistema colonial. "Ele já está só, como que abandonado, já desfeito em vestígio. Quando as chamas se apagam, **ele** o vê se afastar só" (*ibid.*, p.264, grifos nossos). Esta pessoa que o observa é um jovem que enxerga nas pegadas deixadas pelo contador o único caminho possível para retomar o fazer literário.

3.3 - Da *Antilhanidade* à *Crioulidade*

Não sei se é conto de areia
Ou se é fantasia
Que a luz da candeia alumia
Pra gente contar
Clara Nunes

Depois que os autores da *Negritude* abriram a trilha, as gerações posteriores começaram a repensar suas próprias situações, levando em conta inclusive as críticas dirigidas aos pioneiros.

No caso antilhano, um dos intelectuais de maior destaque é Édouard Glissant. Ao perceber que os povos mestiços do Caribe se identificavam mais entre si do que com os de África, ele funda o termo *Antilhanidade.* Em 1981 ele publica o livro *Le* d*iscours Antillais*, onde apresenta suas teorias sobre o fazer literário crioulo. Aí somos informados de que o conceito foi criado justamente para se opor à *Negritude*, já que este se apresentava como um movimento étnico-epidérmico. A *Antilhanidade* por sua vez designa uma comunidade cultural (utópica) e não uma simples união política.

No entanto, a *Antilhanidade* possui um caráter político neste primeiro momento. Glissant foi um dos que se opunha à lei de 1946 que transformava a Martinica em Departamento Ultramarino da França (D.O.M.). Aimé Césaire, por sua vez, foi quem propôs esta lei ao governo francês como solução para os problemas econômicos das ex-colônias: "Le peuple martiniquais se fichait de l'idéologie, il voulait des transformations sociales, la fin de la misère. [...] Mon peuple est là, il crie, il a besoin de paix, de nourriture, de vêtements, etc. Est-ce que je vais faire de la philosophie ? Non [26]" (CÉSAIRE; VERGÈS, 2005, p.37). Glissant, por outro lado,

[26] *O povo martinicano não estava nem aí para a ideologia, ele queria transformações sociais, o fim da miséria. [...] O meu povo está aqui, ele grita, ele precisa de paz, de comida, de roupas, etc. Eu vou me comportar como um filósofo? Não.*

acreditava que a lei de departamentalização era prejudicial às ilhas, pois criava um paternalismo e acabava com qualquer iniciativa dos próprios antilhanos de solucionar os problemas. Por conta desta cisão de interesses, dizia-se que na Martinica existiam dois partidos políticos: o Glissaniano e o Césairiano (PESTRE, informação verbal).

Neste contexto surge a *Antilhanidade*, que não ficaria apenas no âmbito literário, mas também deveria ser uma possível solução para os problemas antilhanos: "La notion d'antillanité surgit d'une réalité que nous aurons à interroger, mais correspond aussi à un voeu dont il nous faudra préciser ou fonder sa légitimité[27]" (GLISSANT, 1981, p.422).

Eurídice Figueiredo observa que, apesar de ser um conceito muito empregado por tratar-se de um rótulo, o próprio Glissant o usou poucas vezes (1998, p.78). Isso se explica pelo fato de sua visão ter evoluído para algo mais global, no caso, a "poética da relação", como veremos adiante.

Em oposição à poética da duração, de Césaire "qui était au principe des livres sacrés ou fondateurs de communauté[28]" [negra], Glissant desenvolve a poética do instante: "Nous ne révélons plus en nous la totalité par fulguration. Nous l'approchons par accumulation de sédiments[29]". Ele continua: "la fulguration est le tremblement de qui désire ou rêve la totalité impossible, ou à venir; la durée exhorte celui qui tâche à la vivre[30]" (GLISSANT, 1990, p.45).

---

[27] *A noção de Antilhanidade surge de uma realidade que nós deveremos questionar, mas corresponde também a uma promessa de que nos será necessário precisar ou fundar a legitimidade.*

[28] *"que era o princípio dos livros sagrados ou fundadores da comunidade"* [...]

[29] *Nós não revelamos mais em nós a totalidade por fulguração. Nós nos aproximamos por acumulação de sedimentos.*

[30] *A fulguração é o tremor de quem deseja ou sonha com a totalidade impossível, ou vindoura; a duração exorta aquele que se esforça para vivê-la.*

Além da influência reversa da *Negritude*, Glissant admite ter seguido o trabalho de James Joyce, de Ezra Pound e de Nietzsche. Esses desenvolvem a palavra fragmentada (*éclatée*) no momento em que "ont déjà commencé ce travail-là de la rupture de la parole 'compréhension'" e "ont préparé par là ce chemin nouveau[31]" (GLISSANT, 1994, p.129)[32]. Em um texto anterior, ele afirma que o Caribe é uma zona de *éclat*, reforçando seu duplo sentido de *éclairage* (iluminação) e *éclatement* (fragmentação) (GLISSANT, 1990, p.47). Para fazer uma analogia, o mundo crioulo seria como uma centelha, algo que se desprega do todo e que possui a sua luz própria.

Para definir a crioulização antilhana com seu caos de povos, culturas e histórias, Glissant toma emprestado o conceito de rizoma criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Estes criticam a noção de raiz única e totalitária e a opõem ao rizoma, que "est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable[33]". Para ele, o pensamento do rizoma seria o princípio da poética da relação, "selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre[34]" (1990, p.23).

Além do caso antilhano, o multiculturalismo é uma marca de diversos intelectuais pós-modernos e a construção de uma geração pós-racial é uma de suas metas. Um exemplo recente de pluralidade cultural é o atual presidente dos Estados Unidos, Barack Obama. Fruto da relação entre uma americana e um queniano, nascido no Havaí, criado no Vietnã, com uma formação religiosa plural,

---

[31] *"iniciaram a ruptura da palavra 'compreensão'" e "prepararam o caminho para o novo"*

[32] Lê-se no final deste texto: "Esse texto nasceu de uma entrevista entre Édouard Glissant e Ralph Ludwig: uma resultante do oral e do escrito". A informalidade e a repetição que o permeiam se devem a essa particularidade.

[33] *"é uma raiz multiplicada, estendida em redes na terra ou no ar, sem que nenhum tronco intervenha como predador irremediável".*

[34] *"segundo a qual toda identidade se expande em relação à outra".*

Obama demonstrou ser multicultural não apenas por seu passado, mas também por ter decidido manter a questão racial longe de seu discurso de campanha. Este fato não representa ainda uma mudança efetiva, mas pode ser enxergado como um passo em direção à sociedade pós-racial.

O multiculturalismo é definido por Glissant como caos. Este não representa a ausência e sim, "affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure de toutes ces dimensions[35]" (1994, p.124). Glissant comenta que para a visão ocidental o caos possui um caráter negativo, é aquilo que fissura o ser e precede o apocalipse. Já a sua poética é oposta, para ele não há nada mais belo que o caos e por isso desenvolve o conceito de caos-mundo:

> *Chamo caos-mundo o choque atual de tantas culturas que abrasam, se repelem, desaparecem, subsistem entretanto, adormecem ou se transformam, fragmentos ou brilhos dos quais não começamos a captar nem o princípio nem a economia e dos quais não podemos prever o arrebatamento.* (*Apud*: FIGUEIREDO, 1998, p.90).

O conceito de caos-mundo também se justifica ao analisarmos a noção de tempo para a sociedade antilhana. Glissant lembra que para eles o tempo histórico não foi vivido, mas conquistado e por isso experimentam o tempo de forma caótica. Este não é linear como no Ocidente e nem circular como para as sociedades pré-colombianas ou asiáticas. Na verdade é uma resultante dos dois, ou seja, "un mouvement circulaire, mais toujours une échapée de cette circularité vers autre chose – c'est ce qui constitue la spirale[36]" (1994, p.123).

A poética da relação prevê um contato harmonioso em meio às diversas culturas. O que garantiria essa diversidade é definido por Glissant como opacidade e se opõe à noção de transparência, que acarreta um anulamento das diferenças. A

---

[35] *"afrontamento, harmonia, conciliação, oposição, ruptura, junção de todas essas dimensões".*

[36] *"um movimento circular, mas sempre com uma fuga desta circularidade em direção a outra coisa — é isso que constitui uma espiral".*

perspectiva das culturas ocidentais se organiza em torno da noção de transparência, ou seja, da noção de compreensão. Para Glissant compreender possui uma noção de prender, aprisionar e por isso ele sugere a revisão do modelo de transparência. "L'opacité n'est pas le refus de l'autre, mais le refus de considérer l'autre comme une transparence, et par conséquent la volonté d'accepter l'opacité de l'autre comme une donnée positive et non pas comme un obstacle[37]" (GLISSANT, 1994, p.127). Mais do que um ideal, trata-se de uma necessidade: "Tant qu'on n'aura pas accepté l'opacité des peuples, on ne pourra pas s'opposer aux ténèbres de l'intolérence[38]" (*ibid,* p.129).

Dentre os malefícios causados pela noção de transparência encontra-se o abandono da oralidade, como se a escrita não proviesse dela. Glissant lembra que quando a humanidade precisou pensar de maneira escrita, começou-se a capturar as obras da oralidade e cita como exemplo os textos homéricos e do Antigo Testamento. A primeira maneira de exercer a escritura é ao tentar recompor a oralidade. Segundo ele, "l'oralité d'aujourd'hui intègre tout ce que l'écriture a si extraordinairement développé, mais parfois de manière si intolérante[39]" (*ibid*. p.114).

A tarefa do escritor antilhano será então escavar a memória oral sufocada e tentar recriar a partir de vestígios uma cultura que foi sobreposta à outra. Citando Glissant:

> *Sou de um país no qual se faz a passagem de uma literatura tradicional imposta a uma literatura escrita, não tradicional, mas também imposta. Minha linguagem tenta se construir no limite*

[37] *A opacidade não é a recusa do outro, mas a recusa que ele seja transparente e por conseqüência, a vontade de aceitar a opacidade do outro como algo positivo e não como um obstáculo.*

[38] *É preciso lutar pelo direito de opacidade dos povos. Sem ela, estamos fadados às trevas da ignorância*

.

[39] *A oralidade de hoje não é o que se opõe à escrita, ela se integra em tudo o que a escrita desenvolveu, mas de forma intolerante.*

> *entre o escrever e o falar; assinalar tal passagem – o que é certamente bem árduo em toda a abordagem literária. [...] Evoco uma síntese da sintaxe escrita e da rítmica falada, do "adquirido" da escrita e do "reflexo" oral, da solidão da escrita e da participação ao canto comum* (*Apud* FIGUEIREDO, 1998, p.86).

Para Figueiredo, o projeto literário de Glissant consiste em "conciliar o absoluto da escrita com o não absoluto da oralidade, fazer uma síntese crioula, mestiça, híbrida, entre os dois mundos, o Ocidente e as tradições populares não-européias" (1998, p.100).

Este abismo entre o oral e o escrito desperta o interesse de diversos autores de literaturas africanas contemporâneas, como é o caso de Mia Couto. Em uma entrevista, ao ser perguntado sobre a função da oralidade em seu fazer poético, ele afirmou que: "a oralidade é dominante na sociedade moçambicana. Mas não é o território da oralidade, em si mesmo, que me interessa. É a zona de fronteira entre o universo da escrita e a lógica da oralidade. Essa margem de trocas é que é rica" (2007, p.39).

Ao pensar sobre o futuro das literaturas africanas, Glissant afirma que é interessante colocar a dialética da oralidade e da escrita dentro da própria escrita. Segundo ele, "nous n'avons pas encore libéré en nous l'écriture, telle que l'Occident nous a enseignée. Nous n'avons pas encore appris à bouleverser nous-mêmes, à faire trembler comme un tremblement de terre l'écriture[40]" (GLISSANT, 1994, p.116).

No entanto, para ele mais importante do que criar uma nova dialética entre oral e escrito, é recuperar a oralidade. Os autores antilhanos devem ter em mente que "le conteur antillais ne dit jamais 'moi': il dit presque toujours 'mon corps'[41]"

---

[40] *Nós ainda não libertaramos em nós próprios a escrita como ela foi ensinada. Ainda não aprenderamos a transformar-nos, a tremermos a terra da escrita.*

[41] *O contador antilhano nunca diz 'eu', mas 'meu corpo'.*

(*ibid.*, p.117). Por outro lado, a escrita é um ato solitário e "passer de l'oral à l'écrit c'est immobilizer le corps, le posseder[42]" (GLISSANT, 1990, 238).

Oito anos após a publicação de *Discours Antillais*, é escrito *Eloge de la créolité* por Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphäel Confiant. Aí lemos:

> *Avec Édouard Glissant nous refusâmes de nous enfermer dans la Négritude, épelant l'Antillanité qui relevait plus de la vision que du concept. Le projet n'était pas seulement d'abandonner les hypnosis d'Europe et d'Afrique. Il fallait aussi garder en éveil la claire conscience des apports de l'une et de l'autre. [...] Plonger donc le regard dans le chaos de cette humanité nouvelle que nous sommes.*[43](BERNABÉ ; CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1989, p.21).

Assim como Glissant, os autores desta nova corrente literária retomam a teoria do caos-mundo e também reconhecem a importância da oralidade crioula ("l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité[44]") (*ibid.*, 1989, p.33); da tarefa de retomar a palavra do contador ("Le poète créole d'expression créole devra dans le même allant, être le récolteur de la parole ancestrale, le jardinier des vocables nouveaux, le découvreur de la créolité du créole[45]") (*ibid.*, p.45); e estão igualmente atentos para o abismo entre o oral e o escrito ("ici, ce fut la rupture, le fossé, la ravine profonde entre une expression écrite qui se voulait universalo-moderne et l'oralité créole traditionelle où someille une belle part de notre être[46]") (*ibid.*, p.35).

---

[42] *Passar do oral ao escrito é imobilizar o corpo, possuí-lo.*

[43] *Com Édouard Glissant nos recusamos a nos fechar na Negritude, evocando a Antilhanidade, que sublinhava mais uma visão do que um conceito. O projeto não consistia apenas em abandonar a hipnose da Europa e da África. Era preciso ter clara consciência das contribuições de uma e de outra. [...] Mergulhar então o olhar no caos desta nova humanidade que nós somos.*

[44] *A oralidade é nossa inteligência, ela é nossa leitura deste mundo, o tatear, cego ainda, de nossa complexidade.*

[45] *O poeta crioulo de expressão crioula deve ser ao mesmo tempo o semeador da palavra ancestral, o jardineiro dos vocábulos novos e o descobridor da crioulidade do crioulo.*

[46] *Eis a ruptura, o fosso, a torrente profunda entre uma expressão escrita que pretendia ser universal-moderna e a oralidade crioula tradicional, onde repousa uma boa parte de nosso ser.*

Apesar de tantas afinidades com o projeto literário desenvolvido por Glissant, os autores da *Crioulidade* admitem a sensação de desnorteio diante de sua grandiosidade: "Mais les voies de pénétration dans l'Antillanité n'étant pas balisées, la chose fut plus facile à dire qu'à faire. Nous restions devant ses textes comme devant des hiéroglyphes, y percevant confusément le frémissement d'une voie, l'oxygène d'une perspective[47]" (BERNABÉ ; CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1989, p.23).

Além disso, eles sentiam a necessidade de criar algo novo e andar por suas próprias pernas: "n'avoir sous la paupière que les pupilles de l'Autre invalidait les démarches, les procédés et les procédures les plus justes. Il fallait nous laver les yeux: retourner la vision que nous avions de notre réalité pour surprendre le vrai[48]" (*ibid.*, p.24).

Segundo eles, esse novo olhar só surgiria após a aparição de dois romances, ambos em 1975. Com o primeiro, *Malemort*, escrito pelo próprio Glissant, "il opéra le singulier dévoilement du réel antillais[49]". O segundo, *Dézafi*, de Frankétienne, apresentava "le créole recrée par et pour l'écriture[50]". Desta forma, instaura-se neles "l'outil premier de cette démarche de se connaître: *la vision intérieure*[51]" (*ibid.*, p.23).

A principal mudança desta nova estética é a maturidade diante da questão lingüística. Jean Barnabé, um dos fundadores do movimento, já havia criado a

---

[47] *Como as vias de penetração na Antilhanidade não estavam delimitadas, era mais fácil dizer do que fazer. Nós ficávamos diante de seus textos com se fossem hieróglifos, percebendo confusamente o tremor de um caminho, o oxigênio de uma perspectiva.*

[48] *Ter sob as pálpebras apenas as pupilas do outro invalidava as condutas, os comportamentos, os procedimentos mais autênticos. [...] Era-nos preciso lavar os olhos: retornar a visão que tínhamos da nossa realidade para surpreender o real.*

[49] *Operou-se o singular desvelamento do real antilhano.*

[50] *O crioulo recriado por e para a escritura.*

[51] *O primeiro instrumento para o caminho do autoconhecimento: a visão interior.*

gramática gerativa do crioulo. Esse projeto tinha como objetivo desenvolver um sistema gráfico comum com base no alfabeto fonético que permitisse a escrita do crioulo. Desta forma, os escritores da *Crioulidade* valorizam o bilingüismo e integram a língua francesa no processo de crioulização:

> *Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues: le créole, français, anglais, portugais, espagnol, etc. Il s'agit maintenant d'accepter ce bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints que nous avons.*[52] (BERNABÉ ; CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1989, p.43)

Mais especificamente, referindo-se à situação da língua francesa no contexto antilhano, os autores afirmam:

> *Nous l'avons conquise, cette langue française.* [...] *Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autre. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie dans son lexique et dans sa syntaxe. Bref, nous l'avons habitée.*[53] (*ibid.*, p.46)

Ao "fazerem as pazes" com a língua que outrora fora dos colonizadores e que lhes pertence também, esta geração consegue reconhecer que o bilingüismo, além de uma situação de conflito, também pode ser uma riqueza.

A sensação de pertencimento da língua francesa é compartilhada com os 44 autores que assinaram em 2007 o manifesto: "Pour une *litterature monde* en français". Eles reivindicam o deslocamento de suas literaturas da periferia para o centro por meio da possessão do francês (citando como exemplo a relação das letras inglesas com suas ex-colônias) e recusam a bandeira desgastada da Francofonia: "Ninguém fala o francófono, nem escreve em francófono. A francofonia é o brilho de uma estrela morta. Como o mundo pode sentir-se tocado

---

[52] *Nossa primeira riqueza, para nós escritores crioulos, é de possuir muitas línguas: o crioulo, francês, inglês, português, espanhol etc. Temos agora que aceitar este bilinguismo e libertar-nos dos usos restritos que nós temos*

[53] *Nós a conquistamos, esta língua francesa (...) Nós alongamos o sentido de algumas palavras. Nós nos desviamos de outras. E metamosfoseamos muito. Nós a enriquecemos tanto em seu léxico como em sua sintaxe. Resumindo, nós a habitamos.*

por um país virtual?" (BARBERY et *alli*, 2007). Também encontramos no *Éloge de la Créolité* a dificuldade de se nomear a produção escrita de seus países: "literatura afro-antilhana, negro-antilhana, franco-antilhana, antilhana de expressão francesa, francófona das Antilhas". Segundo seus criadores, esta instabilidade denominativa é explicada pela falta de reconhecimento da oralitura e, portanto, "todos os qualificativos apresentam-se inoperantes" (BERNABÉ ; CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1989, p.35).

Outros autores contemporâneos, originários de outras situações de bilingüismo, reconhecem a importância da oralidade na escrita e refletem em sua literatura esta relação plural entre a língua da ponta do lápis e a da ponta da língua. Tal é o caso de Amadeu Ferreira, que se divide entre o português e o mirandês (língua falada em trinta e uma localidades de Portugal e oficialmente reconhecida pela Convenção Européia das Línguas Minoritárias). É dele o poema "Dues Lhénguas", cuja tradução apresentamos abaixo:

Duas línguas

Andei anos a fio com a língua torcida, porque
obriguei-a a desviar o seu caminho e a ter de
pensar antes de falar as palavras certas :
uma língua nasceu comigo, comi-a em merendas, bebi-a em fontes e riachos
e a outra é o que sobrou de uma guerra de muitas batalhas.
Agora tenho duas línguas comigo
e já não posso mais viver sem as duas.
Estou sempre trocando de língua com um pouco de medo,
como se fosse um caso de bigamia.
Uma sabe coisas que a outra desconhece,
acham graça uma da outra, caçoam e às vezes se zangam
afora isso, elas se dão tão bem, que sonho nas duas ao mesmo tempo.
Há dias em que quero falar uma e me sai a outra.
Há dias em que fico com uma delas tão engasgada que se calo
posso explodir.
Há dias em que se enredam uma na outra
e depois começam a correr para ver quem chega primeiro,
e muitas vezes acabam permanecendo encabrestadas uma na outra
e me dá vontade de rir.
Há dias em que fico todo arqueado com as palavras não ditas
e me ergo nelas como numa escalada
deixando-as voar como música

com medo que fiquem enferrujadas as cordas que as sabem tocar.
Há dias em que quero traduzir uma para a outra,
mas as palavras se escondem de mim
e gasto muito tempo atrás delas.
Entre elas, dividem o meu mundo
e quando atravessam a fronteira se sentem meio perdidas
e não se cansam de roubar palavras uma a outra.
Ambas pensam,
mas há partes do coração em que uma delas não consegue entrar
e quando se aproxima da porta, o sangue se põe a jorrar com as palavras
Cada uma foi professora da outra:
o mirandês nasceu primeiro e eu me habituei a dormir
embalado por seus sons ardentes como brasas,
ensinando o português a falar, guiando-lhe a voz.
O português nasceu-me na ponta dos dedos
e ensinou o mirandês a escrever porque este nunca teve escola para ir.
Tenho duas línguas comigo
duas línguas que me fizeram
e já não vivo sem elas, nem sou eu, sem as duas. (Grifos nossos)

A tradução do poema, autorizada pelo autor, é de José Bessa, que também vive em situação de "bigamia" lingüística entre o português e o guarani. Inspirado pelo poema, ele fez a sua própria versão para servir de tema de reflexão aos professores de guarani:

A outra língua é o que sobrou de uma guerra de muitas batalhas.
Ela trouxe a espada e a cruz, o livro e a imagem colorida,
o sermão, o catecismo, a doutrina, as leis.
Com ela, aprendi a desenhar palavras no papel.
Ela me ensinou a formar e a conhecer as letras,
a aprisionar o som num passe de mágica,
como quem agarra a fumaça com a mão e a guarda no adjaká.
(...)
Cada uma foi professora da outra:
o guarani nasceu primeiro e eu me habituei a dormir
embalado por sua suave sonoridade musical.
O guarani não tinha a letra, é verdade, mas era o dono da palavra falada.
Ensinou o português os segredos da oralidade, guiando-lhe a voz.
Já o português, nascido na ponta dos meus dedos,
ensinou o guarani a escrever, porque este nunca freqüentou escola.

Mesmo vivendo situações distintas histórica e geograficamente, tanto os falantes de guarani, como os de mirandês e os de crioulo antilhano aprenderam com "as línguas de batalha" (social, política, física) a "aprisionar o som num passe

de mágica". Eis a comprovação de que as línguas não são mais patrimônios de territórios estanques, hoje elas alçam vôo rumo à universalidade.

Apesar de o movimento da *Crioulidade* ser bastante recente, já é possível detectar uma coerência entre a linha teórica e o fazer poético. Aprendendo com os exemplos de seus antecessores, a geração vigente adota uma postura condizente com sua proposta, ou seja, retomar a visão de mundo crioula. Para tal, foram abandonadas as antigas fórmulas européias, assim como uma literatura crioula estereotipada. O que vemos atualmente é um processo de oralitura, na qual a palavra é escrita sem perder a sua dimensão oral. Trata-se da "parole de nuit", outrora reservada aos contadores tradicionais, agora proferida pelos escritores contemporâneos.

4. PALAVRAS AO VENTO

4.1 – A *Crioulidade* cadenciada pelo "Cahier d'un retour au pays natal"

- Trata-se de uma citação? – perguntei.
- Certamente. Restam apenas citações. A língua é um sistema de citações.
Jorge Luis Borges

Neste capítulo apresentaremos em que medida os autores contemporâneos antilhanos se aproximam da *Negritude* e em que medida eles a superam. Para tanto, escolhemos o poema "Cahier d'un retour au pays natal"[54], de Aimé Césaire, por ser considerado o fundador da *Negritude*. Como representantes dos autores contemporâneos, elegemos Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Édouard Glissant por serem autores teóricos e literários. Julgamos ser interessante contrapor esses dois âmbitos para verificar de que forma suas teorias são colocadas em prática no fazer literário.

Para tal, optamos por analisar um conto de cada autor: "Le dernier coup de dents d'un voleur de bananes" (A última mordida de um ladrão de bananas), "Fils du diable en personne" (Filho do diabo em pessoa) e "Premier voyage" (Primeira viagem), respectivamente. O cotejamento dos contos com o poema será feito a partir de suas abordagens e temas comuns. Antes, cabe uma breve apresentação do *Cahier*.

Ao contrário do que seu nome sugere, o poema começou a ser escrito anos antes de seu retorno à terra natal. Passando férias na casa de um amigo na Croácia, Césaire ficou admirado como a costa lembrava a do Caribe. Avistou uma ilha e perguntou o nome a seu amigo. "Martiniska, ou em francês, *martin*", foi a

[54] Sempre que citado, será adotada a forma reduzida *Cahier*.

resposta. "C'est la Martinique que je vois!' Et c'est ainsi qu'après avoir acheté un cahier d'écolier j'ai commencé à écrire le *Cahier d'un retour au pays natal*. Il ne s'agissait pas d'un retour à proprement parler, mais d'une évocation, sur la côte dalmate, de mon île[55]" (CÉSAIRE; VERGÈS, 2005, p.26, tradução nossa).

Todo retorno pressupõe uma partida. A primeira parte desta viagem começou cinco anos antes do início da escrita do poema, quando Césaire, cansado da mentalidade pequena da sociedade colonial que o cercava, embarcou para a metrópole aos dezoito anos a fim de continuar seus estudos como bolsista do governo francês. Segundo ele:

> *Je trouvais les hommes martiniquais légers, superficiels, un peu snobs, porteurs de tous les préjugés qu'avaient les hommes de couleur autrefois. Tout cela ne me plaisait pas du tout, et je dois dire que je suis parti pour la France avec délectaction. En mon for intérieur, je me disais: "Ils me foutront la paix. Là-bas je serai libre, je lirai ce que je voudrai".*[56] (*ibid*., p.20)

É interessante notar como o ideal de liberdade para Césaire inclui a literatura. Nesse caso, não se trata apenas do direito à leitura, mas sim de ter contato com o que estava sendo produzido naquele momento. Desta forma, é possível identificar no poema vestígios de sua formação clássica e universal, assim como a influência do Surrealismo.

O verdadeiro retorno ao país natal ocorreria em 1939, após ser declarado o início da segunda guerra mundial e neste mesmo ano, Césaire publica a primeira versão do *Cahier*. No entanto, o poema levou dezessete anos para adquirir sua

---

[55] *"É a Martinica que eu vejo!" E foi assim que, depois de comprar um caderno de estudante, eu comecei a escrever o* Cahier d'un retour au pays natal*. Não se tratava de um retorno propriamente dito, mas uma evocação à partir da costa dálmata, da minha ilha.*

[56] *Eu achava os homens martinicanos leves, superficiais e um pouco esnobes, tendo todos os preconceitos que os homens de cor possuíam antigamente. Aquilo tudo não me agradava nem um pouco e devo dizer que parti para a França com prazer. No meu interior, eu dizia a mim mesmo: "Eles me deixarão em paz. Lá eu serei livre, eu lerei o que me der vontade".*

forma definitiva. Ao longo desses anos, é possível observar alterações maiores ou menores. Estas estão ligadas aos eventos ocorridos na vida de Césaire que influenciaram diretamente sua poesia: o retorno definitivo à Martinica, o encontro com André Breton, a temporada de seis meses no Haiti. Esta última lhe permitiu o contato com as religiões e tradições ancestrais que antes só conhecia pelos livros e isso é facilmente reconhecível ao analisar as diferentes versões. A edição definitiva, publicada na revista *Présence Africaine* em 1956, coincide com o seu desligamento do partido comunista francês.

Lilian Pestre, especialista em literaturas francófonas, é responsável pela análise crítica do *Cahier au retour d'un pays natal* na coleção "Classiques francophones" da editora L'Harmattan. Neste ensaio rico e esclarecedor, ela observa que o poema se apresenta como uma grande sinfonia dividida em três movimentos principais, que se desdobram em temas. O tema aqui também deve ser compreendido enquanto conceito musical, ou seja, um fragmento melódico ou rítmico que unifica a composição. Estes por sua vez apresentam refrões ao longo do poema, tais como "au bout du petit matin", "c'est moi, rien que moi", "Eia", "debout et libre" etc. Outro aspecto musical por ela apontado, é o ritmo interior do poema, que pulsa como um tambor. "O ritmo está ligado à própria ação de pensamento sobre o mundo, ele está incorporado ao verbo, ou melhor, ele constitui o fluxo ininterrupto de palavras na obra de transformação do mundo" (PESTRE, 2008, p.160).

Edson Rosa aponta que o poema evoca um retorno à terra natal ao relembrar o passado sofrido da raça e constatar o presente de miséria em que se encontra a Martinica. No entanto, a aura pessimista se alterna com uma perspectiva de mudança: "o tom do poema é uma constante variação do modo menor ao maior: a

aceitação da terra e raça degradadas e a esperança de superar a putrefação de seu povo" (ROSA, 1986, p.105).

O poema inicia com a descrição das ilhas, das vidas das pessoas que as habitam, relatando suas doenças sociais, morais e físicas: "Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées" (*Cahier*, p.39). Mesmo que o início se caracterize como um inventário de males, o próprio Césaire enfatiza o caráter de superação do poema, ao defini-lo como um grito de liberdade.

Segundo Pestre, esta viagem de volta "superpõe diversas viagens, reais e oníricas, em tempos e espaços múltiplos, que se refletem infinitamente" (2008, p.151). Isso ocorre uma vez que o país natal também não é um, mas vários. Césaire destaca no mínimo dois:

> *La Martinique de la "civilisation", celle des békés, de la féodalité et des petits-bourgeois, nègres ou mulâtres. Et, à côté de cette Martinique, dans la campagne, on trouvait le paysan avec sa houe, en train de bêcher les champs de canne, de conduire ses animaux, d'avaler son litre de rhum. Cette Martinique était plus authentique que l'autre.*[57] (2005, p.29).

Patrick Chamoiseau escolhe um cenário igualmente "autêntico" para ambientar seu conto "Le dernier coup de dents d'un voleur de banane". Seu narrador é um morador de um bairro pobre da Martinica, que relata o que ocorreu com seu vizinho Cestor Livènaj e seu pé de bananas.

Ao descrevê-lo, enfatiza o estranhamento sentido pelos outros moradores e a distância que mantinham daquele que "vivait seul comme mangouste dans une case en bois-bombe, tressé selon une science obscure" (CHAMOISEAU, 1994a, p.30). O

[57] *A Martinica da "civilização", aquela dos* békes, *do feudalismo e dos pequenos-burgueses negros e mulatos. E ao lado desta Martinica, no campo, encontrava-se o camponês com a enxada, lavrando a terra, conduzindo seus animais, batendo o tambor, engolindo o seu litro de rum. Esta Martinica era mais autêntica que a outra.*

caráter obscuro também se mostrava na despreocupação característica do protagonista, que causava certa indignação à comunidade:

> *Il ne nous apportait rien, et ne semblait rien attendre de cette terre. Et c'était ça l'embêtant, car, là où nous étions tous à battre et à débattre, à lutter contre nous-mêmes et lutter contre la vie, il était difficile de supporter auprès de soi un qui n'affrontait rien et qui semblait à l'aise de ne rien demander ni à Dieu ni à Diable* (*ibid.*, p.33).

Continuando sua descrição, sabemos que Cestor vivia em um tempo "plus lointain que le nôtre, bien plus magique aussi, comme s'il voyait mieux que les bêtes-à-feu dans cette espèce d'obscurité que nous sentions nous talloner non à l'heure du soleil tombé, mais justement à l'heure de sa levée". Trata-se justamente do momento do dia evocado pelo eu-lírico do *Cahier* e que funciona como refrão do início ao final do poema: "Au bout du petit matin". Ambos parecem habitar neste instante mágico "quand il fallait s'extraire de l'écale d'un sommeil pour essayer de vivre" (*ibid.*, p.31).

Apesar do afastamento do protagonista e de seus vizinhos, o narrador afirma que aprendeu com ele a contar a idade das árvores de seu bairro: "Il est sûr, et ce n'est pas une parole inutile, que le grand âge des arbres décourage les vents. Qui ne le sait pas ne sait rien de la vie [...] et c'est Cestor Livènaj, lui-même oui, qui un jour déclara que les arbres ne bougent pas au-delà des mille ans" (*ibid.*, p.31).

A sua relação incomum com as árvores também está presente na descrição do cultivo da bananeira. Durante seu crescimento, Cestor "murmurait à l'arbre des paroles qui semblaient ne pouvoir se tarir en temps-aucun-jamais. [...] Cela semblait être une parole d'au-delà des paroles" (*ibid.*, p.36). Na obra de Césaire a árvore se apresenta como uma imagem quase obsessiva, como observa Pestre: "Modelo ideal de existência, a árvore se impõe como aprofundamento, ela cresce

primeiramente para baixo, pois para que ela possa subir é preciso descer às profundezas da terra" (2008, p.123).

No *Cahier*, em uma das muitas aparições de árvores, o próprio narrador se transforma em uma : "A force de regarder les arbres je suis devenu un arbre et mes longs pieds d'arbre ont creusé dans le sol de larges sacs / à venin de hautes villes d'ossements / à force de penser au Congo je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves" (*Cahier*, p.54).

Desta forma, a árvore simboliza a união do alto e baixo, das profundezas da terra e das forças místicas. Após se transformar em árvore, o narrador se assume enquanto selvagem — "Danses. Idoles. Relaps. Moi aussi" (*Cahier,* p.55) — e evoca as palavras mágicas ancestrais:

> *voum rooh oh*
> *voum rooh oh*
> *à charmer les serpents à conjurer les morts*
> *voum rooh oh*
> *à contraindre la pluie à contrarier les raz-de-marée*
> *voum rooh oh*
> *à empêcher que ne tourne l'ombre*
> *voum rooh oh*
> *que mes cieux à moi s'ouvrent* (*Cahier*, p.56)

Assim como no poema, a presença do oculto ocorre em função do pé de bananas "qui semblait provenir d'ailleurs que de cette terre" (CHAMOISEAU, 1994a, p.37). Ela cresce rapidamente graças às palavras secretas de Cestor e este passa a despertar o interesse da comunidade pela primeira vez. Temos então a bananeira como um elemento perturbador, que se torna tentadora justamente por ser inacessível: "Notre envie devint cruelle quand il fut clair pour tous qu'il s'agissait d'un pied de bananes-jaunes, et d'une bonne qualité, de celle qui te parfume à jamais le souvenir. (...) Le régime de bananes se mit à grossir à mesure que nos rêves s'immobilisaient" (*Cahier*, p.35).

Pela primeira vez esses indivíduos possuem um interesse comum e se igualam na disputa de quem será o primeiro a comer as bananas. Antes, eram pessoas solitárias, sem vínculos, sem sonhos comuns. Assim como os habitantes da cidade descritos no poema:

> *Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge profond d'ombre et d'orgueil, dans cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette.*
> *Dans cette ville inerte, cette étrange foule qui ne s'entasse pas, ne se mêle pas : habile à découvrir le point de désencastration, de fuite, d'esquive. Cette foule qui ne sait pas faire foule, cette foule, on s'en rend comte, si parfaitement seule sous ce soleil.* (*Cahier*, p.41)

O desejo se intensifica e o narrador do conto admite que "à chaque matin, au lever du soleil, à la mesure que le pied de bananes mûrissait sa grappe, nous nous mîmes à envier Cestor Livenàj". De tanto o observarem, começam a compreendê-lo e passam a "mieux percevoir le rythme de sa vie, à mieux comprendre ses drives incessantes [...] et à percevoir de manière incroyable une sorte de sens-juste de ce qu'il fallait vivre dans cette vie insensée" (CHAMOISEAU, 1994a, p.36).

Remontando a experiência do livro do Gênese, o fruto proibido aqui passa a ser a banana. Lemos na bíblia que:

> *"Do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: 'Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais.' 'Oh, não', tornou a serpente, 'mas Deus bem sabe que, no dia em que comerdes, vossos olhos se abrirão e sereis como deuses, conhecedores do bem e do mal'. A mulher vendo que o fruto era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele e comeu"* (Gênese 3, 3-6 grifos nossos).

A fruta funciona como interdito, que aparentemente desperta um interesse sensorial (o agradável aspecto da maçã ou o perfume inigualável da banana), mas na verdade provoca o desejo na experiência interior do ser. Assim como Eva que aspirava "abrir a inteligência", os vizinhos de Cestor invejavam a sua falta de preocupações, o seu desligamento dos aspectos mundanos e o seu acesso ao universo mítico. Ao comer as bananas, talvez se igualassem ao cultivador delas.

Assim como os habitantes do Jardim do Éden, Cestor desconhecia a diferença entre bem e o mal, já que não pedia nada a Deus e nem ao Diabo. Somente ao ser expulso do paraíso, o homem entra em contato com esta dicotomia.

Pestre observa que as referências religiosas são diversas na obra de Césaire: "Não se deve nunca esquecer que Césaire é um bom leitor da bíblia. Esta faz parte de sua intertextualidade" (2008, p.100). De acordo com ela, a leitura do Antigo e do Novo Testamento em seus textos poéticos se explica pela recusa definitiva e precoce do dogma e da ação missionária na África e nas Antilhas (*op.cit*, p.142).

Dentre as várias referências bíblicas no poema, a autora identifica inclusive a evocação do paraíso no fragmento abaixo:

> *voum rooh oh*
> *pour que revienne le temps de promission*
> *et l'oiseau qui savait mon nom*
> *et la femme qui avait mille noms*
> *de fontaine de soleil et de pleurs*
> *et ses cheveux d'alevin*
> *et ses pas mes climats*
> *et ses yeux mes saisons*
> *et les jours sans nuisance*
> *et les nuits sans offense*
> *et les étoiles de confidence*
> *et le vent de connivence* (*Cahier*, p.57)

O narrador volta a entoar as palavras mágicas, mas desta vez com a intenção de resgatar a Idade do Ouro rompendo com o tempo linear imposto pelos colonizadores:

> *O Éden a conquistar é expresso pelos semas de retorno, pelo emprego do pretérito imperfeito, ele se situa em um passado que precede o desastre. A feitiçaria se apresenta como um ultrapassamento do tempo cronológico e a reconquista de um tempo primitivo e único onde o homem e a mulher, enquanto elementos da natureza viviam em união perfeita, onde todos conheciam os nomes, (ou seja, sua essência), onde a mulher tinha mil nomes, onde reinava a confiança e a cumplicidade.* (PESTRE, 2008, p.125)

Assim como na tradição bíblica, aquele que transgride as leis é punido. Apesar de tanta expectativa diante da colheita das bananas, ninguém as viu: "dans la nuit, un isalop avait emporté le régime. Le pied de bananes-jaunes pendait décapité" (CHAMOISEAU, 1994a, p.37). O mesmo se repetiu por duas vezes, cabendo a Cestor entoar "orações à grama" para que as bananas crescessem novamente, mas a árvore sempre amanhecia sem frutos.

A mudança ocorreu após o terceiro roubo quando, de acordo com o narrador, "nous nous taisons pour mieux participer de son dire au bananier, et pour trouver au fond de notre coeur un reste de langage, non pas de mots, mais de paroles interieures [...] qui embrumaient nos rêves et envasaient nos vies". Na ocasião do quarto roubo, foi revelado o nome do ladrão de bananas, cuja última mordida foi fatal. Fabrice Silistin foi encontrado morto em sua casa perto de um cacho de bananas embebida de "tout ce que nous lui envoyâmes dans notre désespoir de ne jamais goûter à sa promesse". As bananas letais são descritas como "cette merveille que notre vraie parole, notre impossible parole, avait empoisoné pour des siècles et des siècles" (*ibid.*, p.38).

Esta comunhão da coletividade com a terra também ocorre com os habitantes da cidade natal descritos no *Cahier*. "Graças ao caráter mítico, homem e terra são apenas um. Assim, a renovação do homem implica a renovação da terra" (PESTRE, 2008, p.110). O projeto de Césaire visava à mudança dos habitantes para que juntos transformassem sua terra natal.

No conto "Fils du diable en personne", de Raphaël Confiant, também acompanhamos os moradores de um bairro unidos em torno de um interesse comum. Neste caso, trata-se do duelo entre o temido protagonista e Rénor, um forasteiro que o desafia. Mais especificamente, trata-se do bairro de Terres-Sainvilles de Fort-de-France, cujas ruas, lojas e habitantes são descritos como se o leitor estivesse tão familiarizado com eles quanto o próprio narrador.

Este bairro, um dos mais miseráveis da capital da Martinica, é cenário de outros contos e romances de Confiant. Assim como Césaire, ele opta por mostrar outras paisagens da terra natal, além daquelas que ilustram as propagandas de cruzeiros luxuosos.

Esta decisão é uma forma de combater o olhar exótico, característico dos poetas doudouístas[58]. Ao lermos o *Cahier* podemos identificar momentos claros de denúncia à postura reificante das outras gerações: "car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse" (*Cahier*, p. 50), e chega a clamar seu fim : "on voit encore des madras aux reins des femmes des anneaux à leurs oreilles des sourires à leurs bouches des enfants à leurs mamelles et j'en passe : ASSEZ DE CE SCANDALE ![...] je lis bien à mon pouls que l'exotisme n'est pas provende pour moi" (*op.cit*, p. 58).

O escândalo citado é a alienação negada pelo poeta e a recusa de transformá-la em provisão, ou seja, em seu ofício literário. Ao invés de descrever a beleza frágil do país, ele decide reinventar as cores que o cercam.

Confiant comenta que uma das dificuldades de escrever em língua crioula é a falta de nível descritivo. Por se tratar de uma língua rural, o camponês vive em

[58] C.f. p.66

simbiose estreita com seu meio e, portanto, não sente necessidade de estetizá-lo de maneira verbal ou pictórica. Por outro lado, quando ele começou a escrever em francês, encontrou um problema semelhante, mas em termos diferentes: "Como descrever um coqueiro? Como dizer que uma praia de areia branca é bela? Coqueiro e areia branca, toda a paisagem antilhana no fim das contas, foram reificados pelo discurso exótico europeu." (CONFIANT, 1994b, p.173). Ele explica que este é o seu drama, pois esta paisagem faz parte do seu cotidiano, mas ao evocá-la em francês ela se torna refém do olhar reificante europeu.

No conto em questão, a solução encontrada pelo autor foi omitir a descrição do ambiente e situar com detalhes o bairro-cenário, fornecendo nomes de ruas, a história da praça central, a localização dos principais prédios. Já os habitantes são descritos minuciosamente e funcionam quase como uma extensão toponímica. Conhecendo-os supõe-se o ambiente em que vivem:

> *Ce Rénor avait dépassé les bornes de l'exagération en s'accroupissant devant sa case et en lâchant un superbe tas de caca sur le pas de sa porte. Sa case à lui, oui, lui, Fils du Diable en Personne ! Cela au beau mitan du midi, s'il vous plaît ! Au vu et au su de tous les gensses du quartier : de Coucoune Diable, la putaine qui lui servait de plus proche voisine et qui possedait une langue encore plus sale que son troufignon; d'Eugène Lamour, un enjôleur de première catégorie, qui vous tombait les mazelles en fleur plus vite qu'un cyclone méchant une bananeraie ; de Sidonise Vincent alias Sylvia Menendez y Carvajal alias Shirley Vindgrave, pacotilleuse qui voyageait sans cesse entre les îles sous différentes identités ; et donc, oui, d'une quantité innumérable de nègres qui badaudaient malgré l'extrême raideur du jour* (CONFIANT, 1994a, p.43).

A descrição destes personagens faz lembrar os *maquignons*, ou seja, os vendedores de cavalos citados no *Cahier*. Após precisar o local onde passa a cena, o narrador descreve a comercialização dos animais, deixando transparecer a má índole dos vendedores e sua verdadeira motivação (vertida no final da estrofe):

> *A la Saint-Jean-Baptiste, dès que tombent les premières ombres sur le bourg du Gros-Morne, des centaines de maquignons se réunissent*

> *dans la rue « De Profundis », dont le nom a du moins la franchise d'avertir d'une ruée des bas-fonds de la Mort. Et c'est de la Mort véritablement, de ses mille mesquines formes locales (fringales inassouvies d'herbe de Para et rond asservissement des distilleries) que surgit vers la grand'vie déclose l'étonnante cavalerie des rosses impétueuses. Et quels galops ! quels hennissements ! quelles sincères urines ! quelles fientes mirobolantes ! « un beau cheval difficile au montoir ! » , « Une altière jument sensible à la molette ! » « Un intrépide poulain vaillamment jointé ! »*
> *Et le malin compère dont le gilet se barre d'une fière chaîne de montre, refile au lieu de pleines mamelles, d'ardeurs juvéniles, de rotondités authentiques, ou les boursouflures régulières de guêpes complaisantes, ou les obscènes morsures du gingembre, ou la bienfaisante circulation d'un décalitre d'eau sucrée.* (*Cahier*, p.62, grifos nossos)

Este modelo de personagem picaresco é característico das narrativas orais crioulas, sendo o *Compère Lapin* (Compadre Coelho) recorrente em diversos contos. Este arquétipo se caracteriza como "aquele que quer salvar sua pele a todo custo em detrimento tanto dos mais poderosos como dos mais fracos, por vezes até mesmo de seus amigos ou sua própria família" (CONFIANT, 1995, p.13). O autor explica que o comportamento amoral deste anti-herói é justificado pelo meio que o cerca: "em um mundo assombrado pela neblina generalizada das origens e pela ausência de qualquer perspectiva para o futuro, a porta é, de fato, estreita. Compère Lapin é, neste sentido, um sobrevivente" (*ibid*., p.13).

Outro personagem freqüente nas narrativas tradicionais é o Diabo e aqueles que se deixam seduzir pelas promessas de poder a serem pagas com a própria alma. Na literatura universal, temos a figura do doutor Fausto como aquele que negociou com o demônio. Na literatura brasileira, seu principal representante é Riobaldo de "Grande Sertão: Veredas"[59]. Esta lenda se faz presente em diversas

[59] Na variante brasileira, um dos termos com maior sinonímia é o diabo: anhangá, anhangüera, arrenegado, azucrim, barzabu, beiçudo, belzebu, bicho-preto, bode-preto, bute, cafuçu, cafute, caneco, caneta, canheta, canhim, canhoto, cão, cão-miúdo, cão-tinhoso, capa-verde, capeta, capiroto, careca, carocho, chavelhudo, cifé, coisa-à-toa, coisa-má, coisa-ruim, condenado, coxo, cramulhano, cujo, debo, decho, demo, demônio, demontre, diá, diabinho, diabrete, diabro, diacho, diale, diangas, dianho, diasco, diogo, dragão, droga, dubá, éblis, ele, excomungado, farrapeiro, fate, feio, figura, fioto, fute, futrico, galhardo, gato-preto, grão-tinhoso, guedelha, indivíduo,

manifestações culturais, estando presente no universo musical (Robert Johnson, precursor do *blues* e cujo talento e morte precoce se associam ao pacto) e até mesmo em produtos midiáticos como histórias em quadrinhos ("O motoqueiro fantasma") e em telenovelas regionais ("Renascer").

Pela alcunha do protagonista e seus poderes sobrenaturais, imagina-se suas ligações com seu suposto pai, mesmo que não esteja dito claramente no conto. Sua fama é incensada pelo narrador e por outros personagens ("il faut avoir deux graines solidement accrochées entre les jambes pour affronter Fils du Diable en Personne", *op. cit.*, p.41) e colocadas em dúvida após a primeira briga com Rénor. Após ser atacado, este lança uma navalha na perna do "major", como também é chamado. Uma mulher chega a comentar: "il faudra appeler les Pompes Funèbres pour Rénor"; mas após alguns dias de reclusão e aparente falta de reação, alguns só o chamavam de Fils du diable "enlevant déjà le 'en personne', s'imaginant le major fini" (*ibid.*, p. 45).

A presença do ocultismo também pode ser notada no *Cahier*, quando o poeta decide evocar a feitiçaria e seu lado selvagem: "j'ai assassiné Dieu de ma paresse de mes paroles de mes gestes de mes chansons obscènes" (CÉSAIRE, 1996, p.56). Segundo Pestre, há uma reivindicação dos poetas da revolta satânica e a presença das "Fleurs vénéneuses" (p.57) seria uma referência às "fleurs du mal", de Baudelaire (PESTRE, 2008, p.125).

Os verdadeiros poderes de Fils du diable (en personne) se evidenciam na luta final, quando este surge batendo um tambor e desafiando Rénor pela última vez.

---

inimigo, jeropari, labrego, lá-de-baixo, lúcifer, macacão, mafarrico, maioral, má-jeira, maldito, mal-encarado, maligno, malvado, mau, mico, mofento, mofino, moleque-do-surrão, não-sei-que-diga, nico, pé-cascudo, pé-de-cabra, pé-de-gancho, pé-de-pato, pé-de-peia, pêro-botelho, pedro-botelho, peneireiro, porco-sujo, provinco, rabudo, rapaz, romãozinho, sapucaio, sarnento, satã, satanás, satânico, serpente, sujo, taneco, temba, tendeiro, tentação, tição, tinhoso, tisnado, zarapelho.

Este ainda procura a ferida feita por ele, mas "ô stupefaction, ne vit rien. Rien du tout! Pas une marque, pas une cicatrice sur la chair peu poilue du nègre d'En-Ville". Pela primeira vez Rénor temeu ao se dar conta que "ce bougre-là est un quimboisseur[60]". Desesperado, saca uma arma apelando para forças superiores em vão (tenta lembrar palavras de outro *quimboisseur* e recita o Pai-Nosso). "Rénor purgea sur la gâchette une fois, deux fois, trois fois. La première fois, la balle fut déviée par un charme, la deuxième, elle transperça Fils du Diable sans laisser de trou, et la troisième, le revolver s'enraya" (*op. cit.*, p. 48).

Seu tambor, que a princípio apenas servia como percussão do canto de guerra, cadencia a morte de Rénor que "posa ses mains livides sur la peau de cabri du tambour. [...] Il cogna-cogna-cogna-cogna et puis s'effrondra *blip* sur le tambour, atteint de mort subite ou de congestion ou de tout autre coup d'arrêt d'existence" (*ibid.*, p. 50).

Glissant observa que o ritmo na narração crioula está presente duplamente: "A elocução do falar crioulo é recortada com o ritmo do tambor; não é a estrutura semântica da frase que ajuda a escandir a palavra, mas a respiração do locutor que comanda essa escansão: atitude e medida poéticas por excelência" (1981, p. 239).

O tambor está presente no poema através do ritmo produzido pela repetição de palavras, que ecoam cadenciando uma nova ordem: "A palavra do narrador, análoga ao criador que bate o tambor, recria a vida graças ao ritmo" (PESTRE, 2008, p.123).

Au bout du petit matin
un petit train de sable
un petit train de mousseline
un petit train de grains de maïs

Au bout du petit matin
un grand galop de pollen

[60] *Quimboisseur* é o feiticeiro, curandeiro, mandingueiro crioulo.

> *un grand galop d'un petit train de petites filles*
> *un grand galop de colibris*
> *un grand galop de dagues pour défoncer la poitrine*
> *de la terre* (*Cahier*, p.55)

Toda história de pacto possui uma reviravolta tramada pelo demo, baseada em algum detalhe que escapa ao negociante da própria alma, causando a este um final trágico. Nem o desfecho de seu suposto filho poderia ser diferente. O conto inicia *in medias res*, descrevendo o protagonista à espreita de Lebowski. Em uma aparente digressão, o narrador apresenta a briga com Rénor e, conseqüentemente, os poderes do major. Aquele que não sentia nada quando lâminas ou balas atravessavam sua carne, foi vencido com palavras. Em seguida tomamos conhecimento do motivo da inimizade com Lebowski: "cet animal sans poils avait utilisé, à n'en pas douter, un jeu trafiqué et lui avait lessivé les poches en l'espace d'un quart d'heure". Após a espera, o segundo oponente surpreendeu o major ao se apresentar "tout pénaud devant lui et en lui présent[er] toute une dévalée d'excuses, les unes plus obséquieuses que les autres, cela sans craindre de perdre la face devant l'assemblée des tafiateurs et buveurs de 'Bière Lorraine' ». O protagonista, ao invés de se enraivecer, balbuciou: "je ne m'appele plus Fils du Diable en Personne, mais Germain Soleil comme n'importe qui" (CONFIANT, 1994, p.51). Mais uma vez, a força da palavra age como *causa mortis* do personagem.

Assim como no conto de Confiant, a figura do quimboisseur é uma constante na obra de Édouard Glissant. Em seu romance *Tout-monde*, ele atende pelo nome de Papa Longoué e está presente indiretamente em "Premier Voyage", um fragmento do mesmo romance.

Aí acompanhamos a primeira viagem de uma mãe com seu filho recém-nascido, conhecido como fuzil, pela forma como é carregado por ela. A nota de rodapé nos informa que o texto narra uma viagem, a primeira, aquela que permite

conhecer o país natal. Esta travessia da cidade de Bézaudin à Lamentin se apresenta como uma espécie de batismo da criança na natureza: "elle vous présenta à la plus petite feuille de cachiman. Aux plus petites roches de rivière, si petites qu'elles **glissent** et disparaissent entre les orteils" (GLISSANT, 1994, p.59, grifos nossos).

Temos então outra viagem à terra natal, mesmo que as motivações desta partida sejam diferentes ou desconhecidas. As do poema ficam bem definidas graças ao refrão "partir", que revela o desejo de fuga libertadora para "cet autre petit matin d'Europe" (*Cahier*, p.48):

> *Partir.*
> *Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères,*
> *je serai un homme-juif*
> *un homme-cafre*
> *un homme-hindou-de-Calcutta*
> *un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas* (*Cahier*, p.48).

Ao partir, entra em contato com pessoas de diversas etnias e religiões. Se a mãe é capaz de apresentar ao filho a sua terra natal *in loco*, para o poeta esse descobrimento só ocorre em um espaço distante, ao entrar em contato com pessoas diversas.

A partida para Europa é apenas um dos dados biográficos de Césaire que identificamos no poema:

> *Au bout du petit matin, une autre petite maison qui sent très mauvais dans une rue très étroite, une maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri de dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et soeurs, une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fin de mois et mon père fantasque grignoté d'une seule misère, je n'ai jamais su laquelle, qu'une imprévisible sorcellerie assoupit en mélancolique tendresse ou exalte en haut flammes de colère ; et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer et que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit.*[...] *Et une honte, cette rue Paille.* (*Cahier*, p.47).

A casa pobre na Rua Paille, a quantidade exata de irmãos e irmãs, a distância do pai e o ofício da mãe coincidem com o passado do autor. Para Pestre, este episódio da vida de Césaire está inserido no poema para fazer um contraponto anti-épico com a descrição do nascimento glorioso dos heróis (2008, p.113).

O nascimento de "fuzil" também é descrito no fragmento: "C'était disons disons disons en 1928 et un mois auparavant le volcan avait poussé du feu, du feu, on dit au jour même de votre naissance. Il faut croire que ce du-feu avait mis tout son maigre en vous" (GLISSANT, 1994, p.62). As informações sobre o nascimento do personagem, a saber, o ano (1928) e a cidade (Bézaudin), também correspondem aos dados biográficos do autor.

Com a leitura do romance *Tout-monde*, fica evidenciado que a narração da primeira viagem é feita pelas irmãs Artémise e Marie-Annie ao protagonista, Mathieu, já adulto. Após estas revelações, ele relembra de outra narração sobre a sua primeira viagem, desta vez proferida de forma mais enigmática por Papa Langoué a um Mathieu jovem e impaciente (GLISSANT, 1993, p. 205).

Papa Langoué é descendente de um escravo de mesmo nome e contemporâneo de Béluse, também escravo e antepassado de Mathieu. Eles se conheceram no navio negreiro, mas ao chegarem à Martinica cada um trilhou um rumo diferente: Béluse aceitou pacificamente seu destino na plantação e Langoué tornou-se *marron*, ou seja, fugiu do cativeiro que o *béké* lhe impunha para seguir à sua própria sorte.

Glissant deixa transparecer em sua obra sua admiração pelo escravo *marron*, pois considera tratar-se do "único e verdadeiro herói popular das Antilhas, cujos terríveis suplícios, que marcavam sua captura, dão a medida de sua coragem e determinação" (*Apud:* FIGUEIREDO, 1998, p. 81).

Césaire também demonstra no poema o embevecimento diante dos primeiros exemplos de resistência: "Tiède petit matin de chaleurs et de peurs ancestrales / par-dessus bord mes richesses **pérégrines** / par-dessus bord mes faussetés authentiques / Mais quel étrange orgueil tout soudain m'illumine ?" (*Cahier*, p.67, grifos nossos). O orgulho se explica pelo reconhecimento que aqueles homens alcançaram um sonho de liberdade que permanece o mesmo.

Estes personagens surgem no romance *Mahagony* (1987) e Mathieu é descrito como o guia do Marqueur des écho-mondes. Segundo o próprio, trata-se de "un tumultueux raconteur d'histoires, un hagiographe de sites, un délégué aux calligraphies" (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1999, p.251). Os autores esclarecem que *marqueur* em crioulo designa tanto aquele que ritma com o tambor como aquele que escreve: "neste país de rupturas, ele se torna aquele que liga e religa e diferencia". A partir desta associação, eles chegam à seguinte conclusão: "Este *Marqueur des échos-mondes*, vocês já compreenderam, é Édouard Glissant" (*ibid.*, p.257).

Acreditamos que esta conclusão é precipitada e talvez um pouco simplista. Como vimos anteriormente, o autor empresta elementos da sua biografia à Mathieu. Não poderíamos afirmar que Mathieu é Glissant, o futuro contador? Se continuarmos comparando ficção com realidade, devemos considerar o fato de Mathieu ser o nome do filho do autor. Some-se a esta mistura de ficção com realidade a constante utilização do verbo *glisser* em sua obra e a presença de personagens da família Senglis, cuja inversão resulta no sobrenome do autor[61].

[61] Glissant explica esta brincadeira com seu nome no romance *Traité du Tout-Monde* "Supus outrora que o nome Glissant, sem dúvida concedido como a maioria dos patronímicos antilhanos, era o inverso insolente de um nome de colonizador, Senglis, portanto" (GLISSANT *apud* FIGUEIREDO, 1998, p.96).

Este jogo praticado pelo autor em seus romances pode ser constatado no posfácio de *Tout-monde*. Aí encontramos uma lista com o nome dos personagens e suas supostas identidades. No entanto, o autor acaba despistando mais do que revelando:

> *Gardons pourtant préservés les noms d'Anastasie, de Geneviève, d'Atala.* [...]
> *Roger, c'est Roger Giroux, le poète* [...]
> *Kaross, je ne le nomme pas ici, il pousserait un grand coup de rire et je n'aime pas à être moqué.* [...]
> *Julio m'envoie un chandelier sicilien de la part de : Julio.*
> *M. Amédée me prie de noter pour vous le numéro d'immatriculation de son taxi: 972 MM 333.*(GLISSANT, 1993, p.607).

Esta frágil fronteira entre o real e o ficcional faz parte da poética do NÓS, desenvolvida por Glissant e que prevê igualmente o apagamento das fronteiras entre o francês e o crioulo, o oral e o escrito, o literário e o não literário. Desta forma, o romance "se constrói como uma colagem de histórias, o que lhe dá um caráter fragmentário e lacunar próximo das narrativas populares, com um tênue fio que entrelaça as diferentes vozes narrativas" (FIGUEIREDO, 1998, p.86).

O poema de Césaire também se caracteriza pelo acúmulo de temas e imagens, unidos pelo canto que incita a transformar o que está deteriorado. A passagem do 'eu' para 'nós' é feita de forma bem marcada e indica o início de um projeto coletivo. Se o poeta aceita a miséria do passado com resignação é porque ele não consegue resistir só: "apenas um projeto coletivo de revolta é capaz de fornecer ao homem negro seu verdadeiro lugar no universo" (ROSA, 1986, p.118). O narrador então abre mão de seu narcisismo ingênuo e percebe que uma mudança só ocorrerá em conjunto:

> *Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent, ma main petite maintenant dans son poing énorme et la force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe*

> *apocalyptique. Et la voix prononce que l'Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences,*
> *car il n'est point vrai que l'oeuvre de l'homme est finie que nous n'avons rien à faire au monde*
> *que nous parasitons le monde*
> *qu'il suffit que nous nous mettions au pas du monde*
> *mais l'oeuvre de l'homme vient seulement de commencer*
> *et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction immobilisée aux coins de sa ferveur et aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence.* (*Cahier*, p.77)

Este novo projeto só pode ser feito através da palavra. Se nos contos anteriores ela adquiria um aspecto destruidor, aqui ela serve para unir as pessoas ao seu redor e delimitar novos rumos, como veremos a seguir.

4.2 – O cantar trágico e o contar épico

Quando já não havia outra tinta no mundo
o poeta usou do seu próprio sangue.
Não dispondo de papel,
ele escreveu no próprio corpo.
Assim,
nasceu a voz,
o rio em si mesmo ancorado.
Como o sangue: sem foz nem nascente.
Mia Couto

Como vimos, o projeto de Césaire previa a mudança de seu país passando pelo viés da literatura. No entanto, este projeto esbarra em alguns problemas pela maneira como ele será executado. A principal questão é a postura do poeta, que adota um discurso messiânico e paternalista: "Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir" (*Cahier*, p.50).

As gerações posteriores perceberam que não é possível falar *por* alguém sem tirar-lhe a voz. Ao invés disso, eles decidem falar *como* a população e seus antepassados, integrando a língua crioula em seu projeto literário.

A motivação do poeta da Negritude também apresenta incongruências. Seu discurso evoca um retorno ao útero da Mãe África, restituindo anos de separação causada pela escravidão:

Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même,
Je force les grandes eaux qui me ceinturent de sang
C'est moi rien que moi
qui prends langue avec la dernière angoisse
C'est moi oh, rien que moi
qui m'assure au chalumeau
les premières gouttes de lait virginal ! (*Cahier*, p.59)

O poeta crioulo compreende que esta relação de filiação não existe mais. Ela pulverizou-se na travessia do Atlântico e tornou-se multifacetada ao chegar às Américas.

Sem dúvida foi importante reconhecer naquele momento que os ancestrais não são os gauleses ("mon pays est la 'lance de nuit' de mes ancêtres Bambaras", *Cahier*, p.77). No entanto, após o contato com o substrato dos índios caribes, com os colonizadores europeus, com os povos indianos, árabes e chineses, a identidade africana deixou de ser única e passou a complementar um mosaico de culturas que compõe o homem crioulo.

Césaire manteve a opinião de que a união africana era um ideal a ser alcançado até alguns anos antes de sua morte: "Nous protestons contre le colonialisme, nous réclamons l'indépendence, et cela débouche sur un conflit entre nous-mêmes. Il faut vraiment travailler à l'unité africaine. Elle n'existe pas. [...] L'unité reste à inventer, à forger[62]" (CÉSAIRE; VERGÈS, 2005, p.66).

Este enraizamento em uma África utópica conota uma dimensão excessivamente dramática à *Negritude*:

> *Mais qui tourne ma voix ? qui écorche ma voix ? Me fourrant dans la gorge mille crocs de bambou. Millepieux d'oursin. C'est toi sale bout de monde. Sale bout du petit matin. C'est toi sale haine. C'est toi poids de l'insulte et cent ans de coups de fouet. C'est toi cent ans de ma patience, cent ans de mes soins juste à ne pas mourir.* (*Cahier*, p.57)

Por estarem muito impregnados pela então recente experiência da escravidão, os poetas desta geração adotam um cantar trágico que vai caracterizar a estética da *Negritude*.

Os autores contemporâneos já possuem outro olhar em relação ao passado do homem crioulo. Eles são capazes de enxergar um caráter positivo da colonização, uma vez que esta permitiu a criação da identidade crioula.

---

[62] *Nós protestamos contra o colonialismo, nós reivindicamos a independência e isso gerou um conflito entre nós mesmos. É realmente necessário construir a unidade africana. Ela não existe. [...] A unidade deve ser inventada, forjada.*

Édouard Glissant, por exemplo, demonstra uma visão menos maniqueísta em relação ao conquistador europeu. Diante dos relatos ambíguos, que ora os retratam como criaturas sem alma, ora como sonhadores e místicos, ele afirma tratar-se das duas imagens ao mesmo tempo: "Agrandir son territoire ou aller conquérir l'or des autres et les mettre en esclavage était légitimé par la conception que l'on faisait de sa propre légitimité[63]" (GLISSANT, 1994a, p.120). Ele observa que a função do mito fundador é lembrar às pessoas que elas sempre estiveram sobre aquele território, que lhes pertencia por direito. Da mesma forma, o mito fundador das culturas ocidentais legitimava a apropriação dos territórios alheios como sinal de progresso, o que acabava justificando a colonização.

A população antilhana, fruto desta expansão legitimada, não possui um mito fundador autêntico. Por isso, Glissant acredita que é preciso que seus conterrâneos abandonem a noção de legitimidade para combater o trauma do nascimento coletivo. O autor retoma os mitos ameríndios, que formam a base do imaginário crioulo, para justificar a desapropriação do território: "L'homme ne se considère pas comme le propriétaire, mais comme le gardien de la terre. Comme celui qui est là pour l'honorer, l'entretenir, non pas la violer, non pas la souiller[64]" (*ibid.*, p.120).

Além de proteger a terra, o autor antilhano contemporâneo se comporta também como guardião da palavra ancestral e por meio dela promove a revisão em conjunto do mito fundador. Os contos crioulos possuem a mesma função da literatura épica, a saber, fundar a identidade de uma comunidade. A diferença é que o épico crioulo não representa uma sociedade monolítica como o europeu, mas

---

[63] *Aumentar seu território ou conquistar o ouro dos outros e submetê-los à escravidão era legitimado pela concepção que se fazia da própria legitimidade.*

[64] *O homem não se considera o proprietário, mas o guardião da terra. Como tal, ele deve honrá-la, cuidar dela e não a violar, não a profanar.*

sim identidades plurais. Desta forma, a *Crioulidade* recupera o papel épico do negro em um universo multifacetado, através da força da oralidade transposta para o papel.

Se a *Crioulidade* exerce a *Parole de Nuit* através da narrativa, a *Negritude* elegeu como meio de expressão a poesia. Como observa Sartre: "por ser uma subjetividade que se inscreve no objetivo, a Negritude deve tomar corpo em um poema, isto é, numa subjetividade-objeto". Desta forma, sua "beleza **trágica** não obtém expressão senão na poesia" (SARTRE, 1960, p.148, grifos nossos).

Outra distinção entre a *Negritude* e a *Crioulidade* é o viés político. Aparentemente esta perdeu o cunho político tão impregnado daquela, no entanto ela apenas mudou de tática. A presença da *Parole de Nuit* e a transformação do francês com elementos crioulos são as armas encontradas pelos autores contemporâneos. Estas se demonstram mais eficazes, pois ao transformarem a língua, transmitem a cultura crioula e destroem a hegemonia ultrapassada do velho mundo.

Além da força transformadora atribuída à palavra, como vimos anteriormente, a *Parole de Nuit* se faz presente nos contos trabalhados de diversas maneiras. Patrick Chamoiseau a evoca antes de começar sua narração: "Ma parole [...] c'est parole lavée au **silence de minuit**, bien nettoyée, bien astiquée et balancée avec la foi en Dieu" (1994, p.29, grifos nossos[65]). No conto de Édouard Glissant, destacamos a narrativa circular (presente e passado se misturam) e a opacidade (caracterizada pela pouca descrição dos personagens e pelo desfecho em aberto) como exemplos de execução de seu projeto literário de recuperação da

[65] Os três contos fazem parte do livro *Écrire la Parole de Nuit*, organizado por Ralph Ludwig. Portanto, nos próximos exemplos não repetiremos mais o ano (1994) e indicaremos o sobrenome do autor (quando necessário) e a página.

oralidade[66]. Raphaël Confiant usa vocativos para dirigir-se ao leitor como se fosse a uma assembléia ("messieurs et dames de la compagnie", p.40; "messieurs les mulâtres et les bourgeois", p.42).

Esta estratégia integra o projeto do autor de transcrição dos contos crioulos. Na introdução de seu livro *Contes créoles des Amériques*, Confiant exalta o trabalho dos pesquisadores que o antecederam pelo trabalho de preservação da herança cultural do povo crioulo. No entanto, ele pondera que a transcrição literal não é bem sucedida, pois "privado dos gestos e das mímicas do contador, da alegria dos interlocutores, do calor da noite e da luz bruxuleante das chamas, o conto crioulo parece perdido na folha branca, como privado de seu mistério e de sua força encantatória" (CONFIANT, 1995, p.11). Ele explica que sua função é misturar a transcrição fiel da palavra dos contadores com a literatura propriamente dita. Desta forma "realiza-se um gênero literário original que se esforça em buscar tanto as riquezas da oralidade quanto da literatura" (*ibid.*, p.11).

Este caráter integra a proposta da *Parole de Nuit* e a oralidade está presente nos contos através de repetições ("sa case à lui, oui, lui", CONFIANT, p.42; "le bougre à crier à crier", GLISSANT, p.61; "Il cogna-cogna-cogna-cogna", CHAMOISEAU, p.50), corruptelas (tout-à-faitement, CONFIANT, p.42) e interjeições ("Oh, oh"; "ho!"; "hé!").

Outra característica comum aos três autores é o uso de expressões (*bakoua*, CHAMOISEAU, p.30; *nanni-nannam*, GLISSANT, p.59) e até mesmo diálogos em língua crioula em seus textos ("Pa mwen ki kay lantèman'y", CONFIANT, p.45). Ocorre então uma "hibridização do francês para dar conta da rítmica crioula, contaminando-o com palavras, expressões, ditados e provérbios crioulos" ao

[66] C.f. p.72

fazerem "uso menor da língua francesa para aflorar a língua vernácula desprestigiada, pertencente a uma minoria" (FIGUEIREDO, 1998, p.88). Trata-se da diglossia antilhana, descrita por Pestre: "a língua francesa detém o monopólio narrativo, mas sofre a concorrência oculta do crioulo que aflora no vocabulário, no desvio sintático ou na modulação de uma forma popular" (2008, p.156).

Os autores da *Crioulidade* desenvolvem assim a sua forma de expressão própria, que "nasce da consciência dessa oposição entre uma língua de que se serve e uma linguagem da qual se precisa" (GLISSANT, *apud:* FIGUEIREDO, 1998, p.89) e cujo principal objetivo é capturar a oralidade pela escrita.

4.3 – Escrevendo no ar

Sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só.
Sonho que se sonha junto é realidade.
Raul Seixas

Como vimos, a presença do crioulo e as suas marcas de oralidade resgatam epicamente a identidade do homem antilhano, em oposição à *Negritude* que apenas focava o caráter trágico de sua história. Mas como explicar o fato de o "Cahier d'un retour au pays natal", considerado o hino deste movimento, ser definido como um poema épico?

Ao apontar uma nova possibilidade para o homem negro da época, Césaire inaugura um modelo que resgatava a identidade. Sua abordagem e a função são diferentes daquelas propostas pelo movimento da *Crioulidade*, mas seu projeto já prevê o papel da oralidade em seus versos.

Além de seu declarado interesse pelas literaturas indígenas e pelos contos populares (CÉSAIRE; VERGÈS, 2005, p.28), a oralidade se faz presente em seu poema de diversas formas:

- Por meio do jogo de perguntas e respostas ("Qu'y puis-je? / Il faut bien commencer. / Commencer quoi? / La seule chose au monde qu'il vaille la peine de commencer", p.58);
- Pela inserção de lugares comuns e consensos sobre negros ("les nègres-sont-tous-les-mêmes, je vous-le-dis / les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis / l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne / rappelez-vous-le-vieux-dicton: battre-un-nègre, c'est le nourrir", p. 60);
- Pela repetição de textos de iniciação africana e jogos de adivinha rituais ("voum rooh oh", "Eia").

Pestre também aponta como indício de oralidade a quantidade de mudanças no poema ao longo dos anos, o que o mantém vivo por meio da mobilidade da palavra. "Uma das contradições fundadoras do poema é a letra morta *versus* a palavra viva. É possível que a recusa implícita do autor em imobilizar seu texto em uma forma fixa não lhe seja estranha" (2008, p.155).

O desfecho do poema, que se apresenta em aberto, está impregnado de símbolos de oralidade mais ou menos visíveis:

> *monte, Colombe*
> *monte*
> *monte*
> *monte*
> *Je te suis, imprimée en mon ancestrale cornée blanche.*
> *monte lécheur de ciel*
> *et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre lune*
> *c'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la nuit en son immobile verrition !* (*Cahier,* p.83)

Ao apresentar um jogo de oposições (pomba branca em ascensão x buraco negro; córnea branca ancestral x língua maléfica da noite), Césaire revela um rito de iniciação. O mergulho no escuro também é representado pela cegueira voluntária, pois na mitologia tradicional ao cegar-se como um sacrifício, adquire-se uma visão mágica. O olho pode ser interpretado como a língua, que o poeta lança mão para cantar melhor: "Nesta perspectiva aberta que é necessário arrancar a língua, fazer silêncio para que o canto seja escutado" (PESTRE, 2008, p.150).

O último termo do poema suscita diversas interpretações. René Hénane, em seu *Glossaire de termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, resgata a origem de *verrition*, que foi criada em 1825 por Brillat-Savarin e designa um dos movimentos que a língua humana faz ao produzir os sons. (*Apud*: PESTRE, 2008, p.99). Temos então um oximoro ("immobile verrition"), que reforçaria novamente o órgão da palavra no poema.

Além disso, *verrition* poderia ser um neologismo a partir da palavra francesa *verre* (vidro). Este significado estaria próximo semanticamente da imobilidade citada. Impresso na córnea branca encontra-se o vidro, que é a própria língua ali presente.

Em entrevistas, Césaire associa essa palavra verbo latino "vertere", que pode ser traduzido como voltar, virar, desviar. Neste caso, a "língua da noite" voltaria com outros sentidos, poderia ser recuperada em outro momento. Assim como ocorreu com a *Parole de Nuit*.

O poema se encerra com um vôo de pássaro, no caso uma pomba. Outros pássaros também pairam em outros versos: "un grand galop de **colibris"**, p.55; "Mon étoile maintenant, le **menfenil** funèbre", p.65; "écoute **épervier** qui tiens les clefs de l'orient", p.81. Na verdade, o *leitmotiv* "au bout du petit matin", também evoca uma ave, o *pipiri*, pássaro antilhano que canta na alvorada. Este tema encontrado do início ao fim do poema, corresponde à expressão crioula "au pipiri du jour", que significa as primeiras luzes do dia. Trata-se de uma presença, ainda tímida, de contaminação do crioulo na literatura para representar a manhã em criação.

O gorjeio reforça o aspecto musical do poema, que em união com seu ritmo já apontado, demonstram que ele deve ser cantado e não lido. E se proferirmos seu tema principal, "au bout du petit matin", perceberemos o jogo de palavras criado pelo autor. Em francês a palavra *bout* (fim, limite) é homófona de *boue* (lama).

A imagem da lama está presente no poema constantemente ao designar a terra natal. Como observa Rosa, "a terra para Césaire está degradada, podre e profunda, receptáculo de excrementos da raça" (1986, p.114).

> *Joyeuses puanteurs et chants de boue !*
> *Ramper dans les boues. S'arc-bouter dans le gras de la boue. Porter.*
> *Sol de boue. Horizon de boue. Ciel de boue. Morts de boue, ô noms à réchauffer dans la paume d'un souffle fiévreux !* (*Cahier*, p.74)

O calor representado pelo "sopro febril" propicia o ambiente ideal para que a terra adubada se fertilize. Aos poucos, a imagem da lama se transforma em algo positivo. Abaixo observamos a representação da lama como *limon*, termo utilizado na bíblia ("Dieu forma l'homme du limon de la terre" - Genèse 2, 7).

> *Je dirais à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair: «J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertées de vos plaies ».* (*Cahier*, p.50)

É justamente este sofrimento representado pelas chagas (*plaies)* que fecundarão a terra: "A vida que nasce da lama é fortificada pelo húmus cósmico. Uma vida capaz de romper as barreiras do solo, subir, voar em busca da luz, da pureza, da essência" (ROSA, 1986, p.113). Desta forma, "a lama provoca germinação, do estrume sai a flor" (*ibid.*, p.108).

> *le soir*
> *nos multicolores puretés*
> *et lie, lie-moi sans remords*
> *lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse*
> *lie ma noire vibration au nombril même du monde* (*Cahier*, p.82)

Neste ambiente noturno, o poeta transubstancia a lama em argila, retira da miséria um caráter positivo e transformador. Trata-se do projeto de Césaire que visa uma destruição que precede a criação. Trata-se da "seule chose au monde qu'il vaille la peine de commencer : La Fin du monde parbleu" (*Cahier*, p.58).

Assim como o poema, seu projeto se mostra inacabado. O desdobramento da *Negritude* não constitui a ruptura desejada por Césaire, como já vimos anteriormente. A verdadeira transformação ocorrerá por meio da palavra: "Nous

dirions. Chanterions. Hurlerions. Voix pleine, voix large, tu serais notre bien, notre pointe en avant" (*Cahier*, p.53).

O poeta prevê que a ilha corrompida e moribunda será curada ao romper com os aspectos alienantes e resgatar sua própria essência: "cette ville que je prophétise, belle, donnez-moi la foi sauvage du sorcier" (*Cahier*, p.70).

Neste solo adubado pela *Parole de Nuit* cresce a árvore ancestral, o "Kaïlcédray royal" (*Cahier*, p.69). Esta representa a poética de Césaire, o caule fundador, e ao contemplá-la recordamos outra profecia: "Um renovo sairá do tronco de Jessé e um rebento brotará de suas raízes" (Isaías 11,1). O que presenciamos na literatura contemporânea é um galho da linhagem de poetas e pensadores antilhanos.

5. CONCLUSÃO

Nunca confie no contador de estórias.
Confie apenas na estória.
Neil Gaiman

Neste trabalho, procuramos estabelecer uma análise da influência do movimento da *Negritude* nos autores antilhanos contemporâneos fundadores dos movimentos da *Antilhanidade* e, posterioremente, da *Crioulidade*. A *Crioulidade*, definida como um prosseguimento dos ideais da *Antilhanidade*, se caracteriza pela retomada da Parole de Nuit, aquela proferida pelo contador crioulo nas plantações e que se manifesta no fazer literário pela presença da oralidade.

Para tanto, elencamos alguns temas encontrados no poema "Cahier d'un retour au pays natal", de Aimé Césaire (considerado o poema fundador da Negritude) e buscamos correspondências nos contos dos autores antilhanos contemporâneos.

No conto "Le dernier coup de dents d'un voleur de bananes", de Patrick Chamoiseau, identificamos em comum com o poema a presença de referências religiosas: sejam elas características do misticismo e ocultismo ancestrais ou ao cristianismo. Este último ocupou um papel importante na formação dos autores antilhanos por ser um dos elementos da colonização.

Já em "Fils du diable en personne", de Raphaël Confiant, comparamos a importância do local para a formação dos personagens. Em ambos, o cenário é um bairro pobre que em nada se assemelha às praias paradisíacas sempre associadas às Antilhas. Vimos que esta é uma forma encontrada pelo autor para combater a visão exótica característica dos autores do final do século XIX, os doudouístas. Césaire

também combate em seu poema este olhar reificante e o considera o principal defeito cometido por seus antecessores.

O último conto analisado é de Édouard Glissant e se intitula “Le Premier voyage”. Assim como no poema, aí encontramos dados biográficos dos autores misturados à ficção. Vimos que esta característica integra a poética de Glissant que previa uma colagem de histórias e referências. A noção de tempo como circular foi outro aspecto comum observado nas obras. Esta representa a visão de mundo crioula, que é expressa pelo tempo cíclico e marcada pela natureza.

Apesar destes temas comuns, notamos que os autores antilhanos se afastam da *Negritude* na medida em que adotam uma postura mais madura em relação aos principais temas do movimento.

As falhas deste, expostas no trabalho, podem ser resumidas em duas razões principais. A primeira, mencionada há pouco, consistiu no esvaziamento sofrido pelos fundamentos da Negritude, uma vez que esta deixou de representar apenas ideais literários e filosóficos e passou a sustentar ideologias políticas e até mesmo biológicas. Ao incorrer mais uma vez na perigosa delimitação racial, os pensadores propagavam os mesmos preconceitos que tentavam combater anteriormente.

A segunda razão de esvaziamento da Negritude se atribui ao exagero e à dramaticidade excessiva encontradas em seus versos. Estas acabavam por gerar utopias, como o retorno à Mãe África idealizada e até mesmo incongruências, como pensar que esta fonte ancestral era única e perfeita.

Estas características nos permitiram definir o aspecto trágico da Negritude. Este era sustentado pela expressão poética e tinha como constante justificativa a escravidão e a humilhação sofrida pelos negros através dos séculos. Em oposição,

definimos a *Crioulidade* como dotada de um caráter épico, uma vez que seus autores resgatam epicamente a identidade do homem antilhano.

Vimos que, contrariamente a seus antecessores, estes autores consideram a colonização como algo positivo, uma vez que se deve a ela a principal característica do povo crioulo: a mestiçagem e o mosaico de culturas. Longe de ser uma situação de conflito, a pluralidade cultural e lingüística é considerada por eles como uma riqueza particular e formadora do universo crioulo.

Ao analisarmos este aspecto plural, foi destacada a importância política da Crioulidade, que aparentemente era menos pronunciada do que na Negritude. No entanto, ao invés de privilegiar uma língua e cultura hegemônicas, os autores consideram todas as outras igualmente importantes para a fundação do homem crioulo. Desta forma, observamos que o enfoque da língua é mais perigoso, pois ao transpor a oralidade para o papel, os autores transmitem e sublevam a realidade. Ao destruir uma língua, destrói-se também a cultura por ela compreendida.

Vimos que a presença da oralidade e a contaminação da língua crioula no texto ocorrem com estratégias diferentes adotadas pelos autores. Percebemos em Glissant a narrativa circular e a opacidade. Já Confiant usa vocativos para transformar o leitor em espectador diante do contador crioulo. Chamoiseau por sua vez reproduz as repetições características da fala e utiliza expressões em crioulo.

Desta forma, observamos que esta é uma das principais inovações dos autores contemporâneos e ressaltamos seu êxito em transpor suas propostas teóricas para a representação artística. Constatamos assim que estes autores são capazes de efetuar uma estética literária inovadora, feito que os autores da Negritude apenas vislumbraram, mas não conseguiram realizar.

No entanto, como já havíamos observado, a Negritude de Césaire vai além do movimento literário e seu posterior esvaziamento. Apesar de ser um de seus criadores, ele não pode ser responsabilizado pelos rumos tomados e pelo que foi dito em seu nome. A sua Negritude representa o que havia de mais puro e essencial ao movimento: o grito de liberdade e o resgate da cultura ancestral.

Por isso nos foi possível identificar características da sua poética que se aproximam da *Crioulidade*. Antes de tudo porque a criação desses movimentos só foi possível graças ao primeiro posicionamento dos estudantes negros dos anos 30. Compreendemos os movimentos contemporâneos como uma evolução e superação da *Negritude*, porém dificilmente estes surgiriam sem que antes existisse a reconquista da identidade negra.

Além disso, identificamos no poema de Césaire diversos aspectos de oralidade, como o aspecto musical marcado pelo ritmo do tambor e cadenciado pela repetição do refrão "au bout du petit matin". Observamos que este corresponde à expressão crioula "au piripi du jour", o que já indica uma crioulização de sua obra.

Todos estes elementos nos permitiram concluir que os autores contemporâneos descendem de Césaire, não apenas por uma sucessão de influências ou momentos históricos, mas porque a carga genética da *Crioulidade* já estava presente em seus versos:

> *Je dis hurrah ! La vieille négritude*
> *progressivement se cadavérise*
> *l'horizon se défait, recule et s'élargit*
> *et voici parmi des déchirements de nuages la fulgurance d'un signe*
> (*Cahier*, p.79)

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. *Aimé Césaire, cahier d'un retour au pays natal.* Paris : L'Harmattan, 2008.

APPEL, René e MUYNSKEL, Pieter. *Bilinguismo y contacto de lenguas*. Barcelona: Editora Ariel, 1996.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, l'enfant peul*. Paris : J'ai lu, 1991.

BAKHTIN, Mikhaïl. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC, 1987, p.191

BARBERY, Muriel et al. "Pour une littérature-monde en français". *In*: Le monde des livres, 16 mar 2007.

BASTIDE, Roger. *As Américas Negras.* São Paulo: Difel/USP, 1974.

BATAILLE, Georges. *L'erotisme*. Paris: Éditions de minuit, 1957.

_____. "A noção de despesa". *In : A Parte Maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975

BENJAMIN, Walter. "Le conteur". *In*: *Œuvres III*, Paris: Gallimard, 2000.

_____. "Experiência e pobreza". In: _____. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick e CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.

BERND, Zilá. *A questão da negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRUST, Gabriel. "Muito além da cor da pele". Zero Hora, 31 jan. de 2009, n° 15865.

CÉSAIRE, Aimé. "Cahier d'un retour au pays natal". In: *Anthologie Poétique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1996, pp. 39 a 83.

_____. *Discurso sobre o colonialismo.* Porto: Editora Poveira, 1971. Tradução : Carlos S. Pereira.

_____. *La tragédie du roi Cristophe.*Paris : Présence Africaine, 1963.

CÉSAIRE, Aimé e VERGÈS, Françoise. *Nègre je suis, nègre je resterai : Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : Albin Michel, 2005.

CHAMOISEAU, Patrick e CONFIANT, Raphael. *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature*. Paris: Hatier, 1999.

CHAMOISEAU, Patrick. "Le dernier coup de dents d'un voleur de bananes" *In*: *Écrire la "parole de nuit" La nouvelle litérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994a.

_____. "Que faire de la parole de nuit ?" *In*: *Écrire la "parole de nuit" La nouvelle litérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994b.

_____. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1994c.

_____. *Écrire en pays dominé.* Paris : Gallimard, 1997.

CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984

CONFIANT, Raphaël. *Contes créoles des Amériques*. Paris: Éditions Stock, 1995.

_____. *Eau de café.* Paris: Bernard Grasset, 1991.

_____. "Fils du diable en personne". *In*: *Écrire la* parole de nuit. *La nouvelle litérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994a.

_____. "Questions pratiques d'écriture créole". *In*: *Écrire la* parole de nuit. *La nouvelle litérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994b.

_____. *Ravines du devant jour.* Gallimard, 1995.

COUTO, Mia. *In*: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 15 jun. 2007, p.39.

DAMATO, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: Poética e política.* São Paulo: Annablume editora, 1996.

_____. "Négritude/negritudes". *In:* Através, nº1, São Paulo : Martins Fontes, 1983, pp.12-29.

DEPESTRE, René. *Bonjour et adieu à la negritude*. Paris: Robert Laffont, 1980. Tradução Maria Nazareth Fonseca, Ivan Cuperino.

DIWAN, Pietra. *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo.* São Paulo: Contexto, 2007.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre.* Paris: Maspéro, 1961.

_____. *Peau Noire, masques blancs*. Paris, Editions du Seuil, 1952.

FIGUEIREDO, Eurídice. "Construções identitárias: Aimé Césaire, Edouard Glissant e Patrick Chamoiseau". In: *Caravela*. Nápoles, 2000.

_____. *Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana.* Niterói: EdUFF, 1998.

GOUTIER, Hegel. "Picasso e os mestres". *In*: O correio. Bruxelas, dezembro 2008, p.61.

GLISSANT, Edouard. "Le chaos-monde, l'oral et l'écrit". In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la "parole de nuit" La nouvelle litérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994a.

_____. *Le discours antillais*. Paris : Editions du Seuil, 1981.

_____. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.

_____. "Premier Voyage". In: *Écrire la "parole de nuit" La nouvelle litérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994b.

_____. *Tout-monde.* Paris : Gallimard, 1993.

GUISAN, Pierre François George. *Crioulização e mudança lingüística.* Rio de Janeiro : UFRJ, Faculdade de Letras, tese de doutorado em lingüística, 1999.

KABWASA, Nsang O'Khan. "O eterno retorno" *In* : *Correio da Unesco*. Brasil, dezembro, 1982. Ano 10, nº12.

KESTELOOT, Lilyan. *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, 4ª ed. Bruxelas: Univ. Livre, 1971.

KIHM, Alain. "Langues créoles et origine du langage: états de la question". In: Revista Langages. Paris: Larousse, v.36, n. 146, 2002.

LEINER, Jacqueline. "Négritude caraïbe négritude africaine". *In*: Revista Elos, nº.3, 1981.

LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la "parole de nuit" La nouvelle litérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994.

MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset, 1998.

MALRAUX, André. *La tête d'Obsidienne.* Paris : Gallimard, 1974.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur.* Paris: Gallimard, 1957.

MENIL, René. *Tracés: identité, négritude, esthétique aux Antilles.* Paris: Robert Laffont, 1981.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude. Usos e sentidos.* São Paulo: Ática, 1986.

NETO, Arnaldo Rosa Vianna. “A Négritude de Aimé Césaire”. *In*: Conserveries mémorielles, 2007, ano 2, número 3, pp. 84-98.

OYAMA, Maria Helena Valentim Duca. *O Haiti como* locus ficcional *da identidade caribenha: olhares transacionais em Carpentier, Césaire e Glissant.*Niterói: UFF, 2009. (Tese de doutorado)

PAZ, Octavio. “O corpo a corpo com a pintura”. *In*: *Sombra de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

RIMBAUD, Arthur. “Mauvais sang”. *Une saison en enfer.* Paris: Gallimard, 1998.

ROSA, Edson. “A impossibilidade de contar e de cantar”. *In*: Revista Semear 10, PUC-Rio, 2004.

_____.“La rêverie de l’eau et de la terre dans le *Cahier d’un retour au pays natal* de Césaire”. *In :* Présence francophone, número 29, 1986.

_____. “Malraux e Picasso : a autonomia da arte moderna”. In: Revista Alea : Estudos Neolatinos, v. 3/1, março 2001, p. 123-141.

SARTRE, Jean-Paul. “Orfeu Negro”. *In: Reflexões sobre o racismo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté 1 : Négritude et humanisme.* Paris : Ed. du Seuil, 1964.

_____. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l’universel.* Paris : Ed. du Seuil, 1977.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

TOWA, Marcien. *Léopold Sédar Senghor: négritude ou servitude*? Yaoundé: Editions Clé, 1980.

TRAORÉ, Aminata. “Droit de Cité”. Libération, Paris, 29 jun. 2006.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo