

ENTRE INTIMIDADE E ENGAJAMENTO: O LIRISMO DO NÓS EM LES RITUELS DU VENT DE ELIE STEPHENSON

Resumo

O artigo discute as características líricas da escrita de Elie Stephenson na antologia *Les Rituels du vent* (2013). O poeta guianense desenvolve neste mais recente livro de poemas o que podemos chamar de *lirismo do nós*, permitindo refletir sobre um projeto poético que percorre não somente os versos dessa antologia, mas toda a sua obra e que se refere a um atravessamento do político e do coletivo. A pluralidade deste lirismo indica um eu enunciativo que se relaciona de outro modo com a alteridade, colocando em questão as relações que se estabelecem entre o *eu* e o outro na poesia. Para tanto, o texto propõe investigar as características líricas e suas rupturas no estilo do poeta, bem como discutir como esses aspectos influenciam na composição de um pensamento de coletividade.

Palavras-chave: literatura latino-americana em língua francesa, Elie Stephenson, poesia guianense, poesia e alteridade.

BETWEEN INTIMACY AND ENGAGEMENT: THE LYRICISM OF US IN LES RITUELS DU VENT, BY ELIE STEPHENSON**Abstract**

The article discusses the lyrical characteristics of Elie Stephenson's writing in the anthology *Les Rituels du vent* (2013). The Guyanese poet develops in this most recent book of poems what we can call the *lyricism of the us*, allowing us to reflect on a poetic project that runs through not only the verses of this anthology, but all his work and that refers to a crossing of the political and the collective. The plurality of this lyricism indicates an enunciative self that is related in a different way to otherness, calling into question the relationships that are established between the self and the other in poetry. For that, the text proposes to investigate the lyrical characteristics and their ruptures in the poet's style, as well as to discuss how these aspects influence the composition of a collective thought.

Keywords: Latin American literature in French, Elie Stephenson, Guyanese poetry, poetry and otherness.

ENTRE LA INTIMIDAD Y EL COMPROMISO: EL LIRISMO DE NOSOTROS EN LES RITUELS DU VENT DE ELIE STEPHENSON**Resumen**

El artículo discute las características líricas de la escritura de Elie Stephenson en la antología *Les Rituels du vent* (2013). El poeta guyanés desarrolla en este más reciente poemario lo que podemos llamar el *lirismo del nosotros*, permitiéndonos reflexionar sobre un proyecto poético que recorre no sólo los versos de esta antología, sino toda su obra y que remite a un cruce de lo político y lo político colectivo. La pluralidad de este lirismo indica un yo enunciativo que se relaciona de manera diferente con la alteridad, poniendo en cuestión las relaciones que se establecen entre el yo y el otro en la poesía. Por lo tanto, el texto se propone investigar las características líricas y sus rupturas en el estilo del poeta, así como discutir cómo estos aspectos influyen en la composición de un pensamiento colectivo.

Palabras clave: literatura latinoamericana en francés, Elie Stephenson, poesía guyanesa, poesía y alteridad.

*Les Rituels du Vent*¹ [Os Rituais do Vento] é a última obra poética de Elie Stephenson, publicado em 2013 pela editora L'Harmattan. Composta inteiramente por versos livres, a antologia está dividida em quatro seções, nas quais pode-se identificar três eixos temáticos. O primeiro desenvolve-se em “Brise et alizés” [Brisa e alísios], parte em que as relações amorosas ganham relevo; em seguida, a seção intitulada “Vent déroulant” [Vento rolante] retoma o lado mais engajado do poeta, apontando preocupações desde sempre presentes em sua obra. Finalmente, o terceiro eixo é composto por duas seções, “Vent céleste” [Vento celeste] e “Les Rituels du Vent” [Os Rituais do Vento], e se focaliza nas práticas espirituais experienciadas pelo poeta.

Se, nos primeiros eixos, assiste-se a um poeta que expressa o amor em toda a sua potência sentimental e erótica, dedicando-se à memória de amores ao mesmo tempo em que destaca as questões socioeconômicas que assolam a Guiana; o terceiro expõe um lado mais transcendental de sua escrita. Neste ponto, o livro revela um poeta em busca do divino, reapropriando-se de experiências vividas em territórios místicos. Ao falar sobre as temáticas que perfazem a obra, o poeta explica a escolha do título a partir do elemento vento que

[...] fait partie de quatre éléments qui sont la terre, le feu, l'eau et l'air. L'air est en contact avec tous les autres éléments, il est mouvant. J'ai déjà écrit sur la terre (Terres mêlées), sur l'eau (Comme des gouttes de sang), sur le feu (La Conscience du feu). Il me manquait un recueil pour l'Air et c'est ce que je fais avec ce titre *Les Rituels du Vent*. Le Vent est le souffle qui donne vie à la Création. Il se décline sur plusieurs niveaux dans le recueil. Dans le Chapitre « Brise et Alizés », « brise » pourrait rappeler un petit vent doux, celui de l'enfance, tandis que les alizés, vents très connus en Guyane, renverraient à une autre tranche de ma vie (j'ai résidé aux Alizés, avant la Cité Rebard, à Cayenne), à ce temps qui nous a marqué tous et que nous appelions « le temps des Alizés ». Période pleine de joie, de douceur, d'amour, d'élan, de jeunesse, de rires surtout, de tout. Le Vent déroulant renverrait à la vie d'adulte et à ses combats, aux vicis-

situdes de la vie. Puis peu à peu, on arrive à cette phase de la vie qui est celle de la moisson de la sagesse.² (Stephenson, 2013, p. 8-9)

Seguindo as pistas do poeta de uma conexão entre os temas que tecem o livro, nota-se também um outro aspecto primordial que une todas as partes e que aponta para uma diferença em relação às obras anteriores. No prefácio que introduz a antologia, o crítico Biringanine Ndagano (2013, p. 13) identifica um “lado íntimo, sentimental, que o autor nunca manifestou publicamente”³. Esta característica é patente, sobretudo, na primeira parte do livro, que constitui uma série de poemas em que as emoções amorosas ganham, notadamente, maior centralidade, como evidenciam alguns dos títulos de poemas da primeira seção, tais quais: “Embracement” [Abrasamento], “L'amour pour Noralie” [O amor por Noralie], “La nostalgie du coeur” [A nostalgia do coração], dentre outros.

Tais considerações permitem refletir sobre a relação do sujeito enunciador e da performance do *eu* na poesia de Stephenson. A palavra *íntimo*, se levarmos em conta a estrutura semântica, sugere, tanto em português como em francês, algo que “tem origem ou existe no âmago de uma pessoa”, a demonstração de uma “afeição profunda” (Houaiss online, 2001). Compartilhando o mesmo campo semântico de íntimo, o adjetivo *lírico*, entendido aqui como um gênero poético, indica a interioridade de um *eu* voltado às emoções subjetivas. O dicionário *Le Robert* o define como expressão “dos sentimentos *íntimos* por meio de ritmos e imagens destinados a comunicar ao leitor a emoção do poeta”⁴ (Le Robert online, s. d. Itálico nosso)

A aproximação entre os dois vocábulos no dicionário permite concluir que, de acordo com uma convenção semântica, entende-se como gênero lírico a poesia que se preocupa em manifestar as emoções do poeta, sua intimidade. No que se refere à poética de Stephenson, entretanto, esse elemento lírico, se é correto afirmar que existe, coabitaria com uma outra característica típica da obra do autor, que é a de uma escrita de denúncia, voltada à realidade concreta de seu povo e de um mundo que sofre às margens do sistema capitalista. O político,

grande *leitmotiv* da obra de Stephenson, continua a se apresentar em toda a sua potência em *Les Rituels du Vent*, exigindo a cada vez o reposicionamento do debate sobre a alteridade. Isso pode ser percebido em “Tes mains” [Tuas mãos], terceiro poema da primeira seção. Nele, o poeta marca um lugar de oposição em relação às idealizações românticas e à normatividade da beleza feminina.

Ce ne sont pas des doigts de fée
ou de bourgeoise dodue.
Ce ne sont point des doigts d'artiste
de pianiste ou autres fragiles.
Ce ne sont pas des mains de velours
de n'avoir jamais rien fait
que paresse et faux semblants
nonchalantes à chair molle
comme un fruit déjà passé.

Les mains que j'aime sont fermes
comme des voûtes qui soutiennent.
Ses doigts sont forts pour retenir
l'enfant qui pourrait tomber.

Quand elle me berce entre ses bras,
sa main est franche et rugueuse
d'avoir trop longtemps travaillé
de la plume et du balai,
de la terre à l'aquarelle.
Elle a les mains d'une femme
où la vie se reconnaît
dans toute sa plénitude,
où la nature se retrouve
dans sa naissance première [...] (Stephenson,
2013, p. 35)⁵

Nestes versos, as primeiras estrofes do poema expressam a recusa de um mundo em que a mulher é um acessório delicado, criado para trazer encanto ao homem burguês. Na visão do poeta, no entanto, a ruptura desta ilusão não desemboca em uma realidade desbotada, em que a dor e o sofrimento são sobressalentes. As mãos de trabalho são também as da beleza de uma vida que pulsa “em toda sua plenitude” (p. 35). No decorrer do poema, os versos formulados na negativa desembocam na declaração dos sentimentos à pessoa amada e afirmação de um mundo onde o desejo e o erotismo permanecem vivos:

J'aime tes mains
J'aime tes doigts
Qui ne sont point de fantaisie
d'artifice ou de clinquants.

J'aime tes doigts
J'aime tes mains
lourdes et légères sur mon corps
douces et rugueuses sur ma peau

Caresse-moi à l'infini,
Emplis-moi du plus beau désir.⁶ (Stephenson,
2013, p. 35-36.)

Nesta análise, vamos nos ater, especificamente, às duas primeiras seções da antologia, que colocam em cena com mais acuidade o que vamos chamar de *lirismo do nós*. Por mais paradoxal que pareça, o termo nos permite refletir sobre esse sujeito que se expressa na poesia de Stephenson a fim de examinar a relação que estabelece com a alteridade e o coletivo. Assim, para que seja possível desenvolver uma análise neste sentido, é preciso retomar alguns aspectos relevantes do que se entende, nos estudos literários, como poesia lírica, gênero profundamente inscrito na história da literatura ocidental.

Na tradição clássica, o poema lírico se manifestava através do canto acompanhado pelo instrumento da lira. Nesta fase inaugural, estava relacionada à oralidade, à recitação de versos e melodias (Maulpoix, 2000). Na era moderna, o lirismo ganhou novos contornos em meados do século XVIII e ao longo do XIX. Dividindo-se em duas escolas principais do romantismo – o francês e o alemão –, a poesia lírica constitui um traço importante da tradição literária europeia (Combe, 2001), colocando no centro da produção escrita um sujeito fortemente marcado pela expressão da subjetividade. Segundo Hegel (1997), que constitui uma das teorias fundamentais da tradição crítica sobre a poesia lírica, “a alma” do poeta lírico pode, “em sua disposição íntima, se voltar para si, se desvincular de qualquer outra conexão exterior e tomar seu ponto de partida na interioridade de seus estados e de seus sentimentos.”⁷ (p. 284). Apesar de partir desta tradição, parte da crítica

contemporânea extrapola os limites dessa interioridade apontada por Hegel. Yves Vadé (2001, p. 14-15) explica que “o sujeito lírico romântico”

poderia então ser definido como uma instância de enunciação produzindo enunciados poéticos cujo referente seria a própria intimidade do autor na medida em que divide um domínio comum com a intimidade do leitor.⁸ (Vadé, 2001, p. 14-15)

O poeta lírico seria, então, aquele que veicula a ideia de um “domínio comum” entre ele e o leitor, ou seja, entre o *eu-lírico* e o outro. Para Jean-Michel Maulpoix (1998), essa conexão seria um traço fundante da figura lírica tradicional e o fato de o poeta ser considerado um ser separado e imbuído de uma missão divina seria a comprovação: “o poeta é por si só, segundo a tradição, um ser escolhido [...] os deuses inspiram as musas que inspiram os poetas, os quais inspiram por sua vez os leitores.”⁹ (1998, p. 18). Victor Hugo, na conhecida passagem de *Les Contemplations* (1856), nos dá a medida exata do papel que o poeta romântico imputava ao seu ofício: “Queixam-se às vezes dos escritores que dizem eu. Falem-nos de nós, reivindicam eles. Ai de mim, quando falo eu, falo tu. Como não percebem? Ah insensato, quem crê que eu não sou tu!”¹⁰ (Hugo, 2006, p. 9).

As palavras deste grande representante do romantismo francês, diversas vezes retomadas por parte da crítica, permitiriam abandonar a interpretação de que o poeta se encontra totalmente fechado em si mesmo. Na verdade, é através dos poetas ditos modernos¹¹ que essa suspeita ganha fôlego e unanimidade no campo teórico. O “eu é um outro” de Rimbaud (1998, p. 313), por exemplo, parece romper com a aparente pacificação de uma identidade estável e separa o poeta lírico do moderno. Mas essa reflexão sobre o outro na poesia moderna permite ainda que alguns críticos reelaborem a própria ideia que se fazia do sujeito lírico na tradição poética. Michel Collot (2004, p. 167), em “O sujeito lírico fora de si”, nos dá uma pista sobre como se daria esse processo:

É apenas saindo de si que ele [o sujeito lírico] coincide consigo mesmo, não como uma

identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*. (Collot, 2004, p. 167. Grifo do autor)

Ao tirar o poeta lírico de seu casulo subjetivo, esta crítica se ancora na face inalienável da linguagem. Dizendo de outro modo: é pela língua, este instrumento de movência entre o *eu* e o outro, que o poeta exterioriza suas emoções e toca a alteridade: “O poema lírico será esse objeto verbal graças ao qual o sujeito chega a dar consistência a sua emoção.” (Collot, 2004, p. 167). Dessa forma, a exteriorização do poeta, sua impulsão para fora de si se daria pela e na palavra. O instrumento verbal seria seu propulsor em direção à alteridade.

Essa perspectiva encontra seu fundamento principal na fenomenologia, corrente filosófica que opera uma ruptura da noção de sujeito cartesiano, passando a considerar o seu caráter dinâmico e instável (Ricoeur, 1990). O *eu* estaria em contínua alteração através da presença incontornável do outro e da relação que estabelece com ele. Sendo assim, a subjetividade do poeta romântico é passada em revista em um esforço de perceber uma abertura para a alteridade. Collot (2004, p. 165) afirma: “desalojando o sujeito lírico dessa pura interioridade [...] não pretendo, entretanto, seguir apenas e simplesmente a modernidade¹², que parece o consagrar à errância e à desapareição.” Da mesma forma, ao falar sobre a figura do poeta desde sua primeira manifestação lírica, Maulpoix (1998, p. 18) reitera que “A alteridade é sua mais inalienável propriedade”¹³

Sem excluir a ótica fenomenológica, é possível arriscar outra chave de interpretação sobre a questão da alteridade na poesia lírica a partir do romantismo francês. Não se trata de questionar, portanto, o quanto a emoção lírica, exteriorizada pela palavra poética, consente a presença do outro, mas de interrogar quem é esse outro com quem o poeta romântico dos séculos XVIII e XIX pretende entrar em comunhão. Uma das facetas mais proeminentes desta poesia é a crença, como explica Vadé (2003, p. 23), na existência de uma

natureza humana: “Natureza humana comum e comunidade de época, para além das ideologias opostas, implicam uma comunidade de experiências vividas que dá seu sentido ao ‘eu sou tu’ que o poeta romântico endereça de diversas formas a seu leitor.”¹⁴

Nesta concepção de sujeito, o humano é visto por uma ótica universalista, em que o comum de um grupo se torna o parâmetro de humanidade, sem que se leve em consideração as diferentes formas de existências e suas condições de vida (Lander, 2005). Esse entendimento elegeu um conjunto de atitudes e emoções como norma. O humano recebe, assim, uma definição fundada exclusivamente na concepção ocidental, sem que o outro, isto é, aquele que possui formas diferentes de existência, seja considerado em sua humanidade¹⁵. Esta racionalidade, que confere opacidade ao outro, foi intensificada e expandida através do projeto de colonização de territórios dominados na América Latina e África¹⁶.

Neste sentido, e no que se refere à poesia na tradição europeia, é preciso questionar quem era esse outro na ótica existencial do sujeito lírico. Se é possível concluir que a alteridade, neste caso, é a extensão de um mundo conhecido, de uma comunidade nacional, como é o caso dos poetas Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885) e Musset (1810-1857), então ir em direção à alteridade não pressupõe necessariamente um deslocamento de si, já que o outro como um próximo não o desafia em suas convicções identitárias. Para essa concepção de alteridade ensimesmada, o outro existe na medida em que serve para constatar e reafirmar a si próprio.

Não se pode negar, no entanto, que houve contrapon-tos nessa forma de pensar o ser humano e de produzir poesia. Na virada do século XX, as interpelações sobre o *eu* que se expressa no poema tensiona não apenas as concepções críticas sobre a literatura, mas permite também refletir em termos filosóficos sobre o conceito de sujeito e a própria ideia de humanidade. O choque de uma guerra mundial e as revoltas sociais pela Europa fizeram da poesia um dos estandartes das artes de van-

guarda. Com o surrealismo, por exemplo, tratava-se de trabalhar para implodir a ideia de sociedade fundada na razão cartesiana e fazer dos encontros e dos *acazos objetivos*¹⁷, ou seja, da disposição ao outro, uma nova forma de viver.

Ao lado do surrealismo, a negritude representou uma grande intervenção no seio da cultura centralizadora francesa. O movimento dos estudantes e artistas negros colocou no centro do debate questões sobre a dominação colonial nunca anteriormente formuladas e, muito menos, ditas por pessoas negras oriundas de colônias e ex-colônias europeias. No decorrer das décadas de 1920 e 1930, este movimento interferiu na forma como a arte europeia concebia a noção de modernidade. Trouxe para o campo poético um sujeito enunciador hesitante entre a identidade colonial, apreendida como modelo de civilização, e a descoberta das culturas africanas que acreditavam, então, lhes terem sido usurpadas pelo colonizador europeu. Era a primeira vez que o sujeito colonizado tomava consciência de sua psique fragmentada (Fanon, 2020) e escolhia a arte como arma de luta. Em *Discurso sobre o colonialismo*, Aimé Césaire (2020), um dos precursores da negritude, mostra essa tomada de consciência em relação ao processo colonial que transformou as culturas do outro, a dos povos colonizados e escravizados, em barbárie.

O grave é que “a Europa” é moral, espiritualmente indefensável.

E hoje acontece que não são apenas as massas europeias que a incriminam, mas a acusação é proferida no plano mundial por dezenas e dezenas de milhões de homens que, das profundezas da escravidão, se erigem em juízes. Os colonizados agora sabem que têm uma vantagem sobre os colonialistas. Sabem que seus “senhores” provisórios estão mentindo. (Césaire, 2020, p. 10)

Apesar de todo o apagamento da negritude como movimento que atravessou ao mesmo tempo que foi atravessado pelo surrealismo, é preciso reconhecer sua importante participação nas artes de vanguarda parisiense¹⁸. Pode-se, inicialmente, sublinhar alguns aspectos que aproximam os dois movimentos artís-

tico-culturais: tanto um quanto o outro viveram seus apogeu nas décadas de 1920 e 1930. Em termos ideológicos, eles compartilharam a denúncia contra a colonização e a crítica sobre o conceito de civilização engendrada pela França. Em um texto de 1932, o grupo surrealista, liderado por André Breton, expressa sua raiva pelo “o imperialismo francês dominante na Europa”¹⁹, afirmando uma postura de oposição radical às políticas coloniais: “não seria possível para nós, em nenhum grau [...], tomar partido pelas pilhagens coloniais”²⁰ (Breton, 1992, p.507). No que concerne ao estilo literário, é correto afirmar que não apenas os artistas da negritude foram atravessados pelo estilo surrealista, as artes não ocidentais exerceram grande fascínio no grupo francês. Aliás, sabe-se que o próprio Breton se encantou com Césaire, a quem ele atribuía, em termos poéticos, “um dom mágico”²¹ (Breton, 1999, p. 402), considerando-o desde suas primeiras produções um surrealista *avant la lettre*²².

Na esteira de todas essas questões, a discussão sobre o sujeito e as identidades parece ter incluído modos de vida outros, que não são, necessariamente, àquelas que serviam para pensar o homem universal. A partir da segunda metade do século XX, nos estudos filosóficos e nas ciências sociais, as consequências imperialistas enraizadas num modelo de cultura-nação foram veementemente combatidas. Pode-se citar, por exemplo, os *Estudos Culturais*, que exerceram grande influência na produção teórica e nas ações políticas a partir das décadas de 1970 e 1980. Atualmente, com os *Estudos Anticoloniais*²³, há o desejo de se questionar sobre os aparatos de poder que exercem domínio histórico sobre o chamado Sul Global (Ballestrin, 2020). Para estes teóricos, trata-se de contestar o etnocentrismo epistemológico emergente do pensamento iluminista, que justificaria e fomentaria, ainda nos dias de hoje, práticas imperialistas e colonizadoras (Gilroy, 2001).

Tendo em vista estas reflexões sobre a questão do sujeito, é importante frisar a justa distância entre o modelo de poeta no lirismo romântico e o que se manifesta na poesia de Stephenson. Em seus versos, o amor

e o prazer físico celebram o encontro dos corpos. A intimidade do poeta não é sublimada, nem a expressão de suas emoções pretende se fundir em um modelo de comunidade humana, como se pode comprovar neste trecho do poema “Embracement”:

Sur la mer de ton corps
vogue la barque de mon corps
à chaque vague de tes reins
souverain le takari
s'enfonce au plus profond
au-delà du plaisir
au-delà du désir
nous communions collés... collés.²⁴(Stephenson, 2013, p. 31)

Nestes versos, o desejo pelo corpo do outro transforma a individualidade do poeta num ato de comunhão, palavra que nos remete a uma prática religiosa cristã, mas que, no poema, passa do ato transcendental de união com Deus para a conexão íntima e carnal da relação amorosa. Dominique Combe (2003, p. 41) lembra que “a subjetividade lírica, por natureza introvertida, é essencialmente narcísica”. O narcisista vê sua face, encontra-a em todos os lugares, inclusive no outro, transformando-o em um espelho de si mesmo. O lirismo de Stephenson parece ir por outro caminho ao transformar a expressão do *eu* na composição de um *nós*.

Além desses aspectos que evidenciam um lirismo tão fundamentalmente distinto do que se pode encontrar no poeta lírico romântico, percebe-se outras diferenças relevantes. Na escrita de Stephenson, a figura do poeta não pretende estabelecer um modelo social e moral, nem é possível entrever a conhecida dualidade entre alma e corpo, do qual o poeta abdica em prol do amor sublime. Aliás, suas relações amorosas, no plural, são tessituras do tempo e relatam amores e amantes que passaram pela vida pregressa e presente, constituindo uma galeria viva de experiência. Com o autor guianense, a intimidade é um constituir-se no outro, como se pode observar nesta outra parte do mesmo poema.

Trop d'instants sans ta présence
pourtant tu es toujours là
nous sommes l'un en l'autre

pistil dans la fleur
nectar dans le miel
et totem dans la terre.²⁵ (Stephenson, 2003, p. 29)

Nestes versos, apesar da ausência da pessoa amada, o sofrimento não é a motivação lírica do poeta. Há uma celebração da presença, que ainda que não seja física, expõe uma intimidade. A “introspecção meditativa” que no poema lírico romântico chega por uma voz “melancólica”²⁶ (Combe, 2001, p. 41) dá lugar aqui a uma atmosfera de alegria e prazer. Em outro poema, intitulado “Raimunda”, encontra-se uma abordagem tipicamente lírica pelo endereçamento direto à pessoa amada. Isso ocorre em outras momentos em que o poeta se dirige à sua interlocutora pelo pronome *tu*, seu nome próprio ou ainda um pseudônimo, como nos poemas “Pour L” e “Icare”. Vadé (2001, p.18) nos lembra o quanto este recurso é recorrente: “O vocativo é algo comum na poesia lírica. Na poesia amorosa em particular, na de mais habitual do que nomear uma mulher amada (por seu nome ou seu pseudônimo) e de se dirigir diretamente a ela.”²⁷

Embora seja possível identificar tais semelhanças, nota-se também uma distância relevante em dois aspectos nestes poemas em que o poeta fala à pessoa amada. O primeiro é a expressão de intimidade através de um erotismo, o segundo, atrelado ao anterior, se manifesta no modo como a mulher é representada, não apenas longe das idealizações românticas das quais mencionamos anteriormente, mas numa transposição do *tu* para o *nós*:

Puis mes plaintes
Se mêlent à tes cris
Puis le désir devient plaisir
Le plaisir devient jouissance
La jouissance volupté
En toi je me perds
En moi tu te perds
Et les perles de nos seins
S'épanouissent à l'infini
Sources de félicité.²⁸(Stephenson, 2013, p. 21)

Da mesma forma, o neologismo que compõe o título do poema “L'amour de Noralie” indica a distância em

relação ao poeta lírico romântico. Noralie é a composição entre o prenome da mulher amada “Nora”²⁹ e o do próprio poeta “Elie”, formando um *mot-valise* que funda o *eu* no *tu* e mais uma vez encontra sua melhor forma no *nós*.

Ao expor pontos de contato e de dissonância, é importante sublinhar que se é possível falar de lirismo na poesia de Stephenson, não é pelo fato de haver uma identificação com o sujeito lírico romântico, como já foi constatado, mas pela inversão que o poeta opera da lógica da subjetividade lírica, da explosão mesmo da noção de intimidade. Ao falar de si pela expressão da emoção amorosa, Stephenson cria um lirismo no plural, não mais centrado no *eu* ou, quando muito, voltado a uma alteridade da proximidade, ou seja, do que lhe é familiar na sua forma de existência. Com o poeta guianense, a primeira pessoa do singular, quando se manifesta no poema é para em seguida se fundir à primeira pessoa do plural, como fica evidente nos poemas acima. Nesse sentido, é possível entrever uma poética do outro através da análise deste *nós* que percorre tanto os versos “íntimos” (Ndagano, 2013) quanto os poemas que apresentam uma linguagem mais objetiva. Na sessão “Vent déroulant”, a segunda da antologia, Stephenson retoma uma característica que Ndagano (1994), no estudo que dedicou ao escritor, descreve da seguinte forma:

Sua poesia é essencialmente uma poesia da revolta e da liberdade. As quatro antologias [...] são atravessadas de combate contra a humilhação, os “escarros”, o sofrimento, a degradação, mas também contra a indolência e o eterno silêncio de seu povo.³⁰ (Ndagano, 1994, p. 11)

Assim, pode-se encontrar versos que apontem para um poeta inconformado diante das injustiças e da submissão, como é possível perceber no poema “Le peuple”. Este, um dos mais curtos da obra, chama atenção pela simplicidade e precisão, deixando transparecer um sentimento de raiva e irritabilidade.

Nous mangeons
Dans les poubelles
La table est réservée

Aux flics
 Aux chiens
 Aux évêques.³¹ (Stephenson, 2013, p. 84).

A escrita objetiva deste poema estabelece, aparentemente, pouca relação com os versos “sentimentais” (Ndagano, 2013, p.13) analisados anteriormente. À primeira vista, as imagens líricas que evocavam as flores vêm se chocar com a descrição de uma situação social degradante em que pessoas se alimentam do lixo.

Ao que parece, mais importante do que determinar uma corrente ao qual a poesia de Stephenson estaria atrelada, quer seja a do lirismo ou da poesia engajada, é assinalar essa característica fundamental que perpassa sua escrita. Isabelle Favre (2004), em “Elie Stephenson: parole de feu pour un ‘pays’ nommé Guyane”, percorreu esse caminho ao assinalar a constituição de um *nós*, cujo caráter coletivo configuraria seu sentido mais proeminente. Ao analisar a presença do elemento fogo na poesia de Stephenson, Favre sublinha esse ardor na formação de um ideal comum:

Si Stephenson invective l'indolence et le non-engagement de ses compatriotes, ce n'est certainement pas par simple soulagement poétique cathartique. L'auteur cherche surtout à animer un espace collectif qui croupit dans une platitude de cendres [...] La dureté travaillée de Stephenson vise donc à trouver le mot, le timbre, le jet, capable de rallumer les feux apparemment éteints. [...] Dans de nombreux passages, le poète utilise le “nous” et avoue se trouver lui-même en état de torpeur.³² (Favre, 2004, p. 113)

Como uma imagem constante que muda de referência metafórica e atravessa todos os gestos poéticos do autor, o fogo é um representante tanto do amor, quanto da luta social na constituição do coletivo. A palavra poética tomada como arma de luta e de denúncia contra o estupor, ergue-se através desse *nós* tensionado que a autora (2004) menciona. Neste caso, (re)acender o fogo do *nós* é descentralizar o *eu*, dilatando-o em direção às margens, em uma atitude poética que, em *Siderar, considerar*, Marielle Macé (2018, p. 33) chama de “con-

sideração”, ou seja, uma “percepção que é também um cuidado, [um] olhar que é também um respeito – como uma virtude do poeta”.

Ao mesmo tempo em que se pode interpretar o *nós* como um coletivo, no qual o sujeito enunciativo se inclui numa comunidade, numa coletividade-povo, como indica, aliás, o título “people” do poema acima, não se pode também ignorar que esta primeira pessoa do plural também conduz o leitor a um mergulho na intimidade do poeta. O fogo sinaliza aqui uma chama acesa através da ira, ou melhor, de uma raiva que deseja implodir e desestabilizar os sistemas.

Em outro poema, intitulado “Rebelle II”, o poeta expõe uma profundidade sentimental para denunciar um *nós-povo* que recusa a força explosiva contida na raiva e no ódio, sentimentos inflamados que ardem até manifestar-se em amor. Neste ato de acusação, o poeta expõe essa densidade emotiva que constitui seu lirismo. Vejamos o trecho que inicia o poema:

Ce n'est pas la chicotte ou le fouet
 à maudire
 ce n'est pas le négrier le maître sanguinaire
 pas même le bâtard
 et nègre béni-oui-oui³³
 c'est le Refus de la Lumière.
 Le Refus de la Colère.
 Le Refus de la Guerre
 de la Haine et de l'Amour.³⁴ (Stephenson, 2013, p. 70)

Ao se manifestar através de uma voz de sabedoria, que indica o caminho que seu povo deve seguir, o poeta reajusta seu gesto lírico pelo desejo íntimo de um *nós*. Ele convoca a ação conjunta, fundadora de uma consciência coletiva. Palavras como *recusa*, *guerra*, *ódio*, *amor*, iniciadas com letra maiúscula, parecem apontar para uma lição valiosa e sagrada. Trata-se de habilitar os sentidos e realinhar a produção dos discursos que envolvem o passado de exploração colonial e o presente de injustiças sociais. Nesses versos, o combate é o que permite, e mesmo condiciona, o amor. Macé (2018), ao falar sobre a potência de fúria que a poesia possui, recorda um termo que intitula uma das antologias do

poeta Francis Ponge: *La Rage de l'expression* [A Raiva da expressão]. Ela analisa o que seria essa raiva poética contida na poesia:

Ira contra todos os atabalhoamentos e desatenções de toda espécie, sobretudo ao tomar a palavra; não apenas a ira, portanto, mas o espaço particular em que a ira se articularia a certa intensidade de atenção, uma vigilância quase procedural quanto às formas tão múltiplas da vida e às verdadeiras ideias que nelas se engajam: uma ira tomada de justeza, uma ira poética, um pensamento de poema. (Macé, 2018, p. 34)

É essa ira e esse pensamento de poema que parece imbuir o poeta guianense de uma voz indignada, expandida para além do sujeito egóico, conformando o poema ao espaço social e simbólico onde um *nós* é forjado. Neste outro trecho do poema, é possível perceber as nuances de atenção às formas de vida, de que fala Macé (2018), pois é o olhar vigilante do poeta que consegue capturar as fissuras que se instalam num cotidiano de exploração.

Haïr
ceux qui dansent et chantent avec les chiens
et ravalent le jour au rebord de la nuit
Haïr
la pitié à nous-mêmes revendue
et les grandes lamentations
aux bacchanales de l'étrange.
Haïr
les négateurs
Les barreurs de chemins
sournois contrebandiers
et sinistres faussaires.
Haïr
Abolir
Abolir et Construire
l'Amour est un feu... un glaive... un soleil !
Ce n'est pas un cadavre.³⁵ (Stephenson, 2013, p. 70)

O verbo odiar divide os versos como cenas que descrevem o que é, para o poeta, abominável. As anáforas e aliterações do poema imprimem um sentido de repe-

tição às situações que o poeta apresenta, como fatos recorrentes. Ao final, o poema constrói um conjunto de ações sequenciais “Odiar / Abolir/ Abolir e Construir”. Toda a construção rítmica do poema sugere um apelo ao combate. Não obstante, é nesse conjunto vivo e fervente – não gélido e plácido como um “cadáver” – que se pode entrever um *nós*. O poeta é tomado pela dor que constitui essa indignação ardente como o “fogo”, a espada [“gládio”] e o “sol”. Nestes versos, o poeta investe-se de uma ira contra o descaso, a desatenção que sustenta um estado pacífico de violência e horror. A ira é uma insubordinação profunda, um excesso do sujeito, como pontua Macé:

Belas iras estas que têm por único inimigo o *desatento*: aquele que não vê a diferença, aquele que não vê o problema, aquele para quem “isso não é nada”; belas iras estas em que o que está ferido em mim [...] é essa exigência de atenção, de vigilância, isto é, de justeza e justiça; pois a ira é este momento em que o que é tido como pouco, negligenciado, pilhado é justamente aquilo a que me apego [...]. (Macé, 2018, p. 35)

No *lirismo do nós* de Stephenson, a ira é um dispositivo poético contra a negligência e o egoísmo de quem não se abala com as injustiças. Mas, esse ódio da desatenção e indiferença não se refere apenas à política imperialista francesa e aqueles que tudo veem e nada fazem. Diferentemente do contexto explicitado por Macé (2018), que se endereça às pessoas que aprendem a banalizar a dor e as atrocidades imputadas aos imigrantes advindos das partes dilaceradas do mundo, o poeta guianense fala ao seu povo, explicitando o seu conformismo frente à exploração colonial e escravagista. A raiva é contra a dominação e a impregnação colonial no inconsciente coletivo de seus conterrâneos, o que os deixaria adormecidos com a própria condição: “Onde dormimos / há milhares de anos”³⁶ (Stephenson, 2013, p. 53). Para Stephenson, a indignação é uma arma na medida em que permite a criação de um comum capaz de reverter o descaso, não contra o outro, mas contra a fundação de um *nós*. Favre explica as motivações políticas de sua poesia:

Lorsque le poète évoque l'esclavage, il ne s'agit pas d'une notion globale mais d'un discours "d'archéologue," celui d'un poète chercheur qui invite le lecteur à s'engager lui aussi, non pas dans "l'esclavage" mais dans la spécificité de l'expérience d'un peuple et d'un lieu auxquels ses textes renvoient très clairement.³⁷ (Favre, 2004, p. 116)

Logo, é nos rastros da história (Glissant, 2005) que o olhar poético inconformado movimentando a construção do *nós*. Trata-se, portanto, de se voltar contra o des-caso e o amortecimento dos sentidos, dos sentimentos, e o silêncio de todos que se conformam à violência, precariedade e dominação (Macé, 2018, p. 36). O que inflama, fere e traz rouquidão à sua voz poética seria, então, esse imenso mundo nas bordas que, em Macé (2018), grita por atenção e, em Stephenson, é do que constitui a identidade guianense.

Assim, se a raiva da expressão poética de Stephenson se direciona a essa realidade é para em seguida revelar seu projeto de coletividade. No poema "Découvrir le Nord", a lembrança longínqua da visita ao Norte, isto é, à França, é causa da fúria do poeta, mas ela desvenda também as miudezas humanas a que ele se apegou, a pilha de esquecidos que lhe importam: "as bordas do Sul" (Stephenson, 2013, p. 59). A descoberta do Norte em moldura colonial é descrita como uma miragem do passado na paisagem do presente.

Rien de ceci n'est réel
Ce fut juste une petite erreur
Un accroc
Une égratignure
Qui ne vaut même pas la peine
D'un semblant
De miséricorde
Juste une plaie mal séchée
Un rouge-ardent
Un rouge-vif
Qui coule
Coule
Coule
Sur toute l'Humanité
Telle une pluie venue du Nord

Qui enflerait sur les bords du Sud
Viendrait se déverser enfin
Aux confins d'un siècle sans âme. [...] ³⁸ (Stephenson, 2013, p. 59)

A ira intensa que se manifesta primeiramente por uma ironia amarga nesta parte do poema evidencia a atitude de consideração em relação às feridas da colonização, mas sobretudo contra o cinismo do desatento. Um pouco mais a frente, essa fúria expressiva, essa raiva poética concede voz aos silenciados, aos menosprezados, deixando claro o seu "apego" (Macé, 2018, p. 35) ao que e a quem efetivamente importa para o poeta. É paradigmático, portanto, que os versos que descrevem os grupos marginalizados passem da terceira pessoa do plural à primeira do singular, como pode-se verificar nesta parte do poema:

Les vines tissaient l'horizon
Comme des toiles d'araignées
Et capturaient entre leurs mailles
Les sans-le-sou
Les sans-abris
Les affamés
Les rejets
Les gueux et les colonisés
Tous ces parias
Que j'aime tant.³⁹ (Stephenson, 2013, P. 59)

A entrega quase sacrificial do poeta pelo seu povo chega a aproximá-lo da aura cristã. Assim como o poeta romântico que aproxima sua missão a de Cristo, Stephenson fala para o povo, dedicando sua vida a resgatá-lo pela palavra e pelo amor. A poesia está a serviço de uma missão urgente: "combater a letargia"⁴⁰ (Favre, 2004, p. 113) e o silêncio que perpassa o trauma da escravidão, como sublinha Favre.

L'évocation de la mémoire guyanaise passe par l'esclavage, sujet auquel notre auteur accorde une place de choix, tant dans sa poésie que dans son théâtre. L'esclavage reste le grand dénarré, non seulement des textes historiques de la nation française, mais également des descendants d'esclaves, alors qu'il constitue la base même de l'être au monde de la culture guyanaise.⁴¹ (Favre, 2004, p. 115).

Em suas análises, ao examinar a relação que a obra do poeta guianense estabelece com a ideia de país, Favre (2004) o descreve em uma postura de escavador. Ele se dedicaria a ação de esquadrihar o passado em busca de revolver a memória coletiva e, a partir disso, colocar em ação seu projeto de construção da identidade nacional. Tal como um arqueólogo, Stephenson reconstituiria as peças que transformam o território guianense em um país, com “seus heróis, seus momentos de glória, de derrota, seus símbolos, seus próprios rituais, sua imagética popular [...]”⁴² (p. 115). Enfim, tudo o que distancia a Guiana do rótulo convencional, a saber, o de território francês como Departamento Ultramarino (DOM).

O que parece importante de assinalar na leitura de um *lirismo do nós* é um projeto poético que caminha ao lado de um projeto identitário. Ao colocar em paralelo a figura do poeta lírico e de um poeta contemporâneo que escreve a partir de um território profundamente marcado pela colonização e escravidão, procurou-se, portanto, entender de que forma esse personagem tão emblemático da tradição literária francesa foi reabilitado em alguns aspectos. Em *Les Rituels du vent* e em toda obra poética de Stephenson, a intimidade do poeta permite acessar a realidade guianense a partir da política de departamentalização⁴³, como lembra Favre (2004), e repensar o papel que a literatura desempenha na construção do coletivo e na reflexão sobre as simbologias que determinam a relação com a alteridade.

Na perspectiva lírica de Stephenson, o poeta abdica de sua intimidade egóica para que a palavra poética se revele através da vida e da realidade concreta de seu povo. Nesse sentido, mais do que a ruptura com a poesia oitocentista da idealização do amor, há uma recusa a interiorização que permite ao poeta falar dos males de seu tempo como uma catarse da sua própria dor (Favre, 2004). Assim, se o lirismo que percorre as páginas da antologia *Les Rituels du vent* se desloca entre a intimidade do encontro amoroso e a efusão da ira, é o *nós* que perpassa esses temas se revela um componente capital de sua poética. A escrita de Stephenson ultrapassa a equação gramatical para a qual o *nós* é o resultado do *eu* mais *tu*, *eles* ou *vocês*. Ele é um dispositivo poético e a manifestação mais forte de uma sensibilidade ética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Breton, A. (1992). Déclaration Pour la ‘Literaturnaïa gazeta’ à la demande de Romoff. In *Œuvres Complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 507-509.
- Breton, A. (1999). Un grand Poète Noir. In *Œuvres Complètes III*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 400-410.
- Ballestrin, L. (2020). O sul global como projeto político. Horizontes ao Sul. Disponível em <<https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/o-sul-global-como-projeto-politico>> Acesso em 16 abr. de 2023.
- Césaire, A. (2020). *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo : Veneta.
- Collot, M. (2004). O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano IX, n. 11, 165-177.
- Combe, D. (2001). La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In RABATÉ, D. *Figures du sujet lyrique*. 2ª ed. Paris: PUF, 39-64.
- Fanon, F. (2020). *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu.
- Favre, I. (2004). Elie Stephenson: paroles de feu pour un ‘pays’ nommé Guyane. *French Forum*. 29 (2), 107-126.
- Ferdinand, M. (2022) *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora.
- Figueiredo, E. (1998). *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Rio de Janeiro: EdUFF.
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34.
- Glissant, E. (2005). *Introdução à uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de fora: Editora UFJF.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri.
- Hegel, E. (1997). *Esthétique*. Tome I. Paris: LGE.
- Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.
- Hugo, V. (2006). *Les Contemplations*. Edition électronique : Ebooks Libres et Gratuits. Disponível em <https://www.ebooks-gratuits.com/>. Acesso em 06 abr. 2023.
- Lander, E. (2005). Ciências Sociais : saberes coloniais e eurocêntricos. In Lander, E. (org.). *A colonialidade do saber : eurocentrismo e ciências sociais*. Coleção Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO.

Le Robert, *dictionnaire en ligne*. s.d. Disponível em <https://dictionnaire.lerobert.com> Acessado em 05 abr. 2023.

Macé, M. (2018). *Siderar, Considerar*, migrantes, formas de vida. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.

Maulpoix, J-M. (2000). *Du lyrisme*. Paris: José Corti.

Maulpoix, J-M. (1998). *La poésie comme l'amour*: essai sur la relation lyrique. Paris : Mercure de France.

Ndagano, B. (2013). Présentation. In Stephenson, E. *Les rituels du vent*. Paris : L'Harmattan, 2013.

Ndagano, B. (1994). *La Guyane entre mots et maux* : une lecture de l'œuvre d'Elie Stephenson. Paris: L'Harmattan.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Editions du Seuil.

Rimbaud, A (1998). *Œuvres*. Paris: Pocket.

Stephenson, E. (2013). *Les Rituels du Vent*. Paris : L'Harmattan.

NOTAS

- 1 Todas as traduções dos textos estrangeiros citados neste artigo são de nossa autoria.
- 2 O vento-ar-leste faz parte de quatro elementos que são a terra, o fogo, a água e o ar. O ar está em contato com todos os outros elementos, ele é movente. Já escrevi sobre a terra (Terres mêlées), sobre a água (Comme des gouttes de sang), sobre o fogo (La conscience du feu). Faltava para mim uma antologia para o Ar e foi o que eu fiz com esse título *Les Rituels du Vent*. O Vento é o sopro dá vida na Criação. Ele se revela em vários níveis na antologia. No capítulo “Brise et Alizés”, “brisa” poderia se referir a um vento suave, o da infância, enquanto os alisios, ventos muito conhecidos na Guiana, aludiriam a uma outra fase da minha vida (morei em Alizés, antes da Cité Rebard, em Caiena), época de que todos nós temos saudade e que chamávamos de “o tempo dos Alisios”. Período repleto de alegria, doçura, amor, entusiasmo, risos sobretudo, repleto de tudo. O Vento rolante remetia à vida de adulto e seus combates, às vicissitudes da vida. Logo em seguida, chega-se à fase da vida que é a da colheita da sabedoria.
- 3 côté intime, sentimental que l'auteur n'a jamais manifesté publiquement.
- 4 des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète.
- 5 Não são dedos de fadas / ou de burguesa rechonchuda. / Não são dedos de artista / de pianista ou outras frágeis. / Não são mãos de veludos / de nunca ter feito nada / a não ser preguiça e falsas aparências / indolente de carne mole / como um fruto passado. / As mãos que amo são firmes / Como arcos que se sustentam. / Seus dedos são fortes para segurar / A criança que poderia cair. / Quando ela me embala em seus braços, / sua mão é franca e áspera / de ter trabalhado por longo tempo / com a pluma e a vassoura, / da terra à aquarela. / Ela tem as mãos de uma mulher / onde a vida se reconhece / em toda sua plenitude, / onde a natureza se encontra / em sua forma inicial [...]
- 6 Amo tuas mãos / Amo teus dedos / Que não são fantasia / artifício e quinquilharias. / Amo teus dedos / Amo tuas mãos / pesadas e leves

- sobre meu corpo / doces e ásperas sobre minha pele / Acaricia-me infinitamente / Encha-me do mais belo desejo.
- 7 l'âme [...] dans sa disposition intime, se replier en elle, se détacher de toute autre connexion extérieure et prendre son point de départ dans l'intériorité de ses états et de ses sentiments.
 - 8 Le sujet lyrique romantique [...] pourrait donc être défini comme une instance d'énonciation produisant des énoncés poétiques dont le référent serait l'intimité même de l'auteur, en tant qu'elle partage un domaine commun avec l'intimité du lecteur.
 - 9 le poète est lui-même, selon la tradition, un être choisi. [...] les dieux inspirent les muses qui inspirent les poètes, lesquels inspirent à leur tour les lecteurs.
 - 10 On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah insensé, qui crois que je ne suis pas toi !
 - 11 Refiro-me, sobretudo, a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.
 - 12 O termo se refere à *modernidade poética* considerando os poetas, como já citado, ditos modernos, e as produções que vieram na esteira deles no decorrer do século XX.
 - 13 L'altérité est sa propriété la plus inaliénable.
 - 14 Nature humaine commune et communauté d'époque, par-delà des idéologies opposées, impliquent une communauté d'expériences vécues qui donne son sens au 'je suis toi' que le poète romantique adresse sous des formes diverses à son lecteur.
 - 15 Ver, por exemplo, o conceito de *naturalização* de Stuart Hall (2016).
 - 16 A respeito desse projeto de colonização que engloba o humano e o não-humano, sugerimos o estudo do conceito de *negroceno*, formulado por Malcom Ferdinand (2022)
 - 17 Conceito surrealista que vê nos encontros e nos acasos um método de autoconhecimento através da abertura à alteridade. Com isso, o grupo esperava combater a razão e as convenções sociais de sua época e da civilização ocidental.
 - 18 Também nesta época houve uma profusão de revistas que pretendiam divulgar a produção de uma arte e cultura produzida pelo povo negro. Destaca-se ainda a importância das mulheres, como a das irmãs Paulette, Jeanne e Andrée Nardal e de Suzanne Césaire, que contribuíram para a construção, organização e concepção dessas revistas e para a efervescência de uma vida cultural e artística.
 - 19 impérialisme français dominant en Europe
 - 20 Il ne saurait donc pour nous, à aucun degré [...] prendre notre parti des brigandages coloniaux.
- Texto escrito por André Breton para *Literaturnaia Gazeta*, de Moscou, e assinada também por Roger Caillois, René Char, Paul Éluard, J.M. Monnerot, Benjamin Péret, Gui Rosey, Yves Tanguy, André Thirion, Pierre Yoyotte. Os martinicanos Monnerot e Yoyotte compõem o grupo surrealista ao lado de outros artistas antilhanos, guianenses e africanos.
- 21 un don magique
 - 22 Em entrevista a Jacqueline Leiner (1978), Césaire explica: “Eu praticava o surrealismo como Monsieur Jourdan fazia prosa.” (Tropiques, 1978, p. vi apud Figueiredo, 1998, 31)
 - 23 Por Estudos Anticolônias entendemos os Estudos Pós-colonial, Decolonial e Decolonial, que, por mais que apresentem diferenças conceituais, pretendem realizar uma análise dos impactos do processo de colonização no âmbito social, econômico, cultural e artístico. Fora destas correntes, no entanto, há uma série de teóricos e escritores que desenvolveram reflexões importantes sobre as diásporas e ainda representam fontes importantes para a pesquisa acadêmica na área. Para

- citar apenas alguns: Aimé Césaire, Paul Gilroy, Édouard Glissant. Este grupo heterogêneo e espalhado no espaço e no tempo também compõe o que chamamos aqui de Estudos Anticoloniais.
- 24 Sobre o mar do teu corpo / voga a barca de meu corpo / a cada onda de teus quadris / soberano takari / penetra fundo / além do prazer / além do desejo / comungamos colados... colados.
- 25 Instantes demais sem tua presença / no entanto estás sempre aqui / estamos um no outro / pestilo na flor / néctar no mel / e totem na terra.
- 26 Segue a frase completa : Le lyrisme se confond avec la poésie “personnelle”, voire “Intimiste”, et privilégie ainsi l’introspection méditative, le plus souvent sur le mode mélancolique, comme l’indique la vogue de l’*élegie*.
- 27 L’apostrophe est chose commune dans la poésie lyrique. Dans la poésie amoureuse en particulier, rien de plus habituel que de nommer une femme aimé (par son nom ou son pseudonyme) et de s’adresser directement à elle.
- 28 Então meus gemidos / Se misturam aos seus gritos / Então o desejo se torna prazer / O prazer se torna gozo / O gozo volúpia / Em ti eu me perco / Em mim tu te perdes / E as pérolas de nossos seios / Expandem infinitamente / Fontes de felicidade.
- 29 Nora é o nome da esposa atual do escritor.
- 30 Sa poésie est essentiellement une poésie de la révolte et de la liberté. Les quatre recueils (auxquels il convient d’associer *Poèmes négro-indiens*, inédit) sont traversés de combat contre l’humiliation, les «cra-chats», la souffrance, la déchéance mais aussi contre la lâcheté et l’éternel silence de son peuple.
- 31 Comemos / Na lixeira / A mesa está reservada / À polícia / Aos cães / Aos bispos.
- 32 Se Stephenson insulta a indolência e o não engajamento de seus compatriotas, não é certamente por simples desabafo poético catártico. O autor procura sobretudo ocupar um espaço coletivo que se estagna em uma insipidez de cinzas [...]. O rigor trabalhado de Stephenson visa então encontrar a palavra, o timbre, o jorro, capaz de reavivar as chamadas aparentemente apagadas. Em inúmeras passagens, o poeta utiliza o “nós” e admite se encontrar ele mesmo em estado de estupor.
- 33 Expressão que designa submissão servil de dizer sempre sim em uma atitude de aceitação incondicional.
- 34 Não é a chibata ou o chicote / que se deve amaldiçoar / não é o traficante de escravo o mestre sanguinário / nem mesmo o bastardo / e negro bendito-seja sim-sim / é a Recusa da Luz / A Recusa da Raiva / A Recusa da Guerra / do Ódio e do Amor.
- 35 Odiar /os que dançam e cantam com os cães / e rebaixam o dia às margens da noite / Odiar / A piedade a nós mesmo revendida / e as grandes lamentações / às orgias do estranho. / Odiar / os negadores / os obstrutores / os ardilosos contrabandistas / e sinistros falsários / Odiar / Abolir / Abolir e Construir / O Amor é um fogo... um gládio... um sol! / Não um cadáver.
- 36 Où nous dormons/ Depuis des millénaires (poema “Auprès de...”)
- 37 Quando evoca a escravidão, não se trata de uma noção global, mas de um discurso “de arqueólogo”, o de um poeta pesquisador que convida o leitor a se engajar, não na “escravidão”, mas na especificidade da experiência de um povo e de um lugar aos quais seus textos se remetem muito claramente.
- 38 Nada disso é real / Foi apenas um pequeno erro / Um incidente / Um arranhão / Que não vale nem mesmo a pena / Um fingimento / De misericórdia / Só uma ferida mal curada / Um vermelho-ardente / Um vermelho-vivo / Que escorre / Escorre / Escorre / Sobre toda a Humanidade / Como uma ferida vinda do Norte / Que incharia nas bordas do Sul / Transbordando enfim / Nos confins de um século sem alma.
- 39 As videiras teciam o horizonte / Como teias de aranhas / E capturavam entre suas malhas / Os sem-tostão / Os sem-teto / Os famintos / Os rejeitados / Os miseráveis e os colonizados / Todos esses párias / Que tanto amo.
- 40 combattre la léthargie
- 41 A evocação da memória guianense passa pela escravidão, tema ao qual nosso autor concede um lugar de destaque, tanto na sua poesia quanto no seu teatro. A escravização permanece o grande não-narrado, não somente dos textos históricos da nação francesa, mas também dos descendentes de escravos, mesmo que constitua a própria base do estar no mundo da cultura guianense.
- 42 ses héros, ses moments de gloire, de défaite, ses symboles, ses propres rituels, son imagerie populaire[...]
- 43 Acordo assinado em 1946, quando a Guiana passa de colônia francesa para Departamento Ultramarino.

O AUTOR

Danielle Grace

É graduada em Letras (Português-Francês), Mestre e Doutora em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo realizado estágio doutoral na Université Paris Nouvelle - Paris III. Fez estágios de pós-doutorado na UNICAMP e na UFRJ com bolsa PNPd. É professora adjunta de Ensino de Francês e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DPEC/UFRN) e integra o Programa de Pós-graduação de Estudos da Linguagem (PPgEL/CCHLA/UFRN).

E-mail: daniellegrace15@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0671-3098>