

ÉLIE STEPHENSON: POR UM TEATRO DE SITUAÇÕES GUIANENSE

Resumo

Para Élie Stephenson, seu teatro é “uma arma política”, posição que aparece em peças do anos 1970 como *O Mayouri*, *Un rien de pays* e *La route*. A afirmação deve ser pensada em diálogo com o que o autor escreve em *Un rien de pays* ao declarar que esta obra não corresponderia a divisão entre drama, tragédia e comédia. Para ele, ela seria uma situação, numa clara aproximação com reflexões de Sartre. Expandindo essa relação para o conjunto das obras mencionadas, este artigo visa investigar os modos como tal conceito é apropriado por Stephenson na elaboração de seu teatro. Para tanto, é preciso refletir sobre sua visão acerca do território guianense e seu povo, constituída a partir de dentro com o intuito de transformá-los em campo de combate contra a administração francesa.

Palavras-chave: Guiana, literatura dramática, colonialismo.

ÉLIE STEPHENSON: TOWARDS A THEATER OF SITUATIONS IN GUYANA

Abstract

According to Élie Stephenson, his theater is “a political weapon”, a position that appears in plays from the 1970s such as *O Mayouri*, *Un rien de pays* and *La route*. This statement must be thought of in dialogue with what the author writes in *Un rien de pays* when he declares that this play would not correspond to the division between drama, tragedy and comedy. For him, it would be a situation, in a clear approximation with Sartre’s reflections. Expanding this relationship to the set of plays mentioned here, this article aims to investigate the ways in which this concept is appropriated by Stephenson in the elaboration of his theater. To do so, it is necessary to reflect on his vision of the Guyanese territory and its people, constituted from within with the aim of transforming them into a combat field against the French administration.

Keywords: Guyana, dramatic literature, colonialism.

ÉLIE STEPHENSON: HACIA UN TEATRO DE SITUACIONES EN GUYANA

Resumen

Para Élie Stephenson, su teatro es “un arma política”, posición que aparece en obras de los años 70 como *O Mayouri*, *Un rien de pays* y *La route*. La afirmación debe pensarse en diálogo con lo que escribe el autor en *Un rien de pays* cuando afirma que esta obra no correspondería a la división entre drama, tragedia y comedia. Para él esta pieza teatral sería una situación, en clara aproximación con las reflexiones de Sartre. Ampliando esta relación al conjunto de obras mencionadas, este artículo tiene como objetivo investigar las formas en que este concepto es apropiado por Stephenson en la elaboración de su teatro. Para esto, es necesario reflexionar sobre su visión del territorio guyanés y su gente, constituida desde dentro con el objetivo de convertirlos en un campo de combate contra la administración francesa.

Palabras-clave: Guayana, literatura dramática, colonialismo.

Diga-me do que vives e te direi quão longe se estende o teu terreno de vida.

De *Onde estou? Lições do confinamento para uso dos terrestres*, Bruno Latour

Situar o espaço da comunidade de dentro para fora

Indígena da etnia Witoto, Vanda Witoto é enfermeira, tendo sido “a primeira amazônica a ser vacinada” contra a Covid 19¹. Em entrevista concedida a Rafael Parente em 19 de abril de 2022 (Canal Rafael Parente, 2022), ela fez a seguinte reflexão:

E o mundo, por exemplo, olha para a Amazônia por satélite. O mundo olha para essa Amazônia com um olhar de satélite, por cima. Só consegue enxergar o verde e a beleza dos rios. Mas a vida dessas pessoas aqui embaixo, que não conseguem ser olhadas, elas têm sido impactadas e ninguém cuida dessas pessoas.

Vanda propõe um deslocamento dos nossos modos de ver a região amazônica, chamando atenção para a situação concreta das populações que ali residem. Resumindo essa operação em única palavra, pode-se dizer que ela chama atenção para a situação desses povos (Grifo meu). Meu interesse por esse termo e seu uso no título desse artigo podem ser melhor esclarecidos no diálogo com o que nos diz Bruno Latour (2021) em seu livro *Onde estou? Lições do confinamento para uso dos terrestres*. No capítulo “Descrever o território, mas de dentro para fora”, Latour faz um gesto reflexivo que vai ao encontro da fala de Vanda. Ele propõe, justamente, que desloquemos os modos de enquadramento e organização do espaço de fora para dentro, abandonando o que para ele seria um procedimento de definição “cartográfica e, na maioria das vezes, administrativa e jurídica” (p.86). Latour (p.84) defende que ao invés do território “ser delineado de longe, por outros, de fora para dentro e do alto, fosse possível descrevê-lo por si mesmo, com seus vizinhos, de dentro para fora e de baixo”. E é a isso que se liga a questão da situação, pois, como ele nos explica, “[é] preciso se situar em um lugar e tentar descrevê-lo junto com outros” (p.84).

Respondendo à essa convocação de uma ação coletiva promovida por um olhar situado é que gostaria de chamar para esse diálogo a escrita de Elie Stephenson, especificamente, parte de sua obra dramática produzida na década de 1970². O período em questão é capital para o entendimento das questões aqui tratadas, pois, como menciona Isabelle Favre (2004, p.122), “[a] maior parte das publicações de Stephenson apareceu entre os anos 70 e 90, período de consideráveis desordens sociais na Guiana”^{3,4}. Ou seja, é nesse contexto de tensão que se situam as peças aqui analisadas.

O *avertissement* de *Un rien de pays* oferece uma excelente entrada para o desenvolvimento dessas reflexões. Ao contrário de *Mayouri* e *La route*, essa peça, repleta de personagens e situações que nem sempre parecem interligar-se, não tem um enredo claro, fácil de sintetizar. Pode-se dizer, contudo, que se trata de uma grande provocação ao povo guianense, mistura de exortação à revolta e crítica à anomia popular diante das imposições da administração francesa, como se pode depreender pelas palavras do Rapaz I:

Rapaz I (*ficando de pé sobre um banco*): Bem-vindas senhoras, bem-vindos senhores a esse nada de país. Bem-vindos caros viajantes que passarão um nada de tempo. O tempo justo de não compreender nada e de dizer, finalmente, que não podemos fazer nada quanto a isso. Bem-vindos administradores, príncipes, prefeitos, governadores e ministros. Bem-vindos vocês que não nos trazem nada. Vocês que só querem o toma lá, dá cá. E rio e danço no embalo do vento de seus discursos inúteis que não levam a nada (2018, p.72)⁵

No mencionado *Avertissement*, Stephenson (p.53) adverte seu leitor⁶: “[e]sta peça não é uma tragédia, nem uma comédia, nem um drama no sentido verdadeiro desses termos: é uma situação”⁷. Certamente, os ecos de Jean-Paul Sartre não passam despercebidos ao leitor e ao espectador mais afeitos ao teatro de língua francesa, o que, de todo modo, é evocado pela apresentação que Biringanine Ndagano oferece como guia de viagem pelo universo teatral do autor guianense.

Segundo Ndagano (2018, p.5), os textos de Stephenson entrariam na categoria do engajamento, devendo-se tomar esse termo “na sua acepção mais corrente, em todo caso, a que Sartre lhe confere quando fala do engajamento do escritor: é aquele que, em seu tempo e em seu espaço, numa dada situação, toma em mãos sua responsabilidade, isto é, toma parte no combate”.⁸ Como precisa o crítico na continuação dessas linhas, “Stephenson colocou a situação de seu país no centro de suas preocupações de escritor” (p.5).⁹ O próprio Stephenson (*apud* Ndagano, 1996, p.11) aborda o problema de forma direta ao ensaiar uma definição do verbo “escrever”:

Escrever (...) significa duas coisas: participar e testemunhar. Participar é fazer um só corpo com a vida, com a ação coletiva, é igualmente ser protagonista da prática social – no sentido amplo -, ou seja, do devir da comunidade. Testemunhar é descrever, se interrogar e interrogar o grupo ou a coletividade, mas igualmente tomar partido e, em função disso, afirmar seu engajamento físico, intelectual e sentimental.¹⁰

Neste trecho, ao afirmar “seu engajamento físico, intelectual e sentimental”, Stephenson torna clara uma posição de enunciação de dentro da situação de sua “comunidade”, “grupo ou coletividade”. Ou seja, não se trata, necessariamente, de falar por, mas de falar a partir de, de dentro como sugerido por Latour e Witoto.

Retomando a menção feita há pouco a Sartre (1992), gostaria de falar de um pequeno texto intitulado “Pour un théâtre de situations”. Publicado pelo autor em 1947, ele permite uma maior compreensão da questão da situação e sua aproximação com as reflexões de Witoto e Latour para pensarmos o teatro de Stephenson aqui estudado. Ao rechaçar a psicologia no teatro, posto que o produto final de uma tal prática “é apenas uma composição de forças cujos resultados são previsíveis” e onde “tudo é decidido previamente” (p.19)¹¹, Sartre (p.19-20) conclui: “o motor central de uma peça não é a personalidade que exprimimos com sábias ‘palavras de teatro’ e que não é nada mais do que o conjunto de nossas promessas (promessa de se mostrar irritável,

intransigente, fiel, etc.), é a situação” (Grifo meu).¹² Detalhando mais à frente o que seria esta situação, Sartre diz o seguinte:

é preciso mostrar no teatro situações simples e humanas, e liberdades exercidas nessas situações. A personalidade vem depois, após a cortina ter caído. Ela não é senão a fixação da escolha, sua esclerose; ela é aquilo que Kierkegaard chama de *repetição* (...) A situação é um chamado; ela nos cerca; ela nos propõe soluções, e nós mesmos é quem devemos decidir (p.20).¹³

Exemplo claro dessa proposição pode ser visto em sua peça *A prostituta respeitosa* (*La putain respectueuse* em francês). Escrita e encenada pela primeira vez em 1946 no teatro Antoine, com direção de Simone Berriau, a obra é baseada em fatos reais e narra um episódio ocorrido nos anos 1940, no sul dos Estados Unidos. Um homem negro é acusado injustamente de estupro num caso envolvendo Lizzie, uma prostituta. A denúncia contra o personagem negro, capitaneada por um famoso senador, tem por objetivo convencer Lizzie a prestar falso testemunho contra o primeiro, livrando o sobrinho do segundo de uma acusação de assassinato ao justificá-lo como defesa da honra da prostituta. Eis a situação abordada por Sartre, a qual tem por objetivo convocar o espectador a se posicionar sobre a segregação racial e suas consequências na época em questão.¹⁴

É da construção dessas “situações simples”, ancoradas na realidade histórica do povo guianense, que Stephenson parte na elaboração de uma convocação a seu espectador. E este não é, certamente, qualquer um. O endereçamento das peças aqui em questão é muito claro visto terem sido escritas majoritariamente em crioulo. E mesmo em *Un rien de pays*, escrita em francês, o crioulo não deixa de fazer suas irrupções, cortando a tranquila unidade da língua dos *métropolitains*. Stephenson não cansa de reafirmar a importância do crioulo em sua obra teatral. Numa entrevista realizada durante o evento ALEF – Artes e Literaturas: os Espaços Lusófonos e Francófonos¹⁵, ocorrida em novembro de 2021, o escritor explica que “no início, o objetivo

era de utilizar o crioulo praticamente como um código entre a gente afim de nos distinguirmos do inimigo externo, que era o governo francês (...)” (Stephenson, 2022, p.226). Ou seja, o uso da língua crioula permitia ao autor circunscrever “entre essas situações-limite” que assolavam – e ainda assolam, como ele deixa claro ao longo da entrevista – o povo guianense, “aquela que melhor exprime suas preocupações e apresentá-la ao público como a questão que se coloca a certas liberdades” (1992, p.21)¹⁶, como nos diz Sartre. E é nesse ponto que a especificidade das escolhas das situações feitas por Stephenson possibilita o tensionamento dessa noção sartriana com a fala de Witoto e a elaboração de Latour em relação ao situar-se. Pois como aparece no trecho da entrevista acima citado, as escolhas do dramaturgo envolvem diretamente a conformação do povo a partir de um modo de relação com a terra “de dentro para fora”, contrapondo-se às operações “de cima para baixo” que representam a maneira como o governo francês gerencia o território. Nessa mesma entrevista, ao falar de sua participação no Fórum Social Panamazônico (FOSPA), Stephenson (p.268) faz uma afirmação que ajuda a esclarecer esse ponto:

É a lógica mesmo do território amazônico que partilhamos. Pois, afinal, o rio Oiapoque não é exatamente uma fronteira. É apenas de onde se vê o vizinho do outro lado. Aliás, é assim que os povos experimentam esse espaço, de forma natural. E deve ser exatamente o mesmo sentimento que se encontra lá do outro lado, na parte oeste, subindo em direção a Venezuela. É o mesmo continuum geológico, climático... são as mesmas populações.

A construção de uma soberania nacional nos moldes da administração francesa de ocupação do território, caso do *Plan vert*, ambicioso programa votado em 1975 para o desenvolvimento da Guiana por meio de atividades econômicas baseadas na exploração dos recursos naturais, dá lugar aos “povos que experimentam esse espaço”. Ou seja, Stephenson encena situações que lhe interessam através de uma perspectiva própria a essa população em questão, situando-a a partir desse dentro constituído e constituinte. Não por acaso, a disputa pela

terra é uma das questões mais importantes no conjunto de obras do período aqui trabalhado, como atesta, por exemplo, *La route*, em que habitantes recebem a notícia da administração de que precisarão abandonar suas terras para que uma estrada possa ser construída. O mesmo corpo de problemas também aparece em *O Mayori*.¹⁷ Enviado para lutar nas guerras de descolonização da Argélia, o personagem Frédéric, uma vez na África, percebe “que os argelinos não tinham me feito nada; compreendi também o que era ter um país e amá-lo” (Stephenson, 1988, p.43).¹⁸ A descoberta desse amor pátrio leva Frédéric, em seu retorno à Guiana, a brigar pela reapropriação das terras do país por meio de uma antiga tradição de cultivo.

A SITUAÇÃO COMO DISPOSITIVO DRAMÁTICO DE CONSTRUÇÃO DO POVO GUIANENSE

Ainda que a categoria do nacional prevaleça no grupo de peças em questão, trata-se de pensar um outro modo de ocupação, modo este que parte do imperativo da relação entre o conjunto do povo, e não mais da competição como forma de situar-se. Como afirma Frédéric ao expor seu projeto de uso da terra para a subsistência da população, “[q]ueremos operar uma mudança aqui e dar novamente vida à comuna; queremos criar uma cooperativa.” (p.49).¹⁹ Trata-se, por meio da criação da cooperativa, de engendrar a unidade heterogênea desse coletivo num gesto político que procura imaginar, logo, conformar, o que seria o povo guianense em sua guianidade. Esta pode ser pensada, como sugere Dennys Silva-Reis (2021, p.85), em diálogo com Ndagano (1994), “como uma ‘consciência’ de viver sobre a mesma terra’ (« conscience » de vivre sur la même terre) ou ‘a consciência do compartilhamento’ (*la conscience du partage*)”. É essa guianidade como comunidade situada num mesmo território que podemos depreender dessa breve passagem de *Un rien de pays*:

Rapaz II: Nós... muito estranho. Não sinto nenhum calor, nenhuma alegria no meu coração. O que quer dizer esse Nós!!

Rapaz III: Nada... Ainda nada hoje.

Rapaz I: Não posso acreditar, pois alguma coisa ficou do Indígena. Alguma coisa ficou do

Africano. Alguma coisa ficou do senhor e do escravo: Nós. Nós. (Stephenson, 2018, p.78)²⁰

É a partir do tensionamento dessas diferenças entre negros, indígenas, senhores e escravos e a consequente atenção à heterogeneidade que marca o processo de formação desse “nous” que Stephenson expõe o paradigma comunitário onde propõe situar o povo imaginado por ele. E imaginado, aqui, em diálogo com as reflexões de Benedict Anderson (2008), não significa uma mera invenção, mas sim o aparato simbólico que permite ao autor unir o conjunto do povo guianense como expressão de uma guianidade justificadora de uma ideia de nação. Como defende Anderson (p.32), a nação é uma comunidade imaginada na medida em que “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (...)”. Em um texto em que reflete sobre a poesia de Stephenson, Isabelle Favre (2004) corrobora a existência desse procedimento na obra do escritor. Para ela, em oposição à “realidade política” da Guiana como território pertencente a França, os textos de Stephenson propõem uma “realidade poética” uma vez que “forjam um verdadeiro país literário, uma entidade original e não assimilável, seja a França ou as Antilhas” (p.114).²¹

Se retomamos a lógica de Latour, trata-se de apresentar poeticamente ao espectador a situação de uma contralógica cartográfica imposta pela França, redesenhando com os corpos do povo o mapa de ocupação da terra. Daí a reiterada oposição que aparece em suas peças entre os guianenses e os metropolitanos, colocando em choque dois modos de vida que se mostram irreconciliáveis. Em *La route*, num dos diálogos envolvendo um desses metropolitanos, empregado do governo francês encarregado da desapropriação das terras de alguns guianenses em prol do “desenvolvimento” da região, como vimos, tal oposição fica patente:

O Empregado: Tínhamos esquecido de perguntar uma coisa importante para o senhor.

André: Ah é? O quê?

O Empregado: A gente queria dizer que é

necessário comparecer ao Cadastro com os registros de propriedade para que eles verifiquem e nos enviem, em seguida, uma cópia.

Jojo: O quê... o que é isso? Registro de propriedade? Não tenho nada disso! Você conhece isso, Gilbert?

Gilbert: Não, eu não tenho isso (Stephenson, 2018, p.156).²²

Novamente, trata-se de opor esse olhar de cima para baixo e de fora para dentro para o qual “nada prova que o senhor é o proprietário desse terreno” (Stephenson, 2018, p.156)²³ a este modo de vida próprio aos guianenses, no qual o documento administrativo exigido pela metrópole não faz o menor sentido. Operando de fora para dentro, essa exigência, ao referenciar os sujeitos pelos “registros de imóveis, os dados postais, policiais, bancários”, como menciona Latour (p.30), funcionaria como o procedimento “de uma localização final, no sentido de que ela *acaba* eliminando aqueles que ela situou, valendo-se apenas de longitude e latitude” (p.31). Como diz outro personagem de *La route* ao mesmo funcionário da administração,

André: E comigo é a mesma coisa, meu senhor. Aqui, todos nós nos conhecemos... do mais velho ao mais moço. Que história é essa de documento que o senhor está dizendo?

O Empregado: Não somos nós, mas a Administração, como você sabe, é a Administração! (Stephenson, 2018, p.156).²⁴

Nesta cena, a cobrança do título de propriedade à população local equivaleria a uma análise do PIB de uma tribo indígena, indicando uma sobreposição de modos de vida irreconciliáveis. No cerne da dramatização desse gênero de confronto está a crítica de uma falsa oposição entre civilização e barbárie que havia sido denunciada há mais de vinte anos por Aimé Césaire (2020) em seu *Discurso contra o colonialismo*. Ao apontar o dedo para a violência do projeto imperialista europeu, Césaire protagoniza um dos mais ferozes e perspicazes gestos intelectuais ao inscrever a própria violência hitleriana no cerne do projeto colonizador moderno. Ao fazê-lo, ele coloca em xeque a superioridade da chamada civilização ocidental ao afirmar que,

(...) ninguém coloniza inocentemente, que ninguém coloniza impunemente; que uma nação colonizadora, uma civilização que justifica a colonização — portanto a força — já é uma civilização doente, uma civilização moralmente atingida que, irresistivelmente, de consequência em consequência, de negação em negação, chama seu Hitler, quero dizer, seu castigo (p.21).

São essas ideias de Césaire que ecoam na formulação de Achille Mbembe (2020, p.15) ao dizer que “[a] guerra colonial (...) finalmente é vista, se não como a matriz sem instância do nomos da Terra, pelo menos como um dos meios privilegiados de sua institucionalização”. Ou seja, a ideia de civilização como modo de organização e funcionamento da Terra só pode ser compreendida por meio de uma clara compreensão da violência colonial. Numa chave irônica em que não deixa de criticar o assimilacionismo do povo guianense diante desse processo “civilizador”, Stephenson encerra *La route* com a imagem da desastrosa sobreposição de modos de vida aludida há pouco. Na cena em questão, a resistência de parte dos personagens à administração francesa faz ruir, por uma comicidade agressiva, a promessa de desenvolvimento e as mudanças que ela implicaria em suas vidas. Assim, ao comentarem a “generosidade” do governo francês, que ao retirá-los de suas terras ofertaria a todos apartamentos em Caiena com custo de aluguel subvencionado (os chamados HLM, *Habitat à loyer modéré*), os personagens travam o derradeiro diálogo nos seguintes termos:

Gilbert: Passemos ao salão (*ele os faz sentar*). O que vocês querem beber, um pouco de licor? Whisky? Rum?

Jojo: A gente vai tomar um rum puro, como sempre!

Gilbert (*Anne*): Você nos serve, querida? (*Ele se levanta e se põe a manipular uma espécie de aparelho*).

André: O que você tá fazendo aí?

Gilbert: Estou ligando a televisão, mas parece que não há nenhum programa. Bom, paciência.

Marcel: Ai! Minha barriga tá doendo um pouco. Diz aí, Gilbert, o seu banheiro ainda tá no mesmo lugar?

Gilbert: Você quer dizer o *toilette*, sim, é por ali.

André: Olha aqui pra mim, Gilbert, tá tudo bem com você?

Gilbert: Sim, estou bem.

Jojo: Tem certeza disso?

Gilbert: Enfim, vejamos!

André: Você tá bizarro. Tá tentando falar francês, nos oferecendo whisky, licor... tá ligando a televisão, não diz mais “banheiro”, mas *toilette*. O que tá acontecendo, afinal?

Gilbert: Nada de mais. A Administração escreveu dizendo que estavam me dando uma moradia com aluguel subvencionado em Caiena. Um apartamentinho. Tô treinando, então, pra não me sentir desituado quando estiver lá. Entendeu?

Os outros: A gente também vai morar num desses apartamentos. Vamos criar galinha, porco, vamos cultivar inhame, tomate, banana.

Anne: Vocês são doidos!

Jojo: Como assim? Por acaso fomos nós que pedimos essas moradias? Eles deviam ter pensado que nós somos gente do campo (...) ²⁵ (Grifo meu). (p.160). ²⁶

Segundo Ndagano (1994, p.44), ao opor esse gerenciamento francês dos corpos à situação concreta da vida guianense, Stephenson estaria se aproximando dos escritores da negritude, realizando a “denúncia do colonialismo e a reivindicação da independência” ²⁷ Ainda de acordo com o crítico, que faz a aproximação entre o engajamento de Stephenson e o *Discours* de Césaire, tal aproximação pode ser pensada na chave desse “desejo de recorrer à cultura e aos valores tradicionais desconhecidos e ridicularizados por muitos séculos de colonialismo em nome da pretendida civilização” (1994, p.44). ²⁸ Assim, o recurso à tradição deve ser pensado nas peças em questão como modo de criar um sentimento de unidade ao conjunto dos guianenses.

SITUAR-SE OU A LUTA CONTRA O HABITAR COLONIAL

Em *O Mayouri*, o diálogo com a tradição aparece como mote central, estruturando as ações dos personagens. Como definido em uma nota da edição bilingue do texto, *mayouri* é um “trabalho no campo fundado pela ajuda mútua da população: os vizinhos e amigos vêm dar uma mão para capinar o mato ou no momento da colheita. O *mayouri* é o equivalente do *kombit* haitiano e do *konvea* antilhano”²⁹ (Fauquenoy, 1985, p.57).³⁰ Na peça, como vimos, Frédéric retorna à Guiana depois de passar 10 anos fora, convocado para lutar pela França nas guerras de descolonização da Argélia. Em seu retorno ao país natal, ele afirma veementemente seus objetivos: “voltei pra me instalar, pra cultivar a terra do meu povoado, a terra do meu país” (Stephenson, 1985, p.43).³¹ Ele tenta, assim, convencer a população do seu vilarejo de praticar o *mayouri* como modo de fazer frente às dificuldades de subsistência que encontravam diante das práticas político-administrativas francesas. Estas respondiam, obviamente, a um princípio econômico de regulação dos mercados que não favorecia a população local, como podemos depreender da seguinte fala do personagem:

Olha o trabalho que é preciso pra produzir cem quilos de farinha de mandioca, além dos problemas que a gente tem pra enviar ela para Caiena. A gente não tem trator, não tem máquinas, a gente trabalha com um facão, enxada e nossas duas mãos que o bom Deus nos deu. A batata e o arroz que vêm de fora são mais baratos que os produtos locais que a gente vende. O que tá acontecendo? As pessoas preferem comprar produtos importados, e quanto mais batatas as pessoas compram, menos farinha a gente vende e ainda é obrigado a vender mais caro. Assim não dá, esse é o problema! (Stephenson, 1985, p.41).³²

Percebemos nesse discurso as bases de uma economia em total desacordo com o modo de vida daquelas pessoas, provocando a miséria denunciada por Gaga, pai de Frédéric. Descrito como um homem do campo, Gaga dramatiza a desilusão com a destituição de uma

tradição de ocupação da terra e a pobreza atual de seu povo: “se Deus existisse, não teria tanta miséria! Você que acredita em Deus, eu que acreditava, nossos filhos que a gente criou no caminho do Senhor, todos os que louvam o bom Deus não deveriam conhecer essa miséria” (p.13).³³ Porém, Gaga também é a possibilidade de criação de um horizonte possível justamente pelo retorno do diálogo com essa mesma tradição perdida, sem, no entanto, que se preconize uma simples volta ao passado, como afirma Frédéric: “não vamos fazer um *mayouri* como antigamente, vamos dar um outro sentido pra ele” (p.59).³⁴ Ou seja, trata-se de ressituar a população, se pensarmos, evidentemente, na articulação entre, de um lado, a evocação a um necessário engajamento (Sartre) da ação em prol da liberdade nessa situação específica, e de outro, nesse situar-se a partir de uma relação com a terra (Latour) que rompe com a lógica do “habitar colonial”. Este modo de ocupação da terra, nas palavras de Malcom Ferdinand (2022, p.49), “é pensado como subordinado a outro habitar, o habitar metropolitano, ele mesmo pensado como o habitar verdadeiro”. É esse “habitar verdadeiro” que produz a lógica exploratória para a produção de suas riquezas, pois, “[l]onge de visar apenas à ‘manutenção da vida dos homens’, o habitar colonial visa à exploração com fins comerciais da terra. Foi a possibilidade de *extraír* produtos para fins de enriquecimento que ‘deu a ideia’ de fazer habitar” (p.50).

Por tudo isso é que se pode dizer que *O Mayouri*, *Un rien de pays* e *La route* operam um movimento de ruptura com o ordenamento econômico do mundo, se pensarmos a Economia “com letra maiúscula”, como sugere Latour (p.71), guiada por “essa fabulosa amplificação de certos cálculos” e que comumente é “tomada como a base indiscutível da existência” (p.71). Em seu lugar, o teatro de Stephenson provoca essa necessidade de um situar-se a partir de uma experiência (do) comum, oposta ao clamor incitado pelo representante do Governo em *Un rien de pays*, embalado pelo mito do progresso Econômico:

(...) Há riquezas enormes aqui. Nós vamos explorar todas elas:
- O ouro;

- a bauxita;
- as florestas preciosas;
- a pesca;
- o turismo;
- a agricultura;
- os diamantes.

Será só abundância e prosperidade para todos e para cada um de nós. Um caso único na história da riqueza das nações. (2018, p.91)³⁵

O discurso do progresso econômico rui diante da penúria de água potável – o bem mais básico de subsistência dos povos ameaçados pela longevidade desse habitat colonial -, lembrada por um dos conselheiros presentes nesta mesma cena. A solução apresentada pelo Representante do Governo é enunciada novamente na chave de uma comicidade provocativa que mostra seu desprezo pelo problema e pelas pessoas que ele atinge:

Conselheiro III : Senhor, assistimos atualmente a uma penúria de água, o que coloca um sério problema para a alimentação da cidade em termos de água potável... O senhor tem alguma solução a propor?

O Representante: Ah! Isso é muito importante, claro... Primeiramente, organizar uma distribuição cotidiana de água com a ajuda de caminhões pipa... Palavra de honra... o que mais vocês querem que eu faça... Poderíamos fazer uma novena, organizar uma romaria até Saint-Michel... Alguma coisa do tipo! (p.92).³⁶

A comicidade prossegue na cena seguinte diante do anúncio da “avaliação dos resultados do milésimo ducentésimo quinquagésimo sexto (1.256º) projeto de desenvolvimento econômico (...)” (p.97)³⁷ proposto pelo presidente do Conselho. Diante do escárnio evidente pelo uso caricato da “amplificação” numérica, assistimos, nas cenas seguintes, o desenrolar da revolta que culmina numa disputa retórica entre o Orador super-reacionário e o Orador super-revolucionário. Contrapondo-se a um discurso de amor à mãe pátria, o segundo sentencia que “[o] colonialismo, esse vampiro, retirou a máscara e mostrou, enfim, sua verdadeira face de horror” (p.103).³⁸ Porém, na peça, essa afirmação feita numa grandiloquência ruidosa aparece tensionada com o que sentencia o personagem chamado Dédé le

Fou³⁹: “[a] gente precisa de silêncio pra imaginar as novas estações” (p.105).⁴⁰ Pode-se pressupor que esse silêncio seria aquele que se impõe o próprio Stephenson na elaboração de sua “realidade poética” visando à criação concreta de uma Guiana livre e soberana: “nós da Guiana somos o único país da América do Sul que não é independente – e esse é o grande problema para nós!” (Stephenson, 2022, p.271).

Un rien de pays, O Mayouri e La route fazem parte de um conjunto maior de textos escritos na década de 70 nos quais, como afirma Ndagano (2018, p.7), “[o] dramaturgo colocava em evidência a solidariedade nas estruturas sociais tradicionais, valorizava as culturas e as línguas locais, propunha uma visão da sociedade e da vida diferente daquela imposta pela França”.⁴¹ Escritas, como o próprio autor declara, para o povo, essas peças deveriam, então, funcionar como “parte das armas que ele utiliza em seu combate político. Pois para ele, antes de tudo, o problema guianense é um problema político” (Stephenson, 2022, p.262). E esse problema político, ele continua, “[é] uma questão da nossa relação com a França, potência colonial dominante. Pois, esta apropriação da Guiana pela França (...) nos isola completamente do resto da América Latina. Mas, igualmente, do Caribe” (p.262). Assim, ao mesmo tempo em que alude reiteradamente a uma necessária guianidade, Stephenson chama atenção para a dimensão alargada de uma fraternidade na luta contra o “habitar colonial” que deveria estar na base de um viver junto comum a outros povos do continente americano e das Antilhas. É nesse sentido que o teatro aqui evocado deveria ser pensado como “primeiramente uma arma política”, pois, nos diz Stephenson (p.262), “[n]ão havia ali nenhuma ambição literária. Era sobretudo uma arma de resistência, de conscientização (...)”. Todavia, não me parece possível pensar o valor literário dessas peças sem levar em conta a própria efetividade de suas propostas na construção de um dispositivo de convocação desse viver junto ao qual acabo de mencionar. Sendo assim, se cabe algum tipo de juízo, é aos espectadores dessas obras a quem elas se destinam. Pois foi em direção a eles que, com seu olhar de dentro para fora, Stephenson (2018, p.160) lançou o chamado de enfrentamento em prol de

um situar-se que ecoa na frase final de *La route*: “[e]m todos os lugares onde estivermos, a gente vai cultivar, sou eu quem tô dizendo”.⁴²

CONCLUSÃO

Em *O Mayouri*, a articulação sugerida da situação nos modos do engajamento da ação (Sartre) com a singularidade de um situar-se (Latour) de dentro para fora é escancarada no momento em que o caráter pedagógico desse colocar-se em situação convoca todos os participantes do fazer teatral – o público aí incluído. Esta convocação irrompe na forma de um questionamento feito por um dos personagens da peça. Após a observação de Sonson - par opositor de Frédéric - de que não haveria nada mais a fazer com aquelas terras, o personagem Terceiro convidado, que quer crer na proposta do *mayouri*, lança-nos a seguinte pergunta: “[p]restem atenção, o que Sanson tá dizendo é verdade; o que Frédéric tá dizendo também é verdade; mas como a gente pode sair desse impasse? (Stephenson, 1985, p.43).⁴³ A solução é apresentada, evidentemente, por Frédéric, reiterando o chamado a esse “nós” para o bom cumprimento da resposta ofertada: “[s]ó tem um meio, um só: é preciso que a gente se una e organize uma cooperativa”⁴⁴ (p.43).⁴⁵ O fazer coletivo exigido pelo *mayouri* é esse situar-se que numa passagem de *Un rien de pays* (Stephenson, 2018, p.79) alcança toda a sua força no “casamento de todos os elementos, império infinito de Amor e Fraternidade”.⁴⁶ Assim, a cada vez que uma voz se levanta para constatar que “[n]ão há nada a fazer! Porque tudo está por fazer” (p.81)⁴⁷, outra responde num gesto de uma violência amorosa: Nós somos as árvores imortais da floresta. Nossas raízes mergulham até o coração da terra e do céu. Renascemos sempre com mais vigor” (p.77).⁴⁸

REFERÊNCIAS

- Anderson, B. (2008). *A comunidade imaginada*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.
- Canal, R. P. (19 de abril de 2022). *Parente entrevista: Vanda Witoto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5obwS_gG7KM>

Ielpo, R., Stephenson, É., Weigel, F. (2022). O teatro é primeiramente uma arma política: entrevista com Élie Stephenson. *Cadernos De Literatura Em Tradução*, nº 25, 259-272.

Fauquenoy, M. (1985). Nota 93. In *O Mayouri* (p.57). Tradução de Marguerite Fauquenoy. Paris: Harmattan.

Favre, I. (2004). Élie Stephenson: paroles de feu pour un «pays» nomme Guyane. In *French Forum*, nº 2, 107-126.

Latour, B. (2021). *Onde estou? Lições do confinamento para uso dos terrestres*. Tradução de Raquel Azevedo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Mbembe, A. (2020). *Políticas da inimizade*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições.

Ndagano, B. (2018). Présentation. In *L'œuvre théâtrale inédite d'Élie Stephenson*. Paris: Édition Karthala, 5-14.

Ndagano, J.-M. (1996). Introduction. In *La nouvelle légende de D'Chimbo suivi de Massak*. Guyane: Ibis Rouge, 9-19.

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

Roumain, J. (2020). *Senhores do orvalho*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Carambaia.

Sartre, J.-P. *A prostituta respeitosa*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2004.

Sarte, Jean-Paul. (1992). Pour un théâtre de situations. In *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 19-21.

Silva-Reis, D. (2021). Sobre a guianidade literária de expressão francesa – prelúdio temático. *Revista Communitas*, n. 10, 79-92, 2021.

Stephenson, É. (2018). *L'œuvre théâtrale inédite d'Élie Stephenson*. Paris : Édition Karthala.

Stephenson, É. (1985). *O'Mayouri*. Tradução de Marguerite Fauquenoy. Paris : Harmattan.

Witoto, V. O. (30 de setembro de 2021). *A história por trás da foto: conversa com Vanda Ortega Witoto*. PARI-c. <http://www.pari-c.org/artigo/57>.

NOTAS

- 1 Ver: <http://www.pari-c.org/artigo/57>
- 2 O presente artigo se debruça sobre três peças desse período. São elas: O Mayouri, Un rien de pays e La Route. O Mayouri, primeira obra dramática do autor, foi escrita em 1974. As outras duas em 1976 e 1978 respectivamente.
- 3 Todas as traduções de passagens cujos originais se encontram em língua estrangeira na bibliografia são de minha autoria.
- 4 “[I]a majeure partie des publications de Stephenson est parue dans les années 70 à 90, période de troubles sociaux considérables en Guyane”.

- 5 “Garçon I (se mettant debout sur un banc) : Bienvenue mesdames, bienvenue messieurs dans ce rien de pays. Bienvenue chers voyageurs qui passerez un rien de temps. Juste le temps de ne rien comprendre et de dire que finalement on n’y peut rien. Bienvenue, administrateurs, princes, préfets, gouverneurs et ministres. Bienvenue vous qui ne nous apportez rien. Vous qui ne donnez rien pour rien. Et je ris, et je danse au vent de vos discours inutiles, qui mènent à rien.”
- 6 Ao menos em seu modo verbal, obviamente que essa informação diz respeito antes ao leitor de seu teatro que a seu espectador. Para este último, as consequências são estritamente performáticas, colocando-se por meio dos gestos, falas e ações dos atores em cena.
- 7 “[c]ette pièce n’est ni une tragédie, ni une comédie, ni un drame au vrai sens littéraire de ces termes : c’est une situation”.
- 8 “dans son acception la plus courante, en tout cas celle que Sartre lui donne quand il parle d’engagement de l’écrivain : c’est celui qui, dans son temps et son espace, dans une situation donnée, prend ses responsabilités, c’est-à-dire qui prend part au combat.”
- 9 “Stephenson a mis la situation de son pays au centre de ses préoccupations d’écrivain.”
- 10 “Ecrire [. . .] signifie deux choses: participer et témoigner. Participer, c’est faire corps avec la vie, l’action collective, c’est également être partie prenante dans la pratique sociale—au sens large—c’est-à-dire dans le devenir de la communauté. Témoigner, c’est décrire, s’interroger et interroger le groupe ou la collectivité, mais également prendre position et par là même, affirmer son engagement physique, intellectuel et sentimental”.
- 11 “n’est jamais qu’une composition de forces dont les résultats sont prévisibles : tout est décidé d’avance.”
- 12 “ l’aliment central d’une pièce, ce n’est pas le caractère qu’on exprime avec de savants ‘mots de théâtre’ et qui n’est rien d’autre que l’ensemble de nos serments (serment de se montrer irritable, intransigeant, fidèle, etc.), c’est la situation.”
- 13 “il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, quand le rideau est tombé. Il n’est que le durcissement du choix, sa sclérose ; il est ce que Kierkegaard nomme la répétition (...). La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider.”
- 14 Na peça, Lizzie é induzida a incriminar o homem negro, único personagem a não ter um nome próprio. Tal procedimento funciona como dispositivo de apagamento das singularidades do conjunto de todos os negros americanos. E é a desumanização daí decorrente que justifica, aos olhos dos personagens brancos, a acusação que, concretizada, levará um inocente à morte. Nas palavras do próprio senador: Thomas, matou um preto, e isso não está certo. Porem tenho necessidade dele. E cem por cento americano, descendente de uma de nossas famílias mais antigas, fez seus estudos em Harvard, e um oficial — preciso de oficiais —, emprega dois mil operários na sua fábrica — haverá dois mil desempregados se ele vier a morrer —, e um chefe, uma solida muralha contra o comunismo, o sindicalismo e os judeus. Ele tem o dever de viver, e você, o dever de conservar-lhe a vida (SARTRE, 2004, p.100).
- 15 O Evento aconteceu entre os dias 23 e 25 de novembro de 2021 e contou com a participação de escritores e escritoras, além de pesquisadores de diferentes países. A programação pode ser consultada no seguinte site: <https://www.even3.com.br/alelf/>
- 16 “parmi ces situations-limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés.”
- 17 Publicada em 1988 em edição bilingue e tradução para o francês de Marguerite Fauquenoy, a peça foi apresentada pela primeira vez em 1974.
- 18 “que les Algériens ne m’avaient rien fait; j’ai compris aussi ce que c’était d’avoir un pays et de l’aimer.”
- 19 “Nous voulons opérer un changement ici et redonner vie à la commune ; nous voulons créer une coopérative”.
- 20 “Garçon II : Nous... Comme c’est étrange. Je ne ressens aucune chaleur, aucune allégresse dans mon coeur. Que veut dire ce Nous !!
Garçon III : Rien... Aujourd’hui encore rien.
Garçon I : Je ne puis le croire, car de l’Indien, il est sorti quelque chose. De l’Africain, il est sorti quelque chose. Du maître et de l’esclave, il est sorti quelque chose : Nous. Nous.”
- 21 “forgent un véritable pays littéraire, une entité originale et non assimilable, que ce soit à la France ou aux Antilles”.
- 22 “L’Employé : Nous avons oublié de vous demander quelque chose d’important.
André : Ah bon, quoi encore ?
L’Employé : Nous voulions vous dire qu’il fallait aller avec vos titres de propriété au Cadastre pour les faire vérifier et nous envoyer ensuite une copie.
Jojo : Quoi... qu’est-ce que c’est ? Titre de propriété ? je n’ai pas ça, moi ! Tu connais ça, Gilbert ?
Gilbert : Non, je n’ai pas ça”.
- 23 “rien de prouve que vous êtes le propriétaire de ce terrain”.
- 24 “André : Et pour moi, c’est pareil aussi, mon bon monsieur. Ici, nous nous connaissons tous... du plus grand au plus petit. Quelle histoire de papiers nous parlez-vous ?
L’Employé : C’est pas nous, mais vous savez l’Administration, c’est l’Administration !”.
- 25 Na versão em crioulo essa oposição entre um falar francês e outro crioulo fica muito mais evidente, funcionando de modo mais efetivo para o público a quem Stephenson endereçou sua peça.
- 26 “Gilbert : Passons au salon (il les fait asseoir). Que buvez-vous, un peu de vin cuit ? Du whisky ? Du rhum ?
Jojo : Nous allons prendre un petit punch sec, comme d’habitude !
Gilbert (Anne) : Tu nous sers ma chérie ? (Il se lève et se met à manipuler une sorte d’appareil.)
André : Que fais-tu là, dis-moi ?
Gilbert : J’allume la télévision, mais on dirait qu’il n’y a aucun programme. Bon, tant pis.
Marcel : Oh ! Mon ventre me fait un peu mal. Dis-moi, Gilbert, ton cabinet se trouve toujours au même endroit ?
Gilbert : Tu veux parler, des toilettes oui, c’est par là.
André : Mais regarde moi, Gilbert, dis-moi, tu vas bien ?
Gilbert : Oui, je vais bien !
Jojo : Tu en es sûr ?
Gilbert : Enfin, voyons !
André : Tu me semble bizarre. Tu essaies de parler français, tu nous offre du whisky, du vin cuit...tu allumes la télé, tu ne dis pas « cabinet », tu dis « toilettes ». Mais enfin, qu’est ce qui te prend ?
Gilbert : Ce n’est rien. L’Administration m’a écrit, me disant qu’on m’attribue un logement à Cayenne dans un hlm. Un petit appartement. Alors, pour ne pas être dépaysé quand j’y serai, je commence à m’entraîner. Vous avez compris ?
Les autres : Nous aussi, nous allons habiter en hlm. Nous allons élever des poules, des cochons, nous cultiverons de la dachine, des tomates, des bananes.
Anne : Vous êtes fous !

Jojo : Comment ça ? Est-ce que c'est nous qui avons réclamé des logements en hlm ? Ils auraient dû tenir compte du fait que nous sommes des gens de la campagne (...).

27 “dénouement du colonialisme et la revendication de l'indépendance”.

28 “envie de recourir à la culture et aux valeurs traditionnelles méconues et bafouées par plusieurs siècles de colonialisme au nom de la prétendue civilisation”

29 No importante livro *Le gouverneurs de la rosée*, de Jacques Roumain (2020, p.8), tido como romance fundador da literatura haitiana, o *konbit* ou *coumbite*, como consta na obra, é descrito nessa mesma chave de um louvor a um modo de vida coletivo, como se pode depreender por essa passagem, no início da narrativa: “Na época, viviam todos em harmonia, unidos como os dedos da mão, e o *coumbite* reunia a vizinhança para a colheita e o arado”. Ou seja, trata-se desse mesmo princípio de desejo de retorno “à cultura e aos valores tradicionais” de que nos fala Ndagano, e que explica que Stephenson (1985, p.2) defina O Mayouri como uma “peça de teatro em cinco atos, à maneira de Jacques Roumain: Senhores do Orvalho”. (“pièce de théâtre en cinq actes, à la manière de Jacques Roumain: Gouverneurs de la Rosée”). Essa relação fica ainda mais clara em outra passagem de *Gouverneurs*, na qual Manuel, personagem central da trama e que havia retornado de Cuba – assim como Frédéric, da Argélia –, encontra um Haiti devastado pela seca e pela miséria. Eis o que nos diz Manuel ao se deparar com essa situação:

O que nós somos? Se é uma pergunta, vou responder: pois bem, somos esse país, e ele não é nada sem nós, absolutamente nada. Quem é que planta, quem é que rega, quem é que colhe? O café, o algodão, o arroz, a cana, o cacau, o milho, as bananas, os víveres e todos os frutos, se não somos nós, quem os faz nascer? E apesar disso somos pobres, é verdade, somos miseráveis, é verdade. Mas sabe por quê, irmão? Por causa da nossa ignorância; ainda não sabemos que somos uma força, uma força única: todos os camponeses, todos os negros das planícies e dos morros reunidos. Um dia, quando tivermos compreendido essa verdade, nós nos levantaremos de um extremo ao outro do país e faremos a assembleia geral dos senhores do orvalho, o grande *coumbite* dos trabalhadores da terra para debastar a miséria e plantar a vida nova. (p.76).

30 “travail des champs fondé sur l'entraide des villageois : les voisins et amis viennent donner un coup de main pour défricher un abattis ou au moment de la récolte. Le mayouri est l'équivalent du *konbit* haitien et du *konvwa* antillais”.

31 “je suis revenu pour m'installer, pour cultiver la terre de ma commune, la terre de mon pays”.

32 “Voyez le travail qu'il y a pour faire cent kilos de couac, plus les problèmes qu'on a pour l'expédier à Cayenne. On n'a pas de tracteur, on n'a pas de machines, on travaille avec un sabre [d'abattis], une houe et nos deux mains que le bon Dieu nous a données. Les pommes de terre, le riz qui viennent de l'extérieur sont meilleur marché que les produits locaux qu'on vend [ici]. Que se passe-t-il ? Les gens préfèrent acheter des produits importés [et] plus les gens achètent des pommes de terre, moins on vend de couac et plus on est obligé de le vendre cher. Voilà où ça ne marche pas, c'est là qu'il y a un problème!”.

33 “[s]'il y avait un bon Dieu, il n'y aurait pas du tout de misère! Toi qui crois en Dieu, moi qui y croyais, nos enfants que nous avons élevés dans le Seigneur, tous ceux qui louent le bon Dieu ne devraient pas connaître ainsi la misère”

34 “[n]ous ne ferons pas un mayouri comme autrefois, nous lui donnons un autre sens.”

35 “(...) Il y a ici des richesses énormes. Nous les exploiterons toutes : -Lôr ;

- la bauxite ;

- les bois précieux ;

- la pêche ;

- le tourisme ;

-l'agriculture ;

- les diamants.

Ce sera l'abondance, la prospérité pour tous et pour chacun. Un cas unique dans l'histoire de la richesse des nations”.

36 “Conseiller III : Monsieur le Représentant, nous connaissons actuellement une pénurie d'eau, et cela pose un grave problème pour l'alimentation de la ville en eau potable... Avez-vous une solution à proposer ? Le Représentant : Ah ! C'est important ça bien sûr... Tout d'abord, organiser une distribution d'eau journalière à l'aide de camions citernes... Et ma foi... que voulez-vous que j'y fasse... Nous pourrions faire une neuvaine, organiser un pèlerinage à St- Michel... Quelque chose de ce genre!”.

37 “examen des résultats des mille deux cent cinquante sixième (1 256e) projet de développement économique”.

38 “[l]e colonialisme, ce vampire, a jété bas le masque et a montré enfin son vrai visage hideux”.

39 Literalmente, Dedé o louco. Trata-se, aliás, do único personagem de Um rien de pays a ostentar um nome próprio.

40 “[n]ous avons besoin de silence pour imaginer les saisons nouvelles”.

41 “[l]e dramaturge mettait en avant la solidarité dans les structures sociales traditionnelles, valorisait les cultures et les langues locales, proposait une vision de la société et de la vie autre que celle imposée par la France”.

42 “[p]artout où nous serons, nous cultiverons, c'est moi qui te le dis”.

43 “[r]emarquez, c'est vrai ce que Sonson dit là; c'est vrai aussi ce que Frédéric dit; mais comment pourrions-nous sortir de cette impasse ?”

44 Frédéric acaba assassinado por Sanson, a mando do poder local. Porém, seu assassinato serve de mote para a afirmação de uma necessária memória da resistência. Como deixa claro a fala de um de um parente ao velar seu corpo, “não esqueceremos tudo o que Frédo ensinou pra gente (...). Vou dizer pra vocês, é preciso acreditar que Frédo tá aqui com agente, que ele continua vivo” (Stephenson, 1985, p.113) [nous n'oublierons pas tout ce que Frédo nous a enseigné (...). Moi, je vous le dis, il faut croire que Frédo est là avec nous, qu'il est toujours vivant.]

45 “Il y a un moyen, un seul : il faut se mettre ensemble et organiser une coopérative.”

46 “mariage de tous les éléments, empire infini d'Amour et de Fraternité”.

47 “[i]l n'y a rien à faire! Parce qu'il faut tout faire”.

48 “[n]ous sommes les arbres immortels de la forêt. Nos racines plongent jusqu'au coeur de la terre et du ciel. Nous renaissions avec toujours plus de vigueur.”

O AUTOR

Rodrigo Ielpo

Tem graduação em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004), mestrado em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em regime de cotutela com a Universidade de Paris 7 (2010). É professor de Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez estágios de pós-doutorado na UNICAMP e na Universidade de Paris 7, ambos com bolsa FAPESP.

E-mail: rodrigo.ielpo@ufrn.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8306-6974>