

Marguerite Fauquenory

Tradução de Marcos Bagno e Dennys Silva-Reis

## O MAYOURI D'ÉLIE STEPHENSON: UMA INTRODUÇÃO LITERÁRIA E LINGUÍSTICA\*

### Resumo

O presente texto é uma introdução crítica da peça *O Mayouri* (1988) de Élie Stéphenson. O texto faz um panorama sobre a literatura guianense situando o autor e sua produção literária, em particular, seus textos dramáticos. Em seguida, é exposto um quadro linguístico da região, bem como é pormenorizado como esse contexto bilíngue aparece na peça de teatro. Por fim, há algumas reflexões sobre o crioulo guianense e como ele foi transcrito da forma oral para a forma escrita na edição em livro de 1988 da obra *O Mayouri*.

**Palavras-chaves:** *O Mayouri*, Élie Stéphenson, Teatro guianense.

\* Este texto é uma tradução da "Introduction" da obra *O Mayouri (Théâtre guyanais) - Editions Bilingue* (1988). Agradecemos à professora Marguerite Fauquenoy por ceder os direitos de tradução.

## O MAYOURI BY ÉLIE STÉPHENSON: A LITERARY AND LINGUISTIC INTRODUCTION

### Résumé

Ce texte est une introduction critique à la pièce O Mayouri (1988) d'Élie Stéphenson. Le texte donne un aperçu de la littérature guyanaise, situant l'auteur et sa production littéraire, en particulier ses textes dramatiques. Ensuite, une image linguistique de la région est exposée, ainsi que la façon dont ce contexte bilingue apparaît dans la pièce. Enfin, quelques réflexions sur le créole guyanais et sa transcription de l'oral à l'écrit dans l'édition en livre de 1988 d'O Mayouri.

**Mots-clés:** O Mayouri, Élie Stéphenson, Théâtre guianais.

## O MAYOURI D'ÉLIE STÉPHENSON : UNE INTRODUCTION LITTÉRAIRE ET LINGUISTIQUE

### Abstract

This text is a critical introduction to the play O Mayouri (1988) by Élie Stéphenson. The text gives an overview of Guyanese literature, situating the author and his literary production, in particular his dramatic texts. Next, a linguistic image of the region is exposed, as well as how this bilingual context appears in the piece. Finally, some thoughts on Guyanese Creole and its transcription from spoken to written in the 1988 book edition of O Mayouri.

**Keywords:** O Mayouri, Élie Stéphenson, Guiana Theatre.

A Guiana pode, com razão, orgulhar-se de ter dado à literatura francesa um grande poeta, Léon Damas, que se inscreve na linhagem dos arautos da negritude: Senghor, Césaire... Mas também, graças a ele, a Guiana alcança o cenário internacional, pois a fama de Damas ultrapassa e muito as fronteiras da literatura de expressão francesa<sup>1</sup>. Sua obra inteira, num estilo frequentemente apaixonado e até mesmo virulento, exprime sua revolta contra a opressão que provoca a alienação da cultura do povo negro e, por ser uma mensagem ao mundo negro, ela alcança um humanismo universal. No entanto, como os outros poetas da negritude, Damas trava seu combate na língua dos colonizadores, e quando convoca, em francês, seus “irmãos” a se libertar do jugo da dominação francesa, percebe-se a complexidade da contradição. A língua, de fato, é mais que um simples instrumento de comunicação, ela veicula o sistema de valores da comunidade linguística. Quando um povo oprimido lança seu grito de protesto na língua de seus opressores, a língua participa então da alienação do grupo, ela coloniza o pensamento como uma máscara branca que cobre a pele negra<sup>2</sup>.

O problema linguístico da escolha da língua deságua num impasse, pois, embora garanta uma ampla audiência, o francês implica o risco do corte com a comunidade de origem. Em contrapartida, a língua vernácula assegura o diálogo com a comunidade dos “irmãos”, mas acarreta a renúncia a um reconhecimento internacional. Assim, o francês, durante muito tempo, foi aceito como o único veículo possível da reivindicação do povo negro. Damas também, por ter optado pelo francês, mesmo alcançando fama internacional, só foi inicialmente reconhecido na Guiana por causa de seu sucesso no exterior. Mas, em sua época, a rejeição do crioulo era a norma, e o ambiente literário não era propício ao emprego das línguas vernáculas. Por isso é que Damas, que militou por toda a vida pela reabilitação da raça negra, seja da África, da América ou de outro lugar, frente à política europeia de assimilação cultural, só podia levar seu combate em francês. Ele maneja essa língua com uma arte consumada e consegue dar a ela uma musicalidade nova que recorda os ritmos africanos. Mas, por ter escolhido escrever em francês, Damas

não consegue se dissociar completamente do sistema de valores dos colonizadores, seja qual for a veemência de suas críticas aos métodos franceses de colonização. Negligenciando o crioulo ou recorrendo a ele, por zelo de exotismo, apenas para raros empréstimos lexicais, Damas contribui também, involuntariamente, para a desvalorização da cultura e da língua crioulas. No entanto, sua obra abre caminho para uma nova geração de escritores que ousam finalmente tomar a palavra em crioulo.

Assistimos neste momento o alvorecer de uma literatura crioula, como manifestam os escritos de autores como Raphaël Confiant e Joby Bernabé na Martinica, Félix Morisseau-Leroy e Frankétienne no Haiti, ou Serge Patient e Élie Stephenson na Guiana. Esses escritores se deram conta de que, para tornar fecunda a conscientização da identidade do povo crioulo e de sua cultura, era preciso que a língua crioula se associasse a tal estratégia. A produção literária em crioulo, seja militante ou não, prova, obviamente, que o crioulo, como qualquer outra língua, pode servir de instrumento à expressão artística. Mas a mensagem desta nova vaga de escritores não tem mais uma visada universal, como para Césaire ou Damas: o problema racial cede lugar à busca de uma identidade étnica, e os termos “antilhanidade” e “guianidade” refletem um movimento nacionalista e uma postura com a dimensão das sociedades individuais.

Apesar dessa mudança de atitude, o crioulo como língua de expressão literária ainda não é reconhecido por todos os escritores, seja qual for o peso simbólico que essa escolha represente. Um número excessivo de escritores ainda despreza o crioulo, e aqueles que aceitam escrever em crioulo se lançam num desafio no qual ainda têm poucas chances de serem seguidos pelo público. Raros, de fato, mesmo hoje em dia, são os leitores que leem facilmente um texto crioulo, já que o crioulo continua sendo, antes de tudo, uma língua de tradição oral. A leitura em crioulo desagrade, assusta, seja qual for o sistema de escrita adotado (etimológico ou fonético). Serão necessários ainda vários anos para que a prática da leitura em crioulo se torne espontânea e suplante os hábitos de leitura em francês, adquiridos

nos bancos da escola. Enquanto nas Antilhas e no Haiti a produção literária em crioulo parece ganhar terreno e atrair um número crescente de leitores, o mesmo não se dá na Guiana. Os escritores guianenses, seja por receio de não serem lidos ou não receberem a audiência que esperam, seja por fidelidade à obra de Damas, da qual todos são mais ou menos devedores, hesitam ainda em recorrer ao crioulo. Preferem escrever em francês, mesmo ao preço de “crioulizar” essa língua para melhor descreverem os particularismos culturais da sociedade guianense. Rompendo com essa tradição, Élie Stephenson decide apostar no crioulo e sua postura se torna um gesto de engajamento.

### PANORAMA DA LITERATURA GUIANENSE

As primícias de uma literatura guianense remontam ao final do século XIX e, contrariamente à tendência atual, os textos daquele período reservam à língua crioula o lugar que merece, sem os preconceitos que desde então envolvem essa língua. Duas publicações abrem o caminho. Trata-se do livro de Alfred de St-Quentin (1872) que reúne alguns contos, fábulas e canções em crioulo da autoria de vários membros de sua família, e do romance *Atipa* (1885), cujo verdadeiro autor se oculta sob o pseudônimo Parépou. Essas duas obras, publicadas na França, só obtiveram uma difusão muito restrita na Guiana. Mas enquanto as fábulas de St-Quentin se baseavam numa tradição oral que se preservou, a crônica guianense tecida por Parépou em *Atipa*, por ter sido desprezada por seus contemporâneos, não deixou vestígio na memória das gerações posteriores. Será preciso mais de um século para que os guianenses, em busca de sua identidade, redescubram esse texto maior de seu patrimônio cultural. No entanto, quaisquer que tenham sido suas intenções ocultas<sup>3</sup> ao escrever em crioulo, Parépou lançou as bases de uma literatura crioula. Já em sua época, Parépou levantava o problema da identidade guianense e se erguia como defensor da língua e da cultura crioulas: “*ou ça criole, palé donc ou langue, passé ou massacré francé!*” (p. 8); “*est-ce li gain langue, qui millò [...] passé criole?*” (p. 14)<sup>4</sup>. Ele denunciava, bem antes dos movimentos nacionalistas contemporâneos, a política colonial da França e

o desejo de assimilação daqueles que, abandonando o crioulo pelo francês, perdem suas raízes culturais. Após essas duas tentativas, a criatividade literária adormece até a chegada de Damas. Conhece-se bem sua poesia que, de *Pigments* (1937) a *Graffiti* (1952), *Black-label* (1956) e *Névralgies* (1964), denuncia a ideologia do sistema colonial. Sua obra em prosa é menos conhecida, entretanto é ali que ele mais se aproxima da alma guianense e dá a prova mais tangível de sua preocupação em salvaguardar o patrimônio cultural de sua terra natal. *Retour de Guyane* (1938) lhe dá a oportunidade de tomar posição contra a departamentalização, que ele percebe como um processo de desculturação e de afrancesamento, invocando o exemplo dos negros *marrons* que, refugiando-se no mais fundo da floresta amazônica, souberam resistir à assimilação e conservar as tradições africanas de seus ancestrais. *Veillées noires* (1943) lhe permite, através dos contos ouvidos na infância, sondar os fundamentos da cultura guianense, fazendo-se porta-voz da tradição oral de seu povo, ao mesmo tempo memória e testemunho do passado da Guiana. Quando comparamos as *Veillées noires* com as *Légendes et contes folkloriques guyanais* de Michel Lohier (1960), surpreende-nos a diferença de tom: enquanto Lohier se contenta em transcrever a sabedoria popular do folclore guianense, Damas carrega seus contos de uma dimensão dramática que se torna ainda mais pungente por suas preocupações de ordem cultural e política. No entanto, não se deve subestimar a contribuição de Lohier no trabalho de conservação do patrimônio cultural guianense. De fato, foi ele o último a recolher as narrativas populares e a perpetuá-las para a posteridade. Desde os esforços de St-Quentin (1872), Bruyère (1893) e Vaugeois (1897), ninguém antes de Lohier tinha se dedicado tanto a compilar e transcrever a tradição oral da Guiana. Lohier também tem o mérito de oferecer ao leitor a versão crioula e francesa de seus contos, ainda que se possa censurar sua utilização de um sistema de transcrição pouco coerente e de decalcar a frase crioula sobre o modelo francês.

Desde Damas, a produção literária parece estagnar à sombra do grande poeta. Três nomes, no entanto, emergem do grupo dos escritores guianenses: Serge Patient,

Bertène Juminer e Élie Stephenson. Poeta antes de tudo e inserindo-se no movimento da negritude, como testemunham *Le mal du pays* (1967) e *Guyane pour tout dire* (1980), Patient também experimentou o gênero novela com *Le nègre du gouverneur* (1972), inventando uma crônica colonial em torno do personagem tristemente célebre de D'Chimbo<sup>5</sup>. Juminer, por sua vez, deixou-se levar principalmente pelo romance, gênero que lhe permite melhor explorar as vicissitudes da sociedade guianense. Quando, em *Les bâtards* (1961), aplica o adjetivo “*bâtard*” (“bastardo”) tanto ao povo guianense quanto a sua cultura, compreende-se que sua postura decorre de um esforço de desmistificação. Como Patient, Élie Stephenson se diz discípulo de Damas e sua poesia militante se inspira ao mesmo tempo no lirismo do grande poeta e nos temas da negritude que concernem à emancipação cultural e política dos povos oprimidos. Mas sua postura é mais centrada nos problemas econômicos e sociais da Guiana. Enquanto Damas se dirigia ao mundo negro para além das fronteiras dos países, Stephenson interpela seus compatriotas da Guiana para fazê-los tomar consciência de suas responsabilidades. Já não tem uma visada universal e seu campo de exploração não ultrapassa o quadro da Guiana, que se torna o lugar focal onde se elabora seu programa de emancipação sociocultural. Inicialmente atraído pela poesia, é sobretudo pelo teatro, como veremos mais adiante, que Stephenson se diferencia de seus contemporâneos.

## 2. ÉLIE STEPHENSON, POETA E DRAMATURGO

Nascido em Caiena em 1944, Élie Stephenson passou a infância e a adolescência na Guiana. Em seguida, como muitos outros jovens guianenses, partiu para a França a fim de prosseguir seus estudos superiores. Inicialmente atraído pelas ciências humanas, orientou-se por fim para as ciências econômicas. Diplomou-se em Desenvolvimento Econômico e Social<sup>6</sup> pela Universidade de Paris I, em seguida fez o doutorado em Ciências Econômicas<sup>7</sup> na Universidade da Picardia. Como fizeram muitos de seus amigos, ele poderia ter se estabelecido na França e assegurar um futuro confortável. Mas seu desejo de trabalhar pelo desenvolvimento de seu país era tão grande que decidiu regressar à Guiana e traba-

lhar ali pela causa que defende: a emancipação política, econômica e social dos guianenses e a revalorização da língua e da cultura de sua terra natal. Vive atualmente em Caiena com a mulher e os filhos.<sup>8</sup>

A necessidade de escrever sempre foi vívida em Stephenson e já na adolescência experimentou a poesia. Seu encontro com Patient, em 1963, definiu sua vocação de escritor e por intermédio dele descobriu Senghor, Césaire e Damas, mas foi com este que identificou sua linguagem poética. Sua primeira coletânea de poemas, *Une flèche pour un pays à l'encan* (“Uma flecha para um país em leilão”, 1975), de título muito evocador, se inscreve na movência lírica de Damas, sem contudo dobrar-se a um mimetismo estéril. Essa obra será seguida de três outras: *Poèmes négro-indiens* (1978), dedicado às crianças da Guiana; *Catacombes de soleil* (1979), que simboliza a mutação de um passado impregnado de vergonha e de desespero rumo a um futuro feito de fraternidade e de orgulho recuperado; *Terres mêlées* (1984), por fim, onde nos fala de amor, o amor por seu povo, seu país, pelos seus e, mais que tudo, seu amor pela liberdade. Os poemas de Stephenson trazem a marca de seu engajamento político e de seu vínculo profundo com a Guiana; exprimem sua luta pela justiça, pela dignidade do homem livre, sua revolta contra a assimilação cultural e a subjugação linguística, seu sonho de construir um país onde seus irmãos guianenses serão por fim responsáveis por seu destino. A sua é uma poesia militante, que sabe comover pelo tom de sinceridade que a atravessa.

Se, até hoje, só seus poemas foram publicados, isso não deveria levar ao esquecimento da produção teatral de Stephenson que se escalona agora ao longo de dez anos, entre 1976 e 1986<sup>9</sup>. O interesse de Stephenson pelo teatro decorre das afinidades entre a literatura oral e o teatro, que é também um gênero essencialmente oral. A língua do teatro (mais que a linguagem poética) permite, de fato, traduzir a condição social do povo e mais particularmente, graças à introdução da língua vernácula — no caso, o crioulo, que serve de espelho autêntico da realidade do país. Por muito tempo tentado a escrever em crioulo<sup>10</sup>, Stephenson encontra no teatro

o lugar privilegiado para introduzir a língua, pois faz dela ao mesmo tempo o modo de comunicação ideal do povo guianense na vida cotidiana e o símbolo de suas aspirações culturais, jogando sempre com a dualidade conflituosa entre as duas línguas faladas na Guiana, o francês e o crioulo. Com efeito, para Stephenson, escrever em crioulo não significa fazer dessa língua o único meio de expressão de seu pensamento e dizer tudo em crioulo, porém bem mais sublinhar a tensão manifestada pela coexistência na Guiana de duas línguas de *status* diferente, o francês considerado como língua de prestígio e o crioulo rebaixado à categoria de patoá. A peças de Stephenson, portanto, são caracterizadas pelo emprego alternado do francês e do crioulo, numa diglossia que ressalta o perigo de assimilação que ameaça a sociedade guianense. Sua primeira peça, *O Mayouri*, encenada em Caiena em 1975, dá um lugar importante ao crioulo e a alternância das línguas traduz fielmente a situação sociolinguística da Guiana. Será seguida por *Un rien de pays* (1976)<sup>11</sup>, *Les voyageurs* (1977)<sup>12</sup>, *La route* (1977), *La terre* (1979), *Les délinters* (1979)<sup>13</sup>. Todas essas peças tratam da situação atual da Guiana e trazem a marca das preocupações econômicas e sociais do autor. Nelas predomina o francês, mas o crioulo continua, entretanto, a desempenhar, por sua presença ou sua ausência, o papel de um catalisador. Stephenson tem prazer em zombar de seus compatriotas que, indo instalar-se na França, confessam seu mal-estar em exprimir-se em crioulo: “fale mais devagar, você sabe, perdi um pouco o hábito do crioulo” (*Les voyageurs*, cena 4) ou que se recusam a falar em crioulo: “e agora, se quiser falar comigo, me fale em crioulo, senão *pè la* e não fale *pyès!*” (*Les voyageurs*, cena 1). Em *La nouvelle légende de D’Chimbo* (1984)<sup>14</sup>, Stephenson aborda um tema histórico, retomando um *fait divers* do século XIX para dar a ele uma interpretação nova e muito pessoal. Também produziu alguns esquetes para crianças, em que o crioulo se mescla ao francês. Entre eles, citemos *Kan ti-moun ka jwé* (1984), *Félix Éboué* (1985) e *Mèt Elfèg toti tro malen* (1986). O emprego do crioulo no nível da linguagem teatral contribui para a originalidade das peças de Stephenson. Ao investir na alternância do francês e do crioulo para transmitir sua mensagem ideológica, o autor não se dirige a um

público estrangeiro à Guiana, mas ao próprio povo guianense, que ele acusa de aceitar, sem questionar, sua condição de povo tutelado e que, por sua inércia, se torna vítima de seus próprios complexos de colonizado. Na escrita de Stephenson, o crioulo traduz os conflitos das forças em presença e as dificuldades de escapar da assimilação que ameaça a cultura do país.

Pode surpreender que tenha sido necessário esperar tanto tempo para que um autor guianense se interessasse pelo teatro e explorasse esse gênero, acolhendo nele o crioulo, quando em outros lugares no Caribe os autores há muito tempo já tinham compreendido as vantagens desse gênero literário para traduzir a realidade local. Talvez se deva explicar esse atraso pelo despertar mais lento da busca de uma identidade pois, como escreve Maximilien Laroche (1970, p. 176): “O conto é o gênero inaugural, o do nascimento de um povo. O teatro, em contrapartida, é o de sua maturidade. Um povo não se pode dar em espetáculo se ainda estiver à procura de sua identidade”.

Se Stephenson é o primeiro escritor guianense a experimentar o teatro, pode-se dizer que esse modo de expressão lhe convém particularmente, pois lhe permite desenvolver os temas sociopolíticos que lhe interessam de maneira mais livre do que a poesia. Seu universo teatral é a Guiana, este país que não é um país e que foi posto em leilão<sup>15</sup>. Suas peças não são escritas para agradar ao público ou para diverti-lo, mas para fazê-lo refletir. Cada uma defende uma tese que se inscreve na ação econômica que ele preconiza. Assim, em *Un rien de pays* e *O Mayouri*, ele denuncia a impotência endêmica do povo guianense em sair do impasse do colonialismo e escapar da assimilação. Apresenta-nos uma sociedade prisioneira de suas tradições, trancada em suas superstições e que não tem os meios de querer sua independência. Em *Les voyageurs*, ele ataca o êxodo dos jovens guianenses rumo à Metrópole e que drena para fora da Guiana as forças vivas das quais justamente o país precisaria para reerguer sua economia: “é com seu coração, sua carne, que você vê que o país se esvazia, que o país perde seu sangue e sua força [...] e obrigatoriamente você se perguntar: que

fazer? que fazer? que fazer?” (cena 2). Se os jovens continuarem a abandonar a Guiana para se instalar na França, iludidos por uma promoção social eventual, em pouco tempo só ficarão no país aqueles que não têm os meios para sair. Privada assim de sua elite intelectual, a Guiana não passará então de um corpo sem cabeça. O número de guianenses na França já supera o dos que vivem na Guiana, e a diferença só faz aumentar. O êxodo de cérebros é um mal que corrói os fundamentos mesmos da sociedade. Se Stephenson acusa a política consciente do governo que facilita a instalação dos guianenses na França, com ainda mais virulência ele ataca a cumplicidade daqueles que se deixam comprar e que aceitam vender seu país por um punhado de níqueis furados<sup>16</sup>, pois os guianenses que deixam o país são então substituídos nos postos-chave por imigrantes europeus: “trata-se [...] de um crime metódico, dirigido contra a essência de um povo, um crime envolto em paramentos e prestígio, um crime quase perfeito” (*Un rien de pays*, quadro 1). Os que permanecem no país nem por isso têm mais chance de encontrar trabalho e a taxa de desemprego é elevada, tendo por corolário a desocupação dos jovens. É o tema da peça *Les délinquents*. Nela, o autor trata de um fenômeno de sociedade relativamente recente que afeta os jovens que perderam seu ideal, qualquer motivação para trabalhar e sua confiança nas virtudes salvadoras do trabalho. Eles se recusam a seguir o exemplo dos pais, que alienaram suas vidas em tarefas sem interesse, e preferem se tornar assistidos sociais, *délinquents*, em vez de participar de uma organização social cujo sistema de valores, aliás, eles rejeitam.

O teatro de Stephenson confronta o espectador com a realidade social na qual este se afunda. Busca provocar um despertar de consciência. Denuncia o farisaísmo social, a hipocrisia política, o fatalismo religioso que paralisam a Guiana. Mas, para ele, a lucidez é só um primeiro passo. O despertar da consciência social permanece estéril se não for acompanhado de uma ação positiva. Ele vê esta ação como não-violenta, porque eminentemente social e não política. Seu humanismo repousa na solidariedade humana e na dedicação a uma causa comum. Ele rejeita o individualismo infecundo

e faz apelo à fraternidade entre todos os guianenses. Só a cooperação permitirá a conquista da liberdade e o acesso à felicidade: “Temos que nos unir, criar um novo espírito, um novo ideal, *temos que fazer alguma coisa*”<sup>17</sup>, escreve ele em *Un rien de pays*, e acrescenta em *O Mayouri*:

É tempo de abrir as portas de uma vida nova: o tempo das incompreensões, das mesquinhas, das rivalidades vai desaparecer e dar lugar à fraternidade, à solidariedade reencontradas. Este é nosso caminho, nossa salvação, não precisamos de nada mais para viver na alegria e na felicidade. O país vai renascer, recuperaremos do passado aquilo que nos será necessário para construir o futuro e amanhã será um dia diferente de todos os outros, alguma coisa será nova, aqui (Stephenson, 1988, p. 110).

Compreende-se a envergadura da ação proposta por Stephenson: ele quer dar à Guiana o impulso que permitirá a ela sair de seu atraso econômico. Conseguirá convencer seus compatriotas quando lhes diz: “trabalhar é produzir, é construir um futuro comum”?<sup>18</sup> Os guianenses aceitarão abandonar o casulo confortável da departamentalização para conquistar os meios de sua independência socioeconômica? Lúcido, Stephenson deixa a dúvida planar, e suas peças terminam geralmente com essa pergunta deixada sem resposta.

### 3. A PEÇA: O MAYOURI

A história narra o retorno de um jovem guianense, Frédéric, a sua aldeia natal na Guiana, de onde partiu dez anos antes. Viajou muito e lutou na guerra da Argélia sob a bandeira francesa. Durante sua temporada na França, testemunhou a difícil condição dos trabalhadores guianenses instalados na metrópole. Deixa a França, convencido de que os guianenses sempre serão considerados ali como franceses de segunda classe: “*an Frans, to as oun nèg [...] laba, pou blang-yan, tout nèg a nèg, menm bèt, menm pwèl*”<sup>19</sup>. A experiência do racismo faz ele tomar consciência de que os guianenses deveriam tentar construir seu futuro na Guiana e, neste espírito, ele mesmo decide regressar ao país e se

instalar em sua aldeia natal: “*mo pa ritounen isi-a an touris, mo ritouen pou rété, pou travay latè mo konmin, latè mo péyi*”<sup>20</sup>. Também deseja criar uma família com uma jovem da aldeia, Fanny, por quem se apaixonou tão logo chegou: “*to ké sa mo fanm, to ké bay mo bèl ti-moun*”<sup>21</sup>. Seu afastamento da Guiana e seu contato com outros povos, em particular os argelinos, fazem ele tomar consciência do quanto é apegado a sua terra natal: “*laba, mo anprann kontan mo péyi kou oun nèg divèt kontan so péyi*”<sup>22</sup>. Mas dez anos transcorreram desde que deixou sua aldeia e muitas coisas mudaram: as lavouras estão abandonadas, o desemprego aumenta, os jovens trocam a zona rural por Caiena, onde pensam encontrar uma vida mais fácil. A imagem bonita de seu vilarejo, que Frédéric tinha conservado em sua lembrança de exilado, se vê rapidamente confrontada com a amarga realidade. O que ele encontra no regresso? Pai e mãe consumidos pelo trabalho, desenganados, resignados a uma fatalidade que os esmaga: “*i gen moun ki asou latè pou yé viv annan bonnò, i gen r-òt ki la pou soufri toubonnman*”<sup>23</sup>, esperando sem dignidade uma morte que os livrará de uma vida miserável: “*a anba latè nou tout k’alé*”<sup>24</sup>; vizinhos divididos pela desconfiança, pela inveja, pelas rivalidades e mesquinhas. Desolado por essa situação que ameaça a própria existência de sua aldeia, Frédéric elabora, no ímpeto de sua jovem experiência adquirida no exterior, um projeto inovador: organizar uma cooperativa agrícola para devolver vida e prosperidade ao vilarejo, retomando a exploração da terra caída em abandono pela negligência dos moradores. Ouvindo apenas o coração, ele se lança em seu projeto apesar das reticências de seus próximos e das advertências do pai: “*lésé zafè bitasyon-an tonbé, a pi mové bèt atò-a, sa rèd, sa rèd menm*”<sup>25</sup>.

De fato, a influência que Frédéric parece exercer sobre os aldeões e suas ideias inovadoras estão longe de agradar a todo mundo. Dois homens em particular se incomodam com sua presença: Sonson, um jovem trabalhador da aldeia que corteja Fanny e vê em Frédéric um rival perigoso; e o prefeito, que imagina que Frédéric procura lhe “roubar a prefeitura”. Assim, quando Frédéric vai expor seu projeto ao prefeito, este não consegue esconder sua hostilidade e sua raiva: “*ayè*

*sa ti pandriyon-an rivé, i já lé dirijé, koumandé*”<sup>26</sup>. Os dois homens, Sonson e o prefeito, não tardam a se entender pelas costas de Frédéric para conspirar contra sua vida e pelo fracasso de seu empreendimento: “*a pou mo dérayé sa kopérativ-a*”<sup>27</sup>, confessa o prefeito, a que Sonson replica: “*mo swèf mès Frédéric*”<sup>28</sup>. A acolhida da aldeia, inicialmente simpática (o filho da terra regressa), logo se carrega de animosidade, pois o projeto de cooperativa vem perturbar a ordem estabelecida e abalar os velhos hábitos do vilarejo. De repente, Frédéric é visto como um impostor, um bandido, um comunista: “*méfyé zòt di konminis*”<sup>29</sup>, aconselha o prefeito a seus eleitores, buscando com essa alegação prejudicar as intenções daquele em quem vê um inimigo. Por seu lado, Sonson, fortalecido pelo apoio do prefeito, descobre um meio mais radical de se livrar do rival. Por duas vezes, provoca Frédéric em duelo, mas como Frédéric se recusa a lutar com ele, Sonson decide assassiná-lo e se vale da bruxaria para mascarar seu crime. A peça termina com o velório fúnebre, durante o qual a responsabilidade de todos é posta em questão: “*a ki moun ki tchwé li? a Sonson? Wi, a Sonson, mé a pa Sonson r-ounso, a mo osi, a zòt tout, a nou ki tchwé li*”<sup>30</sup>.

O drama se desenrola entre sete personagens que são como a caricatura social do povo guianense. Gaga e Mélanie, os pais de Frédéric, encarnam os velhos das aldeias e representam a Guiana tradicional. Os dois primeiros atos, por sinal, procuram recriar uma atmosfera de aldeia e a vida tranquila, mas tediosa dos camponeses, mergulhada num universo de crenças religiosas e onde a festa e a cachaça vêm alegrar a monotonia dos dias. A aldeia não é localizada, mas ninguém se engane: esta aldeia é um microcosmo da Guiana e, para além do drama do vilarejo, trata-se do drama do país inteiro. Camille, o amigo de infância de Frédéric e Fanny, a jovem que tocou o coração do herói, representam a Guiana jovem, generosa e acolhedora, uma Guiana aberta às ideias novas, confiante no futuro e próxima do ideal sonhado por Stephenson. Na oposição, os personagens de Sonson e do prefeito encarnam uma Guiana mesquinha, incapaz de sair de si mesma, de construir projetos de futuro e de engajar na rota da



modernidade, uma Guiana corroída pela inveja e pelo individualismo estéril. No centro do drama, ao mesmo tema causa e vítima da conspiração que se tece contra ele, Frédéric representa a esperança da Guiana, o herói mítico encarregado de abrir o caminho rumo a uma vida nova (V-3), o mediador entre o passado carregado de fracassos amargos e o futuro iluminado pela esperança de renovação. Assim, quando morre pela mão de Sonson, não é apenas o jovem guianense demasiado impetuoso que é eliminado, é a esperança de todo um povo que é sequestrada.

Tal como outras peças de Stephenson, *O Mayouri* contém uma tese que convida o espectador a refletir sobre os dados do marasmo econômico que paralisa o futuro da Guiana. Nisso, o setor agrícola é o mais atingido. O autor analisa, como economista, a situação dos camponeses guianenses: sem material agrícola aperfeiçoado, a agricultura e a pecuária permanecerão sempre no nível artesanal e a concorrência com o mercado externo, impensável. Sem poder vender o produto de suas colheitas a preços competitivos, os camponeses abandonam o trabalho da terra. Além disso, os produtos europeus invadem o mercado, alterando as necessidades e os hábitos da população, e são vendidos mais barato que os produtos locais: “*moun-yan miyò achté prodwi r-òt péyi a; plis moun-yan ka achté ponm-tè, mwens to ka vandé kwak é plis to blijé vandé li chè*”<sup>31</sup>. Mas sem o trabalho da terra, as aldeias empobrecem e se esvaziam. Os jovens abandonam o campo e vão para Caiena, onde vêm engrossar a multidão de desempregados. Somente aqueles que têm a sorte de conseguir estudar podem esperar deixar o país para ter um amanhã melhor.

Contudo, a missão de Frédéric não se situa no plano político, e ele repete isso várias vezes no curso da peça: “Eu detesto a política! Os políticos, no começo, dão sempre provas de abnegação, mas acabam sempre por trair; é imperioso não misturar os políticos em nossos negócios” (p. 106). É justamente por a gestão dos negócios do país estar nas mãos dos políticos que tudo vai tão mal e a economia está em desequilíbrio. Frédéric, porta-voz do autor, nos mostra a chave de sua men-

sagem ideológica: “*solidariedade, fraternidade, mé nou déviz jodla; r-oun lanmen lavé r-òt, a konsa pou nou maché*”<sup>32</sup>. Frédéric compreendeu que o governo traiu as esperanças do povo com a cumplicidade inconsciente deste. Assim, se se quiser evitar a assimilação iminente do povo guianense, é preciso que todos unam suas forças num impulso comum. É somente reerguendo a economia cambaleante do país que o povo recuperará sua dignidade. Um povo tutelado não pode, de fato, ter orgulho. Por isso, Frédéric propõe aos aldeões montar uma cooperativa de cultivadores no modelo tradicional do trabalho agrícola coletivo, o *mayouri*. Os lavradores aceitam, porque veem nisso a ocasião para uma festa, mais que um engajamento ideológico. O *mayouri* acontece e os aldeões vivem por algumas horas na fraternidade reencontrada.

Mas Frédéric deseja dar um sentido mais profundo ao *mayouri*: “*nou pé ké fè mayouri kou anvan Papa, nou ké bay li oun òt sans*”<sup>33</sup>. As tradições não devem desviar os homens das realidades de hoje. Frédéric não despreza as tradições. Ele procura, bem mais, integrar o passado num movimento dinâmico voltado para o futuro. O *mayouri* celebrará o nascimento da consciência social: “*kan dé moun ka travay ansanm, sa ka raprocé yé [...] sa ka randé yé solidèr*”<sup>34</sup>. Frédéric mostra assim sua generosidade e sua confiança na boa natureza humana. Acredita na fraternidade entre os homens, na solidariedade dos trabalhadores: “*oun frè tojou ka konprann so frè*”<sup>35</sup>. Mas não é um ideal utópico? Stephenson parece consciente de que o ideal que propõe talvez não passe de um sonho romântico. De fato, no mesmo fim de tarde, quando se acha sozinho depois da partida dos últimos participantes do *mayouri*, Frédéric é morto por Sonson. Mas Sonson é o verdadeiro culpado pelo crime? Seu ciúme basta para explicar seu gesto? A rivalidade amorosa que contrapõe Sonson a Frédéric não deve nos enganar: o que armou o braço de Sonson não foi tanto o ciúme, foi a estupidez humana, o medo da mudança. Sonson terá sido apenas um instrumento. Quando o pano cai pela última vez sobre os protagonistas do drama, Camille ergue um dedo acusador contra o público, tornando-o cúmplice do crime que acaba de ser cometido. É o único a ter compreendido que um

povo que se recusa a conquistar os meios de agir se torna réu de seu destino. O maior crime é não querer o bastante pois, se quisessem realmente, tudo se tornaria possível: “nós não somos nada, não temos nada, porque não exigimos nada”<sup>36</sup>.

#### 4. A INFLUÊNCIA DE ROUMAIN

Ao escrever *O Mayouri*, Stephenson se inspirou no romance de Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée* (1944)<sup>37</sup>. Do romance, conservou tudo o que diz respeito ao personagem central, a sua missão de despertador de consciências, de conciliador e de mensageiro de amor e de fraternidade. Os dois autores enfatizam o humanismo militante do herói, seja ele Manuel ou Frédéric. Mas aí se interrompe a semelhança entre as duas posturas intelectuais. Stephenson simplificou ao extremo o idílio amoroso entre o herói e a mocinha para sublinhar a discórdia social. Também interpretou de modo diferente a animosidade que opõe os dois rivais que disputam o coração da heroína. Assim, nem de longe se trata, em *O Mayouri*, de uma vingança homicida entre a família de Frédéric e a de Fanny, enquanto o romance de Roumain repousa inteiramente no antagonismo entre as duas famílias. A trama, na peça de Stephenson, se elabora em torno do drama social em que o individualismo se mescla ao ciúme destruidor.

Embora nas duas obras o herói pague com a vida por seu ideal, o romance de Roumain termina com uma nota de esperança: as duas famílias enfim se reconciliam e a noiva traz no ventre o filho de Manuel — uma vida nova vai poder recomeçar e a aldeia será próspera novamente pela vontade dos moradores de viver na solidariedade. A morte de Manuel portanto não terá sido em vão, pois redime o pecado dos homens. Ao contrário de Roumain, Stephenson não nos dá muita esperança de que a mensagem de Frédéric tenha sido ouvida. A morte de Frédéric parece mais uma execução sumária do que um sacrifício. Com a morte de Frédéric, a aldeia cai de volta em seu torpor e os moradores retornam ao mundo das superstições: “yé té pyay ti boug-a”<sup>38</sup>. Camille, o fiel amigo de Frédéric, é o único a compreender o drama que acaba de ser encenado,

mas terá ele uma personalidade forte o bastante para continuar a missão de Frédéric e alcançar seu objetivo de solidariedade? Há razões para duvidar.

Stephenson também se afasta de Roumain quanto ao papel que atribui às personagens femininas de sua peça. No romance de Roumain, as mulheres têm uma grande força e uma bela dignidade. São seres responsáveis. Assim, a mãe de Manuel se encarregará de cumprir o desejo do filho moribundo, dando o primeiro passo na direção do clã inimigo. A noiva, por sua vez, conduzirá todos os aldeões reconciliados até o lugar onde se encontra a fonte que permitirá remediar a seca. Além disso, dentro dela se mexe o filho da reconciliação que será a esperança da renovação na fraternidade. Em *O Mayouri*, as mulheres só exercem um papel apagado e são prisioneiras de sua condição feminina que lhes impõe viver à sombra dos homens, num universo em que a religião frequentemente se tingem de superstições. Assim, Mélanie, a mãe de Frédéric, fica em segundo plano na ação e só aparece, aliás, brevemente, em três cenas. Tudo o que sabe fazer é opor-se às falas desrespeitosas do marido com relação a Deus ou à religião, e quando se dirige a ele é sempre para criticá-lo: “*to pa jen las dronmi*”<sup>39</sup>; “*to ka vin agaga*”<sup>40</sup>; “*to tchò rèd kou oum ròch*”<sup>41</sup>; ou ainda, “*asé fê to vyé tèt nèg a*”<sup>42</sup>.

Entretanto, apesar de seu ar rabugento, Mélanie permanece submissa às ordens do marido e se preocupa com seu bem-estar material. Fanny também decepciona. Em suas falas frequentemente só há platitudes e banalidades. Parece não ter opinião própria, como demonstra a repetição consternadora de “*mo pa savé*”<sup>43</sup>. Tão logo a situação exige um compromisso qualquer de sua parte, ela se esquiva: “*i ta! a pou mo alé fê manjé mo papa*”<sup>44</sup>; “*zòt byen janti, mo ka kontinwen*”<sup>45</sup>; ou ainda, “preciso voltar para casa, meu pai me espera” (Stephenson, 1988, p. 108). A única ocasião em que Fanny mostra um pouco de personalidade é com Sonson. Ali, impõe seu ponto de vista com autoridade e sinceridade: “*di ki drwè to ka palé mo konsa? Mo ka frékanté moun mo lé*”<sup>46</sup>; “*nou pa djal, Sonson*”<sup>47</sup>. Terá Stephenson querido nos apresentar na personagem Fanny sua visão das jovens guianenses? Será assim que ele vê a mulher, sem

convicção política, incapaz de assumir suas responsabilidades e pôr-se ao lado do homem em sua ação, boa apenas para carregar os filhos do homem e se dedicar ao conforto dele? Nesse ponto, o romance de Roumain é mais atual, pois não concebe que a mulher possa ficar encerrada no passado e se resignar a um papel de testemunha muda.

Stephenson concentra seu interesse nos personagens masculinos da peça. Em primeiro lugar está Frédéric, que ele escolhe como seu porta-voz e que exprime sua visão política e seu idealismo. Camille, o amigo de infância de Frédéric, que lhe será fiel até a morte, poderia ser considerado como um discípulo se tivesse a envergadura necessária para levar adiante a obra de Frédéric. Sonson, por seu turno, tem uma personalidade ambígua: ciumento e invejoso, também sabe ser oportunista. É amigo do prefeito porque vê nisso seu interesse: “*annan lavi-a, chak moun ka wè r-oun sèl bèt: so lentère*”<sup>48</sup>. O personagem do prefeito é uma novidade com relação ao romance de Roumain, que Stephenson explora com pertinência. Representante do governo, é a caricatura obtusa do político, enfatuada de si mesmo: “sou o prefeito aqui... o chefe, não se esqueça” (Stephenson, 1988, p. 85). Tem a pretensão de saber tudo e encontrar uma solução para todos os problemas: “os eleitos do povo estão aí para resolver os problemas, eu compreendo a situação dessa gente, conheço suas necessidades, sei o que é preciso fazer” (Stephenson, 1988, p. 85). O personagem do prefeito permite que Stephenson oriente politicamente sua atitude intelectual de denúncia dos abusos. Denuncia a incompetência dos poderes públicos em reerguer a economia do país, a tirania da administração que paralisa qualquer esforço válido da parte da população.

## 5. O JOGO DAS LÍNGUAS EM O MAYOURI

As línguas, tanto quanto à trama e à atuação dos protagonistas, servem para caracterizar o drama social que se tece em torno do herói, Frédéric. Assim, quando os personagens da peça escolhem falar crioulo ou francês, fazem isso respeitando os dados sociolinguísticos próprios à Guiana, onde o francês se revela língua

dominante e o crioulo, língua dominada. A diglossia literária da peça traduz a vivência dos circuitos naturais de comunicação assim como a atitude dos falantes para com as duas línguas.

De fato, raras são as comunidades em que as línguas em contato têm um *status* igual. De modo mais geral, lá onde duas línguas coexistem, as atitudes dos falantes vão estabelecer uma hierarquia que suscitará juízos de valor. As atitudes para com as línguas também vão tender a se confundir com as atitudes para com os falantes dessas línguas. Assim, quando uma das línguas domina a outra política, econômica e culturalmente, como é o caso do francês na Guiana, as atitudes negativas que emanam do grupo dominante acabam sendo compartilhadas pelo grupo dominado, tendo por corolário o desejo de assimilação ao grupo dominante por meio da língua dominante. Diante do francês, considerado mais prestigioso, o crioulo é rebaixado ao *status* de um “patoá”, com o que isso implica de juízos negativos (língua pouco refinada, concreta, grosseira etc.) e a exclusão da língua de certos tipos de conversação, conforme exprime Frédéric: “eu me perguntava por que a gente sempre se dirige em francês a uma mulher, como se o crioulo fosse uma grosseria” (Stephenson, 1988, p. 46).

Esses juízos de valor têm efeitos profundos sobre os usuários, em particular no nível da aquisição das línguas. Assim, a língua oficial é aprendida por todos, mas poucos franceses que vivem na Guiana aprendem o crioulo, enquanto a maioria dos crioulos falam francês e crioulo. A estigmatização do crioulo provoca também um sentimento de insegurança linguística que leva alguns guianenses a se recusarem a falar crioulo e a proibir seus filhos de falá-lo, com receio de perturbar o aprendizado da língua dominante (Fauquenoy, 1981, 1988). A longo prazo, as atitudes negativas podem redundar na substituição da língua dominada pela língua dominante<sup>49</sup>. O que pode salvar a língua dominante desse destino é a tomada de consciência do papel que ela exerce como símbolo da identidade social e como fortalecimento da solidariedade do grupo. Serão denunciados então aqueles que teriam vergonha de falar crioulo, que serão acusados de renegar suas ori-

gens para se assimilar aos valores “brancos”. O orgulho reconquistado com relação à língua provoca uma maior extensão de seus âmbitos de emprego e põe um freio ao processo de assimilação ao grupo dominante. As atitudes dos falantes para com suas línguas se impõem assim como fator determinante que decide qual língua será aprendida, usada e finalmente preferida.

Numa comunidade bilíngue, a escolha das línguas não é fortuita, ainda que assim pareça à primeira vista. Ela se baseia em critérios que fazem intervir o lugar e a situação da interação, o interlocutor, o tema da conversa e as intenções comunicativas do falante. Entretanto, essa escolha se opera automaticamente, no mais das vezes sem esforço e sem hesitação, e o falante não tem consciência das razões de sua escolha. Além disso, se em dada língua os diferentes níveis de linguagem (do registro mais familiar ao estilo mais formal) vão permitir ao falante exprimir-se em conformidade com as exigências da diversidade das situações sociais, no caso de uma sociedade bilíngue as duas línguas em contato vêm substituir ou completar os níveis de linguagem utilizados pelo falante monolíngue. O falante bilíngue escolhe, de fato, não somente entre diferentes níveis de linguagem, mas também entre duas línguas diferentes.

Em *O Mayouri*, todos os personagens falam crioulo e compreendem o francês, mas enquanto alguns só usam o crioulo (Gaga, Mélanie, Firmin e a maioria dos moradores da aldeia), outros se exprimem ora em crioulo, ora em francês (Frédéric, Fanny, o prefeito e Sonson). Segundo que critérios, então, se efetua a escolha da língua e quais são os âmbitos de emprego respectivos das duas línguas na peça? Todo o ato I se desenvolve em crioulo, quando o autor descreve a vida e as preocupações dos lavradores. O francês faz sua primeira aparição quando Frédéric encontra Fanny (II-1) e seu emprego se intensifica a partir do ato IV, quando são abordados os problemas políticos. O crioulo caracteriza a língua cotidiana dos aldeões, enquanto o francês se torna privilégio do prefeito como representante da política francesa. O crioulo é apresentado inicialmente como a língua dos anciãos: Mélanie e Gaga só

falam crioulo, ainda que compreendam o francês o bastante para incorporar locuções fixas francesas em sua conversa<sup>50</sup>.

Também é a língua das mulheres da aldeia quando falam entre si (II-1) e dos homens quando estão reunidos numa atmosfera descontraída: durante a festa na casa de Gaga (III-1), entre Frédéric e Camille (III-3), durante o *mayouri* (V-1) e no velório (V-3). O crioulo é usado nas situações familiares e privadas: na casa de Gaga, entre Frédéric e os pais e com seu vizinho Firmin (ato I), entre Frédéric e seu amigo Camille (III-3), entre Sonson e Camille (III-3), entre Sonson e Fanny (IV-3) e entre Sonson e Frédéric (III-1, IV-2). O francês, em contrapartida, é usado nas situações públicas e oficiais: diante da prefeitura, na presença do prefeito (ato IV) e quando Frédéric expõe seu projeto de cooperativa a Fanny (V-3). O emprego do francês traduz igualmente o respeito de Frédéric por Fanny (II-2, III-2, V-3), motivo também por que ele faz sua declaração de amor em francês: “*tu es ma femme, Fanny, non par volonté des hommes, mais parce tu es celle qui me convient de nature; nous sommes comme l’arbre et la terre*” [“você é minha mulher, Fanny, não por vontade dos homens, mas porque é aquela que me convém por natureza; somos como a árvore e a terra”] (STEPHENSON, 1988, p. 108). Enquanto o crioulo traduz a língua simples, concreta e colorida dos aldeões, o francês serve para os discursos intelectuais de Frédéric e situa a interação no plano formal.

A alternância<sup>51</sup> frequente entre o francês e o crioulo nas conversas entre Frédéric e Fanny (II-2, III-2, V-3), Frédéric e o prefeito e entre o prefeito e seus administrados (ato IV) decorre de uma estratégia verbal do falante, mas manifesta também o mal-estar linguístico de uma comunidade dividida entre duas línguas e duas culturas (por exemplo, as conversas entre Fanny e Frédéric). Quando se produz a alternância de código, ela manifesta uma mudança momentânea de atitude ou de emoção da parte do falante (Stephenson, 1988, p. 72, 80, 86, 88, 104) ou uma intenção comunicativa particular. Assim, a passagem do francês ao crioulo assinala a solidariedade do grupo (Stephenson, 1988, p. 48, 50, 72, 74), enquanto a

passagem ao francês sugere que a conversa assume um tom sério (Stephenson, 1988, p. 50, 70, 80).

A alternância de código também é utilizada para ressaltar e ampliar uma questão (Stephenson, 1988, p. 34, 72) ou para acrescentar mais força ao argumento (Stephenson, 1988, p. 76, 84, 106). O prefeito se serve da alternância de código para marcar sua autoridade (Stephenson, 1988, p. 80), enquanto Frédéric recorre a ela unicamente com Fanny nos momentos em que está comovido. Quando um falante operou sua escolha de língua da interação, o interlocutor respeita geralmente essa escolha e responde na mesma língua. Essa acomodação linguística se manifesta ao longo de toda a peça e mais particularmente nas páginas 34, 46, 70, 78, 86, 98, 104 (Stephenson, 1988). O mesmo vale durante uma alternância de código (Stephenson, 1988, p. 36, 50, 72, 74, 80, 82, 84, 86, 88, 104, 108). Às vezes, porém, o interlocutor manifesta uma recusa da alternância (p. 48, 106) e essa reação de sua parte leva o outro a retornar ao código que precedeu a alternância. Essa recusa de mudar de língua nunca é inocente: sugere um incômodo ou uma reticência mental (Stephenson, 1988, p. 106) e mesmo uma recusa de solidariedade.

Os personagens da peça têm uma percepção muito exata dos âmbitos de emprego do crioulo e do francês e os únicos casos de hesitação só se manifestam entre o prefeito e Sonson e entre Frédéric e Fanny. Falam com a mesma competência o francês e o crioulo, exceto talvez no que diz respeito a Frédéric. Este, de fato, parece mais à vontade em francês, língua que ele maneja em seu nível mais formal (por exemplo, o uso do passado simples, Stephenson, 1988, p. 104). Em crioulo, seu pensamento parece marcado por interferências do francês e às vezes ele até traduz literalmente do francês (Stephenson, 1988, p. 58, 98, 104). Seu crioulo também aparece como típico da variedade falada pelos jovens na ilha de Caiena. Assim, no nível fonético, pode-se notar a pronúncia urbana da palatal [ɲ]: *angen* [ãjê], “nada” (Stephenson, 1988, p. 16); *gnanman* [jãmã], “mato” (Stephenson, 1988, p. 16); *mangnòk* [mãnjòk], “mandioca” (STEPHENSON, 1988, p. 16); *fengnan* (fêjã), “vagabundo” (Stephenson, 1988, p. 62).

Sendo a língua indissociável da cultura, o bilinguismo deságua na questão do biculturalismo. Se é fato que muitos bilíngues permanecem monoculturais, o fato de falar duas línguas acarreta frequentemente a participação em duas culturas. A assimilação, imposta ao grupo dominado, pode provocar em alguns ou a rejeição da cultura dominante, ou (quando a aculturação é exitosa) um mal-estar e o sentimento de não pertencer a nenhuma das duas culturas. Os guianenses, na França, se sentem rejeitados: “*an Frans, nou kou ti chyen pédi*”<sup>52</sup>, confia Frédéric ao pai e acrescenta: “*laba-a, to pa koté to é to ké toujou trapé oun kouyon pou vin di to sa*”<sup>53</sup>. Mas, de volta à Guiana, sentem-se estrangeiros e são vistos como turistas: “*Rémi? A oun ti kouyon [...] i té kou oun touris ké so ti kaskèt, ké so aparèy foto, ké so ti fanm blang dèyè li kou oun ti chyen*”<sup>54</sup>. Se o biculturalismo pode e deveria ser vivido positivamente, parece que na Guiana o conflito da identidade cultural se junta ao problema linguístico, como observa Fanny: “existem duas pessoas em nós, uma é europeia, a outra é guianense; conforme as circunstâncias, nos tornamos uma ou outra; no entanto, só uma é verdadeira, a outra só faz imitar [...], nós, aliás, imitamos muito mal” (Stephenson, 1988, p. 48).

Ora, justamente, se a cultura francesa parece “empresada” é porque os guianenses ainda não assumiram plenamente sua identidade guianense. Para que a relação de forças entre francês e crioulo se equilibrasse e o crioulo ganhasse prestígio, seria preciso que as atitudes para com o crioulo mudassem. O guianense e o francês só poderão conviver serenamente na Guiana se o crioulo for introduzido nos âmbitos de emprego atualmente reservados ao francês. Essa extensão do crioulo pressupõe uma padronização prévia e a definição de uma ortografia estável. Se esse esforço não se materializar rapidamente, o crioulo guianense poderia logo perder sua autonomia frente ao francês e ao antilhano, que constituem hoje em dia a ameaça mais premente para o futuro da língua e da cultura guianense. *O Mayouri*, pelo bilinguismo em ação na peça, já representa um primeiro passo e é de esperar que Stephenson continue a luta pela revalorização do crioulo e seu emprego como língua literária.

## 6. A TRANSCRIÇÃO DA PEÇA<sup>55</sup>

O crioulo é uma língua essencialmente oral e a passagem do oral ao escrito, como é de prever, não é óbvia. Assim, os raros escritores guianenses que se aventuraram a escrever em crioulo o fizeram no mais das vezes numa ortografia calcada na do francês, como atestam as obras de Lohier (1980), Horth (1978) e Contout (1968), para citar apenas alguns nomes<sup>56</sup>. Os linguistas também se debruçaram sobre a questão da ortografia dos crioulos de base francesa, sem, no entanto, conseguir um consenso sobre uma ortografia comum para todos os crioulos. Esse desacordo entre os pesquisadores, assim como as realidades socioculturais diferentes das comunidades linguísticas implicadas, explicam a pluralidade das propostas ortográficas sugeridas e que são testadas atualmente nas diferentes áreas crioulofonas, às vezes com o apoio dos governos locais, como no Haiti e nas Seychelles. A questão por muito tempo debatida, e que ainda não recebeu resposta porque decorre de uma opção ideológica, é a da escolha entre uma ortografia de natureza etimologizante, isto é, próxima do francês, ou fonética. Os partidários de uma grafia etimologizante sugerem que ela teria mais chance de ser adotada pelos crioulofonos já alfabetizados em francês, pois não se afasta dos hábitos de escrita em francês<sup>57</sup>.

Invocam também o fato de que essa ortografia perturbaria menos a aprendizagem do francês e, no fundo, desejam concretizar os vínculos históricos que ligam os crioulos de base francesa à língua-fonte. Os que propõem uma ortografia fonologizante buscam elaborar um sistema que seja próprio às línguas crioulos e que seja um reflexo coerente da estrutura sincrônica dessas línguas. Sustentam sua argumentação no fato de que a ortografia francesa está longe de ser racional<sup>58</sup> e que já não representa a pronúncia de hoje. A isso se acrescenta seu desejo de promover a autonomia do crioulo frente ao francês hegemônico. É claro, porém, que a problemática da escolha entre essas duas opções não decorre, de fato, da dificuldade material de selecionar um sistema gráfico coerente que desse conta da especificidade dos diferentes crioulos, mas, sim, de motivações políticas, econômicas e socioculturais subjacentes, isto é, da

natureza da relação entre os falantes crioulofonos e sua língua e da maneira como essa relação é vivida.

Toda proposta ortográfica tem por objetivo prático sua adoção eventual pelos usuários da língua e se dirige, portanto, a usuários potenciais que serão, em última instância, os únicos a decidir o sucesso dela. Cada uma dessas duas ortografias pode representar uma escolha pertinente segundo a finalidade visada e, como diz Chaudenson (1979): “no fundo, a única pergunta a fazer não é ‘como?’, mas ‘para quê?’” e “para quem?” (acrescentaríamos) se procura escrever o crioulo. O problema sem dúvida não é o mesmo no caso do Haiti, onde a ampla maioria da população ainda não está alfabetizada, e no da Guiana, onde uma escolarização maciça em francês dispensa a intermediação do crioulo. Entretanto, segundo pensa Pradel Pompilus, citado por Albert Valdman (1978, p. 125), “é preciso questionar o emprego das grafias cujo único objetivo seria não desagradar aos olhos habituados a ler o francês”. Todo projeto ortográfico deve responder a um engajamento ideológico e acreditamos, como Jean Bernabé, no perigo da conformidade ao sistema ortográfico francês ao se adotar uma grafia etimologizante, pois “negando a especificidade e a imanência do crioulo, o etimologizante pereniza o sentimento de que o crioulo é uma sublíngua, o que é contrário às promessas contidas em todo projeto gráfico” (Bernabé, 1977, p. 28).

A grafia adotada em *O Mayouri* se filia ao código ortográfico de orientação fonológica, elaborado coletivamente pelo GERECS<sup>59</sup> e apresentado por Bernabé (1977). Algumas regras simples resumem os objetivos dessa escrita:

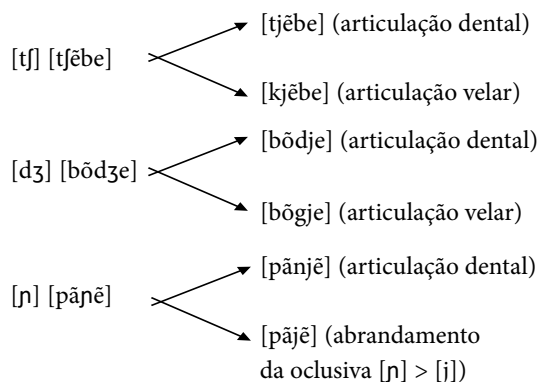
- evitar as grafias múltiplas para um mesmo som e, portanto, escolher um sistema em que cada som é representado por um sinal, um só e sempre o mesmo;
- suprimir qualquer letra muda e garantir que todos os grafemas usados sejam efetivamente pronunciados;
- visar à maior economia dos meios utilizados, evitando sobrecarregar a grafia com sinais diacríticos redundantes (levando em conta, por exemplo, casos de neutralização entre fonemas, como [e]-[ɛ] em sílaba travada não final);

- escolher símbolos que sejam facilmente datilografáveis nas máquinas de escrever comercializadas localmente;
- buscar a máxima coerência interna;
- só utilizar sinais diacríticos (pontuação, hífen, apóstrofo) necessários à notação da estruturação sintagmática do texto escrito, para facilitar sua leitura e a compreensão imediata;
- transcrever o oral estabilizando-o, isto é, operar uma escolha entre as variantes fônica individuais, sempre respeitando os casos de variações regionais e sociais<sup>60</sup>.

A adoção desses princípios implica propor um sistema gráfico que se diferencie sensivelmente da ortografia francesa, mas, no contexto da Guiana, onde o crioulo é visto como socialmente desvalorizado, esse distanciamento com relação ao francês se impõe como um freio à assimilação. Esse código ortográfico exige, contudo, algumas observações explicativas quanto à seleção de certos grafemas (por exemplo, para notar as palatais e os casos de palatalização), quanto ao tratamento das variáveis sociolinguísticas presentes na peça e ao funcionamento dos sinais diacríticos no plano da sintaxe:

#### (1) *Palatais e palatalizadas*

O sistema consonantal do crioulo guianense é sensivelmente o mesmo do francês, com exceção das consoantes [tʃ] e [dʒ], que formam com [ɲ] a série das palatais. Embora, no nível fonológico, esses três fonemas representem uma classe estável, no plano fonético articulatorio sua realização pode variar sensivelmente:



Essas variantes não são condicionadas por um ambiente linguístico particular, mas dependem dos hábitos linguísticos dos falantes e derivam de variáveis sociolinguísticas<sup>61</sup>. Entretanto, a articulação palatal parece mais difundida e é esta portanto que escolhemos representar na escrita. Independentemente da pronúncia real, optamos, assim, pelos grupos grafêmicos <tch><sup>62</sup>, <dj> e <gn>, p. ex.: *tchenbé* (Stephenson, 1988, p. 8), *bondjé* (Stephenson, 1988, p. 8), *angnen* (Stephenson, 1988, p. 8).

Para indicar a palatalização que pode afetar qualquer consoante do sistema, optamos por fazer a consoante palatalizada ser seguida do grafema <y>, marcando o iode<sup>63</sup>, p. ex.: *enpyòk* (Stephenson, 1988, p. 16), *vyé* (Stephenson, 1988, p. 6).

#### (2) *O caso do [r]*

Os crioulos de base francesa não trataram de forma idêntica o <r> francês. Alguns falares, como o martiniquês, enfraqueceram-no na semiconsoante [w]. O guianense está entre os crioulos que melhor o conservaram. Ele se distingue assim dos crioulos das Antilhas, como ilustra o seguinte exemplo: francês *roche*, guianense *ròch* (Stephenson, 1988, p. 14), antilhano *wòch*. Também se encontra o som [r] no início de certas palavras que em francês têm na inicial o grafema <h>, p. ex.: *rach* (do fr. *hache*, “machado”; Stephenson, 1988, p. 8); *rot* (do fr. *haut*, “alto”; Stephenson, 1988, p. 36); *rou* (do fr. *houe*, “picareta”; Stephenson, 1988, p. 40)<sup>64</sup>. Conscientes de que o [r] desempenha um papel de diferenciador étnico, os guianenses adquiriram o hábito de reforçar sua articulação e assim o utilizam, com um valor enfático, diante de certas palavras com inicial vocálica e em posição acentuada, p. ex.: *i r-ounso ka kozé* (“ele monologa”, Stephenson, 1988, p. 110); *r-oun ka manjé r-òt* (“um come o outro”, Stephenson, 1988, p. 54). Para sublinhar o funcionamento sociolinguístico dessa variável, optamos por marcar essa pronúncia na escrita, quando tiver um papel enfatizador, e usamos então um <r> anteposto com um hífen, p. ex. *r-oun*.

(3) *O caso das vogais arredondadas anteriores e do schwa francês*

As vogais francesas [y], [ø] e [œ] não pertencem ao sistema fonológico do crioulo guianense e é somente em palavras de empréstimo recente que é possível ouvi-las. Na passagem do francês ao crioulo, essas vogais foram substituídas por uma das duas vogais orais do mesmo grau de abertura, como mostram o quadro e os exemplos seguintes:

i < y > u  
e < ø > o  
ε < œ > ɔ

## FRANCÊS CRIOULO

<i>bureau</i>	<i>biro</i> (Stephenson, 1988, p. 30)	[y] > [i]
<i>cul</i>	<i>tchou</i> (Stephenson, 1988, p. 56)	[y] > [u]
<i>feu</i>	<i>difé</i> (Stephenson, 1988, p. 4)	[ø] > [e]
<i>queue</i>	<i>latcho</i> (Stephenson, 1988, p. 94)	[ø] > [o]
<i>peur</i>	<i>pè</i> (Stephenson, 1988, p. 48)	[œ] > [ɛ]
<i>cæur</i>	<i>chò</i> (Stephenson, 1988, p. 14)	[œ] > [ɔ]

Por causa da influência preponderante do francês na Guiana, assiste-se atualmente à introdução de novas palavras contendo esses sons e que são pronunciadas como em francês. É o caso, por exemplo, dos nomes de profissões *coiffeur* (“cabeleireiro”), *agriculteur* (“agricultor”) etc. Em acordo com o autor, decidimos integrar esses empréstimos recentes ao sistema fonológico do crioulo e optamos por uma pronúncia basileta, mesmo ao custo de nos afastarmos da pronúncia mais difundida em Caiena. Esse posicionamento ideológico nos levou, portanto, a transcrever o sufixo *-eur* pela final *-èr*, p. ex.: *prodiktèr* (*producteur*, “produtor”; Stephenson, 1988, p. 44), *kiltivatèr* (*cultivateur*, “cultivador”; Stephenson, 1988, p. 62), *lavèz* (*lavandière*, “lavadeira”; Stephenson, 1988, p. 32).

Um problema semelhante se coloca para o *schwa* [ə] do francês, que não existe no sistema fonológico dos crioulos de base francesa. Em guianense, o *schwa* aparece ora como [i], ora como [u], ora também como [ê], p. ex.: *dibout* (“de pé”; Stephenson, 1988, p. 4), *roubay* (“dar de novo”; Stephenson, 1988, p. 48). O problema se complica porque uma mesma palavra pode ter mais de uma pronúncia, p. ex.: *divan/douvan* (fr. *devant*,

“diante”), e mesmo as três variantes de pronúncia, p. ex.: *bizwen/bouzwen/benzwen* (fr. *besoin*, “necessidade”). Nesse ponto, deixamos à escolha do autor, em função de seu próprio dialeto<sup>65</sup>, em seguida verificamos que todas as ocorrências da mesma palavra manifestem a mesma variante fônica.

(4) *A nasalização*

Além das três nasais [ê], [ã] e [õ], transcritas como <en>, <an> e <on>, as vogais orais do crioulo se veem frequentemente nasalizadas no ambiente de uma consoante nasal, p. ex.: *lannwit* (“noite”, Stephenson, 1988, p. 6), *lanmen* (“mão”, Stephenson, 1988, p. 40), *pangnen* (“cesto”, Stephenson, 1988, p. 8). Resultado de uma evolução fonética particular, essas nasalizações numerosas contribuem para dar ao léxico do crioulo seu caráter original com relação ao francês. Por isso, mesmo com o risco de sobrecarregar a transcrição, e embora essas nasalizações sejam previsíveis pelo contexto, consideramos essencial levá-las em conta<sup>66</sup>.

(5) *A segmentação lexical*

A adoção do princípio saussuriano concernente à definição do signo (significado/significante) nos levou a escrever numa só palavra as formas que têm só um significado, p. ex.: *latè* (“terra”, Stephenson, 1988, p. 6), *disan* (“sangue”, Stephenson, 1988, p. 108), *zorè* (“orelha”, Stephenson, 1988, p. 76), e a escrever separadamente as formas que têm mais de um significado, p. ex.: *jenn kòk* (“galo jovem”, Stephenson, 1988, p. 52). Para as palavras compostas, indicamos a composição com o hífen, quando os dois constituintes do sintagma têm, em outros contextos, uma autonomia morfológica e semântica, p. ex.: *pété-pyé* (“aguardente”, Stephenson, 1988, p. 96), *kasé-kò* (“dança”, Stephenson, 1988, p. 36). Em todos os outros casos, a unidade semântica é escrita numa só palavra, p. ex.: *rounourounou* (“protesto”, Stephenson, 1988, p. 6), *jennjan* (“rapaz”, Stephenson, 1988, p. 90)<sup>67</sup>. Se se trata de elementos gramaticais, são escritos numa só palavra, p. ex.: *anba* (“embaixo”, Stephenson, 1988, p. 6), *ounlo* (“muito”, Stephenson, 1988, p. 8), *antouka* (“em todo caso”, Stephenson, 1988, p. 18).



(6) *Os sinais diacríticos*

Para permitir ao leitor uma apreensão visual rápida da estruturação da cadeia falada e mais particularmente dos agrupamentos sintagmáticos, empregamos três sinais – o hífen, o apóstrofo e a vírgula –, cuja função essencial é impedir eventuais ambiguidades sintáticas:

(I) o HÍFEN marca uma relação lexical ou gramatical além de seu papel fônico. Aparece em quatro ambientes:

- a) para ligar os elementos eufônicos às palavras que eles afetam na frase: caso do [r] enfático, p. ex.: *li r-ounso* (“só ele”, Stephenson, 1988, p. 36), e do [z] de ligação, p. ex.: *dí-z-an* (“dez anos”, Stephenson, 1988, p. 14);
- b) para unir os dois constituintes lexicais dos sintagmas, p. ex.: *gran-moun* (“adulto”, Stephenson, 1988, p. 4);
- c) para unir o determinante definido posposto *-a (-an) / -ya (-yan)* ao nome que ele determina, p. ex.: *mèr-a* (“o prefeito”, Stephenson, 1988, p. 2). No caso de um sintagma nominal em que o núcleo é seguido de um complemento nominal, se a determinação se relaciona com o núcleo e não com o complemento, o hífen desaparece, p. ex.: *prodwi péyi a* (“o produto do país”, Stephenson, 1988, p. 40) (onde o determinante se relaciona a *prodwi*, por oposição a *lapòt karbè-a*, “a porta da barraca”, p. 4, em que o determinante se relaciona com *karbè*). O mesmo se aplica às orações relativas que qualificam um nome portador de uma determinação definida: a repetição do determinante representa então o fim do sintagma (função demarcativa) e não há hífen, p. ex.: *to dé lanmen Bonjé bay to a* (“tuas duas mãos que o bom Deus te deu”, Stephenson, 1988, p. 40);
- d) para unir a forma reduzida *-l* do pronome pessoal objeto *li* (3ª pessoa do singular) em posição átona depois de um predicado com final vocálico<sup>68</sup>, p. ex.: *mo fin koulé-l* (“acabo de passá-lo”, Stephenson, 1988, p. 6), que contrasta com *yé k'aplé li Mélanni* (“a gente a chama, Mélanie”, Stephenson, 1988, p. 4).

(II) O APÓSTROFO é usado para as estruturas *allegro*<sup>69</sup>, seja do pronome relativo sujeito *ki* seguido pelas partículas

aspectuais *ka* ou *ké*, p. ex.: *i gen oun malò k'ké rivé isi-a* (< *ki ké*) (“há um infortúnio que vai chegar”, Stephenson, 1988, p. 8), seja do presente do verbo *alé* (“ir”), *k'alé* (< *ka alé*), seja ainda para as locuções fixas do tipo *mo d'to* (< *di to*; “eu te digo”, Stephenson, 1988, p. 46).

(III) A VÍRGULA é empregada para marcar os finais de orações e de sintagmas complexos e, nesta função, ela substitui o demarcador *a*, quando o contexto bloqueia sua aparição (isto é, quando o nome núcleo de sintagma não é definido).

O sistema gráfico que acabamos de expor responde inicialmente à necessidade imediata de transcrever o roteiro de *O Mayouri*. Como tal, ele manifesta um baixo grau de abstração e não pretende erigir-se como proposta ortográfica para o crioulo<sup>70</sup>. Quando muito, ele pode, na medida em que manifesta nossa vontade de promover o crioulo guianense, servir como etapa intermediária rumo à padronização do crioulo, enquanto se espera um planejamento linguístico para a Guiana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNABÉ, J. (1977). *Écrire créole. Mofwaz*, Paris/Fort-de-France: Éditions Caribéennes/ GEREC.
- BERNABÉ, J. (1976). Propositions pour un code orthographique integre des créoles à base lexicale française. *Espace créole*. N. 1. Fort-de-France: Université Antilles-Guyane.
- CHAUDENSON, R. (1979). *Les creoles française*. Paris: Nathan.
- CONTOUT, A. (1966). *Le dialecte guyanais. Horizons du monde*. N. 6. Paris.
- FAUQUENOY, M. (1988). Aspects du bilinguisme guyanais-français. *Espace créole*. N. 6. Fort-de-France: Université Antilles-Guyane, 1988.
- HORTH, D.-B. (1978). *Les roses noires (poèmes)*. Autoedição. Nîmes: Castellum.
- LAROCHE, M. (1970). *Le langage théâtral. Voix et images du pays*. N. III. Quebec.
- LOHIER, M. (1960). *Légendes et contes flokloriques guyanais* (avec traduction par l'auteur). Cayenne: Imprimerie Paul Laporte.
- PAREPOU, A. (1885). *Atipa (roman guyanais)*. Paris: Auguste Ghio éditeur.

ROUMAIN, J. (1944). *Gouverneurs de la rosée*. Paris: Les éditeurs français réunis.

SAINT-QUENTIN, A. (1872). *Introduction à l'histoire de Cayenne* (suivi d'unrecueil de contes, fables et chansons en créole). Antibes: J. Marchand.

VALDMAN, A. (1978). *Le créole, structure, statut et origine*. Paris: Klincksieck.

## NOTAS

- 1 O ano de 1988 marca o décimo aniversário da morte de Damas e, nesta ocasião, numerosas manifestações culturais ocorrerão tanto na Guiana quanto na França, nos Estados Unidos e na África, comprovando a considerável influência deste escritor guianense.
- 2 Tomamos esta imagem de empréstimo ao título da obra de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, publicado em 1950 (Paris: Seuil).
- 3 O autor nos diz em seu prefácio: “Meus caros compatriotas, para vocês unicamente escrevi *Atipa* [...] Aqueles entre vocês a quem o livro não ensinar nada poderão achar ali com que se distrair” (p. 2) [reedição de 1987 com tradução inédita de M. Fauquenoy, Paris: L’Harmattan, 233 pp.]
- 4 “Somos crioulos, falemos, pois, nossa língua em vez de massacrar o francês! [...] Haverá língua mais bela que o crioulo?” (edição de 1987).
- 5 D’Chimbo era um africano originário do Gabão que tinha chegado à Guiana em 1858 durante a corrida do ouro. Tornou-se tristemente famoso por seus inúmeros atos de banditismo que o conduziram diversas vezes à prisão. Foi por fim executado em 4 de maio de 1861 na Praça do Mercado (informação publicada por *Parallèles V*, dez. 1955).
- 6 Sua dissertação tem como título “Evolução econômica da Guiana francesa e da Guiana, de 1946 a 1974”.
- 7 Sua tese é uma “contribuição para o estudo dos problemas teóricos e práticos dos países de pequenas dimensões”, apoiando-se no caso da Guiana (ex-inglesa).
- 8 Não trataremos aqui de seus trabalhos e publicações referentes a questões econômicas. Basta dizer que o autor publicou artigos sobre as estruturas socioeconômicas da Guiana em várias revistas, assim como em *Historial antillais et guyanais*. Também apresentou comunicações que tratam de problemas de desenvolvimento e de assimilação cultural em diferentes colóquios. Participou igualmente como convidado de honra de vários festivais culturais, em particular o de Georgetown (República da Guiana) em 1972, os de Fort-de-France (Martinica) em 1976 e 1980 e o de Pointe-à-Pitre (Guadalupe) em 1986.
- 9 Posteriormente, edições teatrais do autor foram publicadas em formato de livro: *La nouvelle légende de D’Chimbo, suivi de Massak* (1996); *Boni Doro, la guérilla des Aluku* (2005); e *L’Oeuvre théâtrale inédite d’Élie Stephenson* (2018) [Nota dos Tradutores].
- 10 A poesia de Stephenson está composta predominantemente em francês, mas ele escreveu alguns textos de canções em crioulo para o grupo musical *Nèg maron*, do qual é patrocinador.
- 11 Montada inicialmente em Caiena, essa peça foi premiada no Festival Cultural das Antilhas-Guiana em Fort-de-France (Martinica) em abril de 1976; foi reencenada em Caiena em 1986.
- 12 Montada em Caiena em 1977, essa peça foi reencenada sucessivamente em 1978, 1979 e 1985.
- 13 Essa peça foi apresentada também no Festival da Cidade de Fort-de-France em 1980.

14 Essa peça foi encenada primeiramente em Caiena pelo grupo folclórico “Les Lauriers Roses”, depois montada para a televisão (RFO-Guiana) em 1984.

15 Retomado da peça *Un rien de pays* (primeiro quadro, cena 2).

16 Retomado da peça *Un rien de pays* (primeiro quadro, cena 2).

17 Segundo quadro, cena 4.

18 *Un rien de pays*, segundo quadro, cena 1.

19 “Na França, você não passa de um preto [...] lá, para os brancos, um preto é um preto, só a cor da pele é que conta” (I-1, p. 21).

20 “Eu não vim como turista, retornei para me estabelecer, para cultivar a terra da minha aldeia, a terra do meu país” (III-1, p. 43).

21 “Você será minha, me dará belos filhos” (V-3, p. 107).

22 “Lá, aprendi a amar meu país como um homem deve amar seu país” (I-1, p. 19).

23 “Há pessoas que estão na terra para viver na felicidade, outras que estão aqui só para sofrer” (I-1, p. 13).

24 “Nós todos vamos acabar debaixo da terra” (I-1, p. 7).

25 “Esqueça essa história de exploração agrícola, é a pior das coisas atualmente, é realmente difícil demais” (I-1, p. 21).

26 “Esse moleque acaba de chegar e já quer dirigir tudo, comandar tudo” (IV-1, p. 73).

27 “Eu preciso dismantelar essa cooperativa” (IV-3, p. 89).

28 “Quero mostrar a ele com quantos paus se faz uma canoa” (IV-3, p. 89).

29 “Desconfiem dos comunistas” (IV-1, p. 73).

30 “Quem o matou? Sonson? Sim, foi Sonson, mas não foi apenas Sonson, fui eu também, foram vocês, fomos todos nós que o matamos” (V-4, p. 115)

31 “As pessoas preferem comprar produtos importados, e quanto mais compram batatas, menos farinha de mandioca nós vendemos e mais somos obrigados a vendê-la caro” (III-1, p. 41).

32 “Solidariedade, fraternidade, eis o nosso lema agora, um por todos, todos por um, é assim que devemos seguir em frente” (V-2, p. 99).

33 “Não faremos um *mayouri* como antigamente, daremos a ele um sentido novo” (III-2, p. 57).

34 “Quando duas pessoas trabalham junto, isso se aproxima [...], isso se torna solidárias” (III-2, p. 57).

35 “Um irmão sempre compreende seu irmão” (V-2, p. 103).

36 *Un rien de pays*, segundo quadro, cena I.

37 Desde sua publicação, essa obra tem conhecido um imenso sucesso, tanto no Haiti quanto no exterior. Várias reedições do romance comprovam sua permanente atualidade e sua importância para o campo da literatura haitiana. Para além do interesse do romance quanto à tese ideológica e política defendida nele, a obra se caracteriza por uma prática de escrita em que o autor, ainda que construindo seu relato em francês, se esforça por traduzir a realidade social do Haiti integrando outras línguas como o crioulo e o espanhol. O jogo das línguas no romance contribui para caracterizar socialmente os grupos sociais e os protagonistas do drama.

38 “Rogaram uma praga nesse rapaz” (V-4, p. 115).

39 “Você nunca se cansa de dormir” (I-1, p. 5).

40 “Você está ficando gaga” (I-1, p. 13).

41 “Seu coração é duro como uma pedra” (I-1, p. 15).

42 “Deixe de ser rabugento” (I-2, p. 25).

43 “Não sei” (II-1, p. 33; III-2, p. 47; IV-3, p. 93 [duas vezes]).

44 “É tarde, tenho que voltar para fazer a comida do papai” (II-2, p. 37).

45 “Vocês são muito simpáticos, mas prossigo no meu caminho” (III-4, p. 67).

46 “Que direito você tem de falar assim comigo? Eu frequento quem eu quiser” (IV-3, p. 91).

- 47 “Não estamos juntos, Sonson” (IV-3, p. 91).
- 48 “Na vida cada um só vê uma coisa: seu próprio interesse” (IV-3, p. 93).
- 49 Para isso basta que os falantes usem cada vez menos a língua dominada e que cada vez menos crianças a aprendam como primeira língua.
- 50 Mélanie diz: “*dans la grâce de Dieu*” (“graças a Deus”, Stephenson, 1988, p. 54) e Gaga emprega a locução “*chacun pour soi*” (“cada um por si”, Stephenson, 1988, p. 56).
- 51 A alternância de código representa o emprego alternado de duas ou mais de duas línguas numa mesma frase ou no interior de uma mesma conversa. A alternância pode consistir em uma palavra, uma oração, uma frase ou várias frases vindas da outra língua. Ela pressupõe, assim, que já se escolheu entre as línguas disponíveis aquela que será a língua da interação.
- 52 “Na França, somos menos que nada” (I-1, Stephenson, 1988, p. 21).
- 53 “Lá, você não está em casa, e sempre vai encontrar um cretino para te lembrar disso” (I-2, Stephenson, 1988, p. 27).
- 54 “Rémi? É um babaquinhá [...], tinha jeito de turista com seu boné, sua câmera fotográfica e sua mulherzinha branca que o seguia feito um cachorrinho” (I-2, Stephenson, 1988, p. 27).
- 55 A partir daqui a autora se reporta à edição de 1988, organizada por ela, do texto bilingue francês-crioulo guianense. Ela revisou o texto em crioulo guianense do autor e o traduziu para o francês. [Nota dos tradutores]
- 56 No século XIX, porém, dois autores tinham tentado, com bastante sucesso, resolver o problema da ortografia do crioulo guianense: St-Quentin (1872) e Parépou (1885). St-Quentin já dizia à época que “é preciso um alfabeto especial para cada língua”, pois “é impossível reproduzir, por meio do alfabeto de uma língua, a pronúncia de todas as palavras de outra língua” (1872, pp. 106-107). Concluía, portanto, a favor de uma ortografia fonética com esta declaração: “Quanto à ortografia etimologizante, eu a suprimi completamente. Ela dá demais a esse pobre crioulo a aparência de um francês corrompido e mal falado” (1872, p. 108). Parépou, por seu turno, utiliza no romance *Atipa* uma ortografia etimológica à qual incorpora de maneira precisa e sistemática as características fônicas do crioulo guianense. Assim, por exemplo, ele escreve: “*faut to allé loin, anvant to fait oune coup l’fisi*” (“você precisa ir longe antes de poder dar um tiro de fuzil”, 1987, p. 43).
- 57 Uma pesquisa de opinião que realizamos no meio escolar de Caiena em 1976-77, evidenciou que os crioulofônos bilingues aos quais pedíamos que escrevessem um texto curto em crioulo que lhes ditávamos faziam isso espontaneamente conforme sua visão de uma ortografia francesa adaptada às formas crioulas. Entretanto, quando propúnhamos a eles, para um mesmo trecho em crioulo, duas ortografias – uma, fonética, e a outra, etimologizante –, vimos que aqueles que favoreciam a escrita fonética eram os que, em outras perguntas do questionário de opinião, defendiam a promoção da língua e da cultura guianenses, enquanto seus detratores manifestavam seu apego à língua-fonte, à cultura francês e a seus sistemas de valores.
- 58 Como prova, as diferentes grafias do som [k] (*qui, car, kilo, chlore*) e [è] (*pain, lin, rein, un*).
- 59 Sigla que designa Groupe d’Études et de Recherches de la Créolophonie (Grupo de Estudos e de Pesquisas da Crioulofonia) da Universidade Antilhas-Guiana (Martinica).
- 60 Esse princípio é, para Bernabé (1977, p 1-15), a garantia de que o sistema gráfico saberá adaptar-se à evolução histórica e à defasagem geográfica entre as diferentes zonas dialetais.
- 61 A articulação velar representa um traço arcaico que hoje em dia só se ouve entre os anciãos das aldeias. A articulação dental é própria de Caiena.
- 62 A ortografia GEREC propõe agora transcrever essa palatal surda com <tj>, por analogia com <dj>.
- 63 Numa etapa ulterior de elaboração de uma ortografia crioula, se poderia substituir o grafema <y> por <i> após consoante (casos de palatalização), mesmo ao risco de romper com o princípio um som/uma letra. Essa decisão evitaria as transcrições como *espésyal* (“especial”, Stephenson, 1988, p. 30), *fonksyonnèr* (“funcionário”, Stephenson, 1988, p. 84), *sityasyon* (“situação”, Stephenson, 1988, p. 94) e restringiria o papel do <y> aos contextos em que funciona como consoante, p. ex.: *bliyé* (“esquecer”, Stephenson, 1988, Stephenson, 1988, p. 26), *féy* (“folha”, Stephenson, 1988, p. 54).
- 64 Por isso é que também se ouve *dèrò* (“fora”, Stephenson, 1988, p. 14).
- 65 O crioulo utilizado por Stephenson em *O Mayouri* é característico da variedade urbana falada em Caiena. Esse dialeto tem forte influência do francês, assim como do antilhano (daí a presença da forma *ja*, “já”). No entanto, com a preocupação de traduzir a realidade da língua rural, o autor põe lado a lado no texto da peça arcaísmos não mais correntes (*atò-a*, “agora”; *kòkòy*, “taça” etc.) e empréstimos recentes (*spektatèr*, “espectador”) e neologismos não integrados (*bi*, “ato”).
- 66 Contudo, no quadro de uma normalização da ortografia, se poderia simplificar o sistema das nasais, levando em conta somente a nasalização pertinente que não é determinada pelas restrições contextuais. De fato, para qualquer falante de crioulo, essas nasalizações são automáticas e é inútil, portanto, notá-las numa ortografia concebida para as necessidades dos guianenses.
- 67 Nesses dois exemplos, ou um dos dois constituintes não pode ter autonomia semântica em outros contextos (caso de \**jan*, que não existe em crioulo), ou os dois constituintes são inseparáveis (caso de *rounourounou*).
- 68 Nessa posição, a alternância *li/-l* parece livre e a forma reduzida só é suscitada por critérios de ritmo na frase.
- 69 Para Bernabé, “as formas *allegro* ou pronunciadas numa enunciação rápida comportam a queda de sons vocálicos. Elas se opõem às formas *lento*” (1997, p. 10).
- 70 De fato, a elaboração de uma ortografia deveria, sempre respeitando as aspirações dos eventuais usuários, ir mais longe que uma simples tradução do oral (para uma discussão aprofundada, ver Valdman [1978] e Chaudenson [1979]). Deveria visar um grau de simplificação e de abstração que não pudemos explorar aqui devido a nosso zelo de respeitar a língua do autor.

## O AUTOR

### Marguerite Fauquenoy

É professora emérita da Universidade Simon Fraser (Canadá), no Departamento de Francês. É doutora pela Universidade Paris-Sorbonne, e Especialista em sociolinguística, em particular, bilinguismo e crioulo guianense.  
E-mail: m\_fauquenoy@sfu.ca