

ÉLIE STEPHENSON, A ARTE “REVEYE” DE CONTAR E CANTAR

Resumo

Où se trouvent les orangers? (2000) é o único romance do escritor guianense Élie Stéphenson, conhecido, antes de tudo, como dramaturgo e poeta. No âmbito da ficção em prosa, Stéphenson é também autor de contos e, precisamente, ele explica no prefácio que a técnica de escrita do seu romance teria sido inspirada por uma certa tradição dos contos orais guianenses. O conto *révèyé* é narrado por dois ou três contadores, entre eles um cantor, cujas intervenções servem para “acordar” (significado de *révèyé*) a audiência, dinamizando a história. Essa arte dos contistas permite ao Stéphenson tecer um romance cheio de oralidade. O concerto polifônico das vozes narrativas e das falas dos personagens delimita os contornos de uma Guiana assolada por mazelas e injustiças sociais, mas o canto *révèyé* desse romance esboça também um horizonte poético e utópico para um encantamento da realidade social.

Palavras-chaves: Guiana, romance, utopia

ÉLIE STEPHENSON, THE ART “REVEYE” OF TELLING AND SINGING

Abstract

Où se trouvent les orangers? (2000) is the only novel written by the Guyanese writer Élie Stéphenon, known first and foremost as a playwright and poet. In the realm of prose fiction, Stéphenon is also the author of tales and, precisely, he explains in the preface that the writing technique of his novel would have been inspired by a certain tradition of Guyanese oral tales. The *révèyé* tale is narrated by two or three tellers, among them a singer, whose interventions allow the audience to “wake up” (meaning of *révèyé*), making the story more dynamic. This art of storytellers allows Stéphenon to weave a novel full of orality. The polyphonic concert of narrative voices and characters’ lines delineates the contours of a Guyana beset by social woes and injustices, but the *révèyé* singing of this novel also outlines a poetic and utopian horizon for an enchantment of social reality.

Keywords: Guyana, novel, utopia

ÉLIE STEPHENSON, EL ARTE “REVEYE” DE CONTAR Y CANTAR

Resumen

Où se trouvent les orangers? (2000) es la única novela del escritor guyanés Élie Stéphenon, conocido ante todo como dramaturgo y poeta. En el ámbito de la ficción en prosa, Stéphenon es también autor de cuentos y, precisamente, explica en el prefacio que la técnica de escritura de su novela se habría inspirado en cierta tradición de cuentos orales guyaneses. El cuento *révèyé* es narrado por dos o tres narradores, entre ellos un cantante, cuyas intervenciones permiten “despertar” al público (significado de *révèyé*), dinamizando la historia. Con este arte, Stéphenon teje una novela llena de oralidad. El concierto polifónico de las voces narrativas y charlas de los personajes delinea los contornos de una Guyana acosada por los males y las injusticias sociales, pero el canto *révèyé* de esta novela esboza también un horizonte poético y utópico para un encantamiento de la realidad social.

Palabras claves: Guyana, romance, utopia

Nas “Notas do autor” de *Où se trouvent les orangers*, Élie Stéphenson (2000, p. 5) nos interpela: “Um romance, antes de tudo, é feito para ser lido. Em nenhum caso, exige-se que seja feito dele uma exegese”. Porém, logo depois, ele explica sumariamente “a técnica de escrita utilizada” (Stéphenson, 2000, p. 5)¹. Avisado pelo próprio autor, o que farei aqui não é “uma exegese”, ainda mais porque não estudei a fundo o conjunto da obra desse escritor e porque devo confessar, infelizmente, ter conhecimentos parcos e insuficientes da cultura e sociedade guianenses. Sem as luzes de um especialista, mas instigado por essas “notas do autor”, deixarei apenas anotações e reflexões críticas sobre a potência narrativa da mencionada “técnica de escrita” utilizada em *Où se trouvent les orangers*. A honestidade intelectual também deve me fazer reconhecer que essas anotações, no que diz respeito às temáticas e ao engajamento da literatura produzida por Stéphenson, se apoiam fortemente nos apontamentos de Biringanine Ndagano. O livro do professor da Universidade das Antilhas e da Guiana consagrado à obra do escritor, *La Guyane entre mots et maux. Une lecture de l'oeuvre de Stéphenson*, é datado de 1994, antes da publicação do único romance de Stéphenson. No entanto, o que Biringanine Ndagano diz sobre o teatro e a poesia do escritor guianense permitiram dar contornos mais nítidos às minhas impressões de leitor, iluminando as principais preocupações estéticas e políticas de Stéphenson. É de se notar que, na entrevista que esse último concedeu ao Biringanine Ndagano em *La Guyane entre mots et maux* (1994, p. 186), ele confessou: “Tenho um manuscrito de relato que fica nas minhas gavetas” (uma nota de rodapé indica até que o título *Où se trouvent les orangers?* já tinha sido fixado).

A “técnica de escrita” adotada por Stéphenson, retomando uma inspiração que ele usou em seu teatro com a peça *Un rien de pays* (2018)², seria uma apropriação das situações de comunicação, “fundamentadas no diálogo” (Belfort, 2012, p. 4), presentes na tradição do conto *révèyé*. O contador principal do *révèyé* está interagindo com dois ou três outros contadores, e entre eles um cantador *révèyô*, ou até mesmo por qualquer pessoa na assistência, como o sublinha Stéphenson (2000,

p. 6), que estabelece um paralelo com a prática agrícola solidária do “*mayouri*”³. Nas palavras de Assunta Renau-Ferrer e Odile Armande-Lapierre (2008, p. 4):

O conto *révèyé* não se concebe na solidão de apenas um ator, um artista. Na frente do seu auditório avisado, o mestre da fala acolhe também aquele que encontrará o momento certo para interpelá-lo, trazê-lo por caminhos surpreendentes onde cantos antigos e novos redesenham um conto por dentro.

A arte *révèyé* – a palavra do crioulo guianense deriva do francês *réveiller*, “acordar” – cria, portanto, essa cumplicidade com os auditores-receptores, assim como dinamiza e ornamenta a história, articulando as peripécias no seio do enredo principal ou, ao contrário, criando desdobramentos narrativos, trazendo explicações, notas de humor ou contrapontos. A partir de uma prática que, “fundamentalmente [...], envolve o canto” (Stéphenson, 2000, p. 5)⁴, Stéphenson faz uso da tradição de forma inventiva para “contar” as mazelas da Guiana, “cantar” suas diversas vozes e contradições, ou até “encantar” essa terra, indo além dos impasses em sua realidade, com a ajuda da força poética e da utopia. Nossa exploração de *Où se trouvent les orangers?* seguirá, precisamente, os rumos desses três verbos: contar, cantar e encantar.

A ARTE DE CONTAR EM ESPIRAL, NO REBOTE E NO RÉVÈYÉ DE DIMENSÕES INSUSPEITAS DO CONTO

Où se trouvent les orangers? apresenta uma estrutura circular, com seus dois “livros”, cada um dividido em três partes, as quais incluem vários capítulos. O “Livro primeiro” tem como título “A revolta dos nobiliários”⁵ (Stéphenson, 2000, p. 10), aqueles que “abafam qualquer veleidade de transformação” na Guiana (Stéphenson, 2000, p. 32)⁶, detentores do poder, em geral por nascimento, ou também “por entronização ou por infração” (Stéphenson, 2000, p. 31)⁷. Levados pelas circunstâncias e pressionados pela ameaça de suas prerrogativas, são esses nobiliários que, apesar de serem mesquinhos, medíocres, complacentes e servis com o poder cen-

tral, e à despeito de lutar permanentemente por seus interesses pessoais e por satisfazer suas sedes de poder, acabam por articular, com a intervenção decisiva dos sindicatos, um movimento de greve geral. A sedição eclodiu a fim de protestar contra a servidão e as humilhações impostas pela Metrópole e por seu “Monarca”, nome simbólico dado ao presidente da República francesa ou a qualquer representante do seu poder central, em visita na Guiana.

Esse “Livro primeiro” apresenta um desfile de personagens e características da Guiana dos tempos recentes – o fim do século XX, para ser mais preciso. A primeira parte do livro se assemelha a uma crônica desabusada e tragicômica da letargia em que vive um país submetido ao jugo colonial da Metrópole, antes de duas outras partes em que os diálogos são os motores da ação narrativa, deixando à mostra as estratégias diversas dos nobiliários para conquistar o poder e desfrutar de seus benefícios – o que, de forma improvável, vai desencadear um movimento de greve. Em vários trechos, a forma é “quase” teatralizada, pois os narradores-contadores, vez ou outra, desaparecem e deixam à vontade os personagens se expressar no discurso direto. É através desses diálogos, principalmente, que nos são apresentados os absurdos e os vazios dos discursos políticos, temática-chave no conjunto da obra de Stéphenon, como o sublinha Biringanine Ndagano, que cita tanto um livro de poesia quanto uma peça de teatro (1994, p. 45): “Ele considera que os guianenses no poder traíram o povo e o condenam, dia após dia, a mais decadência, cujas palavras de ordem são ‘a falsificação, a corrupção (*Terres mêlées*), ‘o desdouro e a mediocridade’ (*Un rien de pays*)”.

Já o “Livro Segundo”, chamado “Em desespero” (Stéphenon, 2000, p. 149)⁸, abandona em parte o tom da crônica e a atmosfera confidencial das conversas teatrais que se desenvolvem nos bastidores da política. Em contrapartida, essa segunda seção do livro se aparenta a um relato jocoso de aventura, um melodrama político entre tensão e humor. Há, então, uma intensificação do teor propriamente narrativo, com um enredo que passa por diversas peripécias, em torno do sequestro do Monarca

e de sua esposa por um grupúsculo de revolucionários lutando a favor da libertação da Guiana. O título desse “Livro Segundo”, por si só, problematiza uma questão ambígua, mas essencial, no romance inteiro (como veremos): a relevância e ao mesmo tempo os limites e fracassos da revolta.

No início de cada uma das três partes de cada livro, tem sempre um prólogo, em que se expressa o “cidadão normalizado” ou “homem de guarda” (Stéphenon, 2000, p. 12 e p. 151)⁹, espécie de representante do homem médio guianense, cidadão “de quem todo mundo fala e em nome do qual todo mundo fala” (Stéphenon, 2000, p. 85)¹⁰, que, por vezes, tem um discurso cínico e oportunista que corresponde com o jogo de tabuleiro imposto pela sociedade, mas de quem, outras vezes, a raiva, a inconformidade, o tom sarcástico e distanciado com os fatos parecem se confundir com a própria voz do autor, Élie Stéphenon. Além dos prólogos, essa voz do “cidadão normalizado” reaparece no meio do próprio relato, inúmeras vezes, suscitando reflexões, prolongando denúncias implícitas do texto, amplificando a ironia ou acrescentando novas dimensões ao que é contado.

Ademais, trechos líricos, que por vezes adotam a disposição gráfica de um poema (com versos mais ou menos amplos), se intercalam no texto, assim como truculentas fases de *kanto* que resgatam toda a oralidade dos contistas guianenses, interpelando o público (os leitores, no caso) e fazendo ecoar as vozes de dois ou três contadores-cantores. O registro dos contos tradicionais, igualmente, aparece em alguns trechos através de relatos míticos, com ressonâncias alegóricas.

Tal é o caso, por exemplo, quando um dos narradores-contadores evoca um personagem parecido com o *maskilili*, um pequeno ser monstruoso, duende com os pés invertidos, muito esperto, que pertence ao universo da noite e da floresta densa, sendo equivalente à figura conhecida como o curupira nas lendas amazônicas brasileiras¹¹. Ora, no romance de Stéphenon (2000, p. 157), a partir de uma fórmula que nos propulsa diretamente na temporalidade imemorial e no universo

maravilhoso dos contos – “naquele tempo havia um gigante que aterrorizava a terra inteira” –, nos é contada a lenda de um bebê negro, “pequeno órfão infirme”¹² que cresce na floresta com os pés invertidos. O nome do *maskilili* não é mencionado, mas da mesma forma que o *maskilili* lança gritos agudos que semeiam o terror, o bebê, após tossir três vezes, xinga o padre que o batiza: “seu filho da puta de batina” (Stéphenson, 2000, p. 157)¹³. A irreverência com as autoridades é descrita com muita ironia pelo narrador, o qual deixa bem claro que o terror e escândalo vêm do fato de que nasceu um bebê falante em terras colonizadas, “um negro, um verdadeiro que pensa” contra a ordem imposta, capaz de enfrentar o poder e levantar uma “calamidade” (Stéphenson, 2000, p. 157)¹⁴.

Muito sintomaticamente, esse conto do órfão infirme, sorte de *maskilili* revisitado, se intercala numa passagem sobre o chefe do partido revolucionário, que lidera a insurreição contra a Metrópole, o “gigante” da história principal, e pega em refém o Monarca. O narrador acrescenta um outro detalhe que entra em ressonância com um elemento central da história principal: a madrinha do bebê, de fato, durante sete anos – a numerologia é característica dos contos – o mergulha num banho com folhas de laranjeira, a árvore do título do livro – onde se encontram as laranjeiras? – que encarna, como o veremos mais adiante, um horizonte ao mesmo tempo melancólico e utópico, representando tanto uma era perdida de paz, antes da destruição da natureza pelo colonizador, quanto uma aspiração à volta de tempos mais harmoniosos.

Em suma, resulta difícil descrever de forma clara todo o emaranhado desse romance, barroco, carnavalesco, proliferante, que multiplica todos os registros – ora patético e lírico, ora sarcástico e polêmico. Mas, como se vê através do exemplo do conto do *maskilili*, os discursos, vozes, referências e elementos narrativos se condensam e se agitam como em um turbilhão, um caos de onde surgem reflexos, faíscas fabulatórias, contrapontos e rebotes de uma história à outra. Nesse sentido, o texto de Stéphenson se assemelha à literatura de um outro grande escritor das Américas de língua fran-

cesa, o haitiano Frankétienne, que teorizou a ideia de uma literatura-espiral, feita de energia, circunvoluções, rupturas e mobilidade¹⁵. Não é à toa que Frankétienne escreveu o posfácio de *Où se trouvent les orangers?* (Stéphenson, 2000) e que o próprio Stéphenson (2000, p. 6) estabelece um “parentesco evidente” com Frankétienne nas suas “Notas do autor”.

A ARTE DE CANTAR

A espiral, um movimento caótico como motor da linguagem literária, assim como vetor da revelação de uma verdade através da fábula: é o que parece sugerir o “primeiro contador” logo no início do romance de Stéphenson (2000, p. 14): “Morei num país onde vemos milagres. O avesso é o direito. O verdadeiro e o falso são como gêmeos”. Antes de acrescentar: “Tambores, que as soltem moscas-sem-razão. Para ver a verdade, É PRECISO TORNAR-SE LOUCO”¹⁶. Além de uma estética do caos e do avesso-direito, essas palavras sublinham o quanto a realidade guianense é confusa, com uma sociedade cheia de duplicidade. As letras capitais, que convidam a um delírio imaginativo para a revelação de uma verdade insuspeita, correspondem também com elementos que vão impregnar a obra inteira: o tom militante e por vezes profético, o papel do conto e da palavra literária para desvendar uma verdade socio-política e guiar o povo. Biringanine Ndagano (1994, p. 56) enfatiza esse aspecto de um “poeta-mago” ao se debruçar sobre outros gêneros, poesia e teatro, na obra de Stéphenson, referindo-se, inclusive, a uma “mesma ambição profética que aquela de Vitor Hugo ou, ainda, de Baudelaire: o poeta, salvador de seu povo e da humanidade inteira”.

Os tambores, o mistério e a verdade escondida na confabulação: vemos sobretudo como o romance é construído como um conto, tanto na sua dimensão de apólogo que ensina algo sobre a realidade guianense, quanto no que diz respeito à presença da oralidade e, até mesmo, do ritmo e da musicalidade. Imediatamente antes da passagem citada acima, o primeiro contador dialoga com os outros contadores, o coro e a assistência na forma característica do conto *révèyé* na tradição crioula.

Primeiro Contador	Krik
O Coro	Krak
Segundo Contador	Eu digo krik!
O Coro	Eu digo Krak!
Terceiro Contador	O que leva o papa-vento?
O Coro	Gola falsa.
Terceiro Contador	Gola Falsa?
A Assistência	Amarela!
Primeiro Contador	Krik! Krak! Aboubou.
A Assistência	Ababa.
Segundo Contador	Beringelas em flores?
O Coro	Seios de mocinhas.
Terceiro Contador	Beringelas murchas?
O Coro	Seios de dondocas.
Primeiro Contador	Senhor Krik!
A Assistência	Senhora Krak! (Stéphenson, 2000, p. 13) ¹⁷ .

Para revelar a força dessas fórmulas tradicionais, que aparecem no romance em diferentes momentos, com variações, as palavras de Diane Ramassamy (2016, p. 5), pesquisadora guadalupense, são esclarecedoras:

Dizer o conto, é suspender o tempo, autorizar o auditor a escapar por um tempo do peso do real. Para tanto, é preciso usar de uma fórmula especial, de um ritual de linguagem, capaz de destacar a assistência de todo entrave espaço-temporal, é o *Yé krik! Yé krak! Yé Mistikrik! Yé mistikrak!* Fórmulas de introdução e de encerramento que não podemos traduzir, pois remetem a um lugar fora de qualquer lugar.

“Krik”, “krak”, “aboubou”, “ababa”, essas fórmulas, “entre o barulho e a fala”, são próximas da interjeição, como o sublinha o etnomusicólogo Nicolas Darbon (2014). São palavras cujo valor vai além do sentido e que se plasnam como pura sonoridade, evocando barulhos da natureza, das plantas, do mundo animal, do vento. “– Krik! – Krak! – Folifofo! – Folifofou! – chwii!”, para dar um outro exemplo dessa diversidade sonora, inspirada pelos contos orais, no romance de Stéphenson (2000, p. 23). Além das sonoridades que a leitura sugere, essas palavras-interjeições convidam o leitor a imaginar a voz do contador e o corpo, tendo também um efeito “iterativo e visual”, segundo o mesmo Nicolas Darbon (1994). Este último, vale notar, observa que, na literatura, foi necessário esperar a negritude, e em particu-

lar o romance *Batouala* de René Maran (1921), para “ouvir/ler essas mímicas sonoras” (Darbon, 1994). Ora, Stéphenson, mesmo mantendo sua particularidade no que diz respeito à negritude, foi sem dúvida um escritor-leitor influenciado por essa geração dos Césaire, Gontran-Damas ou Maran. O fato é que, como seus ilustres predecessores, ele faz uso, em *Où se trouvent les orangers?*, do que os haitianos, segundo o escritor martiniquense Patrick Chamoiseau, nomeiam a “oralitura” (1994, p. 153), na fusão entre texto, voz e som.

Nicolas Darbon (1994), em seu instigante estudo para refletir sobre as transferências entre o sonoro e o que é dito, assim como entre esses dois aspectos – sonoro e dito – e o que é escrito, evoca um outro elemento que aparece várias vezes no romance de Stéphenson:

Existe um repertório de enigmas proferidos pelo contador para animar o público. Para os crioulos, na maior parte do tempo não funcionais mais como enigmas (conhecemos a resposta), mas como um ritual sonoro. Se misturam ao conto para o ‘arejar’.

Pois bem: vários enigmas crioulos, chamados de “*masaks*” na Guiana (Stéphenson, 2000, p. 5), são espalhados ao longo de *Où se trouvent les orangers?* E, de fato, são enigmas cujo sentido não têm um grande valor, mas que criam um ritmo e se oferecem no puro prazer das palavras. Na citação do romance acima, tem uma dessas charadas, recorrentes no romance, relativa a uma espécie de lagarto *anolis* que tem, abaixo da cabeça, um papo de cor amarela: “– O que leva o papa-vento? – Gola falsa. – Gola Falsa? – Amarela!”

Poderíamos assim multiplicar os exemplos de trechos sonoros, interjeições, enigmas. Stéphenson recupera esses elementos do repertório popular de contos, mas é claro que, como os próprios contadores o fazem, ele inventa frases e enigmas. Mais do que é isso: ele mistura toda essa matéria dos contos crioulos tradicionais com outras referências – por exemplo bíblicas ou relacionadas com notícias políticas – para criar enigmas e parábolas mais complexos, dessa vez não apenas sonoros ou lúdicos, mas com implicações sobre a his-

tória principal e o teor político da obra. E, como o diria Nicolas Darbon (1994) quando se debruça sobre as canções do conto crioulo, todas essas anedotas, alusões bíblicas, piadas, mensagens de rebelião que entrecortam a história principal e que “vêm entrando no conto”, têm, de forma semelhante às interjeições – krik, krak! – “uma função de aeração, de respiração, de animação, de relançamento, de pontuação”.

O romance de Stéphenon é baseado nessa articulação: ele remete à magia do conto e, no entanto, a história principal nos mergulha em uma realidade tristemente prosaica, a ladainha das guerras de ambições e dos jogos hipócritas para alcançar o poder, a servidão colonial à qual é submetida a Guiana, a aculturação e destruição da natureza provocadas por um sistema de dependência política e econômica. Em certo sentido, o romance « canta » esse cenário desolador numa modulação menor, com leveza e humor. Um humor, ora gratuito e inofensivo, é movido por um singelo deleite das palavras, das suas sonoridades e de suas reverberações, como quando as beringelas, sejam em flores ou murchas, remetem aos seios de mulheres em diferentes idades; ora mordaz e corrosivo, o humor não poupa absolutamente ninguém e nenhuma instituição, sendo particularmente eficaz quando se trata de desmascarar as atitudes dos poderosos.

A ARTE DE ENCANTAR

Em primeiro lugar, o encantamento decorre, como vimos, do uso desses arquétipos do conto oral e das fábulas. *Incantare*, em latim, ou seja, cantar fórmulas mágicas – tais como “krik”, “krak” ou “aboubou” –, consagrar com charmes, enfeitiçar. É no embalo do conto e de um relato de aventura que se torna rocambolesco no “Livro segundo” (com peripécias extraordinárias), que esse romance produz seu charme. Além disso, pode-se considerar que o encantamento, no sentido de sedução suscitada pelo romance, também vem do humor, nota contínua do romance. Porém, esse humor, como vimos, é particularmente ácido e serve para ridicularizar um mundo absolutamente injusto e cínico. Um exemplo claro aparece na caracterização de partidos políticos,

com nomes fictícios que caem como luvas para a caricatura; assim, um capítulo é consagrado à atuação do partido COCU (palavra que designa um “corno” em francês), acrônimo do “Couçi-Couça Unité” (*couci-couça* é uma expressão francesa utilizada para dizer que nem está bom, nem está mal), numa sátira hilária dos moderados de plantão, “isentões” e “bundas-moles” de qualquer cenário político (Stéphenon, 2000, p. 57)...

Acontece que, no final do romance, após uma fase insurrecional, são esses partidos, representantes da ordem, que conseguem assegurar as condições de sua permanência no poder. Por mais que a história narrada nos encante, o desenlace é marcado por uma forma de desilusão e amargura. Biringanine Ndagano diz (1994, p. 96), na sua reflexão sobre o teatro de Stéphenon que, mesmo “gritando com veemência suas náuseas e proclamando uma revolução sangrenta”, os personagens “desaparecem do palco e deixam um gosto de inacabado”, um imenso vazio sem saída, como se a resignação ficasse no primeiro plano. “Como se”, interroga-se Biringanine Ndagano (1994, p. 96), “o discurso sobre a revolta e a independência fosse apenas um exercício de estilo”. No romance *Où se trouvent les orangers*, a revolta do herói contra a “Dependência” também acaba em um fracasso, pois o líder do BAL (Braço Armado da Liberação, sendo que “*bal*” significa baile em francês) morre, assassinado por soldados do Estado. Já que a coragem revolucionária e a luta pelo e para o povo são exaltadas ao longo do romance, em especial no “Livro Segundo”, vale perguntar: é realmente possível desfazer as leis opressoras dos mais poderosos? E afinal, o texto não deixa nenhuma margem para o encantamento do mundo e da realidade guianense, no sentido do desabrochar de um sentimento pleno de alegria e paz?

As respostas não são simples, como pode-se esperar de um romance tão complexo e com tantas vozes narrativas. Parece óbvio que a resignação não domina, ao contrário da impressão deixada por certas peças de Stéphenon, como *La Route* (2018 [1978]), em que os camponeses crioulos, mesmo inconformados, aceitam passivamente a construção de uma estrada ligando a

floresta a Kourou e atravessando os seus cultivos e suas casas, de onde são removidos. No romance, a revolta é ativa, começa por um movimento coletivo de greve e depois é encarnada pelo líder revolucionário que sequestra o Monarca e sua esposa. Ao fim e a cabo, as operações terroristas do Chefe do BAL são, sim, inoperantes, mas o texto deixa entrever uma epifania, um universo ideal, mas escondido. O narrador utiliza o registro mágico, com a simbologia dos números, para evocar um mundo feérico: primeiro chega uma luz irradiante – “Finalmente vimos uma nova aurora” – e, logo, sete dias depois, no lugar mesmo onde morreu o revolucionário e sua amante, surge “uma cidade suntuosa sem rei, sem escravos, sem donos nem servos, sem tiras da PM sem nobiliários sem corretores de seguro, sem ricos nem pobres” (Stéphenson, 2000, p. 245)¹⁸. Caracterizada com um humor que a distância da realidade, essa utopia é apenas o avesso das cidades reais e a miragem logo se esvai, quando o narrador recebe um pontapé de um espírito que lhe “tinha mandado em penitência” ... “Atravessei éons”, diz ele, “para recair aqui entre vocês a fim de contar tudo isso” (Stéphenson, 2000, p. 245)¹⁹.

Portanto, essa cidade suntuosa não é outra coisa senão uma linha de horizonte, uma longínqua visão de uma outra organização social... Mas fecundar grandes relatos que podem orientar o futuro não seria um dos papéis da literatura? Ora, no romance inteiro, um fio utópico se estica através do mito das laranjeiras, que serve também para denunciar o colonialismo, pois esse fio utópico é, ao mesmo tempo, um canto lírico e melancólico de perda. As laranjas têm um valor simbólico pela cor intensa e solar que têm. “Brilhantes como astros”, elas, como “ouro em cachos” (Stéphenson, 2000, p. 19)²⁰, induzem o leitor a pensar na sede de ouro dos colonizadores, em toda a América latina; Stéphenson (2000, p. 97), aliás, reforça o paralelismo desses recursos naturais através de trocadilhos, que só funcionam em francês: “*ce pays d’or, ce pays d’anges, ce pays d’orange*” [esse país de ouro, esse país de laranja, esse país de ouro-anjos]. As frutas remetem a um tempo ainda intacto, intocado pela mão destrutiva do colonizador: “Outrora, vivíamos na opulência. Tínhamos as laranjei-

ras, se estendiam a perder de vista” (Stéphenson, 2000, p. 19)²¹. Resumidamente, as frutas encarnam essas riquezas do solo e da natureza que atraíram os predadores europeus e Stéphenson não faz mais do que retomar um fato histórico, que pode ser comprovado em cartas escritas por navegantes franceses: “O dia depois, nossos barcos ancoraram e em seguida foram abordados por uma canoa de Selvagens que nos trouxeram frutas do país e as mais lindas laranjas do mundo, galinhas, espécies de caças” (Anônimo, 2021 [1653], p. 10).

Rapidamente, espalhou-se a ganância comercial, como é narrado no romance: “Nossas laranjeiras eram famosas pelo mundo e os aventureiros desembarcavam totalmente obcecados; é, aliás, o que atraiu Metrópole por aqui” (Stéphenson, 2000, p. 19)²². O uso da palavra “Metrópole” é revelador: é o termo ainda usado hoje, para diferenciar o “departamento”, entidade administrativa da Guiana, do território francês na Europa e da sede do poder, onde impera o “Monarca”, como se diz no romance. Na escrita tão poética quanto engajada do romance, falar de um tempo perdido, então, é uma forma de apontar para o principal alvo da crítica sobre os tempos presentes – ou seja, a exploração colonial, ainda em vigor, mesmo debaixo das vestes da departamentalização – e de iluminar caminhos de redenção. “Foi neste momento que Metrópole impôs (com o acordo imediato dos Nobiliários) a Dependência”. Logo depois, o narrador usa de forma sintomática o mesmo verbo em dois tempos verbais, no passado e no presente, ostentando a continuidade das esperanças: “Era a promessa de nos salvar, mas sobretudo de reencontrar as laranjeiras, pois na verdade era o que queríamos – é o que queremos –: reencontrar as laranjeiras” (Stéphenson, 2000, p. 20)²³.

Com outro trocadilho forjado a partir de uma homonímia com “laranjeira” [*oranger*], o fim da narração dá uma resposta cabal para o principal enigma – ou *masak*, na tradição do conto guianense – do romance: à pergunta “onde se encontram as laranjeiras”, um “neguinho, que chegou aqui sem que ninguém saiba como, quando e por quê”, elucidada: “é simples: Os OSSOS-ARRUMADOS [*os-rangés*] SE ENCONTRAM NO CEMI-

TÉRIO” (Stéphenson, 2000, p. 246)²⁴. É nada menos que a frase final, marcando a degradação da utopia e a ambiguidade completa do encantamento do mundo presente nesse romance. Reencontrar as laranjeiras só se fará libertando-se do jugo da Dependência, que faz da Guiana um território mortífero. No entanto, mesmo que o trocadilho seja a frase conclusiva, alguns trechos do romance deixam claramente uma janela para a esperança, através de uma exaltação contínua do amor como energia vital, a liberdade e a solidariedade.

As três noções são interligadas na visão do texto, que oferece uma verdadeira ode ao amor nos trechos em que afloram os sentimentos amorosos entre o líder revolucionário e a tesoureira do seu partido. É um amor puro entre um homem e uma mulher, que se nutre do amor pela liberdade e pelo povo guianense – “Ô tú que me inspiraste um povo de evangelho, um povo de homens verídicos” (Stéphenson, 2000, p. 88)²⁵, se exclama o chefe revolucionário, inspirado por sua “bem-amada”. O destino do casal se entrelaça com o destino do povo guianense e de sua terra, através do uso do pronome “nós”, numa erotização da luta política – “Um dia veremos / florescer seu peito/ seus seios como vasos / em torno de nossas feridas / guardarão o desejo / ardente de Liberdade”²⁶ (Stéphenson, 2000, p. 205) (e notamos que a disposição em versos vem reforçar o lirismo). A bem-amada, por sua vez, afirma: “Eu pego teu combate, é nosso”. E imediatamente liga esse combate ao dos oprimidos: “Em cada humano há, pouco importa de onde vem e aonde vai... um oprimido, um humilhado, um torturado que se faz, se esconde para esquecer” (Stéphenson, 2000, p. 238)²⁷.

E, de fato, o texto, continuamente, põe em destaque as condições dos marginalizados, favelados, camponeses rurais, colonizados, desempregados, miseráveis. “Em homenagem, como solidariedade a todos” (Stéphenson, 2000, p. 4)²⁸: essas são as palavras que, em epígrafa, antecedem o início do romance, o qual pode ser considerado como uma homenagem constante aos marginalizados a sua luta. Stéphenson, claramente, atribui à literatura o papel de criar uma consciência social. O sentido último da ficção é no seu engajamento. Trata-se

de acordar o povo para que ele saia da letargia e enfrente os dominantes. “Entretanto, os dormidores iniciam a marcha. Os atordoados, os zumbis, as múmias [...]. Eis que os *condenados da terra*, os mais danados pois a proximidade do céu torna o inferno mais desumano, estão em pé” (Stéphenson, 2000, p. 243)²⁹ – diz o narrador, pouco antes da conclusão do romance, em referência ao pensamento emancipatório do Franz Fanon (2002 [1961]) e ao seu famoso ensaio, *Les damnés de la terre*.

Desta forma, se é verdade que a história não acaba bem, com a morte do Líder do BAL, o amor e a solidariedade na luta parecem adquirir esse valor transcendental que constituiu uma janela de escape. Em *Où se trouvent les oranges?*, sobressai esse engajamento político e descolonial. Nesse sentido, o romance se adentra em fenômenos sociais que são próximos da realidade do Brasil, país fronteiriço. Significativamente, numa entrevista realizada com pesquisadores do Brasil (Ielpo & Weigel, 2022), Stéphenson enfatiza a importância de um diálogo mais estreito entre a Guiana e o Brasil: “seria necessário que fossem estabelecidos cada vez mais contatos entre nós, para favorecer o movimento cultural e as trocas em torno daquilo que pode nos aproximar, pois há todo um imaginário que perpassa nossas culturas”. No romance, a comunidade de imigrantes brasileiros não é evocada – as difíceis condições dos migrantes é uma das poucas questões esquecidas no quadro geral das opressões sociais na Guiana –, mas tem um trecho em que são mencionados os indígenas; e uma observação ecoa com a situação do outro lado da fronteira: “No interior do país, não há quase nada, salvo tribos indígenas que apenas pedem uma coisa: que NÓS os deixemos viver no seu jeito na paz e na liberdade. Mas NÓS decidimos uma vez por todas que era preciso trazê-los para a civilização, a Desrazão, a decadência... em nome do modernismo” (Stéphenson, 2000, p. 17)³⁰.

A partir dessa alusão, mas também da temática da exploração voraz da natureza que aparece no romance através da lenda das laranjeiras, a tentação é grande de concluir esse comentário crítico estabelecendo um vínculo com autores indígenas brasileiros que estão operando uma revolução tanto no campo das letras, quanto

em nossa reflexão sobre formas de refletir outras formas de viver e de encontrar respostas à lógica produtivista, indo além do antropocentrismo. Nos últimos anos, ganhou visibilidade o pensamento de intelectuais indígenas como Davi Kopenawa (*A queda do céu*) ou Ailton Krenak. Deste último autor, o ensaio *Ideias para adiar o fim do mundo* gira em torno da noção de crise, da queda, do catastrofismo, mas com certa nota de distanciamento irônico, pois para Krenak não adianta querer reordenar o mundo a partir de conceitos corporativistas como o desenvolvimento sustentável, que no fundo sempre favorecem uma concepção tecnicista da terra como fonte de recursos. Assim, se sentimos o medo da queda e a urgência em buscar meios para adiar o fim do mundo, é porque, imbuídos da visão capitalista, “talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência” (Krenak, 2019, p. 57).

De tal forma que o autor indígena afirma (Krenak, 2019, p. 58), com palavras contundentes: “O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno”. É por isso que Krenak (2019, p. 63) nos convida a esse ensinamento: “não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”. Esses paraquedas passam por uma valorização dos sonhos, um despertar de nossas subjetividades, as quais em simbiose com a natureza, da qual a humanidade não pode se separar ou dissociar.

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos (Krenak, 2019, p. 49-50).

O pensamento de Krenak, ou de Viveiros de Castro, intelectual de quem ele está muito próximo, vem diretamente da cosmogonia indígena e vai contra o preceito ocidental da separação entre cultura e natureza

(ou natureza e sociedade): “A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida de existência e de hábitos”. (Krenak, 2019, p. 22-23) A subjetividade tem então que se abrir para o múltiplo da vida e assim se expressar inventivamente e alegremente, no canto, na dança, nos sonhos. “São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós”, afirma Davi Kopenawa no livro escrito com Bruce Albert (2015, p. 310).

Não dá para aproximar Stéphenon dessa cosmogonia indígena, mas o que nos parece unir a visão de Krenak com a ficção de Stéphenon, construída a partir da arte do conto crioulo *révèyé*, é a defesa de formas diferentes de pensar e um descentramento produtivo dos imaginários. Uma estética das diferenças exposta com força no romance *Où se trouvent les oranges?...*

E, no entanto, estamos aqui, com nossos hábitos, nossos costumes. “nosso folclore”. [...] Tanto faz se isso prejudica o espírito da letra. Tanto faz se os pensadores se encontram na impossibilidade de fixar nosso epicentro, nosso centro de gravidade, nossos meridianos, nossas latitude e longitude. Vivemos, estamos aqui. Não é necessária nenhuma demonstração, nenhuma justificação (Stéphenon, 2000, p. 53).³¹

REFERÊNCIAS

- [Anônimo]. (2021 [1653]) *Lettre écrite de Cayenne contenant ce qui s'est passé en la descente des Français, & leur établissement en l'Amérique*. In : Van Den Bel, M.; Collomb, G. *La colonisation de la Guyane (1626-1696)*. Paris: Hermann, vol. 2, p. 8-14.
- Oliveira, T. A. S.; Santos, C. S.; Borges, F. S. (2022). Lendas da Amazônia transfronteiriça: uma ponte literária entre o Brasil e a Guiana francesa. *Sigma*. Macapá: Instituto de Ensino Superior do Amapá, v.3, n.1, p.126-141. Disponível em <<https://iesap.edu.br/ojs/index.php/sigma/article/view/30/1>> Acesso em 01jan. 2023.
- Belfort, A. (2012). Le conte traditionnel dans l'espace pluri-ethnique guyanais. In : Kululuka, A. A. (dir.). *Homme, Nature et Patrimonialisation Guyane – Caraïbe – Amazonie : connaissances et savoirs dans les cultures plurielles de la Guyane, de l'Amazonie*

et de la Caraïbe. DVD-ROM. Cayenne: Université des Antilles.

Chamoiseau, P. (1994). Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In Ludwig, R. (org.). *Écrire la parole de la nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris: Gallimard, p. 151-158.

Darbon, N. (2014). Bruits, création sonore et performance: trois contes (Palikur, Créole et Saramaka) de Guyane. In *Actes de colloques et journées d'étude. Musique et littérature, entre Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant*. Rouen : Université de Rouen (CÉRÉDI), n° 9. Disponible em <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?bruits-creation-sonore-et.html>> Acesso em 01 jan. 2023.

Fanon, F. (2002 [1961]). *Les Damnés de la Terre*. Paris: La Découverte.

Franketienne (1968). *Mûr à crever*. Port-au-Prince: Presses port-au-princiennes.

Franketienne (1972). *Ultravocal*. Port-au-Prince: Imprimerie Gaston.

Jolivet, M-J. (1982). *La question créole. Essai de sociologie sur la Guyane française*. Paris: Éditions de l'Office de la recherche scientifique et technique d'Outre-Mer.

Kopenawa, D.; Albert, B. (2015 [2010]). *A queda do céu. Palavras de um xamã yamomami*. Tradução do francês para o português por Beatrice Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

Krenak, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Maran, R. *Batouala, véritable roman nègre*. Paris: Albin Michel, 1921.

Ndagano, B. *La Guyane entre mots et maux. Une lecture de l'œuvre d'Élie Stéphenon*. Paris: L'Harmattan, 1994.

Ramassamy, D. (2016). Les magnifieurs de conte: entre traces photographiques et traces biographiques. *Les nouveaux maîtres de la parole créole*. Paris: Éditions Hervé Chopin, p. 4-6.

Renau-Ferrer, A.; Armande-Lapierre, O. (2008). Le conte créole. In Armande-Lapierre, O. *Kraké. Récits créoles traditionnels*, p. 4-6.

Ielpo, R. S.; Weigel, F. (2022). O teatro é primeiramente uma arma política: entrevista com Élie Stéphenon. In *Cadernos de literatura em tradução. Especial literatura da Guiana francesa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n° 25.

Stéphenon, É. (1988). *Ô Mayouri*. Edição bilingue com tradução do crioulo para o francês por Marguerite Fauquenoy. Paris: L'Harmattan.

Stéphenon, É. (2000). *Où se trouvent les orangers ? Yaoundé/Paris: Silex/Nouvelles du Sud*.

Stéphenon, É. (2018). *L'œuvre théâtrale inédite d'Élie Stéphenon*. Présentation de Biringanine Ndagano. Paris: Karthala.

NOTAS

- 1 As traduções de todos os textos em francês são nossas. Para as citações dos textos de Stéphenon, a fim de dar uma melhor ideia de sua escrita, indicaremos sempre em rodapé o texto original. "Un roman est fait pour être lu. Il n'est absolument pas nécessaire d'en faire une exégèse a priori. [...] la technique d'écriture que j'ai utilisée".
- 2 A peça é de 1975, mas foi publicada na antologia de 2018.
- 3 O "mayouri", instituição tradicional da Guiana rural e crioula, é uma "união voluntariamente consentida dos esforços, baseada no princípio de reciprocidade dos serviços dados" e que "se aplica sobretudo nas atividades de lavoura e desbravamento", podendo ser utilizado também "na raspa da mandioca" ou "na construção de *carbets* [pequenas acomodações com redes para dormir]" (Jolivet, 1982, p. 55). O "mayouri" é, de forma reveladora, o título e elemento central de uma das peças de Stéphenon (1988).
- 4 Fundamentelement, "le révéyé" est donc une pratique qui concerne le chant.
- 5 La révolte des notables.
- 6 Etouffant [...] toute velléité de changement.
- 7 On est en général Notable de naissance. Ceux qui en ont la sincère vocation peuvent le devenir par intronisation, parfois par effraction.
- 8 En désespoir de cause
- 9 Citoyen normalisé; homme de garde.
- 10 Tout le monde parle de moi. Parle en mon nom.
- 11 Para a equivalência entre os dois personagens na zona fronteira da Amazônia, ver o instigante artigo de Thiago Azevedo Sá de Oliveira, Carine Silva dos Santos e Sandro Figueiredo Borges (2022).
- 12 En ce temps-là il y avait un géant qui terrorisait la terre entière. [...] petit orphelin infirme.
- 13 Tradução insatisfatória da tão expressiva apóstrofe "putain de malecon à robe".
- 14 Un nègre, un vrai qui pense. [...] une calamité allait s'abattre sur le pays.
- 15 A espiral inspirou toda uma estética na literatura haitiana, com os escritores René Philoctète, Jean-Claude Figolé e, principalmente, Franketienne, que também utilizou o termo do espiralismo. São imagens conceituais que aparecem em obras como *Mûr à crever* (1968) ou *Ultravocal* (1972).
- 16 J'ai vécu dans un pays où l'on voit des miracles. L'envers est l'endroit. Le vrai et le faux sont comme des jumeaux. [...] Tambours, libérez-les mouches-sans-raison. Pour voir la vérité IL FAUT DEVENIR FOU.
- 17 1^{er} Conteur : Krik ! / le Chœur : Krak / 2^e Conteur : Je dis Krik ! / le Chœur : Je dis Krak ! / 3^e Conteur : Que porte l'anolie ? / Le Chœur : Faux-col. / 3^e Conteur : Faux-col ? / L'Assistance : Jaune ! / 1^{er} Conteur : Krik ! Krak ! Aboubou / L'Assistance : Ababa / 2^e Conteur : Aubergines en fleurs ? / Le Chœur : Seins de jeunes filles ! / 3^e Conteur : Aubergines fanées ? / Le Chœur : Seins de vieilles femmes ! / 1^{er} Conteur : Monsieur Krik ! / L'Assistance : Monsieur Krak !
- 18 Enfin on vit une nouvelle aurore. [...] le 7^e jour une ville superbe sans roi, sans esclaves, sans maîtres sans serfs, sans C.R.S sans notaires ni assureurs, sans riches ni pauvres, surgit dans le soleil levant.
- 19 C'est alors que l'esprit qui m'avait envoyé en pénitence me donna un grand coup de pied et j'ai traversé des éons pour retomber ici parmi vous afin de vous raconter tout cela.

- 20 Brillants comme des astres ; de l'or en grappes.
- 21 Jadis, nous vivions dans l'opulence. Nous avions les orangers, ils s'étendaient à perte de vue.
- 22 Nos orangers étaient célèbres de par le monde et les aventuriers débarquaient de partout obsédés à l'envi ; c'est d'ailleurs ce qui attirait Métropole chez nous.
- 23 C'est alors que Métropole proposa, puis imposa (avec en catimini l'accord des Notables) la Dépendance. C'était promesse de nous sauver, mais surtout de retrouver les orangers, car en fait c'était ce que nous voulions – c'est ce que nous voulions – retrouver les orangers.
- 24 Où se trouvent les orangers ? [...] C'était un négrillon, arrivé là nul ne savait quand, ni comment, ni pourquoi. [...] LES OS RANGÉS SE TROUVENT AU CIMETIÈRE.
- 25 Ô toi qui m'inspira un peuple d'évangile, un peuple d'hommes véridiques.
- 26 Un jour nous verrons / fleurir as poitrine / ses seins comme des vases / autour de nos blessures / garderont le désir / ardent de Liberté.
- 27 Je prends ton combat il est mien. Il est nôtre [...] Il y a en chaque humain, d'où qu'il vienne, où qu'il aille... un opprimé, un humilié, un torturé qui se fait, se cache pour oublier.
- 28 En hommage. En guise de solidarité avec tous.
- 29 Et pourtant les dormeurs se mettent en marche. Les abasourdis, les zombies, les momies. [...] Et voici que les damnés de la terre, les plus damnés car la proximité du ciel rend l'enfer plus inhumain, sont debout.
- 30 À l'intérieur du pays, il n'y a presque rien, sinon des tribus indigènes qui ne demandent qu'une chose : qu'ON les laisse vivre à leur manière dans la paix et la liberté. Mais ON a décidé une fois pour toute qu'il fallait les amener à la civilisation, à la Dérision, à la déchéance... au nom du modernisme
- 31 Pourtant nous sommes là, avec nos habitudes, nos coutumes, «notre folklore». [...] Tant pis si ça fait mal à l'esprit de la lettre. Tant pis si les penseurs se trouvent dans l'impossibilité de fixer notre épice, notre centre de gravité, nos méridiens, nos latitude et longitude. Nous vivons, nous sommes là. Point n'est besoin de démonstration, point de justification.

O AUTOR

François Weigel

Professor da Universidade federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Possui Licenciatura em Letras Modernas, pela Universidade de Strasbourg (2009), Mestrado em Literatura Comparada (2011) e Mestrado em Estudos brasileiros, ambos na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2012). É Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em cotutela com a Université Clermont Auvergne (UCA).

E-mail: francois.weigel@letras.ufrj.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8715-4077>