



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS – PÓSLIT

*MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE:*  
TRADUÇÃO CRIOLA E CRIOLIDADES

DYHORRANI DA SILVA BEIRA

Brasília - DF  
2024



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA –UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS – PÓSLIT

**DYHORRANI DA SILVA BEIRA**

***MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE:***  
**TRADUÇÃO CRIOULA E CRIOLIDADES**

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa de Estudos Literários Comparados, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis - UnB

Coorientador: Prof. Dr. Leonardo José Tônus – Sorbonne - Paris IV

Brasília - DF  
2024

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

Beira, Dyhorrani. *MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE: TRADUÇÃO CRIOLA E CRIOLIDADES* p.349 Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). 2024. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2024.

Documento formal autorizando a reprodução desta tese de doutorado para empréstimo ou comercialização exclusivamente para fins acadêmicos. Este documento foi emitido pela autora à Universidade de Brasília e está arquivado na Secretaria do Programa de Pós-Graduação. A autora reserva todos os demais direitos autorais de publicação. Nenhuma parte desta tese de doutorado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito da autora. Citações são permitidas e incentivadas, desde que a fonte seja devidamente mencionada.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dm da Silva Beira , Dyhorrani  
MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE: TRADUÇÃO CRIOLA E  
CRIOLIDADES / Dyhorrani da Silva Beira ; orientador Maria  
da Glória Magalhães dos Reis; co-orientador Leonardo José  
Tônus. -- Brasília, 2024.  
349 p.

Tese (Doutorado em Literatura) -- Universidade de  
Brasília, 2024.

1. Manman Dlo contre la Fée Carabosse. 2. Teatro. 3.  
Oralidade. 4. Criolidade. 5. Tradução. I. Magalhães dos  
Reis, Maria da Glória, orient. II. Tônus, Leonardo José,  
co-orient. III. Título.

## BANCA EXAMINADORA

A tese intitulada “*MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE: TRADUÇÃO CRIOULA E CRIOULIDADES*”, de autoria exclusiva de Dyhorrani da Silva Beira, foi julgada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

**Prof. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis**  
Universidade de Brasília – UnB  
Presidente

---

**Prof. Dr. José Leonardo Tônus**  
Coorientador  
Sorbonne Université

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Hartmann**  
Examinadora interna  
Universidade de Brasília – PPCEN

---

**Prof. Dr. Rodrigo Ielpo**  
Examinador externo – UFRN

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Josilene Pinheiro-Mariz**  
Examinadora externa – UFCG

---

**Prof.Dr. Eclair Antônio Almeida Filho**  
Suplente – UnB

Data da defesa  
Brasília, 19 de setembro de 2024

## AGRADECIMENTOS

Costumo dizer que agradecer sempre é um gesto delicado, especialmente quando tentamos colocar nomes no papel. O ato se torna quase frágil... quando os primeiros nomes, aqueles que talvez mereçam maior destaque, são mencionados. Gostaria que não houvesse hierarquias aqui, pois cada pessoa, com suas contribuições, preencheu espaços essenciais para moldar não apenas esta escrita, mas também o ser humano por trás destas palavras. Embora estas linhas terminem rapidamente, elas expressam apenas uma pequena nota de meu profundo agradecimento.

Minha família é o primeiro e maior grupo ao qual não posso deixar de expressar minha mais profunda admiração e gratidão. Sou eternamente grata pelos pais que me foram dados e por todo o apoio que recebi desde o início. Hoje, com mais vivências, sou capaz de enxergar as muitas dificuldades encontradas ao longo do caminho. Mas, felizmente, mesmo diante desses obstáculos, sempre encontrei o incentivo necessário para segurar firme e seguir em frente. Obrigada pai, obrigada mãe e obrigada irmão por sermos exatamente como somos.

Agradeço ao meu companheiro e amigo Frank Ned por toda cumplicidade, apoio e suporte durante todo período doutoral. Um dos meus maiores incentivadores, por vezes, mais empolgado do que eu, obrigada pelas paciências, pela compreensão nas ausências e por todo suporte, inclusive físico no qual eu pudesse me concentrar sem maiores distrações. Seus incentivos foram importantes para observar outras perspectivas de análise para uma temática que, cada vez mais se alinha à realidade tecnológica e conectada do mundo global de dados.

Agradeço imensamente à Professora Dr.<sup>a</sup> Maria da Glória Magalhães dos Reis, a professora de olhos penetrantes que me acompanha há algum tempo. É curioso como o tempo literalmente voa, mas não nos faz esquecer certas memórias. Lembro-me da primeira vez que vi a Glória na Universidade de Brasília (UnB): uma pessoa cheia de alegria, vivaz, e que sempre soube abordar temas complexos com uma leveza ímpar. Agradeço por ter aceitado me acompanhar nessa jornada da maravilha. Foi um caminho longo em certos aspectos, mas, ao mesmo tempo, profundamente gratificante. Sou grata por todo o incentivo que me deu, mesmo antes de sabermos que enfrentaríamos uma

pandemia que duraria anos, e por todo o acompanhamento durante esses quatro anos de escrita desta tese.

Agradeço ao professor Dr. Leonardo Tônus, meu coorientador durante a realização do Doutorado Sanduíche na Sorbonne – Paris IV. Primeiramente, agradeço a empreitada de me orientar e de ter aceitado o convite em um período prazos tão apertados. Fico muito feliz que nossos encontros tenham sido frutíferos e objeto de muita satisfação para mim, uma vez que todos eles abriram meus olhos e me incentivaram bastante. Obrigada por todo suporte durante esse período e espero que sua “tonuscidade” continue contagiando a todos!

Agradeço a professora Dr.<sup>a</sup>. Sylvie Chalaye pela recepção no seminário Scènes et Alterité: Scènes et dramaturgies d’Afrique et des diasporas en postcolonie : enjeux esthétiques, enjeux politiques Séminaire de recherche (Master & Doctorat). Foi bastante motivante poder seguir as aulas no Musée du Quai Branly. A mim me pareceu bastante oportuno discutir colonialidade em um museu repleto de obras “emprestadas” de outras regiões do mundo. Isso me estimulou a uma reflexão mais profunda sobre o papel das instituições culturais na preservação e interpretação das heranças culturais globais e como o conceito de roubo e multidisciplinar.

Agradeço à professora Dr.<sup>a</sup>. Norma Diana Hamilton, à professora Dr.<sup>a</sup>. Luciana Hartmann e ao professor Dr. João Vicente Pereira Neto pela participação na minha banca de qualificação, bem como pelas orientações e sugestões valiosas que contribuíram significativamente para a continuidade e o desenvolvimento deste trabalho.

Je remercie profondément la famille Vaton pour m'avoir accueillie avec tant de chaleur, et en particulier Véronique Vaton et Antoine Vaton (Antoine de las Muertes). Un jour, sans prétention, nous nous sommes rencontrés au Centre Culturel Banco do Brasil (CCBB), un an avant que je sache que j'irais en France. Cette brève rencontre de moins d'une heure s'est transformée en le début d'une amitié durable. Je suis infiniment reconnaissante de m'avoir reçue, de partager vos vies avec moi, de m'avoir incluse, et pour le soin et l'attention que vous m'avez toujours accordés. J'espère un jour battre Vero

au backgammon et être capable de faire des photos aussi émouvantes que celles de Tonho<sup>1</sup>.

Je remercie mon amie Soraya Bennadji pour sa compagnie pendant mes jours à Paris et à Villejuif. Je suis reconnaissante que tu aies partagé ta vie, ta culture, et que tu m'aies appris la valeur du don de soi et du service. J'ai beaucoup appris en observant les soins et le dévouement que tu as accordés à tes parents. Merci de m'avoir accompagnée dans nos aventures aquatiques et de m'avoir appris à pratiquer l'apnée. Cette pratique m'accompagne encore aujourd'hui, et je ressens une profonde sensation de relaxation chaque fois que je la réalise. Les jours que nous avons passés ensemble ont tous été agréables et restent vivants dans ma mémoire. De plus, ton aide lors de la rencontre avec Merilinne<sup>2</sup>, employée de GoSport, a été essentielle. Grâce à cela, j'ai pu approfondir mes connaissances et comprendre certains concepts créoles difficiles à trouver dans les livres<sup>3</sup>.

Agradeço aos amigos e amigas de pesquisa Luísa Zanini Vargas, pesquisadora de Manman Dlo, pelas trocas de ideias e informações atualizadas diretamente da Martinica. Agradeço também a Jessica Pozzi, pesquisadora de Chamoiseau, com quem tive uma excelente conversa sobre o tema. Sou grato às duas pela disponibilidade e pelo encontro agradável em Brasília!

Agradeço a Rozana Correia por ter me ajudado a encontrar o texto objeto deste trabalho: *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse*. Sua ajuda foi primordial para que eu desse prosseguimento ao projeto inicial desta pesquisa. Mesmo com as dificuldades

---

<sup>1</sup> Agradeço profundamente à família Vaton por me acolherem com tanto carinho, e em especial a Véronique Vaton e Antoine Vaton (Antoine de las Muertes). Em um dia despretenso, nos encontramos no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), um ano antes de eu saber que estaria na França. Esse breve encontro de menos de uma hora acabou se transformando no início de uma amizade que perdura. Sou imensamente grata por me receberem, por compartilharem suas vidas comigo, por me incluírem, e pelo cuidado e atenção que sempre demonstraram. Espero superar Vero no gamão e que um dia eu possa fazer fotos tão tocantes quanto às do Tonho.

<sup>2</sup> Falarei de Meriline mais adiante, mas adianto que ela é uma senhora martinicana, residente em Paris, que trabalha em uma loja de roupas esportivas e gentilmente se ofereceu para ajudar com questões relacionadas à língua crioula.

<sup>3</sup> Agradeço à minha amiga Soraya Bennadji pela companhia nos meus dias em Paris e Villejuif. Sou grata por você ter compartilhado sua vida, sua cultura, e por me ensinar sobre o valor de se doar e servir. Aprendi muito ao observar o cuidado e o empenho que você dedicou aos seus pais. Obrigada por me acompanhar nas aventuras aquáticas e por me ensinar a praticar apneia. Essa prática me acompanha até hoje, e sinto uma profunda sensação de relaxamento sempre que a realizo. Os dias que passamos juntas foram todos agradáveis e permanecem vivos em minha memória. Além disso, sua ajuda no encontro com Merilinne, funcionária da GoSport, foi essencial. Graças a isso, pude aprofundar meu conhecimento e compreender certos conceitos crioulos que são difíceis de encontrar nos livros.

impostas pela pandemia, que tornaram o acesso a esse texto ainda mais complicado, seu empenho foi crucial para o avanço do meu trabalho.

Agradeço a minha amiga, companheira de doutorado-sanduíche Thaynara Henriques que me acompanhou nessa jornada estrangeira e recentemente defendeu sua tese. Nossa volta a França fortaleceu nossos laços e ampliou nossa amizade! Quem diria que nos encontraríamos novamente no país que nos tornamos conhecidas e replicaríamos uma foto icônica quase dez anos depois.

Agradeço a Maria Luiza Santa Cruz pelas conversas sobre o futuro do jovem de meia idade e acadêmico e a todos outros amigos e amigas que transversalmente participaram desse momento de vida. Agradeço também ao meu colega Marcelo Mello pela disponibilidade e incentivo na pesquisa e pelas conversas acadêmicas cheias de ideias.

Gostaria de expressar minha gratidão aos amigos do grupo de pesquisa LEDrac pelas valiosas discussões sobre a peça, pelas conversas enriquecedoras e pelo apoio em nossas pesquisas. Meu agradecimento especial a João Vicente e Jorge Morais pelas leituras e avaliações nos primeiros anos do projeto. Nos encontros mais recentes, sou profundamente grata a Tainan Morais, Karine Souza, Lucca Greco, Veronica Bianco, Hogan Waked, Euslene Souza (Leninha) e Thaynara Henriques. A contribuição de cada um de vocês foi essencial para a leitura da tradução e a exploração das possibilidades tradutórias.

Agradeço à Santa Cruz – Consultoria Jurídica por todo o suporte oferecido durante meus períodos de ausência e dedicação ao trabalho acadêmico. A disponibilização do espaço para escrita foi de extrema importância para mim.

Agradeço ao apoio financeiro concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), por meio do Código de Financiamento 001. Esse suporte foi essencial para a realização do doutorado sanduíche na Sorbonne Université, viabilizando a condução e o desenvolvimento desta pesquisa. Sem o respaldo da CAPES, a concretização deste projeto seria muito mais desafiadora.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Patrick Chamoiseau pour sa générosité en m'accordant une interview si enrichissante et en restant disponible pour répondre à mes questions. Parler de vous m'incite toujours à me remettre en question, non par timidité, mais parce que je me reconnais dans vos écrits. À travers eux, j'ai découvert le monde auquel j'appartiens sous une nouvelle perspective : une réalité



cachée et voilée par les histoires, celles écrites avec un H majuscule. Je suis infiniment reconnaissante d'avoir eu l'opportunité de me plonger dans votre œuvre et de grandir, tant sur le plan personnel qu'académique, grâce à vos écrits et à vos réflexions<sup>4</sup>.

Agradeço à professora Dra. Luciana Hartmann, à professora Dra. Josilene Pinheiro-Mariz e ao professor Dr. Rodrigo Ielpo por gentilmente aceitarem participar da banca examinadora.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão a todos que, de alguma forma, cruzaram meu caminho durante este processo de escrita. O que começou como um trabalho evoluiu para algo muito maior: um verdadeiro projeto de vida. Cada pessoa que participou dessa jornada, seja direta ou indiretamente, deixou uma marca indelével no que este projeto se tornou. A contribuição de cada um, por menor que possa parecer, foi fundamental para transformar este trabalho em uma parte significativa da minha trajetória pessoal e profissional.

---

<sup>4</sup> Agradeço profundamente a Patrick Chamoiseau pela generosidade em me conceder uma entrevista tão enriquecedora e manter contato comigo para retirada de dúvidas. Sempre me sinto inclinada a questionar a mim mesma ao falar sobre você, não por timidez, mas porque me reconheço em seus textos; neles, consegui enxergar o mundo ao qual pertenço através de uma nova lente: um real oculto e mascarado pelas históricas contadas com H maiúsculo. Sou imensamente grata pela oportunidade de me aproximar de sua obra e de crescer, tanto pessoal quanto academicamente, por meio de seus escritos e pensamentos.

## RESUMO

Esta tese consiste na análise e tradução da peça teatral *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* escrita por Patrick Chamoiseau em 1982. A primeira peça teatral do autor conta a história da colonização no mundo da Maravilha. Duas célebres personagens das tradições orais antilhana e europeia entram em combate. Carabosse, “bruxa dos pinheiros e das neves, diplomada da cultura greco-latina”, enfrenta Manman Dlo, “diaba aquática vinda da África e conhecida sobre todo arco caribenho e na América do Sul sob vários nomes”. Empoleirada em sua vassoura mecânica, Carabosse desembarca em uma terra desconhecida onde ela decide explorar as riquezas e impor submissão absoluta a uma população que se vê reduzida à escravidão. O mundo da Maravilha é tomado por uma grande escuridão: o silêncio da “Grande Noite”, um silêncio que apenas Manman Dlo poderá quebrar. A história contada se revela espelho da História por meio de transposições entre um novo e velho mundo, oral e escrito, moderno e não moderno. Assim, este trabalho propõe uma visão geral sobre a peça de Chamoiseau, considerando uma discussão sobre os aspectos coloniais que são abordados no texto, incluindo o teatro crioulofônico, conceitos-chave como Antilhanidade e Crioulidade, a proposta de um projeto de tradução que visa a manutenção dos aspectos crioulos presentes na peça. Além disso, o texto de Chamoiseau é analisado quanto às suas características orais, incluindo referências ao conto crioulo e a personagens do universo cultural caribenho, a partir da visão da Relação de Édouard Glissant. A análise da tradução aborda as possibilidades e os limites de um projeto de tradução crioula, cujo objetivo inicial é oferecer aos leitores uma tradução acadêmica que preserve os elementos crioulos e do conto crioulo presentes na obra em consonância com a abordagem tradutória de Henri Meschonnic. Como resultado, é apresentada uma tradução inédita da obra para o português, que visa tanto introduzir o texto no contexto brasileiro quanto manter e destacar seus aspectos crioulos.

**Palavras-chave:** *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Teatro. Oralidade. Crioulidade. Tradução.

## RESUMEN

Esta tesis consiste en el análisis y traducción de la obra teatral *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse* escrita por Patrick Chamoiseau en 1982. La primera obra teatral del autor cuenta la historia de la colonización en el mundo de la Maravilla. Dos célebres personajes de las tradiciones orales antillana y europea entran en combate. Carabosse, “bruja de los pinos y las nieves, graduada en cultura grecolatina”, se enfrenta a Manman Dlo, “diabla acuática venida de África y conocida en todo el arco caribeño y en América del Sur bajo varios nombres”. Encaramada en su escoba mecánica, Carabosse desembarca en una tierra desconocida donde decide explotar las riquezas e imponer una sumisión absoluta a una población que se ve reducida a la esclavitud. El mundo de la Maravilla es tomado por una gran oscuridad, el silencio de la “Gran Noche”, un silencio que solo Manman Dlo podrá romper. La historia contada se revela como un espejo de la Historia a través de transposiciones entre un mundo nuevo y viejo, oral y escrito, moderno y no moderno. Así, este trabajo propone una visión general sobre la obra de Chamoiseau, incluyendo una discusión sobre los aspectos coloniales abordados en el texto, incluyendo el teatro crioulófono, conceptos clave como Antillanidad y Crioulidad, y la propuesta de un proyecto de traducción que busca mantener los aspectos crioulos presentes en la obra. Además, el texto de Chamoiseau es analizado en cuanto a sus características orales, incluyendo referencias al cuento crioulo y a personajes del universo cultural caribeño, desde la perspectiva de la Relación de Édouard Glissant. El análisis de la traducción aborda las posibilidades y los límites de un proyecto de traducción crioula, cuyo objetivo inicial es ofrecer a los lectores una traducción académica que preserve los elementos crioulos y del cuento crioulo presentes en la obra, en consonancia con el enfoque traductor de Henri Meschonnic. Como resultado, se presenta una traducción inédita de la obra al portugués, que busca tanto introducir el texto en el contexto brasileño como mantener y destacar sus aspectos crioulos.

**Palabras clave:** *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Teatro. Oralidad. Crioulidad. Traducción.

## ABSTRACT

This thesis consists of the analysis and translation of the play *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse* written by Patrick Chamoiseau in 1982. The author's first play tells the story of colonization in the world of Wonder. Two famous characters from Antillean and European oral traditions clash. Carabosse, “witch of the pines and snows, graduate of Greco-Latin culture”, faces Manman Dlo, “an aquatic devil from Africa, known throughout the Caribbean arc and South America under various names”. Perched on her mechanical broom, Carabosse lands in an unknown land where she decides to exploit the riches and impose absolute submission on a population reduced to slavery. The world of Wonder is engulfed in a great darkness, the silence of the “Great Night” a silence that only Manman Dlo can break. The story told reflects History through transpositions between a new and old world, oral and written, modern and non-modern. Thus, this work offers an overview of Chamoiseau's play, including a discussion of the colonial aspects addressed in the text, including Creole-speaking theater, key concepts such as Antillanité and Creoleness, and a translation project that aims to maintain the Creole aspects present in the play. Additionally, Chamoiseau's text is analyzed for its oral characteristics, including references to Creole tales and characters from the Caribbean cultural universe, from the perspective of Édouard Glissant's *Relation*. The translation analysis addresses the possibilities and limitations of a Creole translation project, whose initial goal is to offer readers an academic translation that preserves the Creole elements and Creole tales present in the work in accordance with Henri Meschonnic's translation approach. As a result, an unprecedented translation of the work into Portuguese is presented, aiming to both introduce the text into the Brazilian context and maintain and highlight its Creole aspects.

**Keywords:** *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Theater. Orality. Creoleness. Translation.

## RÉSUMÉ

Cette thèse consiste en l'analyse et la traduction de la pièce de théâtre *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse* écrite par Patrick Chamoiseau en 1982. La première pièce de théâtre de l'auteur raconte l'histoire de la colonisation dans le monde de Merveille. Deux célèbres personnages des traditions orales antillaise et européenne s'affrontent. Carabosse, « sorcière des pins et des neiges, diplômée de la culture gréco-latine », affronte Manman Dlo, « diable aquatique venu d'Afrique et connu dans tout l'arc caribéen et en Amérique du Sud sous divers noms ». Perchée sur son balai mécanique, Carabosse débarque dans une terre inconnue où elle décide d'exploiter les richesses et d'imposer une soumission absolue à une population réduite en esclavage. Le monde de Merveille est plongé dans une grande obscurité, le silence de la « Grande Nuit », un silence que seule Manman Dlo pourra briser. L'histoire racontée se révèle être un miroir de l'Histoire à travers des transpositions entre un nouveau et un ancien monde, oral et écrit, moderne et non moderne. Ainsi, ce travail propose une vue d'ensemble sur la pièce de Chamoiseau, incluant une discussion sur les aspects coloniaux abordés dans le texte, y compris le théâtre créolophone, des concepts clés tels que l'Antillanité et la Créolité, et la proposition d'un projet de traduction visant à maintenir les aspects créoles présents dans la pièce. De plus, le texte de Chamoiseau est analysé quant à ses caractéristiques orales, y compris les références au conte créole et aux personnages de l'univers culturel caribéen, à partir de la vision de la Relation d'Édouard Glissant. L'analyse de la traduction aborde les possibilités et les limites d'un projet de traduction créole, dont l'objectif initial est d'offrir aux lecteurs une traduction académique qui préserve les éléments créoles et du conte créole présents dans l'œuvre en accord avec l'approche traductive d'Henri Meschonnic. En conséquence, une traduction inédite de l'œuvre en portugais est présentée, visant à la fois à introduire le texte dans le contexte brésilien et à maintenir et mettre en valeur ses aspects créoles.

Mots-clés: *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Théâtre. Oralité. Créolité. Traduction.

## SUMÁRIO

PERCURSO DE PESQUISA .....	18
INTRODUÇÃO .....	21
JUSTIFICATIVA DO <i>CORPUS</i> PARA TRADUÇÃO .....	26
<b>CAPÍTULO I – LUGAR · FALA · ESCRITA.....</b>	<b>34</b>
CONTEXTUALIZAÇÃO .....	35
<b>1. O LOCAL DE ONDE SE FALA: A (IN)VISÍVEL MARTINICA .....</b>	<b>39</b>
1.1 A história que se refaz ou que continua.....	41
1.2 Descolonizando a História: A urgência de reescrever narrativas.....	43
1.3 Os Cinco Pilares da Crioulidade: Revisão e reivindicação da identidade Antilhana .....	46
<b>2. LÍNGUA CRIOULA: RAÍZES E EXPRESSÕES.....</b>	<b>49</b>
2.1 Crioulo em primeiros escritos .....	51
2.2 Oralidade e escrita.....	57
2.2 O contador de histórias e escritor de histórias: a oralidade que se escreve .....	58
<b>3. OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS.....</b>	<b>61</b>
3.1 As nuances da decolonialidade, descolonialidade e pós-colonialismo.....	68
3.1.1 <i>Pontos de similaridade e discordância entre colonialidade e descolonialidade..</i>	71
<b>4. EXPLORANDO RAÍZES E FLUXOS EM CULTURAS PÓS-COLONIAIS.....</b>	<b>74</b>
4.1 Negritude e Antilhanidade.....	75
4.2 Crioulidade, Crioulização e Mestiçagem.....	76
4.3 Hibridismo e Mimetismo.....	79
4.4 Identidade Raiz e Identidade Rizoma.....	80
<b>5. PATRICK CHAMOISEAU, O OASEAU DO AZUL MARTINICANO.....</b>	<b>83</b>
5.1 Chamoiseau origem (nascimento, formação).....	83
5.2 Influências na escrita de Chamoiseau.....	85
5.3 Produção e tradução de obras de Chamoiseau .....	90
5.4 A metamorfose do escritor: Chamoiseau e seu tempo .....	93
5.5 Chamoiseau em <i>Manman Dlo contre la Fée Carabosse</i> .....	96

<b>CAPÍTULO II – ATO · MARAVILHOSO · REAL · ORAL .....</b>	<b>100</b>
<b>1. O TEATRO ANTILHANO: PERSPECTIVAS .....</b>	<b>103</b>
1.1 A pequena história do teatro antilhano.....	104
1.2 O teatro Crioulófono.....	108
1.3 Nem sempre do caribe para o mundo.....	112
1.4 Chamoiseau e o teatro .....	117
<b>2. MAMMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE: UMA FANTASIA NA REALIDADE</b>	<b>120</b>
2.1 Elementos principais da composição teatral <i>Manman Dlo contre la Fée Carabosse</i> .....	133
<b>3. OS PERSONAGENS: UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA .....</b>	<b>151</b>
3.1. Personagens com partícula crioula diminutiva “ti” .....	154
3.2. Personagens onomatopaicos.....	154
3.3 Personagens com assimilação contista.....	155
3.4 Manman Dlo: A Rainha das águas .....	161
3.4.1 <i>O caráter sócio-representativo de Manman Dlo</i> .....	167
3.4 Carabosse e sua Vassoura: O ocidente questionado .....	169
3.5 Vassoura: Questionadora do ocidente, (des) apoiadora de Carabosse .....	178
<b>4. O CONTADOR DE HISTÓRIAS .....</b>	<b>183</b>
<b>CAPÍTULO III – TRADUÇÃO · CRIOULA · ESCRITA.....</b>	<b>187</b>
<b>1. TRADUÇÃO INTENCIONAL E CULTURAL: ABORDAGENS E DESAFIOS NO PROJETO DE TRADUÇÃO DE MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE .....</b>	<b>190</b>
1.1 Repensando a tradução: Descolonização e Crioulização no contexto de textos Mestiços.....	192
<b>2. O TEXTO CRIOULO .....</b>	<b>196</b>
<b>3. A TRADUÇÃO CRIOULA .....</b>	<b>199</b>
<b>4. CARACTERÍSTICAS GERAIS DO TEXTO PRÉ-TRADUÇÃO.....</b>	<b>206</b>
4.1 Grafia de nomes de personagens .....	207
4.2 Palavras em maiúscula e minúscula.....	208
4.3 Palavras em maiúsculas e pontuação .....	211

<b>5.</b>	<b>ESTRATÉGIAS GERAIS DE TRADUÇÃO .....</b>	<b>215</b>
5.1	Fauna e flora .....	215
5.1.1	<i>Árvores e plantas</i> .....	216
5.1.2	<i>Frutas e legumes</i> .....	216
5.1.3	<i>Peixes, moluscos e crustáceos</i> .....	217
5.1.4	<i>Insetos</i> .....	217
5.1.5	<i>Aves</i> .....	219
5.2	Crioulo .....	220
5.2.1	<i>Oscilações gráficas</i> .....	224
5.3	Outros elementos .....	225
5.3.1	<i>Danças</i> .....	225
5.3.2	<i>Topônimos</i> .....	230
5.3.3	<i>Onomatopeias</i> .....	231
5.3.4	<i>Criações lexicais com hífen ou com verbos, substantivos, advérbio, adjetivos</i> .	231
<b>6.</b>	<b>VERSÕES DA TRADUÇÃO: PROCESSOS.....</b>	<b>232</b>
6.1	O processo de tradução .....	234
6.2.	Transcrição do texto em imagem para documento editável em Word .....	234
6.3.	Tradução da peça com Smartcat: Preservação de termos em crioulo .....	235
6.4.	Revisão e complemento de tradução .....	237
6.5	Segunda revisão com notas de rodapé para termos crioulos.....	239
6.6.	Terceira Revisão com o grupo LEDrac: Análise de Lógica, Rimas e Fluxo” .....	239
<b>7.</b>	<b>RITMO, ORALIDADE NA TRADUÇÃO .....</b>	<b>240</b>
7.1	Onomatopeias .....	243
7.1.1	<i>Onomatopeias de sons associados a situações ou movimentos</i> .....	243
7.1.2	<i>Onomatopeias de movimentos</i> .....	244
7.1.3	<i>Onomatopeias de sons específicos de animais</i> .....	245
7.1.4	<i>Onomatopeias de sons de fenômenos da natureza</i> .....	247
<b>8.</b>	<b>EXPRESSÕES.....</b>	<b>249</b>
8.1	Interjeições .....	251
8.2	Manutenção do registro oral na tradução .....	254
<b>9.</b>	<b>TRADUÇÃO DOS NOMES DE PERSONAGENS .....</b>	<b>256</b>
9.1	Por que não traduzir certos nomes de personagens? .....	260



CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	266
REFERÊNCIAS .....	273
Apêndice A. Relato de contato-aprendizado do Crioulo martinicano.....	281
Apêndice B. Termos crioulos e onomatopeias em <i>Manman Dlo contre la fee Carabosse</i> .....	282
Apêndice C – Roteiro de entrevista aplicado ao Autor Patrick Chamoiseau .....	306
Apêndice D – Transcrição de entrevista realizada em 27 de fevereiro de 2024 com o autor de <i>Manman Dlo Contre la Fée Carabosse</i> . .....	310
Apêndice E – Tradução da transcrição da entrevista realizada em 27 de fevereiro de 2024 com Patrick Chamoiseau sobre a peça <i>Manman Dlo Contre la Fée Carabosse</i> . ..	329
Apêndice F – Algumas das estratégias tradutórias adotadas. ....	347

## PERCURSO DE PESQUISA

*Pensar o pensamento geralmente significa retirar-se para um local sem dimensão, onde apenas a ideia do pensamento se obstina. Mas o pensamento realmente se espaça pelo mundo. Ele informa o imaginário dos povos, suas poéticas diversas que ele, por sua vez, transforma, ou seja, nos quais seu risco se realiza.*

Glissant, em *Poética da Relação*

A presente tese representa a continuidade de meu percurso de pesquisa nas áreas da literatura e da tradutologia, em diálogo com os estudos caribenhos e pós-coloniais. Este percurso iniciou-se na graduação, com o trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado “Traduzir *Catharsis* de Gustave Akakpo: Elementos de uma Poética Pós-Colonial” (2013) e com a dissertação de mestrado, denominada “*L’Éloge de la Créolité: para uma tradução crioula*” (2017).

Durante minha pesquisa inicial, ao entrar em contato com o texto de Gustave Akakpo, um jovem autor togolês, fui capaz de explorar, por meio de seus personagens, vidas exiladas de si mesmas, de seus passados e, por vezes, de seus futuros. Essa imersão nesse universo despertou em mim um interesse pelas complexas questões de identidade e exílio que permeiam as experiências pós-coloniais. Ao avançar nos estudos, desloquei-me do imaginário africano trazido por Akakpo e me volvei em direção às Antilhas. Nesse novo percurso, ao atravessar o mar de distâncias culturais e geográficas, encontrei nos escritos de Patrick Chamoiseau sentimentos e temáticas semelhantes.

Ao propor uma tradução para o livro-manifesto *Éloge de la Créolité*, de Jean Bernabé, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau, tive a oportunidade de melhor compreender e me aprofundar nas temáticas da Crioulidade. Este manifesto, que celebra a diversidade cultural e linguística das Antilhas, ofereceu uma lente através da qual pude explorar as complexas dinâmicas de identidade, hibridismo e resistência cultural.

Sob orientação da Dr.<sup>a</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira, meu primeiro trabalho consistiu na tradução da peça *Catharsis* e na discussão sobre a poética akakponiana<sup>5</sup>, explorando a escrita híbrida, mestiçada e mestiçante, bem como o discurso pós-colonial. Das

---

<sup>5</sup> Ao fazer meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), utilizei essa terminologia. Entretanto, pesquisas mais recentes, como a realizada por Rozana Correia, em seu trabalho intitulado *Esthétique Du Camouflage : La Créolisation Comme Procédé Poétique dans L’œuvre Dramaturgique, de Gustave Akakpo* (2021), utiliza a expressão “akakpoana”. Como faço menção direta ao meu trabalho, mantive menção original.

questões poéticas ligadas à escrita, debrucei-me mais particularmente aos elementos rítmicos e de oralidade, ligados, particularmente, às ideias de Meschonnic (1982). No que diz respeito ao conceito de interlíngua, apontei como ela se manifestava e de que maneira se apresentou como língua de resistência a uma presença colonizadora. Do traduzir, se desdobraram questões teóricas, tais como o etnocentrismo em tradução; o pós-colonialismo; e a especificidade do texto dramático. À época, a tradução da peça foi removida do texto por não termos a concessão dos direitos autorais de publicação.

No TCC, embora tenha trabalhado com um texto dramático de origem togolesa, deparei-me com composições poéticas e estruturais semelhantes àquelas que viriam a ser identificadas e analisadas na dissertação de mestrado. Desse modo, no desenvolvimento da dissertação, também sob orientação da Dr.<sup>a</sup> Alice Maria de Araújo Ferreira, apresentei a tradução para o português do livro-manifesto *Éloge de la Creolité*, assim como a discussão de conceitos ligados à Crioulidade: a oralidade, a memória, a existência, a modernidade e a palavra. Apresentei, desse modo, uma análise do contato entre as línguas crioulas e francesa a partir de um processo de transformação identitário que reivindica seu espaço de fala e uma tradução transvestida de mestiçagem.

Além disso, foi importante, ainda na dissertação, uma discussão acerca do desenvolvimento das estruturas críticas da Negritude, da Crioulidade e da Antilhanidade. Neste contexto, foi traçado um paralelo entre o nascimento da Negritude, a sua importância enquanto movimento reflexivo e os subsequentes movimentos da Crioulização, da Crioulidade e da Antilhanidade. Desta reflexão nasce o artigo *Da Negritude Cesariana à Antilhanidade Glissantiana: O Caminho para Crioulidade e a Tradução como Prática Mestiça* (2017). Nele, ressaltei que a “Negritude não só abriu as portas para que outros movimentos se instaurassem, mas ampliou a própria dimensão do negro no mundo, fazendo com que suas reivindicações alcançassem a sociedade e a literatura” (Beira, 2017a, p. 198).

Para exemplificar as interações entre francês e crioulo apontadas no manifesto, me vali de *Texaco* (Chamoiseau, 1992), que “se apresenta como discurso de resistência à hegemonia sociocultural e linguística a partir de uma revisão do discurso histórico” (Beira, 2017a, p. 69). A partir dele pude observar e analisar os contatos de língua, oralidade e ritmo na tradução e um projeto de tradução que esteja centrado nas

questões éticas, mestiçagem e impossibilidade de equivalência, nos contatos e no ritmo específico da língua traduzida e a ser traduzida.

Sem dúvidas, o TCC e a dissertação, a partir dessas traduções e discussões, me direcionaram para o trabalho com *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* e me envolveram cada vez mais com os aspectos da Crioulidade, como a língua, a identidade e o repensar da História. Em ambos os trabalhos, fui levada a observar as dinâmicas dos processos colonizatórios, suas marcas, feridas e suas permanências. Essas permanências se reverberam dentro do texto, como um grito que ecoa por mudanças ou, ao menos, por reconhecimento.

Para além de questões acadêmicas, as temáticas que surgiram desses estudos tocaram em mim sentimentos particulares que foram alimentados a cada texto e pesquisa realizada. Como filha do estupro colonial, me vi confrontada na minha identidade, desnuda diante da minha imagem de ser e obstinada a pensar esses pensamentos. Mesmo que diante de textos estrangeiros, ainda que diante de escritos franceses, pude perceber a forma como as narrativas externas são impostas e influenciam diretamente o presente, por meio de um passado de dominação.

Esse processo de autorreflexão causado pela pesquisa me mostrou um passado de dor, de mentira, de usurpação, mas também de superação e de luta constante. O que, por sua vez, se desencadeia em novas formas de superar, reivindicar e reconstruir vozes, inclusive a minha. Assim, ao aprofundar-me nos estudos sobre a Crioulidade e nas escritas antilhanas, encontrei não apenas um tema acadêmico, mas um caminho para o reconhecimento do meu lugar, no meu Brasil colonizado. Frente a isso e no intuito de desenvolver cada vez mais a temática da Crioulidade, da Negritude e, de modo geral, da releitura das histórias unilaterais, desenvolvi o site *Poética Crioula*<sup>6</sup>, com o objetivo de divulgar e ampliar um espaço de escrita e posicionamento.

Por fim, para além de um trabalho acadêmico, as pesquisas que se desenvolveram e as que estão por se desenvolver se tornaram parte da minha vida, de forma que não há mais possibilidade de dissociar vida acadêmica de vida pessoal, pois como afirma Edouard Glissant “o que nos motiva não é apenas a definição de nossas identidades, mas também a sua relação com todo o possível” (Glissant, 2021, p. 117).

---

<sup>6</sup> [www.poeticacrioula.com](http://www.poeticacrioula.com).

## INTRODUÇÃO

Quando tudo começa e nada termina

Em 1982, Patrick Chamoiseau (1953 – atual), autor jovem e embebido pelo pensamento da negritude, por volta de seus vinte anos, publica uma peça teatral intitulada *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Essa obra insere-se no contexto literário e cultural do Caribe francófono, refletindo sobre a colonização no mundo da maravilha. Chamoiseau, conhecido por seu papel fundamental na promoção da identidade cultural crioula, utiliza nesta peça elementos míticos e culturais para abordar questões de opressão, resistência e identidade.

Patrick Chamoiseau escreve *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982) inspirado em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Ele argumenta que o livro causou um impacto tão grande sobre ele que em todo seu trabalho sempre haverá uma relação com o maravilhoso. O autor salienta, em entrevista exclusiva para esta tese<sup>7</sup>, afirmando que é como se a porta do maravilhoso tivesse sido aberta com *Alice no País das Maravilhas* e assim continuasse durante sua vida de escrita. Ele complementa, dizendo que:

A partir daí, tudo o que eu adiciono como princípio estético ao meu trabalho contém essa porta aberta para o maravilhoso. O fato de eu ter sido alertado pelo Maravilhoso Ocidental me tornou muito atento ao Maravilhoso Crioulo. Então, o Maravilhoso Ocidental eu encontrei nos livros, com os contos de Perrault, enfim, todos os contos que se contam para as crianças e, claro, literariamente com *Alice no País das Maravilhas*. Mas o Maravilhoso Crioulo eu só encontrei na minha própria vida<sup>8</sup> (Chamoiseau, apêndice, p. 334).

Ao se deparar com toda a fantasia disponível no texto de Carroll, Chamoiseau busca relacionar esses dois universos fantasiosos. De um lado, Carroll e Perrault como navegantes de um mundo fantástico europeu; de outro, os personagens míticos dos contos crioulos, geralmente associados a personagens animais ou humanos. O contexto dos contos crioulos, diferentemente dos contos europeus, surge no século XVI

<sup>7</sup> A transcrição da entrevista *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, de Patrick Chamoiseau, cedida a Dyhorrani Beira, no âmbito desta tese, encontra-se no apêndice D e E ao final.

<sup>8</sup> [...] À partir de là, tout ce que je vais ajouter comme principe esthétique à mon travail va comporter la porte grand ouverte du merveilleux. Ce qui fait que le fait d'avoir été alerté par le Merveilleux Occidental m'a rendu très attentif au Merveilleux Créole. Alors, le Merveilleux Occidental, je l'avais rencontré dans les livres avec les contes de Perrault, enfin tous les contes que l'on raconte aux enfants, et puis bien sûr littérairement avec Alice au Pays des Merveilles. Mais le Merveilleux Créole, je ne vais le rencontrer que dans ma vie même

nas residências coloniais. De modo geral, ao cair da noite, o mestre béké<sup>9</sup>, responsável pelos escravos, os autorizava a se reunir para que escutassem aquele que contava histórias: o contador de histórias (*le conteur*). Esse personagem central seria o responsável não só por contar as histórias, mas também por transmitir a moralidade presente nos contos.

À medida que esses dois universos coexistiam na mente do jovem Chamoiseau, sua perspectiva, agora sob a fluência do fenômeno da Crioulização, busca recriar a realidade a partir dessa convivência, em vez de focar na invasão europeia, nos genocídios ameríndios e no tráfico de escravos como são narrados nos livros de História. Com base na ideia de que os colonizadores chegam para conquistar terras e que seu universo também se impõe sobre o novo solo, Chamoiseau pretende, a partir daí “contar a história da colonização do ponto de vista do maravilhoso<sup>10</sup>” (Chamoiseau, apêndice, p. 334).

Na visão de Chamoiseau, a colonização europeia representaria um momento-chave não só na globalização econômica capitalista, mas também no processo de interconexão sem precedentes entre culturas e indivíduos. Essas interconexões não se limitaram às esferas materiais ou de usurpação de matérias-primas, envolveriam também aspectos do maravilhoso e “dos imaginários de todos os indivíduos que de certa forma se conectaram” (Chamoiseau, apêndice, p. 337). Para o autor, tudo começa nesse processo de colonização, no qual, seja por imposição ou por interação, o maravilhoso europeu é inserido e estabelecido como a visão dominante e superior do mundo. Apesar dessa imposição que se faz a partir de uma dominação territorial, Chamoiseau argumenta que essa relação abre espaço para novas formas de narrativa e maravilhamento. Assim, ele confirma:

Tudo começou ali. E pensei que não eram apenas as culturas, civilizações e indivíduos que estavam conectados, mas também os maravilhosos que se conectaram, e que havia hoje uma forma, uma espécie de fantasia que poderíamos contar, poderíamos fazer ficção científica, poderíamos criar um novo maravilhoso a partir do fenômeno relacional entre os maravilhosos de todas as culturas e civilizações<sup>11</sup>(Chamoiseau, apêndice, p. 337).

<sup>9</sup> Nas Antilhas francesas, um béké é um branco crioulo descendente dos primeiros colonos.

<sup>10</sup> [...] je me suis dit qu'on pouvait raconter l'histoire de la colonisation, mais du point de vue du merveilleux.

<sup>11</sup> [...] Ça commence là. Et je me suis dit que ce n'étaient pas simplement les cultures et les civilisations et les individus qui étaient connectés ensemble, que c'était aussi les merveilleux qui étaient connectés ensemble et qu'il y avait aujourd'hui une manière, une sorte de fantaisie qu'on pourrait raconter, on pourrait faire de la science-fiction, on pourrait faire un nouveau merveilleux à partir du phénomène relationnel entre les merveilleux de toutes les cultures et de toutes les civilisations.

Chamoiseau propõe que o fenômeno relacional entre os elementos maravilhosos de diferentes culturas pode ser uma fonte rica de inspiração para a criação de novas narrativas e mundos fictícios. Essa ideia sugere que a globalização, apesar de suas muitas controvérsias e consequências negativas, também oferece oportunidades para a inovação cultural e a expansão da imaginação humana. Nesse contexto, o conceito de “maravilhoso” se refere aos elementos fantásticos e imaginativos de cada cultura, que, ao se encontrarem e se mesclarem, gerariam novas formas de expressão criativa.

*Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, além de apresentar ao seu público a relação entre realidade e ficção, convida seus leitores a explorarem a relação entre a língua francesa e a língua crioula martinicana. Crioulo e francês estão presentes no texto de Chamoiseau não somente como características de sua expressão escrita, mas como elementos dessas relações que se estabelecem a partir da colonização do mundo real. O crioulo martinicano, uma língua subjugada por suas características não hegemônicas, nasce da relação de contatos, principalmente, entre língua francesa, línguas africanas e línguas ameríndias. Sua base lexical é majoritariamente derivada do francês, reflexo da colonização francesa. Em contraste, sua fonologia foi significativamente influenciada pelas diversas línguas africanas faladas pelos africanos trazidos como escravos para a Martinica.

Como afirmado, o crioulo não é uma língua hegemônica, ela nasce em um contexto escravista no qual a multiplicidade de línguas faladas tornava difícil a comunicação. Entre colonos e escravos foi forjado, por meio de diversas construções, uma língua de comunicação que se tornou um crioulo. Hoje, e no contexto de escrita da peça, o crioulo representa as consequências desse nascimento, colocando em evidência as proporções de distanciamento entre francês e crioulo martinicano. Além disso, a denominação ‘crioulo’ assume características outras, que ultrapassam o aspecto exclusivo da língua, representando também o indivíduo nascido nesse contexto.

Dada as controvérsias entre o crioulo ser de fato uma língua ou apenas ‘uma mistura que permite a comunicação’, esta tese assume o crioulo como uma língua, isto é, apesar de ainda se encontrar em um processo de normatização gramatical, ela representa uma cultura forjada sobre uma base colonial que, por inúmeras razões, foi subjugada e abafada, em detrimento do uso da língua francesa. Como todo empreendimento da colonização, a língua é o vetor que permite acessar culturas e influenciá-las e, dessa

forma, moldá-las. Nesse sentido, os aspectos linguísticos-culturais da língua crioula já são parte de uma cosmovisão própria, não necessitando, portanto, de gramáticas e dicionários para confirmar sua existência. De todo modo, o acesso a estes artefatos palpáveis da língua facilita o seu entendimento oferecendo outro universo de informações sobre a trajetória e continuidade dessa língua.

A não uniformidade na escrita, gramática e grafia do crioulo representa um desafio significativo para aqueles não familiarizados com a língua, dificultando a leitura e a tradução de textos escritos. Sua natureza predominantemente oral não consegue ser plenamente impressa no papel, resultando em uma representação que não reflete integralmente a riqueza da comunicação e expressão cultural inerentes a essa língua. Nesse sentido, os trechos em crioulo presentes ao longo de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* representaram um grande desafio de tradução, pois não refletem apenas a língua crioula martinicana, mas também todo imaginário do conto crioulo e suas representações culturais, ou seja, suas lendas, mitos e crenças. Desta forma, esta pesquisa, dedicada à tradução de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, formulou inicialmente a seguinte questão norteadora: partindo do pressuposto de que os tradutores se empenham em compreender a cosmovisão expressa em uma língua e em reorganizar esse conhecimento em outra língua, que possui uma visão de mundo e uma cultura distintas, como é possível oferecer ao leitor brasileiro uma tradução que capture as sutilezas culturais e as complexas relações presentes em um texto de natureza relacional?

No que diz respeito ao oferecimento de uma tradução com essas características, este trabalho apontará para possibilidades tradutórias que oferecerão ao leitor o contato com palavras, frases e imaginação do universo crioulo. Na tentativa de preservar e apresentar ao público essas características, desenvolvo, a partir de meu projeto de tradução, o conceito de tradução crioula. A tradução crioula será definida como aquela que preza os aspectos culturais e intrínsecos da cultura de partida. No contexto da tradução da peça de Chamoiseau, optei por dar evidência às características do crioulo e suas significações, sempre que possível. A opção central nesse aspecto tradutório foi a manutenção dos termos em crioulo, a fim de oferecer ao leitor um contato, mesmo que essa presença cause estranhamento. De toda sorte, não são excluídas outras possibilidades tradutórias que possam vir a ter outros objetivos tradutórios. Para o



desenvolvimento deste trabalho, considera-se então a presença do crioulo na tradução com sua devida tradução em nota de rodapé e explicações contextuais, quando possível e necessário.

No que diz respeito à efetividade da tradução nos trechos em língua crioula, dada a dificuldade de confirmação de significação de alguns dos componentes crioulos, sejam eles palavras ou frases, foi indicado quando não houve possibilidade de confirmação de significação. A ciência de que haveria trechos mais difíceis a serem traduzidos existiu desde o início desta escrita. No entanto, a dificuldade de tradução não reside em uma impossibilidade tradutória, mas no difícil acesso a informações sobre escritos em crioulo, como mencionado anteriormente. Os encontros ocorridos ao longo do desenvolvimento deste trabalho foram cruciais para adentrar o universo crioulo e possibilitar traduções mais certas. Dois deles foram essenciais: um encontro ocasional durante a realização do doutorado sanduíche na Sorbonne Université – Paris IV, com uma senhora martinicana chamada Merilinne, o que rendeu outros encontros virtuais, e a entrevista realizada com o autor em fevereiro de 2024. Nesse contexto, tanto Merilinne quanto Chamoiseau puderam confirmar hipóteses tradutórias com base em minhas pesquisas.

Considerar a participação desses dois sujeitos foi também importante na tentativa de não realizar o apagamento do contexto histórico-cultural no qual a escrita de Chamoiseau está embebida. A linguagem, os personagens e as situações descritas na peça não são, em seu todo, frutos do mero acaso ou da imaginação, no sentido estritamente criativo do autor. O texto se mostra a todo momento relacional, colocando em destaque personagens reais do cotidiano e imaginário crioulo, como mencionando no início desta introdução.

Assim, com base nas possibilidades e nos limites que se estabeleceram ao longo deste trabalho, tornou-se possível a elaboração de um projeto de tradução que possibilitasse um processo tradutório satisfatório. Este, por sua vez, poderia ser comparado a uma jornada de exploração, pois remete à procura dos significados crioulos, bem como de sua contextualização e valorização. A tradutora, assim como uma exploradora da natureza, comporta-se como uma investigadora que busca examinar cada palavra e expressão. Nessa jornada, deseja-se não apenas traduzir palavras, mas também compreender as nuances culturais e contextuais que dão vida a esses significados.

A tradução crioula de *Manman Dlo contra la Fée Carabosse*, nessa perspectiva, diz respeito a uma abordagem que preza o acolhimento do Outro como Outro, a partir dos pressupostos de Édouard Glissant. Nesse sentido, busca-se priorizar, na medida do possível, um olhar mais latino-americano em detrimento das perspectivas tradutórias europeias, que dominam a maioria das teorias da tradução abordadas nas universidades. Para tanto, a tradução tem como objetivo utilizar das mais diversas estratégias, a fim de preservar as dinâmicas da oralidade na escrita, a presença do crioulo e suas significações. Assim, a tradução colabora diretamente com as produções de conhecimento que se empenham no compromisso com a autenticidade e a inclusão, permitindo que este processo não apenas comunique o conteúdo, mas também transmita a vivacidade e a riqueza da língua original. Isso contribui, desse modo, para a valorização das culturas crioulas, para uma maior diversidade nas práticas de tradução e, por fim, na disponibilização do acesso a textos do caribe francófono.

### **Justificativa do *corpus* para tradução**

Para este estudo, foi selecionado o texto integral da peça teatral *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, de Patrick Chamoiseau, publicada em 1982. A escolha dessa obra específica justifica-se de quatro maneiras: a **primeira** deve-se à relevância literária e cultural de *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse* dentro do contexto caribenho francófono. Conforme dito, a peça aborda temas centrais à identidade caribenha e, por meio de personagens mitológicos e simbólicos, Chamoiseau critica estruturas de poder e propõe uma reflexão sobre a história e a cultura das Antilhas. Essa riqueza temática oferece um campo fértil para a análise tradutória, permitindo explorar como nuances culturais e sociais são transpostas entre línguas e imaginários.

No início da pesquisa, o acesso à peça foi bastante dificultoso, dada a minha residência no Brasil e a disponibilidade inicial ao texto ser apenas na Bibliothèque Nationale de France – BNF, em Paris, e na Bibliothèque Schœlcher em Fort-de-France, na Martinica. Além dessa dificuldade geográfica, a pandemia de covid-19 se alastrava e, apesar dos avanços tecnológicos impulsionados por aquele momento, não foi possível acessar o texto de forma virtual. Por isso, precisei inicialmente recorrer aos colegas residentes no exterior para conseguir o acesso ao texto a ser trabalhado.

A **segunda**, justifica-se pelo impacto e influência do autor. Patrick Chamoiseau tem se tornado uma figura central na literatura caribenha contemporânea, sendo amplamente reconhecido por sua contribuição à promoção da identidade crioula e pela crítica ao legado colonial. Sua obra é emblemática do movimento da Negritude e da Crioulidade, correntes intelectuais que buscam valorizar as culturas e histórias afrodescendentes. Traduzir a primeira peça teatral de Chamoiseau oferece uma oportunidade de trazer à luz perspectivas em um contexto linguístico caribenho e latino-americano, oferecendo ao público leitor a oportunidade de ler *Manman Dlo contra la fée Carabosse* em português.

A **terceira justificativa** refere-se à complexidade tradutória que o texto oferece. *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* apresenta desafios significativos para a tradução, devido ao uso intenso de simbolismos, referências à mitologia crioula, à fauna e flora caribenha, uso da língua crioula e diglossias entre francês e crioulo; além de elementos culturais específicos do Caribe. Essas características requerem uma abordagem sensível e informada para a tradução. A complexidade linguística e cultural do texto original oferece uma base rica para a análise dos processos tradutórios, permitindo investigar como os significados são negociados e adaptados na tradução a depender do projeto de tradução proposto.

A **quarta**, por fim, diz respeito à colaboração deste estudo no âmbito acadêmico. A escolha deste *corpus* também se justifica pela contribuição acadêmica que ele pode proporcionar aos campos da tradução, da literatura comparada e de estudos culturais. Ao se traduzir e analisar *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, será permitida maior disseminação da obra de Patrick Chamoiseau em outros contextos linguísticos e serão oferecidas informações sobre a prática e estratégias tradutórias utilizadas para preservar, na medida do possível, a riqueza cultural e simbólica do texto original.

Embora haja uma representatividade significativa de trabalhos sobre a identidade e pós-colonialidade, os estudos sobre obras antilhanas no Brasil ainda são escassos em comparação com outras áreas. Isso se deve, em grande parte, à introdução tardia dos estudos sobre as literaturas antilhanas nos cursos de graduação e pós-graduação no Brasil, iniciada apenas nos anos 1970 pela professora Lilian Pestre na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Beira, 2017, p. XVI). Atualmente, o repositório da

Capes<sup>12</sup> apresenta 128 produções, entre teses e dissertações, relacionadas ao nome de Patrick Chamoiseau, e 12 produções relativas à Crioulidade. É importante notar que esses números podem ser maiores, mas nem todas as produções encontradas pelo buscador da Capes se referem diretamente à literatura, teatro ou linguística, podendo incluir correlações textuais distintas.

Além da perspectiva teórica, pouco se escreve sobre a tradução e a literatura antilhana no Brasil. O mesmo se aplica às produções críticas sobre o teatro antilhano. Até o presente momento, os trabalhos existentes sobre o tema geralmente focam apenas em seu caráter linguístico, derivativo da língua francesa, e são frequentemente tratados como exóticos e menores. Felizmente, essa percepção tem mudado. Portanto, este estudo busca explorar não apenas a carência de pesquisas sobre essa produção, mas também a necessidade de discutir outros aspectos relevantes do assunto.

### Objetivos da tese

Esta tese tem três objetivos. O **primeiro objetivo** é propor um diálogo a partir das dinâmicas relacionais em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Essas dinâmicas envolvem a relação entre realidade e fantasia colocada pelo autor como uma forma de se observar a colonização da Antilhas por meio do mundo da maravilha. Ao englobar esses dois ambientes, são colocados em discussão alguns conceitos fundamentais como Colonialidade, Decolonialidade, Descolonialidade, Negritude, Mestiçagem, Crioulização, Crioulidade etc.

A discussão que se propõe em relação a esses conceitos diz respeito a uma recapitulação das definições apresentadas em minha dissertação. Ao longo dos anos, aproximadamente sete anos, esses conceitos receberam nova roupagem e, nesse sentido, a discussão é retomada trazendo uma nova leitura sobre as suas paridades e disparidades, tendo em consonância as temáticas advindas da peça de Chamoiseau em sua referência à colonização. Desse modo, a escrita deste texto pretende, por um lado, ser descentralizadora. Busco, no decorrer desta escrita, pautar meus pensamentos e suporte teórico reflexivo em autores negros e colonizados. Por outro lado, é importante apontar

---

<sup>12</sup> Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Repositório: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>

que uma escrita fundada apenas em uma perspectiva, seja ela ocidentalizada, colonizada ou colonizadora, limita o conhecimento e contraria o objetivo desta tese: o diálogo. Nesse sentido, optei por dar prioridade, na medida do possível, a autores com essas características. Desse modo, não entro na contramão do pensamento dos autores da Crioulidade e da Relação, que visa a ser a base deste trabalho.

Ademais, é imprescindível destacar, com a máxima urgência, que a compreensão do termo “colonial” ou “pós-colonial” neste trabalho não se restringe necessariamente ao período histórico específico de colonização. Em vez disso, refere-se aos resultados e impactos que continuam a reverberar a partir desse processo de transformação das estruturas sociais. A colonização não foi apenas um evento cronológico: foi um fenômeno complexo que alterou profundamente as dinâmicas sociais, culturais, econômicas e políticas das sociedades envolvidas. Portanto, quando me referir ao colonial ou pós-colonial, estou me concentrando nas consequências duradouras e nas contínuas influências que essas mudanças estruturais provocaram e ainda provocam nas sociedades contemporâneas. É um olhar atento para as heranças deixadas por esse processo e como elas moldam, de diversas maneiras, o presente e o futuro das nações.

O texto traduzido da peça dá origem ao **segundo objetivo** desta tese: a tradução inédita para o português da peça *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, o que constitui um dos produtos deste trabalho, desenvolvido a partir do conceito de tradução crioula. Este objetivo busca uma reflexão sobre o processo de tradução e os elementos-chave que caracterizam o texto da peça, com ênfase particular nas características orais, como onomatopeias, grafismos, ausência de pontuação etc.

Por fim, é importante destacar que esta tese não se propõe a realizar uma análise aprofundada sobre o teatro caribenho, nem uma análise pautada exclusivamente nos aspectos teatrais do texto. O foco é direcionado às temáticas emergentes do texto a ser traduzido, mantendo, entretanto, a constante preocupação de realizar uma tradução fiel a um texto de gênero teatral.

## Estrutura da tese

A presente tese divide-se em três capítulos e uma tradução disponibilizada à parte para fins de publicação editorial<sup>13</sup>.

O **primeiro capítulo**, intitulado “Lugar, fala e escrita”, aborda a contextualização da Martinica, destacando suas particularidades históricas e culturais. Ele é iniciado com uma análise do local de enunciação, a “invisível Martinica”, explorando a história e a necessidade de descolonizar narrativas para reescrever a história da ilha. Em seguida, são revisitados os cinco pilares da Crioulidade, conforme apresentado no manifesto *Éloge de la Creolité* pelos autores martinicanos Jean Bernabé, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau: 1. O enraizamento no oral; 2. A atualização da memória verdadeira; 3. A temática da existência; 4. A irrupção na modernidade; 5. A escolha da sua palavra. Esses pilares são discutidos como reivindicações da identidade compósita martinicana, destacando as características da oralidade, da memória, da existência, da modernidade e da escolha de suas palavras.

A partir desse ponto, traço algumas considerações sobre a língua crioula como construtora de raízes e expressões, apresentando os crioulos de base francesa. Exemplifico a presença do crioulo por meio da canção *lissete quitté la plaine*, que narra a história de um escravo negro cortador de cana-de-açúcar que lamenta o porquê de sua amada ter o deixado. Essa canção-poema aparece como um dos primeiros escritos em crioulo martinicano, sem autoria direta conhecida. Em seguida, discuto a questão da oralidade e da escrita levando em consideração os aspectos teóricos de Édouard Glissant, e acrescento as características da oralidade no que diz respeito ao contador de histórias.

Após este panorama sobre a invisível Martinica, adentro ao próximo ponto: os estudos pós-coloniais. Neste segmento, busco passar pelas principais correntes do pós-colonialismo e traçar algumas distinções entre determinados conceitos como a Negritude e Antilhanidade, Crioulidade, Crioulização e Mestiçagem, Hibridismo e Mimetismo, Identidade raiz, Identidade rizoma. Por fim, apresento o autor da peça trabalhada nesta

---

<sup>13</sup> A íntegra da peça traduzida não será disponibilizada no repositório da Universidade de Brasília, uma vez que se encontra em fase de preparação para publicação editorial. No entanto, a ausência do texto completo não compromete o entendimento e o acompanhamento das reflexões apresentadas neste trabalho, que foram elaboradas de forma a oferecer uma análise detalhada e contextualizada da obra, permitindo que os leitores compreendam plenamente os aspectos discutidos, mesmo sem acesso à tradução integral.

tese, Patrick Chamoiseau. Exploro suas influências literárias, sua produção e a tradução de suas obras. Além disso, resalto sua metamorfose ao longo do tempo e seu envolvimento na confecção de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, objeto desta tese.

Assim, o primeiro capítulo apresenta um parâmetro teórico e conceitual abrangente, traçando um paralelo sobre a descolonização da história e a urgência de escrever novas narrativas, apoiando-se nas palavras de autores caribenhos e suas tentativas recentes de reconstruir uma memória coletiva.

O **segundo capítulo**, intitulado “Ato, maravilhoso, real e oral”, tem por propósito introduzir a temática do teatro antilhano e crioulofônico para, em seguida, adentrar ao universo da peça *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Nesse sentido, abarco as características da tradição oral no teatro caribenho e apresento as características da peça que englobam a fauna e flora martinicana, os tradicionais contos crioulos e sua estrutura textual, que foge da forma tradicional de teatro, e, por fim, apresento os demais elementos que englobam a estrutura física e visual da peça.

Apresento ainda nesse capítulo os atributos-base do texto trabalhado, incluindo as características de construção de certos personagens como os de assimilação contista, os personagens onomatopaicos e personagens com a partícula diminutiva “ti”. Além disso, dou destaque para os dois personagens principais dessa obra: Manman Dlo e Carrabosse, de modo a apresentá-los como representantes de dois universos distintos. Essa representação se mostrou oportuna, uma vez que parto do princípio de análise dos aspectos colonialistas da obra. No que diz respeito ao desenvolvimento desse capítulo, julguei oportuno me centrar na característica do conto crioulo para justificar a forma compósita da construção dos personagens, principalmente, os não incluídos na lista de personagens, como será observado no capítulo II propriamente dito.

O capítulo também discute a figura do contador de histórias enquanto personagem e figura real no discurso caribenho. É enfatizada a importância da tradição oral no teatro caribenho, explorando como ela se manifesta na peça *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. As características do texto incluem a fauna e flora martinicana, os contos crioulos tradicionais e a estrutura textual que se distancia da forma tradicional de teatro.

Assim, o segundo capítulo oferece uma análise do teatro antilhano e crioulofônico, destacando suas particularidades e a importância da tradição oral, enquanto prepara o

terreno para uma exploração mais profunda da peça e da tradução de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*.

O **terceiro capítulo** desta tese, intitulado “Tradução, crioula e escrita”, é dedicado à tradução de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, engloba as abordagens e os desafios envolvidos no projeto de tradução, focando na tradução intencional e cultural crioula. Ele é iniciado com uma reflexão sobre a descolonização e criouliização no contexto de textos mestiços, destacando a importância de repensar a tradução para respeitar as nuances culturais e históricas do texto original.

Em seguida, são apresentadas a denominação de texto crioulo e do projeto de tradução, intitulado “tradução crioula”, para posteriormente apresentar as características gerais do texto pré-tradução. Isto inclui a grafia dos nomes dos personagens, o uso de maiúsculas e minúsculas, e a não pontuação do texto. As estratégias gerais de tradução são apresentadas, com uma análise de elementos específicos, como fauna e flora, que abrange árvores, plantas, frutas, legumes, peixes, moluscos, crustáceos, insetos e aves.

A importância do ritmo e da oralidade na tradução é enfatizada, com uma análise das onomatopéias associadas a sons, movimentos, sons específicos de animais e fenômenos da natureza. As expressões e interjeições são abordadas para manter o registro oral na tradução. Aborda-se também processo de tradução, o qual exigiu não apenas uma habilidade técnica, mas também uma sensibilidade cultural. Cada palavra, cada frase, carregava consigo camadas de significado histórico e social que precisavam ser cuidadosamente transpostas para preservar a essência do texto original. Esse esforço de tradução se tornou, assim, uma prática de imersão nas raízes da Crioulidade, permitindo-me apreciar a riqueza e a complexidade das identidades crioulas.

No que diz respeito à **tradução da peça**, ela foi formatada seguindo os mesmos parâmetros do texto original, constando suas imagens, margens e estilo textual. Optei por não anexar a tradução integral da peça ao final da tese com o objetivo de publicá-la para além do repositório acadêmico. Ao longo do trabalho de tradução, foi manifestado o interesse de publicação por uma editora brasileira e, tendo em vista essa possibilidade, ela foi realizada em arquivo separado. Essa decisão justifica a utilização ao longo dos capítulos, principalmente do segundo e terceiro, da apresentação de exemplos extensos, possibilitando ao leitor maior contextualização dos trechos destacados. Além disso, na



tentativa de se manter o mais próximo possível da estrutura da peça, os exemplos, quando possível, são dispostos lado a lado. Quando não houve essa possibilidade, eles foram colocados em sequência, original e tradução, um após o outro.

Essa decisão de formatação própria, específica, é importante para a manutenção da estrutura da frase, uma vez que as quebras de linhas indicam, em boa parte dos casos, a entonação a ser aplicada na leitura do texto.

Por fim, gostaria de destacar que, na composição dos títulos, busquei explorar uma das características centrais de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*: a oralidade. Nesse sentido, cada palavra, ao ser pronunciada isoladamente, carrega um significado próprio, mas, quando articuladas em sequência, têm o potencial de gerar novos significados. Ao lê-los, observa-se: 1. Lugar · fala · escrita; 2. Ato · maravilhoso · real · oral; e 3. Tradução · crioula · escrita. A ideia é evocar (tanto pela sonoridade quanto pelo uso da pontuação) jogos de palavras que possibilitam interpretações adicionais, como “O lugar fala”, “O ato maravilhoso” e “A tradução crioula”. Essa escolha reflete o conteúdo e a essência dos capítulos, que exploram justamente as nuances e os múltiplos sentidos das palavras na construção do discurso. Assim, a dualidade entre oralidade e escrito, que permeia a obra é sutilmente ressaltada pela forma dos títulos.

## CAPÍTULO I

---

LUGAR · FALA · ESCRITA

## CONTEXTUALIZAÇÃO

*Sem dúvida, não somos mais do que um fiapo de palha neste oceano enfurecido, mas, senhores, nem tudo está perdido, basta tentar alcançar o centro da tempestade.*

Aimé Césaire, em *Uma tempestade*, 1969

O processo histórico de colonização, que foi intensamente revisitado a partir dos anos 1980 no contexto da crescente globalização, pode ser elucidado pelos conceitos de Norte e Sul. A professora de Ciência Política da Universidade Federal de Pelotas, Luciana Ballestrin, discute essa questão em seu texto *O Sul Global como projeto político* (Ballestrin, 2020). Esses termos foram adotados para diferenciar os países desenvolvidos, referidos como os do Norte, dos países “em desenvolvimento”, anteriormente denominados como “Terceiro Mundo”. Esta nomenclatura sugere que os países acima da linha do equador são vistos como símbolos de modernidade e progresso. Ballestrin ainda observa que “essas categorias ajudaram a projetar uma identidade geopolítica subalterna, reivindicando um caminho distinto de pertencimento no sistema internacional” (Ballestrin, 2020, p. 1).

Com o final da segunda Guerra Mundial, as grandes nações colonizadoras ficam bastante enfraquecidas, propiciando que “nações da África e da Ásia começassem a lutar por suas independências e adotar projetos políticos anticoloniais e anti-imperialistas. Com a liberação das ex-colônias, as lutas mudaram e passaram de *descoloniais* para *decoloniais*”, conforme aponta João Francisco Cassino, especialista em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília, e sobre o colonialismo nos dias atuais (Cassino, 2021, p. 15). Nesse contexto, Ballestrin (2013) define colonialidade como “os mecanismos de dominação que se mantêm em funcionamento pelos países ricos mesmo após as independências”.

Enquanto isso, a América Latina vivenciava um momento distinto comparado ao dos continentes africano e asiático. Cassino (2021) afirma que por aqui, na América Latina, as independências já haviam acontecido há décadas, sendo que no continente americano os Estados Unidos iniciaram um período de emancipação em 1770, seguido da Revolução Haitiana (1791-1804), marcada por ser a única independência realizada e conquistada por escravos. No Caribe, particularmente nas Antilhas francesas como Martinica e Guadalupe, a colonização francesa do século XVII estabeleceu as bases para um sistema

de exploração intensiva. A história das Antilhas, não muito diferente da história dos demais povos colonizados, como é o caso de toda a América Latina e de todos os países africanos, com exceção apenas da Etiópia e Libéria<sup>14</sup>, passa por um processo de contato de línguas, contatos culturais intensos, relações e hierarquização de poder e inúmeras outras conexões conflituosas e impositivas. A história nesses contextos se revela, então, como um passado marcado por embates forçados, nos quais o uso da força e a imposição de sistemas opressivos podem ser interpretados como formas de um verdadeiro estupro cultural. Desses embates, que inicialmente se mostram simplesmente sociais, se desvela uma nova forma de observar, pensar, representar e questionar o mundo. Além de terem se tornado pautas de reivindicações nas suas políticas internas e externas, são fenômenos que são transpassados para as tramas literárias de muitos escritores desses continentes.

Dentro do amplo aspecto de abordagens intelectuais e literárias voltadas ao estudo do colonialismo e do pós-colonialismo, destacam-se escritores e pensadores que, por meio de suas obras, contribuem para o enriquecimento desse campo. Entre eles, figuras como Aimé Césaire, Ina Césaire, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau, Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant se configuram como expoentes literários caribenhos cuja produção intelectual e literária é marcada pela intersecção de vivências como o contexto histórico e cultural de suas origens. Esses autores articulam, por meio de suas narrativas, a complexidade das experiências coloniais e pós-coloniais, bem como as raízes profundas que esses processos fincaram na humanidade e, principalmente, no contexto martinicano.

Nesse mesmo diapasão, as obras desses literatos não se restringem a um amontado de reivindicações e manifestos sobre questões sociais ou exclusivamente pós-coloniais. Revela-se, por meio de suas obras, a conexão entre literatura e realidade em uma dinâmica em que a literatura atua como uma lente através da qual se examinam as múltiplas interconexões entre narrativa literária, a experiência vivida e expressão poética. Ao fazerem isso, não apenas reafirmam a indissociabilidade entre o texto literário e o tecido social histórico do qual emergem, mas também ilustram como a literatura caribenha constitui um campo fértil para a análise crítica das repercussões do

---

<sup>14</sup> Estes dois países tiveram sim influências linguísticas, mas não foram colonizados como os demais.

colonialismo e do processo de Descolonização, Negritude, Antilhanidade, Crioulidade e Relação.

Essa perspectiva sugere que a literatura, distante de constituir-se como uma esfera do isolamento, engaja-se profundamente com variadas áreas do saber e com marcos históricos relevantes, evidenciando sua capacidade de oferecer diferentes perspectivas e reflexões acerca das dinâmicas entre realidade e ficção. A partir dessa base relacional, este primeiro capítulo tem como objetivo servir como uma introdução conceitual e explicativa para temas que serão desenvolvidos nos capítulos subsequentes e que estão relacionados diretamente com a peça teatral *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, de Patrick Chamoiseau.

Nesse sentido, inicio este primeiro capítulo abordando a história da Martinica a partir de uma reavaliação das narrativas coloniais, fato crucial para entender os cinco pilares da Crioulidade que revisam e reivindicam a identidade crioula antilhana. Essa análise enfatiza a interação entre oralidade e escrita no contexto da língua crioula, explorando como o crioulo, desde seus primeiros registros escritos até suas manifestações modernas, serve como meio de expressão cultural e símbolo de resistência e identidade. Profundamente enraizada na linguagem, a relação entre oralidade e escrita é examinada por meio do papel do contador de histórias, que atua como um cronista das tradições e histórias locais. Esses elementos fornecem a estrutura teórica para entender as nuances da decolonialidade, elucidando tanto as semelhanças quanto as discordâncias entre colonialidade e descolonialidade.

Em seguida, discuto brevemente alguns conceitos essenciais frente a um estudo sobre as Antilhas e sobre *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, dentre eles estão o conceito de Negritude, Antilhanidade, Crioulidade, Hibridismo, Mimetismo, identidade raiz e rizoma etc. Esses conceitos são fundamentais para entender as dinâmicas de poder, resistência, expressão poética e emancipação cultural, especialmente no contexto martinicano, tanto colonial quanto pós-colonial.

Ao final, realizo uma análise da obra de Chamoiseau, cuja narrativa entrelaça temas de identidade, cultura e resistência, refletindo a complexidade e a constante transformação da identidade cultural da Martinica como uma identidade raiz e ao mesmo tempo rizomática. Apresento algumas influências importantes em sua escrita e metamorfose que ocorre entre o escritor jovem e maduro.

Por fim, as palavras aqui delineadas emergem do universo encantado descrito em *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse*. No entanto, elas ecoam uma firme reivindicação e uma postura crítica em relação às práticas cruéis de imposição de valores e visões de mundo perpetuadas pelas colonizações no mundo real, cujas repercussões ainda são sentidas atualmente.

## 1. O LOCAL DE ONDE SE FALA: A (IN)VISÍVEL MARTINICA

*A CATÁSTROFE EXISTENCIAL - Primeiramente, esta evidência: as Antilhas de hoje, as Américas como as conhecemos, originam-se de uma concentração de crimes: genocídio ameríndio, tráfico de negros, escravidão nas plantações, agressões desenfreadas ao ser vivo, colonizações multifacetadas, capitalismo emergente no berço dos impérios...<sup>15</sup>*

Patrick Chamoiseau, em *Le conteur, la nuit et le panier*, 2021

Toda história contada evoca em si uma hierarquia da verdade. Na Martinica, essa narrativa foi moldada tanto pela voz quanto pela escrita dos colonizadores, que, em busca de terras, invadiram um território pertencente a outro povo. A colonização que se estabeleceu nessa pequena ilha no oceano Atlântico teve início com o desembarque dos primeiros colonos entre os séculos XVI e XVII.

Ao adentrarem terras distantes, os primeiros colonos constataam que homens e mulheres não falavam a mesma língua, conforme afirma os escritores e estudiosos sobre as Antilhas francesas, Henri Salandre e René Cheyssac (1936). Segundo os autores, enquanto os homens falavam caraíbe (caraíba), as mulheres utilizavam a linguagem arawak. Com o tempo compreendeu-se que, na verdade, essas diferenças linguísticas refletiam a presença de dois povos distintos: os arawaks, predominantemente pescadores costeiros, e os caraíbas, que habitavam as ilhas antes da chegada dos europeus.

Jean Benoist (1978, p. 9), médico e antropólogo do Laboratório de Ecologia Humana da Universidade de Aix-Marseille III, reforça que esses povos originários que “povoavam o arquipélago antes da chegada de Cristóvão Colombo, eliminados pelos europeus, deixaram apenas vestígios fracos, enquanto os recém-chegados, pequenos colonos e depois plantadores, introduziram maciçamente africanos reduzidos à escravidão<sup>16</sup>”.

<sup>15</sup> LA CATASTROPHE EXISTENTIELLE - D'abord cette évidence : les Antilles d'aujourd'hui, les Amériques telles que nous les connaissons, proviennent d'un concentré de crimes : génocide amérindien, Traite des nègres, esclavage des plantations, atteintes débridées au vivant, colonisations protéiformes, capitalisme naissant dans le lit des empires...

<sup>16</sup> Les Amérindiens qui peuplaient l'archipel avant l'arrivée de Christophe Colomb, éliminés par les Européens, n'ont laissé que de faibles traces tandis que les nouveaux venus, petits colons puis planteurs, introduisirent massivement des Africains réduits en esclavage.

Figura 1 — Linha do Tempo da História da Martinica.



Fonte: Figura elaborada por Dyhorrani Beira no âmbito desta tese, 2024.

Nesse sentido, a história das Antilhas, e particularmente de Martinica, é marcada por camadas de influência e transformação. Após a chegada de Cristóvão Colombo em 1493, a ilha experimentou uma série de mudanças drásticas, começando com a usurpação e quase extinção dos povos indígenas arawak e caraíbas. Estes enfrentaram



doenças e conflitos desencadeados pelos colonizadores, levando à sua drástica diminuição populacional.

Baseado no texto *Les Antilles*, de Jean Benoist (1978), é possível afirmar que no século XVII, com a população indígena decrescente, os colonizadores europeus, especialmente os franceses, começaram a estabelecer colônias mais robustas. Em 1635, a França formalmente reivindicou o território da Martinica, inaugurando uma era de exploração agrícola intensiva baseada na monocultura de cana-de-açúcar. A necessidade de mão de obra para sustentar essa economia levou à introdução maciça de escravos africanos, iniciada em 1636, estabelecendo um sistema de *plantations* que moldaria a sociedade e a economia da ilha por séculos.

A abolição da escravidão em 1848 foi um marco, trazendo mudanças fundamentais para a ilha, embora a dinâmica de poder e as disparidades socioeconômicas persistissem. No século XX, especificamente em 1946, Martinica passou por outra transformação significativa, mudando de uma colônia para um departamento ultramarino da França. Essa condição alterou a relação política e administrativa com a metrópole, embora a cultura local continuasse a refletir as interligações de suas raízes indígenas e africanas.

No século XXI, Martinica e as Antilhas como um todo têm experimentado um renascimento cultural e um movimento em direção a maior autonomia política. Esse período é marcado por um esforço consciente para reviver tradições culturais e linguísticas, bem como para reformar a estrutura política para refletir mais diretamente a vontade e as necessidades de seus habitantes.

### 1.1 A história que se refaz ou que continua

A história linear contada unilateralmente carrega rupturas identitárias, apagamentos em massa e a construção da imagem de um antilhano deturpado não comparável ao francês que se coloca como superior. Ao longo do desenvolvimento crítico sobre o processo de formação das Antilhas, muitos autores se colocaram frente a uma crítica à colonização. Frantz Fanon, filósofo e revolucionário martinicano, conhecido por suas obras sobre descolonização, racismo e a psicopatologia da opressão, em *Pele Negra*

*Máscaras Brancas*, por exemplo, se empenha a compreender, além de outras temáticas, o que seria o inconsciente coletivo e qual sua relação com a imposição cultural.

Fanon (2020) afirma que o inconsciente coletivo não é dependente de uma herança colonial, mas a consequência de uma imposição cultural irrefletida, que causa no homem antilhano e, por conseguinte, no homem negro, a incorporação do arquétipo europeu. Ao vestir essa máscara, o indivíduo antilhano se sente parte dessa história unilateral, aniquilando inconscientemente as referências do seu ser compósito, ou seja, os elementos distintos daqueles que não são europeus.

Frente a isso, ele afirma que os antilhanos estavam “lendo livros brancos e assimilando gradualmente os preconceitos, os mitos e o folclore que nos chegam da Europa” (Fanon, 2020, p. 202). Embora nem todos esses preconceitos sejam assimilados porque não se encaixam no contexto antilhano, mesmo assim viram pauta de uma reivindicação, pois “o negro antilhano é escravo dessa imposição” (Fanon, 2020, p. 203). Nesse sentido, o antilhano não é só vítima de um comportamento imposto, mas também autor.

Essa relação de causa e consequência gera um inconsciente coletivo, frente a uma imposição cultural, facilmente exercida na Martinica e que relaciona o negro à característica de feio, pecador e imoral. Por fim, Fanon salienta que “a consciência moral implica uma espécie de cisão, uma ruptura da consciência, com uma parte clara que se opõe à parte sombria. Para que haja moral, é necessário que desapareça da consciência o preto, o escuro, o negro” (Fanon, 2020, p. 204). Para usurpar esse pensamento, parece ser clara a necessidade de consciência coletiva não mais pautada em uma imposição cultural. Ao passo que o colonizador escreve a história como se fosse um prolongamento de sua própria nação e a história real do país colonizado, conforme afirma Fanon:

O colono faz a história e sabe que a faz. E porque ele se refere constantemente à história de sua metrópole, ele deixa claro que é aqui a extensão dessa metrópole. A história que ele escreve, portanto, não é a história do país que ele saqueia, mas a história de sua nação naquilo que ela espolia, viola e mata de fome.

A imobilidade à qual o colonizado é condenado só pode ser questionada se o colonizado decidir pôr um fim à história da colonização, à história do saque, para fazer existir a história da nação, a história da descolonização<sup>17</sup> (Fanon, 2002, p. 53).

---

<sup>17</sup> Le colon fait l'histoire et sait qu'il la fait. Et parce qu'il se réfère constamment à l'histoire de sa métropole, il indique en clair qu'il est ici le prolongement de cette métropole. L'histoire qu'il écrit n'est donc pas l'histoire du pays qu'il dépouille mais l'histoire de sa nation en ce qu'elle écume, viole et affame.

Essa interpretação perpetuou e perpetua uma visão de mundo que justificou e sustentou a exploração colonial. “A história da descolonização” é um chamado para os colonizados rejeitarem essa narrativa linear e reafirmarem suas próprias histórias e valores, permitindo uma reavaliação da consciência que rejeita a divisão moral imposta pela colonização e reconhece a integridade e valor.

Nessa lógica, aponta-se para a necessidade de uma memória ou consciência coletiva renovada que não apenas desafie a exploração física e econômica, mas também as imposições culturais e morais que sustentam a lógica colonial.

## 1.2 Descolonizando a História: A urgência de reescrever narrativas

Christelle Taraud (2022) autora de *Idées reçues sur la colonisation*, historiadora e pesquisadora associada ao Centro de História do século XIX na Sorbone Université, Paris IV, afirma que ainda muito é preciso ser feito para que a França pós-colonial do século XXI possa tornar a colonização mais inteligível e então mais apta a oferecer uma melhor compreensão do passado, produzindo meios de ação que possibilitem mudar o presente.

Essa compreensão remete diretamente a uma capacidade de olhar para si e subverter a velha ideia da assimilação e imposição cultural, mesmo que ela deixe resquícios de existência. Como urgência inicial, é possível pensar nas ideias de Glissant, autor central na defesa de uma identidade antilhana, colocando em campo uma emancipação da história por meio de uma memória coletiva, na qual ele descreve:

*A memória coletiva é nossa urgência: falta, necessidade. Não apenas o detalhe “histórico” de nosso passado perdido (não isso somente), mas os fundos ressurgidos: ao arrancamento da matriz África, o homem bifurcado, o cérebro remodelado, a mão violenta inútil. Um relato absurdo – onde miséria e exploração se casam com algo de risível – e onde, perceptível apenas para nós, desenrola-se um drama sem desafio aparente, do qual depende de nós que se torne Crioulidade e voz de resistência em breve fecunda Tragédia. (Mas o que é tudo isso no drama do mundo?)<sup>18</sup> (Glissant, 1969, p. 187).*

---

L'immobilité à laquelle est condamné le colonisé ne peut être remise en question que si le colonisé décide de mettre un terme à l'histoire de la colonisation, à l'histoire du pillage, pour faire exister l'histoire de la nation, l'histoire de la décolonisation.

<sup>18</sup> La mémoire collective est notre urgence : manque, besoin. Non pas le détail « historique » de notre passé perdu (non pas cela seulement) mais les fonds ressurgis : l'arrachement à la matrice Afrique, l'homme bifide, la cervelle refaçonnée, la main violente inutile. Une évidence absurde – où misère et exploitation se marient à on ne sait quoi de dérisoire – et où perceptible pour nous seuls, se joue un

Essa memória apontada por Glissant coloca em questão não apenas um pensar sobre os registros do passado, mas se mostra uma ferramenta para a reconstrução e reempoderamento cultural. Glissant aponta para a conciliação com o passado silenciado e distorcido pelas narrativas coloniais. A memória coletiva é inicialmente vista como uma lacuna, uma falta que precisa ser preenchida, não somente pelo novo contar dos eventos históricos, mas principalmente pelo que ele chama de “fundos ressurgidos”.

Estes “fundos ressurgidos” são aspectos do passado que, uma vez redescobertos e revalorizados, podem oferecer uma nova perspectiva para entender o presente e moldar o futuro. O “arrancamento da matriz África”, o “homem bifurcado”, o “cérebro remodelado” e a “mão violenta inútil” são metáforas úteis que descrevem a desumanização e a fragmentação sofridas pelos povos colonizados e suas diásporas devido ao trauma da escravidão e da colonização. A pergunta de Glissant ao final — “mas o que é tudo isso no drama do mundo?” — coloca em pauta o lugar dessa luta num contexto global mais amplo e incentiva, dessa forma, tanto uma visão introspectiva quanto expansiva do papel das memórias e histórias coloniais do mundo contemporâneo.

Nas ideias de Glissant, principalmente nas que desenvolve nos romances *La Lézarde* (*O Lézard*), *Le quatrième siècle* (*O quarto Século*), *Malemort* e *La case du commandeur* (*A casa do comendador*), é possível observar uma busca constante por essa memória coletiva e identidade cultural ramificada, que não busca só um reconhecimento de seu passado, mas um reconhecimento de que tanto as feiuras quanto as belezas fazem parte das sociedades colonizadas e, principalmente, da sociedade antilhana, local do qual Glissant fala.

Na busca urgente por uma memória que reflita uma identidade, surgem correntes e teóricos que tentam, de certa forma, moldar uma identidade antilhana. Glissant não foge desde grupo e define inicialmente a Antilhanidade como a identidade desse povo. O termo é cunhado com forte influência do movimento da Negritude e visa descrever a quem é o antilhano.

Assim como Glissant, e até mesmo inspirados em suas ideias, outros autores martinicanos propuseram novas formas de reinterpretar essa história. Entre eles, destaco

---

drame sans enjeu apparent, dont il dépend de nous qu'il devienne Créolité et voix de résistance bientôt féconde Tragédie. (Mais qu'est tout ceci dans le drame du monde ?)

os autores de *Éloge de la Créolité* (1989), livro-manifesto que a traduzi em minha dissertação de mestrado. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, descrevem que as histórias das Antilhas foram naufragadas na crônica colonial e, assim como em Glissant, “a memória coletiva é a nossa urgência”<sup>19</sup>(Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 124).

Os autores afirmam que a percepção comum da história antilhana não passa da história da colonização das Antilhas. Subjugada pelas ondas de choque da história francesa, escondida sob as datas marcantes de chegadas e partidas de governantes, e ainda mais abaixo das vicissitudes das lutas coloniais e das imaculadas páginas brancas da Crônica (onde as chamadas de revoltas são meras manchas), persiste o curso obstinado de sua própria identidade. Na visão desses autores, essa identidade forjada criava uma noção de falsa memória dentro da qual se apagam ou distorcem as histórias plurais dos povos colonizados, como eles próprios afirmam:

Dentro dessa falsa memória, nós tínhamos como memória apenas um lote de obscuridades. Um sentimento de carne descontinuada. As paisagens, lembra Glissant, são as únicas a inscrever, a sua maneira não antropomorfa, um pouco da nossa tragédia, do nosso querer existir (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 125).

Esse sentimento ou constatação de “carne descontinuada” refletiria uma sensação de ruptura dessa identidade. Apenas as paisagens poderiam ser, diferentemente das pessoas, as verdadeiras testemunhas silenciosas das tragédias e desejos da existência de um povo. Mesmo assim, esses autores estavam e ainda continuam ativos na busca por uma promoção da cultura e identidades caribenhas.

Jean Bernabé é linguista e professor na Universidade das Antilhas e da Guiana. Seu trabalho foca especialmente na língua e cultura crioulas, defendendo a valorização e reconhecimento do crioulo como uma língua plena e expressiva. Raphaël Confiant, por sua vez, é um escritor e acadêmico. Ele escreve tanto em francês quanto em crioulo, e sua obra inclui romances, ensaios e artigos que exploram temas da identidade crioula, colonialismo e a vida nas Antilhas. Confiant tem sido uma figura central no movimento da Crioulidade, que celebra a mistura única de influências africanas, europeias, asiáticas e indígenas que compõem as culturas caribenhas.

---

<sup>19</sup> Todas as citações do livro *Éloge de la Créolité* presentes neste texto são baseadas na minha tradução, que foi publicada em minha dissertação de mestrado. Portanto, as referências de página mencionadas correspondem àquelas indicadas na dissertação, publicada em 2017.

### 1.3 Os Cinco Pilares da Crioulidade: Revisão e reivindicação da identidade Antilhana

Em *Éloge de la Créolité*, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé e Raphaël Confiant se empenham em um projeto literário e teórico que visa reformular e dar visibilidade ao imaginário identitário martinicano. Este esforço intelectual propõe o conceito de crioulidade como uma “totalidade”, uma noção abrangente que se distancia das relações de dominação e do mimetismo literário previamente estabelecidos. A obra se destaca pela sua tentativa de reestruturar valores em alinhamento com a ancestralidade crioula, promovendo a valorização da língua e cultura crioulas, bem como a riqueza da tradição oral dos griôs e dos contadores de histórias. Além disso, enfatiza a importância dos ritmos musicais caribenhos e a celebração dos heróis nacionais, entre outros elementos culturais significativos. Este trabalho representa uma reivindicação por um espaço autêntico de expressão e reconhecimento no seio da cultura global.

Inicialmente a proposta dos autores era prestar homenagem a Édouard Glissant. No entanto, o projeto evoluiu para abordar de maneira mais ampla a problemática identitária antilhana, inspirando-se nos pensamentos de Glissant. A obra acabou por se transformar em um verdadeiro elogio à Crioulidade. Os cinco pontos principais enfatizados no texto são: 1) O enraizamento no oral; 2) A atualização da memória verdadeira; 3) A temática da existência; 4) A irrupção na modernidade; e 5) A escolha da sua palavra.

O primeiro ponto destaca a valorização da tradição oral incluindo rimas, canções e contadores de histórias, elementos que foram marginalizados pela predominância da língua e valores franceses. Bernabé, Chamoiseau e Confiant (2017, p. 122) argumentam que a exclusão dessa tradição oral representa uma dimensão da alienação do povo antilhano.

O segundo ponto propõe uma revisão da memória crioula, caracterizando sua história a partir de uma nova perspectiva que abarca a situação ou pós-situação crioula. Esse ponto visa adotar um olhar abrangente que integre todas as facetas da construção histórica — passado, presente e futuro — e promove uma reflexão crítica sobre a

verdadeira essência da memória, desvinculando-se das imposições do passado para uma reinterpretação contemplativa da literatura, do grito poético<sup>20</sup> e da Crioulidade.

Por sua vez, o terceiro ponto incita uma reflexão sobre a existência do povo antilhano e, por extensão, da própria literatura antilhana. Os autores sustentam que, conforme expresso no prólogo do livro, “a literatura antilhana ainda não existe; estamos no estágio de pré-literatura, caracterizado por uma produção escrita que não possui uma audiência própria e ignora a interação essencial entre autores e leitores na qual uma literatura se consolida” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 103). Esse aspecto busca reconhecer e valorizar a produção crioula como uma forma de arte fundamental para a representação e expressão da identidade mestiça.

O quarto ponto aborda a questão da imersão no mundo contemporâneo, partindo do pressuposto de que não há um processo cronológico ou patamares a serem atingidos. A irrupção na modernidade refere-se ao reconhecimento dessas diferenças, à compreensão e aceitação dessas diferenças como elementos fundamentais para identidade, o que permite que o povo antilhano se desvencilhe da história problemática de um povo usurpado. Entendê-las e aceitá-las enquanto arte, enquanto fundamento da identidade. E, assim, desvencilhar-se da problemática histórica de um povo usurpado.

Por fim, o quinto e último ponto enfoca a língua crioula, buscando compreendê-la como um mecanismo válido de comunicação, afastando-se da comparação com a língua francesa. Este ponto destaca a importância de reconhecer a língua crioula como expressão legítima e autônoma, capaz de transmitir a riqueza e a complexidade da identidade antilhana.

Esses cinco pontos representam passos importantes na reivindicação da identidade antilhana. Ao enfatizar a importância da tradição oral, a reinterpretação da memória, a reflexão sobre a existência literária, a inserção na modernidade e a valorização da língua crioula, os autores estabelecem um marco teórico para a compreensão da Crioulidade. Em suma, esses princípios funcionam como um chamado à ação para todos aqueles envolvidos na cultura e literatura antilhana, incentivando uma

---

<sup>20</sup> O grito poético na visão de Édouard Glissant (2005) tem a função de reunir o lugar, a morada, ou seja, seu papel, e estabelecer o seu lugar no mundo, tornando sua escrita fundacional, como foi o caso de grandes obras como a *Odisseia* e *Ilíada*.

continuação do diálogo sobre a Crioulidade que é vital para a autonomia cultural e a expressão autêntica da região.



## 2. LÍNGUA CRIOULA: RAÍZES E EXPRESSÕES

*A “problemática” da língua crioula é indistinguível na Martinica de uma análise histórico-poética. (Poética: porque a essência da história da Martinica, uma história riscada, é lida por meio de uma hipótese criativa.)<sup>21</sup>*

Glissant, em *Le discours antillais*

A língua crioula, frequentemente descrita simplificada como uma fusão de duas ou mais línguas, carrega implicações bem mais profundas e complexas do que essa definição superficial sugere. Especificadamente no contexto martinicano, a língua crioula poder ser conceituada como um instrumento de luta, de força e também de atrevimento. Embora o francês seja a língua oficial da Martinica, o crioulo martinicano desempenha um papel importante na preservação da cultura e da identidade local.

Nos últimos anos, foi possível observar um crescente reconhecimento desta língua, não só na Martinica, tanto em âmbito nacional quanto em internacional, incluindo as tentativas de reconhecimento do crioulo como idioma oficial na Martinica<sup>22</sup>. Este avanço deve-se em grande parte não só pelo empenho de gramáticos e escritores como Jean Bernabé, responsável pelo desenvolvimento da primeira gramática e dicionário crioulo martinicano-francês. Além disso, a valorização de textos em língua crioula tem desempenhado papel nesse processo. Essa valorização se mostra fundamental, pois engloba aspectos cruciais: como o reconhecimento da identidade cultural local, o resgate

<sup>21</sup> La « problématique » de la langue créole est indiscernable en Martinique d’une analyse historico-poétique. (Poétique : parce que l’essentiel de l’histoire de la Martinique, histoire raturée, se lit par hypothèse créatrice.)

<sup>22</sup> Reconhecimento do crioulo como língua oficial: o juiz de medidas cautelares do tribunal suspende a execução da deliberação da assembleia da Martinica: conforme apelado pelo prefeito da Martinica, o juiz de medidas cautelares do tribunal administrativo de apelação de Bordeaux considera que existe uma dúvida séria sobre a legalidade da deliberação de 25 de maio de 2023 da assembleia da Martinica que reconhece o crioulo como língua oficial da Martinica e ordena a suspensão de sua execução. [Reconnaissance du créole comme langue officielle : le juge des référés de la cour suspend l’exécution de la délibération de l’assemblée de Martinique: aisi en appel par le préfet de la Martinique, le juge des référés de la cour administrative d’appel de Bordeaux considère qu’il existe un doute sérieux sur la légalité de la délibération du 25 mai 2023 de l’assemblée de Martinique reconnaissant le créole comme langue officielle de la Martinique et ordonne la suspension de son exécution.] Disponível em: <https://bordeaux.cour-administrative-appel.fr/decisions-de-justice/dernieres-decisions/reconnaissance-du-creole-comme-langue-officielle-le-juge-des-referes-de-la-cour-suspend-l-execution-de-la-deliberation-de-l-assemblee-de-martinique#:~:text=L'assembl%C3%A9e%20de%20Martinique%20a,m%C3%A9%20titre%20que%20le%20fran%C3%A7ais>. Acesso em: 8 de abr. 2024.

de histórias e narrativas locais, empoderamento linguístico e cultural. Adicionalmente, essa valorização apoia a descolonização linguística e cultural e estimula o reconhecimento global da diversidade linguística.

Para autores como Glissant, as línguas crioulas vêm de um choque de elementos linguísticos, que inicialmente são heterógenos uns aos outros e tem como resultante algo imprevisível. Nesse sentido, ele afirma que “uma língua crioula não é, portanto, nem resultado dessa extraordinária operação que os poetas jamaicanos praticam voluntariamente e de maneira decidida na língua inglesa, nem um pidgin, nem um dialeto” (Glissant, 2005, p. 23).

A sua composição, nascida da fusão entre o francês e as influências africanas, ameríndias e, até mesmo, indiana, ultrapassa fronteiras linguísticas e carrega consigo histórias entrelaçadas. Hoje, por meio principalmente de escritores engajados na valorização da língua, se observa a língua crioula como um ato de resistência, uma decolonização linguística e cultural, desafiando a dominância da língua francesa e reivindicando o seu espaço para expressões autênticas. Desse modo, a língua crioula serve como um símbolo de empoderamento linguístico, reafirmando sua identidade em um mundo com línguas hegemônicas.

O crioulo, nesse sentido, se apresenta não apenas como uma língua, mas como um testemunho vivo e rico, um vínculo poderoso capaz de unir identidades e celebrar a diversidade étnica e linguística onde é expresso. Essa língua, expressa em sua literatura, de acordo com os autores de *Éloge de la Créolité* teria como tarefa:

A literatura crioula de expressão crioula teria por tarefa primeira construir essa língua escrita, saída indispensável de sua clandestinidade. Entretanto, para não ser forçado a se distanciar da língua que eles manipularam, a maior parte das literaturas crioulofones não fizeram obra escrita e responderam à exigência primeira do ato literário, para saber produzir uma linguagem no próprio seio da língua. O poeta crioulo, de expressão crioula, o romancista crioulo de expressão crioula, deve no mesmo passo, ser o colhedor da palavra ancestral, o jardineiro dos novos vocábulos, o descobridor da crioullidade do crioulo. Ele será cauteloso com essa língua aceitando-a totalmente. Ele toma suas distâncias em relação a ela, prolongando desesperadamente – e, desconfiando dos procedimentos da defesa-ilustração, ele enlameará essa língua das loucuras da linguagem que será escolhida (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 132).

A principal tarefa desta literatura seria então construir e solidificar uma língua escrita crioula, elevando-a de sua existência marginal ou “clandestina” para, como mencionado anteriormente, legitimá-la, como um veículo literário válido e poderoso.

A tendência de se afastar da escrita na própria língua crioula nas obras literárias, devido à sua complexidade, reflete uma problemática que está além de uma preferência linguística. Conforme apontado pelos mesmos autores “a ausência de consideração pela língua crioula não foi um simples silêncio de boca, mas uma amputação cultural” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 130); esse fato evidencia como a relutância em adotar o crioulo na literatura não apenas marginaliza a língua, mas também serve para cortar uma ligação vital com a identidade e herança cultural. Subverter essa ideia envolveria um processo criativo no qual o poeta e o romancista não são apenas escritores, mas também guardiões da palavra ancestral e inovadores no vocabulário, cultivando novas formas de expressão e explorando a essência da Crioulidade.

Os autores descrevem o escritor crioulo como alguém que deve abraçar completamente a língua crioula, mas também manter uma certa distância crítica, permitindo-lhe inovar e “enlamear” a língua com as “loucuras da linguagem” que escolhe usar. Isso sugere um processo de constante negociação entre a tradição e atualidade, entre aceitar a língua como ela é e ao mesmo tempo empurrá-la para novas fronteiras. O “prolongamento desesperado” e a “desconfiança dos procedimentos da defesa-ilustração” indicam uma cautela e uma crítica ao simplesmente defender a língua sem questionar ou expandir seus limites.

## 2.1 Crioulo em primeiros escritos

Segundo Jean-Pierre Arsaye (2004), professor de Tradutologia na Universidade das Antilhas e da Guiana e membro do GEREK-F (Grupo de Estudos e Pesquisas em Espaço Crioulófono e Francófono), a língua crioula, nascida nas colônias e tendo passado pelos tráficos negreiros praticados pelos europeus, foi durante muito tempo concebidas como línguas orais. Por razões históricas e, em consequência do comércio triangular de escravos, as línguas crioulas tiveram um forte componente de características africanas e o léxico de cada uma das línguas europeias das quais descende.

Assim sendo, Arsaye (2004) distingue as línguas crioulas em cinco bases principais:

1. Os crioulos de base lexical francesa, que teriam como localidade a Martinica, Guiana, Haiti, Ilhas Seychelles, Luisiana, Santa Lúcia e a Ilha da Reunião.
2. Os crioulos de base lexical inglesa correspondendo às territorialidades da Jamaica, Ilhas Santo Andrés, Providência e Santa Catalina.
3. Os crioulos de base lexical portuguesa à Cabo-Verde, Brasil e Guiné-Bissau.
4. Os crioulos de base lexical espanhola às Filipinas e Colômbia.
5. E por fim, os crioulos de base lexical neozelandesa às Ilhas neozelandesas – Ilhas Snares, Ilhas Bounty, Ilhas Antípodas, Ilhas Auckland e Ilhas Campbell.

Assim, com o passar dos anos, os crioulófonos foram produzindo textos em crioulo com uma grafia basicamente calcada na língua europeia da qual descendia. Ou seja, essa construção de escrita era, segundo Arsaye (2004), uma grafia etimológica. No entanto, esta grafia etimológica apresentava problemas porque a gramática e a fonologia do crioulo se distinguiam da do francês. Assim, a partir dos anos 1970 ela foi substituída por uma nova grafia: a fonético-fonológica. Desse modo, ela apresenta hoje uma coerência muito maior e está adaptada para quase todos os escritos crioulos.

No entanto, o Fondas Kréyol<sup>23</sup>, único site que se propõe a apresentar uma cronologia das obras em crioulo de base francesa, menciona como primeira publicação em língua crioula um texto de 1754 “*La chanson-poème Lisette quitté la plaine*” atribuída ao branco crioulo de Saint-Domingue, atual Haiti, Duvivier de la Mahautiere. Esta canção representa bem os aspectos da gráfica etimológica:

Lisette quitté la plaine,  
 Mon perdi bonher à moué  
 Gié à moin semblé fontaine  
 Dipi mon pas miré toué.  
 Le jour quand mon coupé canne,  
 Mon songé zamour à moué ;  
 La nuit quand mon dans cabane  
 Dans dromi mon quimbé toué  
 Si to allé à la ville,  
 Ta trouvé geine Candio  
 Qui gagné pour tromper fille  
 Bouche doux passé sirop.

<sup>23</sup><https://fondaskreyol.org/article/grandes-dates-de-langue-creole-version-ndeg-1#:~:text=1754%20%3A%20Le%20Blanc%20cr%C3%A9ole%20de,%22Lisette%20quitt%C3%A9%20la%20plaine%22.>

To va crer yo bin sincère  
 Pendant quior yo coquin tro ;  
 C'est Serpent qui contrefaire  
 Crié Rat, pour tromper yo.

Dipi mon perdi Lisette,  
 Mon pas souchié Calinda  
 Mon quitté Bram-bram sonnette.  
 Mon pas batte Bamboula  
 Quand mon contré laut' négresse,  
 Mon pas gagné gié pou li ;  
 Mon pas souchié travail pièce  
 Tout qui chose a moin mourir.

Mon maigre tant com' gnon souche  
 Jambe à moin tant comme roseau ;  
 Mangé na pas doux dans bouche,  
 Tafia même c'est comme dyo  
 Quand mon songé, toué Lisette  
 Dyo toujours dans jié moin.  
 Magner mion vini trop bête  
 A force chagrin magné moin

Liset' mon tandé nouvelle  
 To compté bintôt tourné :  
 Vini donc toujours fidelle.  
 Miré bon passé tandé.  
 N'a pas tardé davantage  
 To fair moin assez chagrin,  
 Mon tant com' zozo dans cage,  
 Quand yo fair li mourir faim.



Para ouvir a canção em crioulo,  
 escaneie o Qrcode!

Essa canção-poema conta a história de um escravo negro, cortador de cana-de-açúcar, que se lamenta porque sua amada o deixou. Neste período, salienta Raphaël Confiant e Chamoiseau (1991), as primeiras pessoas a escreverem em língua crioula foram os brancos crioulos. Isso se deu por duas razões pontuais: primeiramente porque foram responsáveis pela criação dessa língua, afinal, eram falantes do crioulo; em um segundo momento, porque o *Code Noir* (1685) proibia que professores e mestres ensinassem os escravos negros a ler e escrever.

Proponho a seguir um quadro comparativo a título de entendimento do texto em crioulo com uma tradução para o português, a partir do francês, que não considera métricas nem rimas.

<b>Divivye de la Mawotyè</b> (MON PERDI BONHEUR A MOUE) : 1750 ( ?)	<b>Duvivier de la Mahautière</b> (LA CHANSON DE LISETTE) : 1750 ( ?) Trad. Moreau de Saint- Méry	<b>Tradução por Dyhorrani Beira</b> (EU PERDI MINHA FELICIDADE): 2023
<p>Lisette quitté la plaine            mon perdi bonheu à moué ;            Gié à moin semblé            fontaine,            Dipi mon pas miré toué.            Le jou quand mon coupé            canne            Mon fongé zamour a moué            La nuit quand mon dans            cabane            dans dormi mon quimbé            toué</p>	<p>Lisette, tu fuis la plaine            Mon bonheur s'est envolé            Mes pleurs, en double            fontaine,            Sur tous tes pas ont coulé            Le jour, moissonnant la            canne            Je rêve à tes doux appâts ;            Un songe dans ma cabane,            La nuit te met dans mes            bras.</p>	<p>Lisette, deixou as terras baixas            Eu perdi minha felicidade            Meus olhos transbordam como            fontes,            Em todos os teus passos            correram            O dia, colhendo a cana            Eu sonho com teus doces            encantos;            Um sonho na minha cabana,            À noite te coloca em meus            braços.</p>
<p>Si to allé à la ville,            Ta trouvé geine Candio            Qui gagné pour tromper            fille            Bouche doux passé sirop            To va reer yo ba bien            sincère,            Pendant quior yo coquin            tro ;            C'est Serpent qui            contrefaire            Crié Rat, pour tromper yo.</p>	<p>Tu trouveras à la ville            Plus d'un jeune freluquet,            Leur bouche avec art            distille            Un miel doux mais plein            d'apprêt,            Tu croiras leur coeur            sincère,            Leur coeur ne veut que            tromper ;            Le serpent sait contrefaire            Le rat qu'il veut dévorer.</p>	<p>Encontrarás na cidade            Mais de um jovem frívolo,            Suas bocas com arte destilam            Um mel doce, mas cheio de            artifício,            Acreditarás em seus corações            sinceros,            Seus corações só querem            enganar;            A serpente sabe imitar            O rato que quer devorar.</p>
<p>Dipi moin perdi Lisette,            Mon pas souchié Calinda            Mon quitté Bram-bram            sonnette.            Mon pas batte Bamboula            Quand mon contré laut            négresse,            Mon pas gagné gié pou li ;            Mon pas souché travail            pièce            Tout qui chose a moin            mouri</p>	<p>Mes pas, loin de la Lisette,            S'éloignent du Calinda ;            Et ma ceinture à sonnette            Languit sur mon            bamboula.            Mon oeil de toute autre            belle            N'aperçoit plus le souris ;            Le travail en vain            m'appelle,            Mes sens sont anéantis</p>	<p>Meus passos, longe de Lisette,            Se afastam do Calinda;            E meu cinto de guizos            Languidamente sobre meu            tambor.            Meu olhar para qualquer outra            bela            Já não percebe o sorriso;            O trabalho em vão me chama,            Meus sentidos estão            aniquilados.</p>
<p>Mon maigre tant corn'            gnon souche</p>	<p>Je pèris comme la souche,            Ma jambe n'est qu'un            roseau ;</p>	<p>Pereço como o toco,            Minha perna é apenas uma            cana;</p>

<p>Jambe à moin tant comme roseau ; Mangé na pas doux dans bouche, Tafia même c'est comme dyo Quand mon songé toué Lisette Dyo toujours dans jîé moin Magner moin vini top bête A force chagrin magné moin</p>	<p>Nul mets ne plaît à ma bouche La liqueur s'y change en eau Quand je songe à toi, Lisette Mes yeux s'inondent de pleurs Ma raison lente et distraite Cède en tout à mes douleurs.</p>	<p>Nenhum alimento agrada à minha boca A bebida se transforma em água Quando penso em ti, Lisette Meus olhos se inundam de lágrimas Minha razão lenta e distraída Cede a todas as minhas dores.</p>
<p>Lisette, moin tandé nouvelle, To compté bientôt tourné Vini donc toujours fidelle Miré bon pasé tandé N'a pas tardé davantage to fair moin assez chagrin Mon tant com' zozo dans cage Quand yo fair li mouri faim</p>	<p>Mais est-il vrai, ma belle Dans peu tu dois revenir Ah ! reviens toujours fidèle, Croire est moins doux que sentir ; Ne tarde pas davantage C'est pour moi trop de chagrin Viens retirer de sa cage L'oiseau consumé de faim.</p>	<p>Mas é verdade, minha bela Em breve deves voltar Ah! volta sempre fiel, Acreditar é menos doce do que sentir; Não demores mais É para mim um sofrimento muito grande Vem tirar da sua gaiola O pássaro consumido pela fome.</p>

Apesar de ser possível encontrar inúmeras referências sobre a autoria do texto – *Lisette quitté la plaine* –, não há consenso se foi um escritor haitiano ou martinicano que de fato o produziu. Essa canção foi transmitida ao longo do tempo e tornou-se um componente significativo da tradição musical e cultural das ilhas do Caribe.

Segundo Perry Arthur Williams (1972), estudioso sobre a temática do conto crioulo antilhano e Haitiano, Lisette pertence a um gênero perdido cantado por artistas mulatos diante de “mulheres ricas coloniais ociosas que lisonjeavam suas amantes, contando-lhes histórias. No entanto, de acordo com Chamoiseau e Raphaël Confiant (1991), Lisette é interpretada como uma cortesã sedutora, e de autoria de um plantador branco que finge ser um escravo apenas para esconder seu profundo apego a ela, tornando a situação um verdadeiro escândalo.

De acordo com George Lang (2004), professor de literatura comparada da Universidade de Alberta, em *A Primer of Haitian Literature in Kreyòl*, Lisette, por suas características, se assemelha a um poema francês da época, com a ressalva de que fala

diretamente do mundo dos escravos e da escravidão em que era cantada. Apresenta um elemento adicional, a oposição entre “laplèn” (as terras baixas) e o “mon” implícito (colinas ou terras altas, para onde os marrons ou escravos fugidos iam no Haiti e em todo o Caribe): “Lisette quitté la plaine / Mon perdi bonher à moué; / Gié à moin semblé fontaine / Dipi mon pas miré toué / Mon tant comme zozo dans cage / Lisette deixou as terras baixas / Eu perdi minha felicidade / Meus olhos transbordam como fontes / Desde que não te vejo / Sou como um pássaro em uma gaiola.

A composição deste poema-canção teria consigo, de acordo com Lang (2004), uma forma poética francesa – ABAB + refrão –, distinta dos ritmos crioulos, mas que foi imposta aos primeiros autores a escreverem nesta língua. Essa característica nascida da fusão de valores e línguas e da relação entre a composição métrica e rítmica da música e a oralidade da língua crioula, está enraizada na maneira como as tradições culturais e musicais são transmitidas oralmente ao longo das gerações.

Desse modo encontramos, principalmente, nos escritos desse período, textos que imitam a estruturação gramatical e rítmica das línguas de dominância, mas que carecem de regras fixas, fazendo com que uma mesma palavra possa ter mais de uma grafia<sup>24</sup>. Certamente essa característica não é um fator linguístico consciente, mas reflete o fenômeno do mimetismo cultural. Homi Bhabha (1994), teórico cultural e literário indiano, destacado por seu trabalho sobre pós-colonialismo, identidades híbridas e a teoria da “terceira margem”, destaca os contornos do mimetismo e como isso influenciou a construção cultural em contextos híbridos. A língua crioula, especialmente em seus primeiros escritos, ilustra esse processo de mimetismo linguístico, imitando e incorporando elementos da língua francesa em sua estrutura. *Lisette quitté la plaine* demonstra uma interação complexa entre as culturas e línguas em contextos coloniais, revelando uma dinâmica de poder cultural e linguística.

---

<sup>24</sup> Grafias diferentes do mesmo conto-canção podem ser encontradas em Ducoeur Joly, S.J., *Manuel des Habitants de Saint-Domingue*, Paris, Lenir, 1802, 2 vol., tome II, p. 392 e *Idylles et Chansons ou Essais de Poésie par un habitant d’Hayti*, (Philadelphie: J. Edwards, 1811), reeditado por Edward Larocque Tinker, *Gombo comes to Philadelphia* (Worcester, American Antiquarian Society, 1957), p. 16-18.



## 2.2 Oralidade e escrita

Conforme explanei em minha dissertação de mestrado (2017, p. 77), Glissant aborda a distinção entre escrita e oralidade declarando:

A escrita, ditada por deus, está associada à transcendência, está associada à imobilidade do corpo, está associada a uma espécie de tradição de encadeamento que chamaríamos de pensamento linear. A oralidade, o movimento do corpo se manifesta na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias, e tudo isso se dá bem longe do pensamento da transcendência, e da segurança que o pensamento da transcendência continha, bem como dos exageros sectários que esse pensamento desencadeia como que naturalmente (Glissant, 2005, p. 42).

Glissant conceitua a escrita como algo quase divino, frequentemente ligada à noção de transcendência e a uma imobilidade do corpo. Este vínculo com a transcendência coloca a escrita dentro de uma tradição de pensamento linear, um encadeamento de ideias que é previsível e ordenado, sugerindo uma permanência e uma resistência à mudança.

Por um lado, a oralidade é apresentada como a antítese da escrita em vários aspectos. Enquanto a escrita é estática e linear, a oralidade é dinâmica e fluida, caracterizada pelo “movimento do corpo”, que se manifesta em formas como a repetição, a redundância, a dominância do ritmo e a renovação das assonâncias. Essas características indicam uma flexibilidade e uma capacidade de adaptação que são estranhas ao pensamento transcendental associado à escrita. A oralidade, portanto, está situada bem longe das certezas e das restrições do pensamento transcendental, o que segundo Glissant, também pode levar a exageros sectários.

Por outro lado, a oralidade é percebida como distante dessa transcendência e dessa estruturação rígida; ela é entendida como uma expressão do “movimento do corpo”, manifestando-se através da repetição, redundância, ritmo dominante e renovação de assonâncias (Glissant, 2005, p. 42). Assim, a transição da oralidade para a escrita envolve uma forma de transcendência.

O pensamento de Glissant reflete uma crítica mais ampla à supremacia da escrita sobre a oralidade nas sociedades ocidentais, em que a primeira é frequentemente vista como superior ou mais desenvolvida. No entanto, Glissant aponta para a riqueza e a complexidade da oralidade, que não apenas desafia essa hierarquia, mas também

oferece um meio de expressão mais imediato e visceral que está intimamente ligado às experiências e tradições vivas das comunidades.

Neste contexto, Glissant (2005, p. 42) identifica três variantes de oralidade. A primeira, a “oralidade da estandardização”, e a segunda, a “oralidade da banalização”, são geralmente mediadas pela indústria cultural. Um terceiro tipo, por sua vez, emerge como verdadeiramente criativo e é característico de culturas que valorizam e preservam uma oralidade distinta, inovadora, e que não necessariamente recorrem à escrita como seu principal meio de expressão. É dentro deste último tipo que se situa a oralidade almejada no ponto um de *Éloge de la Créolité*; sendo esta fundada na preservação de uma voz poética à beira do esquecimento. Essa voz poética seria ato original do contador de histórias, que desempenha um papel crucial na manutenção das características orais para o povo antilhano.

## 2.2 O contador de histórias e escritor de histórias: a oralidade que se escreve

Em *Écrire la "Parole de la Nuit" : La nouvelle littérature antillaise* (2010), Chamoiseau afirma que a emergência de uma escrita literária martinicana se produziu fora de uma base cultural oral. “Não houve uma transição progressiva, harmoniosa, como nas antigas literaturas europeias” (Chamoiseau, 2010, p. 151). Essa ruptura, na visão do autor, viria do fato de que a cultura e a língua crioula – no seio do qual a oralidade se inscreve – são advindas do sistema escravagista das plantações; e, por essa razão, argumenta ele, essa cultura, essa língua e essa forma de expressão oral, que evocam a condição de escravidão, não exercem fascínio ou admiração de ninguém.

O contador de histórias martinicano nasce desse contexto no qual a vivência de uma ruptura entre oral e escrito também está presente. Do mesmo modo, observa-se uma dualidade entre o contador – aquele que conta as histórias; e o escritor – aquele que as escreve. Frente a essa dualidade e na tentativa de manutenção dessa figura como perpetuador da fala, Chamoiseau descreve um novo ‘escritor’ antilhano como o *marqueur de paroles* (marcador de palavras, em tradução livre), em seu romance *Solibo Magnifique*. Ele afirma que esse marcador de palavras “deve tentar tornar-se (como o contador original) um homem só, de pé na noite, solidário a um círculo de almas esmagadas que lhe serve de público; almas esmagadas que esperam dele

maravilhamento, esquecimento, distração, riso, esperança, excitação [...]”<sup>25</sup> (Chamoiseau, 2010, p. 157).

Nesse contexto, contador de histórias, ou *marqueur de paroles*, emerge como descendente do contador original, o griot, uma figura prevalente em muitos países da África Ocidental. O griot tem como funções primordiais contar histórias, transmitir a cultura e sabedoria do povo. Para Chamoiseau (1997), o griot tem um status social, “é “um profissional”, ao contrário do contador antilhano, que geralmente é um trabalhador agrícola cuja arte de contar é pura recreação<sup>26</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 827).

De todo modo, por recreação ou não, contador está centrado na oralidade e em sua prática. Esse mestre da palavra foi obrigado a passar do oral para o escrito para que assim, como no mundo ocidental, a sua fala pudesse ter validade. Frente a isso, enfrenta uma reconfiguração de seu próprio ser deixando as palavras para que sejam impressas e remodeladas pelo “avanço” irônico da perpetuação de suas falas. Chamoiseau define esse momento como uma “escrita sem catástrofe”, na qual ele afirma:

O Contador primordial conhecerá uma dupla morte. Primeiramente, testemunharemos uma desnaturalização progressiva de sua emergência. O formidável “surgimento-da-Beleza”, que ele havia encarnado em longas narrativas, será prolongado com muitas deficiências. A transmissão oral funciona de maneira ótima apenas em um ecossistema onde a oralidade é o tecido estruturante de um conjunto social; onde a oralidade surge como um fenômeno conjuntural, sob o domínio da escrita, sua aparição fragmentada revela desnaturalizações no momento da transmissão. Um mestre-da-Palavra pode partir sem ter encontrado um discípulo, ou pior: ele pode ter sido enganado por um inadequado, que aviltará aquilo que não é um legado, mas um desafio a ser sublimado. A isso se somarão o sistema escravagista e a influência multifacetada do colonialismo, que continuará sua obra de embrutecimento<sup>27</sup> (Chamoiseau, 2021, p. 149).

<sup>25</sup> [...] doit tenter de devenir (comme le conteur originel) un homme seul, debout dans la nuit, solidaire d'un cercle d'âmes écrasées qui lui sert de public ; des âmes écrasées qui attendent de lui l'émerveillement, l'oubli, la distraction, le rire, l'espoir, l'excitation, la clé des résistances et des survies.

<sup>26</sup> Le griot a un statut social, c'est un « professionnel », au contraire du conteur antillais qui est généralement un ouvrier agricole dont l'art de conter est de pure récréation.

<sup>27</sup> L'ÉCRITURE SANS CATASTROPHE - Le Conteur primordial connaîtra une double mort. D'abord, on assistera à une dénaturation progressive de son émergence. Le formidable « surgissement-de-la-Beauté » qu'il avait su incarner dans de longs organismes narratifs se verra prolongé avec beaucoup de déficiences. La transmission orale ne fonctionne de manière optimale que dans un écosystème où l'oralité est la trame structurante d'un ensemble sociétal ; là où l'oralité surgit comme phénomène conjoncturel, sous le règne de l'écriture, son apparition parcellaire accuse des dénaturations au moment du relais. Un maître-de-la-Parole peut s'en aller sans avoir trouvé de disciple, ou pire : il peut s'être fait abuser par un insuffisant, lequel avilira ce qui n'est pas un héritage mais un défi à sublimer. À cela vont s'ajouter le système esclavagiste, puis l'emprise protéiforme du colonialisme qui poursuivra son œuvre d'abrutissement.

Essa dupla morte citada por Chamoiseau reflete, por um lado, a perda física do contador e, por outro lado, a perda de sua relevância cultural na medida em que as estruturas sociais se deslocam a formas escritas de comunicação. A “desnaturalização progressiva” e o “surgimento-da-Beleza” indicam que o processo que originalmente era orgânico e fluido nas narrativas orais se torna cada vez mais artificial e comprometido à medida que é transportado para a escrita e tenta se moldar às novas formas de beleza que são hierarquicamente expostas pelas referências hegemônicas coloniais. Essa transição não apenas muda a forma como as histórias são contadas, mas também como são percebidas e valorizadas. Além disso, a fragilidade da transmissão oral em contextos em que a escrita se torna dominante pode ser reduzida a um papel secundário, sofrendo fragmentação e distorção.

Por fim, essas dinâmicas culturais revelam opressão opaca exercida por sistemas como o escravagismo e o colonialismo, que não apenas exploram fisicamente as pessoas, mas também estruturam ativamente o esquecimento e a desvalorização de culturas não escritas. Este processo de “embrutecimento” pode ser entendido como uma estratégia deliberada para enfraquecer a resistência cultural e a identidade dos povos colonizados, classificando-os como menos evoluídas.

### 3. OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

*Quando há colonização, não há só colonização de um povo por outro, de homens por outros homens, mas também a dominação de uma cultura por outra.*

Chamoiseau, em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*

A emergência dos estudos pós-coloniais marca um ponto de inflexão no pensamento crítico contemporâneo do qual escrevo, desafiando as narrativas hegemônicas e propondo novas formas de compreender a complexibilidade das relações entre colonizadores e colonizados na evolução do tempo. A reflexão de Édouard Glissant sobre o pensamento social como uma “narrativa em teia” ilumina o campo dos estudos pós-coloniais como uma metáfora que captura sua essência interconectada, concebendo o pensamento sobre o social e literário não como uma resolução de conflitos num palco dramático, mas como uma teia de relações. Essa metáfora sugere uma compreensão do social como um emaranhado – ou rizoma nas palavras do próprio Glissant – de histórias e perspectivas que se interligam, oferecendo uma visão plural e não linear da história e das relações de poder.

Nesse contexto, os rompimentos com o passado colonial são compreendidos não como eventos incontrolláveis, mas como manifestações necessárias de resistência contra uma supremacia e unilateralidade de pensamentos que sufocam a diversidade e a multiplicidade de vozes e perspectivas. É neste quadro de referências que autores como Frantz Fanon e Albert Memmi, considerados percussores dos discursos pós-coloniais, salientam a necessidade de uma ruptura com os ideais imperialistas, tanto em nível individual quanto coletivo. Essa necessidade de mudança manifesta-se globalmente, seja no Caribe, nas Américas, na África ou na Ásia, e encontra eco nas obras de intelectuais do final do século XX e início do XXI, como Aníbal Quijano, Walter Dignolo e Arturo Escobar. Estes são figuras centrais na formação do grupo Modernidade/Colonialidade, destacando-se por suas análises críticas sobre as consequências da colonização no pensamento latino-americano.

A teoria pós-colonial, portanto, propõe-se a desvendar e criticar as relações de poder entre colonizador e colonizado, denunciando as discrepâncias e a violência

intrínseca a essas relações. De acordo com Larissa Rosevics (2014, p. 2), professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a preocupação inicial dessa corrente estava focada nas décadas de 1970 e 1980 nas lutas de libertação e independência nos Estados africanos e asiáticos, objetivando “compreender melhor como o mundo colonizado e constituído discursivamente a partir do olhar do colonizador” e “como o colonizado se constrói tendo por base o discurso do colonizador”.

Edward Said, também expoente representativo da pós-colonialidade, conceitua o pós-colonialismo em uma dialética entre continuidade e descontinuidade, como já apontado em minha dissertação de mestrado. Ele argumenta que “descontinuidade, na medida em que uma época sucede a outra e continuidade, por sua vez, em função das relações que se alargam de forma persistente entre os dois períodos” – colonial e pós-colonial (Beira, 2017, p. XIV). Ou seja, embora uma época possa suceder a outra, as relações de poder se estendem, persistindo através do tempo. Este entendimento contribui para uma análise crítica do passado colonial e oferece ferramentas para a interpretação das realidades presentes.

Sobre esta mesma temática, Sérgio Costa, professor universitário de sociologia da América Latina na Freie Universität e autor do livro *Dois Atlânticos* (2006), ilustra a missão dos estudos pós-coloniais:

O orientalismo caracteriza, assim, um modo estabelecido e institucionalizado de produção de representações sobre uma determinada região do mundo, o qual se alimenta, se confirma e se atualiza por meio das próprias imagens e conhecimentos que (re)cria. **O oriente do orientalismo, ainda que remeta, vagamente, a um lugar geográfico, expressa mais propriamente uma fronteira cultural e definidora de sentido entre um nós e um eles**, no interior de uma relação que produz e reproduz o outro como inferior, ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser (Costa, 2006, p. 86, grifo próprio).

A partir dessa perspectiva, a pós-colonialidade ou, de forma mais precisa, os Estudos Coloniais, não se limitam a referências diretas ou exclusivas a questões territoriais, nem se restringem ao período dos seus acontecimentos, como mencionado anteriormente. Sob essa ótica, acredito ser possível elencar pelo menos três esferas de influência exercidas por essa corrente de pensamento.

A primeira esfera diz respeito à interferência na configuração comportamental do indivíduo. A pós-colonialidade tem o potencial de influenciar e remodelar atitudes e valores por meio dos sistemas de crenças estabelecidos e impostos durante o período colonial. Esse processo pode conduzir à adoção de padrões de comportamento, mimetismo e uma internalização de conceitos e normas, levando a mudanças significativas nos costumes e práticas sociais dos povos colonizados. Essa influência se estende igualmente à produção e representação de textos, romances e traduções, entre outras formas de expressão cultural.

Este tema de impacto e influência está relacionado diretamente às análises de Frantz Fanon sob os efeitos do colonialismo no psiquismo do homem negro descrito no capítulo 5, *A experiência viva do Negro*, do seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020). Aqui, o termo “homem” é utilizado como referência ao vocábulo do próprio Fanon, sendo interpretado como sinônimo de *condição humana* ou “uma qualidade fenomenológica da humanidade incluindo homens e mulheres” (Grada, 2020, p. 15). Autores como Grada Kilomba criticam a utilização de forma generalizada da palavra “homem” utilizada por Fanon, mas ressalta que ele escreveu na linguagem de seu tempo e que cabe a nós a correção dessa falha, fazendo menção direta aos outros gêneros e trans-identidades.

Nesse contexto, considera-se a epidermização do racismo, uma noção que remete à discussão proposta por Bernadino-Costa (2016), professor na Universidade de Brasília (UnB), acerca da percepção fenomenológica do corpo negro pelo outro imperial e racista. Vale ressaltar que tais dinâmicas não se circunscrevem apenas no período analisado por Fanon, mas persistem e estão presentes na sociedade atual, frequentemente dissimuladas sob aparência de tolerância, enquanto, na prática, se reverberam no racismo.

Essa caricatura ou estereótipo do ser, principalmente do ser negro colonizado, desemboca em estruturas coloniais, que não se rompem com o desgaste do tempo. Os resultados destes processos vão desde a inferiorização à quase incapacidade de reestruturação no seio social. Em outras palavras, as práticas passadas não são simplesmente anuladas com a promulgação de leis ou tratados, como a Lei do Ventre Livre. As consequências dessas práticas históricas entrelaçam-se de maneira quase intrínseca no tecido social, subvertendo a possibilidade de um progresso autêntico rumo a uma sociedade mais justa e equitativa. Assim, o legado do colonialismo e a luta por uma

decolonização caminham lado a lado, refletindo a complexa jornada em direção à superação de estruturas opressivas.

Desse modo, a segunda esfera de influência da pós-colonialidade seria a influência-interferência cultural. Frequentemente, essa interferência, devido à imposição de valores, línguas e costumes estrangeiros durante o período colonial, resulta em uma perda ou diluição de práticas culturais tradicionais<sup>28</sup>, levando a modificações nas expressões culturais e nas relações de poder. Essas relações envolvem diretamente a definição de mimetismo, conforme delineado por Homi Bhabha.

Conforme delineado por Bhabha (1994), o conceito de mimetismo, no contexto colonial, refere-se à imitação imposta ao colonizado pelo colonizador de replicar os comportamentos, valores e discursos ocidentais, como meio de adesão a uma normatividade vinculada à missão civilizadora propagada pelo colonizador. Esta mímica, contudo, resultaria apenas em uma imitação imperfeita, criando, desse modo, uma ambivalência no discurso. Tal ambivalência abre caminho para o hibridismo cultural, na qual o ser colonizado forja uma identidade que simultaneamente se assemelha e se distingue da identidade do colonizador. A esse respeito autores como Albert Memmi afirmam:

Enquanto suporta a colonização, o colonizado tem como única alternativa possível a assimilação ou a petrificação. Como a assimilação lhe é recusada, nós o veremos, nada lhe resta mais a não ser viver fora do tempo. Ele é condenado a isso pela colonização e, em certa medida, se acomoda. Uma vez que a projeção e a construção de um futuro lhe são proibidas, ele se restringe a um presente; e esse mesmo presente lhe é amputado, abstraído (Memmi, 2021, p. 143).

Ademais, é preciso enfatizar não somente o mimetismo cultural e comportamental, mas igualmente o mimetismo na esfera da produção intelectual. Ao longo dos séculos de hegemonia de cultura europeia, a produção literária em uma diversidade de gêneros funcionou tanto como espelho ou como referência para os escritos de países colonizados.

---

<sup>28</sup> Como práticas culturais tradicionais me refiro a comportamentos, costumes, rituais, expressões artísticas e formas de conhecimento que são transmitidos de geração a geração dentro de uma comunidade específica, o que contribui para a preservação da identidade cultural. Neste sentido, estou mais próxima às definições dadas por Franz Boas do que as do tradicionalista e pioneiro no assunto Edward Burnett Taylor, o qual tinha por tendência enfatizar uma perspectiva linear da cultura. Boas, por sua vez, coloca a importância do relativismo cultural, argumentando que as práticas culturais devem ser entendidas contextualmente.



Esta dinâmica de influência é igualmente observada na linguagem adotada pelo escritor, que, ao imitar ou adotar a língua do colonizador, emprega-a como uma estratégia para ampliar sua visibilidade. Nesse contexto, Chamoiseau, juntamente com Jean Bernabé e Raphaël Confiant, em *Éloge de la Créolité* (1993), elucidam essa relação entre escrita, cultura e mimetismo, afirmando:

Nos primeiros tempos da nossa escrita, essa exterioridade provocou uma expressão mimética, tanto na língua francesa quanto na língua crioula. Inegavelmente, tivemos nossos relojeiros do soneto e do alexandrino. Tivemos nossos fabulistas, nossos românticos, parnasianos, neo-parnasianos, sem ao menos falar dos simbolistas. Nossos poetas embriagaram-se em deriva bucólica, encantados por musas gregas, vertendo lágrimas de tinta de um amor não correspondido pelas Vênus olímpicas. Havia aqui, gritavam não sem razão os críticos, mais que uma feira cultural: a aquisição quase total de uma outra identidade<sup>29</sup> (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 104)<sup>30</sup>.

Neste contexto, a dinâmica da influência-interferência cultural pode ser analisada sob duas perspectivas: uma negativa e uma positiva. Por um lado, a face negativa dessa interferência reflete-se na potencial erosão e perda de identidade de culturas originárias, submetidas ao peso de valores, línguas e práticas importadas, que pode levar à homogeneização cultural e ao apagamento de tradições.

De outro modo, a dimensão positiva dessa dinâmica revela-se na possibilidade de enriquecimento mútuo e na geração de novas formas de expressão. Inspirando-se na concepção de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari que propõe uma estrutura não hierárquica e aberta de conexões, negando a ideia de origens únicas e lineares, Glissant complementa essa visão ao enfatizar a interconectividade e interdependência dos povos e culturas por meio do conceito da *Relação*, no qual ele afirma:

As reverberações das culturas, em simbiose ou em conflito – diríamos: em pola ou em laghia<sup>31</sup> –, na dominação ou na libertação, que abrem à nossa frente um desconhecido sempre próximo e diferido, cujas linhas de força às vezes se deixam adivinhar e logo se dissipam. Deixando-nos imaginar o seu

---

<sup>29</sup> Dans les premiers temps de notre écriture, cette extériorité provoqua une expression mimétique, tant en langue française qu'en langue créole. Indéniablement, nous eûmes nos horlogers du sonnet et de l'alexandrin. Nous eûmes nos fabulistes, nos romantiques, nos parnassiens, nos néo-parnassiens, sans même parler des symbolistes. Nos poètes s'enivraient en dérive bucolique, enchantés de muses grecques, fignant les larmes d'encre d'un amour non partagé pour des Vénus olympiennes. Il y avait là, hurlèrent non sans raison les censeurs, plus qu'un brocantage culturel : l'acquisition quasi totale d'une identité autre.

<sup>30</sup> As referências à obra *Éloge de la Créolité* (1993) presentes nesta tese baseiam-se especificamente na tradução que realizei durante o desenvolvimento de minha dissertação de mestrado no ano de 2017. Desse modo, sempre que indicar o ano de publicação da dissertação, refiro-me à tradução apresentada.

<sup>31</sup> Dança-luta martinicana, assemelhada à capoeira.

jogo que ao mesmo tempo desenhamos – para sonhar ou agir (Glissant, 2021, p. 162).

Para Glissant, o mundo é composto por uma teia intrincada de relações que não apenas conectam culturas, mas também permitem que estas se influenciem e se transformem mutuamente de maneiras imprevisíveis.

Portanto, seria possível reconhecer uma cultura compósita, tal como Glissant propõe, para onde elementos tanto negativos quanto positivos das diversas culturas convergem, criando um “terceiro espaço” de interação e complementariedade, caracterizado por uma constante relação dinâmica. Contudo, esse resultado não se assemelha à mestiçagem tradicional, mas à criouliização, marcada por sua essência de imprevisibilidade.

Na intersecção dessas reflexões, a abordagem de Glissant sobre a Relação ressoa com as considerações de Homi Bhabha acerca do hibridismo. Glissant, ao realçar a dialética entre os aspectos benéficos e maléficos das interações culturais, delineia um panorama no qual o reconhecimento das dualidades inerentes à experiência humana se traduz na capacidade de conceber a realidade por meio dos “rastros devastados” e da “abertura da imaginação”. Esta perspectiva, que ele descreve como uma jornada através da “incomunicabilidade, do silêncio e do aprisionamento”, aponta para um entendimento sobre a partilha de mundos distintos, ainda que interligados pela sua separação (Glissant, 2021, p. 16).

De maneira análoga, o conceito de hibridismo de Bhabha desafia a noção de pureza cultural ao introduzir a ideia de “terceiro espaço”, que vem desestabilizar as narrativas que o constituem, criando estruturas de autoridade e iniciativas políticas que desafiam o senso comum (Rutherford; Bhabha 1990). Este “terceiro espaço” questiona a autenticidade de uma suposta cultura original e também revela como a imposição de valores culturais pode, paradoxalmente, erodir a singularidade e as características intrínsecas das culturas subjugadas, em um processo em que a tentativa de apagar o “não civilizado” do colonizado se manifesta.

A terceira esfera de influência abrange a subversão e o posicionamento. Em harmonia com a assimilação e o mimetismo, surgiu um impulso para a insurreição, proporcionando o resgate de características, valores e práticas devido às imposições culturais. O movimento da Negritude é um forte exemplo, que emergiu como reação à

colonização e à opressão racial, promovendo a valorização da história, da cultura e das contribuições dos povos de ascendência africana. Este movimento tem desempenhado, desde então, um papel crucial na formação da consciência e na luta contra o racismo estrutural, a valorização da estética e da expressão artística negra, rejeitando, desse modo, as ideias de inferioridade e reivindicando igualdade de direitos.

Autores representativos destes movimentos se valem de diversas estratégias para subverter valores coloniais impostos. Gustave Akakpo, Chinua Achebe, Ken Bugul, Amdadou Hampâté Bâ, entre outros, são exemplos de escritores que se valeram da língua do colonizador para dar visibilidade às suas realidades. Muitos adotam essa estratégia de forma deliberada, cientes de que, para alcançar o público-alvo, é necessário utilizar a língua dominante. Existem, no entanto, autores que subvertem completamente esta estratégia, como é o caso do autor haitiano Frankétienne.

Frankétienne, pioneiro do movimento literário e estético do espiritualismo, “busca expressar a fertilidade do caos através de uma escrita que combina invenção verbal e transgressão das regras clássicas da história<sup>32</sup>” (Unesco, 2023, tradução própria). Em 1975, escreve *Dézafi*, reconhecido como o primeiro romance significativo em crioulo haitiano, rompendo com a estrutura narrativa tradicional que colocava em evidência a língua dominante. Sua estratégia se contrapõe, por exemplo, ao texto *Atipa*, do guianense Alfred Parepou, e que, apesar de escrito em crioulo anos antes da publicação de *Dézafi*, permaneceu com narrativa e características tradicionais. Assim, essa língua denominada do colonizador é transformada e remoldada de forma a tentar abarcar essas novas nuances que nos textos podem ser visualizadas como fusões ou mesclas entre francês e crioulo, inglês e francês, papiamento e francês etc.

A colonialidade e a pós-colonialidade impuseram aos indivíduos, especialmente aos colonizados, impactos que ultrapassam as fronteiras temporais e geográficas. Ao apontar para essas três esferas de influência da pós-colonialidade, é evidente que apenas toco na superfície dessa questão complexa e multifacetada. Contudo, ao considerar esses pontos fundamentais, somos desafiados a reconhecer e confrontar o caráter discriminatório e impositivo do mundo imperialista, colonizado e pós-colonizado,

---

<sup>32</sup> <https://courier.unesco.org/fr/articles/franketienne-la-creation-est-une-odysee-sans-escale>.

desvelando assim nossa própria história, frequentemente narrada como uma verdade imutável.

No início deste texto, delinee a decolonialidade, apontando para os mecanismos de dominação que persistem nos países desenvolvidos mesmo após as independências dos territórios colonizados. Importante ressaltar que os conceitos de decolonialidade, pós-colonialismo ou pós-colonialidade são multidisciplinares e se fundamentam em uma abordagem crítica sobre as consequências advindas das colonizações. Surge, assim, uma gama de terminologias afins, entre elas decolonialidade e descolonialidade, que, embora por vezes sejam empregadas de maneira intercambiável, encapsulam dimensões complexas desses fenômenos. Desse modo, nos tópicos subsequentes, dedico-me a explorar as nuances e diferenças entre esses termos.

### 3.1 As nuances da decolonialidade, descolonialidade e pós-colonialismo

“Decolonialidade”, “descolonialidade” e “pós-colonialidade” são conceitos que, embora às vezes utilizados de forma intercambiável em certos contextos, podem apresentar diferenças sutis em suas aplicações e interpretações, variando conforme o contexto acadêmico ou político. Esses termos compartilham o objetivo de criticar as estruturas coloniais e o desejo de superar seu legado, embora cada termo enfatize aspectos diferentes dessa luta.

A decolonialidade tende a enfatizar uma análise crítica das estruturas coloniais e seu impacto nas sociedades contemporâneas, explorando como o colonialismo influenciou áreas como o pensamento, a cultura, a política e a economia. Maldonato-Torres (2023), professor de Filosofia na Universidade de Connecticut-Storrs, em seu artigo *Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas*, aponta que a colonialidade serve como um lembrete duplo: “primeiro, mantêm-se a colonização e duas várias dimensões claras no horizonte de luta; segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo [...] (Maldonato-Torres, 2023, p. 28).

Além disso, a teoria colonial reflete ainda sobre o senso comum e sobre as pressuposições científicas no que diz respeito ao tempo e espaço, conhecimento e subjetividade. Essas pressuposições nos ajudariam, segundo Maldonato-Torres, a

explicar os modos pelos quais “os sujeitos colonizados experienciarão a colonização, ao mesmo tempo que fornece[m] ferramentas conceituais para avançar a descolonização” (Maldonado-Torres, 2023, p. 29), formando, desse modo, uma tríade: tempo, espaço e ruptura. Ainda segundo o autor, “tempo/espaço da descolonização não é considerado pela modernidade europeia; ao contrário, promove uma ruptura com ela”. No entanto, a decolonialidade é frequentemente colocada como uma tentativa de retornar ao passado. Além disso, a teoria da decolonialidade concentra-se em reformar ou modificar as instituições e os sistemas existentes para torná-los mais inclusivos e justos, reconhecendo a necessidade de desafiar e mudar as estruturas coloniais incorporadas nessas instituições.

De outro modo, Bernadino-Costa (2023) destaca em seu artigo *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* que uma das preocupações centrais dos trabalhos sobre a descolonização e a decolonialidade reside na dimensão do conhecimento. Ele argumenta que a colonização no âmbito do saber é produto de um longo processo de colonialidade que reproduziu e continua reproduzindo lógicas políticas, econômicas, de existência etc. Neste contexto, embora seja viável delimitar o conceito de decolonialidade conforme proposto pelo coletivo modernidade/colonialidade (Escobar, 2003), a complexidade e a pluralidade de suas aplicações em diferentes contextos sugerem uma decolonialidade em um sentido mais amplo.

A preocupação com a decolonialidade do saber implica também a decolonialidade do poder e do ser. Bernadinho-Costa (2023) salienta que uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo no envolvimento desses três âmbitos, ajudando a pensar, desse modo, estratégias de transformação efetivas da realidade. No entanto, corre-se o risco de a decolonialidade tornar-se apenas um projeto. Em outras palavras, ele afirma que “a decolonialidade se torna mais uma moda acadêmica e menos um projeto de intervenção sobre a realidade” (Bernadino-Costa, 2023, p. 10). Por essa razão, há a necessidade de práticas efetivas, oferecendo aos indivíduos meios de reflexão sobre essa temática.

A decolonialidade, em contrapartida, enfatiza a ação prática e a busca por alternativas às estruturas coloniais, concentrando-se em efetuar mudanças radicais e transformadoras, que em certos casos, sugerem a rejeição total das instituições coloniais

em favor de formas de organização e governança que não estejam enraizadas no colonialismo. Neste sentido, essa prática busca de fato uma desconexão, um descolar, de práticas consideradas coloniais.

O pós-colonialismo, como mencionado, abrange um campo de estudo multidisciplinar que aborda as consequências sociais, políticas, culturais, econômicas, principalmente em locais colonizados, não se restringindo a um período pós-colonização em sentido estrito, mas abordando as consequências dos efeitos duradouros do imperialismo e da dominação cultural, incluindo questões de identidade, representatividade, poder e resistência.

Ao passo que o pós-colonialismo se concentra na análise das consequências da colonização, a decolonialidade e a descolonialidade buscam a transformação das estruturas coloniais ainda vigentes, com a decolonialidade focando em uma abordagem que busca reformar as estruturas existentes, reconhecendo a influência do colonialismo e trabalhando para tornar essas estruturas mais inclusivas e equitativas, e a descolonialidade tendendo a ser mais radical em sua busca por alternativas e na rejeição das instituições e práticas coloniais.

### *3.1.1 Pontos de similaridade e discordância entre colonialidade e descolonialidade*

Através das análises e reflexões que desenvolvi, compreendo que colonialidade e descolonialidade surgem de diferentes necessidades, refletindo diferentes abordagens frente ao legado da colonização. Enquanto a colonialidade focaliza predominantemente a análise crítica das estruturas e legados coloniais, a descolonialidade se concentra mais intensamente nas ações práticas destinadas a superar e transformar tais estruturas. Além disso, percebo que, ao passo que decolonização visa a uma reflexão de reconhecimento, descolonização é advinda de um contexto de desconexão das relações coloniais.

Desse modo, acredito que ambos os conceitos não devem ser vistos como opostos ou excludentes, mas sim entendidos de forma complementar. Colonialidade e descolonialidade, cada um à sua maneira, contribuem para um entendimento mais aprofundado das relações coloniais. Nesse ponto de vista, elenco adiante quatro perspectivas ou ênfases que, sob minha ótica pessoal, aproximam ou distinguem a colonialidade da descolonialidade.

Perspectiva temporal e espacial: enquanto a descolonialidade está mais centrada na crítica às heranças e consequências do colonialismo, a decolonialidade tem um foco mais amplo, considerando a colonização como um processo contínuo que afeta todas as estruturas contemporâneas de poder global. Ela se encarrega não apenas do passado colonial no seu espaço-tempo, mas também das formas contemporâneas de exploração e dominação nascidas na colonização.

Ênfase epistemológica e ontológica: a decolonialidade, como mencionado, aborda de maneira mais ampla as questões de conhecimento e do ser, desafiando não somente os sistemas sociais advindos da colonização, como também os paradigmas epistemológicos e ontológicos eurocêntricos que permanecem moldando a construção do mundo. Assim, ela busca dar prioridade e colocar ênfase a perspectivas e saberes indígenas, não ocidentais e, sobretudo, subalternos.

Ênfase na reconstrução: na medida que a descolonialidade se concentra em desconstruir as estruturas calcadas a partir do colonialismo, a decolonialidade tem como objetivo a reconstrução de sistemas alternativos que promovam a justiça, a igualdade, o reconhecimento e respeito pela diversidade. Isso implica reconhecer os impactos da colonização, suas mazelas e, diante delas, repensar as relações sociais, culturais, políticas

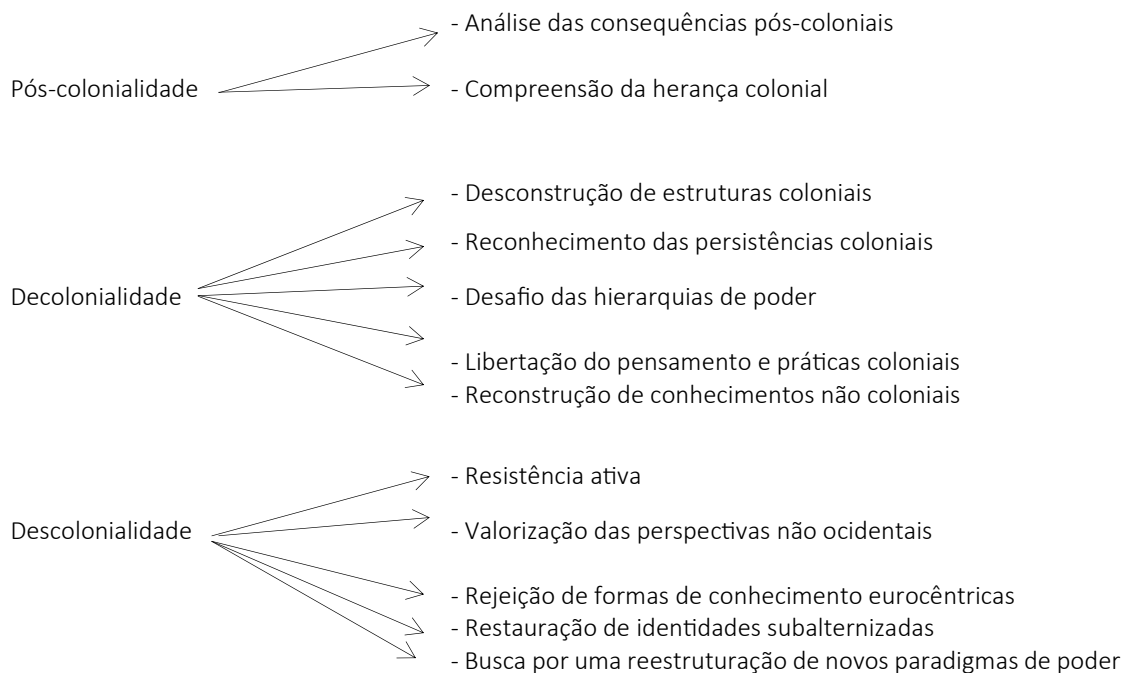
e econômicas, incorporando saberes, valores e perspectivas historicamente marginalizadas.

Globalidade e ação transcultural: a decolonialidade ultrapassa fronteiras culturais e geográficas, reconhecendo que os impactos da colonização ou das colonizações tiveram alcance em todo o globo, pois mudaram a forma de ver e observar o mundo. Buscou, desse modo, compreender e facilitar o acesso, a reescrita de histórias e valores oprimidos pela exploração colonial.

Nesse sentido, a descolonialidade e a decolonialidade apresentam abordagens complementares para entender e transformar as heranças do colonialismo. Enquanto a descolonialidade foca na crítica e na desconstrução das estruturas coloniais, a decolonialidade amplia esse escopo para incluir a reconstrução de sistemas alternativos que valorizem a justiça e a diversidade. Esta última busca ultrapassar as barreiras culturais e geográficas, desafiando os paradigmas epistemológicos e ontológicos que sustentam a dominação global, e promove uma reavaliação das narrativas e saberes historicamente marginalizados.

Em resumo, nessa perspectiva, pós-colonialidade, decolonialidade e descolonialidade teriam como principais distinções:

Figura 2 — Principais distinções entre pós-colonialidade, decolonialidade e descolonialidade





As distinções que se apresentam entre pós-colonialidade, decolonialidade e descolonialidade não constituem necessariamente um obstáculo para a articulação entre essas correntes de pensamento. Tais conceitos são importantes para pensar o que tem se entendido como modernidade, avanço e recuperação do pensamento crítico. No entanto, é crucial também lembrar que, apesar dos avanços no desenvolvimento de temáticas que incluam aqueles que anteriormente eram completamente excluídos, é premente se lembrar que estas correntes de pensamento também nascem de importantes centros de produção acadêmica de “primeiro mundo” e surgem como fonte de influência de outros estudos e áreas, estando também passíveis das influências da colonialidade.

É preciso estar atento à necessidade de uma análise crítica contínua sobre as origens e as influências das teorias decoloniais, descoloniais e pós-coloniais, observando para que elas não reproduzam inadvertidamente as estruturas de poder que procuram desmantelar. Esta reflexão crítica é indispensável para garantir que o desenvolvimento dessas teorias contribua efetivamente para um avanço genuíno no pensamento crítico global, promovendo uma verdadeira descolonização.

#### 4. EXPLORANDO RAÍZES E FLUXOS EM CULTURAS PÓS-COLONIAIS

*O pensamento sobre o social não é resolvido como um ato num drama partilhado pela sociedade, mas como uma narrativa em teia.*

Édouard Glissant, em *Introdução a uma Poética da Diversidade*

Nesta tese, abordarei uma variedade de conceitos e referências a autores fundamentais para a análise das dinâmicas relacionais presentes em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Muitos desses conceitos foram inicialmente explorados em minha dissertação de mestrado e são essenciais para o entendimento das temáticas abordadas neste estudo. Originários de diversos pensadores, esses conceitos, embora variados, convergem na temática central desta tese, permitindo um diálogo com o objeto de pesquisa proposto.

Para complementar e expandir as discussões iniciadas na dissertação, recorro ao texto autoral *Da Negritude Cesariana à Antilhanidade Glissantiana: O Caminho Para Crioulidade e a Tradução como Prática Mestiça*, publicado na revista *Translatio* em 2017. Este artigo estabelece um paralelo entre conceitos fundamentais como Antilhanidade e Crioulização, de Glissant; Crioulidade, de Bernabé, Chamoiseau e Confiant; Hibridismo, de Bhabha; Identidade raiz e Identidade rizoma, de Glissant/Deleuze e Guattari; Mimetismo, de Bhabha; Mestiçagem, de Laplantine e Nouss; Negritude, de Césaire; e Rastro/resíduo, de Glissant. Nesse sentido, esta seção pretende introduzir sucintamente esses conceitos e estabelecer como eles se inter-relacionam com as temáticas desenvolvidas ao longo deste trabalho e, principalmente, das temáticas presentes em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*.

Ao contextualizar esses conceitos no cenário literário do Caribe, pretendo clarificar suas definições e demonstrar como eles se entrelaçam para formar uma teia complexa de significados e representações. Esse exercício permitirá não somente uma exploração teórica, mas também iniciar a apresentação das dinâmicas que são retratadas na peça.

#### 4.1 Negritude e Antilhanidade

O conceito de Negritude nasce em um contexto de revolta contra a assimilação cultural forçada e a desvalorização das culturas pelo colonialismo europeu. É iniciado na década de 1930, em um ambiente literário a partir de uma publicação no jornal *L'étudiant noir*, editado pelos jovens Aimé Césaire, da Martinica, Léon-Gontran Damas, da Guiana Francesa, e Léopold Sédar Senghor, do Senegal. Estes jovens intelectuais buscavam a valorização da cultura negra, das tradições africanas e da identidade negra, na tentativa de reabilitar uma consciência do povo negro.

De acordo com Bernabé, Chamoiseau e Confiant (1993), em *Éloge de la Créolité*, a Negritude desempenhou um papel crucial na adaptação da sociedade crioula, resgatando suas raízes africanas e pondo fim a um mimetismo que, de certa forma, contribuía para a superficialidade da escrita e das representações culturais desse povo. Na visão desses autores, a Negritude césairiana “criou a adequação da sociedade crioula a uma consciência mais justa dela mesma” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 106).

O movimento da negritude, que nasce fora da África, ao longo dos anos se transforma e alcança novas localidades, vozes e se reveste de outras demandas, como a presença de um caráter estritamente político, ideológico ou cultural. Portanto, a negritude se apresenta como um conceito multifacetado. Em seu terreno político, aponta para uma ação de movimento organizado; no aspecto ideológico, funciona como uma ferramenta para a aquisição de uma consciência racial; e, no âmbito cultural, reflete uma tendência de valorização da cultura de matriz africana.

No entanto, com o passar dos anos e das transformações sofridas, o movimento começou a receber críticas devido a posições políticas conservadoras. Nesse contexto, Édouard Glissant (2005) critica a Negritude por tentar um retorno ao passado através de uma perspectiva quase exclusivamente africana, o que, segundo ele, acaba negligenciando o presente e limitando, mesmo que indiretamente, a complexidade da identidade negra (Beira, 2017, p. 186).

Assim, contrastando com a Negritude, Édouard Glissant desenvolve o conceito de Antilhanidade, não como uma oposição, mas como um desdobramento do movimento da Negritude. Este conceito foca nas realidades específicas das Antilhas, em vez da

diáspora africana. Glissant explora este conceito em sua obra *Le Discours Antillais* (1981), na qual aborda a literatura crioula e a identidade antilhana como conceitos abertos e plurais, rejeitando universalismos e enfatizando as especificidades locais das Antilhas. Nesse sentido, Glissant propõe a Antilhanidade como uma forma de “melhoramento” do conceito de Negritude, conforme afirmei em minha dissertação (2017):

O reconhecimento e a aceitação de uma identidade plural, aberta, não é criado em oposição à Negritude, mas como uma forma de reconhecer as Antilhas como um todo, dentro das suas grandezas, dos valores intrínsecos que ainda permanecem preservados por uma tradição da mestiçagem (Beira, 2017, p. 188).

No panorama caribenho, a Negritude é frequentemente criticada por não incorporar aspectos vitais da realidade local, como a oralidade, que é amplamente negligenciada. Glissant reflete sobre isso ao dizer: “Foi a negritude césairiana que nos abriu a passagem para o aqui de uma Antilhanidade doravante postulável e ela própria caminhando em direção a outro grau de autenticidade que precisava nomear”. (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 108). Nesse sentido, a Negritude césairiana seria apenas “o ato primeiro da nossa dignidade restituída” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 108), frente às problemáticas exclusivamente antilhanas que estariam por ser enfrentadas.

Assim, a Antilhanidade busca valorizar a cultura e os valores das Antilhas, promovendo uma autonomia cultural que se afasta da assimilação cultural imposta e reconhece a complexidade da identidade local. Este conceito é central para a proposta de Glissant de uma identidade múltipla ou rizomática, que se abre a influências globais e estabelece um diálogo contínuo entre os povos, em contraste com a perspectiva mais restritiva da Negritude, que tendia a focar-se externamente, em direção à África, sem abranger integralmente a experiência antilhana.

#### 4.2 Crioulidade, Crioulização e Mestiçagem

O conceito de Crioulidade, assim como as noções de Negritude e Antilhanidade, surge como uma tentativa de definir ou redefinir uma identidade de um povo ou local específico. A Crioulidade surge a partir de uma crítica a definições anteriores e se materializa na publicação do *Éloge de la Creolité*, no final dos anos 1980, como uma tentativa de definir o que seria a identidade crioula. De acordo com os autores desse

manifesto, a Crioulidade pode ser definida como o resultado de um processo interacional ou transacional, no qual se entrelaçam elementos culturais oriundos de diversas regiões.

Esses autores afirmam que:

A Crioulidade é o agregado interacional ou transacional dos elementos culturais caraíbas, europeus, africanos, asiáticos e levantinos que o jugo da História reuniu sobre o mesmo solo. Durante três séculos as ilhas e as parcelas do continente que esse fenômeno afetou foram verdadeiras forjas de uma humanidade nova, essas onde línguas, raças, religiões, costumes, maneiras de ser de todas as faces do mundo, encontravam-se bruta e desterritorializadas, transplantadas em um ambiente onde tiveram que reinventar a vida. Nossa crioulidade nasceu, portanto, desse formidável “migan” que rapidamente foi reduzido ao seu único aspecto linguístico ou à um só termo de sua composição. Nossa personalidade cultural carrega ao mesmo tempo os estigmas desse universo e os testemunhos da sua negação (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 114).

A Crioulidade, portanto, nasce dessa formidável mistura que, embora frequentemente reduzida a seu aspecto linguístico ou a uma única faceta de sua composição, encapsula a essência de um fenômeno muito mais amplo.

Nesse contexto, a personalidade cultural crioula carrega marcas desse universo de encontros e relações, refletindo tanto os estigmas de sua formação quanto os testemunhos de resistência a uma identidade colonial imposta. Ao enfatizar a Crioulidade, os autores propõem uma perspectiva que valoriza a diversidade e a complexibilidade, reconhecendo que a identidade crioula se constrói a partir da interação e da integração de múltiplas influências culturais.

Este pensamento promove, então, a heterogeneidade cultural e literária, sem, contudo, desconsiderar as precedentes ideias de Antilhanidade e Negritude. Central para a Crioulidade é a valorização do idioma crioulo, um veículo para a afirmação dos valores caribenhos. Este posicionamento transcende a simples introdução da modernidade por meio do idioma crioulo, ou o reconhecimento de que, em essência, todas as línguas possuem características crioulas; parte-se da premissa de que o idioma é intrinsecamente político, refletindo e reivindicando o reconhecimento dos valores culturais de uma sociedade (Beira, 2017, p. 193).

Se de um lado a Crioulidade defende a definição de uma identidade crioula, a Crioulização, termo cunhado por Édouard Glissant, enfatiza o processo dinâmico e contínuo de mistura cultural que não se limita ao Caribe, mas ocorre globalmente. Este

processo resulta na emergência de novas identidades e linguagens que são, por natureza, mutáveis e indefiníveis.

Glissant (2005) introduz o termo “crioulização”, derivado do termo “crioulo” e das realidades associadas a essa cultura. Esta língua originou-se do encontro de elementos linguísticos diversos, dentre eles está a língua francesa, a inglesa e a parikwaki, falada pelos arawaks. Contrariamente a uma mera junção aleatória, esta língua evoluiu sob influências linguísticas e sociais significativas, transformando-se ao longo do tempo. Apesar de muitos falantes rejeitarem-na como uma língua “pura”, Glissant ressalta que o mundo está passando por um processo de crioulização, no qual “os elementos mais heterogêneos estão sendo colocados em relação” (Glissant, 2005, p. 24).

Glissant diferencia a crioulização da mestiçagem argumentando que na crioulização os elementos heterogêneos em contato “se intervalizam”, ou seja, não sofrem degradação ou diminuição em seu ser durante essa interação e mistura. Essa dinâmica permite uma nova avaliação dos efeitos da mestiçagem, que é comparável ao processo de enxertia em botânica, em que tecidos de plantas distintas são unidos. Ele aponta: “A crioulização é a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade” (Glissant, 2005, p. 22). Ele ainda adiciona que, ao contrário da mestiçagem, “a crioulização reage à imprevisibilidade; ela cria nas Américas microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados, lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas umas sobre as outras, são abruptas” (Glissant, 2005, p. 21).

Essa nova criação resulta em um fenômeno no qual a soma de elementos não segue a aritmética convencional, e sim gera uma resultante única e inalterada até a intervenção de outro elemento, o que transforma o resultado em algo totalmente imprevisível. Esse processo de crioulização, como defendido por Glissant, aproxima-se do conceito de mestiçagem discutido por Laplantine e Nouss, lançando críticas à noção tradicional de mestiçagem biológica.

Por outro lado, no livro *A Mestiçagem*, de François Laplantine e Alexis Nouss (2002), antropólogos e teóricos culturais, conhecidos por seus estudos sobre a mestiçagem, interculturalidade e hibridismo nas sociedades contemporâneas, abordam de maneira antropológica o conceito de mestiçagem, frequentemente associado a ideias altamente imaginativas. Eles criticam a visão biológica tradicional que define a

mestiçagem como fenômenos físicos resultantes de cruzamentos genéticos e propõem uma análise mais ampla, integrando perspectivas da antropologia, teologia, arte e epistemologia.

Os autores argumentam que a mestiçagem ultrapassa a mera biologia, vinculando-se intrinsecamente aos discursos sobre identidade e aos valores dominantes. Contrapõem-se à ideia de que a mestiçagem resulta da mistura de entidades “puras”, propondo, ao invés, que ela representa uma interação complexa e dinâmica que não visa à fusão ou homogeneização, mas sim ao diálogo e à tensão entre diferentes culturas.

Laplantine e Nouss (2002) destacam que a mestiçagem não pode ser predeterminada ou homogeneizada; ela é uma manifestação de relações únicas e imprevisíveis que desafiam qualquer noção de pureza ou fixidez. Este processo é comparável à tradução, que eles descrevem não como uma mera transferência de conteúdo de uma língua para outra, mas como uma interação cultural que engendra novas formas de expressão e identidade.

Em suma, a mestiçagem é retratada como um processo contínuo de negociação identitária que reflete tanto a identidade quanto a alteridade, e que, ao resistir à simplificação em termos de mistura ou hibridização, revela a complexidade da experiência cultural e tradutológica.

#### 4.3 Hibridismo e Mimetismo

O conceito de hibridismo, conforme articulado por Homi Bhabha em *O local da cultura*, oferece uma compreensão profunda das dinâmicas culturais que emergem nos encontros entre colonizador e colonizado. Diferentemente da crioulização, que promove a comunicação e a inovação através da fusão cultural, Bhabha posiciona o hibridismo como uma estratégia subversiva que não busca resolver os conflitos ou reconciliar diferenças culturais, mas sim perturbar e questionar as autoridades e discursos estabelecidos.

Essa perturbação é especialmente potencializada pelo mimetismo, uma forma de imitação que Bhabha descreve como uma estratégia de resistência ambivalente. Ao mimetizar o colonizador, o colonizado adota e adapta elementos da cultura dominante, não para se assimilar, mas para sublinhar as diferenças e desestabilizar o poder do

colonizador. Este processo não apenas expõe as falhas e as lacunas no discurso colonial, mas também desafia a suposição de superioridade cultural inerente ao imperialismo.

A aplicação desses conceitos ao estudo de Édouard Glissant e sua ideia de Antilhanidade revela paralelos intrigantes. Glissant visualiza a Antilhanidade como uma forma de reconhecimento da identidade antilhana, aberta e plural, que se contrapõe à universalidade da Negritude, com foco nas particularidades e realidades das Antilhas. Similarmente, o hibridismo de Bhabha enfatiza a importância do 'terceiro espaço', um local intersticial onde novas identidades e significados são constantemente negociados e redefinidos.

Neste 'terceiro espaço', as identidades são formadas e transformadas continuamente em resposta às dinâmicas de poder, resistência e interação cultural. Bhabha e Glissant compartilham uma rejeição à ideia de culturas estáticas ou puras; ambos veem a cultura como um campo de batalha onde tradições e identidades são constantemente reimaginadas e contestadas.

Portanto, o hibridismo não apenas questiona narrativas de pureza e originalidade, mas também ilumina como as culturas se formam e se transformam em contextos de desigualdade e conflito. Esta visão é essencial para compreender a complexidade das identidades caribenhas e outras identidades pós-coloniais que emergem em contextos marcados por histórias de colonização e resistência. Bhabha, assim como Glissant, oferece ferramentas críticas para analisar como essas identidades são não apenas o resultado de síntese cultural, mas também de tensões e negociações que refletem as lutas contínuas por poder e representação.

#### 4.4 Identidade Raiz e Identidade Rizoma

A Identidade Raiz e Identidade Rizoma são dois conceitos utilizados por Glissant, baseados nas ideias dos filósofos e pesquisadores da filosofia da diferença Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente na definição dada por esses autores na publicação de *Mil Platôs*, a partir da qual se tornaram conhecidos. A definição de rizoma utilizada pelos autores é oriunda da botânica, com referência a esta raiz que apresenta uma haste subterrânea e se desloca por todas as direções se interconectando. Deleuze e Guattari



compreendem a ideia de rizoma no âmbito filosófico para explicar como se processa o pensamento e fundamentam um pensamento da raiz e um pensamento do rizoma.

Esse conceito se depreende em certas características das quais destaco três delas. As duas primeiras apontam para uma capacidade de conexão de um sistema rizomático, no qual todos os nódulos advindos dessas “raízes” podem ser interligados sem a necessidade de uma hierarquia. Associado a essa característica-princípio da heterogeneidade, coloca em evidência a complexidade da realidade, onde “diferentes estados de coisas” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 14) coexistem e interagem criando uma rede de conexões.

A terceira característica seria a da multiplicidade, na qual visa desafiar a lógica dicotômica que separa conceitos em pares opostos, bem e mal, velho e novo. Na concepção de Deleuze e Guattari, essa visão dicotômica e binária não consegue capturar essa realidade, que é intrinsecamente composta por fluxos contínuos.

Inspirado nessas definições, Glissant utiliza a figura do rizoma para descrever se ocorre a relação entre as linguagens e culturas. No terceiro ensaio de seu livro *Introdução à Poética da Diversidade*, intitulado “Cultura e Política”, Glissant (2005) explora os conceitos de “raiz única” e “rizoma”. Glissant contrasta a “raiz única”, que sufoca outras ao seu redor, com o “rizoma”, uma raiz que se encontra e se entrelaça com outras, promovendo uma identidade plural e aberta. Essa visão rizomática da identidade não implica a ausência de raízes, mas sim a presença de múltiplas raízes que se manifestam em uma identidade formada por diversas influências e relações atuais, desafiando a noção tradicional europeia de uma identidade singular e estática.

Glissant aplica essa abordagem ao examinar as culturas compósitas, destacando como a figura do rizoma permite uma reconfiguração das identidades através da interação dinâmica e da rede de influências externas, contrastando com as culturas que buscam preservar um estatuto de “raiz única”. Ele argumenta que essa abertura ao outro não dilui a identidade própria; ao contrário, enriquece-a permitindo transformações mutuamente benéficas, como observado em fenômenos como as línguas crioulas e processos de tradução. A tradução, em particular, é vista por Glissant como uma prática que exemplifica a crioulização e a mestiçagem, facilitando a fuga e a interação entre línguas sem renúncia à identidade original (Beira, 2017, p. 58).

Glissant defende a ideia de que, em vez de uma identidade fixa e imutável, devemos abraçar uma “identidade de relação”, que se caracteriza pela abertura ao novo e ao outro, refletindo uma condição global de constante transformação e interconexão. Ele sustenta que essa abordagem é mais adequada para compreender a complexidade e a imprevisibilidade das sociedades modernas, destacando a relevância da tradução como uma arte que revela a riqueza e a diversidade das interações humanas.

Por fim, ao relacionar esses conceitos, observa-se que a Negritude e a Antilhanidade estabelecem as bases para a reflexão sobre a identidade pós-colonial, cada uma abordando de forma distinta a questão da identidade negra e caribenha. A Crioulidade e a Crioulização expandem essa discussão, introduzindo a ideia de uma identidade dinâmica e híbrida, refletida também nos conceitos de Mestiçagem e Hibridismo. O Mimetismo de Bhabha acrescenta uma camada de complexidade ao explorar como essas identidades são construídas em resposta ao poder colonial. Finalmente, a Identidade Raiz e a Identidade Rizoma oferecem duas maneiras contrastantes de entender a identidade: uma como fixa e centrada, e a outra como fluida e descentralizada, capturando a essência dos processos de Crioulização e Hibridismo.

As temáticas presentes na obra de Chamoiseau incorporam transversalmente esses conceitos e ideias. Eles não são expressos diretamente, mas se manifestam à medida que a narrativa avança, e se confirmam através da perspectiva do autor sobre a função da peça: contar a história da colonização no mundo da Maravilha. Da mesma forma, referências a esses conceitos foram e continuarão a ser exploradas nas páginas seguintes. É importante ressaltar que não pretendo esgotar as possibilidades de interpretação desses conceitos ou suas adaptações ao longo do tempo. Além disso, outros conceitos de grande relevância, como Errância, Todo-o-Mundo e Rastro-Resíduo, desenvolvidos por Édouard Glissant, também são citados ao longo do texto.

## 5. PATRICK CHAMOISEAU, O OASEAU DO AZUL MARTINICANO

*DESENCADDEAR UMA RODADA - O escritor é um artista que caminha de maneira individual, muito singular, em direção a esse enigma intransponível que é a literatura. Sua obra é, portanto, um caminho em direção à compreensão da arte que é sua. Entremeado com as experiências de seus contemporâneos, daqueles que o precederam, daqueles cujo surgimento ele invoca, esse caminho permanece, por essência, desprovido de caminho<sup>33</sup>.  
Chamoiseau em *Le Conteur, la nuit et le panier**

Existe certa ideia de que o escritor é uma entidade supra-humana, com características e habilidades de escrita mais apuradas que as dos seres mortais. Se tal ideia detivesse alguma veracidade, Patrick Chamoiseau seria comparável a um pássaro que alça voo entre o seu eu interno e mundo azul que circunda céu e mar. Ao se descolar entre esses dois universos, carregando consigo referências de seus antecessores, tece seus escritos que contemplam e questionam os mitos fundadores do que um dia já denominamos civilização ou Ocidente. Sua obra transita de forma crítica pelas temáticas da literatura universal, desde as sagradas escrituras a Shakespeare, passando pelos contadores de histórias caribenhos, aproximando oral e escrito, a opressão e a modernidade nascidas nas plantações, além de ressaltar o crioulo enquanto língua.

### 5.1 Chamoiseau origem (nascimento, formação)

Nascido em Ford-de France, Martinica (1953 – atual), com formação acadêmica em Direito e Economia, manifestou desde muito jovem uma veia literária que dialoga com as vivências do Caribe. Apontei em escritas anteriores (2017, p. 33) que seus primeiros romances, *Chroniques de sept misères* (1986) e *Solibo Magnifique* (1988), são testemunhos de um desejo de capturar a essência da realidade caribenha, por meio de um idioma repleto da vivacidade e das complexidades do crioulo, sendo um registro quase etnográfico de existências em risco de desvanecimento na literatura. Em *Texaco*

---

<sup>33</sup> DÉGAGER UNE LA-RONDE - L'écrivain est un artiste qui chemine de manière individuelle, très singulière, vers cette énigme indépassable qu'est la littérature. Son œuvre est donc un cheminement vers la compréhension de l'art qui est le sien. Parsemé des expériences de ses contemporains, de ceux qui l'ont précédé, de ceux dont il invoque le surgissement, ce cheminement demeure par essence dépourvu de chemin.

(1992), seu terceiro romance, Chamoiseau aborda a história das Antilhas e do povo da Martinica com uma narrativa estruturada na composição bíblica estendendo-se desde a escravatura até a contemporaneidade das favelas urbanas.

Patrick Chamoiseau, em seu ensaio autobiográfico *Écrire em pays dominé* (1997), narra como sua familiaridade com a língua francesa nasceu principalmente na escola e por meio dos livros, mergulhando desde cedo nos clássicos da literatura francesa. Ele relata como aprendeu a rir com Pagnol, como se envolveu com a poesia sonora de Hugo e o conto de Leconte de Lisle. Foi provocado pelo temperamento de Zola e encantado pelo universo fantástico de Lewis Carroll. A alegria de viver e de escrever de Rabelais, a melancolia de Lamartine, as escritas bucólicas de Giono e Alphonse Daudet, assim como o entendimento complexo do amor de Stendhal (Chamoiseau, 1997, p. 47).

Chamoiseau descreve essas influências literárias como elementos composicionais de sua trajetória de vida e literária. No entanto, ele também reflete sobre como essas mesmas forças, com o tempo, revelaram-se como autoridades impositivas, que, de certa forma, ofuscavam sua própria identidade cultural e mundo interno, “impondo-se como uma autoridade impiedosa, o que de certo modo, apagava seu mundo<sup>34</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 47).

Michał Obszyński (2008, p. 92) interpreta este ensaio como um relato da trajetória pessoal de Chamoiseau como escritor lidando com a situação social, política e cultural da Martinica. O texto sublinha a complexidade de escrever em um ambiente onde as imagens, os pensamentos e os valores dominantes são, em parte, exteriores à própria essência do escritor. Chamoiseau questiona: “Como escrever quando sua imaginação se alimenta, da manhã até os sonhos, de imagens, pensamentos, valores que não são seus? Como escrever quando o que você é vegeta fora dos ímpetos que determinam sua vida? Como escrever, dominado?<sup>35</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 17, tradução própria).

Esses questionamentos levam ao autor à reflexão sobre a forma como todos esses autores e textos entraram em sua vida. Ele passa por uma “pulsão mimética” de acordo com Ambrósio, na qual ele afirma:

---

<sup>34</sup> Ces forces s'étaient imposées à moi avec l'autorité impérieuse de leur monde qui effaçait le mien.

<sup>35</sup> Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végété en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ?

Quando adolescente, Chamoiseau percebeu a pulsão mimética a que estava condicionado o ato da escrita e isso se refletia nos locais e personagens de suas histórias que nada se assemelhavam aos locais e personagens da cultura crioula – contos, provérbios, cantos e adivinhas (Ambrósio, 2012, p. 199).

Esta pulsão, por sua vez, não se assemelhava aquela descrita por Homi Bhabha em tentar imitar os comportamentos e formas de pensar do colonizador, mas em representar os locais e personagens da cultura crioula – os contos, cantos, imaginário. Ele reconhece a pressão de uma hegemonia cultural ocidental, expressando: “Eu expressava o que eu não era. Eu só percebia do mundo uma construção ocidental, desabitada, e ela me parecia ser a única que valia. Esses livros em mim não tinham despertado; eles tinham me esmagado”<sup>36</sup>.

Assim, Chamoiseau engloba em seus escritos experiências como a despossessão cultural devido à dominação colonial do passado, a hegemonia ocidental no presente, a mutilação-transformação identitária que se desgruda das raízes africanas, a diglossia entre francês e crioulo, oral e escrito.

## 5.2 Influências na escrita de Chamoiseau

Chamoiseau, ao moldar sua *persona* enquanto escritor, absorveu influências de uma gama de autores. Como mencionado, ele mergulhou nos clássicos franceses, mas à medida que suas reflexões se aprofundavam, foi encontrando espaço para autores cujas obras convergiam mais proximamente com suas próprias inquietações e visões de mundo.

Sua obra reflete as perspectivas daqueles que foram a base da formação de seu espírito crítico. Essa caracterização resulta em uma aceitação tanto dos aspectos que apagam o seu eu, quanto aqueles que o faziam compreender o mundo a sua volta. Dentre os autores que influenciaram Chamoiseau, destaco apenas três, Aimé Césaire, Édouard Glissant e Frantz Fanon.

A influência de Aimé Césaire sobre os escritos de Chamoiseau manifesta-se tanto no aspecto da temática da Negritude quanto à estilística de sua obra. Césaire buscava afirmar e celebrar a identidade negra frente ao colonialismo e suas ressonâncias. Ao

---

<sup>36</sup> J’exprimais ce que je n’étais pas. Je ne percevais du monde qu’une construction occidentale, déshabillée, et elle me semblait être la seule qui vaille. Ces livres en moi ne s’étaient pas réveillés ; ils m’avaient écrasé.

desafiar as estruturas coloniais de poder também possibilitou a reconfiguração uma linguagem e expressão literária que refletisse as experiências, a história e a cultura do povo africano e afro-caribenho.

Influenciado pela leitura das obras de Césaire, Chamoiseau se integrou cada vez mais no universo de reflexão que era proposto por este escritor, absorvendo e reinterpretando a essência da Negritude para o seu contexto pessoal. Chamoiseau reconhece o papel transformador e influenciador deste movimento, como ele mesmo destaca afirmando: “a Negritude cesairiana criou a adequação da sociedade crioula a uma consciência mais justa dela mesma. Restaurando sua dimensão africana, pôs fim à amputação que gerava um pouco a superficialidade da escrita por ela batizada de *duduista*” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 106).

A influência de Césaire na literatura caribenha representa uma força motriz que possibilitou vislumbrar um completo movimento literário. Sua abordagem, que une poesia e política, ofereceu um novo prisma para se observar a realidade negra tanto em seus aspectos históricos quanto poético. Em seu processo de busca e afirmação identitária, Chamoiseau encontra em Césaire uma voz que ressoa suas próprias inquietações e aspirações. Sobre essa influência de Césaire em sua formação, ele afirma:

O impacto do canto poético de Aimé Césaire foi sobre mim progressivo. *Cahier d'un retour au pays natal, Les armes miraculeuses, Cadastre, Ferrements...* de leituras em releituras minha Negritude cesairiana se desabrochou. Uma poesia-tambor, violenta, solene, que me nomeava Negro no mundo e me fazia um filho da África perdido nas Américas<sup>37</sup> (Chamoiseau, 1997, p. 58).

As escritas de Césaire atuam, então, como um farol para que Chamoiseau aceite e integre ao seu discurso os aspectos da Negritude. Ele afirma ainda que as palavras de Césaire tornaram-se as de uma geração de poetas pela Martinica. Ao incorporarem essa visão cesairiana, estes autores estavam na contramão da proposta dos escritores e poetas doudous “cuja escrita reproduzia o olhar dos antigos cronistas ao exaltar a beleza das paisagens da ilha, o branco da areia, o azul do céu” (Ambrósio, 2012, p. 200). Esses poetas, cuja produção escrita reforçava o mito do paraíso perdido, estavam dentro do imaginário cultural de Chamoiseau, mas agora perdiam espaço. Com a presença do

---

<sup>37</sup> L'impact du chant poétique d'Aimé Césaire fut sur moi progressif. *Cahier d'un retour au pays natal, Les armes miraculeuses. Cadastre, Ferrements...* de lectures en relectures ma Négritude césairienne se déploya. Une poésie-tambour, violente, solennelle, qui me nommait Nègre dans le monde et faisait de moi un fils de l'Afrique perdu aux Amériques.

pensamento da Negritude e contra a beleza ocidentalista desses escritores, colocava-se em questão as feiuras imputadas pela colonização. Essas palavras estavam “contra a absoluta Beleza dos escritores-doudous, desentocávamos a feiura. Tudo era detestável. Tudo era diminuído. Tudo estava em chaga. Para a Negritude, a presença colonial havia infectado tudo<sup>38</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 61).

A influência colonial e de aspectos da Negritude perpassam a obra de Chamoiseau, marcada também pela influência de Frantz Fanon, cujo empenho pela causa argelina foi inegavelmente considerável. Fanon, com sua análise psicológica, esteve preocupado em descrever complexos diversos, como o desejo de embranquecimento, distúrbios mentais causados pelos impactos da colonização, a desvalorização de si e despessoalizações. Ao ler os escritos de Fanon, especialmente *Peau noir masques blancs (Pele Negra, Máscaras Brancas)*, Chamoiseau também encontrou uma voz que também lhe era familiar. Fanon lhe revelou uma verdade crua sobre a condição do colonizado, afirmando que o colonizado é dominado, mas não domesticado; ele é inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade.

Essa percepção levou Chamoiseau a refletir sobre a condição do dominado, conforme ele discorre em *Écrire en Pays Dominé (Escrever em um País Dominado)*. Ele ecoa Fanon ao observar e afirmar que o indivíduo colonizado “é domesticado pela autodepreciação e inferiorizado pela autoinferiorização” (Chamoiseau, 1997, p. 162). Assim, o ser colonizado é subjugado não apenas pela opressão externa, mas também por uma forma de autodepreciação internalizada, um processo que minaria sua essência.

Essa interação com pensamento tanto de Fanon levou-o a compartilhar da crença de que, à semelhança de Fanon, “a violência de uma revolução poderia lhes purificar da opressão<sup>39</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 121). No entanto, sem desconsiderar suas influências anteriores, foi com Édouard Glissant que Chamoiseau adentra um novo universo. Conforme ele próprio relata, “foi Édouard Glissant quem iria me abrir a barreira de corais<sup>40</sup>” (Chamoiseau, 2017, p. 87).

De forma metafórica, Chamoiseau evoca a imagem de uma barreira de corais que o cercava, simbolizando as limitações que o impediam de vislumbrar outras

---

<sup>38</sup> Contre l'absolue Beauté des écrivains-doudous, on débusquait la laideur. Tout était détestable. Tout était diminué. Tout était en bobo. Pour la Négritude, la présence coloniale avait tout infecté.

<sup>39</sup> J'avais cru comme Fanon que la violence d'une révolution pouvait nous purifier de glus.

<sup>40</sup> C'est Édouard Glissant qui allait m'ouvrir la barrière de corail.

perspectivas além daquelas traçadas pela Negritude. Essa barreira metafórica representava as fronteiras do conhecimento e das ideologias e abordagens literárias daquele movimento. No entanto, ao ultrapassar essa barreira e adentrar o azul incalculável das relações que construíram a espinha dorsal do pensamento glissantiano, Chamoiseau se encontra em uma encruzilhada, paralisado, reflexivo, diante de uma escrita e um posicionamento que não estavam, em sua grande parte, fincados nas reivindicações do movimento da Negritude.

Chamoiseau descreve o impacto inicial que a leitura de *Malemort*, de Édouard Glissant, exerceu sobre ele, descrevendo uma experiência repleta de incompreensões:

Eu havia lido *Malemort* pela primeira vez. Édouard Glissant havia publicado este romance pela Éditions du Seuil, em 1975. Eu também havia lido seus romances anteriores, *La Lézarde* e *Le quatrième siècle*. *La Lézarde* era um minério compacto, um poema-terra-paisagem que havia me confrontado com os mistérios da beleza. Eu havia sido tocado por *Le quatrième siècle*; ainda é, para mim, o livro preferido; uma epopeia de nossa aparição no mundo durante a noite da escravidão; mas eu só havia percebido as mitologias do negro fugitivo que a Négritude dominante exaltava. *Malemort*, por outro lado, havia me confundido e até mesmo repellido. Com meus óculos da Négritude, eu não entendia nada. Eu não via nada. Esse romance parecia estranho à luta contra o mundo colonialista branco. Não exibia os esplendores da língua francesa para surpreender o Dominador e surpreender-se a si mesmo. Ele se esquivava das liturgias de heróis triunfantes como Toussaint Louverture, como Delgrès. Ele não percorria nenhuma de nossas resistências habituais. Nada. Nada além da alquimia de um trabalho da língua e de uma penetração em nosso real que não lisonjeava as exigências marciais do meu espírito. Algo havia, no entanto, ocorrido entre esse texto e eu, pois após essa leitura, eu desenhei um jovem cambaleando pelas ruas de Fort-de-France, sob o olhar compassivo de dois caçadores de moscas, um dos quais sussurra ao outro: “Ele acabou de ler *Malemort* de Édouard Glissant<sup>41</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 87).

Ao vivenciar uma primeira experiência com a obra *Malemort*, de Édouard Glissant, Chamoiseau, em uma fase posterior de sua trajetória, dedica-se a um extenso período

---

<sup>41</sup> J’avais lu *Malemort* une première fois. Edouard Glissant avait publié ce roman aux Éditions du Seuil, en 1975. J’avais aussi lu ses précédents romans, *La Lézarde* et *Le quatrième siècle*. *La Lézarde* était un minéral compact, un poème-terre-paysage qui m’avait opposé les mystères de la Beauté. J’avais été ému par *Le quatrième siècle* ; c’est encore pour moi le livre préféré ; une fresque de notre apparition au monde durant la nuit esclavagiste ; me je n’en avais perçu que les mythologies du Nègre marron qu’exaltait la Négritude régnante. *Malemort*, par contre, m’avait dérouté, et même débouté. Avec mes lunettes-négritude, je n’y comprenais rien. Je n’y voyais rien. Ce roman semblait étranger à la lutte contre le Monde blanc colonialiste. Il n’exposait pas des fastes de langue française pour étonner le Dominant et s’étonner soi-même. Il se dérobaux liturgies de héros triomphants à la Toussaint Louverture, à la Delgrès. Il n’arpentait aucune de nos résistances habituelles. Rien. Rien que l’alchimie d’un travail de la langue et d’une pénétration de notre réel qui ne flattait pas les exigences martiales de mon esprit. Quelque chose s’était pourtant produit entre ce texte et moi, car après cette lecture, je dessinai un jeune homme titubant dans les rues de Fort-de-France, sous le Regard compatissant de deux gobeurs-de-mouches, dont l’un murmure à l’autre : “Il vient de lire *Malemort* d’Édouard Glissant”.



de estudos na França que se estende por aproximadamente uma década. É durante esse interstício que Chamoiseau retorna à essa obra. Nessa segunda leitura, descobre no texto uma clareza e uma profundidade anteriormente veladas para ele. Segundo Chamoiseau (1997), é aí que identifica ter as perguntas certas para questionar o “canto universal do Mundo negro, do Negro Marrom, da Resistência heroica, das línguas não problematizadas<sup>42</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 92).

Naquele momento, a partir dessa segunda leitura, Chamoiseau é marcado pela descoberta do “nós” que se insere na obra de Glissant. Este “nós” coloca em evidência os aspectos da Relação, conceito fundamental no pensamento glissantiano, que compreende a interconexão e interdependência entre culturas, identidades e histórias, colocando em evidência “não somente conhecimento particular, apetite, sofrimento e gozo de um povo particular, mas o conhecimento do Todo, que aumenta com a frequência do abismo e que no todo libera o saber da Relação” (Glissant, 2021, p. 32).

Assim, Chamoiseau é influenciado ainda por textos e escritores como Frankétienne, autor de *Dézafi*, no qual ele evoca a luta do povo haitiano frente a uma ditadura, mas também “sua própria luta para sobreviver escrevendo em uma língua dominada<sup>43</sup>” (Chamoiseau, 2017, p. 92), o crioulo haitiano. Essas leituras levaram Chamoiseau a tudo interrogar e afirmar que:

Minha luta contra a dominação havia gerado frutos rebeldes. Mas esses frutos militantes me deixaram estéril. Era necessário buscar a urgência interior do Olhar Novo, aquele que une os opostos, doméstica os paradoxos e se aventura no impossível sem nenhum dogma<sup>44</sup> (Chamoiseau, 1997, p. 103).

Como resultado dessas interações, Chamoiseau coloca em presença em seus escritos um “imaginário omnifônico<sup>45</sup>”, ou seja, o desejo de derrubar todas as muralhas, inferindo que cada escrita se agarra aos sabores de sua própria criação e será influenciada pelas fragrâncias de outros escritos. Esse imaginário estaria na presença de todas as línguas, não sendo nenhuma delas, pobre, pequena ou inútil. Segundo Chamoiseau (1997,

---

<sup>42</sup> Je me méfiais des chants universalisants du Monde noir, du Nègre marron, de la Résistance héroïque, des langues non problématisées.

<sup>43</sup> Sa propre lutte pour survivre en écrivain dans une langue dominée.

<sup>44</sup> Ma lutte contre la domination avait porté des fruits rebelles. Mais ces fruits militants m’avaient laissé stérile. Il fallait tenter l’urgence intérieure du Regard Neuf, celui qui associe les contraires, domestique les paradoxes et fréquente l’impossible sans aucun dogme.

<sup>45</sup> A palavra vem do prefixo *omni-*, que significa "todos", e do sufixo *-fônico*, relacionado ao som. Portanto, "omnifônicos" refere-se àquilo que inclui ou envolve todos os sons ou vozes.

p. 294): “Rabelais, Dante, Joyce, Faulkner, Mallarmé, Céline, Frankétienne, Glissant... todos omnifônicos por uma linguagem congregada em uma língua<sup>46</sup>”.

### 5.3 Produção e tradução de obras de Chamoiseau

A produção literária de Chamoiseau é composta por um vasto e diversificado leque de aproximadamente cinquenta e quatro produções, que abrange romances, roteiros, peças teatrais, autobiografias, poemas e contos<sup>47</sup>. Dentro deste *corpus* literário, destaca-se a obra *Texaco*, publicada em 1992, dez anos após a publicação de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, objeto deste estudo.

De acordo com Eurídice Figueiredo (1998, p. 111), professora, pesquisadora e autora de *Construção de identidades pós-coloniais*, Chamoiseau cria “narradores e personagens populares, que tecem histórias com forte enraizamento nas tradições populares e, para tanto, procura, naturalmente, moldar o francês às suas necessidades, crioulandando-o à sua maneira [...]”. Esses personagens e a relação entre francês e crioulo estão presentes em todas as suas obras.

*Texaco*, por exemplo, não apenas figura um dos romances mais conhecidos e reconhecidos do autor, sendo premiado com o Goncourt de 1992, o primeiro prêmio de muitos outros que se seguiram ao longo de sua carreira. Entre a vasta produção, os romances ocupam posições de destaque, sendo *Chronique de sept misères*, publicado pela Gallimard em 1986, umas das grandes referências à escrita de Chamoiseau. De forma breve, esse romance traça a existência miserável dos *djobeurs*<sup>48</sup> nos três mercados de Fort-de-France, por meio de uma narrativa que entrelaça a paixão entre o personagem

---

<sup>46</sup> Rabelais, Dante, Joyce, Faulkner, Mallarmé, Céline, Frankétienne, Glissant...Tous ominiphones par un langage ameuté dans une langue.

<sup>47</sup> Disponho no anexo I, quadro I, a listagem de obras publicadas do período de 1981 a agosto de 2022 - quadro intitulado “Produção bibliográfica de Patrick Chamoiseau”.

<sup>48</sup> *Djobeurs* é um termo utilizado, particularmente na Martinica e em outras partes do Caribe francófono, para se referir a trabalhadores informais ou diaristas que realizam uma variedade de pequenos trabalhos ou serviços. Esses trabalhos podem variar e incluir tarefas como carregar mercadorias, realizar pequenos consertos, ajudar em mercados, entre outras atividades que não requerem um vínculo empregatício formal ou de longo prazo. A palavra crioula “djob” em si é derivada do inglês “job”, que significa trabalho ou emprego. O uso do termo “djobeurs” reflete a adaptabilidade linguística e cultural da região, misturando influências linguísticas para descrever fenômenos locais específicos. Estes trabalhadores têm forte presença nos escritos de Chamoiseau e Glissant.

Pipi e a mestiça Anastase, com a realidade social martinicana, enriquecendo o enredo com a agonia dos mercados e as intrusões dos tecnocratas.

Um aspecto fundamental da produção de Chamoiseau é o modo como são conduzidas as reflexões, independentemente do gênero literário – seja em romances, teatro, biografia ou roteiros. Cada palavra parece ser escrita e colocada no seu devido lugar, com uma intenção única, a reflexão, o questionamento. De maneira geral, seus textos incluem uma filosofia de vida que remete à figura do contador de histórias, personagem importante não só na obra de Patrick Chamoiseau, mas também de vários outros escritores caribenhos, como ocorre com Marise Condé, Raphael Confiant e Édouard Glissant. O contador de histórias tem um papel central nesses escritos porque sua incumbência não é apenas de contar e transmitir histórias: ele representa a sabedoria e a experiência de vida. Sua função como senhor da sabedoria não é julgar, mas partilhar o conhecimento com as gerações futuras, operando como um elo na tradição oral. Essa figura, embora enraizada no mundo real, flerta com mundo fantástico, assumindo, em diferentes contextos narrativos, atributos além do humano. Em *Au temps de l'antan: Contes du pays martinique* (1988), Chamoiseau captura essa dualidade, enfatizando a fluidez entre real e imaginário na figura do contador de histórias, que ora pode ser observador, ora narrador, ora personagem. Ele assim define essas características:

É o Contador.

Nossos contos e contadores de histórias datam do período escravista e colonial. Seus significados profundos só podem ser discernidos em referência a esse período fundamental da história das Antilhas. Nosso Contador de Histórias é o representante da voz de um povo acorrentado, faminto, vivendo no medo e nas posturas de sobrevivência. Para expressar isso, sua Palavra (contos crioulos) misturou o bestiário simbólico africano (baleia, elefante, tartaruga, tigre, coelhinho...) com personagens humanos ou sobrenaturais (Diabo, *Bondieu*, *Cétoute*, *Ti-Jean l'horizon* etc...) mais distintamente de influência europeia<sup>49</sup> (Chamoiseau, 1988, p. 11).

Essa fluidez sublinha o aspecto composicional das histórias e construções de narrativas no contexto antilhano<sup>50</sup>, colocando em evidência o seu caráter rizomático e

---

<sup>49</sup> C'est le Conteur. Nos contes e nos Conteurs datent de la période esclavagiste et coloniale. Leurs significations profondes ne peuvent se discerner qu'en référence à cette époque fondamentale de l'histoire des Antilles. Notre Conteur est le délégué à la voix d'un peuple enchaîné, affamé, vivant dans la peur et les postures de la survie. Pour exprimer cela, sa Parole (les contes créoles) a mêlé le bestiaire symbolique africain (baleine, éléphant, tortue, tigre, compère lapin...) aux personnages humains ou surnaturels (Diable, Bondieu, Cétoute, Ti-Jean l'horizon...) d'influence plus nettement européenne.

<sup>50</sup> A presença o contador de histórias é notável em outras culturas, inclusive no Brasil e no continente Africano. Neste trabalho, eu me ateno apenas ao contador de histórias martinicano.

relacional. Além disso, traz à tona a presença de características essencialmente caraíbas, como a própria língua crioula, como componente fundamental em muitas das construções narrativas. O contador de histórias, nesse sentido, é uma das figuras que coloca em evidência as dimensões históricas, sociais, linguísticas e a oralidade nas obras de autores caribenhos, tal como Patrick Chamoiseau. Esse contador atual, então, é como um arauto das tradições e um conservador da memória coletiva.

A estilística narrativa de Chamoiseau, com suas distintas características, tais como a presença do contador de histórias, a exploração do legado da colonização nas Antilhas francesas e as nuances entre francês e crioulo, contribuiu para o reconhecimento e premiação de sua obra. *Texaco*, uma de suas publicações mais notáveis, foi laureado com o prêmio Goncourt de 1992, contudo, provocou reações adversas de certos acadêmicos e leitores. A inclusão de diálogos em língua crioula no texto gerou controvérsia, sendo interpretada por alguns como insulto, pois ela “sujava” a língua francesa.

Conforme já aponte em escritas anteriores (2017), tal posicionamento reflete uma visão que rejeita a inserção de elementos percebidos como estranhos ao cânone francês estabelecido. Chamoiseau aborda essa polêmica em entrevista concedida a Pattano (2011), na qual destaca: “para certos leitores e professores, integrar o crioulo equivalia a profanar a língua [...] Tentavam afirmar-se por meio do francês, apoiando-se em valores importados da França ou externos<sup>51</sup>” (Chamoiseau, 2011, p. 7, tradução e grifo próprios). Essa perspectiva também se faz presente em outras obras do autor, como por exemplo, *Chroniques des sept misères*, que igualmente tem em seu núcleo trechos na língua crioula. Patrick Chamoiseau comenta sobre a recepção dessa obra:

Muitos professores estavam absolutamente chocados com *Chroniques des sept misères*. Jamais eles permitiriam isso na escola. Eles passavam o tempo deles explicando às crianças como escrever o francês corretamente e, então, você tem alguém que publica na Gallimard e escreve de qualquer maneira<sup>52</sup> (Chamoiseau, 2011, p. 7).

De modo geral, a recepção do trabalho de Chamoiseau, tanto no meio acadêmico-editorial quanto fora dele, foram díspares. Por um lado, suas obras, especialmente aquelas que destacam o uso da língua crioulas e temas da Crioulidade de forma

<sup>51</sup> Pour eux, mettre du créole, c'était salir la langue. [...] (ils) essayaient de se constituer à partir de la langue française, avec des valeurs qui venaient de France ou d'ailleurs.

<sup>52</sup> Beaucoup d'enseignants étaient absolument choqués par *Chronique des sept misères*. Jamais ils ne permettraient ça à l'école. Ils passaient leur temps à expliquer aux enfants comment écrire le français correctement et voilà quelqu'un qu'on publie chez Gallimard et qui écrit n'importe comment.

acentuada, foram bem recebidas por conseguirem traçar um paralelo entre a história da construção da Martinica sob um viés interno e crítico. Por outro lado, enfrentaram críticas e descrédito justamente por apresentarem essas mesmas características, descentradas dos padrões euro-ocidentais e, por extensão, do modelo europeu dominante.

No que se refere às traduções das obras estudadas para o português, observa-se que apenas uma pequena parcela foi traduzida. Das 55<sup>53</sup> obras catalogadas durante esta pesquisa, somente “Texaco” possui uma tradução comercial disponível. Em contrapartida, existem traduções acadêmicas disponíveis, como é o caso de *Éloge de la Creolité* e *Antan d'enfance*, que foram traduzidas e incluídas em dissertações de mestrado, respectivamente por Dyhorrani Beira e Elen de Amorim Durando. Essas traduções acadêmicas contribuem significativamente para a disseminação e o estudo dessas obras no contexto brasileiro, embora ainda sejam limitadas em número e alcance.

#### 5.4 A metamorfose do escritor: Chamoiseau e seu tempo

Da mesma forma que paira uma ideia sobre a figura do autor, existe uma concepção de que ele amadurece ao longo de seus anos e de sua escrita. Esse percurso pode ser marcado por transições ideológicas, metamorfoses nas abordagens estilísticas da escrita ou até mesmos modificações causadas pelo contexto histórico-cultural em que o autor se insere.

Chamoiseau não foge dessa miríade de modificações, e seria plausível até mesmo incluí-lo num binário autor-jovem-autor-maduro. Analisando seu percurso criativo, a partir, principalmente, das entrevistas realizadas por mim (2024), Pattano (2011) e Bérard (2010) e da produção de suas obras, algumas características desses dois momentos do autor são observadas. Essa análise não pretende ser uma observação categórica e determinista. Em vez disso, propõe-se uma abordagem analítica que contempla a transformação das publicações do autor e das nuances de sua produção literária e do diálogo estabelecido com sua própria trajetória.

Como mencionado nas seções anteriores, Chamoiseau percorre um percurso de formação que passa pelas influências da Negritude de Aimé Césaire, pela resistência da

---

<sup>53</sup> Em anexo disponibilizo a listagem das obras com suas respectivas indicações de tradução.

utilização e manutenção da língua crioula por Frankétienne e da Antilhanidade de Édouard Glissant. Esse percurso se caracteriza, em minha análise, por meio de duas fases distintas na trajetória do autor<sup>54</sup>. Inicialmente, surge um autor jovem, vibrante e impulsionado por um desejo incansável de reconhecimento e justiça para o povo negro – um período marcado pelo engajamento direto com as lutas e reivindicações do movimento da Negritude. Posteriormente, observa-se a transição para um autor maduro, cuja consciência se expande para abraçar a complexibilidade dos diversos fatores que circundam tanto composição de mundo quanto sua prática de escrita, sendo profundamente afetado pelos princípios da Crioulidade e Antilhanidade.

Nessa fase inicial, compreendida por um autor jovem, Chamoiseau teria por características a revolução e uma urgência por mudanças imediatas, uma espécie de raiva típica do adolescente em formação. Esta etapa seria profundamente influenciada pelo movimento da Negritude, por Fanon e Césaire. Tais influências incitam nele uma revisão radical das condições sociais existentes, impulsionado pela necessidade de afirmar a identidade cultural negra frente às adversidades históricas.

Durante sua juventude, Chamoiseau dedicou-se à exploração dos temas caros à Negritude, inspirado por escritores que buscavam a reafirmação da identidade cultural negra como resposta ao legado da escravidão e do colonialismo. Conforme mencionei em minha dissertação (2017, p. 187) estes escritores tinham como um de seus objetivos uma retomada da identidade cultural, “como uma emergência de mudança da ideologia, na valorização da mestiçagem e da cultura negra e como um resgate da dignidade do que foi massacrado e traumatizado pelos períodos da escravidão e da colonização”. Essa mesma acepção de um jovem revoltado e embebecido pelos ideais da Negritude é perceptível em outros escritores da época, incluindo seus parceiros de escrita Jean Bernabé e Raphaël Confiant, bem como Maryse Condé. É nesse contexto da Negritude que Chamoiseau escreve *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982), sua primeira peça de teatro publicada, refletindo o vigor e ímpeto crítico de um autor nos albores de sua vida literária, caracterizada por um desejo de crítica e mudança acentuada.

Considerando, então, a Negritude como a primeira corrente ideológica de influência, Chamoiseau reconhece Aimé Césaire como uma de suas maiores influências.

---

<sup>54</sup> Aqui temos uma interpretação decorrente das avaliações feitas ao longo do estudo feito tanto no mestrado quanto no doutorado.

Césaire, juntamente com Léopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas, foi fundamental na reestruturação da representação do negro, impactando não somente a percepção do homem<sup>55</sup> martinicano, mas também influenciando as comunidades africana e europeia. Sua influência, conforme mencionado anteriormente, estendeu-se para além de sua atuação no âmbito da política, marcando profundamente a literatura e o pensamento cultural por meio de suas obras. Lise Gauvin (2008) destaca que a escrita de Césaire não apenas articulava questões políticas e sociais, mas também operava como um veículo poderoso para a expressão e afirmação da identidade negra, redefinindo o papel e a imagem dos negros na literatura e na sociedade em geral. Através de sua poesia e prosa, Césaire desafiou concepções estereotipadas e promoveu uma nova compreensão da complexidade e da riqueza das culturas africanas e da diáspora. Gauvin, complementa:

Césaire realizou duas coisas muito importantes através de sua poesia, a primeira delas foi desafiar o contexto colonial que então era considerado benéfico para todos, porque se tratava de levar a cultura e os valores da civilização a povos considerados bárbaros. Nas décadas de 1920 e 1930, a África era considerada um lugar sem civilização e cultura, um lugar de barbárie. Como todos os colonizados, “havíamos internalizado a fala e a visão do vencedor”, especifica, evocando Fanon<sup>56</sup> (Gauvin, 2008, p. 2).

Essa dicotomia “mundo negro *versus* mundo branco” gradativamente se dissolve, dando lugar a uma compreensão integradora que coloca em evidência a noção do “todo” ou do “nós”, conforme mencionado anteriormente. Na fase madura, a abordagem de Chamoiseau se caracteriza por uma perspectiva mais ponderada e consciente desse todo, abrangendo tanto as dimensões positivas quanto negativas dos acontecimentos sociais. Nota-se, por exemplo, um enfoque mais analítico, em contraposição a uma postura combativa. Deixa-se de lado, portanto, uma interpretação dual, entre colonizador e colonizado, entre preto e branco, Norte e Sul etc. Assim, Chamoiseau adota uma visão que reconhece que perceber o mundo a partir de dualidades é ineficaz.

Nesse estágio de maturidade literária, a influência de Édouard Glissant assume papel central. Glissant, na visão de Chamoiseau, é responsável por colocar em evidência

---

<sup>55</sup> A designação homem neste texto diz respeito ao ser humano de forma geral, não se restringindo a uma delimitação de gênero.

<sup>56</sup> Césaire a accompli par sa poésie deux choses fort importantes, dont la première est la contestation du contexte colonial qui était alors considéré comme bénéfique pour tous, car il s'agissait d'apporter la culture et les valeurs de la civilisation aux peuples réputés barbares. Dans les années 20 et 30, l'Afrique était considérée comme un lieu sans civilisation et sans culture, un espace de barbarie. Comme tous les colonisés, « nous avons intériorisé le discours et la vision du vainqueur », précise-t-il en évoquant Fanon.

a coparticipação, por apresentar uma escrita que inclui o indivíduo enquanto *Ser rizomático*. Em outras palavras, a perspectiva de Glissant não concebe os indivíduos como entidades isoladas e estáticas, portanto, têm que ser compreendidas como parte de uma rede intrincada, semelhante a um rizoma.

É desse percurso que nasce o Chamoiseau autor, dramaturgo, poeta, cuja obra é fruto de uma concepção múltipla, característica que se aproxima da noção de *tout-monde*, proposta por Glissant. Dito de outra forma, sua escrita consegue abarcar uma visão de mundo que promove a interconexão e a interdependência das culturas e identidades.

Por fim, apesar desta análise residir em uma comparação entre autor jovem e autor maduro, ela não visa estabelecer uma hierarquia evolutiva nem prescrever um modelo ideal de comportamento ou escrita literária. De igual modo, não tem o propósito de diminuir o valor ou a importância dos trabalhos produzidos durante a juventude do escritor. O elemento crucial a ser enfatizado é o reconhecimento do autor como um indivíduo pensante e racional, cuja transformação reflete uma interação contínua com seu meio e uma capacidade de nutrir e refinar sua poética, bem como de expressar suas emoções e reflexões sobre o mundo. Além disso, é imperativo ressaltar que a fase juvenil de um escritor não é isenta da capacidade de gerar obras de crítica social ou de profunda reflexão. Portanto, a presente análise aspira a valorizar a complexidade do desenvolvimento literário, reconhecendo a multiplicidade e a riqueza das contribuições do autor em todas as etapas de sua trajetória, sem preconceitos quanto à profundidade ou criticidade que possa ser alcançada em qualquer fase de sua carreira.

### 5.5 Chamoiseau em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*

Em entrevista realizada em fevereiro de 2024, Patrick Chamoiseau compartilhou informações que permitiram compreender a gênese de sua peça *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Chamoiseau afirma que estava muito interessado pelo universo do maravilhoso, pelos contos e, principalmente, pela leitura de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll. Essa obra deixou um forte impacto sobre ele, resultando em uma conexão duradoura com o maravilhoso que se reflete consistentemente em sua obra. Chamoiseau articula essa influência dizendo: “É como se a porta do Maravilhoso estivesse



aberta com seu país da Maravilha, e ela tenha permanecido assim. Desse ponto em diante todos os elementos estéticos adicionados ao trabalho incorporam essa porta aberta para o mundo da maravilha” (Chamoiseau, apêndice, p. 334).

A interação de Chamoiseau com o maravilhoso ocidental, inicialmente explorada pelos contos de Charles Perrault e pela obra de Carroll, aguçou sua sensibilidade para o maravilhoso crioulo, fazendo que tivesse mais e mais atenção nesse universo. Enquanto o maravilhoso ocidental foi uma descoberta literária, o maravilhoso crioulo revelou-se nas vivências do autor. Tal dinâmica é descrita em seu livro *Antan d'enface* (1993), no qual uma jovem menina do campo revive e narra histórias repletas de personagens crioulos como soucougans, manman dlo, diablasses etc. Então, esses dois universos do maravilhoso europeu e do maravilhoso crioulo se encontraram em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*.

Por se tratar de uma escrita do Chamoiseau jovem, ele afirma que, à medida que se integrava às definições da criouliização, era comum evocar uma realidade baseada na invasão europeia, no genocídio dos indígenas e nos tratados Negros. Contudo, ele aponta que um aspecto adicional provocava sua reflexão: a constatação de que, juntamente com a chegada dos europeus, também chegava o universo do maravilhoso europeu.

Assim, de acordo com Chamoiseau (2024), a chegada dos europeus às Américas, pelos navios negreiros, navios de Cristovam Colombo e todos os barcos da colonização, marca não apenas um encontro de mundos, mas também de distintas formas de ver e observar o maravilhoso. Dessa forma, o maravilhoso ocidental desembarca e também se depara com um maravilhoso americano, e, paralelamente, com a chegada dos navios negreiros africanos, que se deparam com outro mundo no qual também depositarão seu universo maravilhoso. Esse encontro de universos maravilhosos “faz com que o mundo que nós conhecemos seja duplicado por uma dimensão do maravilhoso, um invisível. Algo que está para além da nossa racionalidade” (Chamoiseau, apêndice, p. 335). Foi com base nessa ideia e a partir dela, que Chamoiseau acreditou ser possível contar a história da colonização a partir do ponto de vista do maravilhoso.

Desse modo, nasce *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982), peça teatral concebida durante a juventude de Chamoiseau, que insere a temática da colonização no contexto do mundo da maravilha e do maravilhoso. A trama narra uma comovente batalha entre a Fada Carabosse e a rainha das águas, Manman Dlo. Embora inicialmente

percebida como uma narrativa infantil devido ao seu cenário fantástico, a essência dessa peça vai muito além de um conto de fadas, engajando-se em uma análise profunda acerca do colonialismo nas Antilhas francesas e as dinâmicas da modernidade contemporânea. A singularidade de sua essência reside na introdução ao leitor do imaginário das concepções históricas, transportando-o para o “era uma vez”, que simultaneamente dialoga com uma realidade tanto papável quanto fantástica.

Além de entrelaçar elementos da realidade e da fantasia, *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* aborda temas ligados ao universalismo, à degradação ecológica e à dialética entre oralidade e escrita. Nessa seara, a alusão a plantas, pássaros, ventos e intempéries de modo geral não se limita a uma aparição cênica ou de composição narrativa. Esses elementos são tanto personagens quanto cenário, simbolizando não só aspectos da biodiversidade caribenha, mas também a profunda conexão entre o ser humano e o seu ambiente.

De acordo com John Conteh-Morgan (2010), professor e especialista em teatro Africano e Caribenho, no contexto caribenho francófono, as relações do universo colonizado também estão no centro de dramas nacionalistas como *La tragédie du roi Christophe* (1963), de Aimé Césaire, e *Une tempête* (1969), além de *Monsieur Toussaint* (1961), de Édouard Glissant, dos quais Chamoiseau se afasta, tanto no que diz respeito à sua forma de escrita quanto à linguagem utilizada para descrever o encontro de seus personagens. De acordo com Conteh-Morgan:

O conto de fadas agora substitui o drama heroico, e em vez de Prospero e Caliban ou Toussaint Louverture e o General Charles Victor Emmanuel Leclerc, agora temos Carabosse (a fada malvada e corcunda de origem europeia) e Manman Dlo (ela mesma uma síntese da sereia europeia e dos espíritos aquáticos africanos)<sup>57</sup> (Conteh-Morgan, 2010, p. 95).

Assim, de acordo com Conteh-Morgan, Chamoiseau rompe com a tradição nacionalista caribenha em termos de forma, natureza dos personagens e linguagem utilizada. Contudo, o autor mantém uma conexão inalterada com o espírito e o compromisso ao universo da Crioulidade.

---

<sup>57</sup> The folktale has now replaced heroic drama, and instead of Prospero and Caliban or Toussaint Louverture and General Charles Victor, Emmanuel Leclerc, one now has Carabosse (the evil, hunchback fairy of European origin) and Manman Dlo (manman and dlo are Martinican Creole for "mother" and "water," thus literally "Mother of the Waters"), the title of an aquatic deity of African lore (herself a synthesis of the European mermaid and African water spirits).

Chamoiseau (2024) afirma que, mesmo antes de se familiarizar com os conceitos de Glissant, já vislumbrava uma escrita que prezasse pela Relação. É esse princípio que ele deseja perdurar em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. O encontro do maravilhoso caribenho e todos aqueles que fizeram parte de sua composição.

No próximo capítulo, será possível aprofundar a compreensão das características dessa peça, permitindo uma análise detalhada que evidenciará a complexidade e a riqueza de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Este exame minucioso permitirá uma apreciação mais aprofundada dos elementos narrativos, simbólicos e estilísticos que definem a peça, evidenciando como Chamoiseau articula temas de Crioulidade, resistência e identidade através da interseção do real com o maravilhoso.



...

## CAPÍTULO II

---

ATO · MARAVILHOSO · REAL · ORAL

*“O teatro é o ato pelo qual a consciência coletiva se vê e, conseqüentemente, se supera. No início, não existe nação sem teatro”.*

Édouard Glissant, em *Le discours antillais*

Neste segundo capítulo, adentro o universo da peça *Mamman Dlo contre la Fée Carabosse*, na qual a fantasia se entrelaça não apenas ao reino imaginário, mas também à narrativa concebida como parte da história das Antilhas, especialmente a história da colonização nas Antilhas francesas.

A amálgama de ficção e realidade proporciona uma abordagem singular, permitindo ao autor moldar diálogos e ações das personagens, oferecendo uma releitura da perspectiva histórica. Essa obra apresenta uma riqueza de informações sobre fauna, flora e a suas relações sociais e mítico-religiosas entre as forças da natureza e as divindades crioulas. Este cruzamento entre ficção e realidade na peça ressoa profundamente em minha própria vivência, evocando lembranças de minha infância na chácara de meus avós, em Abadiânia, Goiás. Lázaro, meu avô paterno, era um conhecedor profundo de plantas medicinais. Curiosamente, muitas das plantas e animais mencionados na peça despertam memórias vívidas para mim.

Em trechos da peça, Chamoiseau faz referência à planta “Dormideira”, cientificamente conhecida como *Mimosa pudica*. Essa planta tem a capacidade de reagir ao toque, dobrando suas folhas rapidamente, como se estivesse se fechando ou encolhendo. Essa característica é descrita por Chamoiseau com a expressão “a Dormideira fecha a sua porta”, em referência a uma afirmação proferida pelo Contador de Histórias.

Esse trecho fez ecoar em minhas memórias as explicações de meu avô sobre a reatividade de plantas como a dormideira. Contudo, a peça explorava uma dimensão metafórica, sugerindo que a “Dormideira fecha sua porta” como reação a uma dissonância ou contrariedade às vontades de Manman Dlo, uma interpretação que vai além do literal e adentra o reino do simbólico. Essa dualidade de interpretações — tanto prática quanto metafórica — ampliou minha apreciação pela complexidade da obra, ao mesmo tempo que me conectava ainda mais intimamente à sabedoria de meu avô e às

memórias de uma infância vivida entre as histórias e verdades das plantas e pássaros que habitavam a chácara em Goiás.

A beleza dessas duas definições reside no fato de que nem uma nem outra é melhor ou pior; cada uma, à sua maneira, mais poética ou mais científica, compõe o todo que resulta na relação entre real e ficcional, poética e fantasia. Essa relação remete a minha *sentimenthèque*<sup>58</sup> (sentimenteca) pessoal.

O texto desta peça exibe uma multifuncionalidade, abrangendo diversos aspectos temáticos e de estilo. Primeiramente, ele navega pela narrativa mítica, explorando o universo da Fada Carabosse, Manman Dlo, das plantas e de determinados animais, principalmente, pássaros; o texto recompõe o aspecto oral e escrito e coloca em xeque o gênero teatral, em específico a possibilidade de encenação, justamente por seu paralelismo oral-escrito. Percorre de forma crítico-irônico, mas, no entanto, cômica a usurpação do colonizado pelo colonizador. A peça consegue confundir o seu leitor com a apresentação de um texto que aparenta ser um conto infantil, mas que na realidade se mostra como uma crítica à colonização do território martinicano.

Neste capítulo, proponho-me a apresentar as principais características desta peça teatral, enfocando sua composição em termos da própria escrita, visuais e poéticos. Além disso, realizo uma análise detalhada dos principais personagens, como Manman Dlo, Fada Carabosse, a Vassoura, entre outros, destacando suas contribuições para a construção da narrativa e o simbolismo intrínseco a cada um deles.

---

<sup>58</sup> Trata-se de um neologismo criado por Chamoiseau a partir dos termos “biblioteca” e “sentimento” para designar os sentimentos que os livros amados despertaram nele. A “sentimenteca” se apresenta como um conjunto de notas de leitura dispersas no texto.

## 1. O TEATRO ANTILHANO: PERSPECTIVAS

*Liberte o demiurgo que sozinho pode organizar esse caos em uma nova síntese, uma síntese que merecerá o nome de cultura, uma síntese que será reconciliação e superação do antigo e do novo*<sup>59</sup>.

Aimé Césaire, em *Culture et colonisation*<sup>60</sup>

De acordo com Bérard (2009, p. 19), professora de literatura francesa na Universidade de Virgínia, nos Estados Unidos, o cenário do teatro antilhano ainda permanece em grande parte desconhecido pelo grande público. Apesar do reconhecimento dos escritores, principalmente aqueles provenientes da Martinica e Guadalupe, por suas obras romanescas, o teatro ainda não recebeu a mesma atenção merecida. Essa falta de visibilidade pode ser atribuída a diversos fatores, incluindo limitações estruturais, dificuldade de acesso às editoras de grande porte e demais desafios no processo de publicação.

O teatro antilhano reflete as diversas complexibilidades culturais e históricas das regiões do Caribe. No entanto, conforme observado por Max Jeanne, autor guadalupense e colaborador da revista C.A.R.É., é difícil retrazar um percurso histórico claro do teatro nas Antilhas, principalmente porque a disponibilidade de recursos históricos é limitada. Segundo ele, “A maioria dos historiadores da literatura antilhana é reservada, senão silenciosa, sobre o teatro antilhano do início do século, e ainda mais sobre o dos séculos anteriores”<sup>61</sup> (Max, 1980, p. 8). No entanto, apesar da dificuldade, ele ressalta que ainda é possível encontrar algumas referências a partir das quais é possível estabelecer um conjunto de informações sobre a vida teatral nas colônias francesas.

O primeiro trabalho apontado por Bérard como sendo de extrema importância na indicação de uma cronologia do teatro antilhano, após a implementação do teatro colonial pela França, é a obra da etnomusicóloga Jacqueline Rosemain, *La musique dans la Société antillaise*, que, apesar de ser uma obra consagrada, a música oferece

<sup>59</sup> Libérez le demiurge qui seul peut organiser ce chaos en une synthèse nouvelle, une synthèse qui méritera elle le nom de culture, une synthèse qui sera réconciliation et dépassement de l'ancien et du nouveau.

<sup>60</sup> 1er Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs: Paris, Sorbonne, 19-22 setembro 1956. – Compte rendu complet, Paris, Présence Africaine, n. 8-10, 1997, p. 205.

<sup>61</sup> La plupart des historiens de la littérature antillaise sont réservés sinon silencieux sur le théâtre antillais du début du siècle, et encore plus sur celui des siècles précédents.

informações sobre a transformação do teatro na Martinica e em Guadalupe, em uma análise de mais de dois séculos. O segundo trabalho apontado é *Le Théâtre de Saint-Pierre avant la catastrophe de 1902*, de Marie-Ange Bernabé, que apresenta um panorama do teatro martinicano nos séculos passados. Por fim, são apontados trabalhos como de Max Jeanne como referência ao período moderno do teatro, entre 1950 e 1980. O boletim informativo do CENADDOM – Centre National de Documentation des Départements d’Outre-Mer<sup>62</sup> –, de 1984, é visto como documento importante sobre o balanço da criação artística entre os anos de 1970 e 1980, avaliando como resultado da política cultural implantada pela França nos departamentos ultramarinos (DOM, na sigla em francês) durante esse mesmo período. Como última obra apresentada, aparece o artigo de Bridget Jones, *French Caribbean*, publicado em 1996, em *The World Encyclopedia of Contemporary Theater*, com um conjunto da transformação diacrônica da criação teatral em Guadalupe e Martinica. Essas seriam as obras que possibilitaram um primeiro entendimento sobre características e percursos de desenvolvimento do teatro antilhano pós-teatral colonial. De todo modo, ele ainda se vê limitado, uma vez que destaca, em sua grande maioria, informações sobre as ilhas de Guadalupe e Martinica.

### 1.1 A pequena história do teatro antilhano

É desafiador retratar com precisão a história do teatro nas Antilhas francesas, conforme apontado por Max Jeanne (1980, p. 8). Em seu artigo *Sociologie du théâtre antillais*, argumenta que essa dificuldade decorre da escassez significativa de fontes de informação sobre o tema. Apesar dessa limitação, no período em que o teatro começou a se desenvolver nas Antilhas, especialmente na Martinica e Guadalupe, por volta do século XVIII, experienciava-se grande número de encenações e trabalhos teatrais. Contudo, é importante notar que parte desses trabalhos eram realizados de forma improvisada, sem a preocupação de transpor ao texto a peça encenada. Naquele momento, o foco recaía exclusivamente na performance teatral.

---

<sup>62</sup> Centro Nacional de Documentação dos Departamentos de Além-mar.



O teatro colonial presente nas Antilhas francesas desempenhava um papel duplo de entretenimento para os colonos e servia como instrumento para a população escravizada, conforme afirma Bérard:

O teatro está presente desde meados do século XVIII nas ilhas colonizadas pela França, onde cumpria um papel de entretenimento ao mesmo tempo que oferecia um suposto modelo a imitar para “civilizar” os escravos, que podiam acompanhar o seu senhor ao espetáculo e a quem são atribuídos lugares separados<sup>63</sup> (Bérard, 2009, p. 20).

Nesse contexto, a encenação era vista como uma ferramenta para moldar e controlar as percepções e comportamentos da população escravizada. Por meio do teatro, os colonizadores buscavam importar valores, normas e visões de mundo que reforçassem a hierarquia social existente, legitimando assim o sistema de escravidão.

Os temas, os personagens e as narrativas nas produções teatrais colonialistas muitas das vezes refletiam uma tentativa de retratar a supremacia cultural dos colonizadores sobre as culturas locais. Ainda assim, o teatro tornava-se uma expressão artística que proporcionava não apenas entretenimento, mas também um papel ideológico do *status quo* colonial.

Por sua vez, a atividade teatral floresce na Martinica graças aos ricos comerciantes, representando um privilégio que consolida a predominância da cultura francesa para além da metrópole. Apesar de uma política de assimilação e da encenação de peças tradicionais francesas, observa-se gradualmente a incorporação de elementos musicais e coreográficos locais nas óperas clássicas.

Ainda no século XVIII, destaca-se a ópera *Les Indes Galantes* (As Índias Galantes), de Jean-Philippe Rameau e Louis Fuzelier, originalmente apresentada na França e apreciada por Louis XV. A obra é composta por uma série de ballets e árias, e sua narrativa explora encontros entre europeus e povos de diferentes continentes. Em uma de suas partes, a “*entrée des sauvages*” (Entrada dos Selvagens) retrata um grupo de nativos, frequentemente vistos como “selvagens”, em uma dança característica. No mesmo período, a ópera é representada em Saint-Pierre, na qual os espectadores aplaudem o

---

<sup>63</sup> Le Théâtre est présent dès le milieu du XVIIIe siècle dans les îles colonisées par la France, où il remplit un rôle de divertissement tout en offrant un prétendu modèle à imiter pour “civiliser” les esclaves, qui sont admis à accompagner leur maître au spectacle et à qui sont assignées de places séparées.

“divertissement des sauvages” (Diversão dos Selvagens), interpretado pelos escravos da cidade, em alusão a “entrée des sauvages”.

Essa referência aos selvagens é notada na ária *Forêts paisibles* (Florestas Pacíficas), cantada pela personagem Zima como uma expressão lírica da beleza e serenidade das florestas:

Entrée des sauvages

Forêts paisibles,  
Jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs.  
S'ils sont sensibles,  
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.

(Chœur des sauvages):

Forêts paisibles,  
Jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs.  
S'ils sont sensibles,  
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.

Dans nos retraites,  
Grandeur, ne viens jamais  
offrir de tes faux attraits!  
Ciel, tu les as faites  
pour l'innocence et pour la paix.

Jouissons dans nos asiles,  
Jouissons des biens tranquilles !  
Ah ! Peut-on être heureux,  
Quand on forme d'autres vœux ? »

Jean-Philippe Rameau e Louis Fuzelier.

Entrada dos selvagens

Florestas pacíficas,  
Nunca um desejo vão perturba aqui nossos corações.  
Se eles são sensíveis,  
Fortuna, não é à custa de teus favores.

(Coro dos selvagens):

Florestas pacíficas,  
Nunca um desejo vão perturba aqui nossos corações.  
Se eles são sensíveis,  
Fortuna, não é à custa de teus favores.

Em nossos recantos,  
Grandeza, nunca venhas  
oferecer teus falsos atrativos  
Céu, tu as criaste  
para a inocência e para a paz.

Desfrutemos em nossos refúgios,  
Desfrutemos dos bens tranquilos!  
Ah! Pode-se ser feliz,  
Quando se faz outros votos?

Tradução por Dyhorrani Beira, 2024.

Na ópera, a ária *Forêts paisibles* se desenvolve em um cenário considerado exótico pelos expectadores europeus, situado entre o que seriam as culturas indígenas e “selvagens” do Novo Mundo. Essa passagem reflete uma tendência da época em exotizar e estereotipar as populações não europeias. A encenação, sob essa perspectiva europeia, contribuiu para uma representação simplificada e, por vezes, distorcida da realidade desses povos.

A menção aos selvagens não apenas acentua a visão eurocêntrica predominante na época, mas também reforça como as produções artísticas frequentemente perpetuavam estereótipos. Nesse sentido, a encenação desta ária pode ser interpretada como uma

manifestação da superioridade cultural na qual a cultura europeia é considerada a norma e superior, e as culturas não europeias são reduzidas a uma visão simplificada e muitas vezes distorcida.

O agravamento dessa dinâmica é destacado quando a ópera é encenada em Saint-Pierre - Martinica, pois a tendência de retratar os escravos em papéis estereotipados se destaca de forma notável. Os escravos, nesse contexto, são despojados de sua humanidade e riqueza cultural, sendo reduzidos a selvagens, mesmo quando participam ativamente de uma forma artística tão sofisticada quanto a ópera. Em outras palavras, seja nas representações artísticas ou em suas vivências cotidianas, eles são, na arte ou na vida, reduzidos ao estigma de selvagens.

Assim, o nascimento do teatro nas Antilhas, principalmente na Martinica, ocorre de maneira dual: a introdução da expressão teatral e, simultaneamente, a imposição de valores a ser legitimada por meio dessa forma artística. Esse processo complexo não apenas inaugura a apreciação do teatro na região, mas também revela a imposição de narrativas eurocentristas, que por vezes suprimem a rica diversidade cultural das comunidades locais. No entanto, essa característica de assimilação e imposição não se restringe apenas ao campo da expressão cultural.

Conforme Rosemain (1986, p. 43) destaca, essa representação ora mimética, ora real coloca em evidência o exotismo já antecipado pelos nobres nos teatros martinicanos. Além disso, a assimilação não se restringe apenas a levar ao povo e, principalmente, aos escravizados, a cultura francesa, mas também a cultura arquitetural, transpassando para as colônias as mesmas estruturas arquitetônicas da metrópole. Essa característica revela não só a imposição e valorização de elementos culturais europeus, como também a tentativa de replicar fisicamente elementos do ambiente metropolitano nas colônias.

Conforme registra Bérard (2009), em 1780 é edificado em Ponte-à-Pitre – Guadalupe um teatro adornado com os bustos de Molière, Corneille e Racine, concebido como uma cópia reduzida do Grande Teatro Neoclássico de Bordeaux. Batizado como Le Petit Chaperon Rouge (Pequeno Chapeuzinho vermelho), esse edifício representa não mais que um espaço para representações artísticas, é também manifestação tangível da influência cultural nas Antilhas. Marie-Ange Bernabé (1999, p. 8) destaca a semelhança arquitetural entre original e cópia, sendo um testemunho impressionante da meticulosidade da reprodução na época.

Ao longo dos anos, o Petit Chaperon Rouge torna-se palco para uma variedade de expressões culturais, desde a encenação de dezenas de peças e óperas até animados bailes de carnaval, como destaca Bérard:

O Petit Chaperon Rouge, esse teatro, permanece por muito tempo como fonte de orgulho para os nativos de Ponte-à-Pitre e atrai plateias lotadas até o restabelecimento da escravidão em 1802. Peças e óperas são regularmente encenadas, e bailes de carnaval também são celebrados neste teatro, onde ocasionalmente ocorrem reuniões políticas. No final do século XVIII, os movimentos revolucionários diminuem consideravelmente a atividade teatral: alguns atores realistas fazem breves aparições na Martinica, enquanto na Guadalupe as apresentações do Teatro de Ponte-à-Pitre, construído em 1780, são suspensas e substituídas pelo “espetáculo” dos colonos guilhotinados pelos Republicanos<sup>64</sup> (Bérard, 2009, p. 21).

Por meio dessas manifestações, o teatro não apenas oferece entretenimento, mas também se torna um reflexo da dinâmica social e cultural da época, abraçando uma gama diversificada de eventos que vão além do espetáculo artístico. Esse espaço cultural revela a influência europeia, por um lado, e o papel fundamental que o teatro desempenha na formação e expressão da identidade das Antilhas, por outro.

O teatro desempenha um papel fundamental na formação e na expressão da identidade antilhana por ser um meio que proporciona a reprodução, como um espelho, das realidades vividas pela população, abordando questões pertinentes que influenciam a vida cotidiana e a visão de mundos das pessoas. Por meio das peças, os antilhanos têm a possibilidade de ver suas próprias histórias e dilemas representados.

## 1.2 O teatro Crioulófono

Com a implementação crescente de elementos antilhanos nas peças teatrais, nasce o teatro crioulófono no início do século XX, em Guadalupe, notadamente com o guadalupense Gilbert de Chambertrand, que segundo Bérard foi “autor de comédias em crioulo e em francês, encenadas em Ponte-à-Pitre em 1917 e 1918: L’honneur des

---

<sup>64</sup> Le petit Chaperon Rouge, ce Théâtre demeure pendant très longtemps la fierté des Pierrotins et fait salle comble jusqu’au rétablissement de l’esclavage en 1802. Des pièces et des opéras y sont régulièrement joués ; des bals de carnaval sont également célébrés dans ce Théâtre où se tiennent parfois des réunions politiques. À la fin du XVIII siècle, les troubles révolutionnaires réduisent très nettement l’activité théâtrale : Quelques comédiens royalistes font de brefs passages en Martinique cependant qu’en Guadeloupe les représentations du Théâtre de Pointe-à-Pitre, édifié en 1780, sont suspendues et remplacées par le “spectacle” des colons guillotins par les Républicains.

monvoisin, *Les máfaits d'Athanaïse* e *Le prix du sacrifice*" (A Honra dos Monvoisin, Os Malefícios de Athanaïse e O preço do sacrifício) (Bérard, 2009, p. 22). Essas comédias, na visão de Chamoiseau e Raphaël Confiant, demonstram "a grande maestria nas intrincadas nuances linguísticas franco-crioulas presentes no discurso cotidiano antilhano permitindo que o dramaturgo as utilize de forma mais hábil para fins humorísticos"<sup>65</sup> (Chamoiseau; Confiant, 1999, p. 184).

Incorporar a língua crioula nas peças, inicialmente, seguia um padrão semelhante ao dos textos românticos, no qual ela não se destacava como um elemento enriquecedor da dramaturgia. Contudo, sua presença inaugura uma nova dimensão teatral ao refletir as complexas nuances linguísticas e culturais da sociedade antilhana. O uso do crioulo confere um aspecto humorístico às peças, e, ainda, marca o início de uma exploração mais aprofundada na criação de peças envolvendo cada vez mais elementos das culturas não europeias.

Bérard (2009) afirma que, somente no final da década de 1950, começou a emergir um teatro escrito por autores martinicanos ou guadalupenses, marcando o início de uma época de expressão cultural autêntica e enraizada nas complexidades históricas, culturais e sociais das regiões caribenhas. Entre as obras que simbolizam este movimento, está *A tragédia do rei Christophe*, de Aimé Césaire, publicada em 1963, posteriormente encenada por Jean-Marie Serreau no festival de Salzbourg em 1964. A peça aborda o combate do povo haitiano pela liberdade, a instabilidade mental de um homem e seus sonhos de grandeza, mas também imerge no contexto da Revolução Haitiana.

Outra contribuição significativa é a peça *Ti-Jean and his brothers*, de Derek Walcott, publicada em 1958, que incorpora elementos da cultura caribenha, mitologia e críticas sociais e políticas. A trama é intensamente enraizada nas tradições culturais e história do Caribe, explorando como temas a resistência, a opressão, a luta pelo colonialismo, a identidade e a autodeterminação. Essa obra caracteriza-se, de modo geral, por uma junção entre temas universais e tradições locais.

*Monsieur Toussaint*, de Édouard Glissant, publicada em 1961, também destaca o contexto haitiano, focalizando o personagem histórico Toussaint Louverture, líder da

---

<sup>65</sup> Grande maîtrise des intrications linguistiques franco-créoles dans le parler quotidien antillais que le dramaturge utilise le plus souvent à des fins humoristiques in *Lettres Créoles*.

Revolução de Saint Dominique, que mais tarde seria conhecida como a Revolução do Haiti. Essa revolução, iniciada em 1791 na então colônia francesa de Saint-Dominique, é considerada a maior e mais bem-sucedida rebelião de escravos da história. Sob a liderança de Toussaint Louverture, os escravizados lutaram por mais que a sua liberdade: também conseguem abolir a escravidão na colônia e estabelecer a primeira república negra independente do mundo em 1804.

O papel de Toussaint na revolução é complexo, visto que, ao longo da história, este líder é retratado de forma ambígua, ora como sanguinário, ora como mártir, revelando as diversas interpretações que moldam a memória coletiva do Caribe, do mesmo modo como Glissant explora em sua obra.

Nesse sentido, as montagens das peças advindas desse período, principalmente do movimento da Negritude, testemunham o espírito militante e a luta contra o colonialismo e pela independência, conforme afirma Bérard:

Essas montagens marcam a afirmação de uma identidade negra, a vontade de se reapropriar de uma história falsificada pelos manuais escolares. Elas também representam um protesto contra a assimilação e a alienação em relação à França, preocupações que são encontradas no Teatro crioulo dos anos 70. Resolutamente militante e politicamente engajado, este Teatro expressa reivindicações de natureza social e política e se esforça para denunciar a exploração da mão-de-obra pelos empregadores, bem como a atitude neocolonialista da França em relação às suas antigas colônias<sup>66</sup> (Bérard, 2009, p. 24).

O teatro se torna então uma arma para acordar as consciências. Esse pensamento crítico se desenvolve e se acentua também pelo giro geográfico feito por alguns autores antilhanos como Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Iná Césaire, Maryse Condé, entre outros. Esses escritores saem de seus territórios de origem em direção à metrópole francesa, confrontam-se com uma realidade que muitas vezes difere de suas expectativas, revelando uma complexa interseção entre Antilhas e França.

Ao entrarem no contexto francês, esses autores deparam-se com uma dinâmica social distinta daquela que imaginavam, promovendo disparidades não apenas geográficas, mas sociais e culturais. Enquanto as Antilhas foram submetidas à colonização,

---

<sup>66</sup> Ces montages marquent l'affirmation d'une identité noire, la volonté de se réapproprier une histoire falsifiée par les manuels scolaires, ils signifient aussi la protestation contre l'assimilation et l'aliénation à la France, autant de préoccupation que l'on retrouve dans le Théâtre créolophone des années 70. Résolument militant et politiquement engagé, ce Théâtre exprime des revendications d'ordre social et politique et s'emploie à dénoncer l'exploitation de la main-d'œuvre par le patronat ainsi que l'attitude néocolonialiste de la France envers ses anciennes colonies.

com suas histórias deturpadas e aniquiladas, a França, por sua vez, desempenhou o papel de colonizadora, sem experimentar os mesmos efeitos da escravidão ou da perda de seus valores tradicionais.

Assim, a distinção histórica entre Antilhas e França e a realidade social que permeia todas as Antilhas se manifestam como um componente central no pensamento desses autores, que, ao vivenciarem a realidade francesa, confrontam e analisam as divergências fundamentais nas experiências coloniais e pós-coloniais. Essa dicotomia entre França e Antilhas, colonizador e colonizado, entre aquele que deturpa a história e uma história deturpada, fornece o contexto complexo por meio do qual esses autores expressam suas escritas, seja no teatro ou no texto literário.

É interessante observar, no entanto, que apesar da proeminência desses autores na dramaturgia caribenha contemporânea, nenhum deles dedicaram seus escritos exclusivamente a obras teatrais. O teatro aparece como uma produção secundária, mesmo tendo sido, para alguns deles, o gênero literário que tenha os impulsionado para o mundo da escrita.

Nesse contexto, a criação teatral contemporânea antilhana se concebe para além de uma separação e oposição, na intersecção e fusão de heranças culturais múltiplas, conforme afirma Bérard (2009, p. 17). Dito de outro modo, essa abordagem ressoa com as ideias de Edward Said e Homi Bhabha no contexto pós-colonial. Said argumenta sobre a importância de reconhecer e desafiar as narrativas construídas pelo poder colonial, destacando a necessidade de superar as divisões e estereótipos historicamente impostos, apontando que, “em vez de afirmar a interdependência das várias histórias e a necessária interação das sociedades contemporâneas, a separação retórica das culturas assegurou uma criminosa disputa imperial entre elas — a triste história se repete sem parar” (Said, 2011, p. 61). Este entendimento é crucial para o teatro crioulofono, que busca, principalmente naquela época, apresentar tanto uma síntese cultural quanto provocar uma reflexão e questionamento sobre as estruturas de poder que moldaram a identidade e a história.

Bhabha (2013, p. 22), por sua vez, propõe a ideia de hibridismo cultural como uma resposta à experiência pós-colonial, conforme mencionando no capítulo I. Ele enfatiza que as culturas não se desenvolvem isoladamente, mas se entrelaçam e se transformam através de interações complexas. Nesse contexto, a criação teatral antilhana emerge

como um espaço dinâmico onde as influências culturais se entrelaçam, desafiando noções preconcebidas e propondo novas formas de expressão que sublimam as fronteiras culturais e históricas.

Por fim, ao considerar a criação teatral contemporânea antilhana, acredito ser imperativo também refletir sobre a perspectiva de Édouard Glissant, particularmente sua teoria “Relação”. Conforme mencionando no capítulo I, Glissant oferece uma abordagem mais ampla e enraizada, destacando a interconexão e a interdependência entre as culturais, evitando assim uma visão simplificadora de dualidades opostas. Ele argumenta contra a noção de uma identidade estática e única, promovendo, ao invés disso, a aceitação da complexidade inerente às interações culturais – o Todo-o-mundo, que é “a própria poética dessa Relação, que permite sublinhas, em pleno conhecimento de si e do todo, o sofrimento e a anuência, o negativo e o positivo, ao mesmo tempo” (Glissant, 2005, p. 90). A abordagem de Glissant se mostra relevante para o teatro antilhano, que frequentemente explora as nuances das identidades crioulas formadas por meio das influências africanas, europeias, indígenas e asiáticas nas Antilhas.

### 1.3 Nem sempre do Caribe para o mundo

É notável que a produção de texto e as traduções sobre o Caribe tenham experimentado avanços significativos. Autores como Aimé Césaire, Édouard Glissant, ambos escritores da região do Caribe, têm desempenhado um papel fundamental nesse desenvolvimento. Contudo, a visibilidade abrangente dessas obras e de seus autores ainda não foi plenamente alcançada junto ao grande público. Apesar dos esforços notáveis na publicação e tradução desses trabalhos, que têm contribuído para a disseminação da literatura e do teatro caribenhos, tais iniciativas não foram, até o momento, suficientes para integrar esses autores a uma audiência mais ampla. Muitos deles permanecem confinados predominantemente ao círculo acadêmico, indicando que a extensão da divulgação ainda poderia atingir um potencial mais amplo.

Adicionalmente, vale ressaltar que, embora os autores antilhanos escrevam em língua francesa, tornando suas obras mais acessíveis aos leitores não familiarizados com o crioulo, inúmeros escritores menos prestigiados ou mesmo anônimos enfrentam



desafios significativos para que suas obras sejam conhecidas e reconhecidas. Esse obstáculo é exacerbado pela dificuldade de publicação, conforme sublinha Bérard:

É inegável que as peças encenadas a cada ano na Guadalupe e na Martinica são relativamente numerosas, enquanto as obras efetivamente publicadas são consideravelmente mais raras. O número de peças editadas, portanto, não é absolutamente representativo da riqueza e da grande variedade do repertório teatral antilhano, do qual mais da metade permanece na forma de manuscritos<sup>67</sup> (Bérard, 2009, p. 7).

Além da dificuldade de publicação, que não reflete a verdadeira produção do repertório teatral, há ainda fatores que dificultam ainda mais a visibilidade de determinados autores. Este é o caso de escritores crioulofônos, os quais muitas vezes produzem seus textos tendo em vista apenas a encenação, como confirma Marie-Christine Hazaël-Massieux (2000, p. 23), especialista em oralidade e escrita antilhana: “Os autores de teatro frequentemente não se incomodam em publicar realmente as peças que encenam, ou até mesmo em escrevê-las, e a improvisação quase sempre desempenha um papel preponderante<sup>68</sup>”. Essa característica, reflete, então, uma tradição na qual a oralidade e a performance têm um papel crucial. Muitas vezes, a intenção do autor crioulofôno é criar obras destinadas apenas à encenação.

Apesar dos estudos e dados informados por Bérard serem de 2009, o que sugere a possibilidade de avanços, tanto em termos de publicações quanto de traduções relacionadas à literatura e ao teatro caribenho, a realidade até o ano de 2023 revela uma situação não muito diferente. Contrariando a expectativa de um avanço mais substancial, autores caribenhos continuam a enfrentar desafios significativos que os mantêm à margem em comparação a outros grupos de escritores. Este cenário levanta questionamentos sobre as estruturas editoriais e de promoção da cultura caribenha, bem como sobre a visibilidade concedida a autores Caribenhos ou Latino-Americanos.

Apesar dos esforços para mitigar as barreiras à visibilidade literária e do teatro caribenho, notadamente por meio de iniciativas promovidas por editoras, como a criação

---

<sup>67</sup> Il est indéniable que les pièces mises en scène chaque année en Guadeloupe et en Martinique sont relativement nombreuses, alors que les œuvres effectivement publiées sont nettement plus rares. Le nombre de pièces éditées n'est par conséquent absolument pas représentatif de la richesse et de la grande variété du répertoire théâtral antillais dont plus de la moitié demeure à l'état de manuscrit.

<sup>68</sup> Les auteurs de théâtre ne prennent souvent pas la peine d'éditer vraiment les pièces qu'ils font jouer, voire de les écrire, et l'improvisation tient presque toujours une place prépondérante. Marie-Christine Hazaël-Massieux, “Le Théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer. Traduction, adaptation, contacts de langues”, L'annuaire théâtral, n. 28, 2000, p. 23).

de coleções específicas – a exemplo do teatro antilhano e da literatura da Martinica –, as dificuldades inerentes ao processo de publicação persistem, sobretudo, no que diz respeito a autores menos notáveis ou àqueles que buscam a publicação de textos em crioulo. As literaturas francófonas, de modo geral, parecem ser ainda consideradas como literaturas periféricas e conseqüentemente são subjugadas sem levar em consideração o contexto no qual foram se desenvolvendo.

### 1.3.1 A tradição oral

O teatro crioulo, assim como o romance, é um gênero relativamente recente. Sua origem remonta à peça radiofônica, conforme destaca André Lartiges, Marie Vernangeal e Gerard Berry (2004), estudiosos da oralidade crioula antilhana, bem como Chamoiseau e Raphaël Confiant (1999). Essas pequenas comédias quase espontâneas eram apresentadas em locais da vida cotidiana, como em mercados, presbíteros e salas paroquiais, que se transformavam em pequenos espetáculos de rua nos quais todos participavam. Esses encontros incorporavam uma mistura entre crioulo e francês. Ou seja, o teatro crioulo nasce diretamente da tradição oral, consolidando-se como uma expressão artística, que, por sua vez, mantém uma ligação intrínseca com a herança cultural transmitida oralmente ao longo do tempo.

A tradição oral antilhana remete diretamente à figura do contador de histórias – o griô –, abrangendo as adivinhações vinculadas ao imaginário cultural antilhano. Esse patrimônio se desenvolveu predominantemente pelos escravos africanos, mas também pela influência dos migrantes vindos da Índia, como aponta o pesquisador Indiano Murugaiyan (2015), autor do artigo *Chants tamouls Aux Antilles : un Patrimoine entre écrit et oral*. A expressão dessa tradição oral é abordada por diferentes denominações, incluindo literatura oral, oralidade e oralitura.

O termo literatura oral foi cunhado por Paul Sebillot, em 1881, e ganhou destaque em seu trabalho *Littérature Orale de la Haute Bretagne*. Seu objetivo era traçar um quadro da literatura oral da Bretanha, trazendo para a escrita mitos, contos e tradições que estavam desaparecendo não só do imaginário, mas também da transmissão oral. Ao tecer suas primeiras palavras sobre a temática, ele destaca a dificuldade de materialização dessa forma de expressão:

Recolher essa literatura falada não é tão fácil quanto se imagina; ela não está escrita nem reunida em lugares específicos; ao contrário, está dispersa na memória de um grande número de pessoas, e nem sempre é fácil fazê-la emergir. Consegue-se isso apenas com o tempo e a perseverança, sendo também necessário ter um bom conhecimento da língua dos camponeses e inspirar confiança neles; sem isso, eles permaneceriam obstinadamente fechados, e pouco ou nada se conseguiria descobrir. Há, no entanto, alguns lugares onde se pode descobrir fragmentos importantes: **são as reuniões de inverno. Quando as noites são longas, às vezes nos reunimos, e enquanto alguns trabalham, outros contam histórias, propõem charadas ou cantam canções**<sup>69</sup> (Sebillot, 1881, p. II e III, grifo próprio).

Além da dificuldade de materializar o oral, é interessante notar que o nascimento dessa tradição guarda semelhança tanto na descrição de Sebillot quanto na descrição de Jean Bernabé. Sebillot menciona as “reuniões de inverno”, onde, em noites longas, as pessoas se encontram para contar histórias, propor charadas ou cantar canções. Por outro lado, Bernabé descreve a prática noturna nas regiões tropicais:

**Ao cair da noite** (que ocorre relativamente cedo em regiões tropicais), quando quase nenhuma atividade agrícola é possível, principalmente para os escravos das plantações (em oposição aos escravos domésticos requisitados para o serviço do mestre até tarde da noite), estes finalmente podem se entregar a atividades que podem ser consideradas como lazer (**danças e cantos ao som do tambor, narrativas, adivinhações, etc.**). Os escravos, então, podem participar de uma prática coletiva, comunitária, aproveitando a noite. A linguagem que se desenvolve nesse contexto pode ser qualificada como "linguagem da noite", para usar a expressão de Bertène Juminer (1994)<sup>70</sup> (Bernabé, 1997, p. 53, grifo próprio).

Ambas as descrições, embora referentes a diferentes continentes, apresentam semelhanças ao descrever o ambiente onde alguns elementos da tradição ou literatura oral se manifestavam. Enquanto Sebillot busca perpetuar essa tradição oral por meio do texto, Bernabé parte do princípio de que a noção de literatura oral é uma contradição. Essa ideia se justifica para o autor ao considerar que o termo “literatura” geralmente está

<sup>69</sup> Recueillir cette littérature parlée n'est point aussi facile qu'on se l'imagine ; elle n'est point écrite ni réunie en des endroits déterminés ; elle est au contraire dispersée dans la mémoire d'un grand nombre de personnes, d'où il n'est pas toujours aisé de la faire sortir. On n'y arrive qu'à force de temps et de persévérance, et il est de plus nécessaire de bien connaître la langue des paysans et de leur inspirer confiance ; sans cela, ils demeureraient obstinément fermés, et l'on ne saurait rien ou peu de chose. Il y a cependant Quelques endroits où l'on en peut découvrir des fragments importants : ce sont les réunions d'hiver. Quand les soirées sont longues, on s'assemble parfois, et pendant que les uns travaillent, les autres disent des contes, proposent des devinettes ou chantent des contes.

<sup>70</sup> À la tombée du jour (qui se produit, relativement tôt en pays tropical), aucune activité agricole n'étant guère plus possible, l'esclave de plantation surtout (par opposition à l'esclave domestique requis au service du maître même tard dans la soirée) pourra enfin s'adonner à des activités que l'on peut qualifier de loisir (danses et chants au son du tambour, contes, devinettes, etc.). Les esclaves peuvent alors s'inscrire dans une pratique collective, communautaire, à la faveur de la nuit. La parole qui va s'y développer peut alors être qualifiée de « parole de nuit » pour reprendre l'expression de Bertène Juminer (1994).

associado à escrita e à fixação formal, enquanto a oralidade é fluída. Ele afirma que é por meio da oralidade que o sujeito se estabelece. No entanto, a oralidade em sua materialidade física não é suficiente para produzir o sujeito. Nesse sentido, ele afirma que:

A oralidade, em sua característica fono-acústica, tem como particularidade essencial (exceto em casos de eco) não sobreviver à sua própria emissão. Seu circuito fundamental é o circuito boca-ouvido, mesmo que possa facultativamente se associar a um circuito adicional corpo-olho, que pertence à dimensão gestual (ou cinésica) da comunicação. Em alguns casos, o gesto pode, de fato, apoiar e enfatizar a fala, ou até mesmo substituí-la<sup>71</sup> (Bernabé, 1997, p. 50).

Para o autor, a alteração dos referentes ultrapassa a esfera da oralidade, transformando-se, por conseguinte, em uma composição textual. Nesse sentido, “o circuito em que a literatura se enquadra não é mais o da boca-ouvido, mas o do olho-mão” (Beira, 2021, p. 96). A mudança de referente representa não apenas uma transformação de como as histórias são compartilhadas, mas uma mudança na dinâmica e no paradigma entre oral e escrito. A oralidade na tradição caribenha assume importância significativa, uma vez que preza pela manutenção das tradições culturais. A propósito dessa temática, Glissant articula que:

A transição do escrito para o oral. Não estou longe de acreditar que o escrito é a influência universalizadora da Mesmice, enquanto o oral seria a manifestação organizada da Diversidade. Hoje, vemos a vingança de tantas sociedades orais que, devido à sua própria oralidade – ou seja, por não estarem inscritas no reino da transcendência – sofreram o assalto da Mesmice sem conseguir se defender. Hoje, o oral pode ser preservado e transmitido de um povo para outro. Parece que o escrito poderia cada vez mais desempenhar a função de um arquivo e que a escrita seria reservada como uma arte esotérica e mágica para alguns. Isso é evidente na disseminação contagiosa de textos nas livrarias, que não são produtos da escrita, mas do inteligentemente orientado reino da pseudoinformação<sup>72</sup> (Glissant, 1989, p. 101, tradução própria).

---

<sup>71</sup> L'oral, dans sa caractéristique phono-acoustique, a pour particularité essentielle (sauf phénomène d'écho) de ne pas survivre à sa propre émission. Son circuit fondamental est le circuit bouche-oreille, même s'il peut s'assortir facultativement d'un circuit annexe corps-œil, lequel relève de la dimension gestuelle (ou kinésique) de la communication. Dans certains cas, le geste peut, en effet, soutenir et souligner la parole, voire la remplacer.

<sup>72</sup> The transition from the written to the oral. I am not far from believing that the written is the universalizing influence of Sameness, whereas the oral would be the organized manifestation of Diversity. Today we see the revenge of so many oral societies who, because of their very orality—that is, their not being inscribed in the realm of transcendence—have suffered the assault of Sameness without being able to defend themselves. Today the oral can be preserved and be transmitted from one people to another. It appears that the written could increasingly perform the function of an archive and that writing would be reserved as an esoteric and magical art for a few. This is evident in the infectious spread of texts in bookshops, which are not products of writing, but of the cleverly oriented realm of pseudo information.

Em síntese, a reflexão de Glissant oferece um olhar perspicaz sobre a transformação das formas de comunicação e transmissão do conhecimento. Ao destacar a transição do escrito para o oral, ele não somente delinea a influência universalizadora do escrito, caracterizada pela “mesmice”, mas também celebra o oral como a expressão organizada da “diversidade”. A resistência das sociedades ou grupos orais diante do assalto da homogeneização revela-se como uma forma de vingança, em que a oralidade, além de persistir, também se torna um veículo resiliente de preservação cultural. A sugestão de que o escrito poderia assumir o papel de arquivo, enquanto a oralidade se torna uma arte esotérica, destaca a mutabilidade dessas formas de expressão. Assim, a disseminação de textos nas livrarias, permeada pela pseudoinformação, destaca os desafios contemporâneos relacionados à preservação da autenticidade e à valorização da oralidade, em meio à predominância da escrita enquanto forma cultural hegemônica.

#### 1.4 Chamoiseau e o teatro

Chamoiseau, conforme mencionado no capítulo anterior, é uma figura proeminente no cenário literário, imergiu integralmente no universo da escrita, destacando-se primariamente no mundo do gênero literário, embora sua incursão inicial na esfera teatral se manifeste nos primeiros estágios de sua produção textual. Em uma entrevista conduzida por Stéphanie Bérard (2010), sob o título *Patrick Chamoiseau: teatro que se combina com a complexidade do mundo*<sup>73</sup>, o autor é indagado sobre sua incursão na dramaturgia. Chamoiseau, enfatizando não saber exatamente o ano, rememora o momento que caminhava pelo parque florido de Fort-de-France, quando se depara com a encenação da peça *A exceção e a regra de Brecht* no Teatro Municipal, que na época contava com a presença de Aimé Césaire e André Alier:

Não me lembro exatamente em que ano, mas estava caminhando pelo parque floral de Fort-de-France quando entrei no Teatro Municipal, que na época apresentava "A Exceção e a Regra" de Brecht. Na frente, havia um pequeno palco com algumas arquibancadas completamente vazias, onde estavam Césaire, Alier e duas ou três pessoas. Então, me sentei e assisti. Aquilo me impactou tanto que, ao voltar para casa, comecei a escrever teatro. Ao todo, escrevi cerca de dez peças. Portanto,

---

<sup>73</sup> Patrick Chamoiseau: *un théâtre qui s'accorde à la complexité du monde*.

escrevi muito para o teatro antes de começar a escrever romances<sup>74</sup> (Chamoiseau, 2010, p. 1).

Este período inicial da carreira literária de Chamoiseau compreende aproximadamente a elaboração de uma dezena de peças, antecedendo, assim, sua incursão no domínio romanesco. Configurou, dessa forma, a sua primeira escrita antes de se aventurar no mundo dos romances.

Dentre suas criações teatrais, é possível destacar uma adaptação de *Solitude la mulâtresse*, romance de André Schwarz-Bart, uma pequena peça chamada *Supermaché (Supermercado)*, *Une Manière d'Antigone*<sup>75</sup> (Uma maneira Antígona), uma adaptação de *Antígona*, de Sófocles. Adicionalmente, Chamoiseau menciona a peça  *Casting*<sup>76</sup>, que aborda o confronto entre jovens mulheres moradoras de Paris em uma audição para uma peça sobre escravidão. *Misère et misère double* tem origem nas cartas dos irmãos Jackson, negros americanos; Jesse Jackson, provavelmente preso aos 16 ou 17 anos, escreveu extensivamente cartas, refletindo a condição racial desses irmãos. Chamoiseau utiliza esse material para explorar o confronto entre um homem branco da classe trabalhadora e a dupla miséria que representa a experiência de ser negro e pertencer à classe trabalhadora (Chamoiseau, 2010, p. 1).

As obras teatrais mencionadas anteriormente fazem parte do período juvenil do escritor Patrick Chamoiseau, como mencionado no capítulo 1, por um engajamento militante, anticolonialista e, em certa medida, negrista em sua trajetória autoral. Após esse período, observa-se um afastamento temporário de Chamoiseau do teatro, uma decisão justificada pela ausência de desenvolvimento de um cenário teatral estimulante, fator determinante para o seu impulso criativo. Em resposta a Bérard, Chamoiseau observa que, de forma diferente nos anos 1960 e 1970, era possível encontrar um teatro mais militante na Martinica, com temas pertinentes ao período anticolonialista, ao mundo ocidental e ao que era denominando, naquele período, como “terceiro mundo”.

---

<sup>74</sup> France comme ça en me promenant, et je tombe sur L'exception et la règle de Brecht qui était joué au Théâtre Municipal à l'époque. Devant, il y avait un petit podium avec quelques gradins complètement déserts, avec Césaire, Alikér, deux ou trois personnes. Et je me suis assis et j'ai regardé. Ça m'a tellement frappé qu'en rentrant j'ai commencé à écrire du théâtre. J'ai écrit à peu près une dizaine de pièces au total. Donc j'ai beaucoup écrit de théâtre avant d'écrire des romans.

<sup>75</sup> Essa peça também é chamada de *Le Bourreau d'Antigone*.

<sup>76</sup> Segundo Bérard, nesta mesma publicação (p. 5) a última versão desta peça recebeu o título de *Audition sur l'esclavage*.

Destacando-se figuras como Jean-Marie Serreau e Henry Melon, fundador do *Théâtre Populaire Martiniquais* (TPM) em 1969. Este último tinha por preocupação a denúncia de diferentes formas de opressão e alienação da sociedade antilhana. Suas peças eram escritas inteiramente em crioulo ou em francês e crioulo. Melon, nesse sentido, é um dos responsáveis pela difusão do crioulo como língua escrita.

Por fim, a presença de Patrick Chamoiseau no teatro ainda permanece ativa. Paralelamente aos seus romances, o autor dedica-se em conferir voz e vida a personagens que refletem a realidade crioula da Antilhas, principalmente, aquelas que fazem parte da sua *sentimenthèque*. Suas obras almejam, em certa medida, fomentar uma reflexão abrangente sobre os complexos paradoxos inerentes à Relação. Exemplarmente, *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, ilustra a intersecção entre o teatro-poético-reflexivo, característico de Chamoiseau. Na próxima sessão, apresento os aspectos dessa obra teatral.

## 2. MAMMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE: UMA FANTASIA NA REALIDADE

*O País da Maravilha, como todas as coisas imaginárias estão vertiginosamente situadas entre o Nada e o Ser. Qualquer promoção aqui só pode ser feita em direção à Realidade. A tarefa dos homens não pode consistir em outra coisa senão em tentar integrar o Maravilhoso na vida real, para que assim alcance alguma grandeza. Se o Mito não se registrar em todas as banalidades, a vida humana não será nada além de apenas um caso tedioso<sup>77</sup>.*

*René Menil, em Troques nº 3 in Maman Dlo contre la Fée Carabosse*

A obra teatral *Mamman Dlo contre la Fée Carabosse* foi publicada em 1982 pela Editions Caribeenes, apresentando-se como uma peça de tiragem limitada, composta apenas de 247 exemplares. Tal limitação editorial conferiu à obra um caráter restritivo, limitando significativamente o acesso ao seu conteúdo, que, atualmente, encontra-se disponível unicamente em bibliotecas estrangeiras, como a *Bibliothèque Nationale de France*, *Bibliothèque Sainte-Geneviève* ou *Bibliothèque Schœlche* na Martinica.

Estruturada em dois atos, a peça narra o confronto entre duas proeminentes figuras das tradições orais antilhanas e europeias. De um lado, Manman Dlo, representando a cultura antilhana, diaba aquática originária da África, conhecida em todo arco caribenho e na América do Sul sob diferentes denominações<sup>78</sup>. De outro lado, a Fée Carabosse, bruxa dos pinheiros e das neves, diplomada pela cultura bruxo-greco-latina (Chamoiseau, 1982, p. 5), simbolizando a cultura dos colonizados, representando, assim, a França. O texto, predominantemente redigido em língua francesa, entremeia-se com trechos em crioulo martinicano, enriquecendo a expressão escrita e conferindo-lhe nuances específicas da cultural local. Cabe ainda ressaltar que, até a presente data, não há registros de encenação desta peça teatral.

---

<sup>77</sup> *Le Pays de la Merveille, comme toutes choses imaginaires, est vertigineusement situé entre le Néant et l'Être. Toute promotion ne peut se faire ici que vers la Réalité. La tâche des hommes ne peut consister qu'à tenter d'intégrer le Merveilleux dans la vie réelle de façon à atteindre à quelque grandeur. Tent que le Mythe n'arrive pas à s'inscrire en toute banalité, la vie humaine n'est qu'un pis-aller ennuyeux.*

<sup>78</sup> Chamoiseau pontua, na peça, que os brasileiros a chamam de Iemanjá e os indígenas de Dona Janaína. No entanto, é importante ressaltar que dada as características deste personagem cultural, ela se aproximaria muito mais da figura Iara, personagem da mitologia tupi-guarani. Nas seções subsequentes, apresento discussão sobre o tema.



Na trama dramática de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, Carabosse, montada em sua vassoura mecânica, um belo dia, desembarca em uma terra desconhecida, apropriando-se dela para explorar riquezas e impor uma submissão absoluta à população, que se vê rapidamente reduzida à escravidão. A terra dominada, então, se vê completamente mergulhada em obscuridade e silêncio que culminará na “Grand Nuit” (Grande Noite), cenário no qual apenas Manman Dlo poderá quebrar esse feitiço reencontrando a Palavra cujo segredo foi misteriosamente ocultado.

Essa narrativa explora os efeitos da colonização nas Antilhas, evidenciando não apenas o domínio de um povo sobre outro, mas também a imposição de uma cultura sobre outra. Com a chegada dos colonos e africanos às Antilhas, surge um conflito entre duas figuras míticas representativas de suas culturas: a Fada Carabosse, trazida pelos colonos, e Manman Dlo, introduzida pelos africanos.

A batalha entre Carabosse e Manman Dlo desencadeia uma história que narra a colonização no Monde de la Merveille (Mundo da Maravilha). Carabosse, em nome da irmandade colonizadora, aprisiona o país em uma arquitetura de aço, desmantelando a natureza, canalizando a vida e subjugando todas as criaturas. Manman Dlo, a alma do Lézarde e rainha da Água, escapa, iniciando uma Grande Busca para vencer. A expulsão de Carabosse ocorre, mas as consequências transformam irreversivelmente o cenário.

Ao final, Manman Dlo fica com a varinha de Carabosse, indicando que, independentemente do desfecho, algo fundamental mudou. A peça enfatiza o poder mágico da Palavra, destacando que, na noite do conto de fadas, as danças, canções e cores revelam uma magia especial que transcende a realidade (Chamoiseau, 1982, p. 6).

Ao iniciar seu teatro contado, Chamoiseau anuncia em seu prefácio intitulado *Avant la parole (Antes da Palavra)*: *La Parole qui va suivre, raconte le déroulement de la colonisation dans le Monde de la Merveille (A palavra que se seguirá, conta a história da colonização no Mundo da Maravilha)* (Chamoiseau, p. 6). Nessa afirmação introdutória, o autor estabelece um compromisso com a narrativa que se seguirá, indicando que a trama sublimará a mera representação dos eventos históricos da colonização no Mundo da Maravilha. Ao utilizar essa expressão, “Mundo da Maravilha”, Chamoiseau sugere uma camada simbólica, na qual a história será apresentada não apenas como um registro factual, mas como uma experiência em elementos mágicos, culturais e simbólicos. A escolha das palavras revela a intenção do autor em explorar dimensões mais profundas

da colonização, indo além do simples relato histórico para adentrar o reino da maravilha, onde as nuances da cultura e do imaginário são meticulosamente entrelaçadas à narrativa. Essa declaração inicial serve como um convite para embarcar em uma jornada em que a Palavra não apenas relata, mas também encanta e questiona, transformando a colonização em uma narrativa mágica e reflexiva.

Assim, a narrativa emerge como um reflexo da trama histórica, conforme destacado por Bérard:

A história torna-se aqui um espelho da História através da transposição de uma realidade passada para o mundo da maravilha. O confronto entre Carabosse e Manman Dlo simboliza o confronto de dois mundos, o Antigo e o Novo, de duas culturas, a escrita e a oral, de duas línguas, o francês e o crioulo<sup>79</sup> (Bérard, 2009, p. 118).

Nesse contexto, observa-se uma intrincada tessitura entre trama ficcional e os eventos históricos, sugerindo que a história encenada não somente representa uma miragem do passado, mas está para além da mera reprodução de fatos. Este espelhamento implica uma conexão entre a história fictícia e os registros históricos, proporcionando uma reflexão mais ampla sobre os desdobramentos culturais, sociais e linguísticos intrínsecos ao embate entre Carabosse e Manman Dlo.

No entanto, a intriga desta peça não é inspirada unicamente na História da colonização antilhana, mas também na tradição oral, na experiência da conquista colonial e na imposição da escravidão de uma população condenada ao silêncio e ao esquecimento. Neste, a herança oral africana é subjugada e substituída pela influência cultural europeia. Culminando, assim, na “dominação de uma cultura pela outra” (Chamoiseau, 1982, p. 6), que na peça se manifesta pelo embate entre as duas personagens principais: Manman Dlo, com sua oralidade aparente, e Carabosse, fincada na normatização da escrita.

Ao chegar à nova terra, Carabosse confia à sua serva, a vassoura mecânica, o cuidado de escrever todas as novas leis que regem a terra que ela toma posse:

---

<sup>79</sup> L’histoire devient ici miroir de l’Histoire à travers la transposition d’une réalité passée dans le monde du merveilleux. L’affrontement de Carabosse et de Manman Dlo symbolise l’affrontement de deux mondes, l’Ancien et le Nouveau, de deux cultures, l’écrit et l’oral, de deux langues, le français et le créole.

[...]

CARABOSSE

Tout cela est à nous !

BALAI

Comment donc savez-vous  
que tout cela est à vous ?

CARABOSSE

C'est comme cela ! Que voulez-vous que je vous dise !  
C'est dans la forme de mon esprit  
Je pars de chez moi  
Je débarque autre part  
et tout ce qui est devant moi  
est à moi

BALAI

Mais pourquoi?  
De toutes vos mille années d'existence  
Vous n'y avez jamais mis la moindre griffe je pense  
Et vous ignoriez même jusqu'à son existence !  
Le Maître de céans croyez mon expérience  
ne l'entendra point de cette oreille, ni ne dansera cette dance

CARABOSSE

Qué Maître de céans ?!  
Ici le Maître c'est moi ! C'est tout !  
C'est dans la logique même des choses  
dans la forme de mon esprit

BALAI

Forme d'esprit ou pas  
sauf votre respect, à l'allure où ça va  
c'est du triste nom de vol que je qualifierais cela

CARABOSSE

Qué vol ?!  
Il n'y a pas de vol sans définition légale  
Et les lois c'est nous qui les établissons !  
D'ailleurs, pour calmer vos émois, je vais en promulguer  
une tout de suite : notez Balai... notez...

BALAI

*(colepin en main)*

J'écoute, à la main une pointe

et aux côtes... ouille... une pointe  
(Chamoiseau, 1982, p. 11)

---

CARABOSSE

Tudo isso é nosso!

VASSOURA

Como é que você sabe  
que tudo isso é seu?

CARABOSSE

As coisas são assim! O que você quer que eu te diga!  
Está na forma do meu espírito  
Eu saio de casa  
Eu desembarco em outro lugar  
e tudo o que está diante de mim  
é meu

VASSOURA

Mas por quê?  
De todos os seus mil anos de existência  
Acho que você nunca teve uma pontinha de dúvida  
E você seria capaz de ignorar até mesmo sua existência!  
O Senhor deste lugar acredite na minha experiência  
não o ouvirá com este ouvido, nem dançará esta dança

CARABOSSE

Que Senhor deste lugar?!  
Aqui, o Senhor sou eu! É isso!  
Está na própria lógica das coisas  
na forma do meu espírito

VASSOURA

Forma de espírito ou não  
com todo o respeito, da maneira como isso vai  
eu qualificaria isso com o triste nome de roubo

CARABOSSE

Que roubo?!  
não há roubo sem definição legal  
E as leis somos nós que estabelecemos!  
A propósito, para acalmar as tuas emoções, vou promulgar  
uma agora mesmo: anote Vassoura...anote...

VASSOURA

*(caderneta na mão)*

Prossiga, na mão uma ponta  
e nas costas....uui uma pontada

CARABOSSE

Nova definição de roubo, adaptada à terra descoberta  
pela Senhorita Carabosse, de pinheiros e das neves, diplomada  
pela grande bruxaria greco-latina... dois pontos...  
...na mesma linha...o roubo é...

VASSOURA

O roubo é...

CARABOSSE

... quando...

VASSOURA

...quando...ai!

CARABOSSE

Não não não não não não

Não não Vassoura Vassoura Vassoura eu não disse “quandoai”!

(Chamoiseau, 1982, p. 10)

Carabosse e sua Vassoura se posicionam no domínio da razão, fundamentada na tradição greco-latina. Elas se colocam do lado do conhecimento que é registrado nos livros, na lógica, o “que lhes confere uma legitimidade para redefinir os direitos dos quais elas próprias desfrutam e os deveres aos quais seus súditos são submetidos” (Bérard, 2009, p. 119).

Esse posicionamento, pautado na razão e no conhecimento clássico, destaca a autoridade que Carabosse busca estabelecer. A referência à tradição greco-latina sugere uma conexão com os princípios fundamentais da filosofia e do pensamento clássico, oriundos, principalmente, da tradição iluminista<sup>80</sup>. Ao ancorar sua autoridade na lógica e no conhecimento contido nos livros, as personagens excedem a arbitrariedade, respaldando-se em uma suposta base intelectual que legitima e amplifica seu poder, distinguindo lógica e crença. Se, por um lado, Carabosse se identifica como detentora de uma racionalidade pautada na razão, por outro lado, ela acredita que Manman Dlo não

<sup>80</sup> Sobre a temática da tradição iluminista sugiro o artigo Condições Políticas de um Diálogo entre Filosofias, de Luis Thiago Freire Dantas no DOSSIÊ - Escrita sobre África: a produção acadêmica e a temática racial - Journal of African and Afro-Brazilian Studies, v. 1, n. 1, 2021.

possui as mesmas capacidades de raciocínio, pois seu pensamento está pautado na oralidade e fundamentado em uma tradição popular.

Para compreender melhor a dinâmica entre lógica e crença, recorro ao texto do filósofo africano Kwasi Wiredu, *How Not To Compare African Thought to Western Thought* (Como não se deve comparar o pensamento africano com o ocidental) (1984), que discute as diferenças entre o pensamento tradicional africano e o ocidental. Embora eu não esteja abordando diretamente o contexto antilhano, parto do princípio de que compreender essa perspectiva africana ajuda a visualizar mais claramente a distinção entre esses dois campos.

O autor argumenta que a comparação entre o pensamento africano e o ocidental frequentemente ignora a complexidade e a riqueza de ambos, levando a conclusões equivocadas. Ele ressalta que muitas sociedades ocidentais, inclusive a academia, não compreendem plenamente suas próprias tradições populares e espirituais, o que limita sua capacidade de entender as tradições africanas. Nesse sentido, Carabosse estaria embebida de sua tradição greco-latina, cega para enxergar outras possibilidades de vislumbrar o mundo. A dinâmica entre as personagens e os códigos estabelecidos revela uma tensão entre a rigidez das regras escritas e a flexibilidade interpretativa, destacando a influência do conhecimento codificado na condução de suas decisões.

Será possível constatar que, ao longo da trama, a bruxa dos pinheiros e das neves não reconhece que seu universo greco-latino desconsidera que seja possível explicar sua realidade por meio de fenômenos naturais, da tradição oral, de deuses e espíritos. O pensamento de Carabosse está baseado na própria conceituação greco-latina, que estabelece a base para distinção entre o pensamento mítico/tradicional e científico/racional. Wiredu (1984) afirma que na distinção entre o pensamento pré-científico e o científico reflete-se a influência do positivismo lógico, um movimento filosófico ocidental que buscou estabelecer critérios claros para a ciência, baseado em princípios herdados da filosofia grega.

Essa filosofia buscou estabelecer distinções entre pensamento tradicional e científico, direitos e deveres, distinguindo àqueles que tinham capacidade para tal e aqueles não tinham. Ao estruturarem normas e códigos, buscava-se a uniformização de suas ações, categorizando tudo o que fosse possível, desde as ciências às letras. Neste

mesmo sentido, Carabosse e Vassoura recorrem aos manuais como fontes validadoras para suas ações, como evidenciado nos seguintes trechos:

BALAI

*(il a sorti un petit livre)*

Je m’excuse grande Régente  
Mais le code humain de sorcellerie dit page 330 : « Nulle sorcière de la culture-sorcière gréco-latine ne pourra se servir de la grande sorcellerie gréco-latine pour asservir une autre sorcière qui dans l’humanité entre. »

CARABOSSE

**Po po po po ce code nous encerle trop**  
Qu’en avons-nous à faire, **cette terre est lointaine**  
et **nul ne seura si nous l’avons respecté ou pas !**  
(Chamoiseau, 1982, p. 17, grifo próprio).

VASSOURA

*(ela tira um pequeno livro)*

Peço desculpa, grande Regente  
**Mas o código humano da bruxaria** diz na página 330: “nenhuma bruxa da cultura-bruxa greco-latina pode usar a grande bruxaria greco-latina para escravizar outra bruxa que na humanidade está.”

CARABOSSE

**Pera pera pera pera esse código nos limita demais**  
O que podemos fazer com isso, **esta terra está muito longe**  
e **ninguém saberá se o respeitamos ou não!**  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Ao mencionar “esta terra está muito longe”, Carabosse sinaliza para a distância geográfica e, por extensão, cultural, que separa as práticas tradicionais da cultura-bruxo greco-latina. A distância geográfica sugere uma desconexão entre as normas prescritas nos manuais e a realidade concreta, criando uma tensão entre tradição da lógica iluminista e o ambiente de crença popular ao qual Manman Dlo pertence.

Nesse contexto, a posse e a consulta de manuais tornam-se rituais simbólicos, utilizados não apenas para justificar suas ações, mas também para desafiar ou contornar

as limitações impostas por tais normas. Quando Carabosse sinaliza “Pera pera pera pera esse código nos limita demais” (Chamoiseau, 1982, p. 17, tradução própria), ela impõe sua capacidade como legisladora de moldar e reinterpretar as normas conforme sua vontade. Além disso, Carabosse altera as definições já estabelecidas de uma ação ou conduta, “criando uma nova definição”. Ao executar essa ação, a bruxa má constrói o mundo de acordo com seu interesse, criando um novo vocabulário. Nesse contexto, a criação e institucionalização de uma nova definição representa um exercício de poder significativo. Nesse sentido, quem define a linguagem cria o mundo, influenciando comportamentos e controlando narrativas.

Quando Carabosse introduz novas definições, ela não desafia apenas as normas existentes, mas também cria a estrutura simbólica por meio da qual se interage no mundo. Essa imposição de poder impõe uma redefinição do que é aceitável, correto ou possível dentro desse novo paradigma. Assim, ao controlar as palavras, é possível controlar os conceitos e, por extensão, a maneira como os indivíduos pensam e agem. A institucionalização, por meio de códigos, livros ou manuais, solidifica esse poder, pois torna as novas conceituações parte da norma, dificultando sua contestação até que ela seja redefinida mais uma vez.

Manman Dlo, ao contrário, se coloca do lado da natureza, da sabedoria popular, da oralidade crioula, sem qualquer preocupação com a forma escrita. Conforme salienta Bérard (2009, p. 119), apesar de seu discurso ser basicamente ancorado na língua francesa, ele é fortemente crioulizado, cheio de onomatopeias, metáforas, repetições e crioulismos proeminentes. Essa característica fica evidente, especialmente, quando ela recorre a adivinhações, como é exemplificado no trecho a seguir, no qual a personagem propõe um *tim-tim*<sup>81</sup>, ou seja, adivinhações, a fim de que Zita a identifique ao bater em sua porta:

ZITA (à la fenêtre)

Qu'est-ce qui prouve que c'est bien vous,  
Manman Dlo?

ZITA (na janela)

O que prova que é realmente você, Manman  
Dlo?

---

<sup>81</sup> Adivinhação da tradição oral crioula martinicana chamadas de “titim”, sendo definidas como uma fórmula ritual proferida no início de uma sessão de charadas pelo contador de histórias, dirigida à sua audiência.



Vous, à cette heure où Bouboule-la-lune est  
dehors ?

Vous devriez être au guet  
dans l'eau d'une ravine

(un temps)

Você, a essa hora em que Bolota-a-lua já está  
de fora?

Você deveria estar vigilante  
nas águas de uma ravina

(um tempo)

Et si je dis : **Dlo douboute** ?

Voix de MANMAN DLO

Eh bien moi je dis : canne à sucre !

ZITA

Si je dis : **Dlo sispan-ne** ?

Voix de MANMAN DLO

Moi je dis : c'est coco

Et je dis aussi : c'est nuage !

Roye c'est moi

c'est bien moi Manman Dlo

Je le jure sur Papa-Zombi

Ma petit Zita

c'est pour un renseignement

(Chamoiseau, 1982, p. 49, grifo próprio)

E se eu digo: **Dlo douboute**?

Voz de MANMAN DLO

Então eu digo: cana-de-açúcar!

ZITA

Se digo: **Dlo sispan-ne**?

Voz de MANMAN DLO

Eu digo: é coco

E digo também: é nuvem!

Roye sou eu

sou eu mesma Manman Dlo

Juro pelo Papai-Zumbi

Minha pequena Zita

quero uma informação.

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Nesse contexto, Manman Dlo utiliza recursos linguísticos característicos do conto crioulo para se comunicar, evidenciando uma conexão intrínseca com a oralidade e cultura local, opondo-se diretamente aos recursos utilizados e validados por Carabosse. As adivinhações revelam não apenas uma forma de entretenimento, mas também uma manifestação da cosmovisão crioula, um ritual de iniciação ao conto, incorporando elementos da natureza e da tradição oral em uma interação dinâmica com a língua francesa. **Dlo sispan-ne** e **Dlo douboute** fazem parte desse imaginário, pois configuram uma introdução ao conto por meio da adivinhação. Essas adivinhações parecem não ter uma significação específica ou uma tradução precisa, no entanto, de forma literal elas podem ser entendidas da seguinte maneira:

Quadro 1 — Comparativo expressão em crioulo.

Crioulo	Francês	Português
<i>Dlo douboute</i>	de l'eau debout	água de pé
<i>Dlo sispan-ne ?</i>	de l'eau en l'air	água no ar

Fonte: Quadro elaborado por Dyhorrani Beira no âmbito desta tese, 2024.

Apesar de não ter sido possível identificar uma significação precisa, subentende-se que a adivinha apresentada faz referência de forma metafórica ao ciclo da água, que será descrito por Manman Dlo a sua filha Algoline mais adiante. “Água de pé” representaria a fase de precipitação desse ciclo, ou seja, a chuva. Já a “água no ar”, representaria a fase de evaporação e transpiração no ciclo da água. Essa representação envolve a própria descrição da personagem como rainha das águas. Ao lançar uma adivinha que indica “quem sou eu”, ela própria descreve a sua natureza onipresente, apontando que, assim como a água, ela pode estar em todo lugar, no céu, no mar, nos rios, nas precipitações, na água de coco ou nas nuvens, como ela mesma descreve.

A dualidade entre essas duas culturas, representadas por Manman Dlo e Carabosse, também está presente na musicalidade da peça. “O início da quinta sinfonia de Beethoven aparece violentamente a cada gargalhada de riso de Carabosse que anuncia assim sua entrada em cena” (Bérard, 2009, p. 119), conforme aponta o personagem Contador de Histórias:

#### LE CONTEUR

[...]  
 Et portant  
 avec la descente de Carabosse ici-là  
     Carabosse aux cheveux rouges  
     et au rire bizarre de musique classique  
 (Chamoiseau, 1982, p. 29).

---

#### O CONTADOR DE HISTÓRIAS

[...]  
 E ainda sim  
 com a chegada de Carabosse por aqui  
     Carabosse de cabelos vermelhos  
     e com **riso bizarro de música clássica**  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Em contrapartida, os batimentos de tambor, instrumento característico de representações culturais caribenhas, ritmam o combate de Zita e Papai-Zumbi contra a Fada Carabosse. Enquanto a gargalhada de música clássica de Carabosse impõe sua força sonora de forma unilateral, o crescendo dos tambores conduz todas as personagens. As batidas dos tambores, tensas e ressoantes, espelham a tensão das batidas do coração, imergindo-as em um momento de apreensão. Assim se desenrola o “primeiro movimento da Batalha de Papai-Zumbi” (Chamoiseau, 1982, p. 97):

*La Bataille de Papa-Zombi*

[...]

*Cela provoque un crescendo de tambour et un chapelet d'éclairs jaune vif.*

*Carabosse se tient la tête avec des petits cris de rats.*

*Papa-Zombi répète son gest trois fois. A la troisième, la Fée*

*des sapins tourne en rond comme un colibri soulé à l'hibiscus.*

(Chamoiseau, 1982, p. 97)

*A batalha de Papai-Zumbi*

[...]

*Isso provoca um **crescendo de tambor** e uma sequência de relâmpagos amarelos brilhantes.*

*Carabosse segura a cabeça com pequenos gritos de ratos.*

*O Papai-Zumbi repete o gesto três vezes. Na terceira, a Fada*

*dos pinheiros gira como um beija-flor bêbado em um hibisco.*

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

O contraste entre música clássica de Carabosse e os ritmos de tambor, que posteriormente serão denominados de *gwoka*, evidencia a dicotomia cultural em jogo, incorporando elementos sonoros como expressão simbólica das forças em conflito. O *gwoka* simboliza não só um instrumento: é uma expressão cultural completa, incluindo a dança, também conhecida como “lewoz” ou danmyé”, tradicionalmente praticada em celebrações comunitárias, festas ou rituais. Em 2014, essa expressão cultural entrou para Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Informação disponível em *UNESCO Intangible Cultural Heritage*: <https://ich.unesco.org/en/RL/gwoka-music-song-dance-and-cultural-practice-representative-of-guadeloupean-identity-00991>. Acesso em: 20 jul. 2024.

De acordo com Pierre-Sitchet (2018), musicólogo e estudioso do gwoka como expressão das Antilhas, essa forma cultural se desenvolveu a partir das práticas dos africanos escravizados trazidos para a região. Durante a escravidão, tanto a vida dos escravos quanto sua música foram desprezadas e mantidas à margem da sociedade, frequentemente rejeitadas ou ignoradas pela elite colonial. Pierre-Sitchet (2018, p. 166) destaca que a prática do gwoka está ligada a um posicionamento político e educativo, com a intenção de transmitir valores e histórias importantes para a comunidade. Nesse contexto, a representação teatral enfatiza a dualidade entre a música clássica europeia e o gwoka, sugerindo uma visão hierárquica que posiciona a expressão musical caribenha como inferior, refletindo a realidade histórica da marginalização cultural no Caribe.

No ápice da cena apresentada anteriormente, Carabosse é retratada como um beija-flor desorientado diante das poderosas batidas dos tambores *gwoka*. Ao contrário do poder musical de Carabosse, que se restringe a ela mesma, o ritmo dos tambores envolve o ritmo e a dinâmica de toda a cena. Bérard (2009, p. 119) salienta que essa “justaposição entre dois estilos de música bastante diferentes, a música clássica ocidental e a música tradicional caribenha, reproduz sonoramente a luta entre dois mundos, entre duas culturas”<sup>83</sup>. Essa dinâmica teatral, que envolve a relação entre as personagens e a duas culturas, também pode ser abordada pela perspectiva de Patrice Pavis (2015), professor de estudos teatrais da Universidade de Paris-VIII e autor de *O teatro no cruzamento das culturas*.

Pavis (2015) discute como o teatro pode refletir e questionar as dinâmicas culturais e sociais, especialmente em contextos de interação significativa entre culturas distintas. Ele enfatiza que os elementos teatrais, como música e ritmo, podem simbolizar as forças culturais em jogo, destacando a justaposição de estilos musicais como uma metáfora para a luta entre diferentes mundos culturais. Nesse diapasão, o gwoka emerge como uma poderosa representação da resistência cultural e da identidade caribenha, questionando e se impondo frente à música clássica-erudita de Carabosse.

---

<sup>83</sup> Cette juxtaposition de deux styles musicaux très différents, la musique classique occidentale et la musique traditionnelle caribéenne, reproduit sonorement la lutte entre deux mondes, entre deux cultures.

## 2.1 Elementos principais da composição teatral *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*

*Manman Dlo Contre la Fée Carabosse* emerge como uma peça que subverte algumas das convenções tradicionais do teatro. A primeira incursão em suas páginas evidencia um formato visual em versos e uma estrutura poética intrínseca, que se manifesta por meio de rimas e estrofes elaboradas, tendo como pano fundo as imagens sonoras da oralidade, do tambor que ressoa e dispersa suas batidas no transpassar dos ventos alísios. A singularidade dessa escrita vai além da mera composição de um texto para leitura ou interpretação teatral. Essa peça não se limita a ser apenas um texto-roteiro destinado exclusivamente ao leitor ou ao ator para colocar em sua boca palavras a serem proferidas.

Esses aspectos singulares da peça podem ser exemplificados a partir da definição de drama contemporâneo dada por Jean-Pierre Sarrazac, professor e dramaturgo francês, coordenador do Grupo de Pesquisa sobre o Drama da Universidade de Paris III. Em *O Futuro do Drama* (2002), ele destaca como o drama contemporâneo se afasta da estrutura clássica linear, abraçando formas fragmentadas e híbridas. Nesse novo drama estaria em evidência uma dramaturgia das passagens, dos limiares, dos trânsitos ou eventualidades reais ou imaginárias que pudessem coexistir. Nesse sentido, segundo ele, a “obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação” (Sarrazac, 2002, p. 64).

Nesse aspecto, Sarrazac sugere que a obra dramática possui autonomia para moldar o tempo e o espaço de maneiras que intensifiquem suas expressões artísticas. Ao estar isento de obrigações, o drama pode desconsiderar a sequência linear dos eventos e formas tradicionais de expressar o texto no papel. Assim, abstendo-se da necessidade de definir o que seria o “contemporâneo”, e pensando em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* pela perspectiva de um novo drama, é possível observar a criação de um mosaico que espelha a própria fragmentação e complexidade das relações que se estabelecem na trama.

Ao observar a presença acentuada da marca textual, das onomatopeias de diferentes gêneros, a estrutura versificada, as didascálicas, que não funcionam apenas

como guias para o cenário ou autor, constato essa irrupção e subversão a uma prática linear do teatro. Nos tópicos subsequentes, delinheiro alguns desses elementos fundamentais que se apresentam na peça, destacando o teatro contado, o ritmo, a poética textual, a diglossia entre francês e crioulo e a representação da fauna e flora enquanto personagens.

### 2.1.1 O teatro contado: mundo da maravilha ou mundo real?

Ao escrever *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, Chamoiseau trabalha na tentativa de reduzir a distância entre oral e escrito, conforme afirma Bérard (2009, p. 120). A proposta de um teatro contado pelo autor não só evidencia elementos marcantes, como a presença de onomatopeias e repetições que ressaltam seu caráter oral, mas também incorpora características do teatro ocidental, como cenografia e diálogos, conferindo-lhe uma roupagem que se alinha ao entendimento convencional de teatro (Ballén, 2004). Exemplificadamente, essas características do teatro ocidental incluiriam a estruturação dos atos e cenas e uma narrativa linear.

Jean Michael Dash (2008), professor de literatura francófona caribenha na University of the West Indies, por sua vez, sugere que a peça se configura como uma alegoria nacionalista sobre o projeto de colonização, caracterizada por meta-teatralidade por meio de máscaras narrativas, deslocando uma abordagem mimética da história em favor da dinâmica performativa. Todavia, a escolha do termo “alegoria” por Dash não esclarece se sua conotação é negativa ou positiva. A possível conotação depreciativa pode situar a obra em uma categoria de menor relevância, especialmente ao considerar seu caráter cultural subalternizado. Do meu ponto de vista, tal perspectiva, pautada na exotização, pode subestimar a riqueza e a complexidade da trama.

Chamoiseau (2010), no contexto da criação de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, expressa, em entrevista concedida a Bérard, seu interesse pelo domínio exercido pelo imaginário. O autor revela que o que o instigava ao escrever era a observação do predomínio do imaginário popular na mente das crianças, mencionando figuras como a própria Fée Carabosse e Chapeuzinho Vermelho. Essa fantasia, segundo ele, incorporada ao imaginário real, evidencia uma cultura imersa em narrativas que, no

entanto, são frequentemente desconsideradas ou desqualificadas em prol de um padrão que dita as normas de beleza, verdade e bondade, muitas vezes provenientes de estruturas alheias à cultura original. A esse propósito, ele afirma:

O que sempre me surpreendeu foi que, enquanto travávamos lutas anticolonialistas, e identitárias, a cabeça de nossas crianças estava cheia de Fada Carabosse e Chapeuzinho Vermelho. Todo esse maravilhoso, é o que habitava; e, para encontrar o maravilhoso popular crioulo, além de alguns zumbis e soucougnans<sup>84</sup>, era realmente necessário fazer pesquisas<sup>85</sup> (Chamoiseau, 2010).

Assim, a inquietação central de Chamoiseau reside no enfrentamento travado no espaço do imaginário, no entanto, entrelaçando-o com as construções culturais. Ele enfatiza a necessidade de combater a imposição de padrões culturais externos, ressaltando a importância de preservar e valorizar o imaginário autêntico da própria cultura. No entanto, ele também reconhece a importância de valorizar as misturas e relações entre as culturas e, por conseguinte, narrativas. Ele, então, destaca:

Eu sonho com uma história ou um conto onde a Chapeuzinho Vermelho encontra os zumbis, onde os soucougnans estão ao lado da Fada Carabosse. Na mente de nossas crianças, há agora uma criouliização da maravilha a ser defendida, exatamente como há uma criouliização das culturas e dos povos. Deste ponto de vista, o novo maravilhoso seria um maravilhoso rico de todas as maravilhas do mundo<sup>86</sup> (Chamoiseau, 2010).

Na perspectiva de Chamoiseau, há uma clara necessidade de reconhecer e valorizar as relações intrínsecas presentes nas narrativas culturais. Ele destaca a ausência da apreciação pela beleza da mistura cultural e denuncia a unificação das referências culturais, alertando para a perda dessa diversidade. Essa homogeneização cultural é, para

---

<sup>84</sup>O soucougnan pertence às crenças supersticiosas, que são numerosas nas Antilhas. Denota um espírito noturno que possui o poder de trocar sua pele e subir no ar na forma de uma bola de fogo. Semelhante ao vampiro, ele suga o sangue de suas vítimas e assume a forma humana pela manhã, deixando sua pele grudada em queijeiro (árvore tropical). Disponível em: <https://www.printfriendly.com/p/g/TFjMUj>. Acesso em: 9 abr. 2022.

<sup>85</sup>Ce qui m'a toujours étonné, c'est que pendant qu'on menait les combats anti-colonialistes, identitaires, la tête de nos enfants était remplie de fée Carabosse, de Petit Chaperon Rouge. Tout ce merveilleux, c'est lui qui nous habitait ; et pour trouver le merveilleux populaire créole, à part quelques zombies et soucougnans, il fallait vraiment faire des recherches.

<sup>86</sup>Moi, je de la merveille à défendre, exactement comme il y a une créolisation des cultures et des peuples. De ce point de vue-là, le nouveau merveilleux serait un merveilleux riche de toutes les merveilles du monde.

<sup>86</sup>Moi, je rêve d'une histoire ou d'un conte où le Petit Chaperon Rouge rencontre les zombies, où les soucougnans sont à côté de la fée Carabosse. Dans la tête de nos enfants, il y a désormais une créolisation de la merveille à défendre, exactement comme il y a une créolisation des cultures et des peuples. De ce point de vue-là, le nouveau merveilleux serait un merveilleux riche de toutes les merveilles du monde.

Chamoiseau, um fenômeno preocupante que ameaça a riqueza das tradições e identidades locais.

Ao refletir sobre essa perspectiva, surge a pergunta: a quem realmente interessa a criação da personagem Chapeuzinho Vermelho como elemento de referência cultural? Em vários contextos, especialmente entre jovens, crianças e, conseqüentemente, adultos, prevalece uma interpretação singular dessa narrativa. A jovem que sai de casa com uma cesta e um capuz vermelho se tornou uma figura icônica que não necessita de uma autoria específica. No entanto, é essencial ponderar como essa narrativa, com sua natureza universal e *status* de clássico infantil internacionalmente reconhecido, acaba por eclipsar as narrativas locais.

A predominância de histórias como a de Chapeuzinho Vermelho não se dá por acaso. Essas narrativas, amplamente difundidas e aceitas, têm uma capacidade única de penetrar diversas culturas, muitas vezes em detrimento das tradições narrativas locais. A questão central aqui não é objetar à história de Chapeuzinho Vermelho, nem a outras fábulas conhecidas como Rapunzel ou Os Três Porquinhos. A preocupação principal reside no fato de que essas histórias, concebidas de maneira generalista e difundidas como clássicos infantis globais, tendem a suprimir, em certo grau, a presença e a visibilidade das narrativas locais. Nesse contexto, Chamoiseau afirma:

[...] adota-se um padrão, portanto, modalidades de beleza, verdade, justiça e bondade no que constitui o imaginário, o querer ser, o querer fazer, a partir de estruturas que não são provenientes da cultura à qual se pertence. Assim, vive-se em um meio e em uma cultura com o espírito completamente possuído por algo externo<sup>87</sup> (Chamoiseau, 2010).

Chamoiseau destaca a dificuldade de incorporar elementos culturais nessas narrativas. Ao divergirem do convencional entendimento de beleza, esses autores e seus textos muitas vezes adquirem uma concepção conceitual distinta, seja pela originalidade que adiciona características culturais específicas do autor, ou pela habilidade de subverter formas tradicionais, transformando-as em novas concepções de escrita.

---

<sup>87</sup> Et on adopte un standard, donc des modalités du beau, du vrai, du juste, du bien dans ce qui constitue l'imaginaire, du vouloir être, du vouloir faire à partir de structurations qui ne sont pas en provenance de la culture à laquelle on appartient. Donc on vit dans un milieu et dans une culture avec l'esprit complètement possédé par autre chose.



Essa supressão das histórias locais tem consequências significativas. As narrativas tradicionais carregam consigo valores, ensinamentos e identidades culturais que são fundamentais para a coesão social e a continuidade das tradições de uma comunidade. Quando essas histórias são substituídas por narrativas globais, corre-se o risco de perder a conexão com a história e a cultura locais, o que pode levar a uma erosão da identidade cultural.

Além disso, a homogeneização das referências culturais impõe um padrão externo que não necessariamente reflete a realidade e os valores da cultura local. Chamoiseau argumenta que é vital preservar e valorizar o imaginário autêntico de cada cultura, pois ele constitui a base para a construção de uma identidade sólida e diversificada. A riqueza da mistura cultural, que ele tanto preza, deve ser vista como um patrimônio a ser defendido contra a uniformidade imposta por padrões culturais externos.

Em conclusão, a defesa das narrativas locais e a valorização da mistura cultural são essenciais para a preservação da diversidade cultural. Assim, a preocupação de Chamoiseau não é apenas uma questão literária, mas uma chamada à ação para a preservação e celebração das culturas locais em um mundo cada vez mais globalizado.

### 2.1.2 Krik-Krak

Em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982), o Contador de Histórias, assim como o contador de histórias tradicional crioulo, costuma entrar em cena utilizando fórmulas onomatopaicas, uma espécie de ritual cerimonial de abertura de um conto crioulo, conforme exemplificado e destacado a seguir:

LE CONTEUR

**Ti-manmaye et criii**

**Gwan moune et craaa**

Marianne la po-figue ba moin lè han ka passé

Ropa maite-tambou! arrêtez la mesure

(Chamoiseau, 1982, p. 7, grifo próprio)

---

O CONTADOR DE HISTÓRIAS

**Ti-manmaye et criii**

**Gwan moune et craaa**

Marianne la po-figue dê-me sua mão e venha comigo  
 Ropa maite-tambou! pare o compasso  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Criiii craaa, diz o contador ao entrar em cena. Ao reproduzir essas palavras, o contador de histórias, na peça, remonta ao ritual de iniciação do conto crioulo, que em sua origem, por volta do século XVI, tinha a função de distrair e entreter os escravos, conforme afirma Pierre Bonnet (2008), professor e autor de livros sobre a genealogia da história do Caribe. Após a abolição da escravidão, o conto crioulo era frequentemente narrado por um adulto, geralmente um avô. O contador de histórias utiliza fórmulas ritualizadas no início do conto para aumentar a sensação de pertencimento ao grupo. Essas fórmulas são utilizadas também ao longo do conto para reativar a história. O contador de histórias real inventa facilmente uma voz que ele atribui ao personagem do conto. Pode-se notar as seguintes fórmulas gerais nos contos crioulos:

*An tanlontan, lò djab té tibolonm !  
 Sa pasé tanlontan lò tout zannimo latè té ka palé !  
 Sa ka fè tèlman lontan, ki menm granmanman  
 granmanman mo gangan pa té fèt !  
 Tan chyen té ka japé ké so latcho !  
 Tan yé té ka grajé mannyòk asou do potik !*  
 (Ajax et al, 2023, p. 2)

---

Há muito tempo, quando o diabo era criança!  
 Isso aconteceu há tanto tempo quando todos os animais da terra falavam! Faz tanto tempo que nem a avó da avó do meu bisavô tinha nascido!  
 Quando os cães latiam com seus dentes!  
 Quando eles ralavam mandioca nas costas de um porco-espinho!  
 (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

Essas falas buscam situar o público em tempos imemoriais. E, para chamar a atenção de sua audiência, o contador ainda pode dizer: *Est-ce que la cour dort ? Non la cour ne dort pas !* (O pátio está dormindo? Não, a corte não está dormindo!), podendo ainda acrescentar logo após: « *Si la cour ne dort pas, alors : louvri zòt zòrè pou tandé, louvri zòt lèsprì pou konprann* » (Se o pátio não está dormindo, então: abram seus ouvidos

para ouvir, abram suas mentes para entender). Essas fórmulas podem variar, sendo possível encontrar com mais frequência:

*Yééé-Krik !* diz o contador de histórias;  
*Yééé- Krak !* responde o público;  
*Yééé Mistiki !* diz o contador de histórias;  
*Yééé Mistikrak !* responde o público;  
*Timtim!* diz o contador de histórias;  
*Bwa sek!* diz o contador de histórias;

O contador de histórias, nesse contexto, representa o universo da língua crioula e dos contos crioulos. Este narrador, além de um transmissor de histórias, é um catalizador cultural que utiliza a arte das palavras para estabelecer uma comunicação com o público. O ritual que ele executa ao entrar em cena é uma prática que visa capturar a atenção dos ouvintes, tradicional na contagem dos contos crioulos. No contexto da peça, esse público é o leitor. Esse ritual, com suas trocas rítmicas, funciona com uma cerimônia de abertura, estabelecendo o tom para o que está por vir e convidando o público a mergulhar na narrativa.

De acordo com a pesquisadora Monique Desroches (2008, p .107) o contador de histórias é um sujeito conhecido por todos e, por isso, ele deve encontrar outros recursos para manter seu público em uma escuta ativa. Assim, ele recorre a uma variedade de procedimentos performáticos. Entre esses recursos estão gestos, gritos, mímicas e, principalmente, procedimentos linguísticos que não são encontrados em outras situações cotidianas. A escolha e combinação de uso desses recursos determinariam o talento e a qualidade do contador de histórias. O conto torna-se, desse modo, um espaço de performance com o uso de onomatopeias, interação com o público, interlúdios cantados em forma de chamada de atenção e resposta. Como observado na citação anterior, a fala do contador começa com um chamado composto por onomatopeias *criii craa*, podendo-se observar variações em sua escrita, conforme apresentado nos demais exemplos. Essa onomatopeia “marca a performance do contador pelas maneiras de utilizá-la” (Desroches, 2008, p. 108). A abertura é geralmente interpretada com um tempo lento e um contorno entonativo particular, lembrando às pessoas presentes que ele espera uma escuta atenta e ativa. Esse intercâmbio é a base do conto. Sem ele, como mencionado anteriormente, não se pode garantir a qualidade da performance,

especialmente do contador. Nesse sentido, existe inúmeras possibilidades para enunciar essas falas introdutórias conforme o desejo do contador. Cada uma delas visa transmitir uma emoção, sentimento ou acentuar uma situação em específico.

Desroches (2008, p. 109) afirma que essas onomatopeias cumprem outra função. “No plano da sintaxe verbal, cada “yé-krik” pode ser considerado equivalente a um ponto ou ponto e vírgula em um texto escrito. Mais adiante apresento as características de escrita da peça, e será possível constatar a importância dessas pausas.

### 2.1.3 Fauna e Flora

Além das características já descritas de *Manman Dlo contre la Feé Carabosse* (1982), ainda emerge um outro elemento consubstancial em seu enredo: a representação da fauna e da flora martinicana. Esses dois elementos não se restringem a meras descrições paisagísticas; eles são incorporados como construções simbólicas entrelaçadas com a narrativa, conforme lembra Glissant (1981, p. 199), “o indivíduo, a comunidade e o país são inseparáveis no episódio constitutivo da sua história. A paisagem é um personagem dessa história”.

Um exemplo paradigmático é caso do “fromager”, queijeiro, ceiba ou sumaúma, em português, e a casa de Zita e de suas três filhas na peça. Esta árvore está imbuída de significados históricos e culturais, particularmente relacionados à história da História da escravidão na região martinicana. De acordo com site “la Fleur curieuse”, que estabelece correlações entre as plantas nativas das Caraíbas e suas relações míticas, em matéria publicada em 3 de julho de 2019, por Rodney:

Nas Antilhas, a Ceiba está ligada à história da escravidão. Esta árvore sólida serviu para mais de um [escravo] se pendurar e escapar das condições de vida inumanas. Os escravos estavam convencidos de que, se pendurassem em seus galhos, sua alma poderia viajar pelos mares e encontrar a de seus ancestrais. Não à toa que a Sumaúma conservou uma má reputação<sup>88</sup> (Rodney, 2019).

A sumaúma, portanto, deixa de ser apenas um elemento físico ou paisagístico na narrativa: ela representa um marco histórico e cultural, refletindo as tragédias e as

---

<sup>88</sup> Aux Antilles, le fromager est lié à l’histoire de l’esclavage. Cet arbre solide a servi à plus d’un pour se pendre et échapper à ces conditions de vie inhumaines. Les esclaves étaient persuadés que s’ils se pendaient à ses branches, leur âme pourrait voyager au-dessus des mers et retrouver celle de leurs ancêtres. Rien d’étonnant à ce que le fromager ait gardé une mauvaise réputation, Disponível em: <https://www.lafleurcurieuse.fr/culture/mythes-croyances-et-legendes-urbaine-des-antilles-partie-2-2/>.

esperanças de um período marcado pela opressão e pela resistência. Em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982), a sumaúma é palco de uma vivência esplendorosa por Zita e suas três filhas, mas também é um espaço de transformações mágicas onde os encarregados têm o poder de trocar de pele. Essa passagem é exemplificada no seguinte trecho:

#### LE CONTEUR

[...]  
 puisqu'il faut tout vous dire  
 vit avec ses filles dans un gros fromager  
 car  
 vous le savez bien  
 et tout le monde le sait  
 que les gros fromagers sont creux dans les contes  
     et que dedans dedans dedans  
 les engagés suspendent leur peau  
 quand ils se sont transformés en chiens-sans-maitre  
     en chouval-trois-pattes  
     en chats-voilets  
     ou bien en chauve-souris !  
 (Chamoiseau, 1982, p. 43)

#### O CONTADOR DE HISTÓRIAS

[...]  
 Já que preciso te dizer tudo  
 vive com suas filhas em uma grande sumaúma  
 porque  
 você sabe bem  
 e todo mundo sabe  
 que as grandes sumaúmas são ocas nos contos  
     e que dentro bem lá dentro  
 os encarregados estendem suas peles  
 quando eles se transformam em cachorros-sem-dono  
     em cavalo-de-três-patas  
     em gatos-violetas  
     ou até mesmo em morcegos!  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Assim, a importância da sumaúma, bem como de outros elementos míticos ou do contexto da natureza na trama, é enfatizada, refletindo o simbolismo entre real e mágico e a relação que se estabelece entre o ser e o seu ambiente. À medida que se observa a realidade colonial apresentada na peça, percebe-se também a relação entre os povos

originários que ali residiam, a ancestralidade africana trazida pelos escravos e a integração deles com a natureza.

Essa característica intrincada entre sujeito e natureza ressoa, em parte, a ideia de perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (2015) antropólogo brasileiro, conhecido por suas contribuições sobre o perspectivismo ameríndio. De acordo com essa teoria, as cosmologias, principalmente indígenas, veem humanos e não humanos como sujeitos capazes de trocar perspectivas em si. Viveiros de Castro (2015) desenvolve a ideia de que, nas cosmologias ameríndias, todas as entidades – humanas e não humanas – possuem uma perspectiva única, derivada de suas próprias experiências corporais e espirituais. Essa visão subverteria a dicotomia ocidental entre natureza e cultura, oferecendo uma ontologia multinaturalista em que múltiplas naturezas coexistem com uma cultura compartilhada. Ele afirma que “as narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual” (Viveiros de Castro, 2002, p. 229).

A obra “Manman Dlo contre la Fée Carabosse”, de Patrick Chamoiseau, reflete conceitos semelhantes aos explorados por Viveiros de Castro no contexto do perspectivismo ameríndio. Na narrativa de Chamoiseau, a sumaúma e outros elementos naturais não são apenas parte do cenário, mas atuam como personagens com influência e subjetividade próprias, influenciando a trama e os personagens humanos de maneira significativa.

Além disso, a narrativa de Chamoiseau incorpora a visão de que a diferença entre humano e não humano é fluida e contextual. Esta visão desafia a perspectiva ocidental que separa rigidamente cultura e natureza, humano e animal, reforçando a ideia de uma interconexão relacional entre todos os seres. Do mesmo modo, a interação entre memória e relação são intimamente apresentadas, especialmente, quando o autor coloca em evidência plantas, pássaros, rios, animais terrestres de modo geral, que fazem parte do imaginário crioulo. Estes elementos não apenas figuram como testemunhas de eventos passados, mas também rememoram uma atual discussão sobre a ecologia decolonial. Este conceito, proposto por Malcom Ferdinand, sociólogo e ativista martinicano, conhecido por seu trabalho na interseção entre questões ambientais, sociais e de justiça racial, aborda as fraturas coloniais e ecológicas que emergem,

metaforicamente, da “saída do porão do navio negreiro” (Ferdinand, 2022, p. 34), a partir de uma perspectiva caribenha.

A ecologia decolonial, conforme apontada por Ferdinand, explora a interseção entre questões ambientais e as histórias das opressões coloniais, propondo uma reavaliação das relações entre humanos e a natureza. Apesar de Chamoiseau (2024) ter apontado uma problemática com a palavra “decolonial”, conforme apontado anteriormente no capítulo I, ele reconhece, em entrevista realizada exclusivamente para esta tese, que uma das propostas de seu texto é uma reflexão sobre o cuidado com a natureza. Nesse aspecto, a metáfora da “saída do porão do navio negreiro” encapsula essa necessidade de emergir de uma história de subjugação e encontrar novas formas de coexistência que respeitem tanto a diversidade cultural quanto a biodiversidade. A ecologia decolonial, assim, não é apenas uma crítica às práticas coloniais, mas também uma proposta de novas práticas de sustentabilidade que são inclusivas e justas.

Por fim, exemplificações como a da sumaúma serão observadas em outros momentos com relações que, na maioria das vezes, se bem observadas, fazem referência a uma característica da construção cultural das Antilhas, estabelecendo uma relação intrincada entre paisagem, memória e realidade.

#### 2.1.4 A escrita

*Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982) é apresentada por Chamoiseau como um teatro contado. Esse teatro se inspira na forma narrada de um conto crioulo e não necessariamente em sua diegese. À medida que a narrativa se desdobra, ela nos conduz a um duelo entre palavra e escrita, dualidade que permeia a trama. Ao mesmo tempo, essa peça revela uma dualidade entre o teatro enquanto forma escrita e o teatro enquanto representação cênica. Esse dualismo surge da marcante e expressiva composição textual que permeia a obra, na qual a força da palavra escrita se destaca por sua forma.

A força da marca gráfica impressa no texto se manifesta, primeiramente, por meio da estrutura, fazendo com que este texto teatral ultrapasse a concepção tradicional para atores em cena. Sua apresentação é feita essencialmente em versos, como ilustrado no trecho a seguir:

## CARABOSSE

Très bien Balai  
 Vous n'êtes pas si bête  
 Vous ariez dû continuer vos études pour être aspirateur  
 Vous en avez les capacités

## BALAI

Oh merci, Mademoiselle, de cette confiance **en gage (A)**  
 Mais je préfère encore n'être que balai **mécanique (B)**  
 Grâce à cela, je suis votre compagnon pour ce très **long Voyage (A)**  
 Nul **n'ignore (C)**  
 votre aversion pour les aspirateurs, vous les dites **diaboliques (B)**  
 et je **m'honore (C)**  
 d' avoir pour vous de cette **admiration (D)**  
 qui ne supporterait pas d'être du côté de votre **aversion (D)**  
 (Chamoiseau, 1982, p. 16, grifo próprio)

## CARABOSSE

Muito bem Vassoura  
 Você não é tão burra  
 Você deveria ter continuado seus estudos para ser aspirador  
 Você tem capacidade para isso

## VASSOURA

Oh obrigada, Senhorita, por essa confiança **peremptória (A)**  
 Mas ainda prefiro ser apenas uma vassoura **mecânica (B)**  
 Graças a isso, sou a sua companheira para esta **longa trajetória (A)**  
 É verdade não **ignorada (C)**  
 sua antipatia pelos aspiradores, que você considerada uma coisa **satânica (B)**  
 e eu me sinto **lisonjeada (C)**  
 por ter por você essa **admiração (D)**  
 que não suportaria estar do lado da sua **aversão (D)**  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Ao longo de toda obra, observa-se uma construção rítmica, estruturada a partir de estrofes. Esta estrutura não só emula, mas também reverbera a cadência e o dinamismo do discurso oral. Tal abordagem não é meramente estilística; é uma tentativa de capturar e recriar a essência pulsante da fala através da escrita.

No que se refere ao padrão de rimas, neste trecho específico, ele apresenta uma estrutura ABABCCDD. Esta organização inicia com uma sequência de rimas alternadas nos primeiros versos (ABABC) e prossegue com dois pares de rimas emparelhadas. Essa



estrutura rítmica varia em grau dependendo do personagem em foco e do contexto da situação. Alguns desses aspectos serão explorados no capítulo três.

Dentre os personagens que imprimem voz e dinamismo ao texto escrito, destacam-se inicialmente o Contador de Histórias e *la-po-figue*, representantes do mundo da voz. Esses personagens estão sob o escrutínio de um comitê de diabos, pois migraram do universo vocal para o domínio da escrita de contos. A defesa de ambos se fundamenta na ideia de “o teatro é tanto ESCRITA quanto VOZ: que permite os filhos da palavra entrarem em um novo mundo, sem deixar o seu próprio” (Chamoiseau, 1982, p. 6). Essa concepção se nutre tanto da palavra escrita quanto da expressão oral, criando diálogos que intensificam essa interação, fazendo com que o texto não seja apenas falado ou atuado, mas também seja lido e apreciado como uma obra literária em si.

Quando o contador de histórias entra em cena, seu discurso escrito apresenta uma complexibilidade que desafia uma compreensão imediata. Em grande parte de suas falas, a ausência de marcações gráficas convencionais, como vírgulas ou pontos, é notável. Vanessa Mansoni Rocha (2022, p. 281), professora universitária e especialista em literatura caribenha, ao analisar a espiralidade na obra de Chamoiseau, observa que *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* se caracteriza pela omissão de pontuação. Ela salienta que “a peça rejeita pontos finais na fala dos personagens, apresentando pontos de exclamação, de interrogação ou reticências” (Rocha, 2022, p. 281). Essa escassa e atípica marcação gráfica desafia o leitor a discernir as pausas, as suspensões, os questionamentos e a ênfase dentro do fluxo contínuo do diálogo.

Além disso, outro personagem que enriquece a tessitura escrita da peça é Manman Dlo. Em um diálogo com sua filha Algoline, ela desvela os eventos futuros, explicando o que acontecerá quando Algoline a suceder. A maneira como Manman Dlo articula esse futuro é poética e vocativa, conforme ilustrado a seguir:

## MANMAN DLO

Moi  
 Je me serai évaporée sssssttttss  
     légère  
     légère  
     légère  
 et tout là-haut près du ciel  
 devenant un nuage  
     rond  
     bien rond  
     je ferai une pluie douce  
     et je tomberai tchuaaaaaaaaaa  
         puis au soleil  
     légère  
     légère  
     légère  
 m'évaporant sssssttttss  
 je remonterai pour refaire um nuage  
     et retomberai encore tchuaaaaaa  
 (Chamoiseau, 1982, p. 36)

---

## MANMAN DLO

Eu  
 Eu terei me evaporado sssssttttss  
     leve  
     leve  
     leve  
 e bem lá em cima perto do céu  
 me tornando uma nuvem  
     redonda  
     bem redonda  
     eu serei uma chuva suave  
     e eu cairei chuaaaaaaaaaa  
         depois ao sol  
     leve  
     leve  
     leve  
 me evaporando sssssttttss  
 eu volto a formar uma nuvem  
     e volto ainda a tchuaaaaaa  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Nesse trecho, Manman Dlo não apenas transmite informações sobre o que acontecerá com ela, mas também desenha uma imagem vívida com suas palavras. O uso da repetição, o espaço em branco e disposição variável das palavras na página criam uma sensação de leveza e movimento, imitando o processo de evaporação e transformação em nuvem. Essa descrição se transforma em um quadro visual, como se fosse a imagem de uma chuva caindo.

A presença das palavras “sssssstttts” e “tchuaaaaa” é significativa, pois esses sons onomatopaicos trazem uma dimensão sonora ao texto. Ao acrescentar esses sons, o trecho combina elementos visuais, pela marca gráfica, e auditivos na escrita.

Por fim, a escrita da peça, em sua essência, exige uma atenção especial, pois está intimamente ligada às características orais do universo crioulo. A peça parece capturar a essência vibrante e dinâmica da fala, transpondo-a para o formato escrito de uma maneira que preserva seu espírito e cadência.

No centro dessa captura está a tentativa de recriar a experiência auditiva do crioulo por meio da escrita. Isso envolve a escolha cuidadosa das palavras, frases que refletem o léxico crioulo e a utilização de estruturas gramáticas e padrões de entonação típicos da fala crioula. Além disso, é notável o emprego da repetição rítmica, o uso de onomatopeias e a construção de diálogos que espelham uma conversa natural. Ao utilizar esses recursos, a peça não apenas conta uma história, mas também atua como um veículo para a expressão da identidade crioula.

Portanto, a leitura, a análise e a interpretação da peça demandam um olhar atento não só para o que está sendo dito, mas também para como é dito. Como François Laplantine (2010, p. 112) observa, a representação teatral, longe de ser “informativa”, é interpretativa. A cada apresentação, o teatro abole o domínio das “representações”<sup>89</sup>.

Neste contexto, a representação não é apenas um eco dos ventos, mas “é a linguagem presa aos fatos, é um derivado da coisa cuja presença incontestável é incessantemente reproduzível na palavra”<sup>90</sup> (Laplantine; Nouss, 2002, p. 112). Nessa

---

<sup>89</sup> La représentation théâtrale, loin d’être “informative”, é interprétative. A chaque représentation, le Théâtre abolit le domaine des “représentations”.

<sup>90</sup> La représentation, c’est du langage accroché aux faits, c’est un dérivé de la chose dont la présence incontestable est sans cesse reproductible dans le mot.

perspectiva, a linguagem não apenas descreve, mas também recria e dá vida aos acontecimentos e emoções retratados.

Na peça, assim como Manman Dlo personifica o ciclo perpétuo da água, precipitando, evaporando e repetindo incansavelmente este processo, observamos um fenômeno análogo no texto: o ciclo do discurso oral é capturado e codificado no texto escrito, para então ser decodificado e rearticulado novamente no oral.

#### 7.1.5 Suspensões ou interlúdios cantados

No decorrer do texto da peça, é possível observar a entoação melódica de falas que, inicialmente, não têm esse caráter. “Ti-manmaye” e “Ropa”, por exemplo, são expressões que, quando mencionadas no meio do verso, geralmente carregam essa característica. “Ropa” geralmente é um breve interlúdio monossilábico interpretado na forma de “chamada e resposta”, para manter a atenção do público. “Ti-manmaye”, por sua vez, é uma construção crioula constituída pela partícula “ti” (*petit*) e “manmaye” (crianças), tendo resultado, em uma palavra aproximada em português, “criancinhas”.

De acordo com Desroches (2008), a organização em formato de chamada e resposta envolve o público em uma interação constante com o contador de histórias, assegurando uma participação ativa dos espectadores. Esses breves interlúdios, portanto, ultrapassam o papel de simples entretenimento musical e funcionam também como uma espécie de performance. A imagem seguinte ilustra a fala do contador de histórias e a sequência da resposta do público durante o proferimento de um conto crioulo:

Figura 3 —

The image shows two systems of musical notation. Each system has two staves: 'Conteur' (top) and 'Auditoire' (bottom).  
 System 1:  
 - Conteur: Labeled 'appel'. The lyrics are 'mes-sié dam bon -swa ré-pon - dé za ma vwa' followed by a red box containing a whole rest, and then 'é di bon -swa'.  
 - Auditoire: Labeled 'réponse'. The lyrics are 'mes-sié dam bon -swa' followed by 'mes-sié ...etc'.  
 System 2:  
 - Conteur: Labeled 'appel'. The lyrics are 'an kré- tien ba-ti- zé ka vi - ni ché- ché an mé- zon mèt mwèn'.  
 - Auditoire: Labeled 'réponse'. The lyrics are 'an kré- tien ba-ti- zé ka vi - ni ché- ché an mé- zon mèt mwèn'.

Fonte: Desroches, 2008, p. 111, grifo próprio.

O trecho em destaque aponta para a suspensão dada pelo contador de histórias e preenchida pela resposta de seu público. Da mesma forma que o contador faz pausas ao entoar uma fala mais musicalizada, observa-se pausas nos trechos de diálogo que funcionam como pontos finais ou vírgulas. Essa característica, presente tanto no contador de histórias do conto crioulo quanto no contador de *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse*, se estende aos demais personagens. Apenas quando entram em cena a Vassoura e Carabosse é possível observar uma certa estrutura textual e nominal, como a indicação de travessão e dois pontos, quando a Vassoura realiza o ato de escrever, descrevendo suas anotações “... quando ela tiver, em todos os aspectos, as seguintes características ... **dois pontos...** na **mesma linha...** **primeiro travessão...** os lindos cabelos ruivos de Senhorita Carabosse...” (Chamoiseau, 1982, p. 21, grifo próprio).

Conforme apontado na seção anterior, o texto encontra-se ausente de marcações gráficas, com sua estrutura rítmica sendo definida pelas indicações do texto impresso no papel. A título exemplificativo, embora não seja uma regra constante, é possível encontrar ocorrências em que a conjunção coordenativa adversativa “mais”, “mas” em português, resulta em uma quebra de linha, como ilustrado a seguir.

Les filles sont jolies  
**mais** les zombis n m'intèressent pas !  
 (Chamoiseau, 1985, p. 45, grifo próprio)

As meninas são bonitas  
**mas** os zumbis não me interessam não!  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Ça sera tant pis pour son corps  
**mais** il faut que je la répare  
 (Chamoiseau, 1985, p. 47, grifo próprio)

Vai ser uma pena para o corpo dela  
**mas** tenho de ajeitar isso  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

C'est vrai...  
**mais** dites-moi  
 pourquoi ce silence Man Zita  
 (Chamoiseau, 1985, p. 52, grifo próprio)

É verdade...  
**mas** me diga  
 por que esse silêncio Man Zita  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Essa quebra, na leitura do texto, ajuda a identificar e realizar a entonação correta, proporcionando uma leitura mais próxima da realidade oral. Essas estratégias são observadas ao longo de toda a peça, tornando-se mais presentes em certos personagens e menos em outros. De todo modo, essa é uma característica na escrita de Chamoiseau, que se baseia na forma tradicional dos contos crioulos. Nesse sentido, ele valoriza aos aspectos onomatopaicos e gestuais, buscando, de certo modo, imprimi-los no papel, mesmo que eles não sejam evidentes em uma primeira leitura.

### 3. OS PERSONAGENS: UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA

A trama da peça é tecida com a presença de onze personagens distintos, sendo notável a predominância de figuras femininas. Cada personagem desempenha papéis fundamentais na tessitura da narrativa, contribuindo para o desenvolvimento do enredo.

Em seguida descrevo, a partir da indicação da própria peça, os personagens que são apresentados na lista de personagens:

<b>Manman Dlo,</b>	Diaba aquática. Esta divindade aquática está presente na África, em todo o arco do Caribe e na América do Sul, sob vários nomes (Ex.: Os brasileiros chamam de Yemanjá; os indígenas: Dona Janayna.)
<b>Papai-Zumbi,</b>	Grande Diretor do nosso mundo maravilhoso. Suas funções e poderes são imensos.
<b>Zita- três patas,</b>	Diaba da Sumaúma.
<b>As três filhas,</b>	Diabas, filhas de Zita.
<b>Encarregado,</b>	Homem que tem um pé no mundo da Maravilha. Isso lhe dá certos poderes, incluindo o de remover sua própria pele.
<b>Algoline,</b>	Filha de Manman-Dlo. Ela sucederá sua mãe após 45.000.667.999 temporadas-mangas, mil quaresmas e 670.000.000 temporadas-goiabas.
<b>Bom-azul,</b>	Fruta-pão mágica. Sonho dos canários. Sempre no ponto de ser cozida, nunca fica mole. É uma das obsessões de todas as barrigas vazias deste lado da fome.
<b>Carabosse,</b>	Bruxa dos pinheiros e das neves, graduada em cultura-bruxa Greco-latina.
<b>Vassoura,</b>	Assistente de Carabosse. Uma espécie de cooperante técnica.
<b>Contador,</b>	Filho da palavra. Ele abandonou o seu mundo da voz e das vigílias para ESCREVER os seus contos. Atualmente, seu caso está sendo investigado sob acusação de alta traição, por um comitê de Diabas e de Respondedores.

**La-po-figue,**

Assistente do Contador. Segue-o na sua traição, por amor. Se sua empreitada não for bem-sucedida, certamente será condenada com o Contador de histórias pelo Comitê-de-certeza-da-voz. Sua defesa baseia-se no fato de que o teatro é tanto ESCRITA quanto VOZ: que permite aos filhos da palavra entrar em um novo mundo, sem deixar o seu próprio. A decisão de Comitê fará jurisprudência. (Chamoiseau, 1982, p. 5, tradução própria)

Cada personagem desempenha uma função central e detém uma representatividade específica dentro da estrutura dramatúrgica. Destaca-se, de maneira crucial, que cada indivíduo fictício estabelece uma ligação direta com o conto crioulo ou a fauna e flora martinicana, resultando em características que se assemelham às de plantas ou animais específicos.

Figuras proeminentes, como Manman Dlo, a Fada Carabosse, Vassoura e o Contador, ocupam papéis centrais na trama, delineando a complexibilidade das relações entre dois mundos distintos: o mundo oral e escrito, o mundo colonizador e o mundo colonizado. No entanto, ao longo da narrativa, novos personagens emergem, não previamente elencados nessa lista inicial. Enquanto os personagens anteriormente enumerados desempenham papéis significativos na história, observa-se a presença de personagens secundários, mas que não desempenham um papel crucial no desenvolvimento da trama.

Sarrazac (2017, p. 177) fala sobre a possibilidade de a personagem ser qualificada como reflexiva, espectadora e recitante, não cessando de ser uma personagem dramática. Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que a personagem espectadora sugere uma personagem que observa os eventos ao seu redor, podendo não estar diretamente envolvida na ação principal, mas seu papel de observadora ainda influencia a narrativa. Neste enquadramento, é possível apontar para pelo menos um personagem em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982). Bête-à-feu é a personagem das didascálicas, responsável por iluminar a cena e por colocar e retirar personagens dela. Seu nome não surge em vão, podendo ser traduzido de forma literal como “besta-de-fogo”. No entanto, a referência de seu nome é crioula, remetendo à palavra francesa *Luciole*, vaga-lume em português.



Uma de suas principais funções é colocar e retirar o Contador de Histórias de cena. Suas ações são determinadas exclusivamente pelas didascálicas, sendo nelas observadas também ações na trama e não simplesmente uma indicação de estrutura ou organização de cena. A seguir, a partir dos exemplos, é possível observar algumas dessas indicações.

*(Bête-à-feu délaisse le counteur,  
et se concentre sur la Forêt)*  
(Chamoiseau, 1982, p. 9)

*(Besta-de-fogo-o-vagalume abandona o  
contador,  
e se concentra na Floresta)*  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

*(Bête-à-feu nous montre Carabosse  
réveillée en sursaut)*  
(Chamoiseau, 1982, p. 58)

*(Besta-de-fogo-o-vagalume nos mostra  
Carabosse  
despertando-se em sobressalto)*  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

*(Bête-à-feu nous ramène chez Zita.  
Les trois filles dansent la haute-taille  
en se tenant la gorge)*  
(Chamoiseau, 1982, p. 60)

*(Besta-de-fogo-o-vagalume nos leva até  
Zita.  
As três filhas dançam a haute-taille  
segurando a garganta)*  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

*(Bête-à-feu nous montre Manman Dlo)*  
(Chamoiseau, 1982, p. 132)

*(Besta-de-fogo-o-vagalume nos mostra  
Manman Dlo)*  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

*(Bête-à-feu nous emmène chez  
Manman Dlo)*  
(Chamoiseau, 1982, p. 138)

*(Besta-de-fogo-o-vagalume nos leva até  
Manman Dlo)*  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Ao considerar os exemplos antecedentes e os demais presentes ao longo de toda a peça, é possível afirmar que *Besta-de-fogo-o-vagalume* é uma personagem espectadora não listada na lista de personagens.

As características reflexiva e recitante podem ser observadas tanto em personagens listados como em não listados. A personagem reflexiva seria aquela introspectiva, que pondera sobre eventos e situações. Já a recitante seria aquela que narra ou comenta os eventos, possivelmente envolvendo o público na narrativa. Nessas duas ocasiões, pode-se eleger a personagem Vassoura como detentora dessas duas características.

Os demais personagens, não listados na lista de personagens, podem ser apresentados em pelo menos três categorias, vistas a seguir.

### 3.1. Personagens com partícula crioula diminutiva “ti”.

Alguns dos personagens apresentados por Chamoiseau são nomeados com uma fusão da partícula “ti”, advinda do crioulo martinicano, que, por sua vez, deriva da palavra “petit” em francês. Essa partícula faz referência também ao tamanho do personagem-animal representado, que geralmente tende a ser uma ave como é o caso de Ti mano-le-merle (Ti mano-o-melro) (p. 8) e Ti-boute le Colibri (Ti-boute-o-colibri) (p. 26).

Esses personagens, em sua maioria, são apresentados na peça por meio da narrativa do contador de histórias. Tomando Ti mano-o-melro como exemplo, é caracterizado pela sua predileção por comer mentiras (Chamoiseau, 1982, p. 30). O colibri e o melro, aves integradas ao imaginário crioulo, e também presentes em toda a América Latina, fazem parte de peça tanto como personagens periféricos quanto personagens reais, aproximando, desse modo, realidade e ficção.

### 3.2. Personagens onomatopaicos

Outra categoria de personagens observada são os personagens onomatopaicos. Essa categoria é distinta pela incorporação do som relacionado à sua natureza animal ou fenômeno natural na própria nomenclatura. Exemplificando essa categoria, encontramos personagens como o Scriiiche-le-mangouste (Scriiiche-o-mangusto) (p. 8), Fofou-ouaoua le chien (Fofou-auau o cachorro) (p. 8) e Fouyaya-l'alizé (Fuafua-o alisíó) (p. 54).

Os personagens onomatopaicos são caracterizados pelo som intrínseco que emitem ao se expressarem, estabelecendo uma identidade sonora única. Essa particularidade ressalta o caráter oral desses personagens, sendo notável a ausência de descrições detalhadas de suas características animais ou de fenômenos naturais ao serem mencionados. Ao empregar esse modo de construção dos nomes de personagens, Chamoiseau não só acentua a singularidade desses personagens, mas também introduz uma dimensão auditiva à narrativa, promovendo uma experiência sensorial. Essa

experiência, em um primeiro momento, causa um grande estranhamento, no entanto, ao observar os personagens subsequentes, é possível compreender a estratégia adotada pelo autor.

### 3.3 Personagens com assimilação contista

A terceira e última categoria de personagens refere-se àqueles que podem ser encontrados no imaginário dos contos crioulos. Segundo Jean-Pierre Jardel (1977), especialista no assunto, os contos crioulos nas Antilhas podem ser categorizados em duas vertentes principais, cuja distinção se baseia no tipo de personagem que assume o protagonismo. De um lado, encontramos os contos que envolvem animais, e, por outro, os contos românticos ou fantásticos que têm como foco personagens humanos e fictícios. Os contos de animais constituem ciclos nos quais um personagem animal desempenha um papel central na trama. Conforme Ina Cesáire (1978) aponta em *L'idéologie de la débrouillardise dans les contes antillais* (A ideologia da esperteza nos contos antilhanos), cada personagem no conto antilhano representa um tipo psicológico ou um membro da hierarquia social colonial. Isso é evidenciado, por exemplo, nos casos de Compère Lapin e Ti-Jean (Compadre Coelho e Joãozinho), dois dos principais heróis dos contos caribenhos.

Compère Lapin, senhor do jogo e do acaso, desafia as normas e contradições da sociedade colonial. Sua capacidade de comandar o acaso representa uma forma de liberdade, tornando-o um opositor da cultura rígida dos proprietários de escravos, exacerbando as contradições entre eles. Ti-Jean, por outro lado, emerge como um anti-herói mais “moderno”. Os contos que narram suas façanhas o apresentam como um indivíduo que desafia normas sociais e alcança riqueza através de meios não convencionais, como roubo e trapaça. Apesar de suas ações moralmente questionáveis, Ti-Jean é retratado como simpático, pois suas atitudes são respostas a uma condição inicial de miséria e agressão do destino.

Compère Lapin e Ti-Jean não aparecem na peça de Chamoiseau, mas configuram o imaginário do bestiário dos contos crioulos, com animais que pertencem à fauna antilhana como aranhas, beija-flores, ouriços, serpentes e coelhos e, no caso de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, incluem personagens como Maître de céans (p. 12), Baye-

nerfs-le-crikette (p. 12), Bouboule-la-lune (p. 47), Silence-la-tueuse (p. 50) e Golette-le-bambou (p. 105), que incorporam características animais e contribuem para a riqueza simbólica e complexibilidade das narrativas crioulas, revelando uma interação intertextual e intrínseca entre fauna local e as representações culturais e sociais na tradição dos contos antilhanos.

Desse modo, essas três categorias de personagens compõem um imaginário intrinsecamente ligado ao universo dos contos crioulos. Ina Césaire (1978) destaca ainda que, ao analisar contos antilhanos, é crucial lembrar que muitos deles foram concebidos em um contexto de escravidão, funcionando como expressões dissimuladas de resistência contra os opressores. No decorrer dessas narrativas, as figuras de animais, heróis carismáticos como Ti-jean, Compère Lapin, bem como personagens fictícios, criam um complexo caleidoscópio simbólico ultrapassando a mera criação fantástica. Em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982), observamos a dualidade entre a criação de um personagem e um estado natural, o silêncio. Ao procurar Papai-Zumbi, Manman Dlo vai ao encontro de Bom-azul, e juntos tentam desvendar, por meio da profecia, o sumiço do mestre da floresta e, ao mesmo tempo, compreender do que se trata o estado de silêncio que reina. Assim, Manman Dlo o questiona:

MANMAN DLO

Il n'a rien dit à ce sujet dans sa prophétie ?

BON-BLEU

La prophétie ? ah oui la prophétie !  
 Bon bien holà voyons voir mille golettes  
 non rien bon bien je ne vois rien  
 dans la prophétie il disait qu'il serait dans le noir  
 et dans le silence bon bien  
 cherche donc là où règne Silence-la-tueuse  
 et là où il fait noir  
 A plus !

*(il disparaît dans le feuillage)*

MANMAN DLO

Mais il fait silence et noir partout !

Voix de BON-BLEU

Bon bien holà voyons eh bien cherche  
 cherche là où il y a plus de silence que partout

plus de noir que partout

*(Manman Dlo et Algoline commencent  
à s'éloigner. Dans un bruissement  
de feuilles Bon-bleu réapparaît)*

BON-BLEU

Mais que diable veux-tu faire de ces fleurs ?  
(Chamoiseau, 1982, p. 119)

---

MANMAN DLO

Ele não disse nada sobre isso na profecia dele?

BOM-AZUL

A profecia? ah sim profecia!  
Muito bem vamos ver mil varas  
não nada bom hein eu não vejo nada  
na profecia ele dizia que estaria no escuro  
e no silêncio hein  
procure onde reina Silêncio-a-matadora  
e lá onde está escuro  
Até mais!

*(Desaparece na folhagem)*

MANMAN DLO

Mas está silencioso e escuro por todo os lados!

Voz de BOM-AZUL

Bom eh então vejamos eh observe e procure bem  
procure onde tem mais silêncio que em qualquer outro lugar  
mais escuro do que qualquer lugar

*(Manman Dlo e Algoline começam  
a se distanciar. Num turbilhão  
de folhas Bom-azul reaparece)*

BOM-AZUL

Mas que diabos você quer fazer com essas flores?  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

No presente trecho, é importante notar a distinção entre os personagens “Silêncio” e “Silêncio-a-matadora”. O primeiro representa literalmente a ausência de som ou ruído, enquanto o segundo é uma personificação simbólica que se manifesta quando a Bruxa dos pinheiros e das neves desembarca, conforme enuncia o contador de histórias:

#### LE CONTEUR

Et  
 c'est ainsi qu'un jour  
 chevauchant son balai mécanique  
 la Fée Carabosse entama ici-dans sa grande Sorcellerisation  
 Ti-boute le Colibri  
 mon ami  
 mon cousin  
 m'affirma que cela se passa comme vous venez de le voir  
 pas plus ni moins  
 et vous pouvez l'en croire  
 car lui n'est pas mangeur de mensonges  
 comme Siroko-le-merle !  
 Roye ! tambouyé donne une mesure  
 Alors  
 à peine débarquée  
 la Sorcière des sapins et des neiges  
 installa le silence  
     un silence lourd  
             lourd  
             lourd  
 que écrasait les fruits-à-pain  
 et les ceufs de yin-yins  
 Ti-boute me raconta  
 qu'il sentit tout bonnement sa gorge  
 se bloquer !  
 Siroko-le-merle  
 menti-menieur  
 donna du vocal pour dire  
 que as langue fit um noeud rosette !  
 Et Bayer-nerfs-le-crikette  
 resta, dit-il, paralysé de tout le corps  
 (Chamoiseau, 1982, p. 26)

---

#### CONTADOR

E  
 é assim que um dia

cavalgando sua vassoura mecânica  
 a Fada Carabosse começou aqui mesmo sua grande Bruxarização  
 Ti-boute o Beija-Flor  
 meu amigo  
 meu primo  
 me afirma que isso acontece como você acaba de ver  
 nem mais nem menos  
 e você pode acreditar nisso  
 porque ele não é um devorador de mentiras  
 Como Siroko-o-melro  
Roye! tambouyé<sup>91</sup> solta o som

Então  
 mal desembarcou  
 e a Bruxa dos pinheiros e das neves  
 instala o silêncio  
     um silêncio pesado  
                                   pesado  
                                   pesado  
 que esmagava as frutas-pão  
 e os ovos de yin-yins  
 Ti-boute me disse  
 que ele apenas sentiu sua garganta  
 se fechar!  
 Siroko-o-melro  
 pai-da-mentira  
 vocaliza para dizer  
 que sua língua deu um nó de laço!  
 E Bayer-nerfs-o-grilo  
 ficou, diz ele, com o corpo todo paralisado  
 [...]  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Este desembarque é caracterizado por um “silêncio pesado” que tem efeitos físicos e psicológicos nas personagens, como o fechamento da garganta de Ti-boute e o nó de laço na língua de Siroko-o-melro, indicando a paralisia da comunicação.

Esse trecho estabelece uma metáfora para o impacto do processo colonial, no qual o “silêncio-a-matadora” simboliza não apenas a ausência de expressão, mas também a repressão sistemática da identidade cultural e da autonomia das pessoas colonizadas. Essa opressão é perpetuada pelo poder colonial, que mina deliberadamente a capacidade das comunidades colonizadas de se expressarem e de questionarem seus papéis no mundo. A referência à Fada Carabosse como a desencadeadora dessa força opressora sublinha a ideia de que o colonialismo é um fenômeno conscientemente perpetuado por

---

<sup>91</sup> NT.: Tocador de tambor.

agentes colonizadores, destacando a manipulação e controle como características intrínsecas desse processo. Glissant (2005, p. 102) aprofunda essa discussão, enfatizando a importância dessa reflexão. Ao afirmar que “um povo impossibilitado de refletir sobre a sua função no mundo é, com efeito, um povo oprimido”, Glissant ressalta o papel crítico da consciência e da reflexão na resistência à opressão colonial. Essa afirmação reverbera na análise de Bernabé, Chamoiseau e Confiant sobre a colonização nas Antilhas, revelando como a história antilhana frequentemente é subjugada pela história da colonização das Antilhas.

Nas entrelinhas da narrativa colonial, entre as datas de chegadas e partidas dos governantes, e mesmo nas lacunas da crônica onde as revoltas locais são apenas manchas tênues, existe a persistência obstinada das comunidades antilhanas. Os negros marrons, apesar das amarras impostas, resistem de forma obscura e inquebrável. Os heróis que desafiaram o inferno da escravidão encontraram meios de sobreviver, criando códigos secretos de resistência e revelando qualidades indecifráveis de perseverança. Eles forjaram compromissos invisíveis e desenvolveram sínteses inesperadas de vida (Bernabé *et al.*, 1993, p. 37; Beira, 2017, p. 121).

O colonialismo não é apenas uma narrativa dominante, mas também busca limitar a capacidade das comunidades colonizadas de se questionarem e de se afirmarem em seu próprio contexto histórico e cultural. Assim, a reflexão sobre a própria identidade e a função no mundo se torna uma ferramenta fundamental na luta contra a opressão colonial e na busca pela autonomia e liberdade.

Em resumo, esse trecho não somente ilustra a metáfora do “silêncio-a-matadora” como uma representação poética do impacto do colonialismo, como também enfatiza a importância da reflexão e da consciência na resistência a essa opressão e na busca pela recuperação da voz, da palavra.

Finalmente, é crucial notar que parte desses personagens que emergem encarna de forma direta a simbologia subjacente da relação entre colonizador e colonizado, evocando assim contexto dos contos crioulos.

A seguir teço algumas considerações sobre a Fada Carabosse e Manman Dlo. Neste campo, defendo a hipótese de cada uma dessas personagens, oriundas dos contos caribenhos e europeus, respectivamente, carregando consigo epistemologias do imaginário do qual fazem parte. Ao passo que Manman Dlo corresponde ao imaginário



crioulo, repleto de referências ligadas à fauna, flora, oralidade e tradições crioulas, a Fada Carabosse representa todo o imaginário eurocêntrico e colonizador, colocando em evidência o pensamento iluminista e racional dos séculos das luzes.

### 3.4 Manman Dlo: A Rainha das águas

Manman Dlo, Maman d'eau, mãe-d'água, entidade presente em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, sobressai os limites do universo caribenho, estendendo sua existência ao menos entre norte e sul nos continentes americano e africano. Sua representação assemelha-se a uma deusa, manifestando-se como onipresente e onisciente, embora apresente um ego frágil, condicionado pelo tratamento recebido. A dualidade de sua caracterização, ora como fada, associada à doçura e angelicalidade na cultura ocidental, ora como bruxa, carregando conotações negativas, é perceptível na peça, em que Chamoiseau a descreve com as suas possíveis nomenclaturas:

Manman Dlo,  
**Diabliesse aquatique.** Cette **divinité aquatique** est présente en Afrique, dans tout l'arc caraïbe et en Amérique Du Sud, sous des noms divers (Ex. : les Brésiliens l'appellent Yemanjá ; les Indiens : Dona Janayna.)  
 (Chamoiseau, 1982, p. 5, grifo próprio).

---

Manman Dlo,  
**Diaba aquática.** Esta **divindade aquática** está presente na África, em todo o arco do Caribe e na América do Sul, sob vários nomes (Ex.: Os brasileiros chamam de Yemanjá; os indígenas: Dona Janayna.)  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

A menção da presença de Manman Dlo na África, Caribe e América do Sul ressalta a diversidade cultural e a influência dessa entidade em várias localidades, ainda que a aproximação feita por Chamoiseau não corresponda diretamente à Iemanjá brasileira.

Valens (2014, p. 148) confirma a utilização dessa multiplicidade de nomes atribuídos a Manman Dlo, destacando a variedade de designações como “Rio muma, Manman d'leau, Yemanjá, la Sirène, Mami Wat, mãe-água, etc.”. Ela afirma que “Mami Wat ou mãe-água é uma personagem mítico-religiosa, semidemoníaca, predominante em toda a África Ocidental e no Caribe”, podendo influenciar desde a prosperidade até a

morte daqueles que desafiam ou erroneamente seguem sua bela voz. Em diálogo com Papai-Zumbi, Manman Dlo não nega sua característica:

PAPA-ZOMBI

Tu es une bonne fille...  
Dommage que ta nature  
te fasse manger les petits enfants...

MANMAN DLO

Seulement ceux qui sont  
très très très très désobéissants  
et qui sans permission  
vont plonger léchetète dans l'eau des ravines  
De temps en temps  
j'avale une jeteuse de baquets  
Celles qui salissent l'eau claire

*(un temps)*

Et puis de me savoir dans les écumes  
les obligent à respecter l'Eau  
à la saluer  
car les gens d'ici oublient trop vite  
qu'elle est la vie même  
ils oublient  
(Chamoiseau, 1982, p. 86)

PAPAI-ZUMBI

Você é uma boa filha...  
Pena que sua natureza  
te faz comer as criancinhas...

MANMAN DLO

Apenas aquelas que são  
muito muito muito muito desobedientes  
e que sem permissão  
vão mergulhar léchtète<sup>92</sup> na água das ravinas

De vez em quando  
engulo acidentalmente uma folha ou detrito  
Desses que sujam a água limpa

<sup>92</sup> De ponta-cabeça.

*(um tempo)*

E depois de me reconhecer nas espumas  
 os obrigo a respeitar a Água  
     a saudá-la  
 porque as pessoas daqui se esquecem depressa demais  
 que ela é a própria vida  
 eles esquecem  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

É notável que Manman Dlo, tanto em sua representação quanto em seu impacto nas vidas das pessoas enquanto seres culturais, incorpora o aspecto fundamental da Relação. Essa concepção pode ser entendida à luz das concepções de Édouard Glissant sobre as múltiplas composições Relacionais do Ser. Glissant argumenta que a Relação não opera simplesmente sobre elementos isolados, separáveis e redutíveis, mas é composta por uma riqueza de elementos que convergem e interagem de maneiras complexas e dinâmicas (Glissant, 2021, p. 201).

Ao aplicar essa ideia ao personagem da mãe-d'água, é possível afirmar que ela se configura como uma representação peculiar da Crioulidade. Suas características não são estáticas ou unidimensionais, mas sim compostas por uma variedade de elementos entrelaçados que refletem a complexibilidade e a interconexão inerentes à experiência crioula.

Keja Valens (2014), professora e escritora sobre a literatura caribenha, descreve essas características físicas de Mami Wata, associando seus cabelos lisos e sedosos e pele clara a uma fusão de influências culturais dos encontros entre africanos e europeus no século XV:

O cabelo liso e sedoso de Mami Wata e a pele clara a ligam a indianos orientais ou europeus. Suas origens remontam aos primeiros encontros entre africanos e europeus no século XV, quando ela se tornou um ícone sincrético, recodificando várias figuras europeias e orientais em afro-caribenhos na Martinica escrita na peça de Patrick Chamoiseau, *Water Mother Versus the Carabossa Fairy* (1982)<sup>93</sup>, em que ela encarna a magia oral crioula em uma batalha contra a feitiçaria colonial branca e a escrita (Valens, 2014, p. 148, tradução própria).

---

<sup>93</sup> Mami Wata's straight, silky hair and light skin link her with East Indians or Europeans. Her origins have been traced to the first encounters between African and Europeans in the fifteenth century when she became a syncretic icon, recoding various European and East Indian figures into Afro-Caribbean in Martinican written Patrick Chamoiseau's play *Water Mother Versus the Carabossa Fairy* (1982) mother in Kincaid's fictional *Autobiography of My mother* (1996) in which she embodies Creole oral magic in a battle against white colonial witchcraft and writing.

Nesse contexto, a personagem é interpretada como um ícone sincrético, desafiando figuras europeias e orientais na escrita de Chamoiseau. A presença de Manman Dlo é evidenciada em obras de diversos autores e romancistas, ampliando sua importância para além do cenário caribenho. Valens (2014) destaca sua presença em romances, como “Man The Forgotten”, no romance *Biblique des derniers gestes*, de Chamoiseau. Além disso, sob o nome de Yemayá, ela desempenha o papel principal no romance *The Opposite House*, da autora nigeriana Helen Oyeyemi.

Outra perspectiva é apresentada por José Guilherme Fernandes (2015, p. 436), que, ao definir o verbete “Mãe d’água e princesa”, em *Contaçon de Histórias: Tradiçon-poéticas e interfaces* (2015), associa a mãe-d’água a mitos europeus, ressaltado a influência do ciclo atlântico em sua criação. Fernandes destaca a dualidade intrínseca à personagem, comparando-a à sedutora sereia homérica, mas também lhe atribuindo um caráter maléfico ao raptar crianças para o mundo das encantarias. Essa dualidade torna-se evidente, por exemplo, quando Angoline menciona crianças desobedientes sendo “engolidas” pelos rios, sendo esta uma atitude de Maman Dlo:

#### ANGOLINE

Mais les petits enfants  
sont toujours menacés par quelque chose  
et pourtant on ne les enferme pas  
Ceux d’hier par exemple  
ont perdu un des leurs qui avait désobéi  
en allant plonger seul sous la cascade !  
On ne l’a plus revu  
La rivière a dû le manger  
La rivière est l’ennemi des petits enfants  
elle ne peut être mon amie

#### MANMAN DLO

Ce n’est pas la rivière  
Qui a mangé ce petit garçon très très désobéissant !

*(elle se pourfêche encore)*

Et puis cesse de dire des bêtises  
La rivière est ton amie : tu es obéissante !  
T’a-t-elle jamais fait de mal ?

#### ANGOLINE

Non manman  
Jamais

La seule chose qui m'ennuie  
 c'est que toujours toujours toujours  
 elle m'appelle : « Ti-fi Dlo »  
 Pourquoi cela ?  
 (Chamoiseau, 1982, p. 37)

#### ALGOLINE

Mas as criancinhas  
 estão sempre ameaçadas por alguma coisa  
 e mesmo assim nós não as prendemos  
 Aquelas de ontem por exemplo  
 perderam uma das que tinha desobedecido  
 mergulhando sozinho debaixo da cascata!  
 A gente não a viu mais  
 O rio deve ter comido ela  
 O rio é o inimigo das criancinhas  
 Ele não pode ser meu amigo

#### MANMAN DLO

Não foi o rio  
 que comeu esse menininho muito muito desobediente!

*(ela ainda reflete)*

Além disso pare de dizer besteiras  
 O rio é seu amigo: você é obediente!  
 Ele já te fez mal?

#### ALGOLINE

Não manman  
 Nunca  
 A única coisa que me incomoda  
 é que sempre sempre sempre  
 ele me chama de "Ti-fi Dlo"<sup>94</sup>  
 Pra que isso?

(Chamoiseau, 1982, p. 37)

A dualidade de Manman Dlo apresenta facetas tanto educativas quanto punitivas, sugere um equilíbrio complexo em sua natureza. Ao examinar essa dualidade, é possível perceber que ela não se limita a um único papel ou propósito. Manman Dlo assume a posição de uma entidade que, ao mesmo tempo, orienta e corrige, por um lado, e impõe punições, por outro. As ações de punição são apresentadas como meios de corrigir

<sup>94</sup> Filhinha da mãe-d'água.

desobediências e reforçar os limites estabelecidos. A ideia subjacente é que, ao impor consequências para comportamentos inadequados, Manman Dlo busca instilar um senso de responsabilidade e discernimento nos indivíduos.

No entanto, a faceta educativa de Manman Dlo reflete-se em seu papel como mentora, uma presença guia que busca instruir e alertar os indivíduos, principalmente Algoline, sua sucessora, sobre os perigos e desafios que enfrentam. Sua atenção vigilante e suas intervenções indicam um interesse em orientar os comportamentos para um caminho adequado, incentivando a obediência e o respeito às regras impostas pelo universo em que estão imersos. Algoline, ao se incomodar com o cuidado excessivo, conversa com sua mãe:

MANMAN DLO

Jamais jamais  
 Tu m'entends ?  
 Cela fait milie fois que je te le répète  
 Nous devons rester pures dans cette forêt  
 qui se dégrade  
 Si tu te mets à y fréquenter tout le monde  
 tu deviendras comme eux  
 et tu ne seras plus jamais pure  
 plus jamais

ANGOLINE

Mais manman  
 Pourquoi vouloir être purê à tout prix ?  
 Etre pure c'est s'ennuyer ?  
 C'est manger silence et solitude ?  
 Je languis toute seule sous ces cayes

MANMAN DLO

Tu possédes  
 Le meilleur Lambi chanteur de l'île  
 Premier au Hit-parade de la marée montante  
 Avec à tes cotes um tel prodige  
 tu ne peux t'ennuyer

ANGOLINE

Il ne fait que chanter  
 J'ai besoin d'amies

---

## MANMAN DLO

Nunca nunca  
 Você me ouviu?  
 Eu já repeti isso milhares de vezes  
 Nós devemos permanecer puras nesta floresta  
 que se degrada  
 Se você começar a sair com todo mundo  
 você se tornará como eles  
 e você nunca será pura  
 nunca mais

## ALGOLINE

Mas manman  
 Por que querer ser pura a todo custo?  
 Ser puro é se entediar?  
 É comer silêncio e solidão?  
 Eu definho sozinha debaixo desses cayos

## MANMAN DLO

Você tem  
 A melhor concha-Lambi cantadora da ilha  
 Primeira na Hit-parade da maré crescente  
 Ao seu lado um verdadeiro prodígio  
 Não tem como você se entediar

## ALGOLINE

Ela só canta  
 Eu preciso de amigas  
 (Chamoiseau, 1982, p. 33)

O equilíbrio entre esses dois aspectos sugere uma abordagem multifacetada para a função de Manman Dlo na narrativa. Ela não é simplesmente uma figura punitiva, mas uma presença que incorpora a dualidade entre ensinar, orientar e corrigir. Essa complexibilidade adiciona camadas de significado à personagem, destacando-a como uma entidade que sobrevém a dicotomia tradicional entre o bem e o mal, apresentando-se como uma força educativa e disciplinadora.

#### 3.4.1 O caráter sócio-representativo de Manman Dlo

A dinâmica fluida e multifacetada dos personagens na peça evidencia, como mencionado, uma variabilidade nas características atribuídas a eles, oscilando entre

representações que a retratam como uma deusa benevolente, uma divindade punitiva e até mesmo como um ente demoníaco ou diaba. Nesse contexto, Valens (2014) aborda a complexibilidade do conceito de demônio, ressaltando sua tradução e compreensão nos contextos caribenhos e africanos. Em tais cenários, muitos seres assumem transformações e adquirem características díspares, embora raramente se configurem como malignos. A autora enfatiza que:

Da mesma forma, embora numerosos espíritos e criaturas divinas habitem formas animais, inanimadas ou até mesmo humanas, raramente são considerados demoníacos em qualquer sentido ocidental da palavra. Além disso, qualquer representação de demônios na literatura africana e caribenha deve lidar com a tendência de grande parte da literatura e do cinema europeus e americanos de demonizar personagens e a negritude. A escassez de demônios no cinema africano e caribenho pode, assim, ser explicada como uma recusa em reproduzir estereótipos ocidentais<sup>95</sup> (Valens, 2014, p. 146).

Aliás, Valens (2014) questiona a interseção entre mito, cultura, literatura oral e cinema, levantando a observação de que estes conceitos são frequentemente objeto de controvérsia. Ela sugere que a exclusão do mito e da cultura da literatura pode estar associada a “um projeto” colonial de negar à África e ao Caribe uma história pré-colonial. Em consonância com isso, Valens argumenta que “à medida que os autores dos últimos séculos estabelecem tradições literárias locais independentes, muitos propositalmente borram as fronteiras artificiais dos gêneros, criando gêneros híbridos como a 'oralitura'<sup>96</sup>” (Valens, 2014, p. 146). A presença desses personagens na cinematografia também influencia a concepção conceitual deles, já que o cinema tradicional tende a impor características padronizadas de demônios ou anjos baseados em uma perspectiva cristã.

Por outro lado, Jacques Plancy (2019, p. 281), escritor, ocultista e demonologista, em seu dicionário infernal, adota uma definição mais tradicional ao afirmar que “o que sabemos de exato sobre os demônios limita-se ao que nos ensina a Igreja: são anjos caídos, que, privados da visão de Deus após sua revolta, só respiram o mal e só procuram fazer o mal”. Contudo, essa definição rígida contrasta com a riqueza de possibilidades

---

<sup>95</sup> Similarly, while numerous spirit and divine creatures inhabit animal, inanimate, or even human forms, they are rarely demonic in any Western sense of the word. Furthermore, any representation of demons in African and Caribbean literature must contend with the tendency of much European and American literature and film to demonize black characters and blackness. The paucity of demons in African and Caribbean film can thus be explained as a refusal to replicate Western stereotypes.

<sup>96</sup> Therefore, as authors of the last few centuries establish independent local literary traditions, many purposely blur artificial genre boundaries, creating hybrid genres like « oraliture ».



dentro do multiverso de personagens demoníacos, especialmente aqueles associados às culturas caribenhas e africanas, conforme Valens destaca:

Esses demônios africanos e caribenhos são tão culturalmente híbridos quanto os gêneros em que ocorrem. **Diabliesse é uma palavra francesa que significa um demônio feminino, mas La Diabliesse (também La Jablesse ou gouillabesse) é um demônio distintamente caribenho, uma beleza de raça camundongo marcada por alguma anormalidade física.** Muitos dos personagens de *Who Slashed Célanire's Throat?*<sup>97</sup> da romancista de Guadalupe Maryse Condé (2000) suspeitam que a protagonista Célanire, que sobrevive com a garganta cortada, seja uma Diabliesse. Na peça *Dream on Monkey Mountain* (1970), do autor de St Lucian Derek Walcott, La Diabliesse pertence ao exército do Diabo que ameaça Ti Jean e seus irmãos<sup>98</sup> (Valens, 2014, p. 147, tradução e grifo próprios).

Desse modo, as denominações atribuídas à personagem Manman Dlo não são de forma alguma fixas, mas sim variáveis, dependendo da região ou localidade onde são encontradas. É importante destacar a amplitude de sua representação, pois esse personagem é percebido tanto nas Américas Central e do Sul quanto no continente africano. Essa difusão transcultural ressalta a resiliência e a importância dessa figura mitológica, que continua a ecoar através de diferentes contextos geográficos e culturais.

### 3.4 Carabosse e sua Vassoura: O ocidente questionado

A Fada Carabosse, ou simplesmente Carabosse, é uma figura lendária enraizada a partir dos escritos de Charles Perrault. De acordo com Larrousse, suas primeiras datas de aparição são por volta do século XV, na “*chanson de geste* « *Les Prouesses et faitz du noble Huon de Bordeaux*”, uma canção anônima com mais de dez mil versos, datando do final do século XIII e início do século XIV.

A complexibilidade e relevância desta personagem suplanta as páginas dos contos de fadas, estendendo-se a narrativas clássicas europeias, como a “A bela adormecida”, por exemplo. Ademais, Carabosse também figura em outros relatos, ocasionalmente

<sup>97</sup> Durante as citações da autora, ela coloca os títulos em inglês, mesmo não havendo traduções para o idioma.

<sup>98</sup> Em inglês: Within this contested creative space, some entities roughly equivalent to the European deomon can be found. These African and Caribbean demons are as culturally hybrid as the genres in which they occur. Diabliesse is a French word meaning a female devil, but La Diabliesse (also La Jablesse or gouillabesse) is a distinctively Caribbean demon, a mixed-race beauty marked by some physical abnormality. Many of the characters in Guadeloupean novelist Maryse Condé's *Who Slashed Célanire's Throat?* (2000) suspect the protagonist Célanire, who survives having her throat cut, to be a Diabliesse. In St Lucian author Derek Walcott's play *Dream on Monkey Mountain* (1970), La Diabliesse belong to the Devil's army threatening Ti Jean and his brothers.

sobre outros epítetos como “velha fada” ou “velha Carabosse” nos contos de Charles Perrault. Essa representação multifacetada de Carabosse não se limita apenas às características físicas, mas também incorpora elementos míticos e simbólicos.

Chamoiseau, em sua peça, delinea Carabosse como a “Bruxa dos pinheiros e das neves, graduada em cultura-bruxa Greco-latina<sup>99</sup>” (Chamoiseau, 1982, p. 5). Essa caracterização não apenas reforça sua natureza mágica, mas também a insere em um contexto mais amplo de referências culturais. Ao conferir uma formação em cultura greco-latina, Chamoiseau ressalta suas características eurocêntricas ligada a valores morais, imagem, organização social e relações entre povos.

Dessa maneira, a representação de Carabosse não é necessariamente estética ou estática, mas sim de uma entidade dinâmica que evolui ao longo do tempo, incorporando nuances e significados diversos. De todo modo, sua participação na peça se dá como representante do universo greco-romano europeu. Dentre suas características greco-latinas, encontradas na peça de Chamoiseau (1982), é possível destacar pelo menos três aspectos principais, apresentados a seguir.

O primeiro aspecto a ser destacado reside no conceito de arte ligado à ideia beleza. De acordo com Pratt (2021), a cultura greco-latina desenvolveu uma concepção de beleza que busca o equilíbrio e harmonia, aspirando à proporção e perfeição. Este ideal é contrastado por Carabosse, que, ao desconsiderar a existência de qualquer ser igual ou superior a ela, institui uma lei que impossibilita ou, ao menos, dificulta a possibilidade de encontrar alguém na nova terra descoberta que possa superá-la, desafiando assim os padrões da cultura-greco-latina. Assumindo-se como uma obra-prima da humanidade, Carabosse se autodefine, a partir de sua própria lei:

#### BALAI

« Nouvelle définition de l’humanité d’une sorcière,  
adaptée à la terre découverte par Mademoiselle de Carabosse,  
des sapins et des neiges, diplômée de toute la sorcellerie  
gréco-latine : l’on peut considérer qu’une sorcière est humaine  
quand elle possède en tous points les caractéristiques  
suivantes :

- les beaux cheveux rouges de Mademoiselle de Carabosse
- la même façon de tripler les « R » et le même langage que Mademoiselle de Carabosse

---

<sup>99</sup> Sorcière des sapins et des neiges, diplômée de la culture-sorcière Greco-latine.

- les mêmes cultes et règles de sorcellerie pratiqués par Mademoiselle de Carabosse en vertu de la plus sublime des cultures-sorcières, la gréco-latine  
 - la même robe que Mademoiselle Carabosse »  
 (Chamoiseau, 1982, p. 22)

---

#### VASSOURA

Nova definição de humanidade de uma bruxa, adaptada à nova terra descoberta pela Senhorita de Carabosse, de pinheiros e das neves, diplomada de toda bruxaria greco-latina: pode-se considerar que uma bruxa é humana quando ela tiver, em todos os aspectos, as seguintes características:

- os lindos cabelos ruivos de Senhorita de Carabosse
  - o mesmo modo de triplicar os “R’s” e a mesma língua que Senhorita de Carabosse
  - os mesmos cultos e regras da bruxaria praticados por Senhorita de Carabosse em virtude da mais sublime das culturas-bruxas, a greco-latina
  - o mesmo vestido que Senhorita Carabosse
- (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Sua autodefinição coloca em dúvida qualquer outra referência que se destaque, desafiando a diversidade e complexibilidade inerentes à humanidade. Ao estabelecer critérios restritos baseados em características superficiais e culturais, Carabosse cria uma hierarquia que marginaliza outras formas de ser e questiona a validade de qualquer identidade que não esteja alinhada com seus próprios padrões. Essa postura egocêntrica e exclusivista evidencia não apenas a visão distorcida da humanidade, mas também uma tentativa de impor sua própria perspectiva como a única aceitável na nova terra descoberta.

O segundo aspecto de relevância diz respeito à concepção de ciência dentro da narrativa. Segundo Pratt (2021), a cultura greco-latina é apresentada como altamente avançada no ramo científico, caracterizada por uma metodologia extremamente metódica e sistemática. Carabosse, como representante dessa cultura científica, supera o que é considerado mítico e concede lugar à razão. Ela busca explicar a existência do mundo por meio de uma metodologia científica racional e catalogada.

Essa relação entre ciência e razão é evidente em pelo menos duas situações notáveis. A primeira delas envolve o confronto com Papai-Zumbi, na qual Carabosse e sua fiel escudeira enfrentam a incompreensão em relação à origem do poder do “mestre

das noites eternas, seiva geral da floresta” (Chamoiseau, 1982, p. 93). Diante dessa incerteza, elas recorrem aos catálogos em busca de informações necessárias para entender e derrotar esse ser dotado de poderes igualmente formidáveis. A dinâmica se dá da seguinte forma:

PAPA-ZOMBI

Vieille femme des neiges  
Je suis le Maître des Soirs Eternels  
Sève générale de cette Forêt  
Je suis le rythme de la terre  
l'émotion végétale  
et l'intuition du vent

CARABOSSE

*(elle chuchote à Balai)*

Popopo  
il se présente selon les règles les plus raffinées  
des tournois cosmiques  
Je n'aurais pas rencontré ici  
que de la barbarie

que je serais portée à croire  
qu'il y existe un Monde de la Merveille  
aussi raffiné que le nôtre !  
Non ! c'est impossible  
nous sommes seuls  
nous devons l'être !

BALAI

*(il consulte fêvreusement un  
gros catalogue)*

Sa présentation me permettra de trouver  
dans ce catalogue, sa catégorie, ses parentés  
et la procédure à employer  
pour sans bavures, le terrasser  
Voyons... voyons...

CARABOSSE

Vite  
Cherchez dans les puissances primitives  
Catégorie X  
Série Z  
Sous-alinéa 10.00555. A 567800  
Il a parlé de « rythme... d'émotion... d'intuition »  
Il doit y être !

## BALAI

Bien sûr... voilà... voilà  
 Catégorie X... Je lis : Créatures sans tralala  
 Saisies de l'essence des choses  
 Pétries d'art, d'émotion et de danses sans pauses  
 Désertent la Logique, la Raison  
 Abandonnées aux rythmes du Monde et des saisons  
 Pour les terrasser la formule, c'est...  
 (Chamoiseau, 1982, p. 93)

---

## PAPAI-ZUMBI

Velha mulher das neves  
 Eu sou o Mestre das Noites Eternas  
 Seiva geral dessa Floresta  
 Eu sou o ritmo da terra  
     a emoção vegetal  
     a intuição do vento

## CARABOSSE

*(ela cochicha para Vassoura)*

Pera pera pera  
 ele se apresenta de acordo com as regras mais refinadas  
 dos torneios cósmicos  
 Aqui eu apenas encontrei barbárie  
 que eu fui levada a acreditar  
 que havia um Mundo da Maravilha  
 tão refinado como o nosso!  
 Não! é impossível  
 nós somos os únicos  
 nós devemos ser os únicos!

## VASSOURA

*(ela consulta, sem hesitar, um  
 grande catálogo)*

Sua apresentação me permitirá encontrar  
 neste catálogo, sua categoria, seu vínculo familiar  
 e o procedimento a utilizar  
 para derrotá-lo, sem hesitar  
 Vejamos...vejamos...

## CARABOSSE

Rápido  
 Procure em poderes primitivos  
 Categoria X  
 Categoria Z

Na alínea 10.00555. A 567800  
 Ele falou de “ritmo... emoção... intuição”  
 Deve ser isso!

#### VASSOURA

É claro...isso...isso  
 Categoria X... Vou ler: Criaturas sem tralá  
 À essência das coisas agarradas  
 De arte, de emoções e de danças sem pausas moldadas.  
 Desertando a Lógica, a Razão  
 Abandonadas aos ritmos do Mundo e da sazão  
 Para derrotá-las, a fórmula, é...  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Nesse sentido, Carabosse, incrédula diante da possibilidade de não derrotar Papai-Zumbi, busca a todo custo em seus manuais de respostas a partir de uma abordagem científica que a permita compreender e, possivelmente, derrotar Papai-Zumbi. No entanto, o que não fica claro para a personagem é a impossibilidade de não haver catalogação para um ser considerado por ela primitivo. Esse fato evidencia a limitação da própria perspectiva de Carabosse diante do desconhecido.

O segundo exemplo ocorre após Carabosse vencer Papai-Zumbi: ela governa a floresta por “um tempo sem frente e traz conforme menciona o contator de histórias” (Chamoiseau, 1982, p. 103). A cena intitula “A Grande Noite”, retrata um cenário surreal:

#### La Grande Nuit

*Une multitude de créatures de notre Merveille peinent dans un incompréhensible échafaudage d'acier, de roues dentées, de barbelés : architecture démentielle, inquiétante et absurde.*  
*Fumées noirâtres. Nuisances diverses.*  
*Au milieu, Carabosse, grosses lunettes sur le nez, s'escrime au-dessus d'un chaudron relié à des alambics, des cornues, des éprouvettes, des ballons... etc.*  
*Balai manipule fioles multicolores et fumantes.*  
*L'ensemble a un aspect « industrie moderne ». Les voix de Carabosse et de Balai alternent : « calcination excellente... catalyse... coagulation retardée... commencez la dessiccation... docimasia en cours... lixiviation en bonnevoie... volatilisez la trois et décantez... bonne fermentation... cémentation réussie... hélas combustion trop lente sur la 27 ... traces visibles d'uranium... préparez la tubulure... » etc.*  
*Le tout baigne dans un violet sinistre.*  
*Le tableau s'achève sur un ricanement de Carabosse.*  
 (Chamoiseau, 1982, p. 104)

---

#### A Grande Noite

*Uma multidão de criaturas da nossa Maravilha luta em um incompreensível andaime de aço, engrenagens, arames farpados: arquitetura louca, inquietante e absurda.  
Fumaças pretas. Nuances diversas.  
No meio, Carabosse, óculos grandes no nariz, a esgrimir-se por cima de um caldeirão ligado a alambiques, retortas, tubos de ensaio, balões... etc.  
Vassoura manipula frascos multicores e borbulhantes.  
O conjunto tem um aspecto de “indústria moderna”. As vozes de Carabosse e da Vassoura alternam: “excelente calcinação...catalisar...coagulação atrasada comece a dissecação...docimasia em progresso...lixiviação em boa forma... volatilizar os três e decantar... boa fermentação... carburação sucedida... infelizmente, combustão lenta na 27... vestígios visíveis de urânio... prepare o tubo...” etc.  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)*

A representação de um laboratório repleto de espécimes prontas para serem minuciosamente analisadas, observadas, dissecadas, cauterizadas e catalogadas denota um ambiente de experimentação e investigação que explicita a aplicação da metodologia greco-latina, imposta e efetivamente implantada por Carabosse e sua companheira, Vassoura. Além disso, a composição de aço é a representação da materialização do desejo de controlar e governar aquilo ou aqueles seres que não se assemelham às suas características greco-latinas, ou seja, não humana.

Mais uma vez a metodologia greco-latina de Carabosse não apenas impõe uma visão específica de ordem e classificação, mas também demonstra uma tentativa de enquadrar a diversidade da floresta dentro de categorias concebidas por uma tradição exterior.

Dessa maneira, a simbiose entre o laboratório como local de experimentação e a presença de uma arquitetura de aço como símbolo de controle elucidam a tentativa de Carabosse de amalgamar controle e governança sob a nova terra descoberta.

Por fim, o terceiro aspecto de relevância reside na esfera econômica. A cultura greco-latina, historicamente, fundamentava-se na exploração de escravos e na valorização da riqueza proveniente do solo. Ao desembarcar na nova terra, designada pelo Grande Conselho, Carabosse não almeja a exploração do território da maravilha por mera curiosidade, visa apropriação e usufruto de toda a diversidade existente, que ela percebe como exclusivamente passível de lhe pertencer. Assim, ao chegar na nova terra descoberta, ela afirma:

## CARABOSSE

Hé hé hé hé  
 Nous allons prendre possession de ce pays  
 Dominer les rivières  
 Domestiquer les vents  
 Classer les végétaux pouvant servir aux philtres énergétiques  
 Etudier la sève des arbres  
 Disséquer les feuilles  
     les racies  
     les fruits  
 Opérer un relevé systématique de tout ce potentiel de  
     matières premières que nous exploiterons à peu  
     de frais pour de Grande Conseil  
 Nous allons aussi soumettre à nos ordres  
     tous les oiseaux gros et petits  
     tous les papillons  
     tous les lézards  
     toutes les fourmis  
     la moindre mite !  
 Enfin, tout ce qui rampe, marche, court ou vole sera traité, domestiqué, mis sous  
 Etat-Civil, pour une domination totale de ce bout de terre  
 (Chamoiseau, 1982, p. 16)

---

## CARABOSSE

Ha ha ha ha  
 Tomaremos posse desse país  
 Dominar os rios  
 Domesticar os ventos  
 Classificar os vegetais que podem servir como poções energéticas  
 Estudar a seiva das árvores  
 Dissecar as folhas  
     as raízes  
     as frutas  
 Fazer um levantamento sistemático de todo esse potencial de  
     matérias-primas que exploraremos um pouco a  
     baixo custo para o Grande Conselho  
 Nós também vamos submeter às nossas ordens  
     todos os pássaros grandes e pequenos  
     todas as borboletas  
     todos os lagartos  
     todas as formigas  
     a mais pequena traça!  
 Enfim, tudo o que rasteja, caminha, corre ou voa será tratado, domesticado,  
 registrado, colocado sob Estado-Civil, para uma dominação total deste pedaço de  
 terra



(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Desse modo, a exploração econômica que Carabosse pretende implementar não se restringe unicamente à meticulosa submissão e controle, abrangendo até mesmo os seres mais diminutos, como “a mais pequena traça<sup>100</sup>” (Chamoiseau, 1982, p. 17). Além disso, inclui a utilização dos próprios indivíduos que ela planeja escravizar. Este processo de exploração evidencia o não reconhecimento por parte de Carabosse desses indivíduos, os enquadrando em uma categoria alheia à humanidade. Tal classificação, por conseguinte, justificaria qualquer ação de escravização que deseje adotar. Nesse sentido, ao manifestar sua intenção de subjugar esses indivíduos, ela declara:

CARABOSSE

Alors je déclare esclaves ces inhumaines !

Prenez note :

« Première rencontre de Mademoiselle de Carabosse, diplômée de la grande Sorcellerie gréco-latine, avec des indigènes du nouveau pays... point... à la ligne... Il se révèle que ces êtres... »

BALAI

(notant)

... ces êtres...

CARABOSSE

« ... ne possèdent aucun des attributs de l'humanité légale, aucune lueur d'intelligence, et qu'ils végètent dans un état des plus primitifs... »

(Chamoiseau, 1982, p. 68)

CARABOSSE

Portanto, declaro escravos estes inumanos!

Tome nota:

“Primeira reunião de Senhorita de Carabosse, graduada da grande Bruxaria greco-latina, com nativos do novo país... ponto... parágrafo... Revelou-se que... estes seres... »

VASSOURA

(anotando)

<sup>100</sup> [...] la moindre mite!

... estes seres...

CARABOSSE

« ... não possuem nenhum dos atributos da humanidade legal, sem brilho de inteligência, e eles vegetam em um dos estados mais primitivos... »  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Assim, a Fada Carabosse revela toda sua perspectiva discriminatória e desumanizante em relação aos habitantes originários da nova terra. A estratégia de explorar não apenas os recursos naturais, mas também os próprios indivíduos, denota uma visão imperialista e opressiva, tal qual a cultura greco-latina. Ao categorizar esses nativos como seres fora da humanidade, Carabosse justifica sua intenção de escravizá-los, empregando uma narrativa que historicamente sustentou práticas coloniais e imperialistas. A exploração econômica, neste contexto, não é apenas uma questão de aproveitar recursos, mas também de subjugar uma população, desconsiderando completamente sua dignidade e humanidade.

Em última análise, a figura de Carabosse, posicionada como protagonista do mundo ocidentalizado, destaca o papel central, crucial, da ideologia discriminatória e impositiva. Sua figura emblemática, no contexto apresentado por Chamoiseau (1982), reflete a ambição expansionista dos europeus no Novo Mundo, impulsionada pelas conquistas territoriais do século XV. Nesse contexto, Carabosse simboliza os principais paradigmas das sociedades colonialistas.

Ao equiparar a atuação de Carabosse à chegada dos europeus nas Américas, percebemos uma correlação com a colonização. Da mesma forma que a figura mítica busca subjugar e desumanizar os habitantes locais para atender aos seus interesses, as potências colonizadoras, ao se estabelecerem no Novo Mundo, empregam estratégias discriminatórias e impositivas para consolidar seu domínio sobre as populações originárias. A comparação com a colonialidade ilustra como a personagem não é apenas uma entidade ficcional, mas também um arquétipo que ressoa com aspectos históricos reais.

### 3.5 Vassoura: Questionadora do ocidente, (des) apoiadora de Carabosse

A personagem da Vassoura, conforme retratada na peça de Chamoiseau (1982), emerge não apenas como um simples acessório característico de uma bruxa europeia. A Vassoura desempenha um papel central na trama, destacando-se como uma figura de questionamento e desafio. Longe de ser apenas um objeto inanimado, a Vassoura se revela como um ser dotado de voz própria, valendo-se de recursos linguísticos, como a ironia e o ritmo, para questionar sua mestra, Carabosse.

Ultrapassando a concepção tradicional de mero apetrecho simbólico, a vassoura assume uma função crítica e reflexiva. A personagem utiliza a ironia para destacar pelo menos duas posições distintas. A primeira posição, evidente na peça, caracteriza-se pela oposição aos ideais promovidos por Carabosse. Ao empregar a ironia, a vassoura expressa seu desacordo com as ações de Carabosse, questionando-a. Para ilustrar essa primeira ocorrência, recorro ao diálogo entre as duas personagens mencionado anteriormente, o qual destacava as características de posse de terras e dominação por parte de Carabosse. Nesse momento, as características de Carabosse dialogam com a ironia utilizada pela Vassoura:

[...]

CARABOSSE

Tout cela est à nous !

BALAI

Comment donc savez-vous  
que tout cela est à vous ?

CARABOSSE

C'est comme cela ! Que voulez-vous que je vous dise !  
C'est dans la forme de mon esprit  
Je pars de chez moi  
Je débarque autre part  
et tout ce qui est devant moi  
est à moi

BALAI

Mais pourquoi?  
De toutes vos mille années d'existence  
Vous n'y avez jamais mis la moindre griffe je pense  
Et vous ignorez même jusqu'à son existence !  
Le Maître de céans croyez mon expérience

ne l'entendra point de cette oreille, ni ne dansera cette dance

CARABOSSE

Qué Maitre de céans ?!  
 Ici le Maitre c'est moi ! C'est tout !  
 C'est dans la logique meme des choses  
     dans la forme de mon esprit

BALAI

**Forme d'esprit ou pas  
 sauf votre respect, à l'allure où ça va  
 c'est du triste nom de vol que je qualifierais cela**

CARABOSSE

Qué vol ?!  
 Il n'y a pas de vol sans définition légale  
 Et les lois c'est nous qui les établissons !  
 D'ailleurs, pour calmer vos émois, je vais en promulguer  
 une tout de suit : notez Balai... notez...

BALAI

*(colepin en main)*

J'écoute, à la main une pointe  
 et aux côtes... ouille... une pointe  
 (Chamoiseau, 1982, p. 11)

CARABOSSE

Tudo isso é nosso!

VASSOURA

Como é que você sabe  
 que tudo isso é seu?

CARABOSSE

As coisas são assim! O que você quer que eu te diga!  
 Está na forma do meu espírito  
 Eu saio de casa  
 Eu desembarco em outro lugar  
 e tudo o que está diante de mim  
 é meu

VASSOURA

Mas por quê?

**De todos os seus mil anos de existência**  
**Acho que você nunca teve uma pontinha de dúvida**  
**E você seria capaz de ignorar até mesmo sua existência!**  
 O Senhor deste lugar acredite na minha experiência  
 não vai dar ouvidos a isso, nem dançar conforme a sua música

CARABOSSE

Que Senhor deste lugar?!  
 Aqui, o Senhor sou eu! É isso!  
 Está na própria lógica das coisas  
 na forma do meu espírito

VASSOURA

**Forma de espírito ou não**  
**com todo o respeito, da maneira como isso vai**  
**eu qualificaria isso com o triste nome de roubo**

CARABOSSE

Que roubo?!  
 não há roubo sem definição legal  
 E as leis somos nós que estabelecemos!  
 A propósito, para acalmar as tuas emoções, vou promulgar  
 uma agora mesmo: anote Vassoura...anote...

VASSOURA

*(caderneta na mão)*

Prossiga, na mão uma ponta  
 e nas costas...uuu uma pontada  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024, grifo próprio)

A personagem Vassoura, no trecho apresentado, não expressa apenas uma discordância direta com a perspectiva de Carabosse, mas também utiliza a ironia como uma ferramenta crítica para subverter o discurso da mestra. Vassoura não se contenta em aceitar tal afirmação sem questionamento. Ao mencionar “com todo o respeito, da maneira como isso vai, eu qualificaria isso com o triste nome de roubo”, a Vassoura sugere uma avaliação moral negativa das ações de Carabosse, questionando a legitimidade de suas práticas. A resposta de Carabosse, por sua vez, destaca a relatividade das definições legais e a autoridade imposta pela bruxa sobre a criação e modificação das leis.

Assim, nesse trecho, a Vassoura assume o papel de bobo da corte, uma figura tradicionalmente conhecida por sua capacidade de usar o humor, a ironia e a sátira para questionar e desafiar a autoridade dos poderosos. A personagem utiliza esse papel ao sublinhar a falta de justificção e a arrogância nas declarações de Carabosse. Ao perguntar “Mas por quê?”, Vassoura não só expõe a falta de fundamento das reivindicações de Carabosse, mas também a sua possível falta de autocrítica e dúvida, características essenciais para uma liderança justa e equilibrada.

Ao longo do diálogo, Vassoura usa a ironia para destacar a arrogância de Carabosse e expor a fragilidade de sua lógica de poder. Ao sugerir que Carabosse nunca teve uma pontinha de dúvida em seus mil anos de existência, ela coloca em xeque a ideia de que a certeza é uma qualidade desejável. Além disso, Vassoura destaca a possibilidade de Carabosse ignorar até mesmo sua própria existência, evidenciando uma desconexão perigosa entre o líder e a realidade. Quando Carabosse tenta legitimar seu poder com a frase “Está na própria lógica das coisas na forma do meu espírito”, Vassoura contrapõe de maneira contundente, chamando essas ações de “roubo”. Esse ato de nomear explicitamente a injustiça demonstra a coragem do bobo da corte em enfrentar a autoridade de frente, usando a verdade como arma.

A interação culmina com Carabosse criando uma nova lei arbitrária para acalmar Vassoura, que, em uma cena quase cômica, anota as palavras com uma mistura de obediência e sarcasmo: “Prossiga, na mão uma ponta e nas costas...uui uma pontada”. Esse gesto final de Vassoura não só obedece à ordem, mas também denuncia a opressão que acompanha o poder absoluto de Carabosse.

A segunda posição, contrariamente, é evidenciada pela consonância com as ideias de Carabosse mesmo ao questioná-las, revelando uma dinâmica de poder e submissão. A personagem Vassoura, embora inicialmente pareça discordar dos métodos e intenções da bruxa opressora, pode estar indicando uma submissão disfarçada, na qual a aparente discordância esconde uma aceitação ou até uma cumplicidade com o poder dominante. Dessa forma, Vassoura pode estar não apenas reconhecendo, mas também endossando o poder e a autoridade de Carabosse, apesar das aparências iniciais de desacordo. No entanto, acredito que, nesse caso específico, Vassoura atua como uma agente de crítica e reflexão, essencial para a manutenção de um equilíbrio moral e ético frente ao poder absoluto representado por Carabosse.

#### 4. O CONTADOR DE HISTÓRIAS

*Le conteur tirant un conte  
Face à une compagnie veille est le début de notre théâtre*

Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, em *Lettres Créoles*

Conforme mencionado anteriormente, o teatro contado encontra inspiração na narração de contos crioulos. De acordo com Bérard (2009), é a presença do contador de histórias na cena que mantém a ligação com a tradição oral e a vigília dos contos. O Contador de histórias se mostra não só um personagem importante, mas uma figura-chave para o “teatro contado”. O contador de histórias desempenha a função de “narrador que não mais inventa histórias, mas relata o passado e, assim, torna-se o porta-voz da História das Antilhas, de suas lutas de resistência e de emancipação<sup>101</sup>” (Bérard, 2009, p. 118). Acusado de ter abandonado o “seu mundo do vocal e das vigílias para escrever seus contos<sup>102</sup>” (Chamoiseau, 1982, p. 5), o contador de histórias é considerado culpado por ter traído a oralidade, pois, uma vez que imprimiu no papel suas palavras, ela se sentiu traída. Por esta grande traição, é julgado por um conselho de diabos e de respondedores, presidido por Papai-Zombi, “grande diretor do nosso mundo maravilhoso<sup>103</sup>” (Chamoiseau, 1982, p. 5), detentor de imensos poderes e guardião da palavra oral.

Papai-zumbi e o contador de histórias são dois personagens que se fundem ao narrador da trama de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982), culminando em uma multiplicação da figura do contador de histórias, que de acordo com Bérard (2009, p. 120) “sublinha toda a distância que separa a escrita da oralidade, a peça de teatro da tradição oral, uma distância que o escritor busca diminuir”. Para incarnar a oralidade crioula que se vê ameaçada, o contador impõe uma presença vocal e física constante por meio dessa multiplicação de figuras. Nesse sentido, ele quem anuncia o “avant la parole” (antes da palavra) da trama, dizendo:

---

<sup>101</sup> Le conteur remplit la fonction de narrateur qui n’invente plus d’histoire, mais fait le récit du passé et devient ainsi le porte-parole de l’Histoire des Antilles, de ses luttes de résistance et d’émancipation.

<sup>102</sup> Son monde du vocal et des veillées pour ECRIRE ses contes.

<sup>103</sup> Grand Directeur de notre monde merveilleux.

### AVANT LA PAROLE

Quand il y a colonisation, il y a non seulement colonisation d'un peuple par un autre, d'hommes par d'autres hommes, mais aussi domination d'une culture par une autre.

Le Monde de La Merveille de la culture dominante, (ses contes, ses légendes, ses mythes) soumettra celui de la culture dominée.

Aux Antilles, les colons sont venus, porteurs de leur Imaginaire.

Les Africains aussi.

Les colons uni amené la Fée Carabosse. Les Africains ont amené Manman Dlo. Une sorcière fabuleuse face à une Diablesse matador. La bataille étaot inévitable.

Le Parole qui va suivre, raconte le déroulement de la colonisation dans le Monde de la Merveille. Carabosse, au nom de sa confrérie, emprisonne le pays dans une architecture d'acier : elle décompose la Nature et canalise la Vie. De plus, elle réduit em esclavage toutes les créatures de notre Merveille.

Manman Dlo, âme de la Léopard, reine de l'Eau, lui échappe. Mais, por vaincre, elle devra opérer une Grande Recherche, sorte de quête de Soi.

Carabosse sera chassée, mais rien ne sera plus comme avant. Manman Dlo a gardé sa baguette. On peui dire hélas ou tant mieux.

Quoiqu'il en soit, dans la féerie, les danses, les chants, les couleurs de varechs et de soie, ce soir, mes enfants, la Parole este magique.

(Chamoiseau, 1982, p. 7)

### ANTES DA PALAVRA

Quando há colonização, não há só colonização de um povo por outro, de homens por outros homens, mas também a dominação de uma cultura por outra.

O mundo da Maravilha da cultura dominante (seus contos, lendas, mitos) irá subjugar a da cultura dominada.

Portadores da sua própria imaginação, vieram os colonos, para as Antilhas.

Os Africanos também.

Os colonos trouxeram a fada Carabosse. Os africanos trouxeram Manman Dlo.

Uma bruxa fabulosa a enfrentar uma diaba matadora. A batalha era inevitável.

A palavra que se seguirá, conta a história da colonização no Mundo da Maravilha.

Carabosse, em nome da sua irmandade, aprisiona o país em uma arquitetura de aço: decompõe a Natureza e canaliza a Vida. Além disso, reduz à escravidão todas as criaturas da nossa Maravilha.

Manman Dlo, alma do Léopard, rainha da Água, ela escapa. Mas, para vencer, terá de realizar uma Grande Busca, uma espécie de busca de Si.

Carabosse será expulsa, mas nada será como antes. Manman Dlo ficou com a sua varinha. Pode-se dizer infelizmente ou ainda bem.

O que quer que seja à noite, no conto de fadas, as danças, as canções, as cores de algas e seda, esta noite, meus filhos, a Palavra é mágica.

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

O estilo narrativo adotado pelo narrador se assemelha ao do contador de histórias, evidenciando-se na disposição do texto que visa capturar a entonação e o modo como as



palavras devem ser proferidas. Embora esta característica perpassasse todo o texto e todos os demais personagens, o contador de histórias apresenta uma peculiaridade que o distingue: a seriedade com que entrega suas falas. Na citação anterior, observa-se uma neutralidade na forma como as informações são apresentadas; os personagens principais ao serem enunciados são apresentados com apostos explicativos, “Manman Dlo, alma do Lézarde, rainha da água”, indicando ao leitor os sinônimos nominais que estão por vir.

Cada contador de histórias representa um estágio distinto da expressão oral que Chamoiseau busca reduzir: parte-se da oralidade de Papa-Zombi, típica das vigílias dos contos crioulos, proferidas ao cair da noite, e, assim, progride-se para o domínio da escrita, em que o contador de histórias, que também é escritor – neste caso, Chamoiseau –, registra suas narrativas. No palco teatral, essa expressão escrita é convocada a resgatar sua essência oral original através da figura do contador, que assume o lugar do escritor e dá voz ao texto.

O contador de histórias, em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* se coloca, portanto, do lado da narrativa e fora da ação. O tom de suas palavras é dado pelo tambouyé ou tocador de tambor, que se coloca em cena sempre que requisitado pelo contador quando menciona *Roye ! tambouyé donne une mesure* (Roye! tambouyé solta o som) (p. 26), *Tambouyé arrêtez la mesure !* (Tambouyé pare com o compasso!) (p. 43), ou ainda *Rope ! Tambouyé donne un ti-coup sur ça* (Rope! Tambouyé solta um ti-coup para isso) (p. 107). Ao fazer vibrar seu tambor, o som de seu *gros ka*<sup>104</sup> dá o tom, as pausas, os avanços, sendo transcritos sobre a página sem qualquer pontuação que respeite normas do mundo escrito. Desse modo, como afirma Chamoiseau (2021), o contador de histórias mobilizará inúmeros recursos de fala, os quais ele destaca:

O contador de histórias mobilizará os recursos do riso, as piruetas da leveza, do cômico, do grotesco; ele vai sem hesitar do sublime ao vulgar. Ele fala junto, respondem-lhe em conjunto, ele continua falando sobre o que lhe respondem; nesse movimento se elabora um discurso coletivo, o "eu" está no "nós", o "nós" sustenta o "eu". O Contador não grita, mas envolve, sua narração é rápida, clara-não-clara, alta-baixa, direta-e-indireta; as digressões e as repetições voam, as listas são intermináveis, sílabas repetidas são usadas para metralhar ritmo, isso gira no hipnótico, em acidentes, quedas elevadas. Risos, gritos, balbucios, eventos, depois músicas suaves, jarro de milho, pequenos silêncios; ele zomba de tudo, começando por si mesmo, seu riso soluça, suas lágrimas gritam de alegria; ele dança com a

<sup>104</sup> O Gros Ka é um tipo de tambor tradicional utilizado para a música Gros Ka, um gênero musical que leva o mesmo nome do tambor. Fabricado a partir de um tronco de árvore oco, geralmente coberto em uma extremidade com uma pele de animal esticada, o Gros Ka é conhecido por seu som profundo e ressonante.

morte para não aceitá-la, leva-a consigo para melhor distanciá-la, faz dela um combustível da mais alta vitalidade; passado, presente, futuro são triturados juntos, o tempo também com as paisagens, ele está aqui mas sinaliza que partiu, se diz ausente a cada momento em que chega, diz conter-se todo na poeira de seus calcanhares, se oculta assim para mostrar o que diz<sup>105</sup> [...] (Chamoiseau, 2021, p. 142).

Chamoiseau descreve a vivacidade do papel do contador e a dinâmica de seu ofício, sendo caracterizado como um catalizador para a construção de uma “comunidade narrativa”, na qual o diálogo contínuo entre narrador e público cria um discurso coletivo. O diálogo dinâmico, em que “o eu está no ‘nós’ e o ‘nós’ sustenta o ‘eu’”, ressalta a natureza interativa do oral, que é construída tanto pelo contador quanto pelos ouvintes/leitores. Sua narração rápida, oscilando entre claro-dia e escuro-noite, alto e baixo, reflete a habilidade do contador em manipular a linguagem e a habilidade de capturar a atenção de quem se encontra presente neste movimento narrativo. As repetições, as listas intermináveis e expressões são técnicas que ele utiliza que ajudam a construir uma atmosfera quase hipnótica.

Por fim, o contador também é visto como um personagem que desafia sua mortalidade e o mundo ao seu redor, zombando, de tudo, inclusive de si mesmo. Seu riso e suas lágrimas, junto com sua dança com a morte, simbolizam uma resistência à inevitabilidade do fim.



...

<sup>105</sup> Le Conteur mobilisera les ressources du rire, les pirouettes de la légèreté, du comique, du grotesque ; il ira sans tremble du sublime au grossier. Il parle-avec, on lui répond ensemble, il parle encore sur ce qu'on lui répond ; dans ce mouvement s'élabore une parole collective, le "je" et dans le "nous", le "nous" soutient le "je". Le Conteur ne hurle pas mais enveloppe, sa narration est rapide, Claire-pas-claire, haute-basse, directe-et-par-derrière ; les digressions et les répétitions virevoltent, les listes sont interminables, des syllabes répétées servent à mitrailler du rythme, cela tournoie dans l'hypnotique, en accidentes, chutes envolées. Rires, cris, balbutiements, évènements, puis musiques douces, bocal de mil, petits silences ; il se moque de tout, à commencer par lui-même, son rire sanglote, ses larmes hurlent de joie ; il danse avec la morte pour ne pas l'accepter, l'emporte avec lui pour mieux la distancer, en fait un combustible de la plus haute vitalité ; passé, présent, futur sont concassés ensemble, le temps aussi avec les paysages, il est ici mais se signale parti, se dit absent à chaque moment où il arrive, il disse tenir tout entier dans la poussière de ses talons, se dissimule ainsi pour montrer ce qu'il dit [...]

### CAPÍTULO III

---

TRADUÇÃO · CRIOLA · ESCRITA

*“A tradução é uma verdadeira operação de criouliização, doravante uma prática nova e inevitável da preciosa mestiçagem cultural. A arte do cruzamento das mestiçagens que aspiram à totalidade-mundo, arte da vertigem e da salutar errância, a tradução inscrever-se, dessa maneira, e cada vez mais, na multiplicidade de nosso mundo”.*

Édouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade*

Neste terceiro capítulo, exploro com maior detalhe a jornada percorrida durante o processo de tradução da peça *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, de Patrick Chamoiseau, para a língua portuguesa. Desse modo, este capítulo, em certa medida, adotará uma perspectiva mais descritiva, revelando a metodologia empregada na tradução e a evolução do projeto tradutório. Uma breve introdução é necessária para esclarecer como me envolvi com o texto que é o foco deste estudo.

Desde o primeiro momento da leitura da peça de Chamoiseau, soube que seria um grande desafio pensar em uma tradução para suas palavras. Não imaginava que a dificuldade em encontrar esse texto e em traduzi-lo refletiria na dificuldade que temos de ouvir nossos ancestrais e em encontrar, em nossas histórias, a composição de nossos elos perdidos. Essa dificuldade marcante não decorre de um mero desinteresse, mas de um projeto concebido muito antes de nossa existência.

Adentrar o universo social, natural, cultural e linguístico de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* me transportou para uma autorreflexão sobre os apagamentos que definem nossa existência enquanto seres compósitos, periféricos e colonizados. Percorrer as páginas que são delineadas permite percorrer um percurso crítico, porém leve e que sustenta a possibilidade de exasperar sentimentos antes trancafiados.

Tendo inicialmente compreendido essas dificuldades e aberto os olhos para aquilo que também não deveria ser apagado na tradução, dei alguns passos atrás pensando em como poderia evidenciar de forma objetiva uma tradução crioula, tema esboçado em minha dissertação de mestrado, permitindo ao leitor apreender, mesmo que em parte, a complexidade e características que esta peça carrega.

Nesse contexto, proponho um projeto de tradução que tente dar conta, na medida das possibilidades, de um texto carregado de referências não só em sua composição textual, mas em sua essência de vida. Essa essência é evidenciada por cada característica cultural que é representada nas linhas que se desdobram face a cada cena.

As velas que pretendo içar nessa tradução não são mais as da conquista além-mar, mas as do reconhecimento da existência da diferença.

Pensar a tradução não infere separar língua de cultura, gramática de literatura, onomástica de identidade; ao contrário, possibilita oferecer ao outro o acesso a uma forma diferente de ver e aceitar o mundo. Assim, ao içar as páginas que compõem este terceiro capítulo, me propus a pensar a tradução a partir de uma perspectiva decolonial e guiada pelas reflexões de Seligmann-Silva e Ndikung. Em seguida, navego nas correntes do que nomeio texto mestiço<sup>106</sup> ou crioulo para culminar no que denomino projeto de tradução crioula.

As correntes navegadas posteriormente são de caráter prático-objetivo no qual descrevo algumas das estratégias adotadas para a realização da tradução, tomando como norte os preceitos da tradução crioula predefinidos. Feito isso, apresento seções das estratégias adotadas com alguns exemplos apresentados de forma estendida para que o leitor possa adentrar ao universo e formato da peça. Essas seções exploram uma gama de tópicos fundamentais: desde a grafia de nomes de personagens, palavras em maiúscula e minúscula, até a pontuação expressiva e suas implicações. Além disso, apresento de forma breve as menções sobre fauna e flora – árvores, frutas, legumes, peixes, insetos e a estratégia adotada para a tradução desses elementos. Em seguida, descrevo todo o percurso de tradução desde o processo de transcrição do texto em imagem até a finalização da última versão da tradução. Por fim, apresento os elementos complexos da tradução: ritmo, oralidade, onomatopeias, interjeições, registro oral e tradução dos nomes dos personagens.

As palavras que iniciam este capítulo não se acabam com fim de suas páginas. Muito ainda poderia se elucidado, mas não há espaço para que as miudezas, não menos importantes dessa tradução, sejam colocadas. De todo modo, as características do texto e da tradução aqui apresentadas são significantes para uma compreensão inicial do processo que nos permitirá acessar *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* em português, intitulado-se, por fim: Manman Dlo contra a fada Carabosse.

---

<sup>106</sup> Em minha dissertação iniciei essa discussão utilizando a denominação de texto mestiço. No entanto, no desenvolver dos estudos e escritos, me parece mais coerente a utilização do termo texto crioulo. Nesse sentido, utilizarei esta denominação no decorrer do texto.

## 1. TRADUÇÃO INTENCIONAL E CULTURAL: ABORDAGENS E DESAFIOS NO PROJETO DE TRADUÇÃO DE MANMAN DLO CONTRE LA FÉE CARABOSSE

A reflexão acadêmica sobre o processo de tradução necessita, cada vez mais, reconhecer a natureza intrinsecamente social desta prática. A tradução, concebida como uma ferramenta de disseminação de conhecimento, implica um processo que é profundamente influenciado por fatores sociais e culturais. Isso demanda conscientização das metodologias de tradução empregadas, que devem ser delineadas dentro de um projeto de tradução estruturado. A tradução, portanto, não é um ato aleatório, mas sim um empreendimento intencional com objetivos claros e específicos, destinados a um público-alvo definido.

Este processo assemelha-se às intenções subjacentes à linguagem e ao discurso. Assim como ao enunciar um discurso temos uma intenção, a tradução deve também ser impulsionada por um propósito específico. No contexto específico da tradução de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, de Patrick Chamoiseau, o objetivo primordial é evidenciar a riqueza da diversidade linguística, enfatizando a oralidade inerente ao texto, seus aspectos crioulos e, sobretudo, trazer à tona a sua composição relacional. Adicionalmente, a tradução apresentada é concebida com uma finalidade acadêmica, visando de forma direta um estudo sobre a obra, não excluindo, portanto, outras possibilidades tradutórias. Com essa premissa em mente, ao longo deste capítulo, embora uma direção tenha sido escolhida, alternativas tradutórias são apresentadas conforme se mostram pertinentes.

A transição da oralidade para a escrita em textos, particularmente nos teatrais, adiciona uma camada de complexidade significativa. Conforme apontado anteriormente no capítulo II, a peça se apresenta em formato visual em versos, na tentativa de reproduzir os tons das falas dos personagens. Nesse sentido, pode-se afirmar que as palavras que nascem da oralidade – referente boca-ouvido – se imprimem no papel – referente olho-mão –, e retornam, por meio da encenação ou da leitura do texto à oralidade.

Essa dupla natureza da oralidade na peça de Chamoiseau levanta uma questão fundamental para esta escrita: *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* foi escrita para ser lida ou encenada? A resposta a essa pergunta não é unilateral.

Chamoiseau esclarece essa questão em entrevista, afirmando que a peça cumpre um duplo papel, mas o ideal seria ouvi-la, principalmente devido às suas características orais, como as onomatopeias. Ele enfatiza que o “lado sonoro”<sup>107</sup> é o mais importante. O autor destaca que a peça se destina tanto à leitura quanto à encenação, mas que a experiência auditiva é especialmente significativa, dada a presença de onomatopeias e automatismos, elementos característicos da linguagem oral e de personagens como o Contador de Histórias e a própria Manman Dlo.

Ao considerar essas características, a prática da tradução textual, destinada tanto à leitura quanto à encenação, requer estratégias tradutórias e abordagens diferenciadas, particularmente para a preservação da oralidade. Sobre essa temática, o professor na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rodrigo Ielpo, em seu artigo *A tradução do texto teatral: performances de uma poética* (2018), afirma que desde o início, “já no ato de transposição da peça escrita para a cena há a necessidade de uma tradução intersemiótica que leve em conta a teatralidade não apenas 'prevista' pelo texto, mas também aquela elaborada pelos processos cênicos que guiarão sua efetiva execução” (Ielpo, 2018, p. 47). No caso específico de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, o trabalho com a oralidade do texto é essencial não só para a manutenção dessa teatralidade já prevista, mas também de elementos intrínsecos à oralidade.

Embora esta tese não tenha como foco principal uma tradução exclusivamente destinada à encenação, é importante considerar os elementos específicos ligados à oralidade na tradução. Nos trechos em crioulo, por exemplo, enfrenta-se o desafio de manter a essência poética e cultural da obra original. Por essência poética e cultural, entendem-se as nuances das palavras utilizadas e as significações que elas apresentam dentro daquele contexto de cosmovisão.

Nesse sentido, a tradução não deve apenas transpor informações, mas também preservar os elementos estilísticos e culturais intrínsecos ao texto original. Ao tomar como uma das estratégias de manutenção desses elementos, opto por manter passagens no idioma original, em crioulo, o que pode causar um estranhamento produtivo no leitor, incentivando a pesquisa e o aprofundamento no contexto cultural da obra. Este efeito de estranhamento é deliberado e alinha-se aos objetivos deste projeto de tradução.

---

<sup>107</sup> Oui, les deux. Mais l'idéal c'est d'écouter. Quand il y a des onomatopées, ça veut dire qu'on peut aussi l'écouter. L'idéal c'est le côté sonore.

O público-alvo desta tradução específica é composto por acadêmicos e especialistas, sem prejuízo da acessibilidade do conteúdo a um público mais amplo. Tal escolha reconhece a importância de uma metodologia tradutória que evite simplificações excessivas, visando preservar a complexidade e a riqueza do texto original. Assim, não há uma única forma de realizar a tradução, nem uma metodologia única para um texto que se vê e se coloca como relacional. Portanto, é possível uma tradução que se proponha relacional comunicando-se com as possibilidades e estratégias tradutórias diversas.

Por fim, a tradução de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* representa um esforço significativo na manutenção de elementos culturais e históricos não hegemônicos, integrando-os a uma narrativa que entrelaça ficção inspirada em contos de fadas com representações de fauna, flora, oralidade e o universo crioulo. Esses elementos são apresentados em um espaço de imaginação que revela uma interconexão sinérgica. Juntamente com os personagens e o cenário, que parecem entidades separadas, mas, entrelaçados, esses elementos se desenvolvem e assumem diferentes formas ao longo da peça.

### 1.1 Repensando a tradução: Descolonização e Crioulização no contexto de textos Mestiços

Atualmente, a necessidade de reexaminar e redefinir práticas tradutórias é mais urgente do que nunca. Com o crescente reconhecimento da diversidade cultural, dos apagamentos e exclusões passadas, e das complexas interações entre diferentes culturas, a tradução, como mencionado, precisa ir além da simples transposição de palavras de uma língua para outra ou de adaptações que não preservem suas características intrínsecas. Nesse sentido, com base nas ideias de Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau, busco desenvolver os conceitos de “texto crioulo” e “tradução crioula”, utilizando suas teorias como fundamentos para essa abordagem.

Essa perspectiva exige um entendimento da tradução não apenas como um exercício linguístico, mas como um processo intrinsecamente ligado às dinâmicas de poder e identidade. O conceito de *Disothering* (*desoutrizadora*), conforme articulado por



Bonaventure Ndikung<sup>108</sup> e interpretado por Seligmann-Silva, professor na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), emerge como fundamental neste contexto. O docente propõe uma abordagem tradutória que se distancia de métodos que perpetuam a invisibilidade de diferenças culturais e identidades. Em vez disso, essa abordagem busca uma prática tradutória pós-colonial e decolonial que resista à ontologização das identidades e diferenças – um processo que está na raiz de totalitarismos, essencialismos e purismos de ordem linguística, política, racial, nacional etc. Desse modo, “à tradução vincula-se sempre a uma necessária atualização, uma apropriação, *Aneignung*” (Seligman-Silva, 2022, p. 35). Este novo paradigma de tradução desafia os tradutores a reconhecerem e valorizarem a heterogeneidade cultural e linguística, promovendo assim um intercâmbio mais autêntico e equitativo entre culturas.

O método da “desoutrização”, consiste, então, em “procedimentos voltados para, inicialmente, inscrever de modo claro, tornando consciente ao 'otherer' (aquele que produz a outrização) e sobretudo ao 'outrizado', esse mecanismo colonizador” (Seligman-Silva, 2020, p. 27). Essa abordagem da tradução da desoutrização ou como desoutrização coloca em evidência as dinâmicas relacionais com o outro, assim como define Glissant, e aponta para uma impossibilidade de pensar a tradução decolonial desvinculada de um compromisso íntimo entre o sistema capitalista, o racismo e demais problemáticas do antropocentrismo. Para Glissant, “compreender o outro, os outros, é aceitar que a verdade de outro lugar se justaponha à verdade daqui” (2013, p. 48). Essa justaposição de verdade de diferentes lugares lança um convite a reconhecer e valorizar a diversidade, permitindo que diferentes realidades coexistam e se complementem.

Nesse contexto de inclusão do outro, dos outros, é imperativo ressaltar, sob minha perspectiva, ao menos um aspecto primordial. Conforme foi elucidado no capítulo I, a importância dos estudos sobre colonialismo, decolonialidade e descolonialidade, bem como seus respectivos graus de relevância, são incontestáveis. No entanto, ao refletir sobre o processo de descolonização, seja em sua dimensão social ou estritamente literária, estabelece-se quase que intrinsecamente uma conexão entre colonização e descolonização. Sob tal premissa, muito tem se escrito sobre textos de

---

<sup>108</sup> Bonaventure Ndikung é um curador de origem camaronesa e atua em Berlim. Em 2019, publicou um artigo intitulado “Disothering as method: Leh zo, a me ke nde za” (2019), e Seligman-Silva acredita que esse texto pode ser lido como uma proposta de revisão dos hábitos coloniais de tradução.

natureza decolonial de caráter politicamente combativo. Esses textos, justificadamente, reivindicam seu lugar dentro e fora do discurso acadêmico, fenômeno que se observa igualmente no campo dos estudos da tradução. Contudo, é preciso dar atenção à essa vinculação, uma vez que ela pode levar ao entendimento de que a colonização, a descolonização ou a decolonização assumam uma posição de preeminência em relação a outros referentes, excluindo, desse modo, outras vozes ou perspectivas.

Chamoiseau, sobre essa temática, salienta ter um problema com a noção decolonial, afirmando que:

Eu tenho um problema com a noção decolonial porque penso que ela permanece dependente da noção colonial. E é verdade que não podemos compreender o fenômeno do encontro de culturas e civilizações, o que provocou o fenômeno da criouliização, e esse fenômeno em sua origem tem a impulsão colonial. Então, não podemos resumir o fenômeno da criouliização a simplesmente a impulsão colonial e a visão que eu tenho hoje é que nós devemos contar as américas, as Antilhas, contar o mundo sem permanecer dependente da necessidade de descolonizar etc. É claro que há ainda persistências coloniais, é claro que ainda há arcaísmos coloniais, há ainda um pensamento colonial que afeta relação entre as pessoas etc. Isso é um fato, mas acredito que precisamos fazer é não considerar que a colonização seja a referência a partir da qual nós devemos organizar a nossa vida. Nós devemos organizar nossa existência no mundo contemporâneo a partir da noção de Relação. O mundo se fez mundo, as culturas, as civilizações, os indivíduos fizeram Manman Dlo misturada e essa mistura que devemos promover<sup>109</sup> (Chamoiseau, apêndice, p.336).

A ponderação sobre a inter-relação entre descolonização e colonização, conforme salientado por Chamoiseau, revela-se importante para a compreensão da natureza dinâmica inerente aos processos sociais e tradutórios. A premissa de narrar o mundo sem permanecer atrelado à necessidade de descolonizar, implica, por um lado, o reconhecimento e a incorporação da herança colonial; por outro lado, sugere a necessidade de uma existência genuína, fundamentada na autenticidade e na

---

<sup>109</sup> J'ai un problème avec la notion décoloniale car je pense qu'elle reste dépendante de la notion coloniale. Et c'est vrai que nous ne pouvons pas comprendre le phénomène de la rencontre des cultures et des civilisations, ce qui a provoqué le phénomène de la créolisation, et ce phénomène à son origine a l'impulsion coloniale. Alors, nous ne pouvons pas résumer le phénomène de la créolisation à simplement l'impulsion coloniale et la vision que j'ai aujourd'hui est que nous devons raconter les Amériques, les Antilles, raconter le monde sans rester dépendant de la nécessité de décoloniser, etc. Et il est clair qu'il y a encore des persistances coloniales, il est clair qu'il y a encore des archaïsmes coloniaux, il y a encore une pensée coloniale qui affecte la relation entre les personnes, etc. C'est un fait, mais je crois que ce que nous devons faire n'est pas de considérer que la colonisation soit la référence à partir de laquelle nous devons organiser notre vie. Nous devons organiser notre existence dans le monde contemporain à partir de la notion de Relation. Le monde s'est fait monde, les cultures, les civilisations, les individus ont fait manman dlo mélangée et c'est cette mixture que nous devons promouvoir – Trecho de entrevista concedida pelo autor no âmbito desta tese.

diversidade. Chamoiseau convoca à aceitação de nossa identidade coletiva, com suas imperfeições e virtudes, para “somente sermos nós mesmos, com nossas feiuras e nossas belezas, e, a partir daí, existir” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 174). Desse modo, é imperioso que se reflita sobre o valor intrínseco das narrativas endógenas, ultrapassando o paradigma da colonização e da descolonização, não excluindo sua importância. Esse processo não diluiria a nossa verdade, mas a enriqueceria, promovendo uma compreensão mais profunda e complexa do nosso contexto de mundo. Nesse mesmo cenário, tanto a autonomia cultural ou tradutória quanto suas necessidades de existência não necessitam ser vislumbradas apenas como consequências de um passado colonial, mas como o florescimento de uma consciência que, apropriando-se de suas raízes plurais, projeta-se para a construção de um futuro sustentado por um diálogo intercultural e por uma coexistência respeitosa.

Por conseguinte, esse movimento avança muito mais rumo à Relação, em vez de simplesmente procurar uma ruptura com o colonialismo, e se alinha mais acuradamente com o que passaremos a definir como tradução crioula. Essa tradução crioula simboliza um processo interativo, no qual as dinâmicas de poder são reconhecidas e renegociadas, permitindo que as identidades culturais fluam e se reconfigurem. Tal abordagem transpõe o ato de traduzir para além da mera transcrição de significados entre idiomas, evoluindo para uma prática que engendra e celebra a crioulação.

Dessa forma, ancorado nos aportes teóricos já explanados, o conceito de tradução descolonial e seus correlatos torna-se fundamental para impulsionar uma reflexão crítica e para forjar novos caminhos no entendimento e na aplicação de práticas tradutórias. Estes conceitos desempenham um papel crucial não só na crítica da persistência de estruturas coloniais no âmbito das línguas e literaturas, mas também como forças motrizes para a emergência de uma consciência tradutória mais pluralista e inclusiva.

Por fim, é importante ter em mente que a afirmação de Chamoiseau (2024) sobre ter um problema com a noção “decolonial” pode residir na limitação do conceito em língua francesa, que não apresenta distinção conceitual entre decolonial e descolonial, observando-se apenas a opção “decolonial”.

## 2. O TEXTO CRIOULO

Antes de adentrar na discussão acerca do conceito de tradução crioula, torna-se imperativo compreender a noção subjacente de texto crioulo. Para tal, recorro a duas fundamentais explicações e distinções primordiais: criouliização e mestiçagem, já abordadas no capítulo I.

A criouliização, conforme articulado por Glissant, constitui um conceito-chave para entender a dinâmica cultural e linguística tanto no “Caribe quanto nas Américas” (Glissant, 2005, p. 13). Glissant utiliza o termo para descrever o processo pelo qual culturas distintas entram em contato, interagem e se fundem, dando origem a novas formas de expressão e identidade. Esta concepção é derivada da palavra “crioulo”, que, embora não aluda diretamente à língua crioula martinicana, refere-se às línguas crioulas no mundo. Estas são caracterizadas pelo autor como “línguas compósitas, nascidas do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros” (Glissant, 2005, p. 22). Essa gama de línguas, por sua vez, não diz respeito apenas àquelas línguas originadas em contextos de colonização e escravidão. Na visão de Glissant, toda língua pode ser caracterizada como língua crioula, uma vez que sofre interferências e nasce dos contatos linguísticos.

Segundo Glissant, a criouliização exemplifica a natureza fluida e permeável das culturas. Ele define este fenômeno como uma manifestação do Barroco, que se opõe ao Classicismo, afirmando que:

o pensamento barroco diz que não existem valores universais, que todo e qualquer valor é um valor particular que será colocado em relação com um outro valor particular e que, conseqüentemente, não existe a possibilidade de que qualquer valor particular possa legitimamente se considerar ou se apresentar e se impor como valor universal (Glissant, 2005, p. 54).

Ao ser comparada com o Barroco, a criouliização reflete uma estética e uma filosofia que valorizam a complexidade, a mistura e a contradição, em oposição à uniformidade valorizada pelo Classicismo. Esse pensamento, tal como proposto por Glissant, rejeita a noções de valores universais, propondo, em vez disso, que todos os valores são contextuais e que a interação entre diferentes valores culturais é fundamental para a criação de significado e identidade.

A mestiçagem, por sua vez, pode ser compreendida por dois aspectos principais. O biológico e o cultural. Sob o prisma biológico, a mestiçagem refere-se à combinação genética. Essa perspectiva biológica da mestiçagem tem sido historicamente aplicada na categorização de indivíduos resultantes da união inter-racial, exemplificados por termos como caboclo (descendentes de indígenas e europeus), mulato (descendentes de africanos e europeus), mestiço (geralmente referindo-se a descendentes de indígenas e europeus, mas podendo abranger outras combinações) e zambo (descendentes de africanos e indígenas).

No entanto, para o antropólogo francês Laplantine, a mestiçagem nunca é uma noção apenas biológica. Ela somente existe na relação que estabelece com discursos proferidos sobre si próprios – que oscilam entre o repúdio puro e simples e a sua reivindicação – e face aos valores hegemônicos dominantes de identidade, estabilidade e anterioridade (Laplantine; Nouss, 2002, p. 8). Embora Laplantine possa reconhecer a importância deste aspecto como um fator na diversidade humana, é Glissant que desloca o foco para além do aspecto biológico, argumentando que as verdadeiras implicações da mestiçagem são manifestadas e mais significativamente compreendidas através das interações culturais e simbólicas.

É na dimensão cultural que as contribuições de Glissant e Laplantine se tornam particularmente ricas e complementares. Glissant (2005) conceitua a crioulização como um processo dinâmico de troca e mistura cultural, que deixa de lado a simples fusão biológica para englobar a formação de novas identidades, linguagens e formas de expressão. Esse processo não é estático nem linear, mas caracterizado por uma constante evolução – um *sendos continuum* – e reconfiguração, refletindo a complexidade das interações humanas em um mundo globalizado.

Laplantine e Nouss (2002), por sua vez, abordam a mestiçagem com um enfoque na antropologia da hibridação, destacando como as culturas se influenciam e se transformam mutuamente através do contato. Para os autores, a mestiçagem cultural não apenas produz novas identidades, mas também desafia as categorias e fronteiras tradicionais, promovendo uma compreensão mais fluida e aberta da identidade cultural. Esse processo é visto como fundamental para a compreensão da contemporaneidade, marcada pela interconexão e pelo fluxo constante de pessoas, ideias e culturas.

A partir desses entendimentos, é possível compreender o que denomino texto crioulo. Essa denominação encontra suas raízes nas ideias apresentadas por Glissant envolvendo, sobretudo, os conceitos de Crioulização e Relação. A presença inicial desse termo, ainda incipiente, deu-se em minha dissertação de mestrado, configurando-se como o embrião de um pensamento mais amplo. O texto crioulo é então caracterizado por um artefato textual oriundo da interação dinâmica entre diversas línguas, culturas e tradições. Nesse sentido, assim como toda língua pode ser caracterizada como uma língua crioula, os textos advindos dessa realidade relacional também podem ser caracterizados como textos crioulos.

Essa interação não é apenas superficial ou estética, mas uma fusão que dá origem a novas formas de expressão e significado. Sua caracterização também não se dá pela presença de uma ou mais línguas em um texto, ou pela utilização de itálicos para destacar estrangeirismos. O texto crioulo é um ente vivo, em constante metamorfose, no qual as línguas dialogam e se hibridizam tendo como resultado modificações em devir. Ele escapa às normas de qualquer sistema linguístico isolado. Sua riqueza reside na sua habilidade de ser mais do que a soma de suas partes, subvertendo as hierarquias impostas pelas narrativas dominantes.

Um exemplo de texto que se elege como crioulo e reivindica os aspectos da Crioulidade é o manifesto literário *Éloge de la Créolité* (Elogio da Crioulidade). Esse texto marca um momento crucial na literatura e no pensamento cultural caribenho, propondo uma nova abordagem para entender e celebrar a identidade cultural crioula. O manifesto argumenta contra as noções de pureza cultural e a favor da “crioulidade”. Os autores criticam o colonialismo e suas consequências, como a marginalização das culturas e línguas locais, defendendo uma valorização da pluralidade, do sincretismo e da heterogeneidade que caracterizam o Caribe e as Américas, afirmando:

Nossa personalidade cultural carrega ao mesmo tempo os estigmas desse universo e os testemunhos da sua negação. Nós nos forjamos na aceitação e na recusa, por conseguinte, no questionamento permanente, em familiaridade com as ambiguidades mais complexas, fora de quaisquer reduções, de toda pureza, de todo empobrecimento. Nossa História é uma trança de histórias. Experimentamos todas as línguas, todos os falares. Temendo esse inconfortável magma, tentamos em vão fixá-lo nos alhures míticos (olhar exterior, África, Europa, hoje ainda, Índia ou América), de procurar refúgio na normalidade fechada das culturas milenares, sem saber que éramos a antecipação do contato das culturas, do mundo futuro que já se anuncia. Somos ao mesmo tempo a Europa, a África, alimentados de contribuições

asiáticas, levantinas, indianas, e nos constituímos também das sobrevivências da América pré-colombiana (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 114).

O *Éloge de la Créolité* destaca a importância de reconhecer e afirmar a riqueza cultural resultante do encontro, muitas vezes conflituoso, entre diferentes povos e tradições na região. Essa riqueza é percebida não como um obstáculo, mas como uma fonte de criatividade e resistência. Nesse contexto, um texto que incorpora essas características pode ser denominado crioulo, simbolizando, portanto, a heterogeneidade e a multiplicidade cultural ou relacional para utilizar o termo de Glissant. Ele se distingue por sua capacidade de expressar a diversidade, operando além dos limites de uma única tradição cultural ou linguística, principalmente de natureza hegemônica.

Neste contexto, o texto crioulo pensado a partir das ideias de Crioulização e Relação, como proposto por Glissant, atua como uma força motriz, facilitando o surgimento de textos que são, em si, atos de criação e recriação contínua. Esses textos servem como testemunhos vivos das constantes transformações e do fluxo ininterrupto de culturas que se encontram, se desafiam e se reinventam. Em última análise, o texto crioulo nos convida a reconhecer a riqueza que emerge do entrelaçamento das diferenças, e a ver a criatividade como um processo inerentemente coletivo e colaborativo. Assim, ao adotar a denominação de texto crioulo, sublinha-se a importância da diversidade, do diálogo intercultural e da constante reinvenção dos modos de dizer e escrever o mundo.

### 3. A TRADUÇÃO CRIOULA

Tendo compreendido algumas das características do texto crioulo e partindo do pressuposto de que a tradução também é texto, descrevo um projeto de tradução pautado no que denomino tradução crioula. Se o texto crioulo emerge das interconexões, da intertextualidade e, sobretudo, da Relação, a tradução crioula, por conseguinte, tem como um de seus princípios a valorização dos elementos característicos do “outro” no processo de tradução. Esse “outro” não é mais definido como alguém que sofre da síndrome de Carabosse, ou seja, aquele que impõe seus próprios valores e forma de escrita, desconsiderando qualquer diversidade e marginalizando aqueles que não se encaixam em suas noções de racionalidade ou forma de pensar.

Nesse diapasão não haveria mais espaço para se enxergar o mundo através do prisma alheio, conforme salientam Bernabé, Chamoiseau e Confiant (2017, p. 14). Para os autores, essa é uma condição que, historicamente, relegou as vozes crioulas a uma marginalidade, obrigando-as a uma expressão diluída em valores externos. Esta observação sublinha a urgência de uma escrita e de uma tradução que reconheça e celebre as raízes e os matizes próprios, contrapondo-se à dominação cultural que silencia e padroniza. Sobre essa temática, no contexto, caribenho eles afirmam:

Condição terrível, a de perceber sua arquitetura interior, seu mundo, os instantes de seus dias, seus valores próprios, com o olhar do Outro. [...] Isso determinou uma escrita para o Outro, uma escrita emprestada, ancorada nos valores franceses ou, em todo caso, fora dessa terra e que, a despeito de certos aspectos positivos, apenas manteve em nossos espíritos a dominação de um outro... (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 103).

Nesse contexto, a tradução crioula aponta para um outro da diferença, em direção à exploração da alteridade; um processo que revela um “outro difratado, mas recomposto, inserido em um dinâmico conglomerado de significados que converge em um turbilhão de significados em um só significante: uma Totalidade”. (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 115). O outro que se impõe aqui é diferente das concepções tradicionais de alteridade, marcadas por dinâmicas de imposições, o “outro” que emerge nesse contexto é caracterizado por sua capacidade de reconhecer e valorizar a importância das inter-relações, tanto em relação a si mesmo quanto em relação aos demais. Como mencionado anteriormente pelas palavras de Chamoiseau (2011, p. 7), “é preciso aceitar nossas feiuras e a partir daí existir”.

Por ser uma Totalidade, a tradução crioula diverge significativamente das concepções tradicionais de universalidade e heterogeneidade. Para Glissant, a Totalidade não se refere a uma uniformidade que apaga diferenças, mas sim a uma compreensão inclusiva e abrangente que acolhe a diversidade e a multiplicidade. Essa ideia é central para a sua filosofia de “Tout-Monde” (Todo-Mundo), que propõe um entendimento do mundo como um espaço interconectado e dinâmico, onde todas as culturas e identidades se encontram e interagem. A Totalidade, na visão de Glissant, é um processo contínuo de relação e troca, no qual a identidade é entendida como algo fluido e sempre em formação, não confinada por fronteiras rígidas ou definições essencialistas. Ela enfatiza a



importância do diálogo, da crioulização e da opacidade (o direito à incompreensibilidade mútua) como meios de respeitar a singularidade dos indivíduos.

Esse outro da totalidade está presente na tradução crioula e manifesta-se de forma significativa, buscando abrir cada vez mais espaço nas dinâmicas das *belas infiéis* ou em adaptações que deturpem ou modifiquem consideravelmente as características desse outro em prol de uma normalização ou uniformização das formas de dizer o mundo. Na tradução crioula, busca-se a consciência de que os processos de incompreensibilidade são existentes, mas não determinantes para a não existência de uma tradução.

Em concordância com essa perspectiva, Laplantine e Nouss (2001, p. 41) complementam essa visão, ao salientarem a potencialidade da tradução como espaço de diálogo e encontro entre línguas e culturas. Os autores afirmam que falar do mundo sob óticas distintas não só é possível, mas necessário, para enriquecer as possibilidades de expressão e de formação da identidade do sujeito. Nesse sentido, eles acentuam:

O seu papel [o da tradução], é pois, o de lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de outra forma, com uma outra pronúncia, com outras cores; o de fazer ouvir a língua alheia na sua própria língua e deixar entrar nela uma estranheza que enriquecerá as possibilidades de expressão e a identidade do sujeito (Laplantine; Nouss, 2001, p. 41).

Conseqüentemente, a tradução crioula se configura como um veículo para o desmantelamento das hegemonias linguísticas e culturais. Como mencionado, esse processo não se limita à mera transferência de palavras de um idioma para outro, de estipulação de equivalências e a fidelidade a um texto de partida hegemônico; ela ultrapassa esses limites para se tornar uma celebração da diversidade presente nos textos. Portanto, a tradução crioula emerge não apenas como uma técnica, mas como uma ética de reconhecimento e valorização da alteridade. Na tradução crioula não existe um único caminho tradutório: um projeto que visa a crioulização leva em consideração os aspectos composicionais de sua criação, ou seja, (T)texto, (S)sujeito e (L)local. Esse mesmo TSL é responsável pelas novas retraduições, realizadas a partir de um novo olhar sobre o texto, o sujeito e o local de onde esse sujeito fala. Esta intersecção temporal pode se expressar por meio das palavras de Chamoiseau (2024), quando ele utiliza como exemplo sua experiência sobre as formas de enxergar a História, afirmando que o presente e o futuro são um *continuum*, que não há passado nem presente para que só depois se construa um futuro. A esse respeito ele me apresenta um exemplo:

Sempre me surpreendeu ver que me interessei muito pela Revolução Francesa. Vou te dar um exemplo. Quando vemos cada geração de historiadores contar novamente a Revolução Francesa, percebemos que é nosso nível de consciência do presente que inventa o passado. O que podemos tirar como lição do passado nos é dado pelo nosso nível de conhecimento e consciência no presente. Isso faz com que possamos dizer que é nosso presente que inventa nosso passado. Por exemplo, quando eu era pequeno, aprendia na escola que nossos ancestrais eram os gauleses. E nos livros, meu passado era os gauleses, a Europa etc. Quando me tornei militante anticolonialista, meu passado se tornou a África, os navios negreiros etc. Então, percebemos que, nas culturas humanas, nos imaginários humanos, é o nível de reconhecimento de consciência e a estética do presente que cria o passado. E ao criar o passado, determina o futuro. Então, sempre devemos considerar passado, presente e futuro como dinâmicas incessantes que não param de se alimentar e se renovar<sup>110</sup> (Chamoiseau, apêndice, p. 343).

Chamoiseau destaca um *continuum* entre passado, presente e futuro sugerindo uma consciência presente capaz de reinventar a percepção do passado. Assim, em sua visão, o presente não só interpreta, mas também cria ativamente a nossa compreensão do passado, guiando-nos a uma lição desse momento anterior moldado pelo nosso nível atual de consciência.

Nesse sentido, as retraduições, particularmente de grandes textos, ressaltam uma significativa transformação nos paradigmas de percepções e interpretação textual. Meschonnic (2007, p. 40), linguista, poeta e tradutor conhecido por suas teorias sobre a tradução e o ritmo na linguagem, ao falar sobre o texto tradutivo, destaca que o ato de traduzir requer uma reflexão crítica sobre as premissas da linguística, configurando-se como um vetor de reflexão crítica acerca dos alicerces teóricos que sustentam a linguística e a teoria literária. Tal processo implica uma transformação profunda na maneira como percebemos e interpretamos os momentos em contextos diferenciados<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Ça m'a toujours frappé de voir que moi je me suis beaucoup intéressé à la Révolution française. Je vais vous prendre un exemple. Quand on voit chaque génération d'historien raconte à nouveau la Révolution française, c'est-à-dire qu'on s'aperçoit que c'est notre niveau de conscience du présent qui invente le passé. Ce que nous pouvons tirer comme leçon du passé nous est donné par notre niveau de connaissance et de conscience dans le présent. Ce qui fait qu'on peut dire que c'est notre présent qui invente notre passé. Par exemple, quand j'étais petit, j'apprenais à l'école nos ancêtres les Gaulois. Et dans les livres, mon passé c'était les Gaulois, l'Europe, etc. Quand je suis devenu militant anticolonialiste, mon passé est devenu l'Afrique, les bateaux négriers, etc. Donc on voit bien que dans les cultures humaines, dans les imaginaires humains, c'est le niveau de reconnaissance, de conscience et c'est l'esthétique du présent qui crée le passé. Et en créant le passé qui détermine le futur. Donc il faut toujours prendre passé, présent, futur comme des dynamiques incessantes qui n'arrêtent pas de se nourrir et de se renouveler.

<sup>111</sup> L'histoire des retraductions des grands textes montre pleinement la transformation du regard et de l'écoute. On peut aussi concevoir que traduire est mise à l'épreuve de la théorie du langage, et de la théorie de la littérature.

Em uma época em que há uma demanda crescente por teorias que enfatizam aspectos sociais e culturais mais pronunciados, como a noção de “afrodiasporicidade” na área da tradução, a perspectiva de Meschonnic se torna relevante ao defender a necessidade de transcender uma visão binária que não se empenha em abarcar a interconexão entre corpo e linguagem, afeto e conceito etc. Meschonnic (2007) defende que ao repensar a prática da tradução é preciso:

[...] trabalhar para reconhecer que o pensamento da língua é um pensamento do signo, do descontínuo, da redução ao binário. E o binário é incapaz de pensar o contínuo corpo-linguagem, afeto-conceito, o contínuo linguagem-poema-ética-política tal que cada um desses quatro transforma todos os outros. Assim, a identidade não é mais para ser oposta a uma alteridade, mas a identidade só acontece pela alteridade, o que faz a invenção da sua própria historicidade<sup>112</sup> (Meschonnic, 2007, p. 9, tradução própria).

Essa perspectiva nos convoca a repensar a prática da tradução, não como um exercício isolado de equivalências, mas como uma atividade intrinsecamente conectada às dinâmicas sociopolíticas e culturais que moldam as expressões humanas. Essa demanda por uma articulação entre tempo e espaço, contínuo, poética, ética e política se traduz como uma dimensão que recusa a dicotomia binária e dá lugar ao entrelaçamento entre o corporal, o afetivo, o conceitual, o histórico e o linguístico. Essa inter-relação se relaciona pela alteridade, conduzindo a uma nova historicidade. De forma semelhante, Denise Carasco, professora da Universidade Federal da Bahia, exprime as ideias de Gilroy (1993), afirmando:

A noção “afrodíspora”, na medida de seus deslocamentos e ressignificações politicamente estratégicas, [...] movimenta o eixo do tempo em chave mítico-cíclica, que faz girar as noções lineares e causalistas eurocêntricas de passado e presente que construíram “a” história oficial e legível, articulando paradigmas importantes das contraculturas negras da modernidade (Carasco, 2016, p. 64).

A ideia de diáspora, por sua vez, articulada pelas definições de Gilroy, pode ser entendida como uma resposta a esses estímulos múltiplos – “uma irrupção utópica do espaço na ordem temporal linear da política negra moderna, que impõe a obrigação de

---

<sup>112</sup> C’est qu’on fait quand on pense qu’en traduisant un texte on traduit de la langue, avec les seuls concepts de la langue ; et travailler à reconnaître que la pensée de la langue est une pensée du signe, du discontinu, de la réduction à du binaire. Et le binaire est incapable de penser le continu corps-langage, affect-concept, le continu langage-poème-éthique-politique tel que chacun de ces quatre transforme tous les autres. Ainsi l’identité n’est plus à opposer à une altérité, mais l’identité n’advient que par l’altérité, ce qui fait l’invention de sa propre historicité.

que espaço e tempo devem ser considerados de maneira relacional em sua interarticulação com o ser racializado<sup>113</sup> (Gilroy, 1993, p. 1998).

Assim, nesse movimento de leitura e releitura, de observação e reobservação, seja pela afrodiasporicidade ou pela Relação, observa-se o desvelamento da rizomática da relação e, por extensão, da tradução crioula. Esse rizoma de origem deleuziana, utilizado tanto por Glissant quanto por Chamoiseau, funciona como a representação das interconexões, contatos ou relações estabelecidas entre pessoas, temporalidades, imaginários etc. Chamoiseau afirma que a “ideia da Relação nos reconcilia com o Outro, a diferença do estrangeiro, a opacidade de nossos mistérios íntimos<sup>114</sup>” (Chamoiseau, 2021, p. 240). Esse reconhecimento e reconciliação passa pelo intermédio do tradutor, uma espécie de contador de histórias da tradução. Se a relação “reconcilia nossa natureza com a Natureza, nos permite assumir nossa perturbadora proximidade com o animal, com o vegetal e as outras estratégias do vivo<sup>115</sup>” (Chamoiseau, 2021, p. 240), a tradução crioula, por sua vez, nos mostra que é inútil opor a sombra à luz, o local ao global, o distante ao muito próximo. A tradução crioula, por intermédio da Relação, “nos oferece conectar o que está dissociado, desfazer fusões e confusões para conexões nos campos do Diverso<sup>116</sup>” (Chamoiseau, 2021, p. 240).

O tradutor, nesse campo da Relação, tem por ofício representar este contador de histórias marcado pelos presentes, passados e futuros que se relacionam no espaço geográfico. Nessa perspectiva, de um pensamento da tradução crioula, o tradutor não é mais vislumbrado como uma figura invisível, cuja presença é diluída no texto traduzido, mas sim com um protagonista ativo cuja preocupação central é garantir, na medida das possibilidades, que seu trabalho de tradução não apenas transporte o conteúdo de um idioma para outro, mas também reflita e respeite a complexidade das relações culturais, temporais e espaciais embutidas no texto original.

---

<sup>113</sup> The idea of diaspora might itself be understood as a response to these promptings – a utopian eruption of space into the linear temporal order of modern black politics which enforces the obligation that space and time must be considered relationally in their interarticulation with racialized being.

<sup>114</sup> L'idée de la Relation nous réconcilie avec l'Autre, la différence de l'étranger, l'opacité de nos mystères intimes.

<sup>115</sup> Elle réconcilie notre nature avec la Nature, nous permet d'assumer notre troublante proximité avec l'animal, avec le végétal, et les autres stratégies du vivant.

<sup>116</sup> Elle nous indique qu'il est vain d'opposer l'ombre à la lumière, le local au global, le lointain au très proche... Elle nous offre de relier ce qui est dissocié, de défaire fusions et confusions pour des reliances dans les champs du Divers

Nesse concerto de palavras, tanto o tradutor quanto o contador de histórias dançam em meio a eternas metamorfoses. Chamoiseau articula que essas metamorfoses “deviam, a cada vez, maravilhar o aprendiz e lhe oferecer, se fosse capaz, as chaves de uma apropriação: *uma capacidade de ser habitado por elas*<sup>117</sup>” (Chamoiseau, 2021, p. 58). Essa dinâmica reflete-se nas diversas estratégias de tradução, as quais são ferramentas para desvendar a metamorfose contínua de uma “visão interior e a aceitação de si” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant, 2017, p. 104). Tal aceitação se entrelaça com o reconhecimento das múltiplas reescritas e percepções, incluindo a complexa visão do “outro” colonizado, cuja presença e história tem sido massacrada em detrimento dos espaços valorizados pela tradição greco-latina de Carabosse.

Nesse contexto, enquanto as narrativas contadas pelo contador de histórias são intrinsecamente fluídas e nunca permanecem idênticas, as versões-criações do tradutor são únicas e nunca replicadas de forma idêntica, assemelhando-se, na melhor das hipóteses, umas às outras.

Por fim, o papel do tradutor, ancorado na multiplicidade e no dinamismo inerente às narrativas humanas, se assemelha à representação do contador de histórias, ambos se movem por entre narrativas fluentes, as quais, apesar de suas origens diversas, convergem em uma singularidade que nunca se duplica exatamente. Na realidade, esse ofício desempenha uma função de união entre os povos, estabelecendo um movimento de cumplicidade cultural e expressiva. Conforme já me expressei (2017, p. 50), o fazer tradutório é uma celebração da singularidade de cada povo, uma reafirmação de que cada linguagem e estética tem seu valor intrínseco. Portanto, ao partilharmos traduções, partilhamos mundos, perspectivas e experiências, permitindo que as vozes outrora silenciadas ressoem com a mesma intensidade e dignidade daqueles em centros historicamente dominantes.

A tradução crioula e o papel de tradutor crioulo inserem-se em um contexto de não territorialidade, pois na crioulação, como afirma Chamoiseau (1997, p. 124) “o território não existe”. Ele, na realidade, cede espaço a terra, um lugar onde se exige um novo entendimento sobre como definir a trajetória do ser errante. O tradutor, nessa perspectiva, assume a figura do errante de sua trajetória cuja existência não se ancora

---

<sup>117</sup> Elles devaient à chaque fois sidérer l'apprenti et lui offrir, s'il en était capable, les clés d'une appropriation: *une capacité à en être habite*.

em um centro geográfico ou cultural estável. Sua prática é uma “poética da errância”, na qual possui um lugar próprio, “mas esse lugar não é mais um centro<sup>118</sup>” (Chamoiseau, 1997, p. 124), conforme salienta Chamoiseau.

#### 4. CARACTERÍSTICAS GERAIS DO TEXTO PRÉ-TRADUÇÃO

Antes de iniciar as peculiaridades do texto que foi objeto da tradução, é imperativo sublinhar algumas características do texto original. Isso se torna importante tendo em vista que a leitura da tradução, sem a prévia noção dessas informações, poderia levar a interpretações equivocadas com relação à tradução do texto. Isso não implica, necessariamente, que o leitor da tradução deva, a todo momento, estar ciente das peculiaridades do texto-fonte. Contudo, considerando que a presente tradução se qualifica como uma tradução acadêmica, destinada, portanto, à pesquisa e ao estudo aprofundado, torna-se indispensável que tais informações sejam disponibilizadas ao leitor.

Conforme delineado do capítulo II, o texto apresenta uma estrutura textual predominantemente com versificações, rimas e onomatopeias, conferindo ao texto uma representação da oralidade. No entanto, diante de determinadas ocorrências, a clareza quanto à intencionalidade estilística se vê ofuscada; não é possível concluir se tais ocorrências emanam de um deliberado estilo de escrita ou denotam potenciais falhas de revisão e editoração, uma vez que não há uniformidade durante o desenvolvimento da escrita em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*.

Durante entrevista com Chamoiseau (2024), foi mencionado que, caso a obra fosse encenada ou reeditada, uma revisão se faria necessária. Contudo, em nenhum momento foi especificado que tal revisão deveria ser empreendida devido a falhas textuais existentes. A seguir apresento algumas dessas ocorrências divididas em quatro partes: grafia de nomes de personagens, palavras em maiúsculo e minúsculo, palavras em maiúscula e pontuação.

---

<sup>118</sup> L'errant est celui qui a un lieu, mais ce lieu n'est plus un centre.

#### 4.1 Grafia de nomes de personagens

Quanto à nomenclatura das personagens, observa-se que não há uniformização quanto à escrita. A personagem Manman Dlo, por exemplo, aparece com variações na capitalização, alternando entre maiúsculo e minúsculo, conforme demonstrado em seguida:

Golette-le bambou qui deteste **Manman dlo**  
 Car toute la forêt deteste **Manman Dlo**  
 (Chamoiseau, 1982, p. 30, grifo próprio)

---

Golette-o-bambu que odeia **Manman dlo**  
 Porque toda a floresta odeia **Manman Dlo**  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Essa distinção é visualizada ao longo de todo o texto sem ser possível determinar um motivo específico para isso. De todo modo, como apontado no capítulo II, a grafia para Manman Dlo apresenta várias possibilidades, dentre elas Manman d’leau, Mami Wat, mãe-água, rainha das águas, bem como as duas ocorrências do exemplo anterior. Uma das suposições levantadas para o uso distinto de grafia foi o embate entre oral (informal) e escrito (formal) apresentado na descrição do enredo da peça.

Quanto à apresentação das personagens, chamo a atenção para a personagem Carabosse, definida de forma geral como “Fée Carabosse, sorcière des sapins et des neiges” (Fada Carabosse, bruxa dos pinheiros e das neves) (Chamoiseau, 1982, p. 8), pelo contador de histórias, nas primeiras páginas da peça, identificada inicialmente como Fada:

Et  
 c’est ainsi qu’un jour  
 chevauchant son balai mécanique  
 la **Fée Carabosse** entama ici-dans sa grande Sorcellerisation  
 (Chamoiseau, 1982, p. 26, grifo próprio)

---

E  
 é assim que um dia  
 cavalgando sua vassoura mecânica  
 a **Fada Carabosse** começou aqui mesmo sua grande Bruxarização  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

A concomitância dos termos “fada” e “bruxa” na mesma designação pode suscitar ambiguidade, tendo em vista que “fada” é comumente percebida de maneira positiva, como entidades mágicas, enquanto “bruxa” é frequentemente imbuída, no imaginário popular dos contos de fadas, de características negativas, como a de uma mulher idosa vestida com roupas escuras e chapéu pontudo, detentora de conhecimentos e prática de magia. Contudo, no que se refere à peça *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, embora Carabosse seja denominada como fada, sua representação converge para a de uma bruxa, manifestando-se no texto tanto na nomenclatura de “bruxa dos pinheiros e das neves” quanto de “fada Carabosse”.

Ainda no que diz respeito ao nome dos personagens, é notável que muitos deles incorporem em seus nomes o uso de hifens. Este é o caso de Ti-mano-le-merle, scriiiche-la-mangouste, Fofo-oua-oua le chien, Baye-nerfs le crikette e alguns outros. Observa-se, em algumas pequenas ocorrências, a omissão ocasional de um ou outro hífen no texto, embora isso não comprometa a compreensão ou fluidez da narrativa. A função deste hífen é meramente unir nome à característica que define o personagem, seja esta de natureza onomatopaica ou não.

#### 4.2 Palavras em maiúscula e minúscula

No capítulo II, foi abordada a diferenciação entre Silêncio com letra maiúscula e silêncio com letra minúscula. Sendo o “Silêncio-a-matadora” a personagem da representação sistemática da identidade cultural e da autonomia das pessoas colonizadas, enquanto “silêncio”, o resultado da ação desse personagem. Nos trechos a seguir, é exemplificada a presença dessas duas ocorrências:

[...]

Et **Silence-la-tueuse**, amie de la Mort  
(Chamoiseau, 1982, p. 50)

[...]

C'est vrai...  
Mais dites-moi  
Pourquoi ce **silence** Man Zita  
Pourquoi l'amie-de-la-morte est-elle tombée?  
(Chamoiseau, 1982, p. 52, grifo nosso)



---

[...]  
E Silêncio-a-matadora, amiga da Morte  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

[...]  
É verdade...  
mas me diga  
por que esse silêncio Man Zita  
por que a amiga-da-morte está por aqui?  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Para o caso específico da palavra “silêncio”, foi possível estabelecer uma relação clara, conforme apresentado no capítulo anterior. Contudo, este caso não é isolado dentro do texto da peça, sendo possível observar pelo menos quinze outras ocorrências em que uma mesma palavra aparece grafada em letra minúscula ou maiúscula, conforme a lista seguinte:

1. Gréco-latine ou Gréco-Latine (greco-latina) (p. 13);
2. Fée Carabosse ou fée carabosse (Fada Carabosse) (p. 26);
3. Manman Dlo (p. 27);
4. l’Aube (aurora) (p. 44);
5. Sorcellerisation ou sorcellerisation (bruxarização) (p. 26);
6. Mort ou mort [morte] (p. 50);
7. Silence-la-tueuse ou silence-la-tueuse (silêncio-a-matadora) (p. 50);
8. Contes ou contes (contos) (p. 80);
9. Logique ou logique (lógica) (p. 94);
10. Raison ou razão (razão) (p. 94).

Notadamente, uma significativa porção de termos aparecem com letra maiúscula independentemente de sua posição na frase. Essa observação, derivada da presente análise, permite a realização de algumas inferências, embora confirmações diretas dessa escolha estilística textual permaneçam elusivas. Para ilustrar um possível emprego estilístico nesse contexto, irei me ater às palavras “lógica” e “razão”, as quais, em determinados momentos, são grafadas com inicial maiúscula e, em outros, com minúscula. No caso dessas duas ocorrências, é possível, ao considerar os dois principais eixos temáticos da obra – oral e escrito –, apontar uma motivação plausível para tal distinção, que não esteja na ordem de um equívoco ortográfico ou de editoração.

A personagem Vassoura, a mando de Carabosse, recorre a seu manual em busca de encontrar informações para derrotar Papai-Zumbi. Ao ler a descrição da categoria de seu opositor, ela menciona:

BALAI	VASSOURA
Bien sûr... voilà... voilà	É claro...isso...isso
Catégorie X... Je lis : Créatures sans tralala	Categoria X... Vou ler: Criaturas sem tralálá
Saisies de l'essence des choses	À essência das coisas agarradas
Pétrées d'art, d'émotion et de danses sans pauses	De arte, de emoções e de danças sem pausas moldadas.
<b>Désertent la Logique, la Raison</b>	<b>Desertam da Lógica, da Razão</b>
Abandonnées aux rythmes du Monde et des saisons	Abandonadas aos ritmos do Mundo e da sazão
Pour les terrasser la formule, c'est...	Para derrotá-las, a fórmula, é...
(Chamoiseau, 1982, p. 94, grifo próprio)	(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Papai-Zumbi, ao replicar, utiliza as mesmas palavras, porém descritas em minúscula:

PAPA-ZOMBI	PAPAI-ZUMBI
Je suis aussi, vieille femme	Eu também sou, velha mulher
<b>logique et raison</b>	<b>lógica e razão</b>
de la <b>Terre et des Sèves</b>	da <b>Terra e das Seivas</b>
(Chamoiseau, 1982, p. 95, grifo próprio)	(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Para compreender um possível uso desses termos nessas diferentes formas, é imperativo considerar as essências distintas dos personagens em questão e os respectivos domínios a que pertencem. Conforme exposto no capítulo II, Vassoura e Carabosse são entidades pertencentes ao “mundo das luzes”, um reino onde a soberania reina sem o reconhecimento de outros espaços geográficos, dotada de capacidade para raciocínio lógico e pensamentos avançados, equivalente ao ambiente que, especialmente Carabosse, representa. Em contrapartida, Papai-Zumbi faz parte de uma esfera de sabedoria de outra ordem, a qual não necessita vincular-se ou apoiar-se na lógica de transformação desenraizada de suas raízes intrinsecamente ligadas ao local da natureza, consideradas pelo núcleo das luzes como inferior, portanto, menos desenvolvido.

Nesse contexto, espera-se que “Lógica” e “Razão” sejam empregados com iniciais maiúsculas, simbolizando sua posição primordial no cosmos greco-latino, ao qual Vassoura e Carabosse pertencem. Em contraste, no contexto de Papai-Zumbi, embora tais conceitos permeiem o mundo da maravilha, eles não apresentam nesse universo a mesma simbologia. Aqui “Terra” e “Seiva” emergem não apenas como símbolos de oposição àquilo que se considera como lógica e razão, mas como elementos complementares de um universo que tem muito mais a oferecer do que uma visão bidirecional entre lógica e razão.

Papai-Zumbi, nesse contexto, manifesta sua sabedoria por meio de uma dialética ou sabedoria da relação<sup>119</sup>, na qual ele sintetiza suas vivências ao mesmo tempo que integra os aspectos tanto negativos quanto positivos do “outro” com quem interage. Nesse processo, ele emprega sua *sentimenthèque*, utilizando o termo cunhado por Chamoiseau, como um mecanismo para acessar e mobilizar aspectos de emoções e experiências acumuladas.

#### 4.3 Palavras em maiúsculas e pontuação

Quanto às palavras empregadas em grande maioria em maiúsculas, observa-se que elas funcionam como pilares conceituais e temáticos dentro da narrativa, contribuindo para a construção dos mundos e das relações descritas. Essas palavras, ao serem capilarizadas, atraem a atenção por sua importância por sua significância simbólica e temática. A lista a seguir exemplifica tal emprego:

1. Parole (Palavra) (p. 6);
2. Monde de la Merveille (Mundo da Maravilha) (p. 6);
3. Vol (Roubo) (p. 13);
4. Tambour (Tambor) (p. 64);
5. Blonde (Loira) (p. 78);
6. Energies nouvelles (Novas energias) (p. 102);
7. Les Maitres du Monde (Mestres do mundo) (p. 101);

---

<sup>119</sup> Emprego o termo sabedoria da relação para designar a consciência crítica sobre os aspectos da Relação. Este entendimento abarca ao menos uma dimensão fundamental, a apreensão das dinâmicas relacionais, relacionais utilizados tanto por Glissant quanto por Chamoiseau. A "sabedoria da relação" se aprofunda na exploração da interconectividade e da interdependência como princípios essenciais da existência humana e cultural. Glissant e Chamoiseau, através de suas respectivas obras, destacam a importância do diálogo, da troca e do reconhecimento mútuo, nos quais os aspectos relacionais se interconectam, seja na vida, na cultura, na forma de se expressar, na língua ou na literatura.

8. Noir (Preto) (p. 121);
9. Nuages (Nuvens) (p. 24);
10. Gris (Cinza) (p. 124);
11. Mémoire (Memória) (p. 139); e
12. Technique (Técnica) (p. 139).

Esses termos, em certos contextos, funcionam como representações simbólicas de dois universos distintos. As palavras elencadas emergem como conceitos-chave na dinâmica em que estão inseridas. Ilustrativamente, ao elucidar para sua filha Algoline o destino que a aguarda na sua transformação em mãe-d'água, Manman Dlo emprega uma metáfora vívida, referindo-se à metamorfose em “nuvens pretas”, conforme ilustrado em seguida:

## MANMAN DLO

Les petits **nuages** bleus  
sont faits par autre chose  
Nous  
nous faisons les **nuages** noirs  
Il en faut non ?  
S'il n'y avait que de petits **nuages** bleus  
la terre gémirait de sécheresse  
les sources prendraient le deuil-sec  
les petits oiseaux divaguerait sous la soif  
les plantes  
chaque herbe  
tout tout tout mourrait gorge en flammes alors  
nous  
Alors nous  
(Chamoiseau, 1982, p. 37, grifo próprio)

## MANMAN DLO

As pequenas **nuvens** azuis  
são feitas por outra coisa  
Nós  
nos tornamos as **nuvens** pretas  
Precisamos disso certo?  
Se houvesse apenas pequenas **nuvens** azuis  
a terra gemeria de secura  
as fontes ficariam em luto-da-secura  
os pequenos passarinhos divagariam com sede  
as plantas  
cada erva  
todas todas todas morreriam com a garganta em  
chamas  
Então nós  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024, grifo próprio)

No entanto, ao enfrentar Carabosse, Manman Dlo invoca as imponentes nuvens cinzas e azuis, além de outros elementos para que estejam presentes no embate que se firma. Mobilizando as forças ligadas à natureza, ela proclama com autoridade:

## MANMAN DLO

Rivières  
 Rivières  
 d'écumes en écumes  
 de rosées en rosées  
 du salut de tous les orages  
 de la frappe de toutes les pluies  
     montez  
     montez  
 roulez roulez  
**Nuages Nuages Gros Nuages Gris et Noirs**  
 Paix et paix  
 Paix pour ce soir **Nuages Bleus**  
 et roulez roulez  
     tombez tombez  
 Gouttes d'eau perdues  
 Gouttes dormeuses aux paupières des  
 racines  
     dans la cambrure des feuilles  
     dans les secrets d'Ecorce  
     dans le nombril des Roches  
 Gonflez gonflez  
 roulez roulez  
 (Chamoiseau, 1982, p. 124, grifo próprio)

## MANMAN DLO

Rios  
 Rios  
 de espumas em espumas  
 de orvalhos em orvalhos  
 saudação de todas as tempestades  
 pancada de todas as chuvas  
     subam  
     subam  
 rolem rolem  
**Nuvens Nuvens Grandes Nuvens Cinzas e Pretas**  
 Paz e paz  
 Paz para esta noite de **Nuvens Azuis**  
 e rolem rolem  
     caiam caiam  
 Gotas d'água perdidas  
 Gotas adormecidas nas pálpebras das raízes  
     na curvatura das folhas  
     nos segredos da Casca  
     no umbigo das Rochas  
 Inflem inflem  
 rolem rolem  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024, grifo próprio)

Neste cenário, a frase “Nuages Nuages Gros Nuages Gris et Noirs”, grafada em maiúsculas, intensifica a dimensão dessas nuvens, como se fossem capazes de “pesar” ou “intensificar” suas forças e poderes. Tomando como verdade essas características, é possível conferir ao leitor uma dimensão imagética da estilística textual de Chamoiseau e dos poderes de Manman Dlo por intermédio da natureza.

Finalmente, em relação à pontuação do texto, é importante salientar a inexistência de uma metodologia uniforme. Observa-se frequentemente a omissão de vírgulas, bem como o uso atípico de sinais de exclamações e interrogação, divergindo das expectativas normativas da gramática. Essa estratégia estilística, aparentemente adotada de forma deliberada, sugere uma aproximação à oralidade, refletindo pausas naturais na fala que podem não ser imediatamente evidentes, mas que se tornam perceptíveis em leituras subsequentes. Esses procedimentos, por sua vez, desafiam as convenções gramaticais e enriquecem a textura narrativa, conferindo uma dimensão rítmica única. Tal abordagem pode ser ilustrada ao retomar o seguinte trecho, no qual a ausência de

pontuação convencional convida o leitor a observar ausências, pontuais e fluxo da narrativa:

## BON-BLEU

La prophétie ? ah oui la prophétie !  
 Bon bien holà voyons voir mille golettes  
 non rien bon bien je ne vois rien  
 dans la prophétie il disait qu’il serait dans le  
 noir  
 et dans le silence bon bien  
 cherche donc là où règne Silence-la-tueuse  
 et là où il fait noir  
 A plus !  
 (Chamoiseau, 1982, p. 119)

## BOM-AZUL

A profecia? ah sim profecia!  
 Muito bem vamos ver mil varas  
 não nada bom hein eu não vejo nada  
 na profecia ele dizia que estaria no escuro  
 e no silêncio hein  
 procure onde reina Silêncio-a-matadora  
 e lá onde está escuro  
 Até mais!  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

No trecho “Bon bien holà voyons voir mille golettes” e “non rien bon bien je ne vois rien”, é possível observar a criação de pausas pela omissão de vírgulas, imbuindo a passagem de um ritmo particular que simula hesitação ou introspecção. Em seguida, na expressão “et dans le silence bon bien / cherche donc là où règne Silence-la-tueuse”, a ausência de pontuação terminal e a subsequente introdução de uma nova frase realçam uma transição de pensamento, sugerindo uma reflexão ou mudança na direção do discurso.

Todas as características inerentes ao texto original foram preservadas na tradução, mantendo-se inalteradas tanto a estrutura quanto a manifestação lexical das palavras. Como previamente assinalado, em determinados momentos, conjecturas foram propostas a fim de justificar tais escolhas estilísticas. Essa abordagem abre espaço para a tensão entre oralidade e escrita, característica inerente ao texto-fonte. Ademais, o processo tradutório enfrentou desafios particulares relacionados à seleção lexical, especialmente quando tal escolha poderia influenciar significativamente a recepção e interpretação do texto.

Um exemplo desse caso surge com a expressão *Sorcières indigènes* (p. 18), cuja tradução poderia oscilar entre “Bruxas indígenas” e “Bruxas originárias”. A decisão por uma tradução literal acarretaria uma alteração substancial no tom do texto, conferindo-lhe uma carga potencialmente mais pejorativa devido às conotações contemporâneas associadas ao termo “indígena”. Ao confrontar dilemas como esse, tive a preocupação, dentro das possibilidades, de utilizar um termo que melhor se enquadre na dinâmica do

texto e de uma tradução crioula. Nesse contexto específico, a escolha recaiu sobre “bruxas originárias”, uma decisão tomada tendo em vista uma melhor aplicabilidade do sentido no texto.

Esta decisão tradutória não visa eliminar ou apagar o contexto histórico e cultural subjacente ao uso do termo, mas sim empenhar-se em um esforço de mediação, a fim de observar a tradução como uma poética experimental. Conforme argumenta Meschonnic (2010, p. 75) “a historicidade é toda poética. A tradução é uma poética experimental à medida que ela constrói a experiência e a demonstração”. Essa historicidade por traz do uso de certas palavras é como “uma força dos contrários entre os saberes e o desconhecido de toda a poética” (Meschonnic, 2010, p. 75). Essa concepção ressalta a complexidade e o dinamismo da tradução, sendo as problemáticas apresentadas aqui apenas pontos de partida para a construção de uma tradução que se faça presente no contexto atual para o qual ela está existindo.

## 5. ESTRATÉGIAS GERAIS DE TRADUÇÃO

A tradução de *Manman dlo contre la Fée Carabosse* representa um desafio significativo devido às particularidades intrínsecas à obra. As múltiplas camadas de significado, a utilização de estruturas agramaticais, o ritmo específico, as marcas de oralidade e os efeitos estéticos destacam-se entre os principais aspectos a serem considerados no processo tradutório. Na seção seguir, apresento as estratégias de tradução adotadas, detalhando cada escolha no decorrer dos tópicos subsequentes. Portanto, esta etapa pretende-se mais exemplificativa e as próximas explicativas.

### 5.1 Fauna e flora

*Manman Dlo contre la Fée Carabosse* é uma obra repleta de referências à fauna e à flora da Martinica. Muitos desses elementos são recorrentes no texto e, em alguns casos, se tornam até mesmo personagens no texto. Desse modo, esses elementos podem ser organizados em subgrupos, conforme disposto em seguida.

### 5.1.1 *Árvores e plantas*

[...]  
 N’oubliez pas non plus  
 que si Carabosse cette Sorcière des sapins et des neiges  
 est mieux debout dans votre tête que  
 Manman dlo Diabliesse des **fromagers pié-mangots** et **surettes**  
 (Chamoiseau, 1982, p. 7)

[...]  
 Também não se esqueçam  
 que se essa bruxa Carabosse dos pinheiros e das neves  
 está mais viva em sua mente do que  
 Manman dlo Diaba das **sumaúmas pié-mangots**<sup>120</sup> e **surettes**<sup>121</sup>  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Para todas as palavras em língua crioula foi utilizada nota de rodapé explicativa e de tradução, conforme incluso no exemplo anterior. Para os casos de árvores e plantas que são facilmente encontradas nos referentes brasileiros, foi feita a tradução do termo, como o caso das sumaúmas. Contudo, para algumas designações foi necessária uma escolha considerando a existência de mais de um referente. No caso da tradução de “fromager”, foi possível encontrar como correspondente tanto “queijeiro” quanto “sumaúma”. Optei por sumaúma por apresentar uma designação mais próxima do contexto apresentado em Manman Dlo contre la Fée Carabosse.

### 5.1.2 *Frutas e legumes*

- a. [...]  
 Chaque peau est posée avec douceur sur un cintre  
 et  
 à l’Aube  
 moyennant mangots bleus  
     **caimites de soleil**  
     **papayes de haut ciel**  
     et **surettes anciennes**  
 les gens gagés les retrouvent  
 sans qu’un plaisantin  
 n’ait pu y mettre du sel !  
 [...] (Chamoiseau, 1982, p. 44)

<sup>120</sup> NT: Espécie de árvore típica da região martinicana.

<sup>121</sup> NT: Tipo de fruta, semelhante à pitanga.



---

[...]  
Cada pele é colocada suavemente num cabide  
e  
ao Amanhecer  
por meio das mangas azuis  
caimitos de sol  
papias do alto céu  
e surettes antigas  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

A mesma metodologia do exemplo anterior foi empregada no caso de frutas e legumes e nas exemplificações a seguir.

### 5.1.3 Peixes, moluscos e crustáceos

a. [...]  
Elle habite  
vous le savez bien  
partout et nulle part  
mais plutôt  
du côté des rivières où on lave le linge  
et  
cachée sous les cayes rondes  
avec les z'habitatns les papa-jaks **les lapias et les crabes**  
[...]  
(Chamoiseau, 1982, p. 28, grifo próprio)

---

[...]  
Ela vive  
você sabe bem disso  
por todo o lado e por nenhum lado  
mas sobretudo  
do lado dos rios onde lavamos a roupa  
e  
escondida debaixo dos cayos redondos  
com os habitantes os papa-jaks **as tilápias e os caranguejos**  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

### 5.1.4 Insetos

a. [...]  
Oo manman  
pourquoi n'y a-t-il plus de chants dans les arbres  
On n'entend même plus

**Baye-nerfs le crikette**

ni même Isidore-le-sucrier

Ooooo manman regarde regarde Manzé-marie a fermé sa porte !

[...] (Chamoiseau, 1982, p. 40)

[...]

Ooh manman

por que não há mais cantos dos pássaros nas árvores

Não escutamos nem mesmo

**Baye-nerfs o grilo**

nem mesmo Isidore-o-cambacica

Oooooh manman olha olha

Dormideira fechou sua porta!

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

## b. PAPA ZOMBI

[...]

Crabes jaunes

Crabes mal z'oreye

Ciriques sans sentiments

**Papa-jak Chouval-bon-dié Jakots**

**Bêtes-la-fièvre**

**Matoutous-falaises**

Yin-yins et Zandolis

**Mabouyas** gros la colle

Toutes qualités **Vonvons**

**Fourmis folles**

**Fourmis rouges**

à moi

à moi

[...] (Chamoiseau, 1982, p. 90)

PAPAI ZUMBI

[...]

Caranguejos amarelos

Caranguejos mal z'oreye<sup>122</sup>

Ciriques<sup>123</sup> sem sentimentos

**Papa-jak Chouval-bon-dié Jakots**<sup>124</sup>

**Bêtes-la-fièvre**<sup>125</sup>

<sup>122</sup> Caranguejo com olhar atravessado.

<sup>123</sup> Caranguejo.

<sup>124</sup> Bicho-pau.

<sup>125</sup> Literalmente “bestas de fogo”. Refere-se a mosquitos que podem transmitir febres (febre amarela, dengue, zika, chicungunha).

**Matoutous-falaises**<sup>126</sup>Yin-yins e Zandolis<sup>127</sup>Mabouyas<sup>128</sup> grande colaTodas as qualidades de Vonvons<sup>129</sup>**Formigas loucas****Formigas vermelhas**

Venham a mim

Venham a mim

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

## 5.1.5 Aves

No que diz respeito às aves que estão presentes na peça, é possível observar que a maior parte delas corresponde a pássaros. Em alguns casos, algumas delas se transformam em personagens ou são referentes de contos crioulos. Nos exemplos seguintes destaco apenas a presença de duas dessas ocorrências:

## a. LE CONTEUR

[...]

Songez bien ti-manmaye que Carabosse cette Sorcière

vent de loin

de très loin

plus loin que ne peut voler **Jeanne-sèche-la-grive**

[...]

(Chamoiseau, 1982, p. 8)

## O CONTADOR DE HISTÓRIAS

[...]

Pense bem ti-manmaye que essa Bruxa Carabosse

vem de longe

muito longe

Tão longe que nem **Joana-Tordo-comum pode voar**

[...]

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

## b. LE CONTEUR

[...]

Toujours est-il qu'arrivée ici

elle lâcha son rire bizarre de musique classique

qui fit

<sup>126</sup> Caranguejos da terra.<sup>127</sup> Pássaro – Ying- ying e Lagartixa.<sup>128</sup> Mosquitinhos de fruta.<sup>129</sup> Onomatopeia para mosquitos.

trilbucher **Ti-mano-le-merle** (celui qui ne mange pas  
de mensonges)

[...]

(Chamoiseau, 1982, p. 8, grifo próprio)

O CONTADOR DE HISTÓRIAS

[...]

De qualquer forma quando chegou aqui  
ela soltou seu riso bizarro de música clássica  
que fez

estrebuchar **Ti-mano-o-melro** (aquele que não come  
mentiras)

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

As estratégias de tradução adotadas para termos relacionados à fauna e flora martinicana focaram primordialmente na identificação de equivalentes exatos em português. Essa abordagem se justifica pelo fato de que a nomenclatura botânica e zoológica tende a apresentar semelhanças entre diferentes idiomas, em grande parte devido à sua origem comum no latim. Esta uniformidade taxonômica facilita consideravelmente o processo de tradução desses termos específicos.

## 5.2 Crioulo

A língua crioula permeia toda a obra, destacando-se particularmente em certos personagens, em que sua expressão é mais intensa. Chamoiseau opta por não traduzir para o francês as palavras ou expressões em crioulo diretamente no texto, raramente oferecendo ao leitor alguma contextualização ou explicação para esses termos. Nesse sentido, as frases e palavras em crioulo são preservadas na tradução para o português e, sempre que possível, acompanhadas por notas explicativas.

A pesquisa e a compreensão dos significados das frases ou palavras em crioulo representaram um dos desafios mais significativos da tradução, especialmente devido à escassez de referências acessíveis que facilitassem esse entendimento. Além disso, a escolha e o posicionamento das palavras e frases em crioulo, assim como dos personagens que utilizam essa língua, não são aleatórios. Entender a dinâmica desses personagens, juntamente com a função social do crioulo representado na obra, é uma tarefa complexa. Esse desafio é intensificado pelo fato de a peça entrelaçar elementos

de fantasia e realidade, o que adiciona uma camada adicional de complexidade à interpretação das interações linguísticas e culturais na narrativa.

Ao longo do texto, foram identificadas ao menos 50 palavras em crioulo ou crioulizadas, sendo estabelecida uma distinção entre termos considerados genuinamente crioulos e aqueles crioulizados, que se assemelham ao francês, mas apresentam uma grafia diferenciada, como exemplificado pela palavra “zouc” (Chamoiseau, 1982, p. 27), escrita em crioulo e, em francês, “zouk”, conforme será apresentado na próxima sessão. Nos casos em que se verifica apenas de uma modificação gráfica, privilegiou-se a versão que mais se aproxima do português.

Para alguns personagens, especialmente aqueles do contexto caribenho, o uso do crioulo é uma marca distintiva, conforme observado no capítulo anterior. O contador de histórias, retomando o exemplo anterior, sempre entra em cena proclamando “criii et craa<sup>130</sup>”, uma expressão característica dos contos crioulos que remontam ao período da escravidão e foi transmitida por gerações pelos escravos africanos e seus descendentes. Monique Desroches (2008) aponta que estudos sobre o tema indicam que “os contos krik-krak eram comuns durante as noites de vigílias fúnebres antigamente, ocasiões em que parentes e amigos precisavam permanecer toda a noite ao lado do corpo exposto na casa da família enlutada<sup>131</sup>” (Desroches, 2008, p. 105). Originários da África e adaptados ao contexto antilhano, esses contos apresentam personagens fictícios como Ti-Jean, Adélaïde e Jasmin, ou ainda Kompè (compadre) Tigre e Kompè Lapin, citados de maneira indireta na peça de Chamoiseau.

Assim, ao entrar em cena, o contador não apenas inicia uma narração, mas rememora toda tradição oral dos contos crioulos. No exemplo a seguir, o contador de história chama a atenção do público utilizando essa expressão:

LE CONTEUR

**Ti-manmaye et criii**  
**Gwan moune et craaa**  
Marianne dégagez

O CONTADOR DE HISTÓRIAS

**Ti-manmaye et criii**  
**Gwan moune et craaa**  
Marianne saia

<sup>130</sup> Também chamado *kriké-kraké* em regiões como a Ilha da Reunião, Ilhas Seicheles e Ilhas Maurício. Há ainda ocorrências da grafia *Yé Krik - Yé Krak*, mais comumente utilizada no Haiti.

<sup>131</sup> Les études sur le sujet stipulent que les contes *krik-krak* peuplaient dans les temps lointains, les nuits des veillées funèbres alors que les parents et amis devaient demeurer toute la nuit avec la dépouille exposée dans la maison de la famille éprouvée

Tambouyé arrêtez la mesure !  
 C'est donc ainsi  
 que cette terrible aventure  
 commença  
 pour l'âme de la Lézarde  
     matador de la Capote  
     maitresse de l'eau  
 Manman Dlo !  
 (Chamoiseau, 1982, p. 43)

Tambouyé pare com o compasso  
 Então foi assim  
 que esta terrível aventura  
 começou  
 pela alma do Lézarde  
     Matador do Capote  
     senhora da água  
 Manman Dlo!  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Outras ocorrências de crioulo são evidenciadas ao longo da peça, seja pelo próprio Contador de Histórias ou outros personagens, como Manman Dlo ou Zita. Característica comum do Contador de Histórias ao usar o crioulo para acentuar algum deboche ou fala mais enfática. Nos exemplos seguintes.

a. LE CONTEUR

Rope

**Marianne sòti an pié moin**

Et rope ti-manmaye voilà un beau cadeau  
     un bien bel beau joli Cadeau

[...]

(Chamoiseau, 1982, p. 140)

O CONTADOR DE HISTÓRIAS

Rope

**Marianne sòti an pié moin**

E rope ti-manmaye veja um belo presente  
     um presente bem bem bonito

[...]

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

b. MANMAN DLO

[...]

Bizarre

elle ne répond pas du tout  
 D'habitude quand je lui parle elle m'ijurie  
 C'est bien la première fois  
 Que je vois sa porte fermée !

**Ki kalté bagaye ça?**

(Chamoiseau, 1982, p. 41)

## MANMAN DLO

[...]

Estranho

Ela não responde de jeito nenhum

Quando falo com ela normalmente ela me insulta

Esta é a primeira vez

que vejo a porta dela fechada!

**Ki kalté bagaye ça**<sup>132?</sup>

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

## c. ZITA

Entrez Manman Dlo

Et si ce n'est pas vous que la personne perde

yeux et cheveux

**tétés et z'orèyes**

Entrez au nom de Papa-Zombi

(Chamoiseau, 1982, p. 51)

## ZITA

Entre Manman Dlo

E se não for você que a pessoa perca

olhos e cabelo

**tétés**<sup>133</sup> **et z'orèyes**<sup>134</sup>

Entre em nome do Papai-Zumbi

(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Os vocábulos em crioulo foram preservados na sua forma original, acompanhados por notas do tradutor e, ocasionalmente, por notas explicativas. O propósito da manutenção desses termos visa preservar uma tradução crioula, infundido no texto traduzido palavras carregadas de significado e representatividade advindas do contexto caribenho. As notas explicativas visam potencializar esse entendimento, evitando qualquer troca conceitual que poderia resultar em exotização ou obliteração cultural.

Ressalta-se que a decisão pela manutenção de palavras ou expressões crioulas não se dá por uma impossibilidade de tradução ou incapacidade de transposição linguística, mas por uma escolha tradutória que visa primordialmente a presença do crioulo com suas belezas e estranhezas dentro do texto traduzido. Conforme

---

<sup>132</sup> Que coisa estranha é essa?

<sup>133</sup> N.T.: Tetas.

<sup>134</sup> N.T.: Orelhas.

demonstrado nas exposições deste capítulo, há outras opções possíveis, variando em consonância com a abordagem adotada, não sendo, portanto, melhor ou pior que a outra. A tradução crioula que se propõe, visa, assim, ser relacional, acolhendo todas as possibilidades dentro dos contextos que permitem “essa variância infinita de nuances das poéticas possíveis das línguas, e cada qual será cada vez mais penetrado, não apenas pela poética, pela estrutura e economia da língua, mas por toda essa fragrância, essa disseminação das poéticas no mundo” (Glissant, 2005, p. 121). Assim, a tradução torna-se um ato criativo e profundamente interconectado com a diversidade e a complexidade do mundo, refletindo a essência de uma comunicação plural e inclusiva.

### 5.2.1 Oscilações gráficas

No contexto das palavras ou frases em crioulo, observa-se uma variedade de oscilações gráficas devido à falta de uma padronização ortográfica oficial. Diferentes grafias podem ser encontradas para o mesmo vocábulo, refletindo essa ausência de normas uniformes. Na década de 1970, o linguista Jean Bernabé empreendeu um esforço para estabelecer um padrão ortográfico para a língua crioula na Martinica. Inicialmente o conjunto de normas criado foi denominado Standard-GEREC 1, que posteriormente foi revisado e atualizado para Standard-GEREC 2.

Dentro da peça de Chamoiseau, as palavras em francês crioualizado que são utilizadas, especialmente, não coincidem sempre com as encontradas nos dicionários. Por exemplo, a palavra “Zouc” aparece com grafias variadas, conforme ilustrado no quadro seguinte.

Quadro 2 — Diferença gráfica na escrita crioula.

Chamoiseau	Confiant	Pinalie
Zouc	Zouk	zouk
Soucoug <span>n</span> ans	soukounyan	-
Angagé /gagé	gagé	-
Bel-air	Bélé	Bélé
Gròs Ka	Gwoka	Gwoka

Fonte: Quadro elaborado por Dyhorrani Beira no âmbito desta tese, 2024.



No que diz respeito à tradução das oscilações gráficas, inicialmente, suscitaram dúvidas sobre os significados exatos das palavras. Contudo, após superar os desafios impostos pelas formas variadas de escrita, optou-se por preservar as palavras conforme aparecem no texto original. Para facilitar o entendimento, foram incluídas notas explicativas que esclarecem seus significados.

Por fim, nesses casos específicos, mantenho o propósito de aproximar a língua crioula dos leitores da tradução para o português, em vez de simplesmente transpor os significados diretamente para o texto traduzido, visando, desse modo, não apenas a tradução literal, mas também a preservação do impacto cultural e linguístico da língua original.

### 5.3 Outros elementos

Durante a peça, vários termos culturais são destacados, incluindo danças, topônimos, onomatopeias e criações lexicais. A seguir, apresentarei uma breve descrição de cada um desses elementos para ilustrar a profundidade das referências culturais na obra de Patrick Chamoiseau.

#### 5.3.1 Danças

Diversas danças do contexto cultural martinicano são citadas em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. A peça apresenta uma variedade de danças que ilustram uma dinâmica enraizada na fusão de influências francesas com tradições locais. Entre essas danças destacam-se o zouk, biguine, laghia, marzuka, haute-taille e Bel-air ou bélé.

Brevemente, o bèle é uma dança tradicional da Martinica, reconhecida por seus ritmos incomuns. A palavra crioula "bèle" deriva do termo francês "bel-air." Simplificadamente, o bèle é uma expressão cultural que une dança, canto e música, refletindo a história da ilha.

François Bensignor (2011), escritor e especialista em músicas africanas e caribenhas, ressalta que, na Martinica, a arte do bèle serve como um elo para os descendentes africanos com sua cultura ancestral que os colonos escravagistas sonhavam em erradicar. A vitalidade dessa cultura manifesta-se por meio do tambor intitulado tibwa, que inicia a dança bélé, e dos ritmos dos tambores juba ou bèle – de mesmo nome –, que colocam

em evidência a “fala dos tambores” que evocam os eventos do dia a dia, transfigurados em dança.

Manuêla Bapte (2009), por sua vez, observa que o bèlè se constitui em torno de precipícios estruturantes e de mecanismos que devem ser levados em consideração pela comunidade em seu conjunto, afirmando que:

O Bèlè é uma música que se compartilha entre músico/dançarino e assembleia. Ela favorece a troca e, portanto, tem uma função de socialização. Esta função de socialização permite o aprendizado. Ele permite sentir e expressar, mas também explorar a dimensão afetiva e emocional do ser<sup>135</sup> (Bapté, 2009, p. 17).

Nesse sentido, o bèlè não é apenas uma expressão musical, mas também um ato de socialização que permite a exploração das dimensões afetivas e emocionais dos participantes. Esse ritmo tradicional da Martinica tem um caráter profundamente espiritual e comunitário, geralmente apresentado em eventos ao ar livre onde a dança e a música se entrelaçam para criar um ambiente mágico e envolvente, como descrito por Chamoiseau em “Bel-air magique”, como destacado no trecho a seguir.

#### LE CONTEUR

Ti-manmaye attention  
Zitta et Carabosse engagèrent la bataille  
**laghia d'étoiles**  
**Bel-air magique**  
**lévé-fessé dans la merveille**  
Treize vieux Nègres en parlent en se tenant le coeur  
Mais voyons vois ça...  
[...] (Chamoiseau, 1982, p. 64, grifo próprio)

---

#### O CONTADOR DE HISTÓRIAS

Ti-manmaye cuidado  
Zita e Carabosse começam a batalha  
**laghia<sup>136</sup> de estrelas**  
**Bel-air mágico**  
**lévé-fesse<sup>137</sup> na maravilha**  
Treze Pretos velhos falam sobre isso enquanto seguram os seus corações

<sup>135</sup> Le Bèlè est une musique qui se partage entre musicien/danseur et assemblée. Elle favorise l'échange et a donc une fonction de socialisation. Cette fonction de socialisation permet l'apprentissage. Il permet de ressentir et d'exprimer mais aussi d'explorer la dimension affective et émotionnelle de l'être.

<sup>136</sup> Dança executada por dois homens simulando um confronto corporal violento, frequentemente interpretada durante vigílias mortuárias. Neste contexto, refere-se a uma dança-confronto de estrelas.

<sup>137</sup> Luta ritual, semelhante à capoeira.

Mas vamos ver...  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

O zouk, gênero mais conhecido, apresenta variações regionais significativas, sendo o zouk martinicano um exemplo que difere da versão popularizada no Brasil. Este estilo específico incorpora uma mistura de compas<sup>138</sup> e gwo ka, sob uma base de biguine, caracterizado por um ritmo lento, acentuado pela presença de percussão e metais<sup>139</sup>. O Contador de histórias menciona essa dança ao relatar que Zita frequentemente organizava variados tipos de festas em sua casa. Ele afirma:

LE CONTEUR

[...]  
il y avait chez elle toutes qualities de fêtes  
**de zoucs**  
de sucer-piments  
**et balancer biguines !**  
[...] (Chamoiseau, 1982, p. 27)

---

O CONTADOR DE HISTÓRIAS

[...]  
havia todo o tipo de festas na casa dela.  
zoucs  
balançar-piments<sup>140</sup>  
e dançar biguines<sup>141</sup>!  
(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Junto ao zouk estão as biguines, outra forma tradicional de música e dança da Martinica, que se origina dos séculos 19 e 20. Este gênero musical é influenciado pelo

---

<sup>138</sup> O compas (ou konpa) é um gênero musical e de dança originário do Haiti, que se tornou popular nas Antilhas e em outras partes do Caribe. Desenvolvido na década de 1950 pelo músico haitiano Nemours Jean-Baptiste, o compas é caracterizado por seu ritmo, melodias suaves e influências de outros estilos caribenhos, como o merengue. A música é marcada por uma batida constante e sincopada, acompanhada por instrumentos como guitarras, metais e percussão.

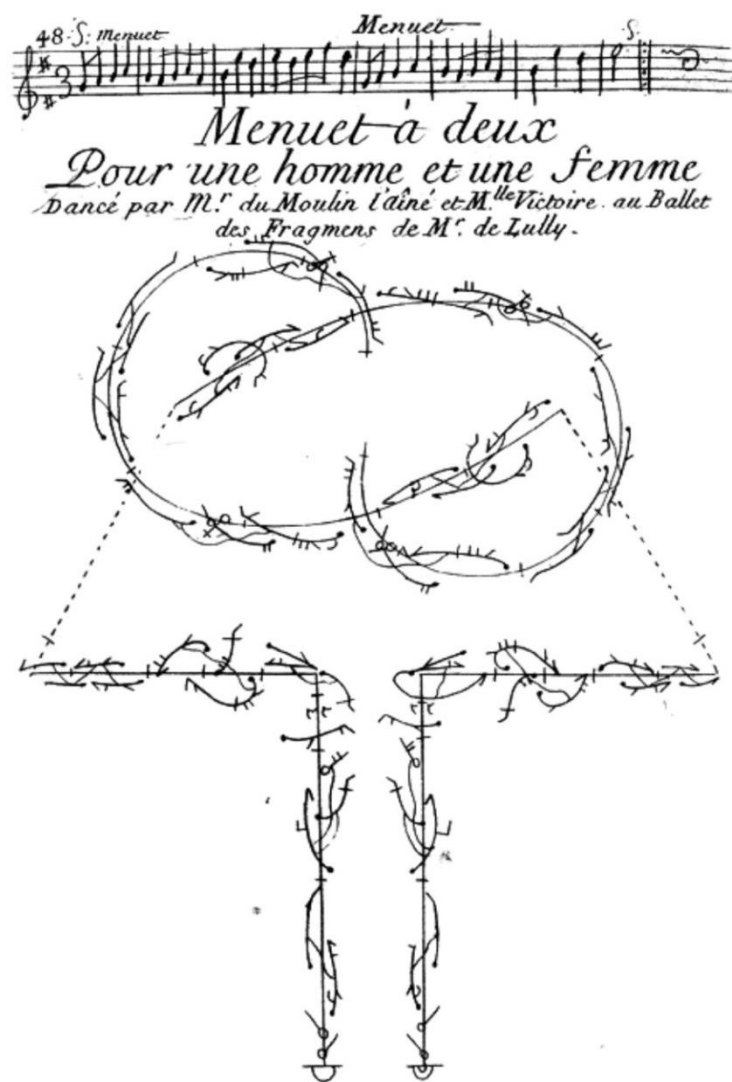
<sup>139</sup> Metais são instrumentos musicais de sopro que produzem som através da vibração dos lábios do músico contra a boquilha do instrumento. Alguns exemplos de instrumentos de metais incluem a trombeta, o trombone, a tuba, o euphonium, o cornetim e a trompa francesa.

<sup>140</sup> NT.: Dança antilhana que consiste em um balanço dos quadris enquanto os ombros permanecem imóveis.

<sup>141</sup> NT.: "Biguine" é um gênero musical e uma dança que tem suas raízes na cultura antilhana, especialmente na Martinica e na Guadalupe.

jazz e pelos ritmos latinos. A biguine sintetiza elementos do menuet<sup>142</sup> francês com ritmos africanos, criando uma experiência sonora complexa. Como dança, é mais formal<sup>143</sup> e estruturada, caracterizada por um balanço suave, capturado na frase de Chamoiseau, “balancer biguines”, evocando imagens de movimentos ondulantes e ritmados, conforme demonstra a imagem seguinte, com as indicações dos movimentos que devem ser feitos pelos pares que executam a dança do minueto a dois, seguidos pelos sons produzidos pelos instrumentos:

Figura 4 — Menuet à deux – movimento de dança.



Fonte: Menuet a deux [Minuet for two]. A page displaying Feuillet notation.

Gallica Digital Library. Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682/f62.item.r=recueil%20de%20dance%20pecour/f62.jpeg>.

Domínio público.

<sup>142</sup> Menuet ou minueto pode tanto ser uma dança em compasso de  $\frac{3}{4}$  quanto uma composição musical que integra suítes e sinfonias.

<sup>143</sup> As biguines podem ser variadas e serem divididas em estilos diferentes: la biguine de rue, la biguine de bal et la biguine de salon.

A imagem é um diagrama de dança do século 18 para o “Menuet à deux” (minueto à dois), ilustrando os movimentos fluidos de um casal dançando um minueto. A partitura musical no topo indica a conexão entre a música e os passos de dança. As linhas e as setas no diagrama representam a trajetória e a direção dos dançarinos, sugerindo uma coreografia precisa e elegante. Essa composição ainda pode ser observada nas danças biguines atuais.

A laghia<sup>144</sup>, por sua vez, configura-se como forma de dança de combate que se assemelha às artes marciais ou à capoeira, conhecida em nosso contexto brasileiro. Originária da Martinica, ela é fruto da mistura de diversas etnias africanas, destacando-se aquelas provenientes do Benim e Senegal (Michalon, 1987). Eduardo Monteiro (2019) descreve a laghia como possuidora de um imenso repertório de movimentos, incluindo golpes com a cabeça, com as mãos e imobilizações. De acordo com o pesquisador, trata-se de uma luta concebida para “se manter o prumo da existência na escravidão, no ritmo ela subverte a lógica da guerra, ao contrário das estratégias militares ocidentais, ela lança seus combates na dança” (Monteiro, 2019, p. 136). Seria essa cadência de movimentos que permitiria se antecipar ao olhar do oponente.

Nesse sentido, assim como os demais ritmos presentes na peça, a laghia é “um exemplo de transmissão através da música, no soar da pele sonora do tambor e na oralidade de seus lamentos, uma manifestação performática capaz de descolonizar o corpo” (Monteiro, 2019, p. 136). A referência a “laghia d’étoiles”, utilizada no exemplo anterior por Chamoiseau, sugere uma dança que é tão espetacular quanto uma batalha entre estrelas, representando uma fusão de arte marcial com dança na cultura da Martinica.

No desenvolvimento subsequente da trama, o Contador de histórias continua a abordar as festividades e danças na casa de Zita, afirmando que irá “faire la bombe” (fazer a festa). Posteriormente, o Encarregado esclarece essa expressão, definindo-a como:

---

<sup>144</sup> Para esta dança também há variação no seu nome. Laghia também pode ser grafada ladja ou ser chamada de danmyé.

L'ENGAGÉ  
 C'est siroter la lune  
 Taffiater les étoiles  
 C'est la **mazouc** des grands vents  
**La haute-taille** des chauve-souris  
 C'est voler en serpent-maigre  
 et se soûler de bêtes-à-feux

O ENCARREGADO  
 É bebericar a lua  
 Entornar as estrelas  
 É a **mazurca** dos grandes ventos  
 A dança-**haute-taille** dos morcegos  
 É voar como serpente-magra  
 e se embebedar de vagalumes  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

(Chamoseau, 1982, p. 74, grifo próprio)

Ao explicar “faire la bombe”, o Encarregado destaca dois outros gêneros rítmicos: a mazurca e a haute-taille. A mazurka, uma dança de origem polonesa originada na região da Masúria, no nordeste da Polônia, foi introduzida na Martinica no início do século 20 por oficiais do exército francês, conforme documentado pelo Patrimoine Artistique<sup>145</sup> (2022). A dança é caracterizada por duas fases iniciais: o piqué e a nuit. Enquanto a mazouc é estruturada em um compasso de 6/8, a mazurka metropolitana é composta em 3/4, o que a torna mais ritmada.

Por fim, os ritmos musicais e as danças presentes em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* (1982) revelam-se composições complexas e constituem elementos das encruzilhadas vividas por aqueles que transformam, ao som ritmado do tambor, em arte o encontro de culturas.

### 5.3.2 Topônimos

Os topônimos, localidades cujos nomes existem na língua portuguesa, com o país França, foram vertidos normalmente.

ZITA  
 [...] Sa tête partait pour **France**  
 ses yeux aussi  
 [...] Quant à Paulo  
 la chaux passait sur lui  
 car il hélait la Marseillaise  
 vive **la France**  
 et dansait une haute-taille sans musique  
 (Chamoseau, 1982, p. 46)

ZITA  
 [...] A cabeça dela ia para **a França**  
 seus olhos também  
 [...] Quanto ao Paulo  
 a cal passava sobre ele  
 pois ele gritava a Marselhesa  
 viva **a França**  
 e dançava uma haute-taille<sup>146</sup> sem música  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

<sup>145</sup> Disponível em: <https://site.ac-martinique.fr/lyc-raymondneris/wp-content/uploads/sites/40/2022/06/LE-PATRIMOINE-ARTISTIQUE-3.pdf>.

<sup>146</sup> Dança de salão martinicana. Deriva da valsa parisiense.

### 5.3.3 Onomatopeias

No texto da peça foram identificadas diversas onomatopeias, característica marcante da oralidade crioula. As onomatopeias foram traduzidas levando em consideração aspectos como a similaridade sonora com o português e os contextos aos quais se referem. Na seção 7.1, detalho os diferentes tipos de onomatopeias identificados, junto com as estratégias específicas adotadas para cada categoria, que incluem:

1. Onomatopeias de sons associados a situações ou movimentos
2. Onomatopeias de movimentos
3. Onomatopeias de sons específicos de animais
4. Onomatopeias de sons de fenômenos da natureza

### 5.3.4 Criações lexicais com hífen ou com verbos, substantivos, advérbio, adjetivos

Ao longo da peça foi evidenciada a criação de palavras, combinações não convencionais e a utilização de hifens para criação de palavras ou nomes de personagens. No exemplo seguinte, é apresentado um trecho no qual o Contador de histórias descreve o momento em que Manman Dlo e Algoline procuram a concha mágica de Papai-Zumbi. Ele descreve a situação dizendo:

PAPA-ZOMBI  
 [...]
   
Evitant les clairières de lune et la vigilance
   
de Carabosse
   
Elles cherchèrent
   
Elles marchèrent marchèrent marchèrent marchèrent
   
cherchèrent cherchèrent cherchèrent cherchèrent
   
marchèrent cherchèrent **marchèrent chermar cher** roye !...
   
pendant trois siècles !
   
(Chamoiseau, 1982, p. 123, grifo próprio)

Na tradução para situações como essa foram adotadas as mesmas estratégias do autor, combinando duas palavras diferentes em uma só, conforme adiante:

PAPAI-ZUMBI  
 [...]
   
Evitando os clarões da lua e a vigilância
   
de Carabosse

Elas procuraram  
 Elas caminharam caminharam caminharam caminharam caminharam  
 procuraram procuraram procuraram procuraram  
 caminharam procuraram **caminharam procami pro** roye!...  
 durante três séculos!  
 (Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Nos casos de presença do hífen, prezou-se por também seguir a estratégia do autor, fazendo acréscimos quando e se necessário, conforme destacado no exemplo a seguir.

LE CONTEUR	O CONTADOR DE HISTÓRIAS
[...]	[...]
Siroko-le-merle l'aime bien parce qu'elle ment un peu	Siroko-o-melro gosta dela porque ela mente um pouco
Mamille-le-malfini	Mamille-le-malfini
bien que toujours aigri	embora ainda amargurado
lui garde un sourire	mantém um sorriso
et <b>treize Lambis</b> murmurent son nom	e treze <b>concha-Lambis</b> murmuram seu nome
sur la plage de Sainte-Marie	na praia de Sainte-Marie
(Chamoiseau, 1982, p. 44, grifo próprio)	(Tradução de Dyhorrani Beira, 2024)

Ao longo do processo de tradução, outras estratégias foram empregadas, embora nem todas sejam detalhadas na tese. Cada estratégia adotada teve como principal objetivo destacar os elementos culturais significativos da obra. Em particular, optou-se por preservar certos termos em sua forma original, mantendo-os principalmente em crioulo, e fornecendo ao leitor um contato inicial com esses aspectos ricos e diversos.

## 6. VERSÕES DA TRADUÇÃO: PROCESSOS

*Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, como mencionado no capítulo I, foi publicada em 1982, não havendo tradução para o português. Durante o processo de pesquisa não foram identificadas traduções em outros idiomas, com exceção de um trabalho acadêmico intitulado *Traducción del teatro contado Manman dlo contre la fée Carabosse como resistencia a la opresión cultural*, produzido por Ingrid Céspedes Ballén como trabalho para obtenção do título de profissional em linguagens pela Univesidad de los Andes em 2004, no qual consta uma análise e um trecho da peça traduzida para o espanhol.



O acesso ao texto representou uma tarefa árdua, condicionada, pelo menos, por três fatores principais. Primeiramente, como elucidado no capítulo I, a obra sofreu uma circulação restrita, com uma tiragem de apenas 247 exemplares, o que diretamente limitou seu acesso.

Em segundo plano, evidencia-se um descompasso entre as bibliotecas<sup>147</sup> públicas brasileiras e a necessidade de inclusão de literatura diversificada em seus acervos. Há uma lacuna significativa no que concerne à aquisição e à valorização de textos que representam perspectivas e vozes fora do cânone literário tradicional, particularmente aqueles oriundos de autores de países de línguas não hegemônicas ou de minorias culturais. Tal desatenção para com a literatura desse nicho resulta em uma representatividade limitada nas prateleiras das bibliotecas, privando o público brasileiro de um espectro mais amplo de conhecimento e experiência literária, seja para a realização de pesquisa ou leitura. E, por último, o terceiro fator diz respeito à indisponibilidade do texto tanto fisicamente quanto digitalmente nos sítios nacionais e internacionais.

Por fim, a questão da indisponibilidade física e digital do texto impôs uma barreira adicional. Na era digital atual, a presença de obras literárias em formatos eletrônicos é quase uma expectativa padrão, o que facilita o acesso e a disseminação do conhecimento. No entanto, *Manman Dlo Ccntre la Fée Carabosse* parece estar desvinculado desta realidade digitalizada, não sendo encontrado em plataformas de e-books, repositórios acadêmicos ou sequer em bancos de dados de bibliotecas com a possibilidade de acesso. Essa ausência no ambiente digital impede o acesso remoto por interessados e estudiosos, como também sugere uma urgente necessidade de preservação digital, sem a qual obras como essa correm o risco de cair no esquecimento.

A peça, nesse contexto, foi gentilmente disponibilizada, em 2020, por Rosana de Araújo Correia, que acessou o material durante sua permanência na França para

---

<sup>147</sup> Optei por não me aprofundar nesse tema; contudo, essa decisão se alinha às lacunas históricas no desenvolvimento educacional e à falta de empenho, especialmente no período anterior aos anos 1990. Nessa época, como norma, o sistema educacional e cultural falhou em promover e em solidificar bibliotecas que fossem eficientes, efetivas e eficazes. Isso se deve, provavelmente, conforme aponta Amanda Vieira Carvalho no relatório técnico "Aquisição de Livros em Bibliotecas Universitárias" (2021), à Lei da Reforma Universitária de 1968. Essa legislação delegou às próprias instituições a responsabilidade de estabelecer as diretrizes de suas atividades. Esse processo resultou, entre outros aspectos, no descuido com a aquisição de obras e materiais considerados de minorias ou estrangeiros, relegando tais publicações a uma condição marginalizada.

realização de sua pesquisa de doutorado. Inicialmente, o texto da peça estava acessível unicamente na Biblioteca Nacional da França (BNF); entretanto, ao longo de meu período de doutoramento na Sorbonne – Paris IV, constatei sua disponibilidade em outras instituições bibliotecárias, ainda que de maneira restrita.

Tendo em mãos o texto-chave dessa investigação, pude então iniciar o processo de tradução do texto. Esta tarefa foi estruturada e fragmentada em etapas específicas, as quais serão detalhadas nas seções subsequentes.

### 6.1 O processo de tradução

O processo de tradução da obra em questão foi estruturado em seis fases distintas, visando a preservação estética e estrutural do texto original. Inicialmente, procedeu-se à transcrição do texto de imagens para um formato editável, seguida pela utilização da ferramenta Smartcat na tradução preliminar, mantendo termos em crioulo ou segmentos complexos inalterados. Posteriormente, realizei revisões progressivas para integrar as partes inicialmente não traduzidas, adicionar notas explicativas para termos em crioulo, e avaliar a coesão, rimas e estruturas com o apoio do grupo de pesquisa LEDrac - *Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas*. Uma etapa crucial, realizada meses depois, na finalização de todas as etapas da tradução, envolveu a interação com o autor da obra para esclarecimento de dúvidas conceituais, especialmente aquelas relativas à língua crioula e outros elementos culturais específicos, culminando em uma tradução que reflete tanto o significado quanto a beleza original do texto. Este último processo, por sua vez, ocorreu nos últimos meses da tese, sendo realizada entrevista com Patrick Chamoiseau em 28 de fevereiro de 2024 via plataforma zoom. Portanto, após a etapa inicial, foi possível dar seguimento ao processo de tradução, conforme as etapas a seguir.

### 6.2. Transcrição do texto em imagem para documento editável em Word

O início do processo de tradução foi marcado pela conversão do texto, que se encontrava originalmente em formato de imagem (png), para um documento editável em formato Word (.doc). Após essa etapa, com o texto em formato maleável, procedi à

utilização da ferramenta de tradução assistida por computador Smartcat<sup>148</sup>. A vantagem dessa tecnologia reside na sua capacidade de conservar a integralidade estrutural do texto original, capturando a essência lexical e mantendo o *layout* composicional do texto, incluindo a disposição das didascálias, as nuances linguísticas como a repetição intencional de palavras, bem como as referências aos nomes de personagens. Essa ferramenta é de grande valia, pois facilita o processo tradutório e minimiza perdas de elementos cruciais da composição textual, mantendo assim maior uniformidade e coesão.

Concluída a transcrição e a identificação das páginas correspondentes ao texto original, o que facilitou a referência e consulta rápida ao texto-fonte, dediquei cerca de um mês a este processo de digitação. Com isso, pude avançar para o próximo passo.

### 6.3. Tradução da peça com Smartcat: Preservação de termos em crioulo

Durante a utilização da Smartcat, optei por desativar a função de tradução automática, conduzindo a tradução manualmente. Essa decisão mostrou-se crucial, especialmente para trechos em língua crioula, nos quais a tradução automática, conforme experiências anteriores, poderia resultar em interpretações incoerentes. No entanto, fiz uso de sugestões oriundas de minhas memórias de tradução (MT) para segmentos em francês, avaliando cada uma delas quanto à sua adequação e sentido do texto original. De todo modo, é possível afirmar que elas não foram de grande serventia, uma vez que não se encaixavam no contexto da peça.

Assim, prossegui com todo o texto, e obtive uma primeira versão da tradução, resultando em um total de 3.963 segmentos traduzidos, permanecendo algumas palavras não traduzidas, principalmente, em crioulo, ou francês criouloizado, as quais não pude encontrar um significado específico ou lógico para a significação do texto naquele momento. A imagem a seguir ilustra o arquivo resultante dessa primeira versão:

---

<sup>148</sup> O mercado tradução oferece uma variedade de ferramentas de tradução assistida por computador, incluindo soluções conhecidas como Trados Studio, MemoQ e WordFast. A escolha pelo SmartCat foi orientada principalmente pela minha familiaridade com a plataforma, o que facilita a eficiência e a produtividade no meu fluxo de trabalho de tradução.

Figura 5 — Quadro de segmentos de tradução.

2393	Mais	Mas
2394	une chose terrible	uma coisa terrível
2395	===== PAG	===== PAG
	88=====	88=====
2396	se répand dans la Forêt :	espalha-se na Floresta:
2397	elle sème partout Silence-la-tueuse.	ela semeia por todos os lado o Silêncio-o-matador.
2398	PAPA-ZOMBI	PAPA-ZOMBI
2399	Hein !?	Hein!?
2400	Que dis-tu ?	O que você está dizendo?
2401	MANMAN DLO	MANMAN DLO
2402	Cette chose a séché la gorge de Zita	Esta coisa secou a garganta da Zita
2403	et celles de ses filles	e das suas filhas
2404	Elle a paralysé Baye-nerfs le crikette	Ela paralisou Baye-nervos o crikette
2405	Ti-boute le colibri	Ti-boute o beija-flor
2406	Effrayè Fouyaya-l'alizé	Effrayè Fouyaya-l'alizé
2407	PAPA-ZOMBI	PAPA-ZOMBI
2408	C'est... c'est pourtant vrai	E... então é verdade
2409	Ce silence	Este silêncio
2410	Ooo ce silence	Ooo este silêncio
2411	(il renifle)	(ele cheira)
2412	Holà... j'étais tellement absorbé	Aaah... Eu estava tão absorvido
2413	à nettoyer la lune	para limpar a lua
2414	que je n'ai rien remarqué !	que não tinha reparado em nada!
2415	Une puissance s'est installée en toute quiétude	Um poder estabeleceu-se em toda quietude
2416	sur mon domaine	sob meu domínio
2417	(il renifle encore)	(ele ainda cheira)
2418	Une puissance terrible	Um poder terrível
2419	Ses effluves de force gênent les miennes	Os seus aromas de força impedem os meus
2420	Ooooo c'est elle !	Oooooo é ela!
2421	ELLE EST VENUE !	ELA VEIO!
2422	Alerte !	Alerta!
2423	Alerte !	Alerta!
2424	===== PAG	===== PAG
	89=====	89=====
2425	Alerte !	Alerta!

Fonte: Imagem elaborada por Dyhorrani Beira, no âmbito desta tese, 2020.

A versão inicial da tradução concentrou-se exclusivamente na literalidade do texto escrito, desconsiderando, inicialmente, sua aplicabilidade à performática cênica ou ligadas à oralidade conforme mencionado, isso ocorreu, em parte, porque o objetivo dessa tradução não é apenas criar um texto para encenação, mas também servir como um estudo aprofundado sobre a temática crioula. Além disso, a segmentação do texto estabelecida pela ferramenta Smartcat, conforme é possível visualizar na figura anterior, restringiu a percepção integral do texto, comprometendo a apreciação adequada da dinâmica discursiva relativa, especialmente, aos encadeamentos, às rimas e à oralidade. Somente na primeira revisão, com o texto já convertido para o formato Word, que foi possível iniciar um exame das sutilezas da oralidade, ritmo e cadência inerentes ao texto. O quadro anterior resume uma série de características importantes para a primeira tradução, tais como a permanência da numeração de páginas do original, que foi posteriormente removida na versão final, e a manutenção dos nomes dos personagens em língua francesa ou crioula. Após essa etapa, foi dado início à primeira revisão, que

visou principalmente a verificação da organização das segmentações e a inclusão de novas evidências sobre as traduções anteriormente não realizadas.

#### 6.4. Revisão e complemento de tradução

Após a fase anterior, iniciei a primeira revisão do texto traduzido observando as ausências de pontuação, a estrutura gráfica do texto e as interconexões entre segmentos, anteriormente ignoradas em alguns pontos devido à divisão do texto pelo software de tradução. No processo de tradução, as estruturas originais da obra foram preservadas, mantendo assim sua estética visual e, na medida do possível, as rimas. Foi dado início a uma revisão comparativa inicial entre original e primeira versão da tradução, na qual contei com a ajuda dos colegas de grupo de pesquisa LEDrac João Vicente e Jorge Morais, cujas perspectivas tradutórias distintas enriqueceram significativamente o trabalho.

Os encontros semanais com esses colegas, que se estenderam por aproximadamente dois meses, foram de grande valia, proporcionando um olhar diversificado e enriquecendo o texto com maior flexibilidade. Apesar dos desafios impostos por nossas diferentes perspectivas, as discussões foram produtivas, permitindo decisões informadas sobre a escolha dos termos, expressões e construções textuais. Jorge e João acompanharam a primeira metade da revisão, contribuindo para o desenvolvimento do projeto. Avancei para a conclusão da revisão da primeira versão da tradução, agora enriquecida por referências teóricas adicionais, textos e o acesso a bibliotecas proporcionado pelo estágio doutoral. Com estes recursos à disposição, pude compilar um glossário de termos em crioulo, o qual ilustro um pequeno trecho a seguir:

Figura 6 —Quadro terminológico.

N.	TERMO (PG)	DEFINIÇÃO	OBS
1.	“Ti-manmaye” (8)	<p>1. Significa “petits enfants” ou “enfants en bas âge” crioulo africano.</p> <p>2. “Ti-manmaye” é uma expressão crioula das Antilhas Francesas, usada principalmente na Martinica e Guadalupe. É composto pelas palavras “ti” (pequeno) e “manmaye” (crianças). Juntos, significa “filhinhos” ou “bebês”.</p> <p>3. O termo “timanmaye” é frequentemente usado para se referir a crianças pequenas, geralmente com alguns anos de idade. Isso destaca sua tenra idade e status como jovens membros da comunidade.</p> <p>4. Em um contexto mais amplo, “ti-manmaye” também pode ser usado para se referir a uma pessoa baixa, com uma conotação afetuosa ou familiar.</p>	
2.	“Criiii”(8)	Exclamação expressiva, em forma de grito, frequentemente usada na música crioula caribenha para expressar forte emoção ou intensidade.	
3.	“Gwan moune” (8)	Expressão que significa “pessoa grande” ou “adulto” em crioulo antilhano. Muitas vezes é usado para se referir a pessoas mais velhas ou com uma estatura imponente.	
4.	“Craaa”(8)	Exclamação expressiva usada na música crioula para expressar emoção, geralmente em um contexto festivo.	

Fonte: Elaborado por Dyhorrani Beira, no âmbito desta tese, 2023.

O glossário foi elaborado com o propósito de sistematizar e categorizar os termos em crioulo presentes na peça, uma vez que não eram de fácil acesso em português. Embora muitos dos termos possam ser interpretados isoladamente, é importante notar que certos termos revelam seu verdadeiro significado apenas quando considerados em conjunto. Por exemplo, a expressão “Ti-manmaye et criiii / Gwan moune et craaa” (Chamoiseau, 1982, p. 80), proferida recorrentemente com a entrada do contador de histórias, ilustra essa dinâmica. Como discutido no capítulo anterior, esta expressão funciona como uma fórmula introdutória típica dos contos crioulos e desempenha um papel fundamental na estrutura desse tipo de narrativa.

Ainda que tenha havido acesso a novas fontes e a elaboração do glossário para aprimorar a compreensão dos termos crioulos ou crioualizados, enfrentei dificuldades em definir alguns desses termos, como é o caso de “soti an piés moin” (p. 128). Em casos em que encontrei referências, muitas vezes restou incerto se correspondiam exatamente ao significado correto. Um desses termos é a própria composição “soti an piés moin”. A partir de uma análise das palavras individualmente, deduzi a seguinte interpretação: “Soti an piés moin” é uma expressão em crioulo martinicano, que pode ser traduzida para o

francês como “sortir de mes pieds” (saia dos meus pés!) Podendo, esta frase ser empregada para manifestar sentimento de rejeição, irritação ou exasperação em relação a alguém.

Em alguns casos, consegui confirmar minhas hipóteses ao dialogar com falantes de língua crioula martinicana ou na entrevista realizada com o autor Patrick Chamoiseau. Por outro lado, em outros casos, não foi possível esclarecer as dúvidas existentes.

#### 6.5 Segunda revisão com notas de rodapé para termos crioulos

Durante meu estágio doutoral tive a oportunidade de acessar bibliotecas e um *corpus* online contextualizado através da geolocalização, o que foi crucial devido às diferenças de acesso entre Brasil e a França. Este acesso facilitou a descoberta de referências mais próximas às informações necessárias para a compreensão dos segmentos em crioulo presentes no texto. Contudo, algumas partes permanecem incompreendidas como mencionado anteriormente.

A fase final do estágio foi marcada pelo encontro com Merilinne, uma funcionária martinicana da loja GoSport em Paris, que se ofereceu para confirmar a significação de alguns termos previamente identificados. A contribuição dela foi importante, pois, como falante nativa do crioulo martinicano, ela forneceu validações que aumentaram a precisão das informações traduzidas. Apesar de não ter sido possível esclarecer todas as dúvidas, a disposição de Merilinne em oferecer assistência remotamente, especialmente após meu retorno ao Brasil, foi valiosa para o desenvolvimento do trabalho.

Desse modo, já com um glossário mais consubstancial, fiz a inclusão das notas de rodapé dos termos em crioulo ao longo do texto da peça, uma vez que minha opção foi por manter e dar visibilidade aos referentes crioulos.

#### 6.6. Terceira Revisão com o grupo LEDrac: Análise de Lógica, Rimas e Fluxo”

Após finalizar o estágio doutoral e retornar ao Brasil, trazendo sob minhas asas as renovações tecidas no texto traduzido, iniciei reuniões semanais com o grupo LEDrac, sob coordenação da professora Maria da Glória Magalhães dos Reis, para leitura crítica da peça traduzida. Contando com a participação de quatro a sete membros por reunião,

essas sessões focavam em avaliar a fluidez, as rimas e a estrutura textual da obra. Esse processo colaborativo permitiu uma análise detalhada, já que os participantes do grupo são pessoas experientes na língua e pesquisadores da literatura, do teatro e da tradução. Os encontros possibilitaram pensar em estratégias tradutórias, como também o direcionamento da tradução, respeitando o projeto ao qual me propus, sobretudo, porque há inúmeras possibilidades de tradução possíveis.

Desse modo, nos atemos, principalmente, às características dos personagens e ao alinhamento do estilo de fala e das características inerentes a cada um. Com isso estabelecido, prosseguimos gradualmente na leitura, fazendo incursões sempre que necessário. Junto ao grupo LEDrac, foi possível realizar, pelo menos, sessenta por cento da leitura da peça observando as características essencialmente ligadas a encadeamento, rimas e estruturas.

Por fim, uma quarta revisão foi realizada após entrevista com Patrick Chamoiseau, na busca por desvelar algumas das dúvidas que pairavam como nuvens ao crepúsculo. Nessa última revisão, foi possível finalizar o texto traduzido, restando ainda algumas pequenas palavras, principalmente em crioulo, sem referências.

## **7. RITMO, ORALIDADE NA TRADUÇÃO**

No universo literário de Chamoiseau, ritmo e oralidade constituem elementos fundamentais, articulando-se não apenas como veículos de expressão, mas como reflexos através dos quais a complexibilidade da identidade martinicana se revela. A oralidade, conforme delineado por Bernabé, Chamoiseau e Confiand (2017, p. 121), pode ser definida como “a inteligência, a leitura de mundo, o balbucio, ainda cego, da complexidade martinicana”. Este conceito, portanto, conforme já mencionado, não está restrito a mera comunicação verbal, incorpora dimensões da realidade circundante. Suas representações, tanto do ritmo quanto da oralidade, são revividas por meio de personagens históricos e reais, ainda resistentes, como o “*marqueurs de paroles*” e o “*Tambouyé*”.

Chamoiseau define esse representante da oralidade de forma bastante descritiva, o que merece descrever sua integral definição em seguida:



O Contador mobilizará os recursos do riso, as piruetas da leveza, do cômico, do grotesco; ele passará sem tremer do sublime ao grosseiro. Ele fala-com, responde-se juntos, ele fala ainda sobre o que lhe respondem; nesse movimento elabora-se uma palavra coletiva, o “eu” está no “nós”, o “nós” sustenta o “eu”. O Contador não grita, mas envolve, sua narração é rápida, clara-não-clara, alta-baixa, direta-e-por-trás; as digressões e as repetições voam, as listas são intermináveis, sílabas repetidas servem para metralhar de ritmo, isso gira no hipnótico, em acidentes, quedas, voos, risos, gritos, balbucios, eventos, depois músicas suaves, jarro de mel, pequenos silêncios; ele zomba de tudo, começando por si mesmo, seu riso soluça, suas lágrimas gritam de alegria; ele dança com a morte para não aceitá-la, leva-a consigo para melhor distanciá-la, faz dela um combustível da mais alta vitalidade; passado, presente, futuro são triturados juntos, o tempo também com as paisagens, ele está aqui mas sinaliza que partiu, diz-se ausente a cada momento em que chega, diz se manter todo na poeira de seus calcanhares, dissimula-se assim para mostrar o que diz; ele será amoral, não imoral, mas cantor de um desenrascanço<sup>149</sup> (Chamoiseau, 2021, p. 142).

A narrativa do Contador, caracterizada por sua velocidade, ambiguidade e a habilidade de transitar entre extremos emocionais e temáticos, reflete a complexidade da existência humana, na qual o passado, o presente e o futuro são incessantemente entrelaçados, formando um *continuum*.

Por outro lado, a figura do tocador de tambor simboliza a sacralidade inerente aos rituais e práticas culturais. Ao tratar o tambor como um “objeto sagrado, uma inusitada mediação divina, e se convencer de que, ao montá-lo para liberar o som, ele cavalga deuses” (Chamoiseau, 2021, p. 111), o tocador evoca a presença do divino no ato de produção musical, estabelecendo um vínculo transcendental entre o humano e o metafísico. Esta abordagem ao tambor não apenas como um instrumento, mas como um portal para o sagrado, sublinha a importância do ritmo como um elemento unificador. Portanto, ritmo e oralidade se apresentam em *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse*

---

<sup>149</sup> Le Conteur mobilisera les ressources du rire, les pirouettes de la légèreté, du comique, du grotesque ; il ira sans trembler du sublime au grossier. Il parle-avec, on lui répond ensemble, il parle encore sur ce qu'on lui répond ; dans ce mouvement s'élabore une parole collective, le « je » est dans le « nous », le « nous » soutient le « je ». Le Conteur ne hurle pas mais enveloppe, sa narration est rapide, claire-pas-claire, haute-basse, directe-et-par-derrière ; les digressions et les répétitions virevoltent, les listes sont interminables, des syllabes répétées servent à mitrailler du rythme, cela tournoie dans l'hypnotique, en accidents, chutes, envolées, rires, cris, balbutiements, événements, puis musiques douces, bocal de miel, petits silences; il se moque de tout, à commencer par lui-même, son rire sanglote, ses larmes hurlent de joie; il danse avec la mort pour ne pas l'accepter, l'emporte avec lui pour mieux la distancer, en fait un combustible de la plus haute vitalité; passé, présent, futur sont concassés ensemble, le temps aussi avec les paysages, il est ici mais se signale parti, se dit absent à chaque moment où il arrive, il dit se tenir tout entier dans la poussière de ses talons, se dissimule ainsi pour montrer ce qu'il dit; il sera amoral pas immoral mais chante d'une débrouillardise

como rizomas de uma representação não apenas das manifestações culturais, mas como meios essenciais de compreensão e expressão da complexidade do ser martinicano.

Nesse sentido, ao pensar a tradução por meio de uma interconexão ou mestiçagem e, conseqüentemente, uma criouliização, é necessário passar pela mestiçagem cultural conforme delineada por François Laplantine e Alexis Nouss em *A Mestiçagem* (2002). A abordagem proposta pelos autores não se fixa nas noções de mistura ou hibridação. Em vez disso, ela aborda uma interação mais próxima entre culturas que não podem ser reduzidas a uma única essência ou substância. Esta perspectiva permite considerar o papel do ritmo e da oralidade na tradução, não apenas como elementos linguísticos, mas como veículos de mestiçagem cultural.

Para esses autores, a mestiçagem “não é substância, nem essência, nem conteúdo, nem sequer a forma que contém, não é, pois, em rigor 'alguma coisa'. Ela só existe enquanto exterioridade e alteridade” (Laplantine; Nouss, 2002, p. 82). Ou seja, de um modo ou de outro ela nunca se encontra em um estado puro. A partir dessa definição, a mestiçagem, vista como um processo contínuo de formação e transformação identitária, ressoa profundamente com o processo tradutório. Neste processo, ritmo e oralidade emergem como aspectos fundamentais, pois permitem que a tradução respire vida das culturas originais e das línguas-fonte em novos contextos.

Como mencionado anteriormente, a concepção da oralidade sob uma perspectiva crioula não poderia ser restrita aos aspectos ligados apenas à sonoridade; isso causaria um reducionismo abrutado, deixando de lado características importantes que compõem a essência dessa oralidade. Nas seções subsequentes, apresento algumas das características da peça *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* ligadas aos aspectos orais, bem como as estratégias adotadas na tradução. As seções estão subdivididas em onomatopeias, expressões e interjeições.

É importante reiterar que as escolhas tradutórias para este estudo visam primordialmente incorporar a presença da língua crioula, assim como as suas peculiaridades orais. Desse modo, as propostas que se apresentam não se configuram como uma opção rígida e intransponível; elas apenas estão alinhadas ao projeto de tradução crioula proposto. Portanto, a aplicação de diferentes estratégias tradutórias é possível, conforme será demonstrado em alguns exemplos. Por isso, ao mesmo tempo que este projeto se denomina como tradução crioula, ele também se enquadra em uma

tradução da relação, pois reconhece e acolhe as variadas alternativas e caminhos abertos que o campo da tradução oferece.

## 7.1 Onomatopeias

*Manman Dlo contre la Fée Carabosse* apresenta onomatopeias de pelo menos três ordens: (1) sons associados a situações ou movimentos; (2) sons específicos de animais; e (3) sons de fenômenos da natureza. A primeira categoria inclui sons que imitam ações cotidianas como “bater e fechar de portas”, exemplificado por onomatopeias em crioulos como “blok blok” e “clak clak”. Na segunda categoria, referente aos sons emitidos por animais, o texto utiliza onomatopeias para mimetizar diretamente os sons emitidos por eles. Por fim, a terceira categoria também utiliza onomatopeias em crioulo para nomear personagens, como é o caso do personagem secundário Fouyaya, conforme apontado no capítulo II. Nos exemplos subsequentes, destaco cada uma dessas ocorrências juntamente com o seu contexto.

### 7.1.1 Onomatopeias de sons associados a situações ou movimentos

As onomatopeias relativas a situações ou movimentos presentes em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* variam desde movimento de objetos, representação do caminhar de um personagem ou a rapidez com que um outro se desloca. No exemplo seguinte, Zita conversa com suas Três Filhas informando-as que os negócios vão bem e que elas não devem se enganar quanto aos perigos das influências francesas. Zita afirma que ‘manman doudou’ (mamãzinha) se enganava inúmeras vezes, perdendo o juízo, e ao ser contestada por suas três filhas, ela afirma:

ZITA

Souvent !  
 Une charge de fois !  
 Sa tête partait pour France  
 ses yeux aussi  
 Son dernier exploit  
 fut d’avoir remis la peau du Préfet  
 à Paulo l’indépendantiste  
 Quel **ouélélé !**

ZITA

Sempre!  
 Um monte de vezes!  
 A cabeça dela ia para a França  
 seus olhos também  
 Sua última façanha  
 foi ter entregado a pele do Governador  
 a Paulo o independentista  
 Que **uêlélé!**

Le Préfet en devenait **dèk-dèk**  
 sa peau lui chantait liberté liberté  
 Quant à Paulo  
 la chaux passait sur lui  
 car il hélait la Marseillaise  
                   vive la France  
 (Chamoiseau, 1982, p. 46, grifo próprio)

O Governador ficou **dèk-dèk**  
 sua pele cantava liberdade liberdade  
 Quanto ao Paulo  
 jogaram uma pá de cal nele  
 pois ele gritava a Marselhesa  
                   viva a França  
 (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

Neste trecho, identificam-se duas onomatopeias distintas, “ouélélé” e “dèk-dèk”. A primeira, “ouélélé” evoca uma situação de desordem e tumulto, caracterizando um cenário de confusão. Por outro lado, “dèk-dèk” simboliza o som do mal funcionamento do cérebro do governador, sugerindo uma falha na sua capacidade de raciocínio ou tomada de decisões.

Em relação à tradução desses segmentos, optei pela adaptação de “ouélélé” devido à sua proximidade gráfica e fonética com contexto da língua brasileira e por se tratar de uma onomatopeia de fácil reconhecimento intuitivo. Assim, minha opção foi que ouélélé fosse representado onomatopaicamente por uêlêlê.

Quanto à expressão, “dèk-dèk”, decidi preservar a onomatopeia conforme estratégia inicial de manutenção dos termos em crioulo, optando por explicá-la por meio de nota de rodapé no texto traduzido. Embora a tradução direta para termos como “desorientado”, “louco” ou “tantã” pudesse promover uma compreensão imediata por parte do leitor, tal estratégia não se enquadraria no projeto de tradução proposto para esta tese.

### 7.1.2 Onomatopeias de movimentos

Outras onomatopeias que se apresentam com bastante frequência são as relativas a movimentos. No trecho a seguir o contador de histórias descreve a situação em que a personagem Dormideira reage ao abrir e fechar sua porta. Ele menciona:

LE CONTEUR  
 [...] Quant à Manzè-marie  
 elle ferma, dit la parole, sa porte à la volèe  
 et me jura elle-même

O CONTADOR DE HISTÓRIAS  
 [...] Quanto à Dormideira  
 ela fecha, diz a palavra, sua porta instantaneamente  
 e ela mesma me jurou

que c'est bien à cause de Carabosse  
 si maintenant elle sursaute **blok blok**  
 et s'enferme **clak clak**  
 au moindre bruit  
 alors qu'auparavant  
 il y avait chez elle toutes qualities de fêtes  
 [...]  
 (Chamoiseau, 1982, p. 27, grifo próprio)

que é por causa da Carabosse  
 se agora ela rebenotar com o **pah pah**  
 e se fecha **clec clec**  
 ao menor barulho  
 considerando que antes  
 havia todo o tipo de festas na casa dela  
 [...]  
 (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

Para abordar a tradução desta específica onomatopeia, proveniente da língua crioula, optei por uma adaptação que mantivesse tanto a essência sonora quanto a intenção original. A onomatopeia em questão, Blok blok e clak clak, evoca o som do “abrir e fechar de portas”, representando o entrar e sair constantes da casa de Zita, quando ela recebia seus convidados para as festas constantes em sua casa. Assim, Blok blok e clak clak foi traduzida por pah pah e clec clec, conforme destacado em negrito anteriormente.

### 7.1.3 Onomatopeias de sons específicos de animais

As onomatopeias associadas a nomes de animais ou aos sons proferidos por eles possuem um papel característico na peça, manifestando-se tanto na nomenclatura dos personagens quanto no som que eles emitem. No trecho a seguir, o contador de histórias relata a chega de Carabosse ao mundo da Maravilha, detalhando a reação dos habitantes desse mundo ao escutarem seu riso bizarro de música clássica. Então, ele declara:

#### LE CONTEUR

[...]  
 Toujours est-il qu'arrivée ici  
 elle lâcha son rire bizarre de musique classique  
 qui fit  
 trillbucher Ti-mano-le-merle (celui qui ne mange  
 pas de mensonges)  
 et fuir **Scriiiche-la-mangouste** qui se sentait une  
 âme de Major depuis sa victoire sur **Fofou-oua-  
 oua le chien**  
 en combat singulier !  
 Vous ne connaissez pas cette histoire ?  
 Mais ... vous ne connaissez rien !  
 [...]  
 (Chamoiseau, 1982, p. 8, grifo próprio)

#### CONTADOR DE HISTÓRIAS

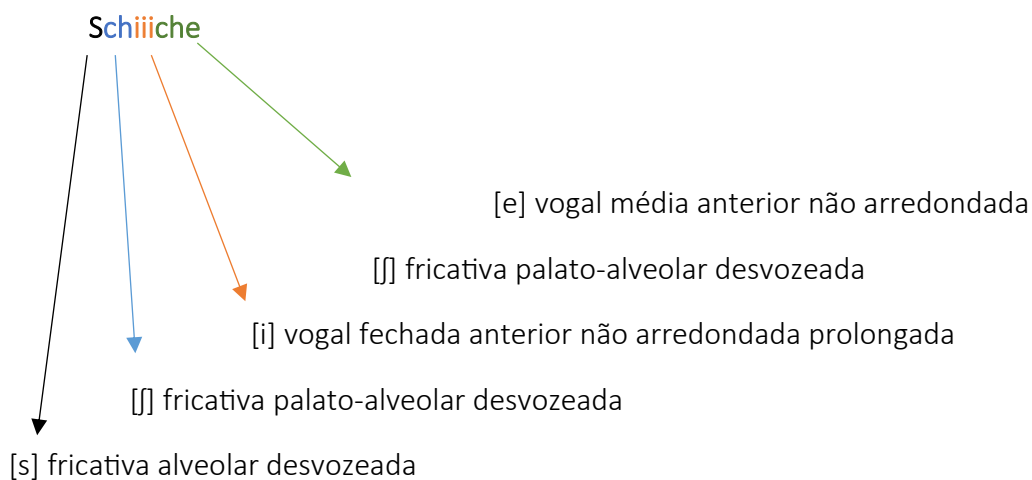
[...]  
 De qualquer forma quando chegou aqui  
 ela soltou seu riso bizarro de música clássica  
 que fez  
 estrebuchar Ti-mano-o-melro (aquele que  
 não come mentiras)  
 e fugir **Scriiiche-o-suricato** que se sentia  
 uma alma de Major desde sua vitória contra  
**Fofou-au-au** o cachorro  
 em combate singular!  
 Você não conhece essa história?  
 Mas...você não conhece nada!  
 [...]  
 (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

A hipótese para que Sciiiche-la-mangouste e Fofou-oua-oua le chien, e em especial as partículas “Sciiiche” e “oua-oua”, funcionem como uma representação onomatopaica do grito e latido emitidos pelo mangusto e o cachorro, encontra sua base na estrutura fonética da própria expressão. Tal hipótese é apoiada pela observação de que as duas partículas “Sciiiche” e “oua-oua”, precedem imediatamente os substantivos “mangouste” e “cachorro”, sugerindo uma associação direta entre o som articulado e o animal referido, conforme observado no capítulo II na descrição dos personagens secundários.

A criação de uma onomatopeia em português para representar o grito do mangusto poder ser um desafio, pois depende da interpretação sonora específica do som que o animal emite. Os mangustos têm uma variedade de vocalizações que podem variar em tom e intensidade. Uma possível onomatopeia em português poderia ser “sssst” ou “tschhh”, ou ainda a própria “schiiiche”, buscando capturar o som agudo e sibilante dos mangustos.

Para justificar o uso dessa mesma variante na tradução, é essencial considerar uma análise fonológica das onomatopeias propostas. Tanto schiiiche quanto tschhh possuem características que as tornam apropriadas para representar o som emitido pelos mangustos. Ao fragmentar ambas as onomatopeias, pode-se observar melhor essa avaliação:

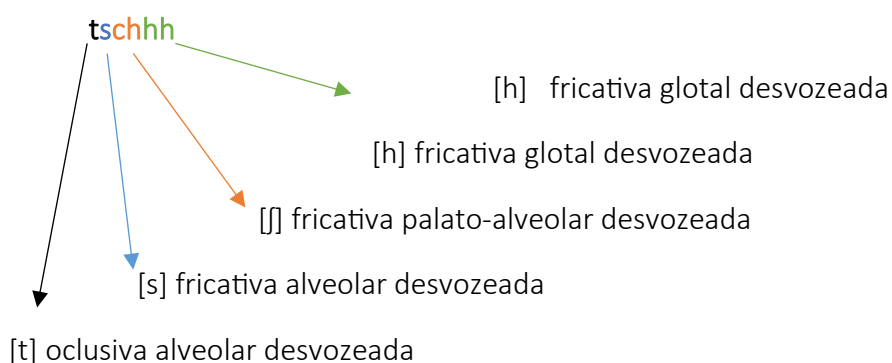
Figura 7 — Descrição fonológica Schiiiche.



Fonte: Figura laborada por Dyhorrani Beira, no âmbito desta tese, 2023.

A onomatopeia começa com uma fricativa alveolar desvozeada ([s]) e uma fricativa palato-alveolar desvozeada ([ʃ]), que juntas criam um chiado prolongado. Em seguida, inclui-se uma vogal fechada anterior não arredondada prolongada ([i:]), que adiciona uma variação de altura ao som, sugerindo um alerta prolongado. Por último, ela finaliza com outra fricativa palato-alveolar desvozeada ([ʃ]) e uma vogal média anterior não arredondada ([e]), criando um som contínuo e variado.

Figura 8 — Descrição fonológica tschhh.



Fonte: Elaborado por Dyhorrani Beira, no âmbito desta tese, 2023.

Tschhh, por sua vez, começa com uma oclusiva alveolar desvozeada ([t]) seguida por uma fricativa alveolar desvozeada ([s]), criando um início abrupto. Continua com uma fricativa palato-alveolar desvozeada ([ʃ]) e múltiplas fricativas glotais ([h]), enfatizando um chiado constante e puro. Nesse caso, observa-se a ausência de vogais.

De modo geral, Schiiiiche, oferece um som mais tonal e mais modulado enquanto Tschhh, apresenta um som mais direto, não comprometendo a interpretação do grito do mangusto. Na tradução, portanto, decidi manter a gráfica utilizada no original uma vez que a reprodução sonora não se distanciaria tanto da representação original. Para traduções das demais onomatopeias, utilizei estratégia semelhante, sempre preservando a grafia do original, quando possível.

#### 7.1.4 Onomatopeias de sons de fenômenos da natureza

Na peça onomatopeias são frequentemente utilizadas para também representar fenômenos da natureza. Em algumas ocasiões, essas onomatopeias não apenas evocam um som específico, mas também podem corresponder ao próprio nome de um personagem, atribuindo-lhe características e qualidades particulares. Assim como no exemplo anterior, o trecho a seguir apresenta o nome do personagem, que é diretamente ligado ao vento. Neste trecho Manman Dlo se dirige ao fuáfuá-o-álísio, personagem quem tem como característica a força dos ventos equatoriais, inquirindo sobre o motivo de seu silêncio, conforme descrito em seguida.

## MANMAN DLO

[...]  
**Fouyaya mon fi**  
 c'est Manman Dlo  
 Amie de Doussine-le-serein  
 Toi qui comme le sel  
     te trouve dans toutes les sauces  
 Dis-moi pourquoi tout s'est tu  
 et pourquoi tout se tait ?  
 [...]  
 (Chamoiseau, 1982, p. 54, grifo próprio)

## MANMAN DLO

[...]  
**Fuáfuá meu fi**  
 é a Manman Dlo  
 Amiga de Doussine-o-sereno  
 Você que como o sal  
     está em todos os molhos  
 Diga-me por que tudo se calou  
 e por que tudo se cala?  
 [...]  
 (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

Neste caso, no que diz respeito à tradução, adotei uma metodologia consistente com a abordagem anteriormente empregada, priorizando a congruência gráfica e fonética em relação ao contexto brasileiro. Desse modo, substituí a letra “y” por pela vogal “á”, uma escolha pautada na busca de uma equivalência sonora mais próxima ao português brasileiro, mantendo-se, contudo, a proximidade à sonoridade característica do francês crioulo, especialmente no que tange à pronúncia do dígrafo “ou”, transcrita foneticamente como /u/. Assim, para o propósito deste projeto de tradução, a tradução e a adaptação de trechos desse gênero proporcionam uma recepção mais intuitiva e natural ao público leitor.

Outros casos semelhantes são observados durante todo o texto, como por exemplo “Bouboule-la-lune” (p. 47), traduzida por “Bolota-a-lua”. A representação em questão alude diretamente à descrição visual da personagem denominada “lua”, destacando sua característica “redonda”.



## 8. EXPRESSÕES

As expressões idiomáticas presentes em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* são expressões que podem ser facilmente interpretadas como onomatopeias, uma vez que são resultantes da oralidade da língua crioula ou, em outros casos, por estarem acompanhadas de expressões propriamente ditas.

Nos dois exemplos subsequentes, apresento duas ocorrências desses casos. O primeiro diz respeito à palavra crioula “djéler”, que pode ser traduzida diretamente do crioulo como “gritar” ou “esgoelar”, sendo seguido pela onomatopeia “an mré an mré an mré”, que em português pode simbolizar duas reações possíveis, uma ideia de progressão e o som proferido por uma criança quando chora.

No exemplo disposto em seguida, As Três Filhas de Zita se referem às peles utilizadas pelos encarregados. Uma das peles está com defeito, e Zita informa que precisa resolver isso. As filhas se manifestam, dizendo:

LES TROIS FILLES	AS TRÊS FILHAS
<p>Mais elle va crier <b>djéler</b> <b>an mré an mré an mré</b></p>	<p>Mas ela vai gritar <b>djéler</b> <b>an mré an mré an mré</b></p>
ZITA	ZITA
<p>Ça sera tant pis pour son corps mais il faut que je la répare</p>	<p>Vai ser uma pena para o corpo dela mas tenho de ajeitar isso</p>
<p>(Chamoiseau, 1982, p. 47, grifo próprio)</p>	<p>(Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)</p>

No contexto da tradução do crioulo, a palavra “djéler” poderia ser traduzida por “esgoelar”, referenciado a ideia da emissão de um grito alto e penetrante. Paralelamente, a locução crioula “an mré an mré an mré” sugere, em sua tradução, a ideia de progressão incremental, ou seja, “gradualmente” ou “pouco a pouco”. Portanto, uma tradução literal para este trecho poderia se concretizar como “ela vai, progressivamente, gritar, esgoelar”. Simultaneamente, “an mré an mré an mré” pode ser interpretada como uma onomatopeia que simula o ato de esgoelar, conferindo à frase uma dimensão sonora e rítmica complementar.

Em decorrência da natureza específica dessas expressões e termos crioulos, decidi preservá-los em sua forma original no texto, fornecendo suas traduções correspondentes em notas de rodapé. Tal decisão sublinha mais uma vez a importância de expor a apreciação pela diversidade linguística e cultural, permitindo que o público-alvo adquira uma maior sensibilidade e compreensão das nuances e riquezas culturais que a língua crioula nos fornece. Ao trazer a língua crioula para o primeiro plano da experiência de leitura, busca-se não só a fidelização ao texto original, mas, principalmente, a valorização de uma identidade linguística que é, frequentemente marginalizada ou sub-representada.

A segunda expressão corresponde à palavra “ababa”, que também é transvestida de característica onomatopaica. Essa expressão surge em, pelo menos, quatro ocasiões ao longo do enredo. A primeira menção dessa expressão ocorre na fala de Manman Dlo, aludindo ao momento em que a Dormideira fecha suas portas, em decorrência do silêncio que foi instaurado no mundo da maravilha:

Voix de MANMAN DLO	Voz de MANMAN DLO
Manzè-marie a fermé sa porte et elle est tombée <b>ababa</b>	Dormideira fechou sua porta e ela ficou <b>ababa</b>
Baye-nerfs est paralysé	Baye-nerfs está paralisado
Aucun chant ne court plus les herbes ni les feuilles	Já não há canto que percorre as ervas nem as folhas
pièce bruit ne vit	nenhum ruído vivo
Et silence-la-tueuse, amie de la Mort est partout partout partout	E Silêncio-a-matadora, amiga da Morte está por todos os lados lados lados
Pourquoi ?	Por quê?
Pourquoi pourquoi	Por que por quê
Savez-vous ?	Vocês sabem?
(Chamoiseau, 1982, p. 50, grifo próprio)	(Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

O contexto em questão relata um instante de completa desordem e falta de controle sobre os acontecimentos. A Dormideira, nessa situação, fica “ababa”, significando, desse modo, que perdeu a consciência, que ficou “louca” ou “lelé”. Analogamente à expressão “an mré an mré an mré”, exemplificada na sessão anterior, a utilização de “ababa” também pode ser interpretada como uma onomatopeia que visa reproduzir o som /a-ba-ba/ de uma pessoa que não se encontra em seu estado mental convencional, similarmente ao que “lelé” denota em português.

As demais aparições de “ababa” correspondem à mesma significação, mas referenciando-se à personagem Zita:

Zita macoumè moin on les a rendues <b>ababa</b> c’est bien une puissance qui a demandé silence (Chamoiseau, 1982, p. 60)	Zita macoumè moin <sup>150</sup> deixaram elas <b>ababa</b> foi mesmo uma força que pediu silêncio (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)
--	---

Ou ainda quando o encarregado pergunta à Carabosse “Por que Zita está ababa desse jeito?” (Chamoiseau, 1982, p. 72). A expressão-onomatopaica tenta reproduzir uma dificuldade de fala, causada pela força do feitiço de imposição de silêncio de Carabosse.

### 8.1 Interjeições

Durante o processo de leitura e tradução, foram identificadas, ao menos, duas interjeições com valor semântico e rítmico. A primeira delas é “Roye”. Originária da tradição oral, esta expressão é característica do Contador de histórias. “Roye” funciona tanto como um prelúdio quanto como uma conclusão nas declarações do Contador de histórias; isto é, frequentemente ao iniciar sua exposição, o narrador emprega o termo “Roye”, e de maneira similar, ao concluir, repete a expressão, simbolizando a completude de seu pensamento. Nos exemplos seguintes, apresento três momentos em que o contador de histórias utiliza a expressão. No primeiro deles, o Contador introduz a chegada de Carabosse no mundo da maravilha:

CONTEUR	CONTADOR DE HISTÓRIAS
<b>Roye !</b> tambouyé donne une mesure Alors à peine débarquée la Sorcière des sapins et des neiges installe le silence (l) un silence lourd lourd lourd (Chamoiseau, 1982, p. 26)	<b>Roye!</b> tambouyé solta o som Então mal desembarcou e a Bruxa dos pinheiros e das neves instala o silêncio um silêncio pesado pesado pesado (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

---

<sup>150</sup> Minha comadre.

No segundo exemplo, “Roye” é empregado como uma interjeição de impaciência. Ao se dirigir a Marianne, o contador de histórias utiliza a expressão, adotando em seguida um tom irônico em relação ao seu comportamento. Ele declara:

(II)	<p><b>Roye</b> ! um pleurer sur ça          Mais avant d’aller plus loin          (Marianne-la-po-figue          cessez de pleurer nia nia nia quand je parle !)          avant d’aller plus loin disais-je          nous allons découvrir          (Chamoiseau, 1982, p. 27)</p>	<p><b>Roye!</b> um choro por isso          Mas antes de ir mais longe          (Marianne-la-po-figue          para de chorar nhé nhé nhé quando eu falo!)          antes de ir mais longe dizia eu          nós vamos descobrir          (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)</p>
------	---	---

Neste terceiro e último exemplo, “Roye”, ao fechar o pensamento do Contador de histórias, é empregado como a interjeição de impaciência. Neste trecho, o narrador-contador descreve o momento em que a alma do Lézarde, Manman Dlo, ajudada por sua filha, Algoline, começou a procurar as pequenas flores laranja bordadas de vermelho na tentativa de combater a velha bruxa Carabosse. Ele, então afirma:

(III)	<p>Elles cherchèrent          Elles marchèrent marchèrent marchèrent          marchèrent              cherchèrent cherchèrent cherchèrent          cherchèrent              marchèrent cherchèrent marchèrent          chermar cher <b>roye</b> !...          pendant trois siècles !          (Chamoiseau, 1982, p. 123, grifo próprio)</p>	<p>Elas procuram          Elas caminharam caminharam caminharam          caminharam              procuram procuram procuram          procuram              caminham caminham caminham procam          cami <b>roye</b>!...          durante três séculos!          (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)</p>
-------	--	---

Nos contextos dos três exemplos apresentados, a interjeição “roye” demonstra certa versatilidade de uso de contextos, assumindo diferentes interpretações. Sua origem na língua crioula justifica a decisão de mantê-la inalterada no texto. No entanto, caso houvesse a preferência por uma tradução aproximada para o português, expressões como “Opa”, “Hop” ou “Então” poderiam ser consideradas, adaptando-se de acordo com o contexto a ser empregado.

Em um segundo exemplo, observa-se a utilização da interjeição “Hébin hébin hébin sacré bagaye” (Chamoiseau, 1982, p. 82), que pode ser usada para expressar espanto, surpresa ou descrença em algo. A origem de “Hébin” advém da junção de *Eh* ou

*Hé + bien*, apresentada em letra maiúscula para marcar a simulação da intensidade da voz do enunciador. No exemplo do trecho a seguir, o Contador de Histórias interpela seus ouvintes – metaforicamente referidos como, o que neste caso alude aos leitores –, questionando se eles têm percebido a complexibilidade da cena que se desenrola. A narrativa avança com Carabosse inaugurando seu primeiro trabalho do início da Grande Noite, Noite, cenário em que se encontra em um laboratório sinistro. À sua frente, acumulam-se diversos elementos da natureza, os quais gradualmente se esvaem à medida que são convertidos em objetos de experimentação. Com um sorriso malicioso, Carabosse prossegue com suas atividades, e é nesse momento que o Narrador, por meio de uma declaração incisiva, registra sua observação:

## LE CONTEUR

**Hébin hébin hébin sacré bagaye !**  
 Vous avez vu ça mes enfants!?  
 Ouais !  
 Comme personne ne pouvait dire  
     ni parler  
     ni créer  
 la Culture-sorcière de Carabosse régna  
 et imprégna de son musc  
 ceux qui passèrent de près ou de loin  
 dans les bois cette nuit-là  
 (Chamoiseau, 1982, p. 82, grifo próprio)

## CONTADOR DE HISTÓRIAS

**Hébin hébin hébin sacré bagaye!**  
 Vocês viram meus filhos!?  
 Sim!  
 Como se ninguém pudesse dizer  
     nem falar  
     nem gritar  
 A Cultura-Bruxa de Carabosse reina  
 e impregna com seu almíscar  
 aqueles que passaram perto ou longe  
 da floresta naquela noite  
 (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

No contexto da tradução para esta tese, optou-se novamente pela manutenção do termo tal qual ele se apresenta no texto original. Contudo, ao considerar a tradução da expressão, alternativas viáveis seriam “Ora, ora, ora, o que temos aqui!?” ou “Ora, ora, ora, que multidão é essa?”. Essas opções levam em consideração o significado da palavra “Bagaye”, oriunda do crioulo francês “tout, Moun tout Bagaye”, que significa tudo e todos ao redor.

Ao optar mais uma vez por manter a integralidade do texto ou expressão em crioulo, procuro, conforme as definições de Édouard Glissant e Henri Meschonnic, transmitir a “vida” do original e preservar seu ritmo e musicalidade. Além disso, minha preocupação não reside no fato de não haver uma tradução possível ou que não consiga

no português abarcar as características de vida e som deste trecho. A manutenção do original tem como objetivo principal respeitar e valorizar a língua e a cultura crioulas fazendo com que exista um mínimo de contato ante a uma tradução que traduza por completo todos seus termos.

Em um mundo onde as línguas dominantes tendem a eclipsar outras, essa escolha acentua a importância de se dar voz à língua crioula, fazendo com que, deste modo, opte pelo que chamo de tradução crioula, preservando estes elementos na tradução e oferecendo ao leitor uma experimentação, mesmo que estranha, de um elemento cultural-linguístico do crioulo martinicano.

Ao longo de toda a peça, identificaram-se diversos exemplos relevantes que poderiam ser elucidados nestes contextos. No entanto, em virtude da extensão desses exemplos, optei por destacar apenas uma seleção representativa. Importa ressaltar, no entanto, que o texto anexo, contendo a íntegra da tradução de *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse*, oferece a oportunidade de observar as demais nuances presente na obra original que foram objeto de tradução ou elucidação ao longo do processo tradutório.

## 8.2 Manutenção do registro oral na tradução

Chamoiseau, em entrevista, fala de uma perspectiva dual sobre a natureza de seu texto, destacando sua dupla função tanto para a leitura do texto quanto para a performance oral. Ao proferir tal afirmação, é possível elucidar a indagação proposta no capítulo II acerca da intenção do autor em relação à obra ser destinada à leitura ou à encenação. Surge, assim, a necessidade premente de que o processo tradutório preserve não somente a dimensão textual, mas também a essência da oralidade, que é intrínseca à Crioulidade. Chamoiseau enfatiza dizendo que “isso é o crioulo. Portanto, na tradução, é imperativo considerar que estamos imersos na oralidade, não meramente na escrita. Este texto é concebido para ser ouvido<sup>151</sup>” (Chamoiseau, apêndice, p. 349).

Este apontamento de Chamoiseau convoca o tradutor a adotar uma abordagem que desconsidera a transcrição literal, instigando-o a capturar a vivacidade e a sonoridade características da oralidade crioula. Tal abordagem implica um desafio

---

<sup>151</sup> "Mais ça, c'est le créole. Alors, justement, pour la traduction, il faut vraiment penser qu'on est dans l'oralité, on n'est pas dans l'écriture, quoi. Ça, c'est fait pour être entendu".

significativo: o de traduzir não apenas o significado das palavras, mas também o ritmo, a tonalidade e as nuances culturais que são veiculadas através da performance oral. Dessa maneira, Chamoiseau propõe uma reflexão crítica sobre a tradução como um ato de mediação cultural por meio da Relação, que requer sensibilidade e compreensão profunda das dinâmicas específicas à Crioulidade e da língua para a qual o texto está sendo traduzido. Este posicionamento reitera a importância de uma prática tradutória que seja capaz de engajar com a textualidade e a oralidade de forma integrada, visando a preservação da riqueza e da autenticidade da expressão crioula no processo de tradução, ou seja, uma tradução crioula.

Nesse contexto, foram adotadas estratégias pontuais e intencionais, priorizando abordagens objetivas e intimamente ligadas à expressividade da língua oral, as quais demonstram ser particularmente eficazes para este fim. A seguir, apresento uma estratégia exemplificativa desse ponto. Utilizo, como exemplo, o diálogo em que Zita interage com Manman Dlo a respeito do fechamento inesperado da porta pela Dormideira. Zita expressa sua surpresa:

ZITA	ZITA
Je n'en sais rien Je viens just de le remarquer Menzè-mair elle a fermé ses portes vous dites ? Cela m'étonne <b>elle les laisse toujours ouvertes</b>	Não sei nada sobre isso Acabei de reparar Você disse que a Dormideira fechou as portas? Isso me preocupa <b>ela sempre deixa elas abertas</b>
MANMAN DLO	MANMAN DLO
Mais elle les a bien fermées Demandez-le lui Man Zita et vous verrez vous verrez bien (Chamoiseau, 1982, p. 52, grifo próprio)	Mas ela deixou tudo bem fechado Pergunte para ela Man Zita e você vai ver vai ver mesmo (Tradução por Dyhorrani Beira, 2024)

Como elucidado a partir do exemplo anterior e visando preservar o registro oral ao longo de todo o texto traduzido, adotei estratégias de adaptação que promovessem a captura da fluidez da linguagem falada. Esta abordagem permitiu, mesmo à custa de desvios da gramática normativa, a manutenção do dinamismo e da espontaneidade inerentes ao discurso oral. Um exemplo para esta aplicação é a frase anteriormente

destacada em francês “elle les laisse toujours ouvertes”, para “ela sempre deixa elas abertas”, em vez de uma tradução mais formal e direta (“ela sempre as deixa abertas”), mantendo-se, desse modo, maior naturalidade do diálogo oral.

Esta escolha tradutória, exemplificada na citação supracitada, visa aproximar o texto da modalidade falada do português, alinhando-se assim às sutilezas e à fluidez que caracterizam o discurso oral. Tal abordagem é fundamentada na intenção de preservar uma “organização do movimento na palavra”, conforme descrito por Meschonnic (1982, p. 61), isto é, a preservação de seu ritmo intrínseco. Dessa forma, ao adaptar a tradução para ressoar mais de perto com a experiência oral, busca-se uma maior afinidade tanto com o significado literal quanto com o ritmo que animam o texto original.

## 9. TRADUÇÃO DOS NOMES DE PERSONAGENS

Na discussão sobre a tradução de nomes de personagens em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, emergem questões fundamentais acerca da definição de personagem e da distinção entre personagem e persona. Conforme elucidado no capítulo II, a obra apresenta inicialmente onze personagens principais. Contudo, a análise detalhada da narrativa revela a presença de aproximadamente trinta personagens, englobando tanto os principais quanto os secundários. Define-se como personagens secundários aqueles não elencados na listagem inicial, mas que marcam presença recorrente na trama, enriquecendo-a através de referências a contextos, mitos ou como entidades reconhecíveis dos contos crioulos, desempenhando, assim, um papel crucial no desenvolvimento narrativo.

Georges Zaragoza, em sua obra *Les personnages de Théâtre* (2006), sublinha que as noções de “pessoa” e “personagem” partilham uma origem etimológica comum. O termo “persona”, derivado do latim para “máscara trágica”, também se refere a um papel teatral. Tal intersecção semântica pode induzir a confusões conceituais entre essas duas categorias. Zaragoza propõe, portanto, uma distinção criteriosa: “pessoa” alude a entidades do plano real, enquanto “personagem” se situa no domínio ficcional. Entretanto, na peça de Chamoiseau, observa-se uma fusão dessas categorias, em que persona e personagem coalescem seguindo os princípios de Relação delineados por Édouard Glissant, caracterizando-se pela “existência de duas identidades ou entidades



donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro” (Glissant, 2005, p. 46).

Personagens como Manman Dlo e Carabosse, apesar de serem figuras míticas e não existirem na realidade concreta, são parte integrante do universo mitológico real, oriundos das tradições caribenhas e europeias. Elas simbolizam a conexão entre realidade e ficção, mostrando que, mesmo não sendo criadas exclusivamente para a peça, desempenham um papel significativo na fusão desses dois mundos. Diante dessas considerações, e assumindo que tais personagens são entidades em si, é crucial que, dentro do projeto de tradução crioula que me proponho, haja também uma preocupação com a tradução dos nomes de personagens de maneira que preservem suas características e referências culturais considerando os objetivos deste projeto de tradução.

Nesse sentido, a seguir apresento uma tabela com suas respectivas traduções para o português. Em seguida, exponho algumas estratégias utilizadas nas traduções, a fim de manter características e referências culturais nos nomes dos personagens.

Quadro 3 — Nomes dos personagens em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*.

N.	PERSONAGEM	LÍNGUA	TRADUÇÃO
1.	Manman Dlo	Crioulo	Manman Dlo
2.	Papa-Zombi	Crioulo	Papai-Zumbi
3.	Zita-trois-pattes	Francês	Zita-três-patas
4.	Les trois filles	Francês	Três filhas
5.	Un engagé	Francês	Encarregado
6.	Algoline	Francês	Algoline
7.	Bon-bleu	Crioulo	Bom-azul
8.	Carabosse	Francês	Carabosse
9.	Balai	Francês	Vassoura
10.	Le conteur	Francês	Contador de Histórias
11.	La-po-figue (marianne)	Crioulo	La-po-figue (marriane)
12.	Siroko-le-merle	Francês criouloizado	Siroko-o-Melro
13.	Manzè-marie	Crioulo	Dormideira
14.	Maite-tambou	Crioulo	Mestre de tambor
15.	Jeanne-sèche-la-grive	Crioulo	Joana-Tordo-comum
16.	Fouyaya-l'alizé	Onomatopeia + francês	Fuáfuá-o-alísio

17.	Scriiiche-la-manguste	Onomatopeia + francês	Scriiiche-o-suricato
18.	Fofo-oua-oua le chien	Onomatopeia + francês	Fofo-au-au o cachorro
19.	Aigle Merlin	Francês	Águia Merlin
20.	Ti-boute le Colibri	Crioulo	Ti-boute o Beija-flor
21.	Tambouyé	Francês crioulizado	Tambouyé
22.	Baye-nerfs-le-crikette	Francês crioulizado	Baye-nerfs-o-grilo
23.	Golette-le-bambou	Francês crioulizado	Golette-o-bambu
24.	Silence-la-tueuse	Francês crioulizado	Silêncio-a-matadora
25.	Doussine-le serein	Francês crioulizado	Doussine-o-sereno
26.	Bête-à-feu	Francês crioulizado	<i>Besta-de-fogo-o-vagalume</i>
27.	Quimboiseur	Francês	Quimboiseur
28.	Séancier	Francês	Séancier
29.	Pois-chiche-la-fourmi	Francês crioulizado	Grão-de-bico-a-formiga
30.	Pissiète-le-cici	Francês crioulizado	Sem tradução

Fonte: Quadro elaborado por Dyhorrani Beira no âmbito desta tese, 2024.

No contexto da tradução da obra em questão, foram adotadas diretrizes específicas que influenciaram as escolhas linguísticas e a abordagem de determinados elementos textuais. Os artigos iniciais dos nomes dos personagens foram omitidos, seguindo a prática observada em exemplos como “Un engagé” e “Le conteur”. Além disso, a tradução dos nomes de personagens construídos por meio de onomatopeias foi realizada utilizando equivalentes onomatopaicos em português, visando manter a sonoridade e o significado original. Por fim, os nomes dos personagens principais correspondentes a figuras históricas foram mantidos no idioma original, respeitando assim a identidade e a relevância cultural desses personagens.

No que diz respeito à tradução ou manutenção dos nomes das personagens centrais Manman Dlo e Carabosse, é importante salientar que, conforme abordado no capítulo II, essas entidades simbolizam, em um primeiro momento, cosmovisões distintas; aspecto apontado pela escritora Samia Kassab-Charfi em seus escritos. A autora afirma que ambas as figuras, oriundas de culturas e períodos diversos, se opõem diretamente:

Duas mulheres de culturas e épocas diferentes se confrontam, uma emergindo das profundezas tropicais da ilha – tão próxima em nome de Maman Dio, a sacerdotisa vodu de *Monsieur Toussaint* de Edouard Glissant –, a outra, portanto, em sua solidão

deformada de sua alma, “Bruxa dos pinheiros e da neve”<sup>152</sup> (Kassab-Charfi, 2012, p. 12).

Ao observar as descrições apresentadas para essas duas personagens, é fácil ser induzido a acreditar que elas fazem parte de um imaginário próprio não correspondente a outras culturas mesmo que apresentem semelhanças conceituais. Chamoiseau conceitua Manman Dlo, como observamos no capítulo II, como lemanjá, afirmando que “os brasileiros a chamam de Yemanjá: os índios de Dona Janayna” (Chamoiseau, 1982, p. 5).

Já os autores Andre Lartiges, Marie Vernangeal e Gerard Berry, em *Le lamantin et Manman Dlo dans la culture créole et dans l’histoire de Guadeloupe* (2004, p. 9), afirmam que na língua crioula essa personagem mítica é geralmente denominada de Manman Dlo, podendo ter sua grafia diferenciada para “Manman d’lo” ou ainda “Manman d’l’Eau”. Na guiana francesa, a mesma personagem recebe a grafia de “Manman Dilo”, e outras variantes nominais, como “espírito da água”, utilizado por Henri Cadoré (1990) e “Muma de la rivière” em um conto jamaicano de Gay-Para (1999).

Ao apontar Manman Dlo como lemanjá, Chamoiseau não considera a personagem mítica brasileira Iara, que estaria muito mais próxima das definições dadas de Manman Dlo. Além de ser também denominada no Brasil como a “mãe das águas”, sereia que vive nos rios da Amazônia, Iara tem uma figura que se aproxima à de uma sereia, assim como a personagem martinicana.

Conceitualmente, denominar lemanjá como rainha das águas seria incongruente, uma vez que Oxum também ocupa espaços aquáticos. lemanjá é considerada “rainha do mar”, regendo as águas salgadas e não diretamente as águas dos “rios e remansos”, conforme descreve Chamoiseau em sua peça. De toda forma, é inegável a proximidade que se estabelece nessa veia de rio que desembarca no mar e alcança outros continentes.

As três figuras denominadas anteriormente aparentam serem distintas entre si. Seja por suas denominações ou espaços geográficos a que pertencem. lemanjá e Dona Janaína estão enraizadas nas tradições afro-brasileiras e são essencialmente a mesma

---

<sup>152</sup> Deux femmes de cultures et d’époques différents s’affrontent, l’une surgie des profondeurs tropicales de l’île – et si proche par son nom de Maman Dio, la prêtresse vaudou de Monsieur Toussaint d’Édouard Glissant –, l’autre portant dans son mon le stigmaté difforme de son âme., “Sorcière des sapins et des neiges”.

divindade sob nomes diferentes, enquanto Iara vem do folclore indígena brasileiro, representando uma entidade distinta.

De todo modo, por considerar as especificidades de cada uma dessas divindades apresentadas, optei por manter o nome Manman Dlo, resguardando assim suas características e a representação específica no universo crioulo da Martinica.

### 9.1 Por que não traduzir certos nomes de personagens?

A escrita de Chamoiseau não invoca apenas uma característica criativa, que o permite avançar em um universo de possibilidades. Sua composição textual é tecida por sua experiência de vida ou pelo que ele próprio gosta de denominar, *sentimenthèque*. Essa característica está ligada diretamente ao espaço do qual ele faz parte, ressurgindo, a partir de suas experiências, referências que se imprimem no papel.

A impressão de suas experiências rememora momentos, mitos, falas, personagens e imagens de uma vivência passada, presente e futura. Personagens vivos como Manman Dlo, Fée Carabosse e Marianne la po-figue ocupam esses espaços temporais que ultrapassam as fronteiras da imaginação e desembocam no real, como um rio que adentra o mar e espalha suas águas.

Nesse sentido, esses personagens não são apenas um fruto imagético de sua imaginação. Eles correspondem a uma realidade, diante de um contexto específico, que está para além de sua escrita. Marianne la po-figue é um desses personagens, que surge ainda no século XIX, época em que Saint-Pierre era a capital econômica e cultural da Martinica. Conta-se que um circo vindo da França se instalou na cidade de Saint-Pierre, e como uma de suas atrações havia um urso vestido que andava em círculos. Um dia o urso escapou de sua cela e teria causado pânico nas ruas da cidade, antes de ser capturado pelo seu domador.

Para não decepcionar seu público, que já esperava para ver o espetáculo, o domador teve a ideia de chamar uma jovem<sup>153</sup> corajosa, chamada Mariane, que aceita se caracterizar de urso com uma fantasia improvisada composta de folhas de banana

---

<sup>153</sup> Há outros relatos que indicam que o próprio urso se chamava Mariane.

secas. O domador então, a faz caminhar em círculos lhe dizendo: Tournen Mariane, que significa “volte Mariane” em crioulo.

Depois desse dia, Mariane Lapo Figue<sup>154</sup>, que significa Mariane folha de banana, se tornou uma personagem emblemática do carnaval martinicano. Ela é frequentemente acompanhada de outros personagens como les diables rouges (diabos vermelhos), os nègwo siwo, os mèdsin lopital (médico do hospital) ou ainda os bèlè, que são os dançarinos da música bèlè. As figuras seguintes ilustram cada um desses personagens do carnaval martinicano.

Figura 9 — Maryann Lapofig



Fonte: RCI Martinique. Disponível em: <https://rci.fm/martinique/infos/Culture/Kannaval-Nou-Maryann-Lapofig-un-ours-qui-danse>. Acesso em: 28 abr. 2024.

---

<sup>154</sup> As grafias dos nomes podem variar sendo possível encontrar variantes como Mariane Lapo fig, Marianne la po-figue.

Figura 10 — Maryann Lapofig



Fonte: Bienvini martinique. Disponível em: <https://bienvinimartinique.blogspot.com/2012/02/carnaval-des-ecoles.html>. Acesso em: 28 abr. 2024.

Figura 11 — Les nèg gwô siwô



Fonte: Les nèg gwô siwô – une tradition qui colle à la peau – Bel Radio. Disponível em: <https://belradio.fr/les-neg-gwo-siwo-une-tradition-qui-colle-a-la-peau/>. Acesso em: 28 abr. 2024

Figura 12 — Les diables rouges



Fonte: Diable rouge, Mardi Gras, Carnaval Martinique-CC BY-NC Jacques BOUBY. Disponível em: <https://jacbouby.fr/category/carnets-de-voyage/carnaval-en-martinique/page/2/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

No caso específico de Mariane, é interessante observar a similaridade com a figura do zangbeto (zan = noite, espírito da noite), um culto das comunidades Badagry no Benin e Togo. Conforme descrito por Fernando D'Osoyian em “Mundos dos Orixás”, sua vestimenta é composta por camadas de folhas de palma, sobrepostas e finalizadas com uma espécie de chapéu. O zangbeto costuma mover-se girando, e suas aparições são frequentemente acompanhadas por tambores que ritmam seus movimentos.

Figura 13 — Zangbeto



Fonte: Candomblé - O Mundo dos Orixás. Site Candomblé - O Mundo dos Orixás: <https://ocandomble.com/2018/10/26/zangbeto/> Acesso em: 28 abr. 2024.

Figura 14 — Maryann Lapofig



Fonte: France-Antilles Martinique. Jornal France-Antilles Martinique : <https://www.martinique.franceantilles.fr/deferlement-de-mariyan-lapo-fig-sur-le-francois-891526.php>. Acesso em: 28 abr. 2024.

A figura do Zanbeto nasce sob a forte influência da cultura Vodoo, que tem presença marcante nas Antilhas. Diante disso, não seria inoportuno inferir que Mariane lapo fig, esse personagem carnavalesco da Martinica, possa compartilhar laços diretos ou indiretos com essa entidade espiritual que nasce no continente africano. A personagem Mariane, retratada na obra de Chamoiseau, bem como tantos outros personagens não detalhados neste texto, fazem parte de um universo cultural que, ao se derramar além dos mares, possivelmente tenha encontrado ressonância e ecoado nas areias de costas distantes.

Considerando sua função social e, inerentemente, cultural desses personagens, juntamente com *rastros-resíduos* que carregam, a manutenção da autenticidade e riqueza desse contexto torna-se essencial. A tradução dos nomes desses personagens para o português poderia resultar na perda de camadas de significados, bem como de referências históricas e culturais.



A preservação dos nomes no original, embora possa inicialmente causar estranhamento, permite ao leitor acessar a complexidade e a especificidade das tradições que compõem a narrativa. Ao manter os nomes autênticos, convidamos o leitor a explorar o universo cultural do personagem, aprofundando a compreensão e apreciação das histórias que estão sendo contadas. Além disso, esses personagens funcionam como pontes que conectam o leitor à geografia, à história e às crenças das comunidades representadas. Nesse contexto, eles instigam a curiosidade e interesse, incentivando possivelmente os leitores a investigarem sobre as origens e significados dos nomes e, por extensão, sobre as culturas das quais eles surgem.

Portanto, manter os nomes originais de personagens com essas características em traduções é mais do que uma questão de precisão linguística; é uma questão de respeito, autenticidade e celebração da diversidade cultural que cada personagem representa.



...

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese, intitulada *Manman Dlo contre la Fée Carabosse: tradução crioula e crioulidades*, propôs uma discussão sobre questões gerais ligadas à colonização, à escrita caribenha e à tradução, tendo como base a análise e tradução inédita para o português da peça teatral de Patrick Chamoiseau.

Ao longo dessas páginas, procurei estabelecer alguns paralelos. O primeiro deles foi a tentativa de aproximar, por meio de reflexões teóricas sobre a colonização, alguns dos assuntos emergentes em *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*. Ao considerar essa obra reflexo da realidade, pareceu-me importante, no primeiro capítulo, trazer à tona algumas referências sobre a formação do contexto do qual essa narrativa emerge: a (in)visível Martinica.

A partir da evocação de que “toda história contada evoca em si uma hierarquia de verdade”, descrevo, de forma breve, como ocorre a colonização na Martinica, tendo sido iniciada com o desembarque dos colonos entre os séculos XVI e XVII. A partir desse momento, se inicia a história da colonização nas Antilhas pela via colonial francesa, sendo descrita como uma conquista além-mar. Ao ser colonizada, a Martinica passa por uma série de transformações e contatos abruptos que vão modificar a sua estrutura identitária. Um dos primeiros contatos possíveis de observar é o linguístico, marcado pelas interações com as línguas indígenas e língua francesa, a extinção dos povos originários, a imposição de regras e valores europeus e a construção de uma sociedade pautada na exploração.

Foi apenas no século XXI que a Martinica e as Antilhas experimentaram um renascimento, caracterizado por um movimento de autocrítica da colonização. Esse período destacou o esforço consciente, principalmente dos teóricos acadêmicos e escritores, em reviver tradições culturais e linguísticas, reforçando esses aspectos na cultura martinicana. Nesse contexto, o embate entre a Fada Carrabosse e Manman Dlo simboliza os embates da invasão ao mundo da maravilha e imposição das vontades e realidades do colonizador sob o colonizado, construindo um ambiente que se torna cada vez mais dominado pelo imaginário.

Desse modo, o **primeiro capítulo** desta tese estabeleceu as bases teóricas e históricas necessárias para a compreensão do universo crioulófono. Ele foi iniciado com

algumas observações sobre a Martinica, destacando suas particularidades históricas e culturais, e a necessidade urgente de descolonizar narrativas para reescrever a história da ilha. Neste contexto, foram revisitados os cinco pilares da Crioulidade – oralidade, memória verdadeira, existência, modernidade e escolha da palavra –, conforme apresentados no manifesto *Éloge de la Créolité*. A importância da língua crioula e a figura do Contador de Histórias foram enfatizadas como elementos cruciais na preservação e transmissão cultural. O capítulo também introduziu os estudos pós-coloniais, discutindo conceitos como Negritude, Antilhanidade, Crioulidade, Crioulização, Mestiçagem, Hibridismo, Mimetismo, Identidade Raiz e Identidade Rizoma. A obra e a influência de Patrick Chamoiseau foram abordadas, preparando o terreno para uma análise de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*.

O **segundo capítulo** mergulhou na evolução e nas características do teatro nas Antilhas, com foco particular no teatro crioulofônico. O capítulo trouxe uma breve história do teatro antilhano, antes de explorar as especificidades e os desafios enfrentados pelo teatro em língua crioula, especialmente no que tange à tradição oral. A peça foi analisada como uma obra que mescla fantasia e realidade, destacando elementos como fauna e flora, contos crioulos tradicionais e uma estrutura textual inovadora. A construção imagética dos personagens é detalhada, com destaque para Manman Dlo e Carabosse, representando universos distintos. A figura do Contador de Histórias foi abordada, reforçando a importância da tradição oral no teatro caribenho.

Algumas temáticas, como as relações entre homem e mulher, a interação entre Papai-zumbi e Manman Dlo, a relação entre o desenvolvimento capitalista-industrial e a degradação da natureza, e as características sócio-representativas dos demais personagens, não foram abordadas neste capítulo. Essas questões podem ser observadas na peça e podem ser objeto de trabalhos futuros. O foco foi mantido na característica do conto crioulo para justificar a forma compósita da construção dos personagens, principalmente aqueles não listados na lista de personagens, conforme foi elucidado no próprio capítulo II.

No **terceiro capítulo**, explorei o campo da tradução e as características do texto de pré-tradução, incluindo a apresentação do projeto de tradução crioula. Identificar os aspectos do texto em sua forma original foi fundamental para minar problemáticas de tradução que não estivessem aderentes com a realidade do texto. Em outras palavras, a

identificação da forma escrita e sua uniformidade ajudou a reconhecer características próprias do texto e do estilo de escrita de Patrick Chamoiseau.

A apresentação e o desenvolvimento do projeto de tradução intitulado “tradução crioula”, bem como do “texto crioulo”, revelaram-se pertinentes dentro de uma perspectiva glissantiana. Sem dúvidas, essas abordagens podem ser aprimoradas de modo que consigam atingir um espaço na tradutologia, permitindo pensar a tradução a partir da perspectiva da Crioulidade e, assim, avançar na ideia do texto enquanto relação e ação. Relação, na medida em que se interconecta não só com o seu contexto e local de escrita, mas também com os indivíduos que interagem com ele. Ação, na medida em que se observa um texto posicionado e traduzido de forma estratégica, a fim de garantir, tanto quanto possível, a preservação de determinadas características.

O processo de tradução foi abordado como um método que requer não apenas habilidade técnica, linguística ou discursiva, mas também sensibilidade cultural, pois cada palavra e cada frase carregam camadas de significados históricos e sociais. Este capítulo finaliza a tese ao demonstrar como a tradução pode ser uma prática de imersão cultural, preservando a essência e a riqueza do texto original. Esse procedimento resultou em uma tradução direcionada para a compreensão dos elementos crioulos e de sua existência. A escolha por preservar os elementos crioulos, sejam frases ou palavras, reside na tentativa de exaltar esses elementos e contextualizá-los dentro de uma perspectiva acadêmica. Ou seja, trazer à tona seus significados e suas origens como forma de um primeiro contato com a tradução da peça.

Nesse contexto, os elementos primordiais da tradução da peça foram as análises resultantes das pesquisas realizadas. O trabalho de tradução foi feito de forma concomitante com as pesquisas de significados de palavras, trechos ou frases, além da pesquisa sobre a estruturação e similaridades com o conto crioulo. Na medida em que se avançava na compreensão dessas características crioulas do texto, para além da temática da colonização, ficava mais evidente a necessidade de manutenção e apresentação desses elementos para o leitor da peça, mesmo que isso pudesse causar um certo estranhamento.

Julguei que o estranhamento causado no leitor pudesse ser produtivo, uma vez que o instigaria a saber e conhecer as características crioulas, a língua crioula e os demais elementos presentes no texto. Parti do pressuposto de que a presença das onomatopeias,

mesmo podendo ser representadas sonoramente em português, eram compostas de elementos estritamente ligados aos componentes da oralidade do conto crioulo. Nesse sentido, não bastaria apenas transpor de forma gráfica a sonoridade presente no texto. *Criii e Craak* talvez seja o exemplo próximo dessa realidade.

O fazer tradutório das demais onomatopeias se pautou primordialmente na manutenção do som original. Houve casos em que foi possível manter a grafia, uma vez que ela se assemelhava ao português. Já o trabalho de manutenção das expressões *Crii e Craak* se mostrou relevante, uma vez que sua referência advém da estrutura do conto crioulo e este, por sua vez, está relacionado à forma de entretenimento do contar de histórias ao cair da noite pelos escravos. Nesse ínterim, foi possível vislumbrar outras possibilidades tradutórias que não estivessem diretamente ligadas a uma tradução acadêmica, como é o caso da possibilidade de adaptação direcionada diretamente para a encenação. De todo modo, conforme mencionado, este não foi o objetivo deste trabalho, ainda que a tradução apresentada possibilite um trabalho de encenação.

A pesquisa dos referentes crioulos se mostrou bastante difícil por uma série de razões. Conforme destacado na introdução, o acesso a textos e referências que pudessem auxiliar a pesquisa era limitado e pouco acessível. Nacionalmente, além de alguns trabalhos acadêmicos sobre a Crioulidade e autores caribenhos, não se encontra de forma abundante estudos sobre a língua crioula e seus respectivos aspectos culturais. Graças ao acesso a bibliotecas estrangeiras, por meio do estágio doutoral na Sorbonne Université, meu arcabouço teórico foi ampliado, o que possibilitou melhor estudo sobre a questão crioula.

Durante a qualificação para este trabalho, fui questionada sobre a escolha de realizar um estágio doutoral na metrópole francesa, e não no núcleo de acesso às informações sobre a peça, a Martinica, considerando que meu projeto tratava de questões coloniais. A decisão de desenvolver parte da pesquisa na França, especialmente na Sorbonne, não foi arbitrária. Ela foi baseada na disponibilidade de acordos universitários. Naquele momento, recém-saídos da pandemia de covid-19, não havia nenhum acordo com universidades martinicanas, o que tornava essa escolha inviável.

Se por um lado essa escolha era irrealizável, por outro ela aponta para uma necessidade de maiores conexões com centros de estudos, universidades, grupos de pesquisa que não estejam na linha hegemônica de conhecimento. Apesar de não ter

realizado parte da pesquisa na própria Martinica, fica evidente a importância de estabelecer e fortalecer vínculos acadêmicos com instituições latino-americanas e caribenhas. Isso possibilita o desenvolvimento de pesquisas que não sejam cem por cento pautadas em teóricos euro-centrados, promovendo uma perspectiva mais diversa e contextualizada, sem ignorar a importância de certos teóricos europeus.

A criação de novas conexões seria fundamental para valorizar e incorporar saberes locais e regionais que muitas vezes são sub-representados tanto nas escritas, nas publicações, quanto na própria academia. Incentivar essa cooperação entre universidades da América Latina e do Caribe pode fomentar a produção de conhecimento relevante não só para as realidades locais, mas para o meio acadêmico como um todo. Por meio dessas novas conexões, seria possível enriquecer não só o campo dos estudos coloniais, que já tem experienciado alguns avanços nesse sentido, mas também os estudos sobre as Antilhas, seus escritores, formas de observar e fazer poética.

Essa poética, por sua vez, estaria inteiramente fundamentada na ideia de Relação, de Glissant. Em outras palavras, significaria observar eventos históricos e questionar a validade deles, buscando compreender que a noção de rastro/resíduo permanece presente nas vivências e expressões de mundo. A proposta de um trabalho pautado na Relação permite visualizá-lo como imperfeito, considerando sua errância, de se ver constituído de seus próprios erros e faltas. Contudo, essa forma de existir e de pensar o trabalho permite se opor à fixidez e à estaticidade. A Errância, proposta por Glissant, não é um estado de erro ou desvio, mas uma condição essencial de liberdade e criatividade. Na Errância, há uma abertura para o encontro e a troca, em que identidades se constroem e se transformam continuamente através das interações com o outro, considerando suas imperfeições. Assim, um trabalho baseado na Relação, que por sua natureza pressupõe a Errância, valoriza o movimento e a multiplicidade.

Essa perspectiva desafia a visão tradicional de conhecimento e cultura, que frequentemente busca categorização e estabilidade, tal qual a Identidade Raiz, apontada no capítulo I. Em vez disso, a Errância promove uma abordagem dinâmica e relacional, na qual o conhecimento é visto como um processo em fluxo, influenciado por múltiplas vozes e experiências. Através dessa lente, somos incentivados a questionar narrativas dominantes e a valorizar as complexas interseções de nossas histórias e culturas, abrindo caminho para novas formas de entendimento e expressão.

Nesse aspecto, espero que esta pesquisa contribua tanto para o trabalho com literaturas antilhanas de língua francesa quanto para os esforços para realização de traduções dessas obras. Especificamente, almejo que o trabalho de tradução aqui proposto seja uma ferramenta útil àqueles que se dedicam a conhecer e estudar as Antilhas. Além disso, esta pesquisa pode servir como um modelo para futuras iniciativas de tradução, destacando a importância de abordagens sensíveis e contextualizadas que respeitem e preservem as nuances culturais e linguísticas dos textos originais. Ao promover um diálogo entre culturas e facilitar a circulação de ideias através da tradução, esta pesquisa pretende enriquecer o campo dos estudos literários e culturais, bem como fortalecer as conexões entre diferentes comunidades acadêmicas e leitoras.

Assim, a presente tese se encerra abrindo as portas para outras discussões envolvendo *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* e demais problemáticas que estão presentes nesse texto. A proposta aqui apresentada corresponde apenas a uma das tantas outras perspectivas possíveis para este texto. Ciente de que meu projeto e proposta de tradução de *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, não se encerram com esta tese, este trabalho marca o início de uma pesquisa extensa e contínua. Esta é apenas a fase inicial de um estudo abrangente que visa explorar diversas possibilidades e estratégias tradutórias. Tendo esse pensamento em vista, reconheço as lacunas, as limitações e as imperfeições deste trabalho, mas também vejo as inúmeras oportunidades para futuras pesquisas, tanto minhas quanto de outros pesquisadores interessados ulteriormente. Um começo interessante seria a adaptação da peça para a encenação, considerando os aspectos da oralidade para a cena. Este trabalho envolveria uma série de adaptações não só no que diz respeito à própria oralidade do texto em si, mas também às adaptações das didascálias que são observadas como cenas e não indicações diretas da organização do cenário ou personagens.

Um segundo e potencial trabalho seria a investigação de outras temáticas, como a relação entre Manman Dlo e Papai-Zumbi e o cotejo ambiental que a obra apresenta, conforme mencionei antes. Uma terceira possibilidade de pesquisa seria um trabalho exclusivo sobre a personagem Manman Dlo e como ela se apresenta nas demais culturas. De acordo com Chamoiseau, em entrevista realizada para esta tese, a personagem estaria presente em todos os universos maravilhosos, sendo concebida de diferentes formas,

sendo a própria Carabosse uma forma de representação de Manman Dlo. Nesse sentido, ele afirma que:

Então, todas as divindades aquáticas do mundo, em algum momento, encontraram a divindade aquática dominante, que é a divindade aquática ocidental, para mim simbolizada pela Fada Carabosse. E é aí que o choque começa. E, pelo que me lembro, parece-me que Manman Dlo... vai perceber que o problema não é rejeitar toda a técnica e a ciência da Fada Carabosse, mas integrá-las. Ela estava na relação e não sei quantos anos eu tinha, mas já tinha essa ideia. Que nosso problema não é rejeitar o Ocidente ou passar nosso tempo vendo quais são os vestígios coloniais em nossas vidas (Chamoiseau, apêndice, p. 343).

Uma pesquisa nessa ordem envolveria relacionar as interconexões culturais entre Antilhas, a Europa e a África, criando uma árvore relacional de Manman Dlo, como sugerido pelo próprio autor, e não uma árvore genealógica. A partir da dinâmica da peça, seria possível observar a integração dos poderes mágicos, percebidos como características culturais de cada uma delas. Uma quarta opção seria um trabalho apenas com os termos crioulos, suas expressões e relação com a língua francesa, para além de uma questão multilinguística. Uma quinta, analisar a relação da entonação feita pelo Contador de Histórias e o ritmo dos tambores *gros-ka*.

Por fim, uma sexta possibilidade, pensando mais adiante e considerando todo o desenvolvimento ocorrido durante o período de 2020 a 2024, acredito que seja possível desenvolver uma pesquisa que englobe questões de inteligência artificial e literaturas não hegemônicas, sobretudo, a manutenção e visibilidade delas. Considerando que os construtos dessas inteligências são criados a partir de bancos de dados, como é possível garantir sua resistência e existência em um mundo cada vez mais pautado na uniformização? Por fim, a pesquisa poderia propor estratégias práticas para integrar essas tecnologias em bibliotecas, escolas e outras instituições culturais, promovendo um acesso mais equitativo e diversificado ao conhecimento. Enfim, há uma infinidade de possibilidades a serem averiguadas em *Manman Dlo contra a Fada Carabosse*.



## REFERÊNCIAS

AJAX, Rolande; VANDESTOC, Elsa; GUIMARAES, Ferdinand; CHAINON, Géraldine; AZOR, Jeanne. **Kroukrou Péyi**, v. 4, nov. 2023. Disponível em: [https://www.ac-guyane.fr/sites/ac\\_guyane/files/2024-04/kroukrou-p-yi-n-4-26163.pdf](https://www.ac-guyane.fr/sites/ac_guyane/files/2024-04/kroukrou-p-yi-n-4-26163.pdf). Acesso em: 30 jun. 2024.

ALEGORIA. Oxford Languages. Dictionary. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 out. 2022.

AMBRÓSIO, Luciana. Patrick Chamoiseau e a releitura do imaginário em país dominado. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, Dossiê: América Central e Caribe: múltiplos olhares n. 191, p. 191-210, 2012.

ARSAYE, Jean-Pierre. **Français-créole/créole-français: de la traduction (Éthique. Pratiques. Problèmes. Enjeux)**. Paris: L'Harmattan/gérec-f, 2004.

BALLÉN. Ingrid Céspedes. **Traducción del teatro contado manman dlo contre la fée carabosse como resistência a la opresión cultural**, 2004, 92f. Monografia para optar al título de profesional em linguajes y estúdios socioculturales. Facultad de ciências socieales Departamento de linguajes y estúdios socioculturales – Universidad de Los Andes, Bogotá D.C., 2004.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política** [online], Brasília, n. 11, p. 89-117, ago. 2013. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-33522012000200004-&script-sci\\_abstract](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-33522012000200004-&script-sci_abstract). Acesso em: 26 jul. 2022.

BALLESTRIN, Luciana. O Sul Global como projeto político. **Horizontes ao sul** [online], 15 de julho 2020. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/o-sul-global-como-projeto-politico#:~:text=O%20Sul%20Global%20C3%A9%20um,mundo%20mais%20justo%20e%20igual>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BAPTE, Manuéla. **Homologie de la danse et du tambour comme fondement de l'enseignement du Bèlè**. Mémoire de CEFEDM, Rhône-Alpes, 2009.

BEIRA, Dyhorrani da Silva. Da Negritude cesariana à Antilhanidade Glissantiana: O Caminho para Crioulidade e a Tradução Como Prática Mestiça. **Translatio**, Tradução e Diásporas Negras, Porto Alegre, n. 13, jun. 2017.

BEIRA, Dyhorrani. **Éloge de la créolité**: para uma tradução crioula. 2017. 189f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Brasília, 2017.

BEIRA, Dyhorrani. A escrita caribenha: corações migrantes, memórias e relações. *In*: **Tradução como prática de resistência e inclusão**: Vozes Femininas Negras.

Organizadoras Norma Diana Hamilton, Alessandra Ramos de Oliveira Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

BENOIST, Jean. **Les Antilles**. Paris: Gallimard, 1978.

BENSIGNOR, François. **Martinique : bèle d’hier et d’aujourd’hui**. Hommes & migrations [En ligne], 1291 | 2011, p. 148-152, mis en ligne le 29 mai 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/698>. Acesso em: 22 set. 2020.

BÉRARD, Stéphanie. **Théâtres des Antilles**. Traditions et scènes contemporaines. Paris: L’Harmattan, coll. Images plurielles, 2009.

CHAMOISEAU, Patrick. **Patrick Chamoiseau: um Théâtre qui s’accorde à la complexité du monde (I)**, [Entrevista cedida a Stéphanie Bérard] *Africultures*, 2010. Disponível em: <http://africultures.com/patrick-chamoiseau-un-theatre-qui-saccorde-a-la-complexite-du-monde-1-9362/>. Acesso em: 9 abr. 2022.

BERNABÉ, Ina. **Le théâtre de Saint-Pierre avant la catastrophe de 1902**. In: *Parallèle 14*. Revue théâtrale et artistique martiniquaise, aire caraïbe, éditée par le CDRM (Centre Dramatique Régional Martiniquais), n. 1, nov. 1999; p. 7-8, n. 2, jun. 2001.

BERNABÉ, Jean. De l’oralité à la littérature antillaise: figures de l’Un et de l’Autre. In: F. Tétu de Labsade, (ed.). **Littérature et dialogue interculture: culture française d’Amérique**. Sainte-Foy: Presses de l’université Laval, 1997, p. 49-68.

BERNABÉ, Jean. **La graphie créole**. Martinique: Ibis Rouge/gérec-f, 2001.

BERNABÉ, J. ; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R., **Éloge de la Créolité**, Paris : Gallimard, 1993.

BERNADINO-COSTA, Joaze. A prece de Frantz Fanon: Oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! *Civitas*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 504-521, jul.-set. 2016.

BHABHA, Homi. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse, in: Homi Bhabha: **The Location of Culture**, London et al. 1994.

BHABHA, Homi K. **Nuevas minorias, nuevos derechos: notas sobre cosmopolitismos vernáculos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

BONNET, Pierre. Nos racines créoles: les origines, la vie et les mœurs. Glossaire guadeloupéen, Généalogie et histoire de la Caraïbe, 2008: Fédération française de généalogie, site Internet Ghcaraibe.org.

CADORÉ, Isabelle; CADORÉ, Henri. **Poisson-Lune: Pwason-lalin**. Paris: L’hamattan, 1999.

CARRASCOA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, p. 63-71, 2016.

CARVALHO, Amanda Vieira. **Aquisição de Livros em Bibliotecas Universitárias**: Gestão dos Processos da Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba. 2021. Dissertação (Mestrado Profissional em Políticas Públicas Gestão e Avaliação da Educação Superior) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa: 2021.

CASSINO, João Francisco. O sul Global e os desafios pós-coloniais na era digital. *In*: CASSINO, João Francisco; SOUZA, Joyce; SILVEIRA Sérgio Amadeu da. (org.). **Colonialismo Digital**. Autonomia Digital: 2021.

CESÁIRE, Ina. L'idéologie de la débrouillardise dans les contes antillais. **Espace Créole**, n. 3, 1978, p. 41-48. Revue du GEREC (Groupe d'Études et de Recherches en Espace Créolophone), publicado pelo Centre Universitaire Antilles Guyane. Analyse de deux personnages-clé du conte de veillée aux Antilles de colonisation française. Disponível em: <https://www.potomitan.info/atelier/contes/ina1.php>. Acesso em: 17 jan. 2023.

CHALAYE, Sylvie. **Corps marron** : les poétiques de marronage des dramaturgies afrocontemporaines. Paris: Passage(s) essais, 2018.

CHAMOISEAU, Patrick. Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. *In*: LUDWIG, R. (org.). **Écrire la "parole de nuit"** : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010. p. 151-158.

CHAMOISEAU, Patrick; CONFIAANT, Raphaël. **Lettres créoles**: tracées antillaises et continentales de la littératures 1635-1975. Paris: Hatier, 1991.

CHAMOISEAU, Patrick. **Au temps de l'antan: Contes du pays martinique**. Hatier: 1988.

CHAMOISEAU, Patrick. **Chroniques des sept misères**. Gallimard: 1986.

CHAMOISEAU, Patrick. **Écrire en Pays Dominé**. Paris: Gallimard, 1997.

CHAMOISEAU, Patrick. **Entretien avec Patrick Chamoiseau**. [5 de janeiro de 2011]. Fort-de France, revue mondiale des francophonies. [Entrevista cedida a] Luigia Pattano. Disponível em: [http://mondesfrancophones.com/wpcontent/uploads/2011/09/Entretien\\_avec\\_Patrick\\_Chamoiseau\\_version\\_PDF.pdf](http://mondesfrancophones.com/wpcontent/uploads/2011/09/Entretien_avec_Patrick_Chamoiseau_version_PDF.pdf). Acesso em: 17 abr. 2022.

CHAMOISEAU, Patrick. **Le Conteur, la nuit et le panier**. Paris: Éditions du Seuil, 2021.

CHAMOISEAU, Patrick. **Manman Dlo Contre la Fée Carabosse**. Editions Caribeenes: 1982.

CHAMOISEAU, Patrick. Patrick Chamoiseau : **un théâtre qui s'accorde à la complexité du monde** [entrevista concedida a] Stéphanie Bérard. Africine, Fort-de-france, 18 mar. 2010. Disponível em: <http://africine.org/entretien/patrick-chamoiseau-un-theatre-qui-saccorde-a-la-complexite-du-monde-1/9362>. Acesso em: 15 mar. 2023.

CHAMOISEAU, Patrick. **Rencontre avec Patrick Chamoiseau**. [entrevista concedida a] Ballast. Éditions Aden, v.1, n.6., p. 30-47, 2017. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-ballast1-2017-1-page-30.htm>, Acesso em: 4 ago. 2022.

- CHAMOISEAU, Patrick. **Solibo Magnifique**. Barcelona: Gallimard, 2016.
- CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Paris: Gallimard, 1992.
- CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Companhia das letras. São Paulo: 1993.
- CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. Elogio de la Crioulidad. *In*: BEIRA, Dyhorrani da Silva. **L'Éloge de la créolité**: para uma tradução crioula. 2017. 189f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- CHEYSSAC, René; SALANDRE, Henri. **Histoire e Civilisation des Antilles Françaises: Guadeloupe et Martinique**. Fernand Nathan: 1936.
- CONFIANT, Raphaël. **Dictionnaire créole martiniquais-français**. Matoury: Ibis Rouge-gérec-f, 2007.
- CONTEH-MORGAN, John; DOMINIC, Thomas. **New Francophone African and Caribbean Theatres**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**. Belo Horizonte: Ed. UFMG: 2006.
- DASH, J. Michael. Martinique is (not) a Polynesian island: detours of French West Indian identity. **International Journal of Francophone Studies**, v. 11, n. 1-2, 2008.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DESROCHES, Monique. **Entre texte et performance: l'art de raconter**, Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1215>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 1, p. 52-86, 2003.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Traduzido por Sebastião Nascimento e Colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FERDINAND, Malcon. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. Tradução Letícia Mei: prefácio Angela Davis; posfácio Guilherme Moura Fagundes. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FERNANDES, José Guilherme. Verbete Mãe água e Princesa. *In*: MEDEIROS, Fábio Henrique; MORAES, Taiza Mara. (org.) **Contaço de Histórias: tradição poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EDUFF, 1998.

FRADE, Cáscia. Folclore/**Cultura Popular: Aspectos de sua História**. 8º Encontro com o Folclore/Cultura Popular. Espaço Cultural Casa do Lago/UNICAMP, 18 a 22 de agosto de 2003. Disponível em: [https://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_aspectos.pdf](https://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_aspectos.pdf). Acesso em: 25 ago. 2022.

FRANKÉTIENNE, **Dézafi**. Port-au-Prince: Éditions Fardin, 1975.

GAUVIN, Lise. **Littérature francophone - Patrick Chamoiseau, fils de Césaire**. Le Devoir [online]. Quebec. 10 maio 2008. Disponível em: <https://www.ledevoir.com/lire/189113/litterature-francophone-patrick-chamoiseau-fils-de-cesaire>, acesso em: 4 maio 2022.

GAY-PARA, Praline. **La muma de la rivière dans Oriyou et le pêcheur et autres contes de la Caraïbes**. Paris: Neuf de l'École des Loisirs, 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Nípel Moreira. São Paulo: Editora 34.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1993.

GLISSANT, Édouard. **Caribbean discourse: selected essays**. Translated and with introduction by J. Michael Dash. CARAF books: 1989.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **L'intention poétique. Poétique II**. Paris: Editions du Seuil, 1969.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**, Paris, Seuil: 1981.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveria. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUIMARÃES, Leonardo. Ferreira. **A dialética entre o método e a realidade: Um projeto para organizar a contradição**. XXIII Encontro Nacional de Economia Política, jun. 2018.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christne. **Le Théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer**. Traduction, adaptation, contacts de langues, L'annuaire théâtral, n. 28, 2000. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2000-n28-annuaire3674/041435ar/>. Acesso em: 13 abr. 2024.

IELPO, Rodrigo. A tradução do texto teatral: performances de uma poética. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, v. 1, n. 44, p. 41-50, jan./abr. 2018.

JARDEL, Jean-Pierre. **Le conte créole**. Centre de Recherches Caraïbes, Fonds

Saint-Jacques, Sainte-Marie, Martinique, Université de Montréal, 1977

KASSAB-CHARIF, Samia. **Patrick Chamoiseau**. Paris: Gallimard: Institut français ; Bry-sur-Marne: INA: 2012.

KILOMBA, Grada. Fanon, Existência, Ausência. Prefácio. *In*: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras Brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora: 2020.

KNEPPER, Wendy. **Patrick Chamoiseau**: A critical introduction. University Press of Mississippi, 2012.

LANG, George. A primer of Haitian Literature in Kreyòl. **Research in african literatures**, vol. 35, n. 2 (Summer 2004), p. 128-140, 2004. Disponível em: <https://alteritas.net/GXL/wp-content/uploads/2017/02/35.2lang.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2024.

LAPLANTINE, François. **Je, nous et les autres**. Paris : Le pommier, 2010.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A Mestiçagem**. Tradução de Ana Cristina Leonardo, Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **Métissages** : de Arcimboldo à Zombi. Paris: Pauvert, 2001.

LARTIGES, Andre; VARNANGEAL, Marie; BERRY, Gerard. **Le lamantin et Manman Dlo dans la culture créole et dans l'histoire de Guadeloupe**. [tese] 2004. Rapport indépendant disponible à la DIREN de la Guadeloupe. Disponível em: [https://www.montraykreyol.org/sites/default/files/le\\_lamantin\\_dans\\_la\\_culture\\_crole.pdf](https://www.montraykreyol.org/sites/default/files/le_lamantin_dans_la_culture_crole.pdf). acesso em: 17 de outubro de 2022.

MALDONATO-TORRES. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. *In*: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Organizadores Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfouel. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

MAX, Jeanne. **Sociologie du théâtre antillais**, CARE (centre antillais de recherches et d'études), n. 6, Regards sur le Théâtre", maio 1980.

MEMMI, Albert. Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. Lagrasse: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. **Éthique et politique du traduire**. Lagrasse: Éditions Verdier, 2007.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICHALON, Josy. **Le Ldjia**: Origines et pratiques. Editions Caribéennes. Fort de France: 1987, p. 11.

MONTEIRO, Eduardo Rangel. Ladja: luta pra dançar. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, 2019.

NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. Des-outrização como método: Leh zo, a me ken de za. In: **21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil**: Comunidades imaginadas. São Paulo: Videobrasil; Edições Sesc, 2019. (Catálogo de exposição).

OBSZYŃSKI, Michał. Le poétique et l'idéologie. Écrire en pays dominé de Patrick Chamoiseau. **Cahiers ERTA**, v. 1, 2008, 91-96.

OYEYEMI, Helen. **The Opposite House**. London: Bloomsbury: 2007.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLANCY, J. Collin. **Dicionário Infernal**. Editora UnB: 2019.

PRATT, John. Cultura greco-latina: origem características, influência. Warbletoncouncil, 13 fev.de 2021. Disponível em: <https://pt1.warbletoncouncil.org/cultura-grecolatina-12440>. Acesso em: 15 jul. 2024.

ROCHA, VANESSA MASSONI DA. **A escrita espiralada em Patrick Chamoiseau**. In: Margarete Santos; Vanessa Massoni da Rocha. (Org.). Caribe, Caribes: tessituras literárias em relação. 1ed.Curitiba: CRV, 2022, v. 1, p. 279-302.

RODNEY, Valérie. **Le fromager, arbre mystérieux aux Antilles**. La fleur, 3 jul. 2019. Disponível em: <https://www.lafleurcurieuse.fr/culture/mythes-croyances-et-legendes-urbaine-des-antilles-partie-2-2/>. Acesso em: 9 nov. 2022.

ROSEMAIN, Jacqueline. **La musique dans la société antillais 1635-1902**. Paris: Editions L'Harmattan, 1986.

ROSEVICS, Larissa. **Do pós-colonial à decolonialidade**. *Blog Diálogos internacionais*, 28 nov. 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/12849294/Do\\_p%C3%B3s\\_colonial\\_%C3%A0\\_decolonialidade](https://www.academia.edu/12849294/Do_p%C3%B3s_colonial_%C3%A0_decolonialidade). Acesso em: 28 de jul. 2022.

RUTHERFORD, Jonathan; BHABHA, Homi. **The Third Space**. Interview with Homi Bhabha. In: (Ed.) RUTHERFORD, Jonathan. *Identity: Community, Culture Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990.

SAID, Edward Wadie. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo**: O oriente como invenção do ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Vanessa Sardinha dos. **Diferença entre fruto e fruta**. *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/diferenca-entre-fruto-fruta.htm>. Acesso em: 5 nov. 2022.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno**. De Ibsen a Koltès. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campos das Letras, 2002.
- SEBILLOT, Paul. **Littérature Orale de la Haute-Bretagne**. Paris: G. Charpentier, 1881.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Passagem para o outro como tarefa: tradução, testemunho e pós-colonialidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.
- TARAUD, Christelle. **Idées reçues sur la colonisation: la France et le monde: XVI-XXI siècles**. Editions Le Cavalier Bleu: 2022.
- UNESCO. **Frankétienne** : « La création est une odyssee sans escale ». Acesso em 20 de abril de 2023. Disponível em: <https://courier.unesco.org/fr/articles/franketienne-la-creation-est-une-odyssee-sans-escale>.
- VALENS, Keja. African and Caribbean Demons. *In*: Weinstock, Jeffrey Andrew. **The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters**. Routledge: 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena *In*: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WILLIAM, J.-C., RENO F.; ALVAREZ F. (ed.), **Mobilisations sociales aux Antilles**. Les événements de 2009 dans tous leurs sens. Paris: Karthala, 2012.
- WILLIAMS, Perry Arthur. **Lafontaine in Haitian Creole: A Study of 'Cric? Crac!' by Georges Sylvain**. Diss. Fordham U, 1972.
- ZARAGOZA, Georges. **Le personnage de Théâtre**. Armand Colin: 2006.



## Apêndice A. Relato de contato-aprendizado do Crioulo martinicano

Iniciei meu contato com a língua crioula ainda no Brasil, a partir das obras de Patrick Chamoiseau, principalmente seu Texto *Texaco*, no qual apresenta trechos em língua crioula e no qual tive pela primeira vez contato com essa língua.

### Aulas de crioulo

Durante minha estadia na Sorbonne Université – Paris IV, tive a oportunidade de acessar livros específicos da língua crioula, como gramáticas, principalmente aquelas produzidas por Jean Bernabé, precursor da gramaticização do crioulo martinicano. Além disso, por ter acesso as estruturas online e de formação da universidade pude realizar algumas aulas de forma virtual, nas plataformas de aprendizado disponibilizadas pela instituição. Também pude realizar o curso sobre *Phonographématique Créole*, disponibilizado de forma gratuita na internet, pela *Université Ouverte des Humanites* o qual “não pretende ter como finalidade a formação completa e definitiva dos falantes, mas estabeleceu um objetivo mais razoável para que todo escritor de crioulo possa ter acesso a bases sólidas para ser alfabetizado nessa língua”.

Assim, não foi possível aprender a língua crioula nesse período curto, mas o acesso a esses aprendizados foi importante para guiar e conseguir aproximar do francês, uma vez que se trata de um crioulo de base francesa, o entendimento dos significados de frases e palavras.

Nesse aspecto, a aproximação do crioulo martinicano para o francês metropolitano supria minhas necessidades de entendimento, por um lado. Por outro lado, os aspectos contextuais de frases ou trechos não puderam ser suprimidos apenas com o entendimento bruto da língua. Na tentativa de compreender melhor certos significados e contexto recorri a sites, livros, contos e pessoas. Em muitos casos foi possível ter a exatidão de certos significados.

**Apêndice B. Termos crioulos e onomatopeias em *Manman Dlo contre la fee Carabosse***

A ordem de disposição dos termos corresponde a sequência das páginas da peça e estão indicadas entre parênteses, conforme indicado no título da tabela.

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
1.	“Ti-manmaye” (8)	<p>1. Significa “petits enfants” ou “enfants en bas âge” crioulo africano.</p> <p>2. “Ti-manmaye” é uma expressão crioula das Antilhas Francesas, usada principalmente na Martinica e Guadalupe. A palavra é composta pelas palavras “ti” (pequeno) e “manmaye” (crianças), que corresponde a “filhinhos”, “criancinhas” ou “pequenas crianças”, de forma mais literal.</p> <p>3. O termo “timanmaye” é frequentemente usado para se referir a crianças pequenas, geralmente com alguns anos de idade. Isso destaca sua tenra idade e status como jovens membros da comunidade.</p>	
2.	“Criii”(p.8)	<p>1. Exclamação expressiva, em forma de grito, frequentemente usada na música crioula caribenha para expressar forte emoção ou intensidade.</p> <p>2. No Conto crioulo, corresponde à iniciação da contagem do conto, esperando-se que o público responda Craa.</p>	
3.	“Gwan moune” (8)	<p>1. Expressão que significa “pessoa grande” ou “adulto” em crioulo antilhano. Muitas vezes é usado para se referir a pessoas mais velhas ou com uma estatura imponente.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
4.	“Craaa”(8)	<p>1. Exclamação expressiva usada na música crioula para expressar emoção, geralmente em um contexto festivo.</p> <p>2. Resposta a chamada do Criii na iniciação do conto crioulo.</p>	
5.	“Marianne la po- figue ba moin lè han ka passé” (8)	<p>1. Esta frase, em crioulo, pode ser traduzida para o francês como “<i>Marianne la main de figue me donne la force quand je passe</i>”. Ela evoca simbolicamente uma força ou proteção recebida de Marianne.</p>	
6.	“Ropa maite- tambou” (8)	<p>1. “Ropa” é uma exclamação expressiva, característica do contador de histórias e utilizada, na peça para chamar a atenção de seu público.</p> <p>2. “Maite-tambou” refere-se a um mestre de tambor, figura importante na música e dança crioula.</p>	
7.	Diabliesse de fromager (8)	<p>1. “Diabliesse de fromager” é uma expressão crioula das Antilhas Francesas, particularmente Martinica e Guadalupe. Refere-se a uma lenda ou superstição local relacionada a uma árvore específica chamada “fromager”, Ceiba ou Sumaúma no Brasil.</p> <p>2. A sumaúma (<i>Ceiba pentandra</i>), como é conhecida aqui no Brasil, é uma árvore tropical alta conhecida por seu tronco maciço e galhos espalhados. Na cultura crioula das Antilhas Francesas, diz-se que certas mulheres, chamadas de “diablieses de fromager”, têm o poder de se transformar em espíritos ou criaturas malignas, residindo especificamente perto dessas árvores.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		3. A lenda dos “diablasses de fromager” é frequentemente associada a histórias de bruxaria, magia negra ou seres sobrenaturais. Dizem que essas mulheres têm poderes misteriosos e podem causar problemas ou maldições às pessoas que as contrariam.	
8.	Pié-mangots (8)	“Pie-mangots” é uma expressão crioula usada em certas regiões para designar os pés de mangas. “Pié” significa “pé” e “mangots” refere-se a mangas.	
9.	Surettes (8)	“Surettes” é uma expressão das Antilhas Francesas. É usado para se referir a “petites cerises acides” [cerejas ácidas], que costumam ser usadas para preparar bebidas refrescantes ou confeitaria. Essas cerejas são geralmente de tamanho pequeno, de cor vermelha brilhante e têm um sabor levemente azedo. Elas são frequentemente usadas na culinária crioula.	
10.	Marianne - la- po – figue (8)	“Marianne la po figue” é um dos personagens mais antigos do carnaval martinicano. <i>Mariyan Lapo-fig</i> teria nascido antes de 1902 em Saint-Pierre. Originalmente, um urso escapa de um circo e espalha terror. A partir desse evento, a população criou um personagem de carnaval, usando uma cabeça de urso e vestido com um grosso traje de folhas secas de bananeira que caem até o chão, fazendo barulho.	
11.	Pointe de bougie	“Pointe de bougie” é uma expressão comumente usada em francês para se referir a uma pequena quantidade de cera que permanece em uma vela depois de ter sido acesa e usada por um período. Quando uma vela queima, a cera derrete e é consumida pela chama. No entanto, geralmente há uma pequena parte da vela que não derreteu e forma uma ponta ou um pequeno monte de cera.	



N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
12.	popopo	<p>“Popopo” não tem um significado preciso em francês, nem em crioulo antilhano. É uma onomatopeia utilizada para representar sons ou expressões que podem variar dependendo do contexto ou da intenção de quem a utiliza.</p> <p>Em alguns casos, “popopo” pode ser usado para expressar surpresa, espanto, confusão ou mesmo frustração. É uma espécie de interjeição que pode ser usada para chamar a atenção ou para expressar certas emoções ou reações</p> <p>A tradução da onomatopeia “popopo” para o português depende do contexto em que é utilizada. No caso da peça optei, de modo geral, por “pera pera pera” na tentativa de recuperar a sonoridade e de ser uma expressão característica da personagem Carabosse.</p>	
13.	Maitre de céans (12)	<p>“Maître de Céans” é uma expressão francesa que significa literalmente “Mestre destes lugares” ou “Mestre desta habitação”. “Céans” é um termo antigo que significa “aqui” ou “nestes lugares”.</p> <p>O título “Mestre de Céans” era tradicionalmente usado para se referir ao proprietário ou mestre de uma casa, propriedade ou local específico. Isso implicava autoridade e responsabilidade sobre as terras e propriedades associadas àquele lugar.</p> <p>Hoje, a expressão “Mestre de Céans” é frequentemente usada de forma poética ou literária para evocar um sentimento de autoridade, controle ou posse sobre um determinado lugar. Pode ser usado para expressar um certo orgulho ou uma afirmação de poder sobre um determinado território ou situação. “Aquele que controla este lugar”.</p>	


N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
14.	Délidée de gazelle (12)	<p>“Délié de gazelle” é uma expressão francesa que pode ser usada para descrever uma pessoa ou movimento de forma graciosa, leve e elegante, semelhante ao de uma gazela. Evoca fluidez, flexibilidade e velocidade nos movimentos.</p> <p>O adjetivo “délié” refere-se a alguém ágil, flexível e sem rigidez nos movimentos. Sugere uma facilidade e leveza na forma de se movimentar.</p> <p>Utilizando a imagem de uma gazela, animal conhecido por sua graça e velocidade, a expressão “délié de gazelle” reforça a ideia de movimentos elegantes e ágeis.</p> <p>Assim, a expressão “délié de gazelle” pode ser usada para descrever alguém que se move com graça e leveza ou para descrever movimentos fluidos e elegantes.</p> <p>A expressão “délié de gazelle” pode, então, ser traduzida para o português como “ágil como uma gazela” ou “leve como uma gazela”, conforme optei na tradução do texto.</p>	
15.	BRRR	<p>1. “Brrrr” é uma onomatopéia comumente usada em francês para representar calafrios ou tremores causados por frio, medo ou desconforto. Muitas vezes é usado para expressar frio ou desconforto.</p> <p>2. A depender do contexto, também pode expressar deboche. Em muitos casos na peça observamos este uso.</p>	
16.	HEU	<p>“Heu” é uma interjeição usada em francês para marcar uma hesitação, um momento de reflexão ou um momento de busca pelas palavras apropriadas. É uma maneira informal de marcar uma pausa na fala.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		Em português, “heu” pode ser traduzido por “ãã” ou “éé”. Essas interjeições também expressam uma hesitação ou uma busca por palavras. No entanto, é importante observar que “heu” é específico da língua francesa e não há equivalente exato em português. As traduções propostas refletem simplesmente a expressão de hesitação ou de busca de palavras no contexto da língua portuguesa.	
17.	AS! TRAM ! GRAM!	<p>« AS! TRAM! GRAM! PIC E PIC E COLEGRAM » é uma cantiga infantil utilizada para escolher um objeto dentre vários. Da mesma forma que utilizamos o “uni-duni-ni-dê, salame-mingué ou pim-pim salabim, etc.</p> <p>Esta canção de ninar cujas palavras não têm significado (nem grafia exata) em francês, é a deformação fonética de uma velha canção de ninar germânica. Como muitas rimas infantis, começa com a primeira enumeração “Um, dois, três” ou “Eins, zwei, drei” no alemão contemporâneo.</p> <p>A tradução da canção de ninar germânica é mais ou menos assim (observe a semelhança fonética entre Reiter (cavaleiro em alemão) e rata in ratatam)</p>	
18.	bête - a -feu	Literalmente “bestas de fogo”. Refere-se a mosquitos que podem transmitir febres (febre amarela, dengue, zika, chikungunya).	
19.	Tambouyé (26)	“Tambouyé” é um termo crioulo martinicano que se refere à prática de fazer música com tambores. Também pode ser usado para descrever a ação de tocar tambor intensamente, de forma rítmica e animada.	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		<p>O tambor é um instrumento musical tradicional muito importante na cultura martinicana e é frequentemente associado a eventos festivos, danças e cerimônias religiosas. O “Tambouyé” expressa, portanto, a ideia de tocar tambor com paixão, energia e habilidade.</p> <p>Num sentido mais amplo, “tambouyé” também pode ser usado metaforicamente para descrever uma atividade animada, dinâmica ou agitada, não necessariamente relacionada à música dos tambores.</p> <p>Em português, no contexto da peça, “tambouyé” foi traduzido como “tocar tambor” ou “tocador de tambores”.</p>	
20.	Des soucs	‘Zouk’ com uma das possíveis grafias em crioulo martinicano.	
21.	Capote (27)	Rio Capote.	
22.	Lapias (28)	Tilápias.	
23.	gober-mouches (28)	“gober-mouches” pode ser traduzida por “papa-moscas”. Reflete a ideia de uma pessoa que literalmente “engole moscas”, mas na verdade é facilmente enganada ou influenciada por outras pessoas.	
24.	Zouelles (33)	<p>A palavra “zouelles”, no contexto da peça, designa ruas. Derivado do francês “les ruelles”.</p> <p>« Ils couraient partout dans des zouelles »</p>	Definição inconclusa para uso na peça uma vez que não se encaixa diretamente no contexto.





N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
			Foi utilizada a palavra “brincadeira”, considerando o contexto em questão.
25.	Caimites (44)	<p>Em português, caymite (ou caïmite ) é chamado de “caimito”. Este é o termo comumente usado para se referir a esta fruta tropical.</p> <p>Fonte imagem: <a href="https://traicayvietflorida.com/shop/star-apple/">https://traicayvietflorida.com/shop/star-apple/</a>, acesso em 10 de julho de 2024.</p>	
26.	Surettes (45)	<p>Les “surettes” são bagas pequenas, ácidas e suculentas que são frequentemente utilizadas para fazer compotas, geleias e sobremesas. O termo “surettes” é usado especificamente na Martinica para se referir a essas bagas. No francês padrão, essas bagas são geralmente chamadas de “groselha” ou “groselha espinhosa”.</p> <p>Em português, les “surettes” se aproximam da fruta pitanga”.</p> <p>Fonte imagem: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phyllanthus_acidus_surette_cochon.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phyllanthus_acidus_surette_cochon.jpg</a>, acesso em 14 de junho de 2024.</p>	
27.	mamille-le-malfini (44)	Definição não encontrada.	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
28.	lèvè là tonnan (45)	<p>“Lèvè -là tonnan” é uma expressão crioula martinicana que pode ser traduzida literalmente para o francês como “lève-la tonnerre”. É uma expressão idiomática usada para expressar surpresa, espanto ou admiração por algo espetacular ou impressionante.</p> <p>A expressão “lèvè -là tonnan” destaca a ideia de erguer ou erguer algo tão poderoso quanto o trovão, o que potencializa a sensação de assombro ou espanto.</p>	<p>Expressão crioula, derivado do francês leve la tonnerre. Marianne levanta tornado.</p> <p>(Definição inconclusa)</p>
29.	Fromager (45 etc)	<p>“Fromager” é um termo usado para se referir a uma árvore específica. É uma grande árvore de folha caduca nativa das regiões tropicais da América Central e do Sul. Também está presente em outras partes do mundo, como África e Ásia.</p> <p>Le fromager ou Sumaúma é conhecida por seu porte imponente, estrutura majestosa e características raízes aéreas que parecem se estender ao redor de seu tronco. Esta árvore tem significado cultural e simbólico em algumas regiões onde cresce. Muitas vezes é considerada uma árvore sagrada, associada à espiritualidade e tradição. Também é utilizada para diversas aplicações, como construção de casas e extração de fibras para fabricação de cordas e tecidos.</p> <p>Deve-se notar que o termo “fromager” é usado principalmente em países de língua francesa, especialmente nas regiões das Antilhas, África Ocidental e América do Sul, para se referir especificamente a esta árvore.</p> <p>Em português, o “queijeiro” costuma ser chamado de “sumaúma”. Este é o termo comumente usados para se referir à árvore <i>Ceiba pentandra</i>, que corresponde a queijeiro em francês.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		<p>Fonte imagem: <a href="https://www.museu-goeldi.br/noticias/uma-gigante-da-floresta-no-parque-do-goeldi">https://www.museu-goeldi.br/noticias/uma-gigante-da-floresta-no-parque-do-goeldi</a>, acesso em 10 de abril de 2023</p>	
30.	caco-doux (45)	“Caco-doux” é um termo crioulo da Martinica que se ao chuchu.	
31.	Iche moin (45)	“Iches moin” é uma expressão crioula martinicana que se traduz de forma literal como “olhe para mim” ou “olhe bem para mim”. Em crioulo martinicano, “iches moin” é uma contração de “iches” (observar) e “moin” (eu). Isso enfatiza a importância de chamar a atenção para si mesmo ou para o que se deseja comunicar. No contexto da tradução ela diz respeito mais propriamente a “venham a mim”.	
32.	Doudou (35/46)	<p>“Doudou” é um termo afetuoso usado para se referir a um ente querido. É uma palavra que expressa ternura, apego e amor.</p> <p>Por extensão, “doudou” também pode se referir a um objeto reconfortante, como um bicho de pelúcia ou um objeto sentimental que traz conforto e afeto.</p> <p>Em português, “doudou” pode ser traduzido como “querido” ou “amor”. No contexto da peça, utilizei “docinho”.</p>	
33.	Dèk-dèk	“Dèk-dèk” é uma expressão/onomatopeia crioula da Martinica usada para descrever algo barulhento, discordante ou confuso. É uma onomatopeia usada para imitar um som alto e caótico.	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		No contexto da peça, a referência vem da “desregulagem do pensamento”, referindo-se a uma pessoa louca ou que não está raciocinando direito.	
34.	bidjoule djoule (47)	<p>“Bidjoule djoule” é usada para expressar uma ideia de movimento rápido, inquietação ou excitação. Pode ser usada para descrever algo ou alguém muito ativo, animado ou inquieto.</p> <p>Em português, não há tradução direta da expressão “bidjoule djoule” do crioulo martinicano.</p>	
35.	djéler (47)	“Djéler” significa gritar muito alto, uivar ou soltar um grito intenso e penetrante. É uma expressão usada para descrever uma manifestação vocal poderosa e expressiva.	
36.	an mré an mré an mré (47)	“An mré an mré an mré” é uma onomatopeia em crioulo martinicano que representa o som de um choro.	
37.	Quimbois (49)	<p>O termo “quimbois” está ligado à cultura e crenças afro-caribenhas, particularmente na Martinica e Guadalupe. Refere-se à prática de feitiçaria, magia ou medicina tradicional utilizada nessas tradições. Os quimbois são frequentemente associados a rituais, feitiços, amuletos e remédios fitoterápicos utilizados para diversos fins, como cura, proteção ou influência em eventos.</p> <p>O quimbois está profundamente enraizado nas crenças e tradições africanas e é considerado uma forma de espiritualidade e poder na cultura crioula. É importante</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		<p>notar que o quimbois é muitas vezes percebido de forma diferente por indivíduos e comunidades, e sua prática pode variar.</p> <p>Em português, o termo “quimbois” pode ser traduzido como “quimboísmo” ou “quimbó”.</p>	
38.	Dlo Douboute (49)	“Dlo doubouté” significa água em pé. Referência metafórica ao ciclo da água.	
39.	Dlo sispan-ne (49)	“Dlo sispan-né” significa água parada. Referência metafórica ao ciclo da água.	
40.	Macoumè (51)	“Macoumè” é uma expressão crioula Martinica que pode ser traduzida para o português como “Minha Comadre”.	
41.	Mazouc (74)	<p>O “mazouk” das Antilhas é parte integrante da música e dança tradicionais da região. É um gênero musical festivo e cativante, caracterizado por ritmos sincopados, melodias cativantes e letras muitas vezes poéticas. O mazouk caribenho é influenciado por diferentes estilos musicais como zouk, compas, calypso e outros ritmos caribenhos. O mazouk é frequentemente tocado em festas, carnavais e outros eventos culturais nas Antilhas Francesas, especialmente na Martinica e Guadalupe. Os dançarinos executam movimentos enérgicos e sensuais, acompanhando a música com passos rápidos, giros e gestos expressivos.</p> <p>Ao longo dos anos, o mazouk caribenho evoluiu para vários subgêneros e variações, refletindo a criatividade e inovação dos artistas locais. Continua a ser um elemento importante da identidade cultural das Antilhas Francesas.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		<p>Fonte imagem: <a href="https://martiniqueannu.com/fete-tradition-martiniquaise/mazurka">https://martiniqueannu.com/fete-tradition-martiniquaise/mazurka</a>, acesso em 10 de agosto de 2024.</p>	
42.	Haute-taille (74)	<p>A dança “haute-taille” é uma dança tradicional das Antilhas Francesas, particularmente Martinica e Guadalupe. Leva o nome da roupa tradicional usada pelos dançarinos, que consiste em uma saia longa e solta chamada “haute-taille”.</p> <p>A haute-taille é uma dança rítmica e lúdica, muitas vezes executada em grupos durante as festas e comemorações. Os bailarinos movem-se em formação, seguindo passos específicos e movimentos coordenados. Os movimentos de cintura alta podem incluir saltos, giros, desvios e gestos graciosos com os braços.</p> <p>A dança haute-taille é acompanhada por música tradicional das Antilhas, como mazouk, zouk ou outros ritmos caribenhos. É um reflexo da identidade cultural das Antilhas Francesas e contribui para a atmosfera festiva e amigável de eventos sociais e celebrações locais.</p> <p>Fonte imagem: <a href="https://www.makacla.com/Le-Francois-quand-la-Haute-Taille-s-internationalise-_a6682_2.html">https://www.makacla.com/Le-Francois-quand-la-Haute-Taille-s-internationalise-_a6682_2.html</a>, acesso em 10 de agosto de 2024.</p>	
43.	ba moin lè han ka passé (80)	<p>“Ba moin lè han ha passé” é uma expressão em crioulo martinicano que pode ser traduzida como “algo está acontecendo”.</p>	
44.	zanmi moin / compé moin (80)	<p>“Zanmi moin” é uma expressão crioula da Martinica que significa “mon ami” em francês.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		<p>“Compé moin” também é uma expressão em crioulo martinicano, que pode ser traduzida para o francês como “mon camarade” ou “mon compagnon”. Em português, respectivamente “meu amigo”, “meu camarada”.</p>	
45.	Chouval-trois-pattes (80)	<p>O Chouval - trois-pattes é um personagem emblemático das tradições orais das ilhas do Caribe. Ele incorpora o espírito de desenvoltura e coragem diante dos desafios da vida. Apesar da sua peculiaridade física, o Chouval - trois-pattes é conhecido pela sua vivacidade, pela sua rapidez e pela sua capacidade de abrir caminho com mestria por caminhos e caminhos.</p> <p>Em contos e lendas, o Chouval - trois-pattes é frequentemente confrontado com situações difíceis ou provações. Porém, graças a sua determinação, sua astúcia e seus recursos, consegue superar os obstáculos e alcançar seus objetivos. Ele é frequentemente retratado como um personagem astuto, capaz de encontrar soluções engenhosas para os problemas que surgem em seu caminho.</p> <p>Chouval - trois-pattes é apreciado por sua coragem, sua tenacidade e sua capacidade de inspirar os outros a perseverar apesar das dificuldades. Ele simboliza resiliência e espírito de luta, e suas histórias muitas vezes servem como uma lição de moral sobre a importância de mostrar determinação e nunca desistir, não importa quais obstáculos surjam em nosso caminho.</p> <p>Este personagem mítico é transmitido de geração em geração por meio de contos orais e continua a ocupar um lugar importante no imaginário e na cultura do Caribe, se assemelhando ao nosso Curupira.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
46.	Marianne-dlo-sale (80)	<p>Marianne-dlo - sale também é uma personagem das tradições orais das ilhas do Caribe, mais especificamente da Martinica. Ela é frequentemente retratada como uma mulher misteriosa e poderosa com poderes sobrenaturais relacionados à água. O nome “dlo - sale” significa literalmente “água suja” em crioulo martinicano. Mariandlo - sale está associada às forças da natureza, espíritos da água e espiritualidade vodu. Ela incorpora tanto a beleza quanto o perigo do oceano, e é frequentemente retratada com elementos marinhos como conchas, peixes ou algas marinhas.</p>	
47.	Soucougnans (80)	<p>Soucougnans, também conhecidos como soukougans, são personagens do folclore e crenças populares das ilhas do Caribe, principalmente Martinica e Guadalupe. Eles fazem parte da tradição vodu e são frequentemente descritos como bruxas ou espíritos malignos.</p> <p>Soucougnans geralmente são retratadas como mulheres que têm o poder de se transformar em criaturas noturnas, como morcegos ou pássaros, para realizar atos malévolos. Eles são conhecidos por sugar o sangue dos humanos enquanto dormem e praticar bruxaria.</p> <p>Esses personagens são frequentemente associados ao medo, superstição e tabus. Dizem que causam doenças, infortúnios e distúrbios na vida diária. Para se proteger contra soucougnans, geralmente se usa amuletos, orações ou rituais de purificação.</p> <p>Deve-se notar que soucougnans são figuras folclóricas e simbólicas, e não devem ser confundidas com pessoas reais. Em vez disso, eles representam conceitos e medos relacionados à magia negra e bruxaria na cultura caribenha.</p>	



N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
48.	Compère Lapin (80)	<p>O “Compère Lapin” é um personagem dos contos e tradições orais afro-caribenhas, particularmente presente na Martinica e em Guadalupe. Compère Lapin é um personagem inteligente e astuto, muitas vezes retratado como um coelho, que usa sua inteligência para sair de situações difíceis e enganar outros personagens. Muitas vezes é visto como um símbolo de astúcia e desenvoltura. As histórias do Compère Lapin são passadas de geração em geração e fazem parte do folclore e do imaginário da cultura crioula.</p>	
49.	Bidjoule-sab-sek (80)	<p>Bidjoule - sabe -sek é um personagem do folclore martinicano. Ele é um homem misterioso e lendário, frequentemente associado à sabedoria e ao conhecimento secreto. Seu nome, “Bidjoule-sabe-sek”, é uma expressão crioula que significa literalmente “aquele que sabe muito”.</p> <p>Bidjoule - sabe -sek é frequentemente descrito como um personagem antigo e sábio, dotado de grande sabedoria e profundo conhecimento dos mistérios e segredos do mundo. Ele é considerado um professor espiritual e guia para aqueles que buscam a verdade e o entendimento.</p> <p>Em histórias e lendas, Bidjoule - sabe -sek é frequentemente retratado como um personagem enigmático, vivendo afastado da sociedade, nas montanhas ou em lugares isolados. Ele é conhecido por seus conselhos sábios, suas previsões e sua capacidade de resolver quebra-cabeças.</p> <p>Bidjoule - sabe -sek personifica a busca por conhecimento e sabedoria, bem como a transmissão de conhecimento para as gerações futuras. Também simboliza a importância da busca da verdade e do conhecimento na cultura martinicana.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		É uma expressão colorida usada para descrever uma pessoa ou uma situação em que se encontra em uma situação difícil ou delicada, em um impasse ou em que as coisas não saem como planejado. Pode referir-se a uma situação desconfortável, embaraçosa ou complicada em que é difícil encontrar uma solução ou sair dela facilmente. A expressão é frequentemente usada de forma humorística para descrever situações cômicas ou dilemas inextricáveis.	
50.	Ti-monsse-vendredi-saint (81)	Termo não encontrado, indefinido, mas com indicação de fazer referência a um animal.	
51.	Séanciers (81)	No contexto martinicano e crioulo, o termo “seanciers” refere-se a pessoas que praticam sessões espíritas (ou sessões espirituais), uma forma de comunicação com espíritos ou ancestrais. Séanciers são frequentemente considerados médiuns ou intermediários entre o mundo físico e o mundo espiritual. Eles podem ser consultados para conselhos, previsões, curas ou para entrar em contato com entes queridos falecidos. As sessões são geralmente acompanhadas de cantos, danças e rituais específicos. Os Séanciers desempenham um papel importante na preservação das tradições espirituais e culturais da Martinica e são respeitados por seus conhecimentos e habilidades espirituais.	
52.	Quimboiseurs (81)	Na Martinica, o termo “quimboiseurs” é usado para se referir aos praticantes de quimbois, uma forma de feitiçaria tradicional ou magia praticada na cultura crioula. Quimboiseurs são considerados especialistas na manipulação de forças ocultas, plantas medicinais e rituais mágicos. Eles são consultados por vários motivos, inclusive para	


N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		curas, proteções, bênçãos ou feitiços. O quimbois é um elemento importante da cultura martinicana, associado às crenças e tradições afro-caribenhas.	
53.	Hébin hébin hébin sacré bagaye! (82)	“Hebin hebin hébin bagaye sacré!” é uma expressão de exclamação usada para expressar espanto, surpresa ou descrença em algo. Pode ser traduzida amplamente para o português como “Puxa, puxa, puxa, incrível !” “ou “Caramba, caramba, caramba, que coisa louca!”.	
54.	Jodi-jou (82)	“Jodijou” é uma expressão crioula usada nas Antilhas, particularmente na Martinica e Guadalupe. Literalmente significa “aujourd'hui” ou “au jour d'aujourd'hui”. É uma forma informal de designar o presente, o momento presente. Por exemplo, se alguém disser “Jodijou , nou ka alé koté plaj “significa “Aujourd'hui, nous allons à la plage” em francês.	
55.	Messié zé dames (84)	Expressão literalmente vinda do francês « messieurs-dames ».	
56.	Misticri (84)	“Misticri” é uma expressão de introdução ao conto crioulo, assim como Criiii / Craaa	
57.	Crik-crak (85)	Mesma designação para criiii e craa. Trata-se apenas de outra forma de escrita.	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
58.	Léchtète (86)	<p>Parece que “léchète” é uma variação ou uma deformação regional da expressão “le chef-tête”. Neste contexto, refere-se ao mergulho de crianças pequenas sem permissão em águas de voçorocas.</p> <p>Em português, na peça, seguindo o contexto traduzi a frase da seguinte forma:  <i>“as crianças pequenas que, sem permissão, vão mergulhar de cabeça na água dos riachos”.</i></p>	
59.	Pichette (90)	<p>“Pichèt” é uma variante da palavra crioula “pichet”, que significa “cobra” em francês. Assim, “pitette serpent” pode ser traduzido literalmente para o francês como “petit serpent” – pequena serpente.</p>	
60.	Manicous (90)	<p>“Manicou” é um termo usado em crioulo martinicano para designar o “ouriço” ou o “ouriço das Antilhas”, que é uma espécie de pequeno mamífero insetívoro. Em francês, o termo correspondente é o “Hérisson des Antilles”.</p>	
61.	Crabes mal z'oreye (90)	<p>“Z'oeil” é uma expressão crioula que significa literalmente “aux yeux”. No contexto de “crabes mal z'oreye”, refere-se a caranguejos com olhos vesgos.</p>	
62.	papa-jak / papa-jak Couval-bon-dié Jakot (90)	<p>Bicho-pau em crioulo.</p>	
63.	matoutous-falaises (90)	<p>“Matoutous-falaises” é uma expressão em crioulo martinicano que designa os caranguejos terrestres. Os caranguejos terrestres são encontrados em abundância na ilha da Martinica e são frequentemente associados às falésias ou encostas rochosas</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		onde vivem. Em português, pode ser traduzido como “caranguejos de terra” ou “siris terrestre”.	
64.	Yin-Yins et Zandolis (90)	<p>“Yin- yins” refere-se a lagartixas ou lagartos, que são répteis encontrados em áreas tropicais. Em português, podem ser chamados de “lagartixas” ou “gecos”.</p> <p>“Zandolis” refere-se aos anolis, uma família de lagartos arbóreos também encontrados em regiões tropicais. Em português podem ser chamados de “anolis” ou “lagartixas arborícolas”.</p>	
65.	Mabouyas (90)	<p>“Mabouyas” são pequenos mosquitos, também conhecidos como mosquitos de frutas ou mosquitos de cozinha. São pequenas moscas que muitas vezes são atraídas por frutas maduras ou em decomposição e alimentos deixados descobertos na cozinha. Em português, podem ser chamadas de “mosquinhas” ou “moscas de frutas”.</p>	
66.	“Mabouyas gros la colle” (90)	<p>“Mabouyas gros la colle” é uma expressão crioula martinicana que pode ser traduzida literalmente para o francês como “les mabouyas (formigas vermelhas) gros (grande) de la colle (que gruda)”. Este termo geralmente se refere a grandes formigas de fogo que são conhecidas por sua picada dolorosa e sua capacidade de se agarrar firmemente à pele ao morder. Mabouyas são conhecidas por sua agressividade e veneno irritante.</p>	
67.	Vonvons (90)	<p>“Vonvons” é uma expressão crioula usada para se referir a mosquitos. É um termo popular que se refere ao zumbido característico dos mosquitos quando voam. Em português, isso pode ser traduzido como “mosquitos” ou “pernilongos”.</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
68.	Fourmis folles (90)	<p>“Fourmis folles” é uma expressão crioula que designa formigas legionárias ou formigas ambulantes (<i>Ecitoninae</i>). Essas formigas são conhecidas por seus movimentos rápidos e desorganizados quando formam grandes colônias em busca de alimento. Em português podem ser chamadas de “formigas legionárias” ou “formigas comerciantes”.</p>	
69.	Bidjoule-sab-sek mon zanmi (90)	<p>“Bidjoule-sab-sek mon zanmi” é uma expressão crioula martinicana que pode ser traduzida para o francês como “Bidjoule - sab -sek, mon ami”. Esta expressão é composta por vários termos crioulos:</p> <p>“Bidjoule” pode se referir a uma pessoa que se move ou dança de forma animada e enérgica.</p> <p>“Sab” significa “areia” em crioulo, e “sek” pode ser interpretado como “seco”.</p> <p>Assim, “Bidjoule - sab -sek” poderia evocar a imagem de alguém se movendo rápida e levemente, como se seus pés estivessem na areia seca. “Mon zanmi” significa “meu amigo” em crioulo.</p> <p>De modo geral, essa expressão pode ser usada para descrever alguém animado, enérgico ou cheio de vida, e pode ser usada de maneira amigável ao se dirigir a um amigo próximo.</p>	
70.	Ti-sapotille nabot méchant (90)	<p>“Ti-sapotille” refere-se a uma fruta tropical, no Brasil conhecida como Sapoti ou sapote. No contexto da peça, diz respeito ao personagem que literalmente poderia ter seu nome traduzido como “Sapotizinho”. É uma fruta bastante doce, o que remete a característica dessa pseudo-personagem.</p>	
71.	Vié fan-me wangé cô-ou! / MI MOIN MI WOU! (96)		

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		<p>“Vié fan-me wangé cô-ou!” et “MI MOIN MI WOU!” são expressões crioulas que se originam do crioulo martinicano. Eles são frequentemente usados para expressar uma forte exclamação ou um sentimento intenso.</p> <p>No contexto da peça compreendeu-se que se tratava de duas formas de dizer “Venham a mim”.</p>	
72.	Gros-ka (97)	<p>“Gros-ka” é um termo crioulo usado nas Antilhas Francesas, particularmente Martinica e Guadalupe, para se referir a um estilo de música e dança tradicional. Gros-ka é caracterizado pelo uso de tambores chamados “ka” e por ritmos enérgicos e cativantes. A dança que acompanha o gros-ka também é chamada de “gros-ka” e envolve movimentos rápidos e vigorosos. Gros-ka é uma importante expressão cultural da região, representando a herança africana e a vitalidade da música e dança tradicionais das Antilhas.</p>	
73.	Bakoua-de-force (97)	<p>O bakoua é uma planta utilizada para a fabricação de palha para confecção de acessórios. Bakoua também faz referência a um chapéu tradicional na Martinica. Chapéu das plantações, dos camponeses e dos pescadores, das vendedoras de peixe e das feirantes nos mercados, o chapéu de todo um mundo simpático e vibrante que encanta o leitor sob a pena de Raphaël Confiant; é o chapéu de Compère Zicaque, 'pontudo como um campanário de igreja' (Fábulas Crioulas - Gilbert Gratiant); é o chapéu dos 'negreiros cortadores de cana' e das 'trabalhadoras com saias coloridas e camisas cruas' gravados nas lembranças de Stanislas Delmond (<i>Jeunesse aux Antilles : Saint-Pierre, 1870-1902</i>). Não encontrei, no entanto, referência direta ao “Bakoua - de-</p>	

N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
		force". De todo modo, o contexto apresentado indica que se trata de um instrumento, mais propriamente um tambor.	
74.	Tonnan di sò (104)	Definição não encontrada.	
75.	Bois- léle (118)	"Bois- lélé" é um instrumento feito a partir de uma árvore típica da região martinicana de mesmo nome. Em crioulo, o termo "bois lélé" significa "mexer" ou "misturar". A expressão também pode ser usada para se referir ao ato de agitar ou combinar ingredientes. Os povos originários das Caraíbas misturavam e combinavam líquidos usando esse sistema. No contexto apresentado há uma personificação entre o instrumento e a árvore em si, funcionando como uma metáfora para bagunça ou agitação.	
76.	Ouélélé (118)	"Onomatopeia para bagunça, estrago.	
77.	soti an piés moin! (128)	"Soti an pies Moin" é uma expressão em crioulo martinicano, que significa "saia dos meus pés!" É usada para expressar sentimentos de rejeição, aborrecimento ou exasperação em relação a alguém.	
78.	Tirpe cò-ou (132)	"tiré cò-ou" parece se referir à frase "tirez corps" ou "tirez sur ton corps" no francês padrão, que significa algo como "puxa teu corpo" ou "mexe-te".	



N.	TERMO (pg)	DEFINIÇÃO	OBS
79.	I BOUT (141)	<p>“I Bout” é uma expressão crioula da Martinica que significa literalmente “au bout” em francês. Em crioulo, pode ser usado para expressar o fim ou o limite de uma ação, um caminho ou uma situação.</p> <p>Em português, no contexto da peça, significa o encerramento do texto o FIM. Essa expressão também é comum ao final dos contos crioulos.</p>	

## Apêndice C – Roteiro de entrevista aplicado ao Autor Patrick Chamoiseau

Monsieur Chamoiseau,

J'ai listé quelques questions pour pouvoir guider notre conversation. Ne vous sentez pas obligé de répondre à toutes. Quoi qu'il en soit, j'ai essayé de rassembler toutes les informations que j'ai considérées importantes.

1. **Influences Culturelles** : La pièce *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* est pleine de références culturelles. Comment les traditions et les histoires des Caraïbes ont-elles influencé la construction des personnages et la narration dans *Manman Dlo contre la Fée Carabosse* ?

2. **Approche Stylistique** : Dans d'autres interviews, vous avez mentionné vouloir explorer la possibilité d'entrelacer l'imaginaire caribéen avec l'univers des contes comme *Le Petit Chaperon Rouge*, *Blanche-Neige*... et que tout l'imaginaire des contes créoles soit également présent dans l'esprit des enfants. Comment avez-vous équilibré les éléments du réalisme magique et de la culture caribéenne en écrivant cette pièce ?

3. **Thèmes Centraux** : Quel est le thème principal ou le message que vous espériez transmettre à travers cette œuvre ? Considérant vos marques textuelles, la structure graphique de tout le texte, le conflit entre l'oral et l'écrit. Pourrions-nous affirmer que cette pièce est seulement à lire ? Ou la reprise du texte écrit en oral est-elle le véritable objectif du combat entre l'oral et l'écrit ?

4. **Personnages Principaux** : Au début de mes recherches, je tombais toujours sur la définition de la pièce comme une œuvre pour enfants, mais personnellement elle m'a semblé beaucoup plus une critique de la colonisation. La définition de la pièce comme littérature de jeunesse m'a donné l'impression que ce monde de fantaisie était en fait le monde réel, déguisé avec une touche fantastique. Qu'est-ce qui a inspiré la création du conflit entre Carabosse et Manman Dlo, et comment voyez-vous leurs fonctions dans l'histoire ?

5. **Personnages** : Certains noms de personnages apparaissent parfois avec un tiret, parfois sans, comme avec Baye-nerfs-le-crikette et Golette-le-bambou. Y a-t-il une signification plus profonde ?

6. **Personnages** : Dans certains passages de la pièce, on peut observer que certains mots sont écrits avec une majuscule, comme Soleil et Lune (p.27) ou Silence et silence, Salut et respect. Lors de la lecture, cela m'a donné l'idée que Silence-la-tueuse, par exemple, pourrait aussi être interprétée comme un personnage. Cette interprétation est-elle correcte ?

7. **Personnages** : Lors de mes recherches, je n'ai pas réussi à trouver une signification exacte pour Marianne la-po figue. Beaucoup des définitions trouvées ne me convainquaient pas. Dans l'une d'elles, il était dit que la-po-figue pourrait simplement être un diminutif pour la pauvre fille, faisant référence à Marianne de la Révolution française. Était-ce l'idée ?

8. **Écriture et Personnages** : Dès le début de la pièce, une liste de 11 personnages est présentée. Manman Dlo, Carabosse, papa-zombi... Cependant, au cours du texte, d'autres personnages qui ne sont pas sur cette liste apparaissent. Pensez-vous que les mentions de Ti-mano-le-merle ou scriiiche-la-mangouste, Copère Lapin et tant d'autres cités, peuvent être considérés comme des personnages de la pièce ?

9. **Contexte Politique et Social** : Y a-t-il une critique sociale ou politique implicite dans la pièce, en particulier en relation avec l'histoire et la culture des Caraïbes ?

10. **Processus Créatif** : Comment était votre processus créatif en écrivant cette pièce ? Avez-vous rencontré un défi spécifique ?

11. **Réception et Interprétation** : Comment espérez-vous que le public interprète la pièce ? Y a-t-il de la place pour de multiples interprétations ?

12. **Relation avec d'Autres Œuvres** : Cette pièce est-elle en relation ou dialogue-t-elle avec vos autres œuvres littéraires ? Si oui, de quelle manière ? Pouvons-nous dire que 'Éloge de la Créolité', bien que publié ultérieurement, est une de ces œuvres ?

#### **Sur la question de la traduction**

13. **Opinion sur les Défis de la Traduction** : Mon objectif en traduisant la pièce de théâtre est de maintenir la présence du créole dans le texte et tous les éléments qui sont caractéristiques de l'univers créole. Il est probable que cela cause une certaine étrangeté chez le lecteur, mais je crois que cela permet une certaine proximité avec ces éléments. Certes, dans la mesure du possible, je travaillerai avec des notes et des stratégies qui permettent au lecteur de comprendre cette situation. Comment voyez-vous les défis de traduire des éléments de la langue créole et des nuances culturelles caribéennes ?

14. **Équilibre entre Fidélité Culturelle et Compréhension** : Quelle est votre opinion sur la nécessité d'équilibrer la fidélité à la culture et au langage originaux avec l'accessibilité pour le public ?
15. **Décisions Linguistiques** : Pourriez-vous commenter sur les choix linguistiques qu'un traducteur peut rencontrer pour préserver le sens original de l'œuvre ?
16. **Consultation Pendant la Traduction** : Considérez-vous important d'être consulté pendant le processus de traduction ? Comment pensez-vous que cela pourrait influencer le résultat ?
17. **Diversité Culturelle dans la Traduction** : Quelle est votre vision sur l'importance de respecter la diversité culturelle et linguistique dans la traduction de votre œuvre ?
18. **Adaptations Culturelles** : Pensez-vous qu'il y a des aspects de la pièce qui devraient être adaptés culturellement pour le public ?
19. **Contribution de la Traduction** : Comment voyez-vous la contribution de cette traduction pour enrichir la diversité littéraire et culturelle dans le monde de langue portugaise ?
20. **Préservation du Rythme** : Comment pensez-vous que le rythme unique de votre pièce peut être mieux préservé dans la traduction en portugais ?
21. **Éléments Stylistiques Distincts** : Y a-t-il des éléments stylistiques spécifiques dans votre pièce que vous considérez essentiels et qui doivent être soigneusement maintenus dans la traduction ?
22. **Adaptation des Dialogues** : Quelle est votre vision sur l'adaptation des dialogues pour maintenir la fluidité et le dynamisme caractéristiques de votre écriture ?
23. **Adaptation des Références Culturelles** : Comment pensez-vous que les références culturelles spécifiques devraient être traitées dans la traduction pour qu'elles conservent leur signification et leur impact ?
24. **Influence de la Musique et du Rythme sur la Narration** : Quel est le rôle de la musique et du rythme dans la narration de votre pièce et comment voyez-vous leur adaptation à une autre langue et culture ?
25. **Maintien de l'Atmosphère et du Ton** : Quels aspects de l'atmosphère et du ton de la pièce considérez-vous les plus difficiles à reproduire dans la traduction ?

J'ai énuméré quelques mots qui apparaissent en créole dans la pièce. Pour certains d'entre eux, j'ai une signification possible trouvée dans mes recherches, mais si c'est possible, j'aimerais vérifier leur vrai sens. Ainsi, je pourrais confirmer si mes hypothèses sont correctes. Mon objectif n'est pas de les traduire dans la pièce, mais de montrer leur signification au lecteur.

n.	CREOLE	Page
1.	Marianne la po-figue ba moin lè han ka passé	7
2.	Tikidam dam	7
3.	Roye	7
4.	Papa-jaks	28
5.	boidiake boudoume boudoume blo!	28
6.	Piciète-le-cici	30
7.	Tak-taks	30
8.	Poule péké an dlo épi can-na minme siye couvé baye !	39
9.	faire la bombe	44
10.	Marianne lèvé-là tonnan	45
11.	iches moin	45
12.	Caco-doux	45
13.	aguigui iche manmanye	54
14.	baye	57
15.	DIAKA!	57
16.	Bel-air	64
17.	Hak	80
18.	Et cetera <u>dehiè</u> sept rates	81
19.	Cirique	90
20.	Papa-jak Chouval-bon-dié Jakots	90
21.	Vié fan-me wangé cô-ou! MI MOIN MI WOU!	96
22.	<i>gros-ka</i>	97
23.	<i>Bakoua-de-force</i>	97
24.	Marianne-la-po-figue dégagez... tonnan di sò	104
25.	Marianne tiré cò-ou !	131
26.	Rope Marianne sòti an pié moin Et rope ti-manmaye	140

**Apêndice D – Transcrição de entrevista realizada em 27 de fevereiro de 2024 com o autor de *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse*.**

TRANSCRIÇÃO ORIGINAL EM FRANCÊS

[...] – Passage supprimé pour contenir des informations personnelles des interlocuteurs.

[00:00:04]

[00:00:26]

[00:00:30]

[00:01:31]

[00:01:39]

[00:02:14]

[00:03:48]

**[00:03:52] – Dyhorrani Beira**

[...] Au début de mes recherches, je tombais toujours sur la définition de la pièce comme une œuvre pour enfant, mais personnellement elle m'a semblé beaucoup plus une critique de la colonisation. La définition de la pièce comme littérature de jeunesse m'a donné l'impression que ce monde de fantaisie était en fait le monde réel, déguisé avec une touche fantastique. Alors, qu'est-ce qui a inspiré la création du conflit entre Carabosse et Manman Dlo et comment voyez-vous leur fonction dans l'histoire ? [...]

**[00:04:53] – Patrick Chamoiseau**

Non, comment... Ce qui s'est passé, c'est que j'ai toujours été très intéressé par les contes, par le merveilleux. Parce que quand je vais commencer à découvrir la littérature, je vais la découvrir avec un ouvrage qui s'appelle Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll. Ce qui fait que ce livre a eu un tel impact sur moi que dans tout mon travail, il y aura toujours le rapport au merveilleux. C'est comme si la porte du merveilleux avait été ouverte avec Alice au pays des merveilles et qu'elle était restée grand ouverte.

**[00:05:43] – Patrick Chamoiseau**

À partir de là, tout ce que je vais ajouter comme principe esthétique à mon travail va comporter la porte grand ouverte du merveilleux. Ce qui fait que le fait d'avoir été alerté

par le Merveilleux Occidental m'a rendu très attentif au Merveilleux Créole. Alors, le Merveilleux Occidental, je l'avais rencontré dans les livres avec les contes de Perrault, enfin tous les contes que l'on raconte aux enfants, et puis bien sûr littérairement avec Alice au Pays des Merveilles. Mais le Merveilleux Créole, je ne vais le rencontrer que dans ma vie même, c'est-à-dire que je raconte ça dans un livre qui s'appelle *En temps d'enfance*. Il y a une jeune fille qui vient de la campagne, qui vient chez nous, qui vient de la campagne et qui va rassembler les enfants et qui va commencer à leur raconter des histoires de soukoumiens, de maman de l'eau, de diablesse, etc.

**[00:06:48] – Patrick Chamoiseau**

Du coup, les deux univers se sont rencontrés dans mon esprit. Et après, à mesure que je grandissais et que je commençais à m'intéresser au phénomène de créolisation, je me suis toujours dit qu'on parle beaucoup de la créolisation en évoquant la réalité, l'invasion européenne, les génocides des amérindiens, la traite des nègres, etc. mais qu'il y avait quelque chose qui me passionnait, qui m'interrogeait aussi, qui est le fait qu'avec les hommes viennent le merveilleux. Aucune culture ne fonctionne sans merveilleux. Ce qui fait que lorsque les Européens vont arriver dans les Amériques, dans les bateaux négriers, dans les bateaux de Christophe Colomb, les bateaux négriers et tous les bateaux de la colonisation, on peut dire qu'il y a tout le merveilleux occidental qui arrive dans les bateaux.

**[00:07:54] – Patrick Chamoiseau**

De même que lorsqu'ils vont débarquer dans les Amériques, ils vont rencontrer les peuples amérindiens, donc de fait ils vont rencontrer tout le merveilleux des peuples amérindiens. Et lorsque par la suite ils vont faire venir des millions d'Africains, dans les bateaux négriers, il y aura aussi du merveilleux qui va arriver. Ce qui fait que le monde réel, le monde que nous connaissons, est toujours doublé par une dimension merveilleuse, un invisible, quelque chose qui est au-delà de notre rationalité. Et à partir de là, je me suis dit qu'on pouvait raconter l'histoire de la colonisation, mais du point de vue du merveilleux. Et ça a été très tôt dans mon esprit. Et comme à l'époque, j'écrivais beaucoup de poésie, mais beaucoup de théâtre, c'était une période où j'écrivais beaucoup de théâtre, cette rencontre a pris la forme d'un texte théâtral.

**[00:09:02] – Patrick Chamoiseau**

Alors l'éditeur, comme on parle de la fée Carabosse, etc., de manman dlo, l'erreur que les gens font, c'est qu'ils pensent que les contes ont... Allô?

[00:09:20]

[00:10:19]

[00:10:29] – **Patrick Chamoiseau**

Oui... mais j'en pense généralement que les contes... c'est pour que le merveilleux ou les contes d'une manière générale concernent les enfants. Et c'est vrai que le conte, à mon avis, il précède le récit prosaïque parce que le conte est très proche de la pensée magique. Lorsque les cultures de l'Homo Sapiens vont commencer à s'élaborer, qu'Homo Sapiens va commencer à expliquer le monde, il va tenter de comprendre et d'expliquer le monde avec une pensée magique. On aura les chamanes, on aura toute la pensée magique, et la pensée magique sera accompagnée du conte, une perception du réel qui intègre l'invisible, qui intègre l'impossible, qui intègre le surnaturel. Ce qui fait que les contes au départ ce sont des modes de connaissances qui sont destinés à l'esprit humain.

[00:11:37] – **Patrick Chamoiseau**

Ça concerne la totalité des humains, pas nécessairement les enfants. Alors bien sûr Homo sapiens va se rendre compte que le récit est une très belle forme d'apprentissage et lorsque les communautés d'Homo sapiens auront à transmettre leur culture, leurs traditions, elles vont utiliser les contes. Simplement parce que le conte a une efficacité sur l'esprit humain, sur l'esprit des enfants, mais aussi d'une manière générale sur l'esprit humain. Donc ce n'est pas spécialement à mon avis un texte pour enfants. C'est une autre manière de raconter la colonisation qui peut être entendue par les adultes.

[00:12:25] – **Dyhorrani Beira**

C'est parfait.

[00:12:26] – **Patrick Chamoiseau**

Je ne sais pas si j'ai répondu à tous les aspects de la question.

[00:12:34] – **Dyhorrani Beira**

Non, bien sûr. Oui, tu as accompli toute la question. Est-ce que vous pensez que votre pensée sur la pièce a changé ? Parce que vous avez écrit la pièce très jeune et des années sont passées, vous avez peut-être changé de pensée. Est-ce que vous voyez quelques changements de pensée par rapport à ça ?

[00:13:03] – **Patrick Chamoiseau**



Non, aucun changement. Je ne l'ai pas relu, ça fait 20 ans, donc je ne sais pas du tout le détail. Mais je sais que récemment, j'ai écrit un scénario pour une bande dessinée qui s'appelle *Encyclomerveille d'un tueur*. L'Encyclomerveille d'un tueur. Et dans cet encyclomerveille, je raconte l'histoire, pas seulement de la colonisation, mais en fait de la rencontre entre les civilisations, les cultures et les individus.

**[00:13:42] – Patrick Chamoiseau**

Parce qu'en fait, la colonisation européenne a représenté un moment, un moment clé de la mondialisation économique capitaliste. Et durant la colonisation européenne, ou alors à travers la colonisation européenne, toutes les cultures, toutes les civilisations, tous les imaginaires, tous les individus d'une certaine manière se sont retrouvés connectés ensemble. Ça commence là. Et je me suis dit que ce n'étaient pas simplement les cultures et les civilisations et les individus qui étaient connectés ensemble, que c'était aussi les merveilleux qui étaient connectés ensemble et qu'il y avait aujourd'hui une manière, une sorte de fantaisie qu'on pourrait raconter, on pourrait faire de la science-fiction, on pourrait faire un nouveau merveilleux à partir du phénomène relationnel entre les merveilleux de toutes les cultures et de toutes les civilisations. Alors c'est important parce que quand on lit un auteur comme Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux*, des choses comme ça, ou même lorsqu'on lit la merveilleux occidentale, tout le merveilleux occidental et même les auteurs de science-fiction ou de fantasy, ils ne sont articulés que sur l'imaginaire occidental.

**[00:15:08] – Patrick Chamoiseau**

Tolkien ignore le merveilleux asiatique, il ignore le merveilleux africain, il ignore le merveilleux amérindien. Quand on lit *Le Seigneur des Anneaux*, et je me suis dit que c'était le signe de la fermeture qui a permis effectivement la domination occidentale sur les autres cultures. La conscience occidentale n'intègre pas, ne tient pas compte des autres phénomènes. Ce qui fait qu'il me semble que le merveilleux contemporain, s'il fallait élaborer un merveilleux contemporain, ce serait un merveilleux de la relation. C'est-à-dire un merveilleux qui va mélanger merveilles africaines, merveilles asiatiques, merveilles amérindiennes, enfin bon, tous les merveilleux doivent se retrouver dans les...

**[00:16:04] – Patrick Chamoiseau**

Ce qui n'est pas le cas quand on regarde dans les jeux vidéo, on est encore très fermé. Donc dans cette bande dessinée, je raconte comment tous les merveilleux du monde se

sont retrouvés. Donc c'était ça l'idée. L'idée était de se dire que tous les merveilleux qui étaient compartimentés jusqu'à maintenant avec la colonisation vont se retrouver interconnectés et c'est pourquoi la fée Carabosse va rencontrer Maman de l'eau et puis il y a beaucoup d'autres phénomènes. Je suis toujours passionné pour le personnage de Maman de l'eau parce que quand j'étais petit, et là on voit bien comment les contes étaient utilisés dans la culture créole. Nos parents, au lieu de nous dire, « n'allez pas à la rivière parce que vous risquez de vous noyer à la rivière », on n'aurait pas écouté.

**[00:17:02] – Patrick Chamoiseau**

Et c'est vrai qu'à l'époque, quand j'étais jeune, beaucoup d'enfants se noyaient à la rivière. Il y avait beaucoup d'accidents et on se noyait à la rivière. Ce qui fait que la culture créole a développé le personnage de Maman Dlo et on nous racontait que lorsqu'on va à la rivière et si on ne fait pas attention, on risque d'être mangé par Maman de l'eau. Ce qui fait que quand j'allais à la rivière, je faisais attention, non pas parce que j'étais prudent, mais c'est parce que j'avais peur de Maman de l'eau. Donc on voit bien à quoi peut servir un conte.

**[00:17:35] – Patrick Chamoiseau**

Dans la fonction pédagogique du conte, les personnages comme ceux-là sont utilisés pour aider les enfants à apprendre un peu comment vivre. L'autre élément, c'est que ce qui m'a toujours intéressé dans Manman Dlo, c'est qu'on retrouve dans le monde indien, les divinités aquatiques européennes, les divinités aquatiques africaines. Et dans toutes les, et même asiatiques, et dans toutes les îles de la Caraïbe, dans toutes les Amériques, il y a toujours une divinité aquatique. Toutes les cultures, il y a différents noms, mais c'est le même principe. Donc ça montrait bien que dans le système de la relation, avant la relation, il y a quoi ?

**[00:18:28] – Patrick Chamoiseau**

Il y a la créolisation, la rencontre des cultures et des civilisations, c'est le phénomène de créolisation, et le principe de la créolisation, c'est la relation. Ce qui fait que lorsqu'on a un phénomène de créolisation dans les Amériques, les Amériques vont surgir d'un phénomène de créolisation : culture amérindienne, culture européenne, culture africaine, culture asiatique. Ça c'est le phénomène de créolisation. Et dans ce phénomène de créolisation, il y a des choses qui vont disparaître et il y a des choses qui vont rester.

Et le problème c'est que nous n'avons pas encore d'anthropologie de la créolisation.

**[00:19:12] – Patrick Chamoiseau**

Une anthropologie de la créolisation qui nous permettrait de comprendre qu'est-ce qui demeure et pourquoi tel ou tel trait culturel demeure et pas tel autre lorsque plusieurs cultures, plusieurs civilisations se rencontrent. Et d'après ce que moi j'ai déduit, je me suis dit que lorsqu'il y a créolisation, pour qu'un trait culturel domine, il faut qu'il y ait des analogies entre différentes données culturelles. Comme il y avait une analogie entre les données culturelles des divinités aquatiques amérindiennes, africaines, européennes et asiatiques, tout de suite il y a un syncrétisme qui a pu se former et qui a donné la maman de l'eau qu'on retrouve dans toute la Caraïbe. Mais le syncrétisme existe avec les saints.

**[00:20:07] – Patrick Chamoiseau**

Dans la créolisation américaine, il y a beaucoup de syncrétismes qui se font. Donc, Maman Dlo, c'est un syncrétisme. Pour moi, Maman Dlo, c'est une donnée culturelle de la relation. C'est véritablement un personnage très moderne et très contemporain parce que ce personnage mélange tous les merveilleux, tous les fantastiques.

**[00:20:38] – Dyhorrani Beira**

À partir de cette définition, je commence à me poser une question... Vous avez dit que nous avons des Manman Dlo partout. Dans le livre, vous indiquez Manman Dlo au Brésil comme lemanjá Est-ce que vous voyez... Ah, je dis Brésil, ouais.

**[00:21:00] – Patrick Chamoiseau**

Ouais, mais on pourrait dire... lemanjá, c'est... ouais, comment on l'appelle chez vous?

**[00:21:05] – Dyhorrani Beira**

Alors, nous avons plusieurs divinités. On dirait plutôt que c'était Iara. Parce que lemanjá, elle est la divinité de la mer. Mais dès que j'ai compris, Maman Dlo, elle peut être aussi dans la rivière.

**[00:21:25] – Patrick Chamoiseau**

Oui, le problème c'est que ce n'est pas très clair. Ce n'est pas très clair pour nous. Parce que la difficulté que nous avons, c'est qu'on a une culture créole qui va émerger pendant l'esclavage, le système d'implantation, mais ce sera une culture populaire. C'est une culture populaire, donc il n'y a pas eu de transmission savante de la culture populaire. Et le problème de la culture populaire c'est qu'elle se décompose très vite.

**[00:22:02] – Patrick Chamoiseau**

Si on n'a pas un phénomène d'une anthropologie par exemple du merveilleux en terre créole, on aura une décomposition du phénomène, on ne va pas comprendre. Et ce qui s'est passé certainement pour la Martinique mais je pense pour la Guadeloupe, la Guyane, c'est que le personnage qui était peut-être une divinité maritime a été transporté sur la rivière. On en parle aussi pour les Maghreb, donc du coup ce n'est pas très défini. Ce qui fait que dans mon esprit, tel que je perçois la Manman Dlo des cultures populaires, elle a été utilisée pour faire peur aux enfants en ce qui concerne la rivière. Parce que les Martiniquais n'allaient pas se baigner à la mer. On allait se baigner à la rivière.

**[00:22:56] – Patrick Chamoiseau**

Les enfants n'allaient pas à la mer. Le bord de mer, c'était un lieu de poubelle, de détritux. Et les vrais les vrais dimanches de loisirs au bord de l'eau, ça faisait la rivière. Donc la rivière était plus importante que la plage, ce qui fait que le personnage s'est concrétisé, en tout cas focalisé sur la rivière, parce que c'était là qu'il y avait le danger pour les enfants. Mais à mon avis, comme Manman dlo c'est un syncrétisme, à mon avis elle concentre en elle potentiellement la mer, la rivière, la mangrove, les eaux et même la pluie, toutes les eaux.

**[00:23:42] – Dyhorrani Beira**

Ici nous avons bien sûr lemanjá mais nous avons aussi lara qui a plutôt les caractéristiques de Manman dlo dans l'aspect corporel et visuel qui est décrit en général. alors on pouvait utiliser lara sinon manman dlo comme correspondant mais la question que je me pose c'est comment montrer la Manman dlo au peuple brésilien par exemple si je fais la traduction en choisissant lara ou lemanjá alors parce que comme j'ai dit l'objectif de la traduction c'est de montrer cet univers créole et moi je pense que si je traduis vers lara ou lemanjá, je perds un peu cette référence créole. Qu'est-ce que vous en pensez ?

**[00:24:40] – Patrick Chamoiseau**

Ah non, là, véritablement, le phénomène créole est le phénomène de rencontre de plusieurs civilisations, plusieurs cultures, plusieurs merveilleux, plusieurs imaginaires. Ce qui fait que le vrai personnage créole est toujours un rassemblement de toutes les possibilités. Ce qui fait que la maman de l'eau de la relation, donc la maman de l'eau à laquelle je pensais, c'est une maman de l'eau qui doit mélanger lara lemanjá. Et ça, il faut

expliquer ça. Pour moi, en créole, on l'appelle maman de l'eau, ça veut dire la mère de l'eau, donc ça veut dire la mère de toutes les eaux.

[00:25:46]

[00:25:56]

[00:25:57]

**[00:26:00] – Patrick Chamoiseau**

C'est la mère de l'eau, donc elle englobe lara, lemanjá, vraiment tout. Je crois qu'il vaut mieux la présenter comme ça. C'est la mère de toutes les eaux.

**[00:26:10] – Dyhorrani Beira**

Voilà, voilà.

**[00:26:14] – Patrick Chamoiseau**

Comme je suis un créateur, je ne reçois pas les données du merveilleux comme des données figées. Les cultures ne sont jamais figées, le merveilleux n'est jamais figé. Ce qui fait que moi comme créateur, ce qui m'intéressait dans Maman de l'eau c'est qu'elle rassemblait plusieurs imaginaires et je peux tout à fait l'apprendre et la déplacer pour en faire une divinité écologique qui nous aidera à modifier notre rapport à l'eau. Je l'aurais modernisé en disant qu'on a une divinité écologique qui symbolise, qui devrait nous aider à mieux organiser notre rapport à l'eau. Ce qui vient, c'est pas mal quand on commence à sensibiliser les enfants sur le respect de l'eau, sur le rapport à l'eau, sur la protection de l'eau, et ça peut se faire par manman d'eau.

**[00:27:15] – Dyhorrani Beira**

Ça donne une connexion directe avec l'écologie décoloniale, oui !?.

**[00:27:20] – Patrick Chamoiseau**

Voilà, et l'écologie contemporaine, quoi.

**[00:27:23] – Dyhorrani Beira**

Oui.

**[00:27:25] – Patrick Chamoiseau**

Même si... Moi, j'ai un problème avec la notion de décolonial parce que je pense que la notion de décolonial reste dépendante du colonial. C'est vrai qu'on ne peut pas comprendre le phénomène de la rencontre des cultures et des civilisations va provoquer le phénomène de la créolisation et ce phénomène à l'origine il y a l'impulsion coloniale. Mais on ne peut pas résumer le phénomène de la créolisation à simplement l'impulsion

coloniale. La vision que j'ai aujourd'hui, c'est que nous devons raconter les Amériques, raconter les Antilles, raconter le monde, non pas en restant dépendant de la nécessité de décoloniser etc. C'est sûr qu'il y a encore des persistances coloniales, c'est sûr qu'il y a encore des archaïsmes coloniaux, qu'il y a encore une pensée coloniale qui infecte les rapports entre les gens etc.

**[00:28:33] – Patrick Chamoiseau**

Ça c'est une donnée. Mais je crois que ce que nous avons à faire, c'est ne pas considérer que la colonisation c'est la référence à partir de laquelle nous devons organiser notre vie, nous devons organiser notre existence dans le monde contemporain à partir de la notion de relation. Le monde a fait monde, les cultures, les civilisations, les individus ont fait de Manman dlo, c'est-à-dire qu'ils se sont mélangés, et c'est ce mélange-là que nous devons promouvoir. Et si on promeut la relation, on n'a pas besoin on est immédiatement hors de la colonisation. La colonisation, ce n'était pas la rencontre des cultures et des civilisations, c'était l'affrontement, c'était le génocide, c'était l'exploitation, c'était la domination.

**[00:29:26] – Patrick Chamoiseau**

Alors qu'un imaginaire de la relation, c'est un imaginaire de respect de l'autre, de rencontre, de syncrétisme, etc. Donc l'imaginaire de la relation, c'est véritablement manman dlo. On ne peut pas dire que Maman de l'eau soit une divinité décoloniale, ce serait la réduire. Maman de l'eau est simplement une divinité aquatique de la relation. Cela concerne la relation entre les cultures et les civilisations, puisqu'il y a tous les merveilleux des hommes qui se retrouvent dans Maman de l'eau, mais ça concerne aussi notre relation au vivant, puisque la divinité aquatique qui est valable pour tous, elle symbolise notre rapport à l'eau.

**[00:30:11] – Patrick Chamoiseau**

Pour moi, le mot le plus important c'est le mot de la relation. Et maman de l'eau est dans la relation.

**[00:30:19] – Dyhorrani Beira**

Comme une fluidité constante.

**[00:30:23] – Patrick Chamoiseau**

Voilà, fluidité constante. C'est-à-dire qu'on voit bien que les divinités aquatiques amérindiennes, parce qu'il faudrait aller voir ce que les Sioux, les Cheyennes, tous les

peuples amérindiens, même en Amérique du Nord, il faudrait lister toutes les divinités aquatiques qui arrivent dans les Amériques. Après il faudrait lister toutes les divinités aquatiques qui existent dans l'Europe occidentale. Ensuite, voir ce qui existe dans les cultures africaines qui se sont retrouvées en Amérique, voir quelles sont toutes les divinités aquatiques qui existent dans les ethnies africaines et voir éventuellement qu'est-ce qu'il y a comme ethnie, divinité aquatique asiatique qui aurait pu venir avec les immigrants. Et à partir de là, on a l'arbre généalogique de Manman Dlo.

**[00:31:22] – Patrick Chamoiseau**

Ce qu'il faudrait peut-être mettre dans la traduction, c'est mettre la manman dlo et puis de faire son arbre généalogique... il y a les sirènes européennes, il faut traverser toutes les divinités et là les gens vont bien comprendre qu'on est dans une créature de la relation.

**[00:31:44] – Dyhorrani Beira**

Ce sont toutes les choses et en même temps une chose.

**[00:31:49] – Patrick Chamoiseau**

Voilà, mais l'arbre, c'est pourquoi moi je dis souvent aux jeunes que je rencontre, je leur dis souvent qu'avant l'arbre généalogique qui était important pour nous définir, c'est-à-dire mon père, ma mère, mes ancêtres, etc. Mais le plus intéressant c'est de faire son arbre relationnel. Et dans l'arbre relationnel, on s'aperçoit qu'il y a plusieurs cultures, qu'il y a plusieurs lieux du monde, qu'il y a des musiques, tout ce qui nous touche, tout ce qui a participé à la formation de notre imaginaire, de notre esthétique, fait partie de nous. Ce qui fait que l'arbre relationnel est plus important. Donc si au début de la traduction vous mettez « voilà l'arbre relationnel » de Manman Dlo, les gens vont bien comprendre qu'on est en train de parler de quelque chose qui concerne toutes les divinités aquatiques du monde.

**[00:32:49] – Patrick Chamoiseau**

Alors toutes les divinités aquatiques du monde à un moment donné ont rencontré la divinité aquatique dominante qui est la divinité aquatique occidentale, pour moi symbolisée par la fée Carabosse. Et c'est là que le choc va commencer. Et d'après ce dont je me rappelle, il me semble que Manman dlo.... va se dire que le problème n'est pas pour elle de rejeter toute la technique et la science de la fée carabosse mais d'intégrer tout cela. Elle était dans la relation et je ne sais pas quel âge j'avais mais j'étais déjà dans

cette idée. Que notre problème n'est pas de rejeter l'Occident ou de passer notre temps à voir qu'est-ce qui reste comme vestiges coloniaux dans notre vie.

**[00:33:44] – Patrick Chamoiseau**

Notre problème c'est d'imaginer un autre monde, c'est-à-dire le monde de la relation et de se projeter dedans. Ce que va faire Maman Dlo dans cette pièce-là, si je m'en souviens.

**[00:33:58] – Dyhorrani Beira**

Ça me rappelle une des indications qu'il y a dans *l'Éloge de la créolité*, penser le passé à partir d'aujourd'hui pour penser le futur. C'est un peu comme ça?

**[00:34:18] – Patrick Chamoiseau**

C'est-à-dire que le passé, le présent et le futur c'est un continuum. Il n'y a pas le passé qui est là et puis après on a le présent et puis après on construit le futur. C'est un continuum. Ça m'a toujours frappé de voir que moi je me suis beaucoup intéressé à la Révolution française. Je vais vous prendre un exemple.

**[00:34:44] – Patrick Chamoiseau**

Quand on voit chaque génération d'historien raconte à nouveau la Révolution française, c'est-à-dire qu'on s'aperçoit que c'est notre niveau de conscience du présent qui invente le passé. Ce que nous pouvons tirer comme leçon du passé nous est donné par notre niveau de connaissance et de conscience dans le présent. Ce qui fait qu'on peut dire que c'est notre présent qui invente notre passé. Par exemple, quand j'étais petit, j'apprenais à l'école nos ancêtres les Gaulois.

**[00:35:22] – Patrick Chamoiseau**

Et dans les livres, mon passé c'était les Gaulois, l'Europe, etc. Quand je suis devenu militant anticolonialiste, mon passé est devenu l'Afrique, les bateaux négriers, etc. Donc on voit bien que dans les cultures humaines, dans les imaginaires humains, c'est le niveau de reconnaissance, de conscience et c'est l'esthétique du présent qui crée le passé. Et en créant le passé qui détermine le futur. Donc il faut toujours prendre passé, présent, futur comme des dynamiques incessantes qui n'arrêtent pas de se nourrir et de se renouveler.

**[00:36:00] – Dyhorrani Beira**

Voilà, ça ressemble un peu à l'idée des indigènes brésiliens. Il y a des indigènes ici qui pensent exactement comme ça. Ils n'ont même pas des mots pour décrire hier ou demain. Parce que c'est justement ça, c'est un continuum éternel.

**[00:36:17] – Patrick Chamoiseau**



Voilà, c'est ça.

**[00:36:19] – Dyhorrani Beira**

Et par rapport, alors quand on commence à lire le texte, on voit une liste avec les onze personnages. Manman Dlo, Carabosse, Balai, Marianne Lapofigue, alors il y a tous ces personnages... Mais quand on commence à lire le texte, on commence à voir d'autres personnages, on dirait que ce sont d'autres personnages par exemple comme des oiseaux, des fourmis, les mangoustes... alors moi j'ai donné les noms de 'personnages' parce que je vois qu'ils ont une représentation très très important dans le sens qu'il y a des référents dans les textes. Est-ce qu'on peut considérer ces personnages comme Ti-mano le Merle, Sriche la Mangouste comme des personnages ?

**[00:37:12] – Patrick Chamoiseau**

Oui, oui, bien sûr. Un peu comme dans les contes créoles. Dans les contes créoles, enfin pour la Martinique et même dans la zone Antille, on a beaucoup, on a un bestiaire très développé. Pratiquement tous les animaux, il y a des archétypes humains qui sont représentés par des animaux. Et donc j'ai gardé le même principe, c'est le principe du conte créole, d'ailleurs de tous les contes.

**[00:37:40] – Patrick Chamoiseau**

Dans le conte créole antillais, ce sont des archétypes africains, on trouve l'éléphant, on trouve le tigre, etc. Moi j'ai voulu dans « Maman d'eau » peut-être mettre beaucoup d'animaux antillais comme le mer, la mangouste, je ne sais pas si j'ai mis le tigre ou l'éléphant, je ne m'en rappelle plus.

**[00:37:59] – Dyhorrani Beira**

Oui, oui.

**[00:38:02] – Patrick Chamoiseau**

Parce qu'en fait on est dans le monde de la relation, donc le merveilleux africain et le merveilleux, tout est possible. Et notre monde contemporain c'est le monde de la relation, ce qui fait que si on raconte des histoires, si on crée un merveilleux, et j'ai envie, j'ai beaucoup envie que « Maman de l'eau » contre la fée Carabosse soit prise dans les jeux vidéo, j'aurais adoré qu'avec les nouvelles techniques que ça soit précipité là-dedans. À l'époque, j'ai fait du théâtre parce que c'était le théâtre, mais aujourd'hui, je vais essayer d'en faire un jeu vidéo ou un film d'animation, enfin bon, c'est ça... On est vraiment dans le merveilleux contemporain. Pour leur dire, pour dire aux gens, tous ces merveilleux qui

sont cloisonnés, africains, amérindiens, tout ça, ça n'a pas de sens aujourd'hui. Le vrai merveilleux, c'est là où tous les merveilleux se rencontrent.

**[00:39:02] – Dyhorrani Beira**

Voilà, super. Oui, pour moi c'était trop difficile de savoir tous les noms des animaux. Ah oui, oui.

**[00:39:12] – Patrick Chamoiseau**

Non, il faut regarder ce qui apparaît. Mais ce sont des personnages, mais ce ne sont pas des archétypes. Le souvenir que j'en ai, ce ne sont pas des archétypes, c'est-à-dire que dans les contes traditionnels, le personnage de lapin va symboliser la ruse, alors que dans Maman de l'eau, c'est plus la présence du bestiaire anti-ciel, les mangoustes, les merles, toutes les bêtes que je voyais dans mon enfance, j'ai voulu les mettre, mais sans en faire des archétypes. L'idéal aurait été d'en faire des archétypes. Ceci étant, dans les systèmes relationnels, les archétypes sont moins évidents, parce que dans l'esthétique relationnelle, où les choses ne sont pas le mal est dans le bien, la ruse est dans la bêtise, l'ignorance est dans la connaissance, c'est ça la complexité relationnelle.

**[00:40:12] – Patrick Chamoiseau**

Donc on ne peut plus avoir les archétypes *des confanciens* (*mot imprécis*).

**[00:40:18] – Dyhorrani Beira**

Pour moi c'était difficile mais en même temps très intéressant parce que mon grand-père faisait des médicaments avec des plantes. Alors il y avait des plantes et des oiseaux que vous mentionnez dans les textes et que moi je ne savais pas en français ou en créole mais après quand j'allais les chercher j'ai dit "ah, je sais ce que c'est", "il y a ça aussi ici", c'est ça à nouveau la relation que vous dites par rapport à Mama dlo il y a aussi par rapport à cet univers écologique.

**[00:40:57] – Patrick Chamoiseau**

Ah oui bien sûr, mais j'ai continué depuis que j'avais écrit « Maman de l'eau ». J'ai toujours eu l'idée de faire ce que j'ai appelé une encyclomerveille d'une déesse des eaux, c'est-à-dire raconter l'histoire de Maman de l'eau, où elle est née, comment elle s'habille, qu'est-ce qu'elle mange, décrire son environnement. Et ça, je n'ai jamais eu le temps de le faire. par contre j'ai des dessins, j'ai beaucoup de dessins que j'avais fait il y a longtemps je vais vous les envoyer comme ça vous verrez comment je les représente sur la

couverture du livre c'est un dessin de moi ; c'est un des dessins qui a été utilisé c'est moi qui ai dessiné ça.

**[00:41:42] – Dyhorrani Beira**

Mais je pensais que c'était tous les dessins, non? ou seulement de la couverture c'est tous les dessins non?

**[00:41:50] – Patrick Chamoiseau**

Tous les dessins sont de moi oui voilà voilà donc j'ai plein de dessins que j'avais commencé à faire parce que je voulais vraiment faire une sorte d'anthropologie de manman dlo.

**[00:42:03] – Dyhorrani Beira**

Ça serait super.

**[00:42:03] – Patrick Chamoiseau**

C'est-à-dire bien étudier de manière pseudo-scientifique son alimentation, qu'est-ce qu'elle fait quand elle se réveille le matin, comment elle passe sa journée, quels sont ses ennemis, ses prédateurs. J'ai jamais eu le temps de terminer ça.

**[00:42:24] – Dyhorrani Beira**

Les enfants méchants. Voilà, super, ça sera génial.

**[00:42:30] – Patrick Chamoiseau**

Si j'ai le temps, un jour je le ferai. Je n'ai pas perdu l'idée.

**[00:42:39] – Dyhorrani Beira**

Super. Et comment vous voyez les défis de traduire ces éléments et ces nuances culturelles qui sont dans les livres, dans la pièce ?

**[00:42:52] – Patrick Chamoiseau**

Non, moi je pense que ce qu'il faut considérer c'est qu'on est véritablement dans une tentative de créer un espace relationnel, c'est-à-dire un espace où la culture amérindienne, les cultures amérindiennes, les cultures africaines, les cultures européennes – les cultures asiatiques, où tout cela est présent et tout cela se rencontre et tout cela essaie de trouver de trouver un équilibre. Ce qui fait que ce qui est important, ce n'est pas la dimension brésilienne ou la dimension martiniquaise, et même pas la dimension culture créole, ce qui est important c'est la dimension relationnelle. Il faut qu'on ait le sentiment que le monde entier, brusquement, La rencontre de Fée Carabosse et de Maman de l'eau, c'est la rencontre de toutes les cultures, de tous les merveilleux

du monde. C'est ça l'idée fondamentale. Et la leçon qu'on tire de la rencontre de tous les merveilleux, c'est qu'il ne faut pas faire comme les colonialistes, assassiner, esclaviser, mettre la nature sous contrôle, mais il faut respecter la nature, vivre avec le vivant, etc.

**[00:44:09] – Patrick Chamoiseau**

Toute la pensée contemporaine. Donc il faut bien montrer que toutes les cultures sont présentes, ce n'est pas simplement l'expression d'une culture particulière, c'est l'expression de la rencontre des cultures. Il faut qu'un moment de l'autre apparaisse à un lieu de convergence. de toutes les divinités aquatiques du monde. C'est ça l'idée principale.

**[00:44:34] – Patrick Chamoiseau**

Et ce n'est pas un exemple de la culture créole martiniquaise, oui voilà ça rappelle notre culture brésilienne, non ça, la culture brésilienne est là, la culture cubaine est là, la culture du Venezuela est là, toutes les cultures sont là et ça fait ce choc et l'attitude, la réponse de Maman de l'eau ce sera de promouvoir un imaginaire de la relation. Il dit mais tout ça maintenant c'est à nous. Mélangeons tout ça, accueillons tout cela. Il ne faut pas casser la baguette magique de la fée Carabosse, mais au contraire il faut l'apprendre et la mettre au service du vivant. C'est ça la leçon.

**[00:45:17] – Patrick Chamoiseau**

Donc c'est ça l'idée. L'idée c'est la relation. Nous vivons dans une époque relationnelle, dans un espace relationnel, ce qui fait que la traduction à la limite doit représenter... manman dlo vai rerprésenter la modification de notre rapport au vivant. Elle nous dit comment nous comporter avec le vivant et dans ce vivant comment nous comporter avec l'eau.

**[00:45:44] – Dyhorrani Beira**

Je pense qu'avec cette réponse vous avez répondu.

**[00:45:51] – Dyhorrani Beira**

Toutes les 35 questions haha

**[00:45:54] – Dyhorrani Beira**

Ouais bien sûr! j'ai seulement une petite question par rapport à Marianne La po figue... parce que je sais que Marianne c'est une construction mais qu'est-ce que ça veut dire

exactement Marianne Lapofigue ? j'ai trouvé que c'était peut-être Marianne les représentants du drapeau français et que peut-être Po figue pourrait dire « pauvre fille ». Mais je me demandais, s'il sera vraiment ça, qu'est-ce que ça veut dire Marianne La Po figue ?

**[00:46:29] – Patrick Chamoiseau**

Oui, oui. Alors, Marianne La Po figue, c'est un personnage qui apparaît pendant le carnaval en Martinique. Je crois qu'il existe en Guadeloupe, je ne sais pas s'il existe dans les autres îles, je n'ai jamais vérifié. C'est un personnage qui est habillé avec des feuilles de banane séchées. En créole, la figue, c'est la banane.

**[00:46:56] – Patrick Chamoiseau**

Donc Marianne, la po figue, Marianne en feuilles de banane. La peau, c'est la feuille.

**[00:47:03] – Dyhorrani Beira**

Complètement différent de ce que je trouvais.

**[00:47:08] – Patrick Chamoiseau**

Si vous cherchez des images du carnaval en Martinique, vous verrez un personnage qui est complètement habillé avec des feuilles de bananes séchées et qui danse comme ça, on l'appelle Marianne la po figue. Alors d'où vient Marianne la peau fine ? En fait, ça vient d'Afrique. Dans les cérémonies africaines, certaines ethnies africaines, on a des masques, au moment de la sortie des masques, on a des divinités qui sont complètement couvertes de feuilles séchées. C'est ce souvenir africain qui a perduré dans la créolisation martiniquaise et qui a fait que le personnage africain apparaissait au grand jour sans que personne ne sache que c'était une divinité africaine.

**[00:48:00] – Patrick Chamoiseau**

Ce qui fait que Marianne la po figue est présente dans le carnaval et quand moi j'ai écrit cela, je voulais prendre tous les éléments de culture populaire du pays et comme j'ai toujours eu très peur de Marianne La po figue quand j'allais au carnaval, j'ai utilisé le personnage.

[00:48:18]

[00:48:23]

[00:48:27]

[00:49:12]

**[00:49:18] – Dyhorrani Beira**

[...] Et Tiki Dandan, c'est une chanson, parce que dans les textes au début, vous dites Tiki Danda, et dès que je cherchais, j'ai trouvé que c'était une référence à une chanson des Kassav, d'une bande créole Kassav, mais je ne sais pas si c'est ça.

**[00:49:47] – Patrick Chamoiseau**

Je regarde, mais ce sont des onomatopées, c'est quand elles marchent, non? C'est ça? Oui. Je ne me rappelle plus du texte.

**[00:49:57] – Dyhorrani Beira**

Oui, elle dit Tiki-Dan, vous la connaissez mieux. Mais je crois que oui.

**[00:50:07] – Patrick Chamoiseau**

Oui, c'est juste une... Quand le conteur créole raconte, très souvent il raconte avec des onomatopées, c'est-à-dire qu'il va dire "oui, maman d'eau marchait le long de la rivière, elle marchait tiki-tac-tac-tac, tiki-toc-tac-tac, elle marchait, elle marchait, tiki-toc." Il fait des onomatopées pour montrer le mouvement de la marche. Je pense que c'est ça, mais il faudrait que je vérifie.

**[00:50:39] – Dyhorrani Beira**

Il y a plein, plein d'onomatopées.

**[00:50:41] – Patrick Chamoiseau**

En même temps, c'est très oral. Il y a un mélange d'oralité et d'écriture. Donc le texte, l'idéal, c'est que le texte soit dit... quand j'écrivais du théâtre, comme si je pensais que ce serait dit sur scène. Donc, celui qui allait raconter le truc devrait dire tikidam dam dam tikidam dam dam Il faut un peu mimer les différents mouvements, quoi.

**[00:51:08] – Patrick Chamoiseau**

Mais ça, c'est le comte créole Et ça, justement, pour la traduction, il faut vraiment penser qu'on est dans l'oralité. dans l'écriture, ça c'est fait pour être entendu, bien sûr mais aussi entendu.

**[00:51:24] – Dyhorrani Beira**

C'est ma dernière question, quand on lit les textes on voit justement une organisation textuelle vraiment visuelle mais au même temps on voit toute cette caractéristique d'oralité avec les onomatopées, les références... Est-ce que la pièce, elle était déjà enseignée? Je ne sais pas si c'est correct de dire comme ça.

**[00:51:52] – Patrick Chamoiseau**

Enseignée, c'est quoi? C'est étudier dans l'école ? C'est jouée, pardon, jouée. Elle a dû être jouée, mais très tardivement. À l'époque, elle n'a jamais été jouée, non.

**[00:52:10] – Dyhorrani Beira**

D'accord.

**[00:52:12] – Patrick Chamoiseau**

Pour moi c'est un texte de jeunesse, je n'étais pas trop partisan. Ceux qui me demandaient à la jouer, je disais qu'il faudrait que je la réécrive. Pour moi, je ne sais plus quel âge, peut-être 17 ans, je ne sais pas. Je ne sais pas ce que ça vaut.

**[00:52:29] – Dyhorrani Beira**

C'est seulement pour avoir la certitude. Et alors, on dirait que le texte il est plutôt pour être joué qu'il est pour être lit, on pourrait dire ça?

**[00:52:43] – Patrick Chamoiseau**

Oui, les deux. Mais l'idéal c'est d'écouter. Quand il y a des onomatopées, ça veut dire qu'on peut aussi l'écouter. L'idéal c'est le côté sonore.

**[00:53:00] – Dyhorrani Beira**

Voilà. Alors je suis très très heureuse parce que les réponses elles sont d'accord avec ce que je suis en train d'écrire.

[00:53:08]

[00:53:11]

**[00:54:57] – Patrick Chamoiseau**

Ok, voilà! Gardons le contact, je vais essayer de t'envoyer un texte sur la notion de grand merveilleux. J'avais développé la notion de grand merveilleux, justement ce merveilleux qui est la rencontre de tous les merveilleux du monde. On n'est plus dans un seul merveilleux immolé, donc j'appelle ça le grand merveilleux. C'était aussi pour me distinguer du réel merveilleux latino-américain. On a dit beaucoup dans les littératures des Amériques, on a le réel merveilleux latino-américain, on le retrouve chez les haïtiens, chez Alicko Carpentier.

**[00:55:39] – Patrick Chamoiseau**

Alors que moi, je pense qu'au-delà du réel merveilleux, on peut envisager le grand merveilleux. Et Maman de l'eau s'inscrit dans le grand merveilleux. Donc je vais t'envoyer le texte, comme ça, ça peut toujours aider.

**[00:55:53] – Dyhorrani Beira**

Merci beaucoup, c'est très gentil.

[00:55:56]

[00:56:00]

[00:56:01]

[00:56:05]

[00:56:27]

[00:56:32]

[00:56:34]

[00:56:38]

[00:56:39]

**[00:56:40] – Dyhorrani Beira**

Bye bye.

**[00:56:40] – Patrick Chamoiseau**

Bisous, bye bye.



**Apêndice E – Tradução da transcrição da entrevista realizada em 27 de fevereiro de 2024 com Patrick Chamoiseau sobre a peça *Manman Dlo Contre la Fée Carabosse*.**

**Início da transcrição da entrevista**

[...] – Trecho suprimido por conter informações pessoais dos interlocutores

**TRADUÇÃO DA TRANSCRIÇÃO ORIGINAL EM FRANCÊS PARA O PORTUGUÊS**

[00:00:04]

[00:00:26]

[00:00:30]

[00:01:31]

[00:01:39]

[00:02:14]

[00:03:48]

**[00:03:52] – Dyhorrani Beira**

[...] No início de minhas pesquisas, eu sempre encontrava a definição da peça como uma obra infantil, mas, pessoalmente, ela me pareceu muito mais uma crítica à colonização. A definição da peça como literatura juvenil me deu a impressão de que esse mundo de fantasia era, na verdade, o mundo real disfarçado com um toque fantástico. Então, o que inspirou a criação do conflito entre Carabosse e Manman Dlo e como você vê a função deles na história? [...]

**[00:04:53] – Patrick Chamoiseau**

Não, veja... O que aconteceu foi que eu sempre fui muito interessado por contos e pelo maravilhoso. Porque quando comecei a descobrir a literatura, descobri com um livro chamado *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Esse livro teve um impacto tão grande em mim que em todo o meu trabalho sempre haverá essa relação com o maravilhoso. É como se a porta do maravilhoso tivesse sido aberta com *Alice no País das Maravilhas* e continuasse aberta.

**[00:05:43] – Patrick Chamoiseau**

A partir daí, tudo o que eu adiciono como princípio estético ao meu trabalho contém essa porta aberta para o maravilhoso. O fato de eu ter sido alertado pelo Maravilhoso

Ocidental me tornou muito atento ao Maravilhoso Crioulo. Então, o Maravilhoso Ocidental eu encontrei nos livros, com os contos de Perrault, enfim, todos os contos que se contam para as crianças e, claro, literariamente com *Alice no País das Maravilhas*. Mas o Maravilhoso Crioulo eu só encontrei na minha própria vida, ou seja, eu conto isso em um livro chamado *En temps d'enfance*. Há uma jovem que vem do campo e vai começar a contar histórias para as crianças sobre soukoumiens, Manman Dlo, diablesse etc.

**[00:06:48] – Patrick Chamoiseau**

Então, os dois universos se encontraram na minha mente. E depois, à medida que eu crescia e começava a me interessar pelo fenômeno da criouliização, eu sempre pensei que falamos muito sobre criouliização mencionando a realidade, a invasão europeia, os genocídios dos ameríndios, o tráfico de escravos etc., mas havia algo que me fascinava e me intrigava também, que é o fato de que, com os homens, vem o maravilhoso. Nenhuma cultura funciona sem o maravilhoso. Isso significa que quando os europeus chegaram às Américas nos navios negreiros, nos navios de Cristóvão Colombo e todos os navios da colonização, podemos dizer que todo o maravilhoso ocidental chegou com esses navios.

**[00:07:54] – Patrick Chamoiseau**

Da mesma forma, quando desembarcaram nas Américas, encontraram os povos ameríndios, portanto, encontraram todo o maravilhoso dos povos ameríndios. E quando trouxeram milhões de africanos nos navios negreiros, também havia o maravilhoso chegando. O que faz com que o mundo real que conhecemos seja sempre duplicado por uma dimensão maravilhosa, um invisível, algo que está além da nossa racionalidade. E a partir daí, eu pensei que poderíamos contar a história da colonização do ponto de vista do maravilhoso. E isso surgiu muito cedo na minha mente. E como naquela época eu escrevia muita poesia e teatro, foi uma época em que eu escrevia muito teatro, esse encontro tomou a forma de um texto teatral.

**[00:09:02] – Patrick Chamoiseau**

Então, o editor, ao falar da fada Carabosse etc., de Manman Dlo, o erro que as pessoas cometem é pensar que os contos têm... Alô?

[00:09:20]

[00:10:19]

**[00:10:29] – Patrick Chamoiseau**

Sim... mas geralmente penso que os contos... o maravilhoso ou os contos, de uma maneira geral, dizem respeito às crianças. E é verdade que o conto, na minha opinião, precede a narrativa prosaica porque o conto está muito próximo do pensamento mágico. Quando as culturas do Homo Sapiens começaram a se desenvolver, quando o Homo Sapiens vai começar a explicar o mundo, ele vai tentar compreender e explicar o mundo com um pensamento mágico. Tivemos os xamãs, todo o pensamento mágico, e o pensamento mágico será acompanhado pelo conto, uma percepção do real que integra o invisível, que integra o impossível, que integra o surreal. Isso significa que os contos, no início, são modos de conhecimento destinados à mente humana.

**[00:11:37] – Patrick Chamoiseau**

Isso diz respeito a todos os humanos, não necessariamente às crianças. Claro, o Homo sapiens perceberá que a narrativa é uma bela forma de aprendizado, e quando as comunidades de Homo sapiens precisarem transmitir sua cultura, suas tradições, usarão os contos. Simplesmente porque o conto tem uma eficiência na mente humana, na mente das crianças, mas também, de maneira geral, na mente humana. Portanto, não é especialmente, na minha opinião, um texto para crianças. É uma outra maneira de contar a colonização que pode ser entendida pelos adultos.

**[00:12:25] – Dyhorrani Beira**

Perfeito.

**[00:12:26] – Patrick Chamoiseau**

Não sei se respondi a todos os aspectos da pergunta.

**[00:12:34] – Dyhorrani Beira**

Claro que sim. Você respondeu a toda a questão. Você acha que sua visão sobre a peça mudou? Porque você escreveu a peça muito jovem e, com o passar dos anos, talvez tenha mudado de opinião. Você vê alguma mudança de pensamento em relação a isso?

**[00:13:03] – Patrick Chamoiseau**

Não, nenhuma mudança. Não a reli há 20 anos, então não sei os detalhes. Mas sei que recentemente escrevi um roteiro para uma história em quadrinhos chamada *Encyclomerveille d'un tueur*. A *Encyclomerveille d'un tueur*. E nesta *encyclomerveille*, conto a história não apenas da colonização, mas da relação entre civilizações, culturas e indivíduos.

**[00:13:42] – Patrick Chamoiseau**

Porque, na verdade, a colonização europeia representou um momento chave na globalização econômica capitalista. E durante a colonização europeia, ou através dela, todas as culturas, todas as civilizações, todos os imaginários, todos os indivíduos de certa forma se conectaram. Tudo começou ali. E pensei que não eram apenas as culturas, civilizações e indivíduos que estavam conectados, mas também os maravilhosos que se conectaram, e que havia hoje uma forma, uma espécie de fantasia que poderíamos contar, poderíamos fazer ficção científica, poderíamos criar um novo maravilhoso a partir do fenômeno relacional entre os maravilhosos de todas as culturas e civilizações. Isso é importante porque, quando lemos um autor como Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, coisas assim, ou mesmo quando lemos o maravilhoso ocidental, todo o maravilhoso ocidental e mesmo os autores de ficção científica ou de fantasia, estão articulados apenas sobre o imaginário ocidental.

**[00:15:08] – Patrick Chamoiseau**

Tolkien ignora o maravilhoso asiático, ignora o maravilhoso africano, ignora o maravilhoso ameríndio. Quando lemos *O Senhor dos Anéis*, e percebi que isso era o sinal do isolamento que que permitiu, de fato, a dominação ocidental sobre as outras culturas. A consciência ocidental não integra nem leva em conta os outros fenômenos. Portanto, parece-me que o maravilhoso contemporâneo, se tivéssemos que desenvolver um maravilhoso contemporâneo, seria um maravilhoso da relação. Ou seja, um maravilhoso que misturasse maravilhas africanas, maravilhas asiáticas, maravilhas ameríndias, enfim, todos os maravilhosos deveriam se encontrar nos...

**[00:16:04] – Patrick Chamoiseau**

Isso não ocorre quando olhamos para os videogames, ainda estamos muito fechados. Então, nesta história em quadrinhos, conto como todos os maravilhosos do mundo se encontraram. Essa era a ideia. A ideia era dizer que todos os maravilhosos que estavam compartimentados até agora, com a colonização, se encontraram interconectados, e é por isso que a fada Carabosse encontra Maman Dlo e muitos outros fenômenos. Sempre fui apaixonado pelo personagem de Maman Dlo porque, quando eu era pequeno, vemos como os contos eram usados na cultura crioula. Nossos pais, em vez de nos dizerem "não vá ao rio porque você pode se afogar", não teríamos ouvido.

**[00:17:02] – Patrick Chamoiseau**

E é verdade que, na época, quando eu pequeno, muitas crianças se afogavam nos rios. Havia muitos acidentes, e nos afogávamos nos rios. Isso fez com que a cultura crioula desenvolvesse o personagem de Maman Dlo, e nos contavam que, quando íamos ao rio, se não tomássemos cuidado, poderíamos ser devorados por Maman Dlo. Isso fez com que, quando eu ia ao rio, tomasse cuidado, não porque fosse prudente, mas porque tinha medo de Maman Dlo. Então, podemos ver para que serve um conto.

**[00:17:35] – Patrick Chamoiseau**

Na função pedagógica do conto, personagens como esse são usados para ajudar as crianças a aprenderem a viver. O outro elemento que sempre me interessou em Manman Dlo é que encontramos, no mundo dos povos originários, divindades aquáticas europeias, divindades aquáticas africanas. E em todas as ilhas do Caribe, nas Américas, sempre há uma divindade aquática. Todas as culturas têm diferentes nomes, mas é o mesmo princípio. Então, isso mostrava bem que, no sistema de relação, antes da relação, o que havia?

**[00:18:28] – Patrick Chamoiseau**

Havia a criouliização, o encontro de culturas e civilizações, que é o fenômeno da criouliização, e o princípio da criouliização é a relação. Isso faz com que, quando há um fenômeno de criouliização nas Américas, elas surgem de um fenômeno de criouliização: cultura ameríndia, cultura europeia, cultura africana, cultura asiática. Esse é o fenômeno da criouliização. E nesse fenômeno de criouliização, algumas coisas desaparecem e outras permanecem. E o problema é que ainda não temos uma antropologia da criouliização.

**[00:19:12] – Patrick Chamoiseau**

Uma antropologia da criouliização que nos permitiria entender o que permanece e por que determinado traço cultural permanece e outro não, quando várias culturas e civilizações se encontram. E, pelo que deduzi, pensei que, quando há criouliização, para que um traço cultural domine, deve haver analogias entre diferentes dados culturais. Como havia uma analogia entre os dados culturais das divindades aquáticas ameríndias, africanas, europeias e asiáticas, imediatamente um sincretismo pôde se formar e dar origem à Maman Dlo, que encontramos em todo o Caribe. Mas o sincretismo existe com os santos.

**[00:20:07] – Patrick Chamoiseau**

Na crioulização americana, há muitos sincretismos. Então, Maman Dlo é um sincretismo. Para mim, Maman Dlo é um dado cultural da relação. É verdadeiramente um personagem muito moderno e contemporâneo, porque esse personagem mistura todos os maravilhosos, todos os fantásticos.

**[00:20:38] – Dyhorrani Beira**

A partir dessa definição, começo a me perguntar... Você disse que temos Manman Dlo em todos os lugares. No livro, você menciona Manman Dlo no Brasil como Iemanjá.

**[00:21:00] – Patrick Chamoiseau**

Sim, mas poderíamos dizer... Iemanjá é... como é que a chamam aí?

**[00:21:05] – Dyhorrani Beira**

Temos várias divindades. Diríamos que seria mais Iara. Porque Iemanjá é a divindade do mar. Mas pelo que entendi, Manman Dlo pode estar também no rio.

**[00:21:25] – Patrick Chamoiseau**

Sim, o problema é que não está muito claro. Não está muito claro para nós. Porque a dificuldade que temos é que temos uma cultura crioula que emergirá durante a escravidão, o sistema de implantação, mas será uma cultura popular. É uma cultura popular, então não houve uma transmissão erudita da cultura popular. E o problema da cultura popular é que ela se decompõe muito rapidamente.

**[00:22:02] – Patrick Chamoiseau**

Se não tivermos um fenômeno de antropologia, por exemplo, do maravilhoso em terra crioula, teremos uma decomposição do fenômeno e não o entenderemos. E o que aconteceu certamente na Martinica, mas penso que na Guadalupe e na Guiana, é que o personagem, que talvez fosse uma divindade marítima, foi transportado para o rio. Também falamos disso para o Magrebe, então não está muito definido. Isso faz com que, no meu espírito, da forma como percebo a Manman Dlo das culturas populares, ela tenha sido usada para assustar as crianças em relação ao rio. Porque os martinicanos não iam nadar no mar. Íamos nadar no rio.

**[00:22:56] – Patrick Chamoiseau**

As crianças não iam ao mar. A beira-mar era um lugar de lixo, de detritos. E os verdadeiros domingos de lazer à beira da água eram no rio. Então o rio era mais importante que a praia, o que fez com que o personagem se concretizasse, em todo caso, se focalizasse no rio, porque era lá que havia perigo para as crianças. Mas, na minha opinião, como

Manman Dlo é um sincretismo, acho que ela concentra em si potencialmente o mar, o rio, o manguezal, as águas e até a chuva, todas as águas.

**[00:23:42] – Dyhorrani Beira**

Aqui temos, claro, lemanjá, mas também temos lara, que tem mais as características de Manman Dlo no aspecto corporal e visual que geralmente é descrito. Então poderíamos usar lara ou Manman Dlo como correspondente, mas a questão que me colocou é como mostrar Manman Dlo ao povo brasileiro, por exemplo, se eu fizer a tradução escolhendo lara ou lemanjá, porque, como disse, o objetivo da tradução é mostrar esse universo crioulo, e penso que se traduzir para lara ou lemanjá, perco um pouco dessa referência crioula. O que você acha?

**[00:24:40] – Patrick Chamoiseau**

Ah não, verdadeiramente, o fenômeno crioulo é o fenômeno do encontro de várias civilizações, várias culturas, vários maravilhosos, vários imaginários. Isso faz com que o verdadeiro personagem crioulo seja sempre um aglomerado de todas as possibilidades. Isso faz com que a Manman Dlo da relação, então a Manman Dlo à qual pensei, seja uma Manman Dlo que deve misturar lara e lemanjá. E isso precisa ser explicado. Para mim, em crioulo, a chamamos de Manman Dlo, que significa a mãe da água, então quer dizer a mãe de todas as águas.

[00:25:46]

[00:25:56]

[00:25:57]

**[00:26:00] – Patrick Chamoiseau**

É a mãe da água, então ela engloba lara e lemanjá, realmente tudo. Acho que é melhor apresentá-la assim. É a mãe de todas as águas.

**[00:26:10] – Dyhorrani Beira**

Isso.

**[00:26:14] – Patrick Chamoiseau**

Como sou um criador, não recebo os dados do maravilhoso como dados fixos. As culturas nunca são fixas, o maravilhoso nunca é fixo. Isso faz com que, como criador, o que me interessava em Manman Dlo é que ela reunia vários imaginários e posso muito bem pegá-la e transformá-la em uma divindade ecológica que nos ajudará a modificar nossa relação com a água. Eu a teria modernizado, dizendo que temos uma divindade ecológica que

simboliza e deveria nos ajudar a organizar melhor nossa relação com a água. Isso é interessante quando começamos a sensibilizar as crianças sobre o respeito à água, sobre a relação com a água, sobre a proteção da água, e isso pode ser feito com Manman Dlo.

**[00:27:15] – Dyhorrani Beira**

Isso dá uma conexão direta com a ecologia decolonial, certo!?

**[00:27:20] – Patrick Chamoiseau**

Certo, e a ecologia contemporânea.

**[00:27:23] – Dyhorrani Beira**

Sim.

**[00:27:25] – Patrick Chamoiseau**

Mesmo que... Eu tenho um problema com a noção de decolonial, porque acho que a noção de decolonial permanece depende do colonial. É verdade que não podemos entender o fenômeno do encontro das culturas e civilizações sem considerar o fenômeno da criouliização, e esse fenômeno tem sua origem na impulsão colonial. Mas não podemos resumir o fenômeno da criouliização apenas à impulsão colonial. A visão que tenho hoje é que devemos contar as Américas, contar as Antilhas, contar o mundo, não permanecendo dependentes da necessidade de descolonizar etc. Claro que ainda existem persistências coloniais, é claro que ainda há arcaísmos coloniais, que ainda há um pensamento colonial que infecta as relações entre as pessoas etc.

**[00:28:33] – Patrick Chamoiseau**

Isso é um fato. Mas acho que o que temos a fazer é não considerar a colonização como a referência a partir da qual devemos organizar nossa vida. Devemos organizar nossa existência no mundo contemporâneo a partir da noção de relação. O mundo se tornou mundo, as culturas, civilizações e indivíduos se tornaram Manman dlo, ou seja, se misturaram, e é esse misturado que devemos promover. E se promovemos a relação, não precisamos, estamos imediatamente fora da colonização. A colonização não era o encontro das culturas e civilizações, era o confronto, era o genocídio, era a exploração, era a dominação.

**[00:29:26] – Patrick Chamoiseau**

Enquanto um imaginário da relação é um imaginário de respeito pelo outro, de encontro, de sincretismo etc. Então, o imaginário da relação é verdadeiramente manman dlo. Não podemos dizer que Manman Dlo seja uma divindade decolonial, isso seria reduzi-la.



Manman Dlo é simplesmente uma divindade aquática da relação. Isso diz respeito à relação entre culturas e civilizações, pois todos os maravilhosos humanos se encontram em Manman Dlo, mas também diz respeito à nossa relação com o vivo, pois a divindade aquática, válida para todos, simboliza nossa relação com a água.

**[00:30:11] – Patrick Chamoiseau**

Para mim, a palavra mais importante é a palavra relação. E Manman Dlo está na relação.

**[00:30:19] – Dyhorrani Beira**

Como uma fluidez constante.

**[00:30:23] – Patrick Chamoiseau**

Isso mesmo, fluidez constante. Ou seja, podemos ver que as divindades aquáticas ameríndias, porque deveríamos ver o que os Sioux, os Cheyennes, todos os povos ameríndios, mesmo na América do Norte, deveríamos listar todas as divindades aquáticas que chegaram nas Américas. Depois, deveríamos listar todas as divindades aquáticas que existem na Europa Ocidental. Em seguida, ver o que existe nas culturas africanas que chegaram à América, ver quais são todas as divindades aquáticas que existem nas etnias africanas e ver eventualmente quais divindades aquáticas asiáticas podem ter vindo com os imigrantes. E a partir daí, temos a árvore genealógica de Manman Dlo.

**[00:31:22] – Patrick Chamoiseau**

Talvez o que deveríamos colocar na tradução é colocar Manman Dlo e fazer sua árvore genealógica... há as sereias europeias, atravessar todas as divindades, e aí as pessoas entenderão que estamos falando de uma criatura da relação.

**[00:31:44] – Dyhorrani Beira**

São todas as coisas e, ao mesmo tempo, uma coisa.

**[00:31:49] – Patrick Chamoiseau**

Isso mesmo, mas a árvore, é por isso que eu digo frequentemente aos jovens que encontro, digo-lhes frequentemente que antes da árvore genealógica que é importante para nos definir, ou seja, meu pai, minha mãe, meus ancestrais etc. Mas o mais interessante é fazer sua árvore relacional. E na árvore relacional percebemos que há várias culturas, vários lugares do mundo, músicas, tudo o que nos toca, tudo o que participou da formação do nosso imaginário, da nossa estética, faz parte de nós. Isso faz com que a árvore relacional seja mais importante. Então, se no início da tradução você

colocar "aqui está a árvore relacional" de Manman Dlo, as pessoas entenderão que estamos falando de algo que diz respeito a todas as divindades aquáticas do mundo.

**[00:32:49] – Patrick Chamoiseau**

Então, todas as divindades aquáticas do mundo, em algum momento, encontraram a divindade aquática dominante, que é a divindade aquática ocidental, para mim simbolizada pela fada Carabosse. E é aí que o choque começa. E, pelo que me lembro, parece-me que Manman Dlo... vai perceber que o problema não é rejeitar toda a técnica e a ciência da fada Carabosse, mas integrá-las. Ela estava na relação e não sei quantos anos eu tinha, mas já tinha essa ideia. Que nosso problema não é rejeitar o Ocidente ou passar nosso tempo vendo quais são os vestígios coloniais em nossas vidas.

**[00:33:44] – Patrick Chamoiseau**

Nosso problema é imaginar outro mundo, ou seja, o mundo da relação, e nos projetar nele. Isso é o que Manman Dlo fará nessa peça, se bem me lembro.

**[00:33:58] – Dyhorrani Beira**

Isso me lembra uma das indicações que há no *Éloge de la créolité [Elogio da Crioulidade]*, pensar o passado a partir de hoje para pensar o futuro. É um pouco assim?

**[00:34:18] – Patrick Chamoiseau**

Quer dizer que o passado, o presente e o futuro são um continuum. Não há o passado ali e depois temos o presente e depois construímos o futuro. É um continuum. Sempre me surpreendeu ver que me interessei muito pela Revolução Francesa. Vou te dar um exemplo.

**[00:34:44] – Patrick Chamoiseau**

Quando vemos, cada geração de historiadores conta novamente a Revolução Francesa, percebemos que é nosso nível de consciência do presente que inventa o passado. O que podemos tirar como lição do passado nos é dado pelo nosso nível de conhecimento e consciência no presente. Isso faz com que possamos dizer que é nosso presente que inventa nosso passado. Por exemplo, quando eu era pequeno, aprendia na escola que nossos ancestrais eram os gauleses.

**[00:35:22] – Patrick Chamoiseau**

E nos livros, meu passado era os gauleses, a Europa etc. Quando me tornei militante anticolonialista, meu passado se tornou a África, os navios negreiros etc. Então, percebemos que, nas culturas humanas, nos imaginários humanos, é o nível de

reconhecimento de consciência e a estética do presente que cria o passado. E ao criar o passado, determina o futuro. Então, sempre devemos considerar passado, presente e futuro como dinâmicas incessantes que não param de se alimentar e se renovar.

**[00:36:00] – Dyhorrani Beira**

Isso se parece um pouco com a ideia dos indígenas brasileiros. Existem indígenas aqui que pensam exatamente assim. Eles nem têm palavras para descrever ontem ou amanhã. Porque é justamente isso, é um continuum eterno.

**[00:36:17] – Patrick Chamoiseau**

Exatamente.

**[00:36:19] – Dyhorrani Beira**

E em relação a isso, quando começamos a ler o texto, vemos uma lista com os onze personagens. Manman Dlo, Carabosse, Vassoura, Marianne Lapofigue, então há todos esses personagens... Mas, ao começar a ler o texto, vemos outros personagens, diríamos que são outros personagens, como pássaros, formigas, mangustos... então eu dei os nomes de 'personagens' porque vejo que eles têm uma representação muito, muito importante no sentido de que há referências nos textos. Podemos considerar esses personagens como Ti-mano, o Melro Scriche, o Mangusto, como personagens?

**[00:37:12] – Patrick Chamoiseau**

Sim, claro. Um pouco como nos contos crioulos. Nos contos crioulos, pelo menos na Martinica e até na zona das Antilhas, temos um bestiário muito desenvolvido. Praticamente todos os animais têm arquétipos humanos representados por animais. Então, mantive o mesmo princípio, é o princípio do conto crioulo, aliás, de todos os contos.

**[00:37:40] – Patrick Chamoiseau**

No conto crioulo das Antilhas, são arquétipos africanos, encontramos o elefante, o tigre etc. Eu queria em Manman Dlo talvez colocar muitos animais das Antilhas, como o mar, o mangusto, não sei se coloquei o tigre ou o elefante, não me lembro.

**[00:37:59] – Dyhorrani Beira**

Sim, sim.

**[00:38:02] – Patrick Chamoiseau**

Porque, na verdade, estamos no mundo da relação, então o maravilhoso africano e o maravilhoso, tudo é possível. E nosso mundo contemporâneo é o mundo da relação, o

que faz com que, se contarmos histórias, se criarmos um maravilhoso, eu gostaria muito que *Manman Dlo contra a fada Carabosse* fosse usado em videogames, adoraria que com as novas tecnologias isso fosse precipitado para lá. Na época, fiz teatro porque era teatro, mas hoje eu tentaria fazer um videogame ou um filme de animação, enfim, é isso... Estamos realmente no maravilhoso contemporâneo. Para dizer às pessoas que todos esses maravilhosos que estão compartimentados, africanos, ameríndios, tudo isso, não faz sentido hoje. O verdadeiro maravilhoso é onde todos os maravilhosos se encontram.

**[00:39:02] – Dyhorrani Beira**

Ótimo, isso é super. Para mim, era muito difícil saber todos os nomes dos animais. Ah sim, sim.

**[00:39:12] – Patrick Chamoiseau**

Não, é preciso olhar o que aparece. Mas são personagens, mas não são arquétipos. Pelo que me lembro, não são arquétipos, ou seja, nos contos tradicionais, o personagem do coelho simboliza a astúcia, enquanto em *Manman Dlo* é mais a presença do bestiário antillano, os mangustos, os melros, todos os animais que eu via na minha infância, quis colocá-los, mas sem torná-los arquétipos. O ideal teria sido torná-los arquétipos. No entanto, nos sistemas relacionais, os arquétipos são menos evidentes porque, na estética relacional, onde as coisas não são, o mal está no bem, a astúcia está na estupidez, a ignorância está no conhecimento, essa é a complexidade relacional.

**[00:40:12] – Patrick Chamoiseau**

Então, não podemos mais ter os arquétipos de Confúcio (*impreciso*).

**[00:40:18] – Dyhorrani Beira**

Para mim, foi difícil, mas ao mesmo tempo muito interessante porque meu avô fazia remédios com plantas. Então, havia plantas e pássaros que você mencionou nos textos e que eu não sabia em francês ou em crioulo, mas depois, quando os procurei, eu disse "ah, eu sei o que é" "temos isso também aqui", é isso, novamente, a relação que você menciona em relação a *Manman Dlo*, há também em relação a esse universo ecológico.

**[00:40:57] – Patrick Chamoiseau**

Ah sim, claro, mas continuei desde que escrevi "*Manman Dlo*". Sempre tive a ideia de fazer o que chamei de "encyclomerveille" de uma deusa das águas, ou seja, contar a história de *Manman Dlo*, onde ela nasceu, como se veste, o que come, descrever seu ambiente. E nunca tive tempo de fazer isso. Por outro lado, tenho desenhos, muitos

desenhos que fiz há muito tempo, vou enviá-los para você, assim verá como eu os represento; na capa do livro, é um desenho meu; é um dos desenhos que foi usado, eu que desenhei isso.

**[00:41:42] – Dyhorrani Beira**

Mas pensei que eram todos os desenhos, não?] ou apenas a capa, todos os desenhos, não?

**[00:41:50] – Patrick Chamoiseau**

Todos os desenhos são meus, sim, isso mesmo, tenho muitos desenhos que comecei a fazer porque realmente queria fazer uma espécie de antropologia de Manman Dlo.

**[00:42:03] – Dyhorrani Beira**

Isso seria incrível.

**[00:42:03] – Patrick Chamoiseau**

Ou seja, estudar bem de maneira pseudocientífica sua alimentação, o que faz quando acorda de manhã, como passa o dia, quem são seus inimigos, seus predadores. Nunca tive tempo de terminar isso.

**[00:42:24] – Dyhorrani Beira**

As crianças más. Isso seria incrível.

**[00:42:30] – Patrick Chamoiseau**

Se eu tiver tempo um dia, farei. Não perdi a ideia.

**[00:42:39] – Dyhorrani Beira**

Incrível. E como você vê os desafios de traduzir esses elementos e nuances culturais que estão nos livros, na peça?

**[00:42:52] – Patrick Chamoiseau**

Não, eu acho que o que é preciso considerar é que estamos verdadeiramente em uma tentativa de criar um espaço relacional, ou seja, um espaço onde a cultura ameríndia, as culturas ameríndias, as culturas africanas, as culturas europeias, as culturas asiáticas, onde tudo isso está presente e tudo isso se encontra e tudo isso tenta encontrar um equilíbrio. Isso faz com que o importante não seja a dimensão brasileira ou a dimensão martinicana e nem mesmo a dimensão da cultura crioula, o importante é a dimensão relacional. Devemos ter a sensação de que o mundo inteiro, de repente, o encontro entre a fada Carabosse e Manman Dlo é o encontro de todas as culturas, de todos os maravilhosos do mundo. Essa é a ideia fundamental. E a lição que tiramos do encontro

de todos os maravilhosos é que não devemos agir como os colonialistas, assassinar, escravizar, colocar a natureza sob controle, mas sim respeitar a natureza, viver com o vivo etc.

**[00:44:09] – Patrick Chamoiseau**

Todo o pensamento contemporâneo. Então, é preciso mostrar bem que todas as culturas estão presentes, não é apenas a expressão de uma cultura particular, é a expressão do encontro das culturas. Deve-se mostrar que Manman Dlo aparece como um lugar de convergência de todas as divindades aquáticas do mundo. Essa é a ideia principal.

**[00:44:34] – Patrick Chamoiseau**

E não é um exemplo da cultura crioula martinicana, sim, isso lembra nossa cultura brasileira, não, a cultura brasileira está lá, a cultura cubana está lá, a cultura venezuelana está lá, todas as culturas estão lá, e isso cria o choque e a resposta de Manman Dlo será promover um imaginário da relação. Ela diz que agora tudo isso é nosso. Vamos misturar tudo isso, acolher tudo isso. Não devemos quebrar a varinha mágica da fada Carabosse, mas, ao contrário, devemos pegá-la e colocá-la a serviço do vivo. Essa é a lição.

**[00:45:17] – Patrick Chamoiseau**

Então, essa é a ideia. A ideia é a relação. Vivemos em uma época relacional, em um espaço relacional, o que faz com que a tradução, na verdade, deva representar... Manman Dlo representará a modificação de nossa relação com o vivo. Ela nos dirá como nos comportar com o vivo e, nesse vivo, como nos comportar com a água.

**[00:45:44] – Dyhorrani Beira**

Acho que com essa resposta você respondeu.

**[00:45:51] – Dyhorrani Beira**

Todas as 35 perguntas haha

**[00:45:54] – Dyhorrani Beira**

Sim, claro! Só tenho uma pequena pergunta sobre Marianne La po figue... porque sei que Marianne é uma construção, mas o que exatamente significa Marianne La Po figue? Encontrei que talvez fosse Marianne, representando a bandeira francesa, e que talvez Po figue pudesse significar "pobre menina". Mas me pergunto se é realmente isso que significa Marianne La Po figue?

**[00:46:29] – Patrick Chamoiseau**

Sim, sim. Então, Marianne La Po figue é um personagem que aparece durante o carnaval na Martinica. Acho que existe na Guadalupe, não sei se existe nas outras ilhas, nunca verifiquei. É um personagem vestido com folhas de bananeira secas. Em crioulo, figue é banana.

**[00:46:56] – Patrick Chamoiseau**

Então, Marianne la po figue, Marianne em folhas de banana. La peau é a folha.

**[00:47:03] – Dyhorrani Beira**

Completamente diferente do que eu encontrei.

**[00:47:08] – Patrick Chamoiseau**

Se você procurar imagens do carnaval na Martinica, verá um personagem completamente vestido com folhas de bananeira secas, dançando assim, e o chamamos de Marianne la po figue. Então, de onde vem Marianne la po figue? Na verdade, isso vem da África. Nas cerimônias africanas, algumas etnias africanas têm máscaras, no momento da saída das máscaras, há divindades completamente cobertas de folhas secas. É essa lembrança africana que perdurou na criouliização martinicana e fez com que o personagem africano aparecesse à luz do dia sem que ninguém soubesse que era uma divindade africana.

**[00:48:00] – Patrick Chamoiseau**

Então, Marianne la po figue está presente no carnaval, e quando escrevi isso, queria pegar todos os elementos da cultura popular do país, e como sempre tive muito medo de Marianne La po figue quando ia ao carnaval, usei o personagem.

[00:48:18]

[00:48:23]

[00:48:27]

[00:49:12]

**[00:49:18] – Dyhorrani Beira**

[...] E Tiki Dandan é uma música? Porque no início do texto você menciona Tiki Dandan, e quando procurei, achei que fosse uma referência a uma música do grupo Kassav, um grupo crioulo Kassav, mas não sei se é isso.

**[00:49:47] – Patrick Chamoiseau**

Estou olhando, mas são onomatopeias, é quando ela caminha, não? É isso? Sim. Não me lembro do texto.

**[00:49:57] – Dyhorrani Beira**

Sim, ela diz Tiki-Dan, você conhece melhor. Mas acho que sim.

**[00:50:07] – Patrick Chamoiseau**

Sim, é apenas uma... Quando o contador crioulo conta, muitas vezes ele conta com onomatopeias, ou seja, ele dirá "sim, Manman Dlo caminhava ao longo do rio, ela caminhava tiki-tac-tac-tac, tiki-toc-tac-tac, ela caminhava, caminhava, tiki-toc". Ele faz onomatopeias para mostrar o movimento da caminhada. Acho que é isso, mas precisaria verificar.

**[00:50:39] – Dyhorrani Beira**

Há muitas onomatopeias.

**[00:50:41] – Patrick Chamoiseau**

Ao mesmo tempo, é muito oral. Há uma mistura de oralidade e escrita. Então, o texto, o ideal é que o texto seja dito... quando escrevi teatro, pensava que seria dito no palco. Então, quem contasse a história deveria dizer tikidam dam dam, tikidam dam dam. É preciso um pouco mimetizar os diferentes movimentos.

**[00:51:08] – Patrick Chamoiseau**

Mas isso é o conto crioulo. E isso, justamente para a tradução, é preciso realmente pensar que estamos na oralidade. Na escrita, é feito para ser ouvido, claro, mas também para ser ouvido.

**[00:51:24] – Dyhorrani Beira**

Essa é minha última pergunta, quando lemos o texto, vemos uma organização textual muito visual, mas ao mesmo tempo vemos todas essas características de oralidade com as onomatopeias, as referências... A peça já foi encenada? Não sei se está correto dizer assim.

**[00:51:52] – Patrick Chamoiseau**

Encenada? O que é? Estudada na escola? Representada, desculpe, representada. Deve ter sido representada, mas muito tardiamente. Na época, nunca foi representada, não.

**[00:52:10] – Dyhorrani Beira**

Certo.

**[00:52:12] – Patrick Chamoiseau**



Para mim, é um texto de juventude, não era muito favorável. Quem me pedia para representá-la, eu dizia que precisaria reescrevê-la. Para mim, não sei quantos anos eu tinha, talvez 17, não sei. Não sei exatamente.

**[00:52:29] – Dyhorrani Beira**

Era apenas para ter certeza. E então, diríamos que o texto é mais para ser representado do que para ser lido, poderíamos dizer isso?

**[00:52:43] – Patrick Chamoiseau**

Sim, os dois. Mas o ideal é ouvir. Quando há onomatopeias, isso significa que também pode ser ouvido. O ideal é o lado sonoro.

**[00:53:00] – Dyhorrani Beira**

Certo. Estou muito, muito feliz porque as respostas estão de acordo com o que estou escrevendo.

[00:53:08]

[00:53:11]

**[00:54:57] – Patrick Chamoiseau**

Certo, pronto! Vamos manter contato, tentarei te enviar um texto sobre a noção de grande maravilhoso. Desenvolvi a noção de grande maravilhoso, justamente esse maravilhoso que é o encontro de todos os maravilhosos do mundo. Não estamos mais em um único maravilhoso isolado, então chamo isso de grande maravilhoso. Foi também para me distinguir do real maravilhoso latino-americano. Disseram muito nas literaturas das Américas que temos o real maravilhoso latino-americano, o encontramos nos haitianos, em Alicko Carpentier.

**[00:55:39] – Patrick Chamoiseau**

Enquanto eu acho que, além do real maravilhoso, podemos considerar o grande maravilhoso. E Manman Dlo se inscreve no grande maravilhoso. Então, vou te enviar o texto, assim pode ajudar.

**[00:55:53] – Dyhorrani Beira**

Muito obrigada, é muito gentil.

[00:55:56]

[00:56:00]

[00:56:01]

[00:56:05]

[00:56:27]

[00:56:32]

[00:56:34]

[00:56:38]

[00:56:39]

**[00:56:40] – Dyhorrani Beira**

Tchau, tchau.

**[00:56:40] – Patrick Chamoiseau**

Beijos, tchau, tchau.

## Apêndice F – Algumas das estratégias tradutórias adotadas.

Original	Versão de tradução para o português por Dyhorrani Beira	Comentários sobre o processo tradutório
Coumbite (07)	Comitê	Utilização de sinônimo contextual para manutenção do sentido.
Maitre-tambou (07)	Mestre-tambô	Manutenção da estrutura da palavra na tradução.
tak-taks (30)	Besouro Estalinho	Equivalência encontrada e mantida.
Tu possédes Le meilleur Lambi chanteur de l'île (34)	Você tem A melhor concha-Lambi cantadora da ilha	Inclusão de Concha, considerando que 'lambi' não é uma palavra usual no português. Outra opção seria a utilização da palavra molusco uma vez que lambi não é apenas uma concha. De todo modo o contexto da peça indica que a utilização se refere mais propriamente a essa concha específica, bastante característica na Martinica.
Le Maitre de céans croyez mon expérience ne l'entendra point de cette oreille, ni ne dansera cette dance (12)	O Senhor deste lugar acredite na minha experiência não o ouvirá com este ouvido, nem dançará esta dança	Dificuldade de leitura pela peça porque não há a colocação de vírgulas. Mantive a mesma lógica no texto traduzido. Opção possível: Não vai aceitar / não vai dançar conforme a sua música / não o ouvirá com este ouvido, nem dançará esta dança
	Mas presta atenção no que eu digo hein que não vou repetir!	Acréscimo do 'hein' para manutenção da oralidade no português.
Sorcières indigènes (18)	Bruxas originárias	Bruxas indígenas foi utilizado ao invés de 'bruxas nativas', bruxas indígenas'. Busquei utilizar uma palavra mais próxima da realidade atual e do respeito pelos povos originários.
Manman doudou (37)	vovozinha	Optei por utilizar o diminutivo nos casos em que cabia, com exceção das palavras contendo a partícula 'Ti'.
Des z'habitantes (39)	os z'habitantes	Manutenção do 'z' reforçando a o som da junção da consoante e vogal
et treize Lambis murmurent son nom (44)	e treze <b>concha-Lambis</b> murmuram seu nome	Acréscimo de concha. Optei por fazer acréscimos nos casos em que foi possível incluir informações que ajudassem o leitor a compreender melhor o objeto mencionado.
mais les zombis ne m'intéressent pas ! (45)	mas os zumbis <b>não</b> me interessam <b>não</b> !	Acréscimo de 'não' para manter a oralidade.

Original	Versão de tradução para o português por Dyhorrani Beira	Comentários sobre o processo tradutório
à la caco-doux même à la caco-doux même ! (45)	doce como mamão com açúcar doce como mamão com açúcar	Aqui decidi trocar a fruta “chuchu” por mamão, perdendo a equivalência, mas mantendo a referência ao doce, que no Brasil não é associada a fruta chuchu, mas sim ao mamão com açúcar. Matem-se ainda a idade de facilidade advinda dessa expressão. Encontrei indicações que que caco-doux também faria referência ao cacão. De todo modo, a ideia foi mantida.
Cé (47)	É	Manutenção das reduções em todos os casos possíveis.
Nous avons fait des quimbois ensemble (48)	Nós fizemos <b>magia-quimbois</b> juntas	Acréscimo da palavra magia e manutenção do termo ‘quimbois’, buscando um não reducionismo da prática que está ligada à cultura e às crenças afro-caribenhas, especialmente na Martinica e em Guadalupe. A prática se refere à prática da feitiçaria, da magia ou da medicina tradicional utilizada nessas tradições. O quimbois é frequentemente associado a rituais, feitiços, amuletos e remédios à base de plantas usados para diversos fins, como cura, proteção ou influência sobre eventos
dans l’eau d’une ravine (49)	nas águas de uma ravina	No original está no singular, mas para manter a sonoridade colocamos no plural. Não fica claro se houve um erro de digitação no original, considerando as dissonâncias encontradas entre as grafias
Man Zita	<b>Man</b> Zita	Mantive a redução de mãe para man, considerando-se os aspectos de oralidade do texto.
Diablesse (66)	Diabinha	Manutenção da aproximação ao pt
Marianne allez ouvrir <b>souplé</b> (52)	Marianne-a-po-figue faz <b>favô</b>	Manutenção, sempre que possível, das palavras na escrita, presando-se pela oralidade.
où Silence et Noir ont toujours habité : (121)	onde Silêncio e Escuro sempre habitaram:	qui não tem tem a definição do artigo – feminino e masculino.
aaaah tu hypnotises aaa aaa aaa aaa (137)	Hein hã eh esses olhos esses olhos aaaah você hipnotiza aaah aaah aaah aaah	Opção “ voce <i>está me hipnotizando....</i> ver se cabe. Possibilidade de utilização do gerúndio para flexibilização da frase. Neste caso

Original	Versão de tradução para o português por Dyhorrani Beira	Comentários sobre o processo tradutório
		específico, decidi manter conforme original, buscando representar o momento de petrificação da personagem.
Poule péké an dlo épi can-na (39)	A galinha não estará na água com os patos, mesmo que compartilhem o mesmo ninho!	Adaptação da expressão para o português.