



Cenografia e ethos em Antan d'enfance e Chemin-d'école de

Patrick Chamoiseau /

Scenography and ethos in Antan d'enfance and Chemin-d'école

by Patrick Chamoiseau

Annick Marie Belrose*

Professora ajunta na Universidade Federal do Amapá-UNIFAP desde 2015. Doutora em Estudos Literários pela UNESP-Araraquara. Pesquisadora cujo doutorado focalizou as narrativas de infância do escritor martinicano Patrick Chamoiseau..



<https://orcid.org/0000-0002-2442-6597>

Recebido em: 25 de fev. de 2025. Aprovado em: 19 jun. 2025.

Como citar este artigo:

BELROSE, Annick Marie; Da Cenografia e ethos em Antan d'enfance e Chemin-d'école de Patrick Chamoiseau. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 1, e6351, ago. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.16734559

RESUMO

O presente artigoobjetiva apresentar parte dos resultadosde uma pesquisa desenvolvida no âmbito dodoutorado. Trata-se da análise de duas das cinco características que fundamentama escrita crioula,de acordo com a visão dosautores Bernabé, ChamoiseauConfiant,no ensaio manifesto bilingue intitulado Éloge de la Créolité: In Praise of Creoleness (Elogio da Crioulidade), publicado em 1989. Ascaracterísticasanalisisadassão a escolha da fala e o enraizamento na oralidade.O corpusda análise é constituído por duas obras autorreferenciaisdo escritor martinicano Patrick Chamoiseau,intituladas *Une enfance créole I*, *Antan d'enfance* (1990) e*Une enfance créole II*, *Chemin-d'école* (1996), ambas as produções publicadas pela editora Gallimard.Buscou-seevidenciar, através das estratégias usadas pelo autor para narrar sua infância, qual a cenografia escolhida por ele, bem como o éthos discursivo das obras, isto é, a identidade encarnada pelo enunciador. A análise das características inscreveu-seno âmbito da análise do discurso literário,de acordo com Maingueneau (2011,2018). Os resultados demonstram que estamos em presença de duas obras que chamamos de contos autobiográficos crioulos.

Palavras-chave: Cenografia;Ethos;Conto Autobiográfico Crioulo;Chamoiseau.

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de présenter une partie des résultats d'une recherche menée dans le cadre d'un doctorat. Nous nous penchons sur l'analyse de deux des cinq caractéristiques qui fondent l'écriture créole, énoncées dans l'essai-manifeste bilingue intitulé Éloge de la créolité, publié en 1989 par les auteurs Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Les caractéristiques analysées sont le choix de la parole et l'enracinement dans l'oral. Le corpus de l'analyse est constitué des deux ouvrages autoréférentiels de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau, intitulés *Une enfance créole I*, *Antan d'enfance* (1990) et *Une enfance créole II*, *Chemin-d'école* (1996), tous deux publiés chez Gallimard. À travers les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour narrer son enfance, nous avons cherché à mettre en exergue la scénographie qu'il a choisie, ainsi que l'éthos discursif des œuvres, à savoir l'identité incarnée par l'énonciateur. Cette analyse des caractéristiques s'est inscrit dans le cadre de l'analyse du discours littéraire,

*

Endereço eletrônico: annick.belrose@unifap.br



selon Maingueneau (2011, 2018). Les résultats ont permis de conclure à l'existence de deux œuvres que nous avons qualifiées de contes autobiographiques créoles

Mots-clés: Teacher training, student-reader, literary education, EJA, Modernity

1 Introdução

Como todas as obras de arte, as obras literárias possuem uma inscrição histórica. O seu valor pode ser medido pela capacidade que adquirem em revelar o estado de uma sociedade específica, em um determinado momento. Da mesma forma, a literatura, assim como a história, possui funções fundamentais na forma como os homens concebem sua identidade e na forma como agem para modificá-la. Isso posto, as Antilhas francesas e, principalmente, a Martinica, entram no século XX sob o signo de transformações sociais e políticas que vão determinar a formação de uma nova consciência histórica, que se dará em sucessivas etapas. Os primeiros intelectuais negros nas Antilhas francesas, até então, não possuíam uma estrutura discursiva autônoma, só gradativamente, portanto, houve a construção, por eles, de uma discursividade específica. Segundo Chamoiseau (1991, p.114), na ilha, à época, predominava um cenário qual a "cor negra ainda estava marcada pelo sello da infâmia". Prevalecia a ideologia de branqueamento da etno-classe mulâtre (mestiço). Diante desse cenário, houve vozes que se levantaram e atos de insubmissão, que o autor qualifica de marronagem intelectual, ou seja, a forma de o colonizado crioulo recusar o destino que não domina.

Nesse âmbito, o primeiro ato de insubmissão foi o lançamento do manifesto Légitime défense, em junho de 1932, por um grupo de jovens intelectuais martinicanos. Dentre eles, podemos citar o filósofo René Ménil, o poeta Étienne Leroi e o professor e jornalista Jules Marcel Monnerot. Esse manifesto foi uma reflexão crítica acerca da identidade e da literatura martinicana produzida na época. O segundo ato foi a publicação, em 1939, do *Cahier d'un retour au pays Natal*, de Aimé Césaire, um dos pontos de partida do movimento literário da Negritude. Nessa obra, de caráter autobiográfico, o autor empreende simbolicamente um mergulho interior em busca de sua identidade e de uma transformação da realidade martinicana a qual ele abominava.

Em seguida, nos anos sessenta (60), afirmou-se uma nova sensibilidade literária e ideológica que reivindicava a especificidade das Antilhas na diversidade de suas histórias: a Antilhanidade, de Edouard Glissant. Para Toumson (2003), no discurso da Antilhanidade, a



definição da identidade une as diferentes comunidades em um mesmo ideal, dando ênfase à complementaridade das aspirações. A busca por preferências não era mais na África, mas no próprio Caribe, região vista como uma realidade complexa e nova, que precisava ser apreendida, elucidada e assumida. Nos anos 80, houve o movimento da Crioulidade, encampado por Bernabé, Chamoiseau e Confiant. Toumson (2003) salienta que a Crioulidade foi um discurso complementar, não oposto à Antilhanidade de Glissant. A mudança sendo principalmente intradiscursiva, pois os coautores vão restringir ainda mais a busca por referências, especialmente nas ilhas da Martinica e de Guadalupe. Assim sendo, nas Antilhas francesas, conforme Toumson (2003), a Negritude africana de Césaire foi substituída por uma Negritude antilhana representada pelos movimentos da Antilhanidade e da Crioulidade. Trata-se de uma negritude nascida da relação brutal entre civilizações e, portanto, intrinsecamente relacionada com o mundo. Houve, paralelamente ao surgimento desses novos discursos, uma renovação dos temas abordados, bem como das formas de escrita (com a publicação de mais romances do que poesia). Para explicar essa transformação discursiva que ocorreu, Toumson afirma o seguinte:

O que distingue o procedimento descritivo da Antilhanidade daquele da Negritude é, antes de tudo, uma diferença de objetivo [...] A negritude articula uma teoria cultural do sujeito a uma filosofia geral da natureza e da história, é, portanto, uma «hermenêutica». Este objetivo filosófico encontra-se entre os proponentes da chamada «Antilhanidade». O estatuto discursivo é o mesmo. O que muda é a orientação lógica. A descrição da Negritude dá origem a uma operação de «disjunção», aquela que segue, a uma operação de «conjunção». Querendo caracterizar o homem negro, em geral, «suis generis», a Negritude buscou definir uma ontologia da «alma negra», para dar significados iniciais e finais do «ser-no-mundo do negro». Tal descrição pode ser chamada de «top-down/descente», por oposição à síntese «up-down/ascendente» que implementaram, assim como Glissant, os ideólogos da «crioulidade» (Toumson, 2003, p. 113).

Posto isso, o último ato de insubmissão nasceu com a publicação do texto *Éloge de la créolité* (1989), fruto de uma conferência ministrada no dia 22 de maio de 1988, data de aniversário da abolição da escravatura na Martinica, em Seine-Saint-Denis (França). Esse texto pode ser interpretado como uma arte poética ou como uma abordagem estética para os escritores contemporâneos crioulófonos. Nele, os autores estabelecem a especificidade antropológica da Crioulidade. Em seguida, tentam delimitar o conceito de Crioulidade, para somente depois fornecerem algumas características da escrita crioula, sendo algumas delas: suas raízes na oralidade (*l'enracinement dans l'oral*); a escolha da fala (*le choix de la parole*); ter como propósito a iminência da redescoberta de uma verdadeira memória (*la mise à jour de la*

mémoirevraie); ter como tema o reexame da existência (la thématique de l'existence), e, como desafio, incluir-se na modernidade (l'irruption dans la modernité). Neste artigo, apresentamos a análise de duas dessas características, a saber: a escolha da fala e o enraizamento da oralidade; em duas narrativas de infância do escritor Patrick Chamoiseau intituladas *Une enfance créole I, Antan d'enfance* (1996) e *Une enfance créole II, Chemin-d'école* (1996a). Nossa propósito foi averiguar a forma como se traduzem na escrita essas duas características. Pela especificidade do contexto de enunciação das obras em questão, que se caracteriza, consoante Moura (2013, p. 51), “pela sua periferia e pela coexistência de dois universos simbólicos”, nossa análise inscreveu-se no âmbito da pragmática do discurso, mais especificamente, na análise do discurso literário (Maingueneau, 2011, 2018). Para atingir o objetivo proposto, analisamos o modo narrativo, a voz narrativa, bem como a linguagem, a fim de identificar a cenografia das obras e o éthos discursivo escolhido pelo autor. Para tal, recorremos a Genette (2017), Chali (2000, 2014), Césaire (2007, apud Edwards, 2014), Corinus (2004), Chamoiseau e Conifiant (1991), Glissant (1994, 1997) e Vitoux (1984). Seguindo essa introdução, analisaremos, no primeiro capítulo, o modo narrativo e a voz narrativa, no intuito de levantar as estratégias usadas pelo autor e, assim, decodificar a cenografia escolhida por ele para narrar sua infância. No segundo capítulo, através da análise da linguagem, evidenciaremos o éthos do narrador nas obras em questão.

2 A cenografia em *Antan d'enfance* e *Chemin-d'école*

Os dois volumes do corpus escolhido: *Antan d'enfance* e *Chemin-d'école*, são construídos de forma simétrica e correspondem à transposição para o universo da escrita literária em língua francesa de um universo infantil banhado pela língua e pela cultura crioulas. O autor põe em cena sua relação com dois universos: o familiar e o da escola colonial. Em uma linguagem bastante poética, o autor explora a vida do négrillon (o negrinho), personagem principal, em face dos acontecimentos vividos.

Em *Antan d'enfance*, o narrador faz uma pintura do mundo crioulo, descrevendo a primeira infância do personagem principal em Fort-de-France, na década de 1950, logo após a departamentalização. Na primeira parte, intitulada *Sentir* (sentir), o narrador relembraria a experiência de mundo do négrillon, que se limita ao núcleo familiar e à casa onde mora. Durante esse período, a criança descobre os costumes e as tradições do mundo crioulo no ambiente



familiar. O autor focaliza, especificamente, as sensações do personagem, suas brincadeiras, assim como as percepções do meio (humano e natural) no qual ele vivia. A segunda parte, Sortir (sair), é dedicada às primeiras experiências com o mundo exterior. O narrador segue os passos do négrillon nas ruas do bairro, indo e vindo dos diversos comércios e feiras para fazer compras, a pedido da mãe, e faz um retrato da população martinicana, em particular, das pessoas simples (*les petitesgens*), descrevendo seus costumes. A obra *Antan d'enfance* serve igualmente de pano de fundo para as reflexões de Chamoiseau sobre a infância, a sociedade daquela época, a escrita autobiográfica, bem como acerca da natureza subjetiva da memória. O autor retrata igualmente, nessa obra e nas demais, o coletivo através do pessoal.

A segunda narrativa, *Chemin-d'école* (Caminho da escola), enfatiza, na primeira parte, intitulada *Envie* (Vontade), o desejo do négrillon de ir à escola; na segunda parte, *Survie* (Sobrevivência), narra as experiências dele no universo escolar. Na obra, o autor retrata principalmente as memórias de seus primeiros anos de escolarização: primeiramente, na creche; em seguida, no ensino primário, na escola Perrinon. Narra seu encontro com o diretor e o professor da escola, e como a passagem do universo da infância criou ao universo da escola colonial foi vivida pelo personagem principal, destacando, na segunda parte, a complexa coexistência de dois sistemas de valores hierárquicos na escola e os problemas identitários que decorrem dela.

2.1 O modo narrativo

Nas obras, estamos em presença de um discurso no qual o narrador, que é o protagonista adulto, relata sua infância e os acontecimentos daquele período. Estratégias estilísticas escolhidas pelo autor mostram a sua vontade de estabelecer certa distância entre sua infância e o adulto que se tornou. A primeira estratégia é o uso da terceira pessoa para designar o personagem principal da narrativa; a segunda, é fazer a história ser contada por um narrador, duplo do autor. O protagonista, que é o narrador criança, é chamado de *le négrillon* (o negrinho), nome genérico, que faz referência à origem étnica da criança. O narrador adulto se autodenomina *l'homme d'aujourd'hui* (o homem de hoje). Sobre o protagonista, o autor apresenta a seguinte descrição:

[...]O négrillon não teve nada de muito especial. Pequeno, de saúde frágil, o olhar sem muita luz [...] teria sido fácil prever aí a ausência de um verdadeiro poeta [...] seu único talento foi ser um matador [...] esse matador tem uma história - aqui está -

duvida-se que esteja orgulhosa dela (Chamoiseau, 1996, p. 24-25).

A escolha da terceira pessoa (ele), em vez da primeira (eu), pode ser analisada de diversas formas. Primeiro como sendo a impossibilidade de o “eu” se distinguir da comunidade na qual está inserida, como assinalou Gusdorf (1980), ou uma impossibilidade do “eu” pela não existência ainda de um “nós” comunitário, como em Glissant (1997, p. 265), quando afirma que a pergunta a ser feita a um martinicano não será, por exemplo, “Quem sou eu? [...]”, mas bem «quem somos nós?», ou ainda, conforme Huston (2010, p. 23), em razão de o “eu” ser “uma construção custosamente elaborada, não há ainda um “eu” na infância”.

Le jeune (1980), por sua vez, analisa o uso da terceira pessoa nas autobiografias como sendo uma figura de enunciação que fornece diversas soluções, entre elas, o distanciamento, enquanto objetivo principal, o que parece ser a real motivação dessa escolha pelo autor. De acordo com o teórico, o uso da primeira pessoa na autobiografia é uma figura lexicalizada que tende a encobrir a real distância que existe entre o sujeito da enunciação e o enunciado, através de uma identidade única fictícia. A primeira pessoa envolve sempre uma terceira pessoa oculta. Por outro lado, o uso da terceira pessoa evidencia o desejo do autor de exibir a alteridade do eu e de esconder o narrador verdadeiro. É um faz de conta que diz respeito somente à enunciação, pois o enunciado continuaria submetido às regras do contrato autobiográfico. A escolha feita por Chamoiseau, além de atender a essa inexistência ou impossibilidade do eu da infância, tem como objetivo tornar o *négrillon* um objeto de estudo, afastando qualquer nostalgia da época, e contar a história da criança que foi, assim como a do mundo ao seu redor.

A estratégia de distanciamento lhe permite também enfatizar a evolução da sua personalidade, mostrar a auto-reflexão realizada sobre a origem de sua vocação literária, através das experiências vividas, as influências recebidas pelo meio e a convivência, bem como, permite ao leitor invocado pelo autor identificar-se com a história. A história do *négrillon* parece não ser uma história pessoal propriamente dita, mas a história de uma coletividade que tornou possível o surgimento de um escritor chamado Chamoiseau. O herói, nesse caso, não seria somente o négrillon, mas também a comunidade que participou da sua educação, da formação da sua personalidade e que lhe permitiu ser o homem de hoje. O propósito é resgatar a história, a vida dessas figuras heróicas compostas de pessoas comuns e simples, que são os verdadeiros heróis, o “nós”. Sobre esse ponto, Glissant sustenta que o “conto nos deu o Nós, expressando de forma implícita que temos que conquistá-lo” (Glissant, 1997, p.264). Esse “Nós” do conto a

ser conquistado, é um “Nós”, “[...] oprimido, impossível, que consequente determina o impossível do Eu” (Glissant, 1997, p. 264).

O uso do “nós” é mais frequente no romance, entretanto, existem traços dele nas obras do nosso corpus, através da nomeação, por exemplo, do personagem principal de o négrillon, que é um nome genérico. O autor narrador aqui, inclui-se na narrativa, no entanto, concebe o personagem como representante de outros négrillons(negrinhos). Embora seja descrito como sendo o narrador criança, ele é um arquétipo das crianças martinicanas que foram obrigadas a enfrentar a escola colonial, conforme relatado pelo autor no prefácio de *Chemin-d'école*. Da mesma forma, para incentivar o leitor invocado a identificar-se com a narrativa, o narrador atribui nomes generalizantes para alguns personagens, tais como: o pai, chamado le papa(o pai), arquétipo do pai ausente da vida das crianças nas famílias martinicanas da época; o professor da escola, chamado de le Maître(o Mestre); e o diretor da escola, chamado de Monsieur le Directeur(O Senhor Diretor). Tanto o professor quanto o diretor da escola são representantes da administração colonial.O narrador também dá voz a alguns personagens que representam a comunidade, tais como: o Marcel, algumas mães, a feirante, a dona do pequeno comércio, Jeanne-Yvette, os Respondedores, o Gros-Lombic etc.

O ponto de vista que orienta a perspectiva da narrativa é o do narrador omnisciente. É, de fato, pelo olhar do narrador adulto que percebemos o mundo do négrillon, os personagens que povoam seu universo, os principais acontecimentos de sua vida ou de seu país e, finalmente, os grandes problemas que incomodam sua mente nos anos de sua infância. Ademais, Vitoux (1984, p. 267) aponta que: “[...] o narrador, quando identificado com um personagem, se torna transparente para si mesmo como personagem e se percebe como um objeto, em focalização interna. Possui, automaticamente, por status, uma capacidade de visão interior [...]” . A busca por uma visão interior na escrita crioula é um imperativo para os autores do *Éloge de la Créolité*, que a consideram como o primeiro passo para o autoconhecimento, e a descrevem como sendo “um pouco desse olhar de infância, questionador de tudo, desprovido de postulados e que indaga até as evidências [...] ele é sem espectadores exteriores” (Bernabé; Chamoiseau e Confiant, 1993,p.24). O autor, portanto, através do olhar do négrillon, traz uma visão desprovida de exterioridade sobre a vida crioula e os personagens que a compõem.

A escolha do autor em fazer uma narração na terceira pessoa teve como objetivo dar um efeito máximo de distanciamento. Conforme Vitoux (1984), esse distanciamento, associado à focalização no narrador, permite acessar a visão interior com um olhar novo, o olhar sem filtro

dacriança sobre o mundo crioulo, preâmbulo para uma expressão autênticae para aaceitação desiderada pelos autores do ensaio *Éloge*. A escolha de tal modo narrativo dá algumas pistas sobre as reais intenções do autor. A análise da voz narrativa apresentada a seguir revela outras pistas.

2.2 A voz narrativa

A análise do tempo dos acontecimentos vividos pelo protagonista nas narrativas mostra que é um tempo indeterminado e classificado em função de eventos naturais, tais como: o tempo da chuva, do calor, dos furacões (*l'après-cyclone*); ou de festas comemorativas tais como: o Natal (*temps-chanté de boudins*), o ano novo (*l'année nouvelle*); ou de usos e costumes, como o tempo da vaselina e o da escova (*temps de vaseline et de brosse*). Em *Chemin-d'école*, por exemplo, após a seguinte pergunta feita pelo professor: “*Quem é capaz de me dizer qual dia, de qual mês, em qual ano estamos?...*”¹ (Chamoiseau, 1996a, p. 57, grifo do autor), houve um silêncio. O narrador então especifica que: “*O négrillon nunca tinha apreendido o mundo dessa maneira. Conhecia os dias de missa, os dias de lavagem de roupa de Man Ninotte [...] a vida era ritmada com os tempos- chuva ou tempos- sol, o tempo dos peixes vermelhos e do peixe branco... [...]*”² (Chamoiseau, 1996a, p. 57).

Através dessa ausência de tempo referencial, Chamoiseau faz relembrar seu leitor que o tempo crioulo é baseado nos ciclos da natureza, e é esse tempo que estrutura tanto a mente do *négrillon* quanto a mente de *Man Ninotte*, a sua mãe, em oposição ao tempo linear ocidental. Sobre o tempo crioulo, Glissant afirma que:

[...] nossa concepção do tempo não é a linear do tempo ocidental - apesar de nossas assimilações. Temos, por exemplo, nos países do Caribe, os países crioulos, um tempo natural que não é o tempo cultural do Ocidente. O Ocidente há muito perdeu a concepção do tempo natural, isto é, o tempo que está intimamente ligado aos episódios da vida da comunidade ou aos episódios da relação da comunidade com o seu entorno. [...]. Temos uma concepção do tempo em espiral [...]”³ (Glissant, 1994, p. 122-123).

¹*Qui est en mesure de me dire quel jour, de quel mois, en quelle année, nous sommes?...*

²Le négrillon n'avait jamais appréhendé le monde par ce bout-là. Il connaissait les jours de messe, les jours de lessive de Man Ninotte [...] La vie se rythmait avec les temps-la-pluie ou temps-soleil, le temps des poissons rouges et du poisson blanc...[...].

³[...] notre conception du temps n'est pas celle linéaire du temps occidental-malgré nos assimilations. Nous avons par exemple dans les pays de la Caraïbe, les pays créoles, um temps naturel qui n'est pas le temps culturel de l'Occident. L'Occident depuis longtemps a perdu la conception du temps naturel, c'est- à-dire du temps qui est étroitement lié aux épisodes de la vie de la communauté ou aux épisodes du rapport de la communauté à son entour. [...] Nous avons une conception du temps en spirale [...].

Sobre a evolução do *négrillon*, não se tem também datas ou idades. Sabe-se, por exemplo, que nasceu numa quinta-feira, às 21 horas, sem menção do ano. Há etapas que marcam a evolução do personagem. Em *Antan d'enfance*, o *négrillon* passa da idade da caça para a idade do fogo; em seguida, para a idade do ferro e, por fim, para a idade da lâmina. Em *Chemin-d'école* há o tempo da escola. Essas etapas, no caso da primeira obra, são assimiladas por Sankara (2011, p.195) “às etapas da evolução do homem pré-histórico” e marcam de certa maneira a evolução da personalidade do *négrillon* (pré-histórico) para o homem de hoje (Chamoiseau). Esse último elemento se alinha, de maneira crítica, tanto com a perspectiva de Lejeune (1996) como com a de Gusdorf (1980), pois temos a evolução da personalidade do *négrillon*, junto com a consciência de si do homem de hoje. Ao analisarmos o estatuto desse narrador, conforme preconiza Genette (2017), verificamos que estamos em presença de um narrador omnisciente que conta a história do *négrillon*, mas que se intromete na história, usando *l'homme d'aujourd'hui* ou eu, quando se refere, por exemplo, às virtudes da língua crioula, afirmando: “**Eu** não sei se Marcel experimentou essa virtude [...]”⁴ (Chamoiseau, 1996, p. 69, grifo nosso). Ele também estabelece um diálogo usando “tu” para falar com onégrillon e com a sua memória que ele olha funcionando: “PODES DIZER da infância o que não se sabe mais [...] Memória oh, essa busca é por ti?”⁵ (Chamoiseau, 1996, p. 21). Paralelamente à narração da vida do *négrillon*, o narrador reflete sobre o esquecimento e, por consequência, sobre a capacidade da memória em recordar todos os eventos da infância. É também o narrador que, em notas de rodapé, esclarece alguns pontos, tal como o apelido *Gros-Kato* dado pelo pai a *Man Ninotte*: “*Gros-Kato*, nome crioulo que designa a estrela polar”⁶ (Chamoiseau, 1996, p. 54), ou, quando se autodenomina o Onisciente (*L'Omniscient*) após uma explicação sobre o porquê da resposta *zannana* dada por uma criança: “Em língua crioula, *ananás* se diz *zannana*, e inicia, portanto, com um z” (*Nota do Onisciente*)⁷ (Chamoiseau, 1996a, p. 85, grifos do autor), ou, ainda, quando propõe uma tradução das expressões usadas pelas crianças ao assistir uma briga após a escola: “É salgado, é salgado, é doce, é doce! (*Tradução do Onisciente*)”⁸ (Chamoiseau, 1996a, p. 121, grifo do autor).

⁴ Je ne sais pas si Marcel goûta de cette vertu [...]

⁵ PEUX-TU DIRE de l'enfance ce l'on en sait plus? [...] Mémoire ho, cette quête est pour toi.

⁶ *Gros-Kato*, nom créole désignant l'étoile polaire.

⁷ En langue créole, *ananás* se dit *zannana*, et commence donc par un z. (*Note de l'Omniscient*).

⁸ C'est salé, c'est salé, c'est sucré, c'est sucré! (*Traduction de l'Omniscient*).

O narrador de nosso corpus ainda assume outra função. Ele defende as ideias do autor Chamoiseau, notadamente as desenvolvidas no ensaio *Éloge de la créolité*, como no comentário feito sobre o uso da medicina tradicional:

A medicina crioula perdia assim seus meios de transmissão [...] um povo falha e morre quando por si mesmo invalida sua tradição, que a congela, a retém, a percebe como arcaica sem jamais adaptá-la aos tempos que mudam, sem nunca pensar sobre ela, e avançar enriquecidos dela na modernidade. Assim como nós aqui e ali⁹ (Chamoiseau, 1996, p. 105).

E a alusão feita à falta de semanticidade crioula de Aimé Césaire nas suas obras: “Acima da consternação estridente dos primeiros chegados descobria o que os velhos negros chamam (ou mais exatamente gritam): *antyou-manmane* Césaire: uma calamidade”¹⁰ (Chamoiseau, 1996, p. 120).

Sustentamos, portanto, que o uso do tempo crioulo, caracterizado pelos ciclos da natureza, isto é, não definido, de um narrador onisciente intruso que assume várias funções, são estratégias que permitem ao escritor Chamoiseau estabelecer certa filiação enunciativa com o discurso do contador de história crioulo (*conteur créole*). O contador de história crioulo foi o precursor e representante da literatura oral (*oraliture*)¹¹, que são os contos, as canções, as adivinhas, as cantigas, e tinha um papel educativo para a coletividade no tempo da escravatura. O conto crioulo teria nascido no sistema das Plantações nas noites de liberdade, e teria tido a função de reumanizar através de sua voz, os escravizados, conforme Chamoiseau e Confiant (1991). Como a língua crioula, o conto crioulo é um puro produto do choque de civilizações, pois se encontram nele substratos de origem pré-colombiana, europeia e africana. Segundo Glissant (1997):

O conto crioulo é o desvio (*Détour*) emblemático pelo qual, no universo das Plantações, a maior parte da população martinicana desenvolvia uma poética forçada (que chamaremos também de *contra-poética*), onde se manifestavam ao mesmo tempo uma incapacidade a se libertar globalmente e uma obstinação em tentar fazê-lo¹² (Glissant, 1997, p. 412).

⁹La médecine créole perdait ainsi ses voies de transmission [...] Un peuple défaillait ou meurt quand pour lui-même s'invalide sa tradition, qu'il la fige, la retient, la perçoit comme archaïque sans jamais l'adapter aux temps qui changent, sans jamais la penser, et avancer riche d'elle dans la modernité. Ainsi, nous-mêmes, par ici et par là.

¹⁰Par-dessus, la consternation criarde des premiers arrivés découvrait ce que les vieux-nègres appellent (ou plus exactement crient): *an tyoumanman*, et Césaire: un désastre.

¹¹Termo que designa conforme Chamoiseau (1994, p. 153) uma produção oral que se distinguia da fala comum pela sua dimensão estética.

¹²Le conte créole est le détour emblématique par quoi, dans l'univers des Plantations, la masse des Martiniquais développait un poétique forcée (que nous appellerons aussi *contre-poétique*), où se manifestaient en même temps une impuissance à se libérer globalement et un acharnement à tenter de le faire.



De acordo com Ina Césaire, especialista da oralidade crioula e dos contos crioulos:

[...] o conto antilhano não é um conto de fadas destinado a um público infantil, nem um conto maravilhoso que evoca o real para chegar ao imaginário, nem um conto africano [...] o conto antilhano, nascido em condições particulares, as de um sistema servil, tenta expressar as contradições persistentes de uma sociedade baseada na desigualdade e na dominação, por meio de vieses estilísticos, mascarando a violência de sua crítica¹³ (Césaire *apud* Edwards, 2014, p. 222).

Para Chali (2000), o conto tinha, no seio da economia da plantação, um lugar importante no processo de produção. Ele ocupava uma função de comunicação, na medida em que se destinava a ser ouvido e escutado; e, principalmente, de estímulo para os escravizados obrigados a trabalhar em ritmos infernais durante a noite. De forma geral, a maioria das populações do sistema escravagista, tendo por meio de comunicação apenas a língua crioula, realizava todos os atos do cotidiano usando a forma oral dessa língua. O sistema de educação francês foi implementado bastante tarde, portanto, a educação das crianças também se realizava através dos contos. Os temas abordados nos contos traduzem as apreensões, os desejos, a fome, as revoltas, as mesquinharias que têm como cenário o mundo fechado das Plantações. Nesse mundo hostil, conforme Corinus (2004, p.47): “[...] só resta ao escravizado renunciar em enfrentar, e adotar estratégias digressivas. Qualquer outro meio que não seja ardil é punido por amargas derrotas”¹⁴. O conto tinha quatro funções segundo Confiant e Chamoiseau (1991): é aquele que dá voz ao grupo, é o guardião das memórias transmitidas oralmente, ele distrai e, por fim, verbaliza a resistência. Essa *oraliture* crioula “[...] vai enfrentar «os valores» do sistema colonial [...] e difundir ao mesmo tempo, uma contracultura, [...] instalando o lugar da marronagem dentro da habitation”¹⁵ (Confiant; Chamoiseau, 1991, p. 57-58). De acordo com Chali (2000, p. 867), o conto é o “verdadeiro sistema organizado em torno de signos acústicos, ideias geradas, imagens reveladas, é o discurso de um narrador testemunho que restitui um acontecimento”¹⁶. O autor explica que o discurso do contador crioulo é de natureza subversiva e ambígua, e faz-se em dois níveis: no primeiro, em uma narrativa introdutória, o narrador

¹³le conte antillais n'est ni un conte de fée destiné à un public enfantin, ni un conte merveilleux évacuant le réel pour atteindre l'imaginaire, ni un conte africain [...] le conte antillais, né dans des conditions particulières, celles d'un système servile, tente d'exprimer les contradictions persistantes d'une société fondée sur l'inégalité et la domination, par des biais stylistiques en masquant la violence de sa critique.

¹⁴[...] Il ne reste à l'esclave qu'à renoncer à faire front, à adopter des stratégies détournées. Tout autre biais que la ruse et la débrouillardise est sanctionné par de cuisants échecs.

¹⁵[...] va s'affronter aux «valeurs du système colonial» [...] installe le lieu du marronnage dedans l'habitation.

¹⁶un véritable système organisé autour de signes acoustiques, d'idées générées, d'images révélées, c'est le discours d'un narrateur témoin qui restitue un événement.

personagem conta a sua vida, bem como as peripécias que o levaram até o seu lugar de destino. O narrador personagem dessa primeira narrativa enfrenta muitos impedimentos antes de atingir o seu objetivo. O segundo nível é o de um narrador testemunho que restitui um evento do qual está ausente. Entretanto, o sujeito de que fala nem sempre é identificado porque, ora lembra a biografia do “eu falante”, isto é, do narrador, ora se refere à história de um “ele” que simboliza o próprio povo. Esse sujeito narrado é um arquétipo que mede, com intuição, as dificuldades do mundo em que se desenvolve. Ele se coloca “como consciência coletiva” (Chali, 2014, p. 394). Para o autor, a conexão entre os dois níveis é muito tênue e, às vezes, eles se fundem, pois esse é o princípio da astúcia que o narrador usa como arma de desvio. Ele semeia confusão para tornar seu discurso opaco.

Como apontado por Chali (2014), verificamos primeiramente que o tema abordado nas obras revela a apreensão do narrador em ver desaparecer a língua e a cultura crioula, por isso, tenta transmitir ao leitor a memória de um mundo crioulo em via de extinção, e, por consequência, as obras constituem-se como um ato de resistência diante do avanço da francização da população. Em segundo lugar, pudemos identificar como no conto crioulo há dois níveis, que se fundem. O ato introdutório, que constitui o primeiro nível, conforme Chali (2014), pode ser identificado nas primeiras páginas de *Antan d'enfance*, em que o narrador, diante dos desafios impostos pela memória para se lembrar de sua infância, faz um pacto com ela para, em seguida, anunciar a história do personagem principal. No segundo nível, conforme Chali (2014), o narrador conta a vida do *négrillon*, que pode ser identificado tanto como narrador criança quanto como o arquétipo das crianças negras antilhanas (ele) que enfrentara as dificuldades do mundo no qual ele evoluiu, tendo também um papel de consciência coletiva ao apontar para a beleza e a riqueza da cultura crioula através do cotidiano de pessoas simples e dos danos provocados pelo processo de assimilação da escola colonial. Isso posto, a presença de um tema que pode ser considerado como um ato de resistência, bem como a existência de dois níveis de narração, que se fundem, corroboram nosso argumento da filiação do discurso nas narrativas do nosso *corpus*, ao discurso do contador crioulo.

Outra característica do conto crioulo diz respeito ao espaço e ao público/auditório. Ele, tradicionalmente, repousa sobre uma alternância entre a voz do contador e a voz de seu auditório, que dá a réplica ou resposta de forma semelhante ao repente nordestino. O público se coloca ao redor do contador, fazendo com que haja uma interação permanente entre o contador-narrador e os respondedores-narratários. Nas obras de nosso *corpus*, o narratário postulado é

duplo: os chamados de “Frères” (Irmãos) pelo narrador, como no exemplo a seguir: “Ô Meus irmãos, gostaria de lhes contar: o négrillon cometeu o erro de reivindicar a escola”¹⁷ (Chamoiseau, 1996a, p. 17), e os outros leitores francófonos não crioulófonos. Esses irmãos, que constituem o auditório imaginário do narrador-contador, serão solicitados por ele ao longo da segunda narrativa *Chemin-d'école*, para reagir e responder diante de situações. Eles são os chamados *Répondeurs* (Respondedores): “Chamo os Respondedores agora...”¹⁸ (Chamoiseau, 1996a, p. 18). Eles vão dar as respostas ou réplicas, assumindo o papel de um coro, e reagem com comentários diversos sobre a diegese: “O sonho é belo”¹⁹ (Chamoiseau, 1996a, p. 25); “O tempo, nos traz outros tempos e abandona outros”²⁰ (Chamoiseau, 1996a, p. 35); “Sacadas floridas, chorem em folhas desoladas... ternura, só...”²¹ (Chamoiseau, 1996a, p. 133, grifo do autor). A inserção dessas réplicas reforça a dimensão oral do texto e lhe confere uma tonalidade musical, descentrando, assim, a narração em prosa para um funcionamento mais poético.

Por fim, Chali (2014) descreve mais um elemento de subversão do contador de história da época, que consistia em fazer crer que ele ignorava a língua do senhor da plantação, porém, tomava a liberdade de confundir, colocando o crioulo e o francês no mesmo plano. Práticas que encontramos ao longo das obras do nosso corpus, e que veremos no próximo capítulo, ao analisar a linguagem.

3 Uma infância crioula em língua francesa

A análise da linguagem fortalece também nossas observações anteriores. Chamoiseau enxerta a oralidade crioula na escrita em língua francesa utilizando-se da textualização da diglossia (Grutman, 2005). A escolha dessa linguagem lhe permite, de certo, textualizar a presença das duas línguas na sua infância, bem como as diferenças de estatuto entre elas e os problemas de identidade que daí decorrem, mas também, como foi assinalado por Chali (2014), o autor coloca as duas línguas no mesmo plano, como elemento de subversão, assim como o contador crioulo, e faz uso de ruídos para encobrir a mensagem que deseja passar. Essa textualização da diglossia (Grutman, 2005) ou do intelecto martinicano (Prudent, 1981) nas obras do nosso corpusse manifesta de diversas formas.

¹⁷Mes frères O, je voudrais vous dire : le négrillon commit l'erreur de réclamer l'école.

¹⁸Je demande les Répondeurs, à présent....

¹⁹Rêve bel !...

²⁰Le temps nous amène d'autres temps et en abandonne d'autres....

²¹Balcons fleuri pleurent en fueilles désolées...tendresse, mi... !

Primeiramente, no título da obra *Antan d'enfance*, o termo *Antan* é oriundo da palavra crioula *antanlontan*, que diz respeito a um tempo remoto, indeterminado, ou seja, antigamente, em um tempo do “era uma vez”. Na segunda obra, *Chemin-d'école* é o decalque da palavra crioula *chimin-lékol*.

No texto, o autor reproduz a alternância dos códigos linguísticos (*codeswitching* e *codemixing*) presente nos falares da população martinicana, através do uso de onomatopeias crioulas para reforçar frases em francês, tal como em: “Este enigma se desfez, puf (**tiouf**) [...] a mosca se viu coberta e parou vupt (**flap**)!...de bater”²² (Chamoiseau, 1996, p. 29, grifo nosso). Ele faz uso de palavras e expressões crioulas inseridas em frases: “[...] Man Ninotte acompanhava esses dias de chuva com um plano de emergência (**pou-si-couri-vini**) destinado a preservar o apartamento da inundação”²³ (Chamoiseau, 1996, p. 37, grifo nosso); “O principal problema (**tiak**) foi o Marcel”²⁴ (Chamoiseau, 1996, p. 68, grifo nosso).

Ele insere frases crioulas inteiras: “Onde eu encontraria o dinheiro para pegar um transporte?”²⁵ (Chamoiseau, 1996, p. 23); outras em francês aproximado ou crioulizado: “Diga lá, minha senhora, que espécie de qualidade de animal é esse, por favor?”²⁶ (Chamoiseau, 1996, p. 67) ou em crioulo afrancesado: “Essa criança aí acha que a vida é um mar de rosas (**bol-toloman**), ai meu bom deus, o que é hein?...”²⁷ (Chamoiseau, 1996, p. 107, grifo nosso). Do ponto de vista da leitura, as frases enxertadas são em itálico, seguidas, às vezes, de uma tradução em língua francesa, quando necessário, para a compreensão, fazendo com que as duas línguas coabitem. Há nas obras uma forte presença de crioulismos, isto é, a prática que consiste em produzir em francês, calques do crioulo, tais como em: “Suspeito que ela queria acabar com isso(**finir-avec-ça**)”²⁸ (Chamoiseau, 1996, p.11, grifo nosso); “[...] sem nenhuma razão (**sans pièce raison**) [...]”²⁹ (Chamoiseau, 1996a, p.17, grifo nosso); “ dos caprichos do céu (des **cirques du ciel**)”³⁰ (Chamoiseau, 1996, p. 39, grifo nosso); “[...] com o ar de quem não acredita muito nos seus próprios olhos (**les cocos de sesyeux**)”³¹ (Chamoiseau, 1996a, p.43,

²²Cette énigme se défit, tiouf [...] La mouche se vit couverte flap !....de battre.

²³[...] Man Ninotte accompagnait ces jours d'eau-là du plan pou-si-couri-vini destiné à préserver l'appartement de l'inondation.

²⁴Le seul tiak fut Marcel.

²⁵Eti man té ké pwan lajan pou trapé loto-a ?

²⁶Mais dites donc, madame, quelle septième espèce de qualité de bête est-ce là, s'il te plaît ?

²⁷[...] cet enfant-là prend la vie pour un bol-toloman, e bon bon dieu c'est quoi, han ?....

²⁸je la soupçonne d'avoir voulu finir-avec-ça, comme disent les vieux nègres.

²⁹[...]sans pièce raison[...]- Sans aucune raison.

³⁰[...][des cirques du ciel].

³¹[...]avec l'air de ne pas trop en croire les cocos de ses yeux.

grifo nosso); “ele desceu afliito (*pied-pour-tête*) e saiu correndo(*prit-courir*)[...]³²(Chamoiseau, 1996, p. 45, grifo nosso).

Encontramos a justaposição de verbos, tais como em: “Todo mundo estava indo e vindo (*courait-venir*)³³ (Chamoiseau, 1996, p. 95, grifo nosso); “[...] tendo prazer em esticar os lençóis, virando-os(*tourner-virer*) para dobrá-los[...]³⁴(Chamoiseau, 1996, p. 101, grifo nosso); “Man Ninotte se movia incessantemente (*allait-virait*)[...]³⁵(Chamoiseau, 1996, p. 119, grifo nosso), que são calques de verbos compostos de movimento na língua crioula, cujo primeiro serve de verbo focal e o segundo de verbo modal. Encontramos a justaposição do determinante e do determinado, como em: “O que não era crespo era chamado cabelo bonito(*beau-cheveu*), ou cabelo liso (*cheveu-kouli*), ou cabelo lindo (*cheveu-bel*)[...]³⁶ (Chamoiseau, 1996, p. 115, grifo nosso); “Havia claro o cipó de tamarindo verde (*liane-tamarin-verte*)[...] um cipó de bambu (*liane-bambou*)[...] cipó da mangueira (*liane-mangot*)[...] cipó de velame (*liane-ti-baume*)[...]³⁷ (Chamoiseau, 1996a, p. 95-96, grifo nosso) ou como no nome do personagem “**Gros-Lombric**”, que são também calques de sintagmas nominais compostos crioulos. Encontramos igualmente marcas do superlativo que, em crioulo, manifesta-se pelo dobramento do substantivo ou do verbo como em: “[...] Caramba!....(*Manman-manman-manman!*)³⁸ (Chamoiseau, 1996a, p. 31, grifo nosso).

Existem também alguns exemplos de próteses, que é o acréscimo de uma letra ou sílaba vocálica no início de um vocábulo, sem alterar o seu significado, como em: “A cidade (*L'En-ville*) de noite vivia uma febre de pré-sono [...]³⁹ (Chamoiseau, 1996a, p. 132, grifo nosso).

No que diz respeito aos ruídos, Chamoiseau e Confiant (1991) afirmam que o contador crioulo, sendo aceito pelos *békés*⁴⁰ na Plantação, tinha que dissimular a sua mensagem e, para isso, “Ele vai cobrir a frase de um ruído de rupturas e onomatopeias, de diálogos incessantes com seu público”⁴¹ (Chamoiseau; Confiant, 1991, p. 59). Alguns desses elementos são

³²Il en descendit pied-pour-tête et prit-courir [...].

³³Et tout le monde courait-venir[...]

³⁴tenant plaisir à étirer les draps, à tourner-virer afin de les plier

³⁵Man Ninotte allait-virait [...].

³⁶Ce qui n'était pas crépu était appelé **beau-cheveu**, ou **cheveu-kouli**, ou **cheveu-bel**[...].

³⁷Il ya avait bien entendu la liane-tamarin-verte [...] liane-bambou [...] liane-mangot [...] liane-ti-baume [...].

³⁸Manman-manman-manman.

³⁹L'En-ville du soir vivait une fièvre d'avant-sommeil [...].

⁴⁰Nome dado nas Antilhas francesas aos descendentes dos colonizadores.

⁴¹Il va barder la phrase d'un bruitage d'un bruitage de ruptures et d'onomatopées, de dialogue incessant avec son auditoire.

perceptíveis igualmente nas obras, através da predominância de um discurso narrativizado, entremeado de discursos relatados em itálico, como na seguinte fala de *Man Ninotte*, cansada de responder às inúmeras perguntas do *négrillon*: “[...] a vida, resmungava ela, já está bastante despedaçada para não despedaçar ela ainda mais com perguntas despedaçadas”⁴² (Chamoiseau, 1996, p. 85, grifo do autor). Há ainda a presença de notas de rodapés, de diálogos que retratam conversas reais ou possíveis, como o diálogo entre o Mestre da escola e o personagem *Gros-Lombric*, sobre uma lição de moral vista no dia anterior (Chamoiseau, 1996a); de letras de músicas em itálico entoadas por *Man Ninotte* (Chamoiseau, 1996); de várias estrofes poéticas que servem de pausa para abordar outro tema (Chamoiseau, 1996); de uma verdadeira encenação teatral, como a recriação pelo autor de uma conversa em francês crioulizado entre uma feirante e *Man Ninotte* sobre as técnicas usadas por ela para negociar os preços dos legumes na feira, destacando, assim, a tradição oral (Chamoiseau, 1996).

As estratégias acima descritas e utilizadas pelo autor para enxertar a língua crioula no texto em francês se assemelham às estratégias subversivas do contador crioulo. Ao colocar a língua crioula e a língua francesa no mesmo plano, e ao encobrir a verdadeira mensagem do texto, obtém-se como resultado uma voz narrativa que é expressa em francês, mas em um francês suficientemente tingido com o crioulo, para criar uma convivência com o leitor crioulófono, enquanto modera seu heterolinguismo para não desencorajar o leitor francófono. Essa estratégia lhe permite mostrar ainda a vitalidade e o poder da língua crioula. A mistura de práticas discursivas diversas dentro da narrativa em prosa proporciona certo ritmo ao texto sem, portanto, quebrar a homogeneidade. O resultado é um espaço textual em que coabitam duas línguas: o crioulo, língua oral, e o francês, língua escrita; dois registros linguísticos, com funções e valores diferentes; mas também dois discursos: um autobiográfico e um conto. A oralidade está atrelada ao conto crioulo e às situações de comunicações informais; já a escrita literária obedece às normas ortográficas, gramaticais, a retóricas específicas. Além do mais, as onomatopeias, palavras em crioulo, provocam uma ruptura rítmica e uma suspensão da linearidade narrativa do texto e asseguram certa redundância, que é característica do discurso oral. Da mesma maneira, o vai e vem entre a oralidade e a escrita cria uma forma textual híbrida que confirma também a ilusão da oralidade. A escrita do autor se desenvolve, portanto, em dois níveis hierárquicos: um contínuo e o outro descontínuo, que se cruzam unicamente na leitura.

⁴²La vie, grognait-elle, est déjà assez déchirée pour ne pas encore la déchirer avec des questions déchirées.



Ademais, se compararmos as funções do contador crioulo e as do autor narrador do nosso *corpus*, podemos afirmar que ele se faz o porta-voz de seu povo, dedicando a sua fala a todos aqueles que vivenciaram a escola colonial e que compartilham dessa experiência comum. As narrativas em questão relatam uma memória coletiva da população, pois os leitores são chamados constantemente de Irmãos (*Frères*) e fala-se de infância comum. Pudemos encontrar as distrações utilizadas pelo contador nas cenas quase teatrais, nas letras de músicas inseridas no texto, e a resistência na temática abordada, bem como nas diversas reflexões do narrador nas obras, como por exemplo, a sua reflexão em *Antan d'enfance* sobre o importante papel da língua crioula na estrutura psíquica do martinicano.

Era um tempo em que a língua crioula tinha recursos no terreno da injúria. Fazia-nos, como a todas as crianças do país, por sua capacidade de contestar [...] a ordem francesa que reinava no discurso [...] com ela, existíamos furiosamente, agressivamente, de maneira iconoclasta e indireta. Havia um *marronnage* na língua [...] é por isso que, apesar de (e principalmente graças a) essa situação de dominada, a língua crioula é um belo espaço para as frustrações infantis e dispõe de um impacto subterrâneo de estruturação psíquica inacessível às elevações estabelecidas da língua francesa⁴³ (Chamoiseau, 1996, p. 69, grifo do autor).

Essa maronagem que há na língua crioula, e que estrutura a mente do martinicano, torna-se o substrato da escrita de Chamoiseau nessas narrativas.

Sendo assim, fundamentados em Maingueneau (2018), que, no âmbito de suas investigações no campo da análise do discurso desenvolveu um conjunto de conceitos para descrever a discursividade específica da literatura, notadamente os conceitos de cenografia ou cena de fala e *ethos* discursivo (ou mostrado), podemos afirmar que as estratégias acima evidenciadas através da nossa análise, que são: o distanciamento através do uso da terceira pessoa, o tempo indeterminado, o tema abordado, os dois níveis do discurso, a presença de um auditório com os irmãos respondedores, os ruídos, bem como as diversas técnicas utilizadas pelo autor para pôr as línguas crioula e francesa no mesmo plano, são pistas que apontam, primeiramente, que a cenografia escolhida pelo autor é a do conto crioulo. Com efeito, para Maingueneau (2018, p.251), a “cenografia integra os estatutos do enunciador e co-enunciador, bem como, o espaço e o tempo da enunciação, a partir dos quais [...] a enunciação se

⁴³C'était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l'affaire d'injurier. Elle nous fascinait, comme tous les enfants du pays, par son aptitude à contester [...] l'ordre français régnant dans la parole [...] avec elle on existait rageusement, agressivement, de manière iconoclaste et détournée. Il y avait un *marronnage* dans la langue [...] c'est pourquoi, malgré (et surtout grâce à) cette situation de dominée, la langue créole est un bel espace pour les frustrations infantines, et possède un impact souterrain de structuration psychique inacessible aux élévarions établies de la langue française.

desenvolve". Todo discurso, conforme o autor, institui uma cenografia específica que combina a dimensão teatral e gráfica da obra, com a ajuda de pistas detectáveis: "Aquilo que o texto diz pressupõe uma cena de fala determinada que ela precisa validar mediante sua própria enunciação" (Maingueneau, 2018, p. 252).

Em segundo lugar, no que tange ao *ethos* discursivo, o autor optou por uma concepção "encarnada" do *éthos*, postulando que: "Todo texto escrito, ainda que a negue, possui uma vocalidade específica que permite remetê-lo a uma caracterização do corpo enunciador [...] a um fiador que por meio de seu tom, atesta o que é dito" (Maingueneau, 2018, p. 271). Ainda segundo o teórico, a especificidade de um *ethos* refere-se, de fato, à figura desse "fiador" que, por meio de suas palavras, dá-se uma identidade compatível com o mundo que ele pretende revelar. Sendo assim, a cenografia, da qual participa o *ethos*, envolve um processo em circuito fechado: a fala é carregada por certo *ethos*, que vai se validando por meio da própria enunciação. Após a identificação, através da análise da cenografia escolhida por Chamoiseau e alicerçada em Maingueneau (2018), afirmamos que o *éthos* discursivo, isto é, a "corporalidade" (Maingueneau, 2018, p. 272) que é conferida pela enunciação das obras ao "fiador" narrador, é a de um contador de história crioulo.

Acreditamos que Chamoiseau, através da linguagem construída, a linguagem sendo definida por Glissant como "[...] uma prática comum, para uma coletividade dada, de confiança ou de desconfiança perante a língua ou as línguas que ela usa"⁴⁴ (Glissant, 1997, p. 401), põe em cena nas suas obras duas poéticas: uma poética forçada, vista como sendo o lugar "[...] onde uma necessidade de expressão confronta um impossível a expressar"⁴⁵ (Glissant, 1997, p. 402), e cujo emblema é o conto crioulo; e uma poética natural, entendida como "[...] qualquer tensão coletiva em relação a uma expressão, e que não se opõe a si mesma, nem no nível do que quer expressar, nem no nível da linguagem que usa"⁴⁶ (Glissant, 1997, p. 401), expressada no gênero autobiográfico ocidental. A relação entre as duas poéticas, colocadas no mesmo nível, produz como resultado um conto autobiográfico crioulo (Belrose, 2022), que é uma forma de crioulização do gênero autobiográfico ocidental.

⁴⁴[...] une pratique commune, pour une collectivité donnée, de confiance ou de méfiance vis-à-vis de la langue ou des langues qu'elle utilise.

⁴⁵[...] là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer.

⁴⁶[...] toute tension collective vers une expression, et qui ne s'oppose à elle-même ni au niveau de ce qu'elle veut exprimer ni au niveau du langage qu'elle met en oeuvre.

Conclusão

A análise das estratégias ou do que o próprio autor chama de “*ruse d’écriture*” utilizadas por ele para narrar a sua infância permitiu revelar a cenografia e o *éthos* discursivo nas obras do *corpus* escolhido. Essas estratégias permeiam toda a escrita de Chamoiseau em geral. Elas mostram, no *corpus* analisado, como ele supera o impossível de dizer a sua infância crioula em um gênero preestabelecido e em uma única língua, e, por isso, ele forja um gênero e uma linguagem que possa dar conta dessa situação existencial. Chamamos as obras estudadas de contos autobiográficos crioulos, uma das *formas abertas*, conforme Chamoiseau (2025, p.11, grifo do autor), elaboradas pelas literaturas chamadas de periféricas. No seu último ensaio intitulado *Que peut Littérature quand elle ne peut* (2025), ao referir-se ao avanço dessas literaturas, ele afirma que:

Elas forjaram linguagens nas quais as línguas ressequidas, as imaginações exauridas e as esperanças adormecidas sob normas manjadas pudesse respirar. Elas derrubaram os cânones do teatro, os moldes do ensaio, as estruturas do antigo romance e da contranarrativa, lutando incessantemente por *formas abertas* nas quais poetas, artistas e filósofos (terapeutas da sensível no leito das condições humanas) se comovem e se emulsionam⁴⁷(Chamoiseau,2025, p.11, grifo do autor).

Para o autor, como outros autores que são habitados por um imaginário em relação, a criatividade é a melhor arma diante de cenários que podem parecer adversos. Somente através dessas formas abertas que devem nutrir a grande narrativa do mundo, para que ele se torne mais equitativo e humano.

CRediT

Reconhecimentos:

Financiamento: Não é aplicável.

Conflitos de interesse: Não é aplicável.

Aprovação ética: Não é aplicável.

Contribuições dos autores: Não é aplicável.

⁴⁷Elles forgèrent des langages où purent s’oxygénier les langues désséchées, les imaginaires épuisés, les espérances endormies sous des normes éculées. Elles bousculèrent les canons du théâtre, les matrices de l’essai, les canevas du vieux romans et du contre- roman pour tendre sans fin vers des *formes ouvertes* où les poètes, les artistes, les philosophes (particiens du sensible au chevet des humaines conditions) s’émouvent et s’émulsionnent encore.



Referências

- BELROSE, A. *As manifestações da crioulidade nas obras autobiográficas de Patrick Chamoiseau*. Orientadora: Elizabete Sanches Rocha, 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) –Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Araraquara, 2022.
- BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Éloge de la Créolité-In Praise of Creoleness*. Paris: Gallimard, 1993.
- CHALI, J. G. Le conte créole: langue, langage et signes. Éléments pour une ethnogenèse. In: BARNABÉ, J.; CONSTANT, R.; BONNIOL, J. L.; L'ÉTANG, G. *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélenges offerts à Jean Benoist*. Petit-bourg: Ibis Rouge, 2000.
- CHALI, J. G. Contes créoles et subversion du discours littéraire. *Africultures*, v.99-100, n.3, p.392-399, 2014. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-392.htm>. Acesso em: 3 mar. 2020.
- CHAMOISEAU, P. Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In: LUDWIG, R. *Écrire la «parole de nuit»*, *La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994.
- CHAMOISEAU, P. *Une enfance Créole I-Antan d'enfance*. Paris: Gallimard, 1996.
- CHAMOISEAU, P. *Une enfance Créole II-Chemin d'école*. Paris: Gallimard, 1996a.
- CHAMOISEAU, P. *Que peut Littérature quand elle ne peut?*. Paris: Editions du Seuil, 2025.
- CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Lettres créoles: Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*. Paris: Hatier, 1991.
- CORINUS, V. Les contes créoles: États des lieux. In: MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, V.; MARIMOUTOU, C. (Orgs.). *Contes et Romans-Univers créoles 4*. Paris: Anthropos-Economica, 2004. p.45-75.
- EDWARDS, C. L'authenticité tant anticipée: le conte antillais à la scène chez Ina Césaire et Maryse Condé. In: VÉTÉ-CONGOLO, H. (Org.). *Le conte d'hier aujourd'hui: Oralité et Modernité*. Belgique: L'Harmattan, 2014. p. 213-238.
- GENETTE, G. *Figuras III*. 1. ed. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GLISSANT, E. Le chaos monde, l'oral et l'écrit. In: LUDWIG, R. *Écrire la «parole de nuit»*, *La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994, p.111-129.
- GLISSANT, E. *Le Discours Antillais*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 1997.
- GRUTMAN, R. La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones. In: MORENCY, J.; DESTREMPES, H.; MERKLE, D.; PÂQUET, M. (Orgs.). *Des cultures en contact: visions de l'Amérique du Nord francophone*. Québec: Nota Bene, 2005, p.201-222. Disponível em: <http://www.academia.edu/1074075/>. Acesso em: 24 fev. 2019.
- GUSDORF, G. *Conditions and Limits of Autobiography*. In: OLNEY, J. *Autobiography-Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980, p.28-48.
- HUSTON, N. *A espécie fabuladora*. Um breve estudo sobre a humanidade. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- LEJEUNE, P. *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*. Paris: Seuil, 1996.
- MAINGUENEAU, D. Linguistique, Littérature, Discours Littéraire. *Le français d'aujourd'hui*, v. 175, n. 4, 2011, p. 75-82. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2011-4-page-75.htm>. Acesso em: 24 jun. 2021.



MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradutor Adail Sobral. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MOURA, J. M. *Littératures Francophones et théorie postcoloniale*. 2. ed Paris: PUF/Quadrige Manuel, 2013.

PRUDENT, L. F. Diglossie et interlecte. *Langages*, 15^eannée, n.61,p. 13-38, 1981. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lge_0458-726x_1981_num_15_61_1866. Acesso em: 12 maio 2018.

SANKARA, E. *Postcolonial Francophone Autobiographies: From Africa to the Antilles*. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2011.

TOUMSON, R. Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n. 55, pp. 103-121;doi : <https://doi.org/10.3406/caief.2003.1488>. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1488. Acesso em: 7 nov. 2023.

VITOUX, P. Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique. *Études littéraires*, v.17, n.2,p.261-272, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/500646ar>. Acesso em: 19 jul. 2021.