

REPRESENTAÇÕES DA ESCUTA E DA PALAVRA DA NOITE EM AUTORES FRANCÓFONOS DE ORIGEM ANTILHANA

Maria Bernadette Velloso Porto (UFF/CNPq).
Universidade Fluminense, Niterói, RJ, BR.

Resumo

A partir da representação da escuta como hermenêutica, apropriação espacial e prática interpessoal, propõe-se uma leitura de aspectos da oralitura na obra de autores francófonos oriundos das Antilhas. À luz de pistas fornecidas por Roland Barthes e Jean-Luc Nancy, valorizam-se as relações estreitas entre o gesto de escutar – que vai além dos limites do ouvir – e a prática de contar histórias, vista como lugar de resistência cultural na obra de escritores sensíveis ao processo de criouliização. A análise leva em conta noções como as de opacidade (GLISSANT) e de inteligência da *mêtis* grega (DETIENNE; VERNANT), presentes na arte de fazer do contador de histórias, e a retomada do episódio bíblico de Babel em um romance de Ernest Pépin (Guadalupe).

Palavras-chave: Escuta, oralitura, opacidade, Antilhas

Abstract

From the representation of listening as hermeneutics, space appropriation and interpersonal practice, a reading is proposed of aspects of the oralitura in the work of Francophone authors from the West Indies. In light of clues provided by Roland Barthes and Jean-Luc Nancy, the close relationship between the act of listening - that goes beyond the limits of hearing - and the practice of storytelling is valued, seen as a place of cultural resistance in the work of writers sensitive to the creolization process. The analysis takes into account notions such as opacity (GLISSANT) and the Greek *mêtis* intelligence (DETIENNE: VRNANT), present in the art of the storyteller, and the reappropriation of the biblical episode of Babel in a novel by Ernest Pépin (Guadeloupe).

Keywords: Listening, oral escuta, oralitura, opacity, West Indies

Resumen

A partir de la representación de la escucha como hermenêutica, apropiación espacial y práctica interpersonal, se propone una lectura de aspectos de la oralitura en la obra de autores francófonos oriundos de las Antillas. A la luz de pistas que ofrecen Roland Barthes y Jean-Luc Nancy son valorizadas las relaciones estrechas entre el gesto de escuchar – que va más allá de los límites de oír – y la práctica de contar historias, vista como lugar de resistencia cultural en la obra de escritores sensibles al proceso de criollización. El análisis lleva en cuenta nociones como las de opacidad (GLISSANT) y de inteligencia de la *mêtis* griega (DETIENNE; VERNANT), presentes en el arte de hacer del contador de historias, y la retomada del episodio bíblico de Babel en un romance de Ernest Pépin (Guadalupe).

Palabras claves: Escucha, oralitura, opacidad, Antillas

Escutar é estar tenso em direção a um sentido possível, e, consequentemente, não acessível de imediato

(NANCY, 2002, p.19)

Sobre a escuta e seus sentidos

O corpo sempre foi considerado o primeiro instrumento utilizado para se conhecer, medir e compreender o mundo. Neutralizada ou apagada pelo desenvolvimento das ciências, tal concepção holística se conservou no discurso popular, no interior do qual o corpo se encontra em continuidade com o cosmos (BOËTSCH; TAMAROZZI, 2011, p.179). Nas Antilhas, lugar de memórias da opressão e da resistência, da pulsão mimética e da autenticidade, o corpo aparece frequentemente como espaço tatuado simbolicamente de histórias plurais, construídas a partir do encontro e das fricções entre três continentes, transmitidas pelo circuito de vozes estabelecido “de bouche à oreille”¹, o que

¹ A expressão “de bouche à oreille” leva em conta a complementaridade antropológica existente entre os atos de falar e de escutar, interdependentes e solidários. Em romances antilhanos, como *L’homme au bâton* (1992), de Ernest Pépin, aparece a expressão “radio bois-patate”, prática ligada à circulação de boatos e notícias. Segundo o escritor Raphaël Confiant, um dos autores do célebre manifesto *Éloge de la créolité* (1989) e do ensaio *Lettres créoles* (1999), se Aimé Césaire falava no lugar dos que não tinham voz, ele próprio e outros escritores ligados ao conceito de criouldade buscam inscrever em suas obras a palavra de pessoas anônimas, como o

se manifesta na vida cotidiana, especialmente em determinados espaços e tempos, como o mercado, o pequeno comércio local e as vigílias fúnebres.

Enquanto deslocamento em direção à palavra de outrem, a escuta se faz mobilidade – o que é sugerido na expressão “tendre l’oreille” (NANCY, 2002, p.18). Para o filósofo citado, colocar-se à escuta equivale a estar na borda do sentido, que pode ser interpretado como o gesto de quem se situa no limiar da promessa de uma revelação, em um movimento que supõe tensão, intenção e atenção. Por isto mesmo, a escuta vai muito além de um simples ato biológico. Como pensa Barthes, ouvir é um fenômeno fisiológico, escutar é um ato psicológico. Para ele, esta atividade que, em um primeiro nível, aproxima o ser humano dos animais, se reveste de outras significações. Em um primeiro tipo de escuta, o ser vivo orienta sua audição para índices, valendo-se de sua capacidade auditiva como alerta. Em um segundo nível, a escuta se manifesta como decifração de signos: “escuto como leio, ou seja, segundo determinados critérios” (BARTHES, 1987, p.137). Órgão do alerta, a orelha permite ao homem capturar, selecionar e interpretar os índices auditivos: imóvel, ereta como um animal à espreita, recebe várias informações que levam à tomada de uma decisão. Dotada de um sentido hermenêutico, a escuta conduz ao ato de decodificar o que é obscuro, confuso e silencioso. Quanto ao terceiro tipo de escuta identificado no pensamento barthesiano, ele se dá no campo das relações interpessoais e, em particular, em duas situações: a confissão e a escuta psicanalítica.² Na vivência cotidiana, em uma cena de escuta, existe um vínculo de caráter fático, na qual o sujeito que quer ser escutado parece sugerir ao interlocutor o parentesco entre o “escutar” e o “tocar” (“*ouça-me* quer dizer *toque-me*, saiba que existo”. BARTHES, 1987, p.140). Mesmo em situações que supõem a distância entre os interlocutores, como em uma comunicação telefônica, durante a qual todo o corpo se transfere para a voz, “a escuta fala” (BARTHES, 1987, p.141),

cortador de cana, a empregada, o biscateiro, entre outros seres silenciados ao longo da História. (CONFIANT, 2011, p.6)

² Embora sejam muito ricos, estes dois aspectos de escuta não interessam ao desenvolvimento das presentes reflexões.

pois na reversibilidade de papéis entre aquele que fala e aquele que escuta, até o silêncio significa. Trazendo as pistas fornecidas por Barthes para a contemporaneidade, deve-se levar em conta os avanços das tecnologias da comunicação, como o skype. Na interface de dois corpos aproximados e separados pela tela, cada um se faz presente diante do outro, com sua corporalidade, expressa pela voz e pela imagem. A sugestão barthesiana do parentesco entre o escutar e o tocar – no sentido físico e afetivo – se confirma, assim como a expressividade das pausas e silêncios.

Outro aspecto importante da prática da audição se refere à tomada de consciência espacial, pois pela escuta é possível captar o “sentido próprio do espaço e do tempo, apreendido através da percepção dos graus de afastamento e dos ritmos regulares da excitação sonora” (BARTHES, 1987, p.137). Um exemplo de apropriação do espaço diz respeito à experiência doméstica, já que, na sua regularidade, os ruídos familiares conferem ao ser humano a certeza de ocupar um território que lhe pertence a partir de sua habitabilidade, mesmo quando é precária. À luz de Jean Luc Nancy, sabe-se que escutar é entrar em uma espacialidade (NANCY, 2002, p.33), e, cabe acrescentar, é ocupá-la e compartilhá-la. Isso se dá na representação ficcional das vigílias fúnebres antilhanas, nas quais se neutralizam os efeitos nocivos da morte graças às trocas entre a narração e a escuta, entre o choro e o riso, entre a palavra e o silêncio. Os participantes de uma “veillée funèbre” entram em outro tempo e espaço nos quais se fortalece o pertencimento a uma comunidade e se neutralizam as fronteiras entre a vida e a morte. Retomando palavras de Wagner em *Parsifal*, citadas por Jean Luc Nancy em sua obra *À l'écoute*, pode-se dizer que nas vigílias fúnebres tradicionais antilhanas, “o tempo se faz espaço” (NANCY, 2002, p.33) É o tempo-espaço da festa, ruptura e continuidade³ do cotidiano, irrupção do sentido dionisíaco da existência, pelo dispêndio de energia nas artes de

³ Aqui, ao sentido da festa como descontinuidade na ordem previsível do tempo cotidiano – o que remete a estudos de Mircea Eliade – se acrescenta a sugestão da vigília fúnebre como continuidade do que se dá na vida diária antilhana na qual, pela presença do realismo mágico, os mortos convivem com os vivos. Uma ilustração desta coexistência aparece, em particular, no romance *Pays sans chapeau* (2006), de Dany Laferrière, centrado no retorno da figura do escritor ao país natal, Haiti, onde, ao lado dos vivos, circulam zumbis e fantasmas.

fazer corporais que convocam todos os sentidos, instaurando um novo ritmo à existência.

Tratar dos possíveis sentidos da escuta a partir da leitura barthesiana leva a reconhecer a importância do ritmo. Segundo Barthes, antes da invenção da escrita e da pintura rupestre, o homem desenvolveu a capacidade de reproduzir intencionalmente um ritmo. Através do ritmo, a escuta deixou de ser vigilância pura para se tornar criação (BARTHES, 1987, p.139). É o que se confirma nos estudos de Louis-Vincent Thomas e René Luneau (1975), e Janheinz Jahn (1961), respectivamente, sobre as culturas africanas e neo-africanas, no interior das quais a vibração rítmica desempenha um papel importante nos mitos de criação. Presente não apenas em ritos e cerimônias religiosas, o ritmo intervém em manifestações artísticas como o canto, a dança e a linguagem dos tambores no âmbito de práticas culturais africanas e daquelas nascidas ou reinventadas nas Américas negras, para retomarmos o título de uma obra clássica de Roger Bastide (1974).

O lugar da oralidade na literatura antilhana de língua francesa

Espaço aberto a todos os possíveis (PERISANU, 2005, p.70), o texto literário francófono dá hospitalidade⁴ à diversidade de línguas, encarada menos como signo de tensão e impossibilidade do que como riqueza verbal e cultural. Plural e mestiço, o texto francófono ilustra, sob vários aspectos, as marcas da oralidade na escrita onde não se reconhece uma representação mimética do real, mas efeitos do mesmo.

No que diz respeito às Antilhas, marcados pela superconsciência linguística que, aos olhos de Lise Gauvin (2000), caracteriza os autores francófonos em geral, os escritores levam em conta a difícil passagem do oral ao escrito. Seres de fronteira, o que se deve ao processo colonial, devem inscrever os efeitos da língua crioula em francês, como se destaca nas palavras de Hector Poulet e Sylviane Telchid (1994, p.181):

⁴ Como pensa Patrice Meyer-Bisch (2012, p.92), uma língua hospitaleira supõe a “capacidade de integrar as palavras – e os saberes que elas carregam – vindos de outras línguas”.

(...) a História fez de nós, homens e mulheres da criouldade, seres de fronteira. Nem Negros, nem Brancos, nem Africanos, nem Europeus, nem Índios, nem Americanos (...), somos Janus. (...) Situados nas fronteiras de um mundo majoritariamente oral onde o escrito domina, queremos, ao mesmo tempo, nos inclinar sobre o berço da língua crioula ainda nos cueiros e participar da festa de uma língua francesa em trajes de gala.

Nesta citação extraída do artigo «Mi bèl pawòl mi! ou Éléments d'une poétique de la langue créole» publicado no interior do livro *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise* (1994), reconhece-se a situação de entre-dois mundos vivenciada pelos antilhanos que, desde a escola colonial, foram levados a desprezar sua própria cultura diante da pretensa superioridade do francês e de tudo o que ele exprime no mercado de bens simbólicos. Todavia, seria ingênuo reduzir a complexidade da cultura crioula ao confronto entre o crioulo e o francês, entre uma língua que seria a dos colonizados e outra que pertenceria unicamente aos colonizadores. «Ladrões de fogo» (CASANOVA, 1999, p.353) como outros autores dos espaços ex-cêntricos, cuja autonomia no campo literário passa, necessariamente, pela questão linguística, os escritores antilhanos se apropriaram da língua francesa que deixou de ser simplesmente um bem cultural dos colonizadores. Além disto, o crioulo é fruto da pluralidade e da fricção de línguas, o que confirma a necessidade de se recusar a dicotomia francês/crioulo, estabelecida sem maiores questionamentos. A complexidade linguística nas Antilhas se deve ainda a seu caráter plurilingue: fala-se aí francês, inglês, espanhol, holandês e várias formas de crioulo. Não raro, diferentes línguas são utilizadas em uma única ilha e a própria língua crioula nasceu sob o signo da pluralidade: «Os colonizadores aí deixaram sua língua como herança e (...) ela coabita frequentemente com um crioulo cujas raízes se ligam a diversas fontes» (TURCOTTE, 2010, p.14)

Investidos do desejo de desterritorializar o francês (o francês da França, o francês do francês, o francês francês, para evocar o poema «Hoquet» do poeta Léon Damas, um dos fundadores do movimento da negritude), os escritores antilhanos buscam inspiração na memória da oralidade. Para os autores da francofonia em geral, tirar partido do patrimônio oral constitui uma prática frequente. Senghor, por exemplo, chamou seus poemas de «guimm», «woï» ou «taga», gêneros orais existentes nas culturas serere e wolof (Senegal), que parecem acompanhar a escrita de seus poemas (PERISANU, 2005, p. 71). No interior de seu livro *Les armes miraculeuses*, Aimé Césaire escreveu poemas intitulados Tam-tam, que evocam as batidas do tambor, instrumento privilegiado no contexto antilhano, o que se destaca, em particular, nas cerimônias do *lewoz* (Guadalupe) representadas no romance *Tambour-Babel* (1996), de Ernest Pépin. Patrick Chamoiseau afirmou em uma entrevista (2011) que escreveu o mais crioulo de seus romances, *Solibo Magnifique* (1988), ao som do *gwo ka* e do *bèlè*. Em outros contextos francófonos, personagens vinculados à arte da palavra – que encarnam o contador tradicional – ocupam lugar de destaque, como nos romances: *Le siècle des sauterelles* (Malika Mokkedem, 1992. Argélia), *L'enfant de sable* (Tahar Ben Jelloun, 1985. Marrocos), *Pélagie-la-charrette* (Antonine Maillet, 1979. Acádia) e *La Gribouille* (Antonine Maillet, 1982. Acádia), entre outros. No Quebec, Fred Pellerin se faz porta-voz das pessoas anônimas de sua aldeia (Saint-Élie de Caxton) e publica livros acompanhados de cds com histórias transmitidas através das gerações.⁵

Nas Antilhas, como foi registrado por Patrick Chamoiseau em seu romance *Solibo Magnifique*, o escritor deve se voltar para a figura do contador tradicional para recuperar a «palavra

⁵ Não poderia ser esquecido o belo filme *Babine*, de Luc Picard (2009), cujo roteiro leva a assinatura de Fred Pellerin. Neste filme, um contador de histórias – que tem muito a narrar, pois nunca deixou sua aldeia, como diria Walter Benjamin (1987) – apresenta, sob a forma de uma fábula, a história dos personagens de Saint-Élie de Caxton. Em espetáculos nos quais desempenha o papel de *conteux* e adota o sabor da língua de sua gente, Pellerin desenterra as memórias e as palavras silenciadas, os segredos e os mistérios de seres anônimos de sua terra. Na gravação de seus espetáculos em cds que acompanham seus livros, a presença do público é registrada através de gargalhadas, o que confirma o aspecto interpessoal da escuta em representações da arte tradicional de se contar histórias.

da noite» e toda a sua riqueza memorial e cultural. Visto por Édouard Glissant como um lugar de memória privilegiado na cultura antilhana (GLISSANT, 1990, p.51), o círculo de ouvintes formado em torno do contador de histórias confirma a importância da tradição e da reinvenção do patrimônio oral das Antilhas. No pacto comunicativo estabelecido entre o contador e seu público, este nunca é passivo, intervindo quando interpelado, o que confirma o valor fático da situação criada. Contar, neste contexto, nunca é um ato banal, tornando-se um acontecimento. Para se assegurar do interesse do auditório, o contador desperta sua curiosidade e a mantém desde o início, através de provocações. Para se assegurar do interesse do público, dirige-lhe perguntas de imediato: «Será que o pátio está dormindo?». Cabe aos presentes replicar: «Não, o pátio não está dormindo». Neste momento, o contador se engaja de fato na sua palavra, que ganha um ritmo mais acelerado ao longo de uma enxurrada de vocábulos: «Se o pátio não está dormindo, vai prestar atenção no que vou contar....». Mestre da sedução verbal, tem o domínio da situação graças ao poder de seu verbo, à improvisação, a suas mímicas e a seu gestual. Em resumo, no jogo conduzido pelo contador de histórias, a performance é sempre indispensável. Trata-se de um acontecimento único, um acontecimento da linguagem verbal onde elementos performativos não-textuais se fazem presentes: o jogo do intérprete, o auditório, o investimento corporal, o ambiente cultural (ZUMTHOR apud TURCOTTE, 2010, p. 34). Herdeiro do *griot* africano e do trovador, mas *griot* sem genealogia e trovador sem castelo, o contador antilhano reúne, em sua performance noturna, todas as artes do corpo: conto, poema, dança e música (MAXIMIM, 2006, p.18).

A figura do contador de histórias está nas origens da literatura crioula, segundo os autores de *Éloge de la créolité e Lettres créoles*. No universo da escravidão, única pessoa cuja palavra era mais ou menos livre, podia exercer sua função em vigílias fúnebres. Por ocasião da morte de um escravo, os senhores brancos deixavam os outros escravos se ocuparem do morto e enterrá-lo. Nessa pausa do trabalho, o contador se aproveitava de um momento sem tanta vigilância para falar, levando seu público a mergulhar em um outro tempo, recriado a partir do imaginário e

da cotidianidade. Se, aparentemente, as histórias pareciam levar os ouvintes ao mundo de personagens como Compère Lapin e Compère Tigre, o contador tradicional – cada vez mais raro nas Antilhas – nunca deixava de lembrar a todos que era preciso assumir sua presença na insularidade antilhana. Longe de ser uma espécie de evasão, a fala do contador se ancorava no aqui e agora. Exemplo da resistência cotidiana e paciente, que não tendo o caráter espetacular da assumida pelo «nègre marron» (= quilombola), a ação do contador se confundia com a dos escravos astutos e dissimulados que envenenavam a comida dos *békés*, queimavam campos de cana ou perdiam de propósito seus instrumentos de trabalho (CONFIANT, 2011, p.8).

Oralitura e opacidade

Um conceito deve ser aqui evocado: o de oralitura, utilizado nas Antilhas para designar o caráter estético da produção oral: adivinhações, provérbios, contos, parlendas compõem um repertório muito rico do imaginário antilhano. Lançado nas Antilhas nos anos sessenta por Ernest Mirville, a palavra oralitura – que remete, ao mesmo tempo, ao oral (pelo seu prefixo) e à literatura (pelo seu sufixo), é reivindicado por representantes de uma escrita não escriturária, baseada em uma lógica do pensamento que não coincide com a tradição de uma civilização fundamentada na escrita. As marcas da oralitura em textos antilhanos lhes conferem um aspecto híbrido, criouliizado, graças ao papel do ritmo, à inclusão de provérbios, onomatopeias, neologismos inesperados e estratégias discursivas que remetem à língua crioula. A partir de Édouard Glissant, o projeto de enraizamento da literatura antilhana na oralitura crioula torna-se uma exigência incontornável para os escritores (BERNABÉ, 1997, p.58) que, ao escreverem em francês, irrigam-no, transformam-no e desterritorializam-no pelas marcas identitárias da língua crioula.⁶

Os textos marcados fortemente pela oralitura têm, muitas vezes, um caráter ilegível, em maior ou menor grau (TURCOTTE,

⁶ Segundo Jean Bernabé, a literatura crioula escrita em crioulo está ainda por vir, apesar dos esforços de autores como Gratiand, Rupaire, Frankétienne e Confiand, entre outros. (BERNABÉ, 1997, p.60)

2010, p.146) Isto se deve ao fato de apresentarem elementos estranhos a práticas de leitura consagradas no Ocidente. Para Glissant, é preciso reivindicar o direito à opacidade, que se opõe à imposição da transparência própria do Ocidente. Ao tirar partido da opacidade, escritores antilhanos propõem ao leitor não-iniciado sair de seu conforto para penetrar em certa zona de inquietação. Assim, a palavra da opacidade desestabiliza nossos hábitos de leitura, colocando-nos à escuta de outros saberes e sabores.

O direito à opacidade se conjuga com a escuta e a palavra da noite, encarada no seu sentido físico e metafórico. Na leitura de Jean Bernabé (1997, p.53), a oralitura se caracteriza por seu aspecto noturno e remete tanto às circunstâncias de enunciação quanto a implicações antropológicas e ontológicas. A desobediência à interdição de contar histórias durante o dia acarreta punições significativas: a metamorfose do culpado em garrafa (Guadalupe), em cesto (Martinica) ou em cadáver (Haiti). Como pensa Bernabé, nas três situações, exercer o dom da palavra em pleno dia esvazia a oralitura de sua substância, condena-a a ser apenas pura forma (BERNABÉ, 1997, p.54)

A partir de Bachelard, pode-se dizer que a orelha é o sentido da noite (1946, p.194), tempo-espço da profundidade no qual ressoam os mais diferentes sons e barulhos, captados pelo aguçamento da capacidade auditiva. Nesta hora obscura – quando todos os gatos são pardos (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1999, p.79) –, o próprio contador de histórias se vale da dissimulação como arma da astúcia. Assim, apaga-se, adota um anonimato estratégico para dar realce à sua palavra, tornada acessível para a apropriação pela coletividade e por outros narradores ao longo de gerações.

A relevância do sentido noturno da palavra no imaginário antilhano se confirma no pensamento de um dos autores que ilustram o «duplo palco da representação» (LAROCHÉ, 2009)⁷ haitiana da contemporaneidade. Trata-se de Émile Ollivier,

⁷ Segundo Maximilien Laroche (2009), os numerosos intelectuais haitianos que, há décadas, publicam seus livros em Montreal, Nova York, Paris ou Dakar, provocaram o aparecimento de um duplo palco da representação haitiana: dentro e fora do país.

um dos escritores da diáspora haitiana em Montreal, que, com humor, se definia como um esquizofrênico feliz: durante o dia, sentia-se montrealense; durante a noite, seu lado haitiano vinha à tona, com seus apelos e mistérios.

A circulação de sentidos em *Tambour-Babel*

Inspirado pela releitura do episódio de Babel, visto não mais como sinônimo de castigo, confusão, inacabamento e impossibilidade - tal como foi consagrado ao longo de muito tempo -, o romance polifônico *Tambour-Babel* (PÉPIN.1996) associa a referida passagem bíblica a Pentecostes. Por isto mesmo, dá-se nesta obra o resgate da pluralidade, encarada em toda a parte, durante séculos, como maldição. As palavras de Octavio Paz são elucidativas a respeito do encontro destas duas referências do texto bíblico:

Pentecostes pode ser vista como a redenção de Babel: a reconciliação dos idiomas, a reunião do outro e dos outros na unidade do entendimento. E o milagre maior é que a unidade se alcance sem prejuízo da identidade: cada um, sem deixar de ser o mesmo, é o outro (PAZ, 1991. p.8).

Explorando a complementaridade entre o domínio da palavra, a performance dos virtuosos do tambor e a arte da dança, Pépin valoriza todo o investimento corporal e a capacidade de improvisação ligados ao jogo performativo, presentes nas três situações que convocam o corpo a se fazer presente. Construído, em grande parte, a partir da prática do *lewoz*, espécie de ritual que reúne os grandes mestres da arte do tambor, o livro conta a história do personagem Napo, filho de Éloi e herdeiro de uma linha genealógica pontuada por grandes intérpretes do mesmo instrumento. Contrariando as expectativas paternas, Napo nasce sem o dom que lhe permitiria assegurar o orgulho de uma tradição familiar, o que, aos olhos de seu pai, constitui uma traição. Condenado ao fracasso e à inexistência diante de Éloi e de sua comunidade, em um primeiro momento, o filho desiste de insistir em sua carreira. Por sua vez, ao se ver sem descendente nas searas

da música, Éloi entra em um processo de decadência moral e física. Aproveitando-se da situação, um personagem oportunista chamado Bazile – filho bastardo de Éloi? – se insinua ao lado dele para se afirmar como herdeiro de seu talento musical. *Tambour-Babel* pode ser lido como um romance de aprendizagem no qual Napo deve passar por provas e experiências, desenvolver a capacidade de resistência, a sagacidade, a prudência, qualidades que correspondem à inteligência dos oprimidos que, ao se valerem da astúcia, reverterem situações a princípio desfavoráveis. Trata-se da inteligência da *mêtis* grega, tão bem analisada por Detienne e Vernant (1978) em um estudo clássico.⁸ À luz das pistas fornecidas por Detienne e Vernant, compreende-se o sentido do ritual iniciático vivenciado por Napo: não é gratuito seu encontro no bosque com o Commandeur, guia espiritual⁹ que o ensina a fazer provisão de todas as músicas do mundo. Adotando a prática do desvio que, segundo Glissant (1981), deve ser assumida para se enfrentar uma impossibilidade, Napo se afasta provisoriamente de sua arte e da convivência com seus amigos e familiares, para se tornar inteiramente disponível para captar os ensinamentos de seu mestre espiritual. Valendo-se da escuta como prática interpessoal no sentido barthesiano, Napo vence os obstáculos que o afastavam de seu lugar de «maître *tambouyé*». Ao se mostrar como um devorador de todas as músicas e ritmos do mundo, exercita a força simbólica da oralidade que supõe a importância da boca como órgão responsável pela ingestão de alimentos e pela ação de falar. Se, para Bernabé (1997, p.50), «é com a oralidade como palavra que se instaura o sujeito», a escuta

⁸ A palavra *mêtis*, que designa, como substantivo comum, uma forma particular de inteligência, remete, como substantivo próprio, à figura da Mêtis, primeira esposa de Zeus que a devora quando ela estava grávida de Athena, para incorporar suas qualidades. Por um deslizamento semântico, o nome da divindade mitológica passou a designar um tipo de inteligência concebida como arma dos mais fracos, que reúne o faro, o *savoir-faire*, a astúcia, a dissimulação, a prudência, a previdência, as habilidades do caçador, atributos que permitem a vitória do mais fraco contra os poderosos, sem o uso de armas de guerra.

⁹ Entre outros ensinamentos, o Commandeur diz a Napo: “Babel, c’est belle beauté!” (p.188) e “Celui qui n’aime qu’une musique n’aime pas la musique” (p.189), o que sugere a visão positiva de Babel e o lugar da pluralidade na sua filosofia de mundo. No seu ponto de vista, é preciso amar todas as músicas, deixar-se captar pela escuta da diversidade, pois quem ama somente uma música se mostra incapaz de apreciar a arte musical.

tem um importante papel na plena manifestação da oralidade e no desabrochar da subjetividade. Não é por acaso que um dos conselhos passados a Napo pela sabedoria da ancestralidade de seu guia privilegia a escuta: «Écouter pour entendre! Entendre pour écouter!» (PÉPIN, 1996, p.189). Graças ao exercício da escuta como meio de decifração e seleção de todos os ritmos e melodias, Napo vence os obstáculos que o impediam de assumir seu lugar no mundo. Em outras palavras, a prática da escuta como primeiro passo do processo criativo o levou a ocupar seu espaço identitário na sua coletividade. A partir da escuta, traça os limites de seu território de músico que, na verdade, se abre para todas as possibilidades, uma vez que descobre a força mágica do tambor dos tambores, capaz de conter todas as histórias e memórias do mundo. Ladrão de ritmos e de músicas nascidas em todos os lugares, exercita a poética da Relação (GLISSANT, 1990), aberta ao processo dinâmico, imprevisível e inacabado da criouliização.

Inacabado como a torre bíblica, o tambor do romance de Pépin deve ser lido a partir da perspectiva do devir e da construção contínua. Signo da construção permanente, este instrumento se metamorfoseia sem cessar, associando-se ao fogo, ao rum, à casa, ao navio negreiro, a uma mulher que goza etc... Ilustração da identidade como dinâmica, movimento em direção à escuta de outras sonoridades e histórias, evoca a noção de criouliização, tal como é concebida por Glissant:

A criouliização é uma mestiçagem de artes ou de linguagens que produz o inesperado. É uma maneira de se transformar de modo contínuo sem se perder. É um espaço onde a dispersão permite o encontro, onde os choques de cultura, a desarmonia, a desordem, a interferência tornam-se criativos. É a criação de uma cultura aberta e inextricável, que abala a uniformização pelas grandes centrais midiáticas e artísticas. Ela se dá em todos os campos, músicas, artes plásticas, literatura, cinema, cozinha, em um ritmo vertiginoso (GLISSANT, 2011).

Romance de aprendizagem e da superação de limites, *Tambour-Babel* corresponde a uma iniciação, à passagem da impossibilidade à possibilidade, do impedimento à permissão, do interdito à transgressão, do corpo «amarrado» à liberação dos movimentos, do silêncio do tambor ao virtuosismo do *tambouyé*, do desprezo ao reconhecimento social. Ao longo de um ritual iniciático, Napo entra em contato com a aprendizagem do ritmo vital, da paciência e do recolhimento. Antes de se afirmar como produtor de sentidos e sonoridades, precisou absorver e apreender sons do Diverso, inscritos na natureza e na pluralidade cultural, e aprender a nomear as coisas de seu entorno para construir para si um lugar no mundo. Afastando-se do papel de herdeiro do talento paterno, conquistou sua própria expressão musical, como fundador do futuro.

Assim como o escritor contemporâneo que, segundo Glissant, escreve em presença de todas as línguas do mundo, ao exercitar seu dom, Napo tem consciência da pluralidade de músicas disseminadas pelo mundo. Por isso, sua prática musical representa a identidade-rizoma, (KHORDOC, 2012, p.197), movimento em busca do Outro. Distinguindo-se de seu pai, que recusava qualquer musicalidade produzida fora do espaço antilhano, Napo se interessa por todos os gêneros de música.

Da mesma maneira que Napo não exclui nenhum gênero musical, ele aprende a identificar e a acolher lembranças de diversas naturezas inscritas no tambor. Lugar de memória, este instrumento aparece no romance como reservatório de várias camadas temporais marcadas pelo sofrimento e pela violência. Assim, durante o *lewoz*, os tambores suspiravam em doces agonias, retomavam os espasmos derradeiros de uma dor sem palavras, deixavam-se levar pelo movimento das ondas enormes do oceano, imitavam o estalar do navio negreiro, o ranger das cordas e os uivos do chicote, moíam a mandioca, escavavam fossos de inhames, proferiam ameaças, tiravam a palha das canas, procuravam um espaço para plantar o *poteau-mitan* da terra e da vida, semeavam o amor imitando a orgia, reerguiam deuses caídos e criavam uma língua para substituir todas as línguas perdidas (PÉPIN, 1996, p.110-111). Além da personificação do tambor graças à continuidade entre o corpo e o mesmo instrumento, a

passagem reconstituída aqui aponta para a memória-palimpsesto; para práticas de resistência (*marronnage culturel*); para o projeto de apropriação do espaço pela sacralização do território a partir do desejo de instalação da coluna central do Vodou (*potEAU-mitan*); para a noção de orgiasmo dionisiaco, signo de renovação e de reforço de laços sociais; e para a retomada de Babel. Se, no texto bíblico, uma língua única foi substituída pela pluralidade linguística, aqui várias línguas são substituídas por uma só: a do tambor, capaz de reunir todos os ritmos, todos os sotaques e todas as sonoridades. No circuito que vai da boca à orelha, da fala à escuta, vistos como complementares, dá-se uma inversão do Gênesis, o que é proposto pelo autor no fim de seu romance: «Au commencement était l'oreille....» («No início era a orelha») (PÉPIN, p.236)

Do mesmo modo que o texto literário francófono hospeda a pluralidade linguística, conforme foi ressaltado anteriormente, o tambor-Babel acolhe representantes da diversidade musical, literária e cultural, vindos dos mais variados lugares. Uma passagem, em particular, ilustra a desestabilização dos lugares rígidos da palavra, que se dá na estética crioula, sensível ao exercício de uma escuta da imprevisibilidade baseada na prática da criouliização. Trata-se da missa crioula dionisiaca, vista como um «casamento de mestiçagens», celebrada por ocasião da morte de Vélo, um mestre da arte do tambor. Apavoradas ao escutarem o ritmo dos tambores, as imagens dos santos batem em retirada e na sua cruz o próprio Cristo sente-se triste por não poder participar da dança coletiva nesse espaço do sagrado católico, no qual a irrupção da língua crioula ilumina todos os vitrais e mexe com a rigidez e previsibilidade do ritual da missa. A África, a América negra, o Brasil e todo o colar do Caribe se fazem presentes nesta missa – vigília fúnebre - para abrir para o morto um caminho de luz. Nesta missa «contaminada» pelas vozes crioulas, comparecem, entre outros, Myriam Makeba, Harry Belafonte, Cesaria Evora, Luís Armstrong, Ella Fitzgerald, Joséphine Baker, Antônio Carlos Jobim, Nina Simone, Bob Marley, que, com suas improvisações, confirmam a frase de Glissant: «É possível, em todas as línguas, construir a Torre» (GLISSANT, 1990, p.123). Torre relida como processo em

aberto, elaborado sem cessar pelos contatos fecundos das vozes e escutas noturnas da alteridade.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1946
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973
- BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1974
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël; CHAMOISEAU, Patrick. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989
- BERNABÉ, Jean. De l'oralité à la littérature antillaise: figures de l'Un et de l'Autre. In: LABSADE, Françoise Tétu de (direction). *Littérature et dialogue interculturel*. Sainte-Foy (Québec): Les Presses de l'Université Laval, 1997
- BOËTSCH, Gilles; TAMAROZZI, Federica. *Morceaux exquis: le corps dans les cultures populaires*. Paris: CNRS Éditions, 2011
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999
- CÉSAIRE, Aimé. *Les armes miraculeuses*. Paris: Gallimard, 1946
- CHAMOISEAU, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 1988
- _____. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992
- _____. Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In: LUDWIG, Ralph (dir.) *Écrire la «parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris: Gallimard, 1994
- _____. CONFIANT, Raphaël. *Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature*. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. 1635-1975. Paris: Gallimard, 1999
- _____. Entretien par Luigia Pattano. In: *mondesfrancophones.com*. Revue mondiale des francophones. Fort de France (Martinique), 5 janvier 2011

- CONFIANT, Raphaël. Entretien par Luigia Pattano. In: *mondessfrancophones.com*. Revue mondiale des francophones. Campus de Schoelcher (Martinique), 3 janvier 2011
- DAMAS, Léon. *Pigments. Névralgies*. Paris: Présence Africaine, 1962
- DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Les ruses de l'intelligence: La mètis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1978
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris: Éditions Karthala, 2000
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1981
- _____. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990
- _____. «Le chaos-monde, l'oral et l'écrit». IN; LUDWIG, Ralph (dir.) *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris: Gallimard, 1994
- _____. *Introduction à une poétique du Divers*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1995
- _____. «Un marqueur de paroles (préface)». *Chronique des sept misères*. Patrick Chamoiseau. Paris: Gallimard, 2006
- JAHN, Janheinz. *Muntu: l'homme africain et la culture néo-africaine*. Paris: Seuil, 1961
- KHORDOC, Catherine. *Tours et détours: le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*. Ottawa: Les Presses de l'Université de l'Ottawa, 2012
- LAFERRIÈRE, Dany. *Pays sans chapeau*. Montréal: Boréal, 2006
- LAROCHE, Maximilien. Oraliture et littérature. In: *Sociopoética*. vol.1, numéro 3. Campina Grande: Editora da Universidade Estadual da Paraíba, 2009
- LUDWIG, Ralph. «Écrire la parole de nuit». In: ____ (dir.) *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris : Gallimard, 1994
- MAILLET, Antonine. *Pélagie-la-charrette*. Paris: Grasset, 1979
- _____. *La Gribouille*. Paris: Grasset, 1982
- MEYER-BISCH, Patrice. L'hospitalité par la langue ou la spécificité d'un droit culturel. In: PELLERIN, Gilles et alii. *Manifeste pour*

- l'hospitalité des langues*. Genouilleux (France): Éditions La Passe du vent, 2012
- MOKEDDEM, Malika. *Le siècle des sauterelles*. Paris: Ramsay, 1992
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991
- PELLERIN, Fred. *L'arracheuse de temps: contes de village*. Montreal: Sarrazine Éditions, 2009
- PÉPIN, Ernest. *L'Homme-au-Bâton*. Paris: Gallimard, 1992
- _____. *Tambour-Babel*. Paris: Gallimard, 1996
- PERISANU, Mariana. Hybridité culturelle et mimésis de l'oralité dans les littératures francophones. In: *Dialogues interculturels: enjeux cognitifs et pratiques*. 11/2005
- PICARD, Luc. *Babine*. Film. Scénario et dialogues de Fred Pellerin. Produit par Lorraine Richard et Luc Martineau. Distribué par Alliance Vivafilm. Montréal, 2009.
- PORTO, Maria Bernadette. Babel revisitada nas Américas. In: *Interfaces Brasil/Canadá v.1*. Porto Alegre: Revista da ABECAN, 2001
- Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est «irréversible»*. Le Monde.fr. 03.02.2011 à 19h19 • Mis à jour le 04.02.2011 à 09h53. Propos recueillis Frédéric Joignot
- THOMAS, Louis-Vincent; LUNEAU, René. *La terre africaine et ses religions*. Traditions et changements. Paris: Larousse, 1975
- TURCOTTE, Virginie. *Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais*. Montréal: Figura/ UQAM, 2010
- ZUMTHOIR, Paul. *Performance, réception, lecture*. Longueuil: Le Préambule, 1990