

# RENÉ MARAN E O CONTEUR CRIOULO

Jéssica POZZI\*

**RESUMO:** Apesar do reconhecimento dos importantes movimentos literários arquitetados desde as Antilhas Francesas a partir dos anos 1930 – Negritude, Antilhanidade, Crioulidade –, René Maran tem sido categorizado de maneira geral pela crítica como um escritor africano. É evidente que a notoriedade e o reconhecimento que têm recebido as produções literárias dos países africanos é de suma importância para difusão da diversidade de histórias e culturas do sistema-mundo, e, por isso também, destacar a identidade antilhana se mostra importante a fim de não reproduzir a premissa racista, oriunda da empresa colonial, da civilização contra a barbárie que pressupõe unicamente uma relação entre África-Europa, como afirma Condé (2009), quando se tratando da identidade do sujeito antilo-guianense na contemporaneidade. Analisando a obra de Maran e, mais precisamente, o romance que lhe concedeu o prêmio Goncourt, *Batouala* (1921), percebe-se, no entanto, aproximações com aquela que foi a primeira manifestação de cunho literário desse novo sujeito nascido do horror da escravização nas Américas: a Oralitura. Este trabalho busca, portanto, demonstrar essas semelhanças entre o romance maraniano e a figura do *conteur* antilhano, para enfim ressaltar sua identidade crioula, aproximando-o, portanto, dos estudos literários e culturais que têm sido desenvolvidos em língua francesa nas Américas.

**PALAVRAS-CHAVE:** René Maran. Crioulidade. *Conteur* crioulo. Oralitura.

## Introdução

O crescente debate em torno das literaturas de expressão francesa vem, desde os anos 1930 nas Américas, construindo um campo alternativo de estudos dessas produções, que não mais se restringem ao hexágono europeu. Sabe-se que a

---

\* Mestranda em Letras. UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 91540-000 - pozzisj@gmail.com. Vinculada à linha de pesquisa Pós-colonialismo e Identidades. É licenciada em Letras português/francês pela mesma instituição. Em 2015/2016, atuou como Assistente de Língua Portuguesa em uma escola de ensino fundamental em Caiena, na Guiana Francesa, através do programa de *Assistants de Langues Vivantes Étrangères do Centre International d'Études Pédagogiques*. É também tradutora de Ina Césaire no Brasil, cujo livro *Contos de noite e dia nas Antilhas* foi publicado em 2021 pela editora Figura de Linguagem.

maior parte dos falantes de francês hoje se encontra no continente africano e isso talvez explique a diversidade de obras francófonas surgidas naquele espaço e a merecida atenção que se tem dado a elas dentro e fora da academia. Na América Latina e no Caribe, por sua vez, as literaturas de expressão francesa também emergem com força desde o início do século XX. Nas Antilhas e na Guiana Francesa, Aimé Césaire e Leon Gontran Damas ganham notoriedade com o importante movimento da Negritude, que por sua vez permite, entre concordâncias e discordâncias, outras produções intelectuais que buscam discutir teoricamente a cultura e a literatura nesses territórios, como é o caso do célebre conceito de Antilhanidade, de Édouard Glissant, e também da Crioulidade, que vai se consolidar mais tarde no manifesto intitulado *Éloge de la créolité*, de 1989, escrito por Jean Bernabé, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau<sup>2</sup>. Esses movimentos culturais e literários se mostram, então, importantes na consolidação de um estilo singular para a literatura antilo-guianense, bem como prezam a constituição de uma identidade cultural independente da metrópole francesa, à qual estão ainda associadas politicamente e economicamente as ilhas de Martinica e Guadalupe e a Guiana Francesa.

É curioso, no entanto, o caso de René Maran, este autor que foi literalmente parido no Oceano Atlântico em 1887 – na rota entre a terra natal de seus pais, a Guiana Francesa, e a Martinica, onde foi registrado –, mas que, de modo geral, não tem sido reconhecido como um autor americano de língua francesa. O primeiro autor negro a receber o Prix Goncourt – que mais tarde também seria concedido a outro autor antilhano bastante difundido nas Américas, Patrick Chamoiseau (2004) e seu romance *Texaco* – cresceu entre África e Europa, vivenciando o conflito identitário que provocou o nascimento da Negritude. Há quem diga que Maran foi, justamente, o precursor deste movimento que ficaria conhecido através do célebre poema de Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*<sup>3</sup>, publicado em 1939, ainda que ele mesmo não admita tal título. Percebe-se, por outro lado, que a crítica tem, em sua maioria, classificado René Maran como um escritor africano, o que por sua vez parece reforçar a ideia do entrelugar em que vive o sujeito antilo-guianense, já que se nega a ele uma possível identidade distinta e singular, independente da relação África-Europa, que, de acordo com Maryse Condé (2009), implica na persistência de uma visão que prevalecia em tempos de colonização: a da civilização contra a barbárie.

---

<sup>2</sup> Confira Bernabé et al. (1993).

<sup>3</sup> Confira Césaire (1956).

Evidentemente, Maran influenciou as gerações de escritores africanos que se seguiram já que seu romance *Batouala* (1921)<sup>4</sup> recebeu uma visibilidade que poucos autores negros tinham tido até aquele momento no mundo francófono. Além disso, ele foi ainda muito pequeno morar no Gabon junto da família e concluiu seus estudos na França, de onde partiu, seguindo os passos do pai, Léon Herménégilde Maran, para trabalhar na atual República Centro-Africana, antigo Oubangui-Chari, como funcionário da administração colonial francesa. Foi precisamente neste ambiente que surgiu, então, René Maran escritor, e, não por acaso, a paisagem que figura na maioria de seus romances, bem como seus personagens, e também aquela em que viveu parte de sua infância e de sua vida adulta: a africana.

Na idade adulta, entretanto, o autor viveu também, durante os anos 1930, em Paris, o que lhe possibilitou frequentar os salões literários organizados por Paulette Nardal, sua conterrânea, e conhecer Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Jean Price Mars<sup>5</sup>. Alguns críticos, por consequência disso e de sua obra, evidentemente, que apresenta duras críticas ao sistema colonial francês, o consideram como o precursor da Negritude, como citado anteriormente. É sabido, porém – como se afirma na pequena biografia apresentada no site criado em sua homenagem, organizado por seu neto Bernard Michel em função do centenário de *Batouala* (1921) –, que o autor tinha algumas ressalvas em relação ao movimento. Por isso também, e à vista de sua relação com a literatura francesa, da qual era grande admirador, além do viés que atribui à Maran o título de pai da Negritude, há quem o categorize como assimilacionista.

No entanto, o assimilacionismo ao qual recorrentemente se associam os escritores antilhanos e guianenses – pois não fogem às críticas os contemporâneos adeptos da Antilhanidade de Glissant e da Crioulidade de Bernabé, Confiant e Chamoiseau, por exemplo – tem-se apresentado na contracorrente da ideia de uma identidade crioula, cujo primeiro sintoma, para Maryse Condé (2009), que busca comprovar a constituição dessa nova identidade dos negros submetidos a diáspora, é justamente a destituição das tribos quando de sua chegada às Américas. Afastando-se tanto da Americanidade quanto da Antilhanidade, os autores do *Éloge de la créolité* (1989) vão então destacar o sincretismo sobre o qual se alicerça essa nova sociedade surgida dos encontros das culturas africanas, indígenas, asiáticas e europeia, afirmando-se, por isso, logo no início do manifesto

---

<sup>4</sup> Confira Maran (1921).

<sup>5</sup> As informações biográficas do autor foram retiradas do site René Maran (2021).

“[...] (*n*)i Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles [...]” (BERNABÉ et al. apud BEIRA, 2017, p. 103)<sup>6</sup>.

Para pensar a obra de Maran, portanto, é preciso primeiramente admitir seu estrangeirismo evidente na França, sendo ele um estudante negro no início do século XX, mas também em África, onde, além do distanciamento cultural incontestável em relação às comunidades com as quais mantinha contato, ele ainda representava oficialmente a empresa colonial. Diante disso, mesmo imerso em suas contradições – típicas, aliás, do sujeito antilo-guianense, como já discutiram alguns autores, dentre os quais Frantz Fanon (2020) –, já que condenava o colonialismo, mas ainda assim demonstrava certo patriotismo em relação à França, parece bastante evidente que o autor enquanto sujeito não pertencia nem à África, nem à Europa: foi, enfim, um sujeito americano, um sujeito crioulo.

Olhando para sua obra romanesca, é possível perceber marcas dessa criouldade latente que, no entanto, só seria conceitualizada no fim dos anos 1980, mas que vinha se consolidando desde as grandes deportações forçadas de sujeitos escravizados em território americano. Depestre (2010) aponta, por exemplo, essa criouldade já em Aimé Césaire, injustiçado, de acordo com o autor haitiano, pelas novas gerações de escritores antilhanos. Os motivos para tal exclusão de importantes figuras como Aimé Césaire desse novo movimento identitário-cultural que se configura no fim do século passado – ainda que Césaire seja reconhecido e citado pelos autores do *Éloge de la créolité* (1989) – talvez estejam atrelados ao fato de que o manifesto estabelece algumas características muito bem definidas para uma literatura crioula, baseadas, sobretudo, na figura do *conteur* e sua Oralitura, primeira manifestação com teor literário dessa nova cultura emergente no Caribe Francês, como afirma Chamoiseau (2010).

Ao olhar para a criouldade de maneira mais ampla, não se restringindo, dessa forma, às premissas presentes no manifesto que inaugura o movimento, mas considerando também outras especificidades das produções literárias antilo-guianenses que têm sido publicadas desde a Negritude e que, de certa forma, também remetem à tradição oral – ainda que, por vezes, de maneira sutil –, fica ainda mais evidente a aproximação da literatura de Maran das questões que circundam o *conteur*, essa figura que, conforme Ludwig (2010), evoca a palavra da noite, contrapondo assim a metáfora da luz que desde o século de Voltaire embasa o pensamento analítico do escritor na Europa. Para ler então os autores

<sup>6</sup> “Nem europeus, nem africanos, nem asiáticos, nós nos proclamamos crioulos” (BERNABÉ et al. apud BEIRA, 2017, p. 103, tradução nossa).

antilo-guianenses é preciso assumir a opacidade noturna transcrita na literatura, opacidade esta que também se vê na obra maraniana.

O *conteur*, nascido no e do sistema de *plantations* no caribe francês, em um contexto, conseqüentemente, como afirma Patrick Chamoiseau (2010), de negações absolutas, mas também de multiétnicidade, se apresenta como essa figura para o qual o escritor antilo-guianense precisa, então, “[...] *par-dessus les siècles et les reniements, tendre la main au Maître de la parole*” (CHAMOISEAU, 2010, p.153)<sup>7</sup>. Patrick Chamoiseau vai consolidar, assim, o escritor antilhano como *marqueur de paroles* (gravador de palavras, em tradução nossa), em seu romance *Solibo Magnifique* (CHAMOISEAU, 2016), estabelecendo para a literatura das ex-colônias francesas nas Américas, uma continuidade dessa figura, que

*[...] doit tenter de devenir (comme le conteur originel) un homme seul, debout dans la nuit, solidaire d'un cercle d'âmes écrasées qui lui sert de public ; des âmes écrasées qui attendent de lui l'émerveillement, l'oubli, la distraction, le rire, l'espoir, l'excitation, la clé des résistances et des survies. Un public qui provient de toutes les parts du monde, qui ne fait pas encore peuple, mais qui est désormais conscient de l'infinie diversité du monde. Un public dont la conception du monde a dû entièrement se reconstruire dans le désordre et le chaos, et s'équilibrer de désordre et de chaos. Un public qui, dans ces terres d'Amérique, a dû réinventer le monde à partir des bribes de mémoires diverses. C'est la voix de ce public-là que le conteur assumait, et c'est ce public-là qui a fourni la poétique de notre oralité. L'écrivain créole devant sa feuille doit percevoir autour de lui la présence attentive de cet étrange public* (CHAMOISEAU, 2010, p. 157)<sup>8</sup>.

Para tanto, Chamoiseau (2010) diz ter ouvido o *conteur* para saber como e por que efeitos são contadas essas histórias que atravessam os séculos e, apesar do desaparecimento quase total desse sujeito que precede o escritor, permanecem

<sup>7</sup> “[...] através dos séculos e das rejeições, estender a mão ao Mestre da palavra” (CHAMOISEAU, 2010, p.153, tradução nossa).

<sup>8</sup> “[...] deve tentar tornar-se (como o conteur original) um homem só, de pé no meio da noite, solidário de um círculo de almas destruídas que lhe serve de público; almas destruídas que esperam dele o maravilhamento, o esquecimento, a distração, o riso, a esperança, a excitação, a chave das resistências e da sobrevivência. Um público que provém de todas as partes do mundo, que ainda não forma um povo, mas que é agora consciente da infinita diversidade do mundo. Um público que teve de reconstruir sua concepção do mundo na desordem e no caos, e que teve de se equilibrar na desordem e no caos. Um público que, nessas terras da América, teve de reinventar o mundo a partir dos fragmentos de memórias diversas. É a voz deste público que o conteur assumia, e é este público que forneceu a poética da nossa oralidade. O escritor crioulo, diante de sua folha, deve perceber em torno dele a presença atenta deste estranho público.” (CHAMOISEAU, 2010, p.157, tradução nossa).

no imaginário antilo-guianense. Observando o trabalho de Ina Césaire – que dedicou-se a registrar o patrimônio memorialístico das Antilhas Francesas –, que resultou em três publicações bilíngues (crioulo-francês) de contos crioulos orais (*Contes de Mort et de Vie aux Antilles*, 1976; *Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles*, 1988; *Contes de Nuits et de Jours aux Antilles*, 1989)<sup>9</sup>, com tradução feita por ela mesma para o francês, pode-se perceber algumas características da Oralitura das quais tratam também os autores da Crioulidade e também outros escritores que por ventura não se identifiquem e não se engajem no movimento e que, finalmente, parecem tecer igualmente a escrita de René Maran.

*Batouala* (1921), o primeiro e *véritable roman nègre* – como afirma seu subtítulo – é ambientado em África, assim como grande parte da obra romanesca de René Maran. Isto somente fica evidente, no entanto, quando se sabe que Batouala, o protagonista, pertence à tribo dos Bandas, principal grupo étnico da República Centro-Africana, além, é claro, do polêmico prefácio que descreve geograficamente o cenário onde se desenvolve o romance – paisagem esta que, aliás, é cercada por rios, como uma ilha fixada no centro do imenso continente africano. A narrativa, então, decorre em torno das inquietações do personagem principal, chefe da tribo dos Bandas, que não consegue dormir e se questiona sobre os motivos para se levantar de manhã, já que o homem branco o trata como inferior, sua esposa preferida está prestes a abandoná-lo e seu pai morre durante uma festividade organizada por ele, morte esta que o protagonista atribui àquele que tenta, justamente, seduzir sua esposa: seu inimigo Bissibingui.

As relações conflitantes que atravessam a existência de Batouala, bem como a natureza que se descreve no texto, entretanto, são compartilhadas também pelo universo do conto oral crioulo das Antilhas e da Guiana Francesa, nos quais se percebe igualmente características que poderiam ser relacionadas ao continente africano por conta de uma evidente influência da oralidade ancestral dos griôs que permaneceu instigando a identidade desse sujeito subjugado e escravizado nas plantações de onde nasceu o *conteur* crioulo. É o caso, por exemplo, de animais como o elefante e o leão, que figuram nos contos crioulos, mas que não pertencem ao território americano, bem como o fenômeno da animalização, também bastante presente na obra de Maran, cuja recorrência é igualmente frequente na palavra do *conteur*. Para Ina Césaire (1984), se comparados os contos africanos, que a autora chama de originais, isto é, vindos da tradição oral africana, e os contos antilhanos, então, poucas mudanças serão reconhecidas a nível da

---

<sup>9</sup> Confira Ina Césaire (1989, 1988, 1976).

temática, com exceção da simbologia, da moral e da construção narrativa que se destacam no conto crioulo nas Américas.

Assim, Césaire (1984) reconhece que ambos os contos, africano e crioulo, se configuram a partir de problemas fundamentais apresentados no decorrer das narrativas como a vida, a morte, o amor, o ódio, a felicidade e a tristeza, o mundo humano e o maravilhoso, a natureza e a cultura, garantindo, portanto, sua universalidade. O conto crioulo, contudo, apresenta algumas características bastante particulares que, por sua vez, parecem se reproduzir também na narrativa de Maran. Percebe-se, por exemplo, a ausência do pai nesse sistema familiar representado nas narrativas crioulas, o que remete à estrutura social matrifocal antilhana constituída a partir de um sistema escravista cujas violências não se restringiam ao físico. Coincidentemente ou não, o leitor acompanha a perda do pai por *Batouala*, fato que intensifica seus questionamentos iniciais sobre a vida.

A maior disparidade percebida no nível do conteúdo do que se conta em África e na América para Césaire (1984), entretanto, é justamente a falta fundamental de um mito fundador que acaba por desaparecer a partir da diáspora forjada pelo colonizador visto que os povos crioulos nascem do empreendimento colonial e, conseqüentemente, de uma economia escravista cuja dura realidade não deixa espaço para fantasias. Não há, portanto, nas ex-colônias francesas das Américas, a presença de nenhum dos grandes mitos épicos que se percebe na tradição oral africana, questão apontada por muitos intelectuais antilhanos que vêm pensando a identidade dos povos crioulos, como Glissant e os autores da Crioulidade. De certa forma, então, isto poderia justificar a ambigüidade e a confusão do sujeito diaspórico que tem sua origem no horror, assim como poderia explicar os questionamentos do protagonista maraniano para além de uma ligeira análise racial que se impõe em primeiro plano.

Além disso, é possível traçar um paralelo entre a construção narrativa em *Batouala* (1921) e a estrutura dos contos orais crioulos registrados por Ina Césaire. Ainda que escritos em gêneros distintos, comparar e destacar convergências e divergências entre a obra de Maran e os contos oriundos da Oralitura crioula se mostra um processo bastante rico de resgate das origens da escrita do autor já que os contos orais vão consolidar a maneira de narrar que distingue a literatura antilhana e guianense da metropolitana. Mesmo se utilizando dos gêneros consolidadamente europeus, Maran inclui, então, em sua obra marcas da oralidade do *conteur* que são também reproduzidas nos escritos antilo-guianenses contemporâneos – como nos célebres romances do já citado Patrick Chamoiseau, ou naqueles de Raphaël Confiant, Maryse Condé, da própria Ina Césaire, e

de outros tantos romancistas e poetas guianenses como Lyne-Marie Stanley e Sylviane Vayaboury – e que dão ao leitor a impressão de estar lendo em crioulo, remetendo então ao conto tradicional, conforme explica Confiant (2010).

As estratégias de desvio caracterizadas por Édouard Glissant e percebidas nas obras desses autores, segundo Lise Gauvin (2016), se apresentam nos romances crioulos de forma sintomática, refletindo, portanto, a situação de diglossia em que vivem esses sujeitos escritores nas Antilhas, na Guiana Francesa e, deve-se acrescentar, também nas ex-colônias francesas em África. Geralmente, essas estratégias mostram-se através de recursos linguísticos no sentido de “desfazer” os gêneros literários próprios da cultura europeia, como afirma Glissant em entrevista para Gauvin (1992), já que o papel que lhes foi atribuído pela literatura dita ocidental não satisfaz o fazer literário antilo-guianense que busca descrever não apenas o real, mas também o imaginário dos crioulos americanos. Nesse sentido, a ruptura da qual trata Chamoiseau (2010) quando da passagem do oral ao escrito perpassa também a utilização do gênero romance, que pertence igualmente à cultura crioula, já que ela tem sofrido evidentes influências do colonizador desde o processo colonizatório, mas que não pode se reproduzir como mera cópia do olhar exotizante que, através da literatura, edificou uma ideologia orientalista.

A *parole* (palavra) do *conteur* aparece então refletida nas produções antilo-guianenses, repercutindo assim nos escritos desses autores as contradições de uma identidade que não pôde até então se consolidar totalmente visto a conjuntura atual dos territórios ultramarinos franceses, cujo sistema econômico se mantém praticamente o mesmo desde que eram colônias, conforme Maryse Condé (2009). Essas características percebidas nos contos crioulos e na literatura contemporânea antilo-guianense podem ser destacadas, então, em *Batouala* (1921) de Maran, a começar por seu narrador que, em terceira pessoa, não só observa e narra os conflitos, mas também emite opiniões em uma fala coloquial. O uso do pronome “*on*” do francês, o mesmo usado pelo *conteur* crioulo em seu *status* de não cidadão em um contexto escravista, como afirma Edwards (2014), e que só mais tarde se transforma em “*nous*” (nós) a fim de materializar o coletivo desse público que se constitui, para Chamoiseau (2010), na desordem e no caos em busca da formação de um povo, atribui impessoalidade a esse sujeito narrador que acaba então por se aproximar do *conteur*. Além disso, muitas repetições e interjeições, característica bastante notável nos contos transcritos por Ina Césaire (1989), por exemplo, que faz questão de não apagar tais marcas de oralidade, são também percebidas no texto de Maran.



Essas intervenções do narrador, por vezes, deixam ao leitor a impressão mesmo de ouvir uma história oral, como citado. Em uma passagem que parece-nos bastante emblemática dessa criouldade que se traduz em marcas da oralidade na escrita, o narrador, anunciando o chamado dos *tams-tams* – tambores usados para transmitir mensagens, que, aliás, nunca são descritos através da palavra *tambour* em francês ao longo de todo o romance – e evidenciando ainda o que parece ser um movimento que faz com as mãos, apontando para todos os lados e consolidando sua performance que extrapola o texto escrito, declara: “*Et voici que, là-bas, là-bas, plus loin que là-bas, plus loin encore, de toutes parts, à gauche, à droite, derrière lui, devant lui, des bruits semblables, des roulements identiques, des tams-tams pareils grondaient, persistaient, répondaient [...]*” (MARAN, 1921, p. 40-41)<sup>10</sup>.

Os elementos de performance que o texto escrito geralmente não é capaz de reproduzir, portanto, se traduzem em questões narrativas e na linguagem utilizada ao longo do romance. Além do exemplo anterior, pode-se citar ainda outros aspectos como a repetição de palavras – “[...] *les mouches se mirent à bourdonner, les mouches, les mouches [...]*” (MARAN, 1921, p. 57)<sup>11</sup> ou ainda “*Un à un, les oiseaux se taisaient. Un à un, les charognards disparurent*” (MARAN, 1921, p. 57)<sup>12</sup>; a repetição dos verbos no fim de frases, que remetem a um fenômeno muito comum em língua crioula – “*Je dirai à Batouala que tu le trompes avec Bissibingui. Je lui dirai...*” (MARAN, 1921, p. 55)<sup>13</sup>; as interjeições do narrador, que parecem por vezes anunciar um juízo de valor sobre as ações e decisões tomadas pelos personagens; as onomatopéias reproduzidas ao longo do texto, bem como os ditos populares, como também o faz o *conteur*; e a reprodução da oralidade em palavras do francês, não só através das falas dos personagens, mas também do narrador, como nos vocábulos “*bondjou*”, para se referir aos franceses, claramente uma reprodução de *bonjour*, ou então “*les blancs frandjés*”, e ainda “*les blancs zalémans*” – *les blancs allemands* – e “*doctorro*”, em referência à *docteur* – estratégia também usada por Chamoiseau em seu romance *Solibo Magnifique* (2016), por exemplo, cujo vocábulo “*inspecteur*” é, na fala de alguns personagens, transcrita como “*inspectère*” sem qualquer explicação por parte do autor-narrador-

<sup>10</sup> “E aí então que lá, lá, mais longe que lá, mais longe ainda, de todas as partes, à direita, à esquerda, atrás dele, diante dele, barulhos parecidos, rataplãs idênticos, *tams-tams* semelhantes rufavam, persistiam, respondiam [...]” (MARAN, 1921, p. 40-4, tradução nossa).

<sup>11</sup> “[...] as moscas começaram a zunir, as moscas, as moscas” (MARAN, 1921, p. 57, tradução nossa).

<sup>12</sup> “Um a um, os pássaros se calaram. Um a um, os abutres desapareceram” (MARAN, 1921, p. 57, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Eu direi à Batouala que você o trai com Bissibingui. Eu direi...” (MARAN, 1921, p. 55, tradução nossa).

personagem. Além disso, frases curtas que repetem uma informação dada anteriormente e anunciam o que virá a seguir, como “*Ils chantent*” (MARAN, 1921, p. 61) antes de reproduzir uma canção – essas que, aliás, permeiam e dão ritmo à narrativa – são também recorrências percebidas na Oralitura transcrita e traduzida por Ina Césaire (1989).

Essas marcações de oralidades e reproduções na escrita do sotaque dos personagens, que se apresentam também em obras de autores que consagram a Crioulidade antilhana, ou ainda a reprodução de ditos populares, algo que vai recorrentemente aparecer também no texto de Maran, constituem deslizamentos linguísticos que, para Gauvin (2016), permitem ao leitor o questionamento sobre as fronteiras do real e do imaginário, bem como acontece nas narrativas crioulas ditas pelo *conteur*. Para a autora, essas características são consequência da encruzilhada de línguas em que se encontra o escritor de expressão francesa nas Américas – seja ele norte-americano ou latino-americano – o que gera, por conseguinte, uma certa “sobre-consciência linguística”, fazendo da língua e da literatura um campo de reflexão privilegiado de ficção e de fricção.

Percebe-se, então, que o texto de Maran, bem como a literatura Antilhana, dá atenção especial para o que diz respeito à oralidade, o que garante singularidade ao seu fazer literário, bem como os empreendimentos percebidos na literatura antilo-guianense contemporânea. Não parece apresentar-se de forma regular no texto do autor, no entanto, uma necessidade explicativa, no corpo do texto ou em nota, desses desvios linguísticos, mesmo que se suponha que seu leitor seja branco devido ao meio de divulgação de sua obra ou ainda por conta de marcas narrativas que explicitam esse fato, como quando o narrador fala diretamente ao leitor, usando o imperativo, depois de explicar a necessidade de velar um corpo durante vários dias: “*Dites après cela que l'on a tort d'exposer les morts, et de les exposer longtemps*” (MARAN, 1921, p.103)<sup>14</sup>. Assim, observa-se ainda a sensibilidade perspicaz do autor de *Batouala* (2021), que escreve para seus iguais, visto a maneira como narra, as temáticas abordadas na obra e seu polêmico prefácio, mas que reconhece muito bem seu verdadeiro leitor: o homem branco colonizador. Nesse sentido, bem como o faz também Chamoiseau em sua obra, ao inserir elementos não evidentes a um leitor que não faz parte do universo da narrativa, o autor desestabiliza a forma do romance como se conhece, reinventando esse gênero e estabelecendo fronteiras maleáveis entre ficção e realidade, interpelando

---

<sup>14</sup> “Diga depois disso que a gente está errado em expor os mortos, e de expor eles durante tanto tempo” (MARAN, 1921, p.103, tradução nossa).

e obrigando o leitor a uma constante reavaliação do pacto enunciativo, como afirma Gauvin (2016).

No nível temático, a morte, que permeia todo o texto do romance – visto que “(d)epuis que les bondjous étaient venus s’établir chez eux, les pauvres bons noirs n’avaient pas de refuge autre que la mort.” (MARAN, 1921, p.99)<sup>15</sup> –, merece certa atenção já que percorre igualmente todo o imaginário antilo-guianense e habita os contos crioulos orais, seja em seu conteúdo, seja porque, segundo a tradição, após o fim da escravização, a contação de histórias em âmbito público se dava justamente nos cerimoniais fúnebres. O leitor acompanha então, desde os questionamentos iniciais do protagonista Batouala, dispostos no primeiro capítulo através de um fluxo de consciência do personagem, até sua morte por conta do ferimento causado pelo ataque da pantera, a degradação desse que possui o mais alto cargo da tribo dos Bandas.

Apesar de afirmar que somente o silêncio e a solidão velam Batouala em seu leito de morte, no entanto, quando finalmente o protagonista pode adentrar a grande noite e dormir tranquilo, sem os questionamentos iniciais que o angustiam, o narrador está ali, como o *conteur* crioulo, velando e contando por ele. Além disso, se nos detemos a interpretar a morte do protagonista e chefe da tribo dos Bandas alegoricamente como o faz, por exemplo, o narrador de *Solibo Magnifique* (2016) que, através da morte do último *conteur* da Martinica narra também a morte simbólica da tradição oral – permitindo, através do autor-narrador-personagem Patrick Chamoiseau, o desponte de uma tradição literária crioula antilhana –, a morte de Batouala ressignifica a organização do sujeito negro africano, que a partir do êxito da empresa colonial, perde até mesmo o direito de organizar-se em tribos. Se Batouala foi até então o guardião da tradição e morre enfim solitário, quem dará continuidade aos costumes dos antigos, portanto?

Desta forma, fica evidente também, quando observando no narrador tais características típicas do *conteur*, a progressão narrativa do texto, que se dá de maneira circular, bem como a passagem do tempo, que se apresenta através das estações do ano. Além disso, a construção textual não progride de maneira linear, mas sim fragmentada, constituída de recortes de histórias e vozes ressonantes, o que mais uma vez, conforme Turcotte (2010), permite ao leitor ter uma experiência próxima daquela que tem o público do *conteur* crioulo, como já citado. Assim como a linguagem e a maneira de narrar, contribuem ainda para tal experiência as descrições da paisagem, bem como os costumes, que parecem constituir

<sup>15</sup> “(d)esde que os *bondjous* tinham chegado para ficar em seu território, os pobres bons negros não tinham outro refúgio além da morte” (tradução nossa).

símbolos compartilhados por alguns países africanos e o espaço caribenho. É o caso dos *bananiers*, por exemplo, das estações que se dividem em seca e chuvosa, dos fenômenos naturais que se anunciam, como os tornados, etc. Mais do que isso ainda, as temáticas apontadas por Ina Césaire como representativas de um materialismo espontâneo na Oralitura antilo-guianense parecem também se repetir em *Batouala* (1921): a revolta, que começa a se estruturar na festividade ritualística organizada pelo chefe da tribo, a astúcia, representada na figura de Bissibingui, que tenta escapar da situação de submissão imposta pelo homem branco unindo-se a ele, e a fome, que se apresenta na necessidade da caça.

Cabe, ademais, deter-se brevemente sobre esses outros importantes personagens do romance que merecem atenção no que diz respeito às coincidências narrativas entre Maran e seus conterrâneos guianenses e antilhanos: Bissibingui e sua amante, Yassiguindja, esposa de Batouala. Primeiramente, a astúcia do rival do chefe da tribo que sustenta um dos importantes conflitos no meio do qual se encontra Batouala e que, finalmente, leva-o a ser atacado pela pantera, cujo ferimento resulta em sua morte, se revela, aproximando-o, então, do célebre personagem de Ti-Jean, que figura inúmeros contos orais antilhanos e que pode ser comparado a outras figuras construtivas do imaginário dos países latino-americanos – como o próprio Macunaíma no Brasil. Ele é o *toutougou*, “miliciano” na linguagem dos brancos, como o próprio personagem afirma no texto, e vê nisso vantagens. Yassiguindja, por sua vez, ao contrário do que declara anteriormente o narrador sobre não haver saída para o homem negro além da morte desde que o homem branco pisou em suas terras – contrapondo, portanto, as divagações do chefe da tribo que parece também não ver saída diante da situação que o desanima – e apesar da complacência de seu amante para com as ações dos brancos, se quer viva, mas de outra forma. Ela afirma que pode “[...] *vivre beaucoup de saisons de pluies encore [...]*” (MARAN, 1921, p. 123)<sup>16</sup> e por isso sugere a Bissibingui fugir, remetendo-nos a uma estratégia que se evidencia igualmente nas Américas através da marronagem.

Nesse sentido, ao se revelarem as muitas referências que se tem de África nas Antilhas e na Guiana Francesa, justamente por serem constituídas majoritariamente por esse sujeito negro diaspórico, percebe-se que as aproximações que se podem fazer entre o mais aclamado romance de Maran e a Oralitura que se institui nas ex-colônias francesas nas Américas são inúmeras. Além disso, destaca-se, como discorremos anteriormente, a figura do *conteur*, descendente do griô, que, entre

<sup>16</sup> “[...] viver ainda muitas estações de chuva [...]” (MARAN, 1921, p. 123, tradução nossa).

coincidências e diferenças, une os dois continentes e seu passado ancestral comum. *Là-bas* (lá, em português), quando aparece no texto, é quase sempre um advérbio que se refere à França, portanto, demonstrando uma relação distante com a metrópole tanto em África quanto nas Américas. Ademais, o polêmico prefácio da obra anuncia desde a primeira página a história desses personagens em crise identitária como algo que o autor presenciou em seus dez anos de trabalho em Oubangui-Chari. Repete-se, portanto, a famosa formulação retomada a cada noite de contação de histórias nas Antilhas e na Guiana Francesa na voz dos *conteurs*, que frequentemente iniciam suas intervenções afirmando-se espectadores daquilo que contam.

Outra questão bastante importante poderia ser ainda destacada no sentido de aproximar o texto de Maran daquilo que tem se constituído como uma tradição literária em língua francesa nas ex-colônias do Caribe: a temática da aculturação e da perda da tradição, que atingiu certamente o continente africano através da empresa colonial, mas, parece-nos, não de maneira tão agressiva como no sistema de *plantations* das Américas, onde o escravizado era submetido a condições de zumbificação, nos termos de Depestre (2001). O tema, que percorre igualmente todo o texto de Maran, se vê evidenciado na voz de *Batouala* quando de sua preocupação para com a preservação das tradições dos antigos, cuja continuidade recai sobre ele, justamente esse sujeito que não pode garantir tal seguimento já que para ele se apresentam somente duas vias: a crise existencial ou a morte.

Finalmente, para além das questões estruturais e temáticas, percebe-se também uma aproximação de René Maran com os escritores antilo-guianenses no que diz respeito a aspectos mais amplos que permeiam sua biografia. Como Damas e Césaire, René Maran, ao sair de sua terra natal e encontrar-se em território metropolitano, constatando então as barbáries da colonização nas ex-colônias, descobre sua identidade distinta daquela presente na Europa, utilizando-se, assim, do estranhamento inicial para combater e subverter o sistema a partir de dentro. Denunciando o colonialismo, sua obra, de maneira geral, carrega ainda muitas outras características similares às manifestações artístico-identitárias surgidas nas plantações americanas e expressas na voz do *conteur* crioulo, como, por exemplo, a animalização já citada, simbologia social ligada diretamente à sociedade antilhana colonial, conforme Ina Césaire (1984), empregada nas manifestações literárias com o objetivo de disfarçar a violenta crítica ao sistema escravista que Maran, em *Batouala* (1921) precisamente, faz questão de explicitar. Mesmo seu romance mais destoante, *Le Cœur Serré* (MARAN, 1918), ambientado na França e sobre

o qual se afirma ser autobiográfico, possui marcas dessa criouldade maraniana e, talvez se pudesse afirmar, ainda, sua latinoamericanidade, já que a narrativa remete diretamente às Américas quando tratando da terra natal do protagonista. Mais do que somente *Le Coeur Serré*, porém, a obra de René Maran como um todo parece contemplar a biografia do autor de forma panorâmica, explicitando, então, as certezas e as angústias de um sujeito negro americano em diáspora, que retorna ao “país” natal de seus antepassados, como quiseram Aimé Césaire e Léon Gontran Damas, mas que também conhece e integra de forma íntima a empresa colonial, da qual ele mesmo é fruto.

### **RENÉ MARAN AND THE CREOLE CONTEUR**

**ABSTRACT:** *Despite the recognition of important literary movements in French Antilles from the 1930s onwards – Negritude, Antillanité, Creoleness –, in general René Maran has been categorized by critics as an African writer. Evidently, the notoriety and recognition that the literary productions of African countries have received is of paramount importance for the dissemination of the diversity of histories and cultures of the world-system. That's why highlighting the Antillean identity proves itself important in order to not reproduce the racist colonial premise of civilisation against barbarism. This premise presupposes only a relation between Africa and Europe, as Condé (2009) claims, when it comes to the identity of the Antilo-Guyanian subject in contemporaneity. Analyzing Maran's work and, more precisely, the novel that awarded him the Prix Goncourt, *Batouala* (1921), one can see, however, similarities to the first manifestation of a literary nature of this new subject born from the horror of enslavement in the Americas: the *Oraliture*. Therefore, this paper seeks to demonstrate these similarities between the Maranian novel and the figure of the Antillean conteur to finally emphasize his creole identity, bringing it to the literary and cultural studies that have been developed in the French language in the Americas.*

**KEYWORDS:** *René Maran. Creoleness. Creole contour. Oraliture.*

### **REFERÊNCIAS**

- BEIRA, D. da S. **Éloge de la créolité**: para uma tradução crioula. 2017. 189f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Brasília, 2017.
- BERNABÉ, J. et al. **Éloge de la Créolité**. Paris : Gallimard, 1993.
- CÉSAIRE, A. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence Africaine, 1956.
- CÉSAIRE, I. **Contes de nuits et de jours aux Antilles**. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.

CÉSAIRE, I. **Contes de Soleil et de Pluie aux Antilles**. Vidéogramme CRDP, 1988.

CÉSAIRE, I. Conte africain traditionnel et conte antillais résurgent. **Notre librairie**, Paris, n.73, p.77-79, jan.-mars 1984.

CÉSAIRE, I. **Contes de Mort et de Vie aux Antilles**. Traduits et édités par Joëlle Laurent et Ina Césaire. Paris: Nubia, 1976.

CHAMOISEAU, P. **Solibo Magnifique**. Barcelona: Gallimard, 2016.

CHAMOISEAU, P. Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In: LUDWIG, R. (Org.). **Écrire la "parole de nuit"** : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010. p. 151-158.

CHAMOISEAU, P. **Texaco**. Saint-Amand: Gallimard, 2004.

CONDÉ, M. **La civilisation du bossale**. Paris : L'Harmattan, 2009.

CONFIANT, R. Questions pratiques d'écriture créole. In: LUDWIG, R. (Org.). **Écrire la "parole de nuit"** : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010. p. 171-180.

DEPESTRE, R. Les aventures de la créolité. In: LUDWIG, R. (Org.). **Écrire la "parole de nuit"** : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010. p. 159-170.

DEPESTRE, R. Bom-dia e adeus à negritude. Tradução de Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. 2001. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

EDWARDS, C. (Ed.). L'authenticité tant anticipée: le conte antillais à la scène chez Ina Césaire et Maryse Condé. In: VÉTÉ-CONGOLO, H. (Ed.). **Le conte d'hier aujourd'hui: Oralité et Modernité**. Paris : L'Harmattan, 2014. p.213-238. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/292605323\\_L%27a\\_uthenticite\\_tant\\_anticipee\\_le\\_conte\\_antillais\\_a\\_la\\_scene\\_chez\\_Ina\\_Cesaire\\_et\\_Maryse\\_Conde](https://www.researchgate.net/publication/292605323_L%27a_uthenticite_tant_anticipee_le_conte_antillais_a_la_scene_chez_Ina_Cesaire_et_Maryse_Conde)>. Acesso em: 5 jun. 2021.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento com colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GAUVIN, L. Des littératures de l'intranquillité. **Intercâmbio**, Porto, v. 9, n. 2, p. 27-33, 2016. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184id2746&sum=sim>>. Acesso em: 28 maio 2021.

GAUVIN, L. L'imaginaire des langues: Entretien avec Édouard Glissant. **L'Amérique entre les langues**, Montréal, v. 28, ed. 2-3, 1992.

LUDWIG, R. (Org.). **Écrire la "parole de nuit"** : La nouvelle littérature antillaise. Saint-Amand: Gallimard, 2010.

Jéssica Pozzi

MARAN, R. **Batouala** : véritable roman nègre. Paris: A. Michel, 1921.

MARAN, R. **Le Cœur Serré**. Paris: Éditions Flammarion, 1918.

RENÉ Maran. Disponível em : <<https://renemaran.com>>. Acesso em: 20 maio 2021.

TURCOTTE, V. **Lire l'altérité culturelle dans les textes antillais**. Montréal: Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2010. (Collection Mnémosyne, 02). Disponível em: <[http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/lire\\_lalterite\\_culturelle\\_m02\\_coupe.pdf](http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/lire_lalterite_culturelle_m02_coupe.pdf)>. Acesso em: 09 jun. 2021.

