

Literatura e oralidade no Haiti

A poesia em Crioulo de Georges Castera

Profa. Dra. Normelia M Parise (FURG)¹

Resumo: Neste artigo propomos uma abordagem da relação entre oralidade e literatura no Haiti, focalizando a produção poética em Crioulo de Georges Castera. Procuramos, primeiramente, situar o contexto histórico no qual surge o interesse pelo folclore no Brasil e no Haiti, o dos anos 20, em relação à busca de uma expressão nacional em cultura e literatura. Sublinhamos neste processo a importância da etnografia. Em seguida, abordamos esta questão no Haiti, onde a relação entre oralidade e escrita se coloca em termos de oposição entre o Crioulo e o Francês, entre cultura haitiana e cultura francesa. Finalmente, propomos uma leitura da poesia em Crioulo de Georges Castera motivada pelo projeto de criar uma poesia moderna em Crioulo e de dar a esta língua um estatuto de escrita poética.

Palavras-chave: Haiti - Literatura - Oralidade - Poesia - Crioulo

Résumé: Dans cet article nous proposons une approche du rapport entre oralité et littérature en Haïti, focalisant la production poétique en Créole de Georges Castera. Nous cherchons d'abord à situer le contexte historique dans lequel surgit l'intérêt pour le folklore ou la culture populaire (orale) au Brésil et en Haïti, à savoir celui des années 20, en rapport avec la quête d'une expression nationale en culture et en littérature. Nous soulignons dans ce processus l'importance de l'ethnographie. Ensuite, nous abordons cette question en Haïti où le rapport entre oralité et écriture se pose en termes de l'opposition entre la langue Créole haïtienne et la langue française, entre la culture haïtienne et la culture française. Finalement nous proposons une lecture de la poésie en créole de Georges Castera motivée par le projet de créer une poésie moderne en Créole et de lui donner un statut d'écriture poétique.

Mots clefs: Haïti - Littérature - Oralité - Poésie - Créole

Pwezi se nan lavi sa sòti

Pwezi se nan lari sa sòti (G.C.)

[A poesia vem da vida / A poesia vem da rua]

¹ Mestre em Estudos Francófonos e Doutora em Literatura comparada. Professora Adjunta da Universidade do Rio Grande (FURG). Email: normelia_parise@hotmail.com

Neste artigo abordaremos a relação entre literatura e oralidade no Haiti, focando a produção poética de Georges Castera. Retomo aqui a comunicação *Rencontre entre Macunaima et l'Oncle* para situar a questão da oralidade no Haiti e a relação entre tradição oral (folclore) e literatura. E, em seguida, a comunicação *Pour une poétique créole: poésie, oralité et modernité chez Georges Castera*. No Brasil como no Haiti, a valorização da oralidade vincula-se à relação entre culturas e práticas orais, etnografia e formação da literatura nacional. Isso porque a valorização da oralidade nos estudos literários e nas ciências sociais, sobretudo nos países chamados pós-coloniais, coincide com os movimentos de constituição de uma cultura e de uma literatura nacionais nos anos 20, com os *Modernismos*, os *Indigenismos* e a *Negritude* nas Américas e no Caribe.

Mário de Andrade e Jean Price-Mars são duas figuras importantes na constituição de uma sensibilidade, de um imaginário e um pensamento nacionais no Brasil e no Haiti, nos anos 20. Ambos basearam seus projetos nas formas e práticas orais, através de pesquisas etnográficas, com o intuito de combater o "bovarysme culturel" das elites. Mario de Andrade vincula-se ou é vinculado ao movimento Modernista e Antropofágico; Price-Mars ao PanAfricanismo, à Negritude (de Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et de Léon Gontran Damas) e ao Indigenismo haitiano cujo primeiro número da *Revue Indigène* aparece em 1928, mesmo ano de publicação de *Macunaima*, de *Ainsi parla l'Oncle* e da *Revista Antropofágica*. O ano de 1928 nos parece, assim, emblemático na invenção ou reinvenção do povo e da nação na América latina e no Caribe.

No momento em que, em Paris então capital cultural e literária, a Europa “*se africaniza*”; em que as “*artes negras*” passam a ocupar o centro da produção e da reflexão sobre a música, a pintura, a escultura, a literatura, nas Américas e no Caribe, a valorização do índio e do negro vincula-se a constituição de uma arte e de uma literatura nacionais. O Modernismo, a Antropofagia, o Indigenismo e a Negritude buscavam valorizar o índio e o negro e incorporar a cultura popular e a tradição oral à produção artística e literária.

Haiti e Brasil se aproximam quando se trata da herança colonial escravagista e da herança africana. Nos anos 20, a Europa vive a guerra e o nazismo; o Haiti é ocupado pelos Estados Unidos desde 1915, e o Brasil, dominado pelas oligarquias e pelas estruturas oligárquicas, continua sua política de imigração de europeus e asiáticos com o intuito de ocupar territórios e branquear a população brasileira. Inicia também um processo de modernização, atrelado ao capital estrangeiro, e de unificação linguística e cultural através de implementação de um sistema de ensino nacional.

Escritores e intelectuais, conectados com as vanguardas européias, iniciam uma viagem de descoberta do Brasil. Os românticos viajavam à Europa para de lá descobrir o Brasil; os modernistas, além do contato com as vanguardas européias, passaram a viajar pelo Brasil pra descobrir o Brasil. Mário de Andrade, que nunca viajou ao exterior, empreende nos anos 20, viagens ao Norte e ao Nordeste brasileiros, registradas em *O Turista aprendiz*, origem da narrativa *Macunaíma*, escrito logo após o retorno das viagens.

A Semana de 22 e o movimento Antropofágico eclodem em um Estado e em uma cidade em efervescência artístico-cultural e literária. Em São Paulo, o Movimento modernista, buscava unir a floresta e a cidade, o civilizado e o primitivo, as vanguardas e a tradição oral. Mário de Andrade e Oswald de Andrade serão as figuras de proa deste movimento, propondo um conceito singular e revolucionário para pensar os processos políticos, sociais e culturais no Brasil: o conceito de *antropofagia*. Este buscava se opor ao “bovarismo cultural” das elites de que falava Jean Price-Mars ao referir-se à elite haitiana. Mas também ao nacionalismo “verde e amarelo” presente na política e na arte, que flertava com o fascismo e o nazismo. Do ponto de vista epistemológico, as ciências sociais estão dominadas pelo positivismo, pelo evolucionismo e pelo racismo.

O movimento modernista, que buscava unir Brasil e Europa, é seguido por um movimento que voltava o olhar as realidades regionais e rurais com o romance de 30. E o mesmo acontece no Haiti onde o movimento Indigenista de viés modernisante, sobretudo na poesia, é seguido pelo *roman paysan* que se volta à vida do homem e da vida rural.

O Haiti, nos anos 20, vive a “Ocupação americana”. Fato que faz emergir um movimento de resistência e um forte sentimento nacionalista. É neste contexto que Price-Mars publica *La vocation de l’élite*, em 1919, e *Ainsi parla l’Oncle* em 1928, compilação de conferências ou ensaios de etnografia proferidas no exterior. Nesta obra de natureza científica e política, Price-Mars acusa a elite de racismo e de “bovarismo cultural”, lhe responsabiliza pelo profundo abismo econômico, social e cultural entre as elites e o povo, o que produziu uma sociedade dividida.

A negação da cultura haitiana, com a diabolização da religião Vodou e a proibição nas escolas da língua Crioulo, produziu um país com duas representações: francesa e crioula, de matriz europeia e de matriz africana, católica e praticante do vodou, letrada e oral (analfabeta), considerando-se que a grande maioria da população haitiana é, até nossos dias analfabeta; a fala e a escrita em francês sendo restrita a uma minoria. Neste sentido, pode-se dizer que o Haiti sempre viveu uma situação de diglossia e de tensões e negociações entre a língua do colonizador e a língua do povo, entre o francês e o crioulo.

As palavras de *Ainsi parla l’Oncle* pontuam a irrupção na cena intelectual e política do povo haitiano, o início de uma valorização do Vodou e da cultura popular, o início de uma produção literária “indigenista” voltada à realidade social e ao imaginário do chamado *Pays en dehors* (o país de fora). O objetivo de *L’Oncle* era o de “*étudier la valeur du folklore haïtien*” sob a forma de conferências de vulgarização, de fazer um estudo científico com o objetivo de “*relever aux yeux du peuple haïtien la valeur de son folk-lore et d’intégrer la pensée populaire haïtienne dans la discipline de l’ethnographie traditionnelle*” (Avant-propos d’*Ainsi parla l’Oncle*, 2009)

Price-Mars desejava submeter o pensamento popular haitiano a um trabalho científico cujos parâmetros eram os da etnografia tradicional fundada na oposição entre dois sistemas: o da oralidade e o da escrita. O trabalho do etnólogo seria o de integrar a oralidade à escrita, o mito à ciência, a superstição à razão, o “pensamento primitivo” ao “pensamento civilizado”. Afirmar a necessidade de passar as crenças populares ao crivo do estudo científico com a incorporação da tradição oral à escrita e ao discurso

científico; a história não escrita à história escrita através de um personagem da tradição oral.

O título *Ainsi parla l’Oncle* nos remete aos *Contes de Bouki et Malice*. Sempre juntos, o primeiro representando a estupidez o segundo a astúcia. Podemos dizer que Malice é um irmão distante de Macunaíma, tipo de personagem *trickster* da tradição oral caracterizando-se pela malícia, pela astúcia, pela esperteza. Observamos que Price-Mars procura valorizar Bouki, ao contrário de Mário, que faz do personagem *trickster* o herói do nosso povo. A intenção de Price-Mars parece ser a de valorizar o que representa o *Oncle Bouki, le nèg bossal (paysan)*, em oposição à Malice, *le nèg créole*. No Haiti, era chamado de *nèg bossal* o haitiano nascido na África, e de *nèg créole* o nascido na colônia de *Saint-Domingue* (Haiti). Para Price-Mars, Bouki Malice são representantes *de nos doléances, de nos amertumes et de nos habitudes d’assimilation* (Idem:20). A valorização de Bouki representaria a valorização da cultura *bossale/africana* no Haiti. Assim, a primeira parte de sua obra apresenta uma defesa e ilustração do folclore haitiano e a segunda um estudo comparado do vodu e da África. *L’Oncle* não ignorava que a valorização da “cultura haitiana” deveria passar pela reabilitação da África. Para entendermos o projeto de Price-Mars, precisamos entender o contexto de sua obra: o aprofundamento do racismo com a Ocupação e a consciência do fosso existente entre "as massas camponesas" e as elites compradoras. O *pays en dehors* (o país de fora) passa, então, a ser objeto de um saber e de uma cultura.

Citando Paul Sébillot, Price-Mars considera o folclore como *a história não escrita* de um povo, *a alma do povo, a exteriorização do eu coletivo* no qual se encontra os materiais de sua *unidade espiritual*. Ela deveria ser a matéria prima da construção da expressão da identidade nacional. Havia a necessidade de se inventar uma tradição, uma história, uma cultura incorporando a tradição popular à escrita. Neste sentido, no trabalho do etnógrafo o gesto que faz da tradição vivida um objeto de estudo seria indissociável do destino da escrita. (cf. Michel de Certeau, *L’écriture de l’histoire*). O folclorista acabaria por assumir o papel de mitólogo e de historiador.

Macunaíma de Mário de Andrade nos parece exemplar da criação, através das lendas, de uma nova mitologia: da formação do brasileiro, pois que se trata de uma espécie de paródia do romance picaresco de formação. Para o autor, o personagem que encontrou na tradição oral passou a ser um *sintoma* de um povo em formação. Um herói sem caráter no sentido de múltiplo, diverso, um amalgama heteróclito, um *Arlequim*. Macunaíma é Mário e Mário é Macunaíma de modo que em suas viagens vão tomando a forma de um personagem/autor “crivado de raças”. Nesta “história” de Mário de Andrade a escrita literária se alimenta de lendas e contos, resultando em uma “escrita oralizada” ou “crioulizada” com as línguas indígenas e africanas, ao mesmo tempo em que as tradições e línguas orais são incorporadas à escrita.

Quanto ao escritor haitiano, este se viu sempre confrontado a dois sistemas: da língua Crioulo e da língua Francesa, da cultura haitiana e da cultura francesa, enfim, da oralidade e da escrita. A oposição entre oralidade (crioulo) e escrita (francesa) construindo-se num jogo de oposições entre natureza e cultura, corpo e espírito, fábula e arquivo, mito e história; emoção e razão, primitivo e civilizado. E é neste contexto que a literatura haitiana se desenvolverá e que os escritores desenvolverão seus talentos e imaginários.

Tendo que lidar com a oralidade do crioulo e a escrita do francês, com a cultura popular e a cultura de elite, o escritor haitiano teve que se confrontar com as armadilhas do folclorismo, do exotismo e do populismo, em um país onde coexistem duas realidades socioculturais e linguísticas diferentes e em oposição, embora em constante negociações produtoras de um “crioulo afrancesado” e/ou de um “francês crioulizado”. Assim, no Haiti, quando falamos de oralidade, falamos da língua Crioula, por oposição à língua da escrita, a Francesa.

Face a essa situação linguística e cultural, o escritor haitiano desenvolveria o que Lise Gauvin chamou de *surconscience linguistique*, quer dizer uma consciência aguda da língua como espaço de reflexão, de criação, de engajamento, como um “laboratoire des potentialités”. Para Gauvin, referindo-se aos escritores francófonos, “écrire devient un véritable acte de langage”, pois o escritor é forçado a pensar a língua.

Em *Pour une poétique créole: poésie, oralité et modernité chez Georges Castera*, busquei investigar o projeto do poeta haitiano Georges Castera de dar ao crioulo um estatuto de língua poética escrita, produzindo uma poesia crioula, como existe uma poesia francesa, uma poesia brasileira, etc. Seu objetivo portanto é o de passar de uma língua oral (o Crioulo) a uma língua escrita (o Crioulo). Para o poeta « la littérature créole est un choix conscient : écrire en créole s’est se donner des armes pour lutter ». E ainda, o poeta que escolhe escrever em Crioulo se transforma necessariamente « en polémiste, en critique littéraire, en défenseur de la langue et de son orthographe ». (Notre Librairie, n° 133, p. 96-101)

A obra poética de Georges Castera, composta de poemas em crioulo e em francês, oferece um campo privilegiado de estudo das relações entre oralidade e escrita poética. Em nosso argumento, a metapoesia seria um dos traços da *surconscience linguistique* da qual testemunha sua poesia em Crioulo. No gesto inaugural de sua poesia em língua Crioulo encontra-se a questão: Como fazer poesia em uma língua que não tem tradição escrita e na qual, segundo o poeta, não existiria o gênero “poesia lírica” no sentido da tradição ocidental? A essa questão, acrescenta-se outra: Como fazer poesia e não prosa poética? Como « faire sortir la poésie haïtienne de la narrativité du conte qui a nourri le roman haïtien et le récit poétique créole ». (Notre Librairie, n°133 : 96).

Quando em 1976 publica *Konbèlan*, Castera dá início ao seu projeto, o de dar a língua haitiana oral um estatuto de língua escrita, seu trabalho poético sendo motivado pelo desejo de muní-la de uma escrita poética. Trabalho que procura ir além das práticas literárias de criouliização da língua francesa presentes no Caribe francófono, para dar ao Crioulo um estatuto de língua poética escrita. E mais, de uma língua poética moderna. Castera afirma, em entrevistas, que « Il faut laisser le conte aux romanciers et aux conteurs et la poésie aux poètes » (Idem, p.97). A narratividade da tradição poética haitiana viria da oralidade da língua Crioulo, contrariamente à francesa ligada a uma longa tradição literária escrita.

A nosso ver, a metapoesia seria assim uma estratégia para atrair a atenção sobre o escrito pela temática da escrita. O recurso a poemas gráficos, influência das vanguardas, teria sido uma forma de espacializar o poema. A metapoesia seria uma estratégia de privilegiar a palavra e não o discurso ou a voz que narra. Ela permitiria também a inscrição do poema no cotidiano, no presente da escrita. Para Castera, a ausência do gênero poesia lírica, na perspectiva ocidental, na língua Crioulo deixaria aos poetas a liberdade de criá-la. Neste sentido, a tradição oral (canto, canções, provérbios, etc) seria o ponto de partida para um estudo de uma língua poética crioula. A recusa da narratividade, *poto mitan* da tradição oral haitiana, o leva a uma poética da experimentação pela via do Crioulo falado nas ruas, em constante movência, e das vanguardas poéticas.

O poeta tira proveito de um aspecto da língua crioula, a catacrese, figura de linguagem que consiste em desviar a palavra de seu sentido próprio alargando sua significação ; espécie de metáfora incorporada à língua cotidiana. Neste procedimento, a palavra se liga à coisa concreta. Entre o significante e o significado há uma relação imagética. Poderíamos dizer que se trata de um traço da língua crioula. Mas, não seria a catacrese o traço de todas as línguas orais ? Um outro procedimento de que se serve o poeta na construção rítmica do poema é a anáfora. A repetição que leva a um movimento encantatório do poema e à transe. Citando Zumthor, *a palavra poética é circularidade e função encantatória da linguagem*.

O poema *Tanbou* é um belo exemplo da poética crioula de Castera. Nele a escrita poética constrói-se sobre o ritmo e os sons do tambor. Ele nos remete a Paul Zumthor quando este afirma que o tambor é fonte e modelo mítico dos discursos humanos, considerando-o como uma das linguagens da « poesia vocal »; a percussão constituindo estruturalmente uma linguagem poética. Nos anos 20, a música negra americana (do Norte e do Sul) “africanizava o mundo”. Surge uma poesia fortemente influenciada pela música de origem africana. Penso no poeta da Guiana Francesa, Léon Gontran Damas cuja escrita poética em *Pigments* e *Névralgies* é jazzada, a exemplo dos poetas da *Harlem Renaissance*. É interessante observar que a relação entre

oralidade e poesia nesta produção passa fortemente pela música. No caso das Américas, ela passa pelo tambor, pela percussão, pelo ritmo em detrimento da melodia.

Mas, se considerarmos com Paul Zumthor que toda poesia quer ser voz através de procedimentos de ruptura do discurso como acumulações repetidas, paralelismos, manipulações sonoras com sequências fônicas não lexicais, aliterações, assonâncias... que estruturam o ritmo poético; que todo poeta é voz, *phôné*, por oposição ao *logos* e que *Toute parole poétique c'est un événement qui se produit, une voix qui parle, énergie sans figure, lieu fugace où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps* (Zumthor, 1983:159) como falar de poesia oral em oposição a poesia escrita?

Zumthor prefere falar de *poesia vocal*, articulada pela voz, dita, salmodiada ou cantada. Para ele, a oralidade é *energeia*: movimento, performance e mito. A poesia vocal compreende a palavra poética (o texto), a *energia* (a voz) e forma sonora (melodia). Ela é *energeia* e não *logos* pois se nutre do dinamismo vital da voz, da palavra e do corpo. Ela é mais próxima do teatro que da poesia escrita. Com isso, Zumthor chama à atenção aos limites das tendências que opõem de forma dual oralidade e escrita, sobretudo quando tratamos de poesia.

Voltemos ao Haiti onde a poesia está em constante diálogo com a dramatização da palavra e com a música, e ao projeto de Castera que vai em um sentido inverso: dar ao Crioulo (fundamentalmente oral) o estatuto de língua (poética) escrita, livre dos imperativos do narrar e da narração, presentes, por exemplo, nos *écits poétiques* de Syto Cavé cuja obra permanece em boa parte oral e fortemente influenciada pela tradição dos *écits créoles*, contados por Maurice Sixto. Georges Castera e Syto Cavé criaram juntos, em Nova York, um teatro em Crioulo nos anos 70, o *Kuidor*. Deste encontro surgem assim duas perspectivas em relação à escrita poética em Crioulo.

Vejamos um trecho do poema *Tanbou*:

« Tanbou kreyòl »

pwèm pou 2 podyòl ak 2 wòch

Tanbou mache di
sa-m pa ka pote
ma kapote-l
sa-m pa ka
sa-m pa ka
ma ka
trakatap katap ka
trakatap katap ka

GOUDOU GOUDOU GOUDOU

plop
plop
plop

Gen tanbou
se ak zo mò pou bat yo
pou bri a sèk rèk
Apre ou bat vant yo
pou fè yo pale

GOUDOU GOUDOU GOUDOU

plop
plop
plop

pou fè yo pale
pou nèg isit nèg lòtbò
sispann lage chèy pay
anba sab lanmè
trakatap katap ka
ma ka
sa-m pa ka
ma ka pote-l
san-m pa kapote-l

Tanbou-m bat la
Tanbou-m bat la
wa karese-l ak men ou
wa karese-l ak kò-w
Mo kreyòl yo se tanbou-m
Tanbou m'bat la rèk
Tanbou m'bat la sèk

[...]

Tanbou mache di
sa-m pa kapote
wa ka pote-l

wa kapote-l
si-m pa ka pote-l
sa-m pa ka
sa-m pa ka
wa ka
trakapap katap ka

Neste poema, há primeiramente a personificação do tambor. Ele é gesto, ação (caminha, anda) e palavra (dizer). O poema traz o subtítulo “poema para duas bocas e duas pedras” articulando voz e gesto. É o grito de guerra, é a eclosão da revolta a que está associado o tambor no Haiti. O poeta joga com a expressão popular *Sa ’m paka pote mwen kapote ’l* (o que não posso carregar, rólo). Formalmente, acumulações repetidas, paralelismos, manipulações sonoras e rítmicas, aliteraões e assonâncias, onomatopéias e *ideofones*, que diferentemente da onomatopéia, não reproduzem o som mas procuram criar um som, um sentimento, uma sensação, uma cor, um odor... Éu o caso de *Bow!* e *Blengendeng bleng*, título de dois livros de Castera

Vemos na poesia de Castera, as influências das vanguardas, mas também de Rimbaud e de Aimé Césaire. Influências que se deixam entrever na liberdade dada às palavras, na utilização da página, nas imagens poéticas criadas, no lugar dado ao corpo/erotismo e à imaginação. No poema *Tanbou* as criações verbais e o jodo de repetições ressaltam as palavras, as colocam em movimento no espaço-tempo do poema. A *mimesis da palavra* presente no que chamamos a presença na rua, do cotidiano em sua poesia, articula-se à temática do escrita, do corpo e da política.

Tomemos 3 outros poemas do livro *BOW! Leson Gramè, M’ekri, Lank ekriven* :

Leson Gramè

Nou menm, pwèt, se tou nòmàl,

Lè nou pa jwenn mo,

Nou tete lang.

Lan lang kreyòl,

Tout vèb pa koupe

Men koupe

Se vèb kreyòl

Ki pi dous

Lalin fè chive´m pouse,

Lapli mete´m sou sa.

Sè tou nòmàl,

Lakay mwen,

Vèb kanpe

Derefize chita.

M´ekri...

M´ekri nan tout sans.

M´ekri, m´ekri, m´de-ekri

M´ekri kout, m´ekri long,

M´ekri bourade, m´ekri malelve,

M´ekri an zeng de zong,

M´ekri a zong, ak je,

Ak zorèy pou´m delibere

Tout mo dan sere,

Pou fè yo danse kole,

M´ekri ak van,

Ak lari ki monte desann.

M´ekri, m´ekri,

Lè´m fin ekri, m´ekri ankò.

Depi vè lanp mete fê nwa

Anba kle

Vle pa vle,

Fèy paye, men pa´w !

Lank ekriven

M´al chèche

Imaj on imaj

Jouk nan zo lank

M´tombe nan lari,

Lari ba´m tete.

Tout souse m´souise,

M´souise lank

Ekri s´on metye dwòl !

Gen de pafwa

Se zo pa´m menm,

M´ap souse

- zo men´m –

Pou´m jwenn

2,3 mo

Nan pwent plim mwen

Andedan 2, 3 gout lank.

Nestes 3 metapoemas, a escritura é tematizada no jogo de metamorfoses entre o corpo e a escrita. Em *Leson Gramè* é a língua (o sistema e o órgão) que nutre e que é fonte de criação. Em *Lank ekriven*, é a rua e o corpo do poeta que tornam-se fontes de criação pela assimilação entre *osso* e *caneta*, entre *tinta* e *leite*.

Do procedimento que consiste em chamar a atenção ao significante, em jogar com as palavras de duplo sentido como *koupe* et *kanpe*, resulta um acoplamento de palavras donde jorra uma outra temática na poesia de Castera, a do erotismo. Não se trata do erotismo da palavra mas do corpo-palavra que o eu lírico *jwenn nan pwent plim* [encontra na ponta da caneta/pena], *ki li tete nan lari a* [que ele mama na rua], *ki li souse nan zo lank, nan zo men'l*. [que ele chupa nos ossos da tinta, nos ossos de sua mão]

Em *M'ekri* o recurso à anáfora produz um movimento violento que conduz à um climax no qual o ato de escrever é colocado em evidência e no qual a escrita mimetiza o gozo. A experimentação linguística procura « découvrir les subtilités cachées » da língua Crioulo e inventar palavras, criar imagens, incorporar advérbios que permitam fazer uma poesia crítica do cotidiano e de inscrever o político no questionamento do próprio texto.

A poética crioula de Castera situa-se entre a prosa e a poesia lírica. Despojada de eloquência, de ímpetos líricos ou ainda dramáticos, trata-se de uma poética do movimento e em movimento na qual o jogo constitui a mola mestra. Entretanto, não se trata de um simples jogo de palavras, gratuito pois que se alimenta da língua viva do cotidiano. Observamos na poesia de Castera o diálogo constante entre a palavra performatizada/teatralizada através da teatralização da palavra e da presença do corpo próprios a uma cultura ainda marcada pela oralidade. Mas, diferentemente de Syto Cavé, cuja poesia é influenciada pela tradição do *tire kont* [dos contadores de histórias], Castera explora as potencialidades do Crioulo para criar uma poesia moderna.

Neste artigo, tratamos, de forma breve, da importância de Jean Price-Mars no impulso de uma criação literária que buscasse expressar o mundo rural e a cultura

popular, como é o caso do *roman paysan* nos anos 30 e 40. Para, em seguida, abordarmos a relação entre oralidade e criação poética na literatura haitiana contemporânea. Portanto, não podemos deixar de nos referir aos movimentos da *Ronde* e da *Jeune Haïti*, anteriores à Jean Price-Mars, e, em especial, às obras romanescas *La famille des pitite-caille* e *Zoune chez sa ninaine*, de Justin Lhérisson, publicadas em 1906. Nestas duas narrativas Lhérisson se serve de uma forma típica da oralidade haitiana, *l'audience* (reunião à noite na qual um narrador conta uma história a uma audiência), incorporando de forma original e criativa, o Crioulo à escrita romanesca.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o Héroi sem Nenhum Caráter*. Edição coordenada por Telê Porto Ancona sob os auspícios da UNESCO, 1988.3.

_____. *O Turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 198.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

CASTERA, Georges. *Bow !* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2007.

_____. *Blengdeng bleng !* Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 2005, coll L'Intemporel.

_____. *L'encre est ma demeure*. France : Actes Sud, 2006.

CASTERA, Georges. *Sous le voile déchiré*. Présentation à la revue Conjonction, n°193, p. 9-14.

Surréalisme et Révolte en Haïti. Conjonction, n°194, avril-mai-juin 1992

CASTERA, Georges. *L'Indigénisme haïtien, un point de vue contradictoire*. In : Notre Librairie, n° 132, octobre-décembre 1997, p 76-89.

CASTERA, Georges. *Surréalisme en Haïti*. In : Notre Librairie, n°132, octobre-décembre 1997, p. 90-97

Ecrire en créole. Entretien avec Georges Castera. Propos recueillis par Rodney Saint-Eloi. In Notre Librairie, n° 133, janvier-avril 1998, p. 96-100]

Haïti 7-11 janvier 1946. Actes du Colloque à la Maison de l'Amérique Latine, à Paris, le 29 novembre 1996. Paris : Editions Flèche du Temps, 1998.

PRICE-MARS, Jean. *Ainsi Parla l'Oncle suivi de Revisiter l'Oncle*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983

Webgrafia

CASTERA, Georges. 5 questions pour *île en île*. In : http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/media/5questions_castera.html

_____. Entretien avec Gary Augustin. In : <http://sectioneducative.espacioblog.com/post/2006/12/08/>

GAUVIN, Lise. *Ecrire en Français*. Le choix linguistique. In : <http://www.sgdl.org/la-documentation/les-dossiers/251>

[Recebido: 11 abr. 14 - Aceito: 01 mai. 14]