

ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO ROMANCE FRANCÊS DOS ANOS 60

Sébastien Joachin¹

*O Negro de Areias*², (Catherine Paysan, 1968)

Ver como o texto se escreve a partir de uma leitura de uma tradição mitológica. (Adam et Goldenstein, p. 102. *Linguistique et Discours*. Paris: Larousse, 1977).

A ação deste romance se desenrola quase que totalmente na França. Assim como Iowa de *Enquanto o Medo Persistir*, esta França não é mais do que um ponto de apoio e um marco de referência para a elaboração romanesca. Descrever (criar) uma personagem norte-americana na França acarreta muitas dificuldades técnicas para o romancista: estatutos legal e social, adaptação cultural (lingüística, em particular), jogos de interação, etc. Com outras palavras, esta primeira escolha leva a obra para a tematização do espaço físico. E como o tempo e o espaço são dificilmente dissociáveis, uma temática temporal se enxertará naturalmente na primeira. Mas esse herói americano sendo um artista preto de Harlem, pode-se prever uma dramatização da temática espaço-temporal e novas limitações (pressões ?) estéticos. O trabalho de simbolização de Catherine Paysan parece ter integrado satisfatoriamente a temática de estetização do Negro. A lógica do texto confunde-se aqui com a dinâmica dos arquétipos e dos mitos cujas intricações e redobramentos de série servem à formação da narração: geração (produção) e encaixamento dos espaços,

¹ - Sébastien Joachin é canadense, professor de sociocrítica no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

² - Areias = aldeia fictícia.

revolução cíclica do tempo da história e volta ao Tempo primordial (ou tempo-de-antes-do-tempo), inscrição e transformação de um mito Hefaiostos/Afroditá, marcas (traços) de um mito shakespeariano (Otelo), tímida ressurgência de figuras míticas (Hércules, Fáeton, Ulisses - como "Retombées" (conseqüências) marginais de Hefaiostos). A "base de referência" é provavelmente a dupla imagem arquetípica de um Paraíso e de um Olimpo perdidos que o herói negro revoltado procura encontrar através das viagens, da arte, da mulher e da paternidade. Naturalmente, tudo isso não passa de um universo de discurso. Nosso objetivo principal é a "evidenciação" de uma determinada textura significante do *Negro de Areias*. Pedimos desculpas, mais uma vez, pelas simplificações, reduções e mutilações metodológicas impostas pelo peso e a disparidade do nosso *corpus*. Esperamos que nossas considerações feitas do alto (em sobre vôo) ou nossas minianálises a partir de sentenças selecionadas e fragmentos contribuirão para a "evidenciação" procurada.

Encaixamentos, cascates, "doublets"

Simplificando ao extremo, pode-se dizer que a ação narrativa avança segundo uma construtiva muito característica, segundo uma série trifasada (fase¹, ou PH₁, fase², ou PH₂, fase³, ou PH₃):

PH ₁	PH ₂	PH ₃
Manifestação de uma crise de desespero no herói preto (p. 9,11)	Narração de "entre-deois" (do intervalo PH ₂ = (a...e) + N (p. 11.307)	Lembrança (referência do início da crise Continuação da <i>manifestação</i> de PH ₁ Apogeu, depois diminuição (p. 308, 309)

³ - Duas palavras derivadas da mesma palavra latina. N.T.

A narração é um cenário em *flash-back*. O falso início (PH₁) e o verdadeiro fim (PH₃) voltam a se encontrar e se completam; eles enquadram PH₂, ponto de inserção e de explicação de toda a história narrada. Por sua vez, PH₂ comporta um subconjunto de /N fases/ gerados a partir do primeiro encontro de Burt Lewis, Negro americano com Ève Paumier, francesa (p. 11, 32). Omitindo sentenças-resumos como a quarta sentença da página 13 quando Burt recapitula sua vida (briga com o pai, fuga através da China e da África, seu estabelecimento na França) (p. 13), e contando com as “caixas de narração”, PH₂ comporta, ele também, seis subfases:

- a) Episódio da vida conjugal com a portuguesa Consuela de quem teve uma filha, Carmina, episódio contado ao seu amigo Chabrier quando do seu reencontro após dois anos de afastamento (p. 25, 56);
- b) Reminiscência de sua dificuldade de ser um Negro feliz na América;
- c) Episódio de Sebanko, o amigo africano reencontrado (p. 89, 92);
- d) Episódio um tanto marginal da ligação do americano Kalienski com a francesa Marie-Rose, com vistas a melhor ressaltar o racismo do Branco americano;
- e) E, sobretudo, a incorporação na narração da famosa “caderneta verde” na qual Ève havia registrado impressões de convalescência que ponham em dúvida toda a sinceridade de suas relações com Burt (p. 278, 403). O conteúdo dessa “caderneta” implica, ele também, conversões de perspectiva, reiteraões de fatos já produzidos, agora, reinterpretados. Constata-se assim, facilmente, a complexidade do PH₂ sem que seja necessário inventariar cada enclave narrativa, com seus “doublets, seus leitmotive, suas relações de dependência interna e externa. Pressentimos nessa multiplicidade de enquadramento textual uma multiplicidade de cavalos de frisa em torno das personagens, o trabalho mesmo de um texto que, ao instituí-los, os aprisiona escatologicamente. Ademais, essa impressão de clausura (conclusão ?) é reforçada pela multiplicidade (abundância) das indicações temporais, frequentemente negativas. Com efeito, as indicações de uma simples parada feliz são raras. Os instantes negativos contaminam os instantes positivos. A começar pelos primeiros encontros: Burt encontrou Ève pela primeira vez um sábado à tarde, após a caça, no verão, sem dúvida (p. 16), depois “*ao melhor-dia em ponto*” no dia seguinte (p. 36); mas este segundo encontro *termina tão mal* (p. 45, 50) que o herói exilou-se três meses em Roma. “Dois anos mais tarde” quando ele viu novamente Chabrier (p. 51) depois Ève que ele levou naquele outono à Exposição Vermeer na Orangerie (p. 80, 81), pode-se pensar que ele experimentou um dos raros momentos de felicidade na sua vida. Era um “mês de novembro ensolarado”, o de sua “primeira noite de ternura” (p. 84, 87). O reencontro com Sebanko (p. 91, 94) tem sua triste contrapartida na história dos namorados, visto que eles foram a ocasião da primeira *disputa*, “dois meses talvez depois do início de sua ligação” (p. 87). Após a reconciliação na ternura compartilhada, o narrador precisa que “naquela época Sebanko tinha entrado na vida deles” (p. 104). Mais semanas de felicidade, pois Burt diz ele mesmo em retrospectiva: “Uma moça bacana naquela época, essa Ève (p. 104). Os

três foram vistos nos terraços dos cafés, nas ruas, na casa de Ève, onde Sebanko tocava piano (p. 104, 106); quando Burt *adoeceu em "janeiro desse rigoroso inverno"* (p. 106), foi um acontecimento tão ambíguo quanto o aparecimento de Sebanko: "Naquele tempo" (p. 114) Ève era delicada na cabeceira de sua cama; neste "antigamente" (duas vezes repetido p. 115), Ève "tinha nobreza", pensa Burt. Mas apenas se levantava da cama que a segunda grande crise estourou: "*O drama estourou uma quinta-feira de março em pleno Paris*" (p. 119). Burt se julgou enganado, fugiu por duas vezes à temporalidade do desespero trancando-se nos sonhos do haxixe (p. 124, 128), depois no sonho da paternidade ("dois dias depois", partida para Nice; "Vontade de rever a criança", isto é, sua filha Carmina, p. 31). *Outras semanas de felicidade turva* (duvidosa) entre Carmina e Consuela: Chabrier e Consuela "juntaram-se" e pensaram em casar, enquanto que Burt pensava secretamente, na partida de Nice, no desejo de ficar curado de Ève através de Consuela. Após "*um mês*" em Nice, um dia, às *5 horas da tarde*, ele voltou para Paris, decidido a "acabar de uma vez por todas com Ève" cuja lembrança o obcecava (p. 143). Explicação comovente, depois outra parada amorosa (p. 151) no decorrer da qual concordaram em se casarem. Os preparativos desse casamento foi um *período de preocupações inúmeras*, sobretudo com a embaixada norte-americana: "Seu (deles) casamento, que novela!" (p. 151, 165). Finalmente "*ao cabo de quatro meses*" eles obtiveram o casamento francês (p. 165, 167) enquanto que "a América não ligava" (não demonstrava nenhum interesse por isso) (p. 165). "*Um ano mais tarde*", os dissabores conjugais reiniciaram. Burt, na qualidade de narrador delegado, menciona "*mentiras por omissão de Ève*" (p. 171); uns "*nunca mais agora*" (p. 171), "doçuras de então" (p. 174) testemunham que a felicidade já está longe. O mobiliamento na casa de "Areias" corresponde assim a um período da narração que insiste - e a continuação insistirá a cada vez mais ainda - sobre a decrepitude física dos heróis, mantendo em dia a *contabilidade de sua idade*. (p. 191). Já o famoso acidente de moto é antecipado, e, com ele, a artrose, a velhice (p. 190, 191). "Boa lua de mel dos *anos passados!*" é uma sanção narrativa que ocupa por si só um parágrafo da página 191. É por inversão narrativa que o texto concede um último momento de descanso, um "belo verão" com "dias rápidos, (com) dias cheios", pág. 218, quando das férias de Carmina em Areias "na Páscoa e no verão" (p. 196, 217). Mas o "agora" do "da embrulhada", do "acidente de Ève no último inverno", "fevereiro" (p. 19 e p. 218) escurece o quadro (a cena). O acidente era potencializado nos textos assim que apareceram os "antigamente" nostálgico, as fadigas da idade, do trabalho, visíveis na testa de Ève: "Ève estava sombria "*nestes tempos*" (p. 219). Depois "seu mal havia durado "*muito tempo*" (p. 232), o próximo mês de março foi um *março* penoso (difícil), uma falsa *primavera* (p. 242). Já em pensamento, a infeliz desconta "*seis*" *outras semanas* de sofrimento, "*cinco anos*" de drama mais do que de felicidade a dois (p. 245) de *uns quarenta dias* de paralisia e de castidade forçada (p. 246). Uma tia providencialmente ofereceu "*3 semanas*" de convalescença longe de Areias (p. 258) nos Altos Pirineus (p. 2258). "Foi então nessas três semanas" (p. 261)

que eles se afastaram um do outro sem sabê-lo: ele pensando na sua revolta através dos jornais que descreveram o racismo nos USA e de outras partes, redigindo a pequena “caderneta verde” onde ela denunciava - por uma reviravolta de atividades que ela atribuirá a uma depressão nervosa - tudo o que ela detestava nele. “Desde hoje de manhã 13 de junho de 1976, um mundo *desabava*” (p. 277): o próprio mundo da arquitetura verbal que apresentava um amor à procura de seu equilíbrio entre um Negro americano e uma Branca francesa. O tempo das ilusões acabava de se encerrar. Ficava o desespero. Assim começou no anonimato da entranheza (étrangeté ?) o trabalho de escrever, na primeira linha da primeira página do texto: “o homem andava com o aspecto das pessoas que estão fora de si”.

Mas o romance termina também, pouco após esta abertura, numa nova partida de ilusão baseada na mística cristã: “ambos olhavam do lado da árvore de buxo (o buxo), na direção Sul”, isto é, para uma árvore sagrada simbolizando a permanência:

(árvore de buxo / árvore da vida):

na esperança de um progresso nas relações inter-raciais, se é verdade que Martin Luther King não morreu em vão

(a inscrição final do autor: 5 de abril de 1986 /
Morte do pastor, Martin Luther King).

A impressão mais duradoura permanece, apesar de tudo, a de um destino tragicamente selado. Areias, sua residência, não é por acaso o local do fim (encerramento ?) “Perdidos em(as) Areias” poderia muito bem conotar o fato de estar preso nas redes do tempo e do espaço. “Areias” diz epígrafe do romance, “é um povoado *perdido* na campagne do Sarthe”.⁴

À parte as “caixas”, o andamento do tempo, existe outro aspecto da estrutura do texto que conota um destino irrefragável: o da pesada dos elementos e das seqüências de uns sobre os outros.

O esquema das apresentações de personagens e de lugares obedece a um movimento inexorável de redobramento e de queda cascadeante: isso traz aquilo, isto uma outra coisa ou uma outra personagem, a vontade dos heróis nada contra isso. Chabrier leva Burt ao Citing Palace (dancing-hotel), o Citing traz Ève no horizonte de Burt, um conhecido de Nice associa Burt a uma personagem de Roma e assim por diante. De regresso à França, Chabrier que havia levado Ève há dois anos até a casa de Burt, a põe novamente ao alcance de Burt através de um artigo e de uma foto de revista (ela acabava de publicar um livro: *A casa*; mais tarde ela comprará uma *casa* em Areias, etc.); a revista dá o nome do editor, este editor permite a Burt encontrar novamente Ève, etc.

⁴ - Região francesa N.T.

Por sua vez, Chabrier é levado até Consuela por Burt, o ex-amante; Chabrier terminará desposando Consuela e adotando Carmina, a filha de Burt. Após sua ruptura com Ève, Burt será amparado por sua substituta (doublure) americana, Betsy (uma vizinha), depois por Consuela (que se tornou conselheira no lugar de Chabrier). No espaço narrativo, Roma substituiu Nice, que por sua vez substituiu Paris, a qual recupera seus direitos (preeminência ?) depois recua diante da aldeia de *Areias*. Casamentos e crianças aumentaram. A mãe de Burt desaparecida, ele se refugia perto de dois substitutos de sua mãe (Susy que o põe em relação com uma espécie de segundo pai, o português Cariglio; Ève que cuidará dele graças à instalação na França favorecida por Cariglio). Quando das formalidades de casamento de Burt e de Ève, a França tolerante enfrenta a América intolerante. Antes que tudo se resolvesse em torno deste casamento, dois adjuvantes (Consuela, Chabrier) coexistiram assim como dois oponentes (Kalienski e Briton, da embaixada americana), etc. Existe, pois, uma estrutura dinâmica e uma funcionalização muito nítida das relações em *O Negro em Areias*. No entanto, não é nessa textura que reside a força do livro, mas numa mitização das personagens de Burt e Ève que os eleva ao nível (statut) de exemplares do destino dos casais bicolores.

Antropônimos, mitos e significação

Se se passar do sistema das “caixas” significativas para o sistema dos sinais encaixados, o que se observa? Permanecendo no plano das correlações semânticas, pensamos que este romance parece baseado em algumas palavras-chave que representam matrizes significantes. De lado dos nomes próprios, Burt/Ève, Lewis/Paumier são sinais correlados de “contrariedades”. A narração se escreve como para procurar reconciliá-los. O mesmo se dá para Burt/Carmina, Burt/Consuela, pares desarmônicos subalternos a Burt/Lewis, Ève Paumier. “A grande reconciliação dos contrários, a luz jorrando da união de dois pólos” (p. 63) representa bem essa tentação de escritas à qual cede Catherine Paysan. Com efeito:

$$\text{BURT} = \text{B}_r \text{ ut}$$

O grupo sonoro /bryt/ tinha indiferentemente como grafema /otrora “brut” ou “brute”, masculino segundo o dicionário etimológico Bloch e von Wartburg. Logo na abertura do texto, um “homem”, de aspecto brutal, por estar fora de si, surge na página. Ao longo de toda a história, o traço dominante de Burt/Brut é o de um ser “selvagem” (*fera*, em latim - animal selvagem, *brute*, revoltado, refratário às leis sociais, à calma interior, e que a confrontação com outros seres-sinais (Ève, Carmina, Consuela) leva a atenuar a rugosidade de sua dominação áspera, isto é, a se disciplinar, a se domesticar, a se reconciliar com a sociedade, com a ternura, com a paz da alma, com a felicidade terrestre.

Há numerosos trechos que conotam essa “selvageria”, esse estado primitivo do ser não refinado, seja pelo aspecto, seja pelas maneiras, seja pela associalização (associal). Abaixo alguns exemplos, somente para informar o leitor:

“A vigorosa selvageria de suas obras (p. 63); “sua inspiração caótica e furiosa” (p. 88) o tranca em “seu próprio ritmo” de existência às custas dos que o rodeiam;

“Uma boca extravagante” (um desbocado) (p. 60) que “afugentaria as moças de boa família” (p. 9);

Homem “com ódio violento” (p. 15) com “gritos assombrosos” herdados do pai, espécie de “colosso sem doçura nem ternura” (69):

“Sem gênio verbal”. Às mais vezes, ele só conseguia expressar-se *grosseiramente*. Realmente, sentia vergonha disso (p. 20, 21);

Homem com gestos de posse violentos na presença das mulheres (p. 32, 45);

“Ele punha seu orgulho de renegado em viver *anarquicamente*, a esquecer a hora de seus encontros ou a data de pagamento do aluguel” (p. 58);

“Seu ateliê-residência chama-se um “*antro*” (p. 58) é dominado pelo desordenado e pelo disparate (p. 27, 36);

Ele mesmo se estima o que ele parece pelas suas violências (ele bateu em Ève) (p. 98); esta sangrou: “é um bruto, Burt” diz ele (p. 100).

Com a pronúncia francesa de Burt, encontramos aqui nosso anagrama: “Brute/Burt”.

O efeito de transformação ou de conversão da personagem de Burt em contato com Ève, Carminha, Consuela, é função da inscrição textual própria a cada uma delas. Quando se escuta os textos, verifica-se que /Ève/ como quer a origem fisiológica *Acqua>EAUE>EWE* (forma presente ainda em determinada região francesa, segundo Bloch von Wartburg) é uma realidade aquífera, sumamente lenificante. A explicação da função inscrita no nome aflora em muitos trechos tais como estes:

Cada vez que ele berra, Ève, com uma palavra (p. 31), às vezes acompanhada de um gesto afetivo (p. 40, 83, 308) tem o dom de acalmá-lo: Mas é o que queremos dizer, creio, havia respondido *docemente* Ève (...)

(esta) reflexão havia imediatamente *acalmado*;

Por muito tempo, ela havia mantido sobre ele este poder de o *reconciliar* com o resto do mundo; (p. 31)

A cólera já cegara seus olhos (...);

Ele a havia quase *empurrado*... foi então que Ève havia fechado a mão sobre seu punho colossal (...). Burt havia liberado a mão de Ève para melhor *espreguiçar-se* (p. 40).

Burt acabara de espancar selvagemmente Ève. Esta, com uma voz “de

criança, suplicante” disse-lhe entre outras coisas “acalme-se, Burt” p. 99. Em resposta movimento (passagem) para a ternura:

As lágrimas rolavam (...) ao longo de suas faces. Ele se sentia mais mole que um molambo, com a cólera dominada, como somente, nele, para Ève essa ternura que não tinha nome (...);

“Fazemos escândalos, ambos...” disse Burt. E ele começava a censurá-lo por se servir dele como de um “objeto de experiência”, uma mina de inspiração “mais do que um ser humano digno de amor”. Ocorreu, então, alguma coisa que ele não esperava mais. Ève segurava a cabeça de Burt entre as mãos diante de todos. Diante de todos, ela havia beijado os olhos várias vezes e (...) ele se *pusera a chorar* (sinal de enternecimento) (p. 82, 83);

Burt (p. 307, 308) acabara de fugir “definitivamente” da casa, irado, despeitado e desesperado. Ele caíra à beira do local de “seu” (deles) eventual túmulo, no cemitério, quando Ève o descobriu:

- “Burt, vim buscá-lo”

Ela, com receio, estendera a mão para ele (...) Ele acrescentou em voz baixa:

- Tu choras, Burt.

“Ele a apertou contra si, desajeitosamente (...) Ele lhe enxugou o rosto. Eles não disseram mais nada”.

Mas /Ève/, vocábulo polissêmico e contrariedade do /Burt/ é afetado para outra significância diversa de a de emoliente ou de pólo de atração da ternura. O selvagem é também - caso do animal selvagem - o renegado social, o nômade, o boêmio.

De um lado a domesticação toma então o sentido de uma fixação da mobilidade da qual apresentamos alguns índices. Burt que se julgava junto com Sebanko eternamente condenado à condição de estrangeiros (daí suas andanças pela China, África, Brasil e a fragilidade de sua permanência numa França com seu “racismo insidioso” p. 169). Sempre sonhou com permanência (sonho do paraíso pela carne, p. 12, 127). Com Ève pensou tê-lo encontrado, sobretudo a partir de seu casamento.

A casa de Areias, com suas conotações idênticas (uma “vaga lembrança de Éden”, p. 172, 197) e sua conotação de estabilidade (casa/árvore, p. 189); a vegetalização de Ève (“seu sentido (senso) carnal e vegetal”, p. 173); a chave da casa que lhe foi entregue pelo prefeito Le Gormier como se fosse proprietário (p. 186) e, nessa casa o leito acolchoado “onde” Ève lhe deixara um lugar (p. 188); Areias tornou-se mesmo a imagem do “mundo” - tudo até a praça do cemitério (p. 214, 301, 308), converge para a abertura para este outro lado (vertente) de uma “nova existência (p. 189);

Ève (...) se havia entregue a ele para servir-lhe de companheira na terra, *dar-lhes raízes* aqui, por enxertia das dela, instalá-lo no tempo(p.

Pode-se inicialmente reler a este respeito alguns dos textos anteriores. Acrescentemos, a seguir, que no apartamento de Ève está colocado o emblema de seu espírito de pontualidade e de regularidade no trabalho: “o relógio” (p. 100). Por outro lado, a domesticação é também, conforme dissemos, reconciliação com o mundo branco e o mundo dos valores burgueses. Ève cuida disso... A freqüentação de Ève leva Burt, o renegado, a acreditar nela (“ele pertencia a Ève”, p. 87) a desposar por veleidade os valores da que ele ama. Daí essas metáforas de “terra pacificada” e pacificadora aplicadas a Ève no livro (p. 87, 116) de “ilha lacustres” (associada com as lágrimas de ternura anteriormente entrevistas, p. 186). Burt chega lá (à ilha) (sobretudo com o casamento - outra concessão, p. 150, 168) para “tudo esquecer”, “exorcizar o mal e o tormento” (nos sentidos próprio e figurado, p. 114) A visão do leito suntuoso de Ève lhe sugeriu de encontrar “um equilíbrio” na sua arte voltada para a nudez africana. “Ève lhe dava vontade de fazer concessões à civilização ocidental” (p.63). Com ela alguma coisa “de europeu, de organizado” entrou nele. Embora não adquirisse o gosto verdadeiro da instalação burguesa de Ève (p. 127), ele teve bastante senso comum para adotar protocolos em uso, assim como o demonstra “seu traje bem cuidado” quando da visita à embaixada americana com ela (p. 155) e como implica a decisão de passar seu exame de motorista malgrado “o desprezo que ele tinha para com essas máquinas” (p. 268, 269). Mas a maior concessão para o artista nele é a de dividir seu tempo em Areias entre sua obra e os trabalhos domésticos. No entanto, não chegando ao ponto de adotar uma profissão produtiva (lucrativa) enquanto a saúde de Ève declinava (um acidente, depois, a artrose), ele pôs um casal em perigo, como testemunha esta sombria página da Caderneta verde:

Acreditei na felicidade com Burt. (Ele) uma ave de arribação, um insatisfeito. Eu era uma *árvore fixada ao solo* satisfeita, no decorrer dos anos, em fabricar uma nova força lenhosa, de se consolidar em torno de alburno (...) Ele fez seu ninho, seu buraco no meu tronco. Um pica-pau. E agora eu sofro com esse cancro (p. 302).

Antês disso, ela lamenta, em Burt
o recuo de se juntar novamente, mesmo através (dela) ao mundo real,
à sociedade que ele detesta (p. 294).

O papel de /Ève/ é reforçado paralelamente pelo de Carmina, a filha de Burt. *Carmina* plural latino, portanto multiplicação de efeitos de “Carmem”; *corrente* exerce sobre Burt uma atração ao mesmo tempo afetiva e estética que não carece de patético: são testemunhos disso os desenhos e as telas sempre retomados (reiniciados ?) (como para Ève e para a Mãe).

Diante de Carmina a violência de Burt fragmentava-se. “Seu desenho era leve, de um precisão perfeita”. Durante horas, Lewis

desenhou o retrato de Carmina com paixão (p. 138).

Quando se conhece o violento desejo de autonomia atribuído ao herói, as anotações seguintes só podem impressionar:

“Uma vontade de rever a criança” (p. 131) “Sentia falta de sua filha” (em Areias, ao lado de Ève, p. 196).

/Consuela/ evoca ao mesmo tempo a consolação carnal, doméstica e a conselheira. Num dos momentos mais difíceis de Burt (ruptura quase definitiva com Ève) seu papel foi realmente o de um conselheira muito ouvida. Suas palavras foram levadas a sério, pode-se dizer, por Burt. Compare esses dois discursos, um de Consuela a Burt, o outro de Burt a Ève; e veja como ele reinterpreta e executa fielmente as sugestões de sua conselheira. Chegamos a um momento decisivo do porvir narrativo:

Consuela para Burt:

Parece-me que num país como a França, aceita-se melhor o casamento misto que clarifica a situação, a “socializa”, como diria Jean-Paul (ou Marcel ?) mais do que uma ligação que não leva a nada. Talvez seja idiota, hipócrita, é a sociedade que se defende (p. 141).

Burt para Ève:

Que tal casarmos, Ève? (...) simples formalidade. Mas talvez fosse melhor, sobretudo aqui na França. Tu não seria mais uma prostituta, mas uma pessoa original que desposou um negro (p. 15).

Há outro fato antroponômico, menos central que a narração, mas que corrobora a associação que o consciente e o inconsciente de Catherine Paysan estabelece entre *Os nomes* e *Os papéis*. “Desde uns quarenta dias” Ève estava doente e imobilizada para a quaresma (a ressurreição da carne não está longe (não vai demorar). Os esposos eram “castos” por necessidade. Ève envelhecida, o corpo mutilado.

Uma noite, a *jovem* empregada dos Le Cormier vem entregar-lhes manteiga e ovos. Dezesse anos, face rechonchuda, nada feia, vigorosa, uma bela timidez de uma filha rústica. Em resumo, encanto e sobretudo saúde. Essa insubstituível saúde que mantém ou suscita o desejo. Bruscamente tivera vontade, ao olhar para ela, de fazer o amor (...) Ela havia despertado nele a nostalgia de Ève quando estava em boa saúde. Após a saída de *Yvette* ele voltou para junto de sua esposa doente (p. 246).

Èves vs *bien port* - ANTE Y V E
tte⁵

De um lado, a juventude e a saúde; do outro, o envelhecimento e a doença. O retrato da empregada está no presente, tudo o que diz respeito à esposa está no passado, da ordem do nostálgico. Daí a antítese dos prenomes. Acabamos de dizer que ao contato de /Ève/, /Carmina/, /Consuela/, o sinal /Brut/ perde parte de sua aspereza e se harmoniza, torna-se terno. Mas essa transformação não ocorre sem dificuldade. Em primeiro lugar porque a personagem se encontra superdeterminada sob o aspecto rudeza: Brut/Burt/ é intercambiável com outros termos: /Vulcano/, /Hércules/ (via um intertexto greco-latino), Otelo (via um intertexto shakespeariano). O intertexto shakespeariano pode, aqui ser posto de lado por causa de sua fraqueza de recorrência (duas menções). Mas o temo do Vulcano, ilustração do (BRYT) é onipresente nos dois terços do texto. Em segundo lugar, o mito religioso do paraíso terrestre, conotado pelo nome ultra-recorrente de /Ève/, em se tornando em estreita intricação com o erotismo pagão de Afrodita, contamina este e nele introduz uma mística de sofrimento.

Intricação do duplo mito pagão do Vulcano expelido do Olimpo, de Hércules domesticado, atormentado pela deusa Hera e do mito cristão de Adão condenado a errar com sua companheira maldita, leva direto a um tema da redenção pelo sofrimento purificador, que culmina com a superimpressão simbólica de um *coito em cruz* na página 248. Antes, um esquema em três fases constava de todos os festins da glória erótica:

A _____ > B _____ > C

Tribulação da andança ou enfrentamento doloroso impregnado de mau suor - p. 50 e 81; p. 96, 98 e 102	Purificação pela água (ducha) êxtase de coito ou pelas lágrimas de arrepen- dimento p. 83; p. 99, 103 e 104	-p. 86 p. 104
--	---	------------------

Há mais ainda. Para que os temas do sofrimento e da andança do herói sejam mais motivados, o autor tem o cuidado de estabelecer a filiação de Ève e de Burt (p. 9 a 23). De início, ele sugere uma origem escura para Burt. Ora, a obscuridade genealógica parece conotar a intemporalidade (p. 14). Segue a origem marina de Ève, que implica sua divindade de filha de Netuno (p. 16, 77). Como todos os Deus e Deusa são reis e rainha, o

⁵ - Passagem não traduzível.

texto, desde o início denomina Burt e Ève Rei e Rainha (p. 11). Quando vem o momento de inscrevê-los entre os humanos, a genealogia textual os coloca por uma espécie de caminharmento degradado sob nomes patronímicos de conotação simbólica: Paumier /Pomije/, conotando a fecundidade primeira assim como a inauguração por Ève do “pomo de discórdia” no mundo. Burt Lewis (*le Vice* - O Vício, em português) partilhando num igual destino degradado com sua companheira e infligindo-lhe este destino pesadamente, além disso (ver fim da Caderneta Verde). Encontramo-nos novamente no cruzamento de duas veias místicas, uma primeira versão pagã mas disfarçada que faz do pai Lewis um Zeus ferreiro, colossal e terrível; a segunda veia pagã que faria de Burt um filho apaixonado pela mãe (o Édipo), uma versão cristã disfarçada (travestie) que faria de Burt um ser que deve pagar seus erros pelo arrependimento (o sentimento de culpabilidade do Édipo, na obra de Freud). Analisamos primeiro a veia pagã. Hephaistos (nos gregos), Vulcano (nos latinos), deuses do fogo e dos metais, foi precisamente atirado do alto do Olimpo por Zeus irritado; ele permanece *coxo* após a queda; filho feio, ferreiro hábil, tendo por auxiliares os Ciclopes, ele é enganado pela esposa Afrodita. De seu lado, Afrodita (Vênus, na versão romana) é a deusa nascida da espuma, isto é, do mar, logo, filha de Netuno, Deus do Mar. Ela representa o poder sensual feminino, uma força corruptora e maléfica, que favorece o casamento e o amor fora de qualquer lei (Roberto 2).

Ora, no romance, Burt e Vulcano são antropônimos e intercambiáveis da mesma maneira que Ève é o emblema de Afrodita, da mulher por excelência. A paronomásia Ève/Ela é uma feliz coincidência que corrobora essa exemplaridade: “Mas era ELA. Era Ève” (p. 51) Burt/Vulcano - se se suprimir o erro do Americano Kalienski (“um sombrio Vulcano que não era coxo”, p. 166) - é descrito como disforme e coxo (p. 9, 14, 308) com “mãos terríveis”, uma musculatura enorme dominada por uma cabeça “leonina” (p. 71), avezado a “*cóleras ciclópeas*” (p. 108) um fabricante de obras “titanescas” (p. 240) ou “colossais” (p. 20, 194). Bem jovem, o herói se move com a facilidade do deus da Mitologia no meio da forja paterna (p. 66) no meio dos metais e sua luta com a pedra tem ressonâncias épicas e carnaís (p. 48, 50, 56, 78). Assim como Vulcano da fábula antiga, Burt foi expelido do Olimpo (a casa paterna) por ter ficado do lado da Mãe numa discussão. O texto do romance inscreve realmente na partida: briga do Filho com o-Pai-que-deu-uma-substituta-à-Mãe (p. 113). Mas, em seguida, uma infra-estrutura semântica elabora o complexo edipiano onde se firma (deita réizes) o mal-entendido. Com efeito, o herói uma vez fora de casa e da vista paterna, é assim focalizado pela narração:

Acabara. Ele estava *só com sua mãe*. *O filho único de sua mãe* (curioso, numa família numerosa) entregue a todos os perigos e contudo *livre, livre* (p. 72).

ÈVE/Afrodita, conforme já dissemos, apresenta-se realmente como uma deusa aquática, associada à água, ao mar, à ilha. Vimos Burt chegando à

sua ilha ou à sua terra pelo “Médium” semântico das “lágrimas”. Completeemos o mito. Burt conheceu Ève numa sala “tumultuada” entre as “vagas humanas” e a “avassaladora onda de cabeleireira” de uma multidão que dançava “num assoalho líquido”. O hotel que registrou seu primeiro encontro dominava “o mar”. Este sema de “superatividade” (a dominância) converte facilmente o abrigo em *navio*. Na longa descrição que faz desse hotel (p. 16, 19) o narrador conjunta a isotopia do Vulcano (i_1) e de Netuno (i_2) que se assemelhava a “tridente” (i_2), pois o certo de Netuno é um tridente. Desde então, o parentesco netuniano de Ève não deixa mais dúvida. Mas a narração o afirma alegoricamente em dois textos correlados (corrélés) (p. 44 e 86). Este conjuntamente das isotopias Burt-Ève, Vulcano-Afrodita que acabamos de ver realizado metonimicamente insere-se até na própria vida de artista conferido ao Negro Americano. Interiorização provável do mito, o problema essencial da estética burtiana é o equilíbrio das isotopias conjuntas materializado e pelo casamento e pela sua representação no segundo grau num casal soldado (p. 44). Nesse casal-obra-de-arte, protótipo do casal Burt/Ève, uma ânfora (sema da/dureza/lembrando o Vulcano) faz contrapeso a Netuno em vias de se unir a uma deusa sentada no seu colo (p. 44). A leitura atenta revela essa figura da inversão por oportunidade de seu primeiro coito (p. 85, 86) Burt aí adota, paralelamente a Netuno, o papel de gerador da Mãe/Mar que jorra de Vênus/Ève:

Com todo o seu peso ELA se acomodava no colo de Burt. Ele tivera a impressão “fulgurante” (*fulgur*, trovão, fogo, “atributo do i_1 ”) de ser uma mulher e de *dar à luz...* Ela jorrava dele como um flor húmida (surgimento do i_2) (p. 86)

Nesse campo temático-mítico florescem, logo, três isotopias. Uma isotopia estética mostra o herói incessantemente preocupado em equilibrar esta taça (ou corte)/casal perpetuamente descentrado. Uma isotopia sociológica mostra o herói agarrado (em luta ?) com sua parceira no fogo da união mista. Uma isotopia psicanalítica acumula em torno do herói as marcas constitutivas do complexo de Édipo. Entre outras, a imagem da Mãe/Mar o persegue até o sonho químico do haxixe (p. 126), mais intensamente às vezes ele é perseguido pela imagem do Pai castrador. “Ele tivera um *pesadelo*. Seu pai o batia...” (p. 48) essa situação desagradável ocorrera após uma tentativa *frustradora* de possuir Ève/a Mãe logo na primeira visita (p. 45). Entretanto, essas isotopias permanecem raramente isoladas, elas misturam seu fio semântico. É assim que, de modo particular, a obsessão da Mãe africana (p. 296) é a fonte (p. 68, 76) e o sustento (p. 48, 50, 60, 63) da criação artística burtiana. O nascimento de sua vocação artística data da morte da Mãe, que ele jurou eternizar na pedra, no metal ou na tela. Toda sua vida na diegese se resume na de um artista que reproduz incessantemente as mesmas maternidades africanas, os mesmos croquis de Ève/a mãe. Mesmo se um dos leitmotive amoroso do romance é o ciúme (ver Ève falando com Chabrier no início) Ève na realidade é uma Vênus infiel no romance apenas *moralmente*. Ele trai Burt por aparências enganadoras

confessadas indiretamente: “Enganam Burt” diz ela sem que o outro consiga perceber o sentido dessas palavras antes da revelação final da pequena Caderneta verde (in finem). E são essas ambigüidades que, retrospectivamente, justificam toda a narração.

A versão cristã no mito quer que Ève, a primeira mulher, seja a Mãe e a redentora pelo sofrimento, mais do que a Esposa.

Ele havia por muito tempo vagueado na África, na China, na Europa à procura de um planeta. Ele havia encontrado essa mulher: Ève que a substituíra, que com toda sua carne consentinte, com toda sua alma religiosamente oferta, *devia servi-lhe* de alimento terrestre e de *garante* (p. 169).

Carregando seu peso de erotismo e levado num plano universalizado, este texto comentaria perfeitamente certas “Preças” de Charles Péguy.

O culto de Maria, a Virgem Mãe, baseia-se nesta versão na Igreja Católica. Dissemos ter encontrado essa mesma mística ligeiramente alterada pelo Eros através da obra. O narrador dirigindo-se ao leitor explica um dos fantasmas noturnos de Burt: o herói vê, então, os que o rodeiam em vias de forjar “um frente ao outro um imensa cruz incandescente” (p. 174). Mas o aspecto que consideramos aqui é inicialmente o que vai ao encontro de Édipo: Ève é dada a ler pelo intermédio (relais) da Mãe assim como de Suzy Crown, essa prostituta que foi para Burt uma segunda mãe (p. 173, 174 e *infra*). Quando do refúgio de Burt na casa de Suzy, após a discussão com o Pai, o texto convoca em torno da personagem de Suzy a lembrança da mãe e a de Ève (p. 74). Mesma manobra no momento em que Burt derrubado pela gripe é “maternalmente” tratado por Ève (p. 114, 115).

Sono perto de Suzy, presença milagrosa de Ève (p. 114).

Ela havia cantarolado para ele uma *berceuse* inventada por ela (p. 115). Até mesmo A voz de Ève lembra “a voz de sua Mãe” (p. 23).

Ève, já dissemos, é fonte de criação artística assim como a Mãe. Mas ela é também a mutilada, a assassina por amor, a responsável e a tábua de salvação de Burt. Nesse sentido, após ter cuidado de suas necessidades (Mãe nutridora associada a um tema do *pão* (p. 25, 59, 85, et) à sua reabilitação pela união de seu destino (os preparativos do casamento em Paris, p. 151, 155), ela o instala em Areias (p. 186) e faz de modo que ele seja dotado de um *nome* (“O Negro de Areias”, p. 268, 270, 274), de um lugar na aldeia (o prefeito, a população termina aceitando-o p. 254, 270) e de uma cova no cemitério (p. 214, 301). É ao pé dessa cova que termina a maior crise de seu amor (p. 308) e o nascimento de um amanhã eternamente melhor (p. 309): o simbolismo do BUXO, árvore da permanência, é o último refúgio do olhar do romance.

A ideologia do romance é evidente. É descoberta por Claude Wauthier na sua leitura do romance africano: a mulher branca é uma Desdêmona que sobrevive perto do Otelo negro, ela é uma figura de redenção do Negro humilhado (Claude Wauthier, *L’afrique des Africains*. Seuil, 1977, cap. VIII,

A nova Desdêmona). Não há romance negro-africano que illustre este fato com tanta pungência como o de Catherine Paysan. Paralelamente, o mais possante fenômeno romanesco de resgate da Negra se efetuará no romance canadense e franco-americano, nas obras seguinte do nosso estudo de 1980: Yvette Naubert, *L'été de la Cigale*, Jacques Lamarche, *Le Royaume Détraqué* e Louis Dantin, *Les enfances de Fanny*.

Não iremos mais longe nas investigações de hoje.

Depois dessa amostra de representação do Negro no romance, as relações inter-raciais parecem sofrer de uma negatividade com que não estamos sonhando. Todavia, a poesia de tais obras supera essa impressão superficial. É uma poesia do Imaginário que não trabalha apenas no nível esporádico da denúncia de tal narrador ou de tal personagem. Essa poesia é mais profunda. Ela decorre do dinamismo dos mitos e imagens que metonizam e fazem interagir as diferenças num espaço de problematização. De tal modo que o leitor se torna o herói de uma outra história escrita nos vazios daquela que se lê na superfície. Uma história onde tais vazios não são nem brancos nem negros, mas, indicam *in absentia*, e no mal-estar dessa ausência, as virtualidades operatórias de algo radicalmente outro que nos convoca todos, para além dos clichés, categorizações e estereótipos, a nos compreender e a nos amar como Mutantes, como Mulheres e Homens Primordiais.

Bibliografia

Romance

PAYSAN, Catherine, *le Nègre de Sables*, Paris: Denoël, 1968.

Referências Técnicas

a) Obras

COLECTIF, *Problèmes de l'analys textuelle*, Montreal: Didier-Montreal, 1971.

_____, *Racisme et société*, Paris: Maspero, 1969.

COURTÈS, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris: Hachette-Université, 1976.

FABRE, Michel, *les Noirs américains*, Paris: Armand Colin, 1970.

FOHLEN, Claude, *les noirs aux États-Unis*, Paris: P.U.F., "Que-sais-je?", 1969.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

GUILLAUMIN, Colette, *L'Ideologie raciste*, Paris: Mouton, 1972.

KUOH-MOUKOURY, Thérèse, *les Couples dominos*, Paris: Julliard, 1973.

LARUELLE, François, *Machines textuelles*, Paris: Seuil, 1977.

MAISONNEUVE, Jean, *Introduction à la psychologie*, ch. VII, "Opinions et stéréotypes", Paris, P.U.F., 1973.

ROBERT, M.A. *Ethos, introduction à l'anthropologie sociale*, Bruxelles, Paris: Éditions ouvrières, 1968.

VANNIER, Bernard, *L'Inscription du corpus*, Paris: Klincksieck, 1969.

WAUTHIER, Claude, *L'Afrique des Africains*, Paris: Seuil, 1977.

YÜCEL, Tashin, *Figures et messages dans la comédie humaine*, Paris: Mame, 1972.

ZERAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris: P.U.F., "S.U.P.", 1971.

b) Estudos sobre o Imaginário

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE, *Le Lettres modernes*, Paris, no. 1, 2, 3, 1970-1972. (J. Burgos e G. Durand).

COLLECTIF, *Language et idéologies. le discours comme objet de l'histoire*, Paris: Éditions ouvrières, 1974.

COLLECTIF, *le Symbole, carrefour interdisciplinaire*, Montreal: Éditions Saint-Marie, 1969.

KLEIN, Mélanie; et RIVIÈRE, Jean, *l'Amour et la haine, étude psychanalytique*, Paris: "Petite Bibliothèque Payot", 1975.

TEBOUL, Victor. *Mythe et Images du Juif au Québec*, Paris: Delagrave, "Liberté", 1977.

HOFFMANN, L.F., *le Nègre romantique*, Paris: Payot, 1973.

SCHIPPER-de-LEEuw, M., *le Blanc vu d'Afrique*, Yaoundé, Éditions C.L.E., 1973.

WAUTHIER, Claude, *l'Afrique des Africains*, Paris: Seuil, 1977.

c) Artigos (narratologia, ideologia)

BALIBAR, Étienne; MACHEREY, Pierre, "Sur la littérature comme forme idéologique", *Littérature*, n. 13, février 1974.

DUCHET, Claude, "Pour une sociocritique", *Littérature*, n. 1, février 1971.

GAILLARD, Françoise, "Code(s) littérature(s) et idéologie", *Littérature*, n. 12, décembre 1974.

HAMON, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", *Littérature*, n. 6, mai 1972.

MAHIEU, Michel, "Les acteurs du récit", *Poétique*, n. 19, 1974.

TODOROV, T., "La lecture comme construction", *Poétique*, n. 24, 1975.

Agradecimentos a Danielle Ross (Presses Universitaires de Montréal) que anos atrás autorizou essa publicação parcial de meu livro *Le Nègre dans le Romam Blanc*, P.U.M., 1980, e ao escritor Marcos Bagno, nosso tradutor.

