



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
PRO-REITORIA DE ENSINO E PÓS-GRADUAÇÃO - PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS**

OLIVÂNIA MARIA LIMA ROCHA

**O MIGRANTE NU EM TEXACO: A IDENTIDADE ANTILHANA A PARTIR DA
RELEITURA DO MITO BÍBLICO DE CAM.**

**TERESINA
2017**

OLIVÂNIA MARIA LIMA ROCHA

**O MIGRANTE NU EM TEXACO: A IDENTIDADE ANTILHANA A PARTIR DA
RELEITURA DO MITO BÍBLICO DE CAM.**

Dissertação encaminhada à qualificação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL\UFPI) desenvolvida na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alcione Corrêa Alves.

TERESINA
2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

R672m Rocha, Olivânia Maria Lima.

O migrante nu em Texaco: a identidade antilhana a partir
da releitura do mito bíblico de Cam / Olivânia Maria Lima
Rocha. – 2017.

91 f. :il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal
do Piauí, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Alcione Corrêa Alves.

1. Literatura Francesa - Romance. 2. Migrante Nu. 3.
Identidade Antilhana. I. Chamoiseau, Patrick. II. Título.

CDD 843

OLIVÂNIA MARIA LIMA ROCHA

**O MIGRANTE NU EM TEXACO: A IDENTIDADE ANTILHANA A PARTIR DA
RELEITURA DO MITO BÍBLICO DE CAM.**

Dissertação aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Alcione Corrêa Alves (orientador)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Professora Dra. Margareth Torres Alencar Costa
Universidade Estadual do Piauí – UFPI

Professora Dra. Algemira de Macêdo Mendes.
Universidade Estadual do Piauí – UESPI

Aos companheiros da caminhada de pesquisa, que estimulam os questionamentos para dentro e fora do labirinto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Senhor, primeiramente, pois ao buscá-lo, nos primeiros passos no âmbito religioso, alguns aprendizados surgiram para que eu percebesse o caráter polissêmico e intertextual das palavras nos textos bíblicos e, desse conhecimento, derivaram alguns questionamentos que no âmbito acadêmico busco compreender e discutir.

Agradeço aos meus familiares pelo constante apoio e suporte, especialmente a senhora Maria da Conceição Lima, minha mãe. Bem como sou grata as minhas irmãs, com quem compartilhei as agruras deste trabalho.

Agradeço ao caríssimo orientador Professor Doutor Alcione Corrêa Alves pela orientação nessa trajetória, por seu afincamento em desenvolver comigo esse trabalho e pelo entusiasmo de ingressar nesse investido.

Agradeço aos companheiros do grupo de Pesquisa, Teseu: O labirinto e seu nome, por compartilhar nossos objetos e nossos caminhos de pesquisa.

Agradeço aos professores que fizeram parte dessa jornada no mestrado, Professor Dr. Sebastião Lopes, Professor Dr. Luizir de Oliveira, Professor Dr. Saulo Serpa, Professora Ana Cristina, Professora Ana Koch, Professora Maria Elvira Brito, Professora Margareth Torres, com os quais aprendi teorias, ampliei dúvidas, tive angústias, mas também encontrei suporte para compreender melhor minha pesquisa.

Agradeço a Capes pela bolsa concedida.

Todas as histórias estão aí, mas não a História. Só um Tempo grandioso sem início nem final, sem antes nem depois. Monumental. Aqueça a sua palavra antes de dizê-la. Fale dentro de seu coração. Saber falar é saber reter a palavra. Falar de fato é primeiramente dar brilho ao silêncio. O verdadeiro silêncio é um lugar da *Palavra*. Escute os verdadeiros Contadores. (PATRICK CHAMOISEAU, 1993, p. 261)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma investigação sobre a identidade em *Texaco* de Patrick Chamoiseau, a partir das capas de suas primeiras edições na França, uma da coleção *Blanche* (1992) e a outra da coleção *Folio* (1994). A análise das duas possíveis capas de *Texaco* será feita com a finalidade de tomá-las como paratextos da obra e, a partir delas discutir a noção de identidade relacionada ao conceito de migrante nu. O objetivo desse estudo é analisar a construção da identidade Antilhana em *Texaco*, a partir da noção de migrante nu de Glissant e da releitura do mito bíblico de Cam. O problema de investigação é: como compreender a construção da identidade Antilhana presente no livro *Texaco*, a partir de duas possíveis capas? As hipóteses que se propõem são: 1) duas possíveis capas de *Texaco* são um prefácio e uma chave de leitura para compreender a identidade antilhana; 2) O termo Chamoiseau, que invertido torna-se Oiseau Cham, traz uma leitura intertextual entre a Bíblia e *Texaco*. Nesse relato percebe-se uma identidade criouliizada, construída a partir do migrante nu. Portanto, conclui-se que a capa de 1994 é intertextual com o mito bíblico de Cam, e que *Texaco* não se apresenta apenas como um romance, mas também como relato fundador.

Palavras-chave: Patrick Chamoiseau-romance. Migrante nu. Identidade Antilhana.

RESUMÉ

Le présent ouvrage propose une enquête sur l'identité de Texaco de Patrick Chamoiseau, des couvertures de ses premières éditions en France, une de la collection Blanche (1992) et l'autre de la collection Folio (1994). L'analyse des deux couvertures possibles de Texaco sera faite dans le but de les prendre en tant que paratexts du travail et, d'après eux, discuter de la notion d'identité relative à la notion de migrant nu. Le but de cette étude est d'analyser la construction de l'identité antillaise Texaco, de la notion de migrant nu Glissant et relectures du mythe biblique de Cam Le problème de la recherche est: comment comprendre la construction de la présente identité antillaise dans le livre Texaco, à partir de deux cas possibles? Les hypothèses proposées sont les suivantes: 1) deux possibles couvre Texaco sont une préface et une clé de lecture pour comprendre l'identité antillaise; 2) Le terme Chamoiseau, qui devient inversé Cham Oiseau, apporte une lecture intertextuelle entre la Bible et Texaco. Dans ce compte, nous pouvons voir une identité créolisé construit à partir du migrant nu. Il est donc conclu que le couvercle 1994 est intertextuelle avec le mythe biblique de Cam et que Texaco se présente non seulement comme un roman, mais aussi comme un récit fondateur.

Mots-clés: Patrick Chamoiseau-romance. Migrant nu. Identité Antillaise.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ponto e linhas.	41
Figura 2 - Aquarela animada, cerca 1923.	42
Figura 3- Capa Texaco Blanche.....	50
Figura 4- Capa Blanche explicada	51
Figura 5	52
Figura 6	52
Figura 7	55
Figura 8	55
Figura 9	56
Figura 10	56
Figura 11	57
Figura 12	57
Figura 13	58
Figura 14 capa Texaco 1994.....	61
Figura 15	62
Figura 16	63
Figura 17	63
Figura 18	68
Figura 19	69
Figura 20	69
Figura 21	70
Figura 22	70
Figura 23	71
Figura 24	72
Figura 25	73
Figura 26	73
Figura 27	74
Figura 28	74
Figura 29	75
Figura 30	75
Figura 31	75
Figura 32	85
Figura 33	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 IDENTIDADE CARIBENHA A PARTIR DA NOÇÃO DE MIGRANTE NU DE GLISSANT.....	18
1.1 Identidade diaspórica	21
1.2 A noção de migrante nu	27
1.3 Identidade e Memória.....	33
1.4 O método de análise das imagens e as ferramentas	39
2 A CAPA COMO ELEMENTO PARATEXTUAL: ANÁLISE DAS CAPAS DE TEXACO.....	50
2.1 Análise da capa da <i>Blanche Texaco</i>	50
2.1.1 Primeira leitura – Expectativa.....	50
2.1.2 Segunda e terceira leituras – Contato com a obra, a partir da capa.	51
2.1.3 A capa como imagem e método de análise.....	52
2.1.4 Processo de montagem/desmontagem da capa	53
2.1.5 A capa como <i>Le reencontre</i> entre ex-colônia e metrópole.	55
2.2 Análise da capa da <i>Folio Texaco</i>	60
2.2.1 Primeira leitura – Expectativa.....	61
2.2.2 Segunda e terceira leituras – Contato com a obra, a partir da capa.	61
2.2.3 A capa como imagem e Técnica de análise.....	63
2.2.4 Desmontagem da capa.	66
2.2.5 A capa como significante de um relato.....	68
3 O MITO DE CAM COMO MIGRANTE NU EM TEXACO	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS.....	92

Introdução

Quem são estes desgraçados
Que não encontram em vós
Mais que o rir calmo da turba
Que excita a fúria do algoz?
Quem são? Se a estrela se cala,
Se a vaga à pressa resvala
Como um cúmplice fugaz,
Perante a noite confusa...
Dize-o tu, severa Musa,
Musa libérrima, audaz!...
São os filhos do deserto,
Onde a terra esposa a luz.
Onde vive em campo aberto
A tribo dos homens nus...

Castro Alves - Navio Negreiro

O poeta “Castro Alves” criticou a escravidão no poema *Navio Negreiro*, que evoca a travessia forçada dos povos africanos, estes escravizados nas terras do novo mundo, no continente americano. Esses povos subjugados entraram em mar aberto, no qual realizou o batismo que removeu a materialidade das vidas escravizadas. A imagem que evoca o navio negreiro tornou-se o símbolo desse batismo, o arrancar das vestes e despojar a cultura dos filhos do deserto. “Castro Alves” indaga: quem são esses desgraçados? Eles são aqueles dos quais foram tirados deles a graça¹, os que foram despídos; tornando-se nus. Nus de sua terra, pátria, cultura e até mesmo de seu nome.

¹ Pode-se entender a graça aqui como a satisfação de viver. Em um sentido literário, trazendo aqui Ariano Suassuna, em o *Auto da Compadecida* (1955), João Grilo ao ser indagado qual a sua graça, graça no sentido de nome, João Grilo diz não possuir graça, mas desgraça. Assim o personagem é instigado ao dizer qual a o nome de vossa desgraça.

Tendo como premissa a travessia do atlântico, que despiu os povos escravizados, o presente trabalho dissertativo intitulado **O migrante nu em *Texaco*: a identidade antilhana a partir da releitura do mito bíblico de Cam**, sobre a orientação do professor Dr. Alcione Alves, almeja com esse título ratificar a presença do termo Cam, como um possível mito fundador no livro *Texaco* associado com o conceito de migrante nu de *Édouard Glissant*. Nessa proposta entende-se que há intertextualidade entre a obra de *Texaco* de *Patrick Chamoiseau* e a Bíblia Sagrada, livro de *Gênesis*; que narra o princípio da humanidade. A intertextualidade na obra *Texaco* buscaria um conteúdo pautado em Cam como aquele que foi dito escravo e, reescrever uma história da escravidão a partir da Martinica, não somente colocá-lo em contato o texto bíblico com o do romance.

O romancista Patrick Chamoiseau nasceu em 03 de dezembro de 1953 em *Fort-de-France*, onde viveu toda sua infância. Ele é formado em direito e economia social na França, onde exerceu, primeiramente, atividade de trabalhador social depois de graduado em *Hexagone* e, depois tornou a exercer sua profissão, ao retornar a Martinica. Trabalhou também como mestre e foi conselheiro; no tribunal de menores de *Fort-de-France*. Depois desse trabalho com os menores o ensaísta se converte em etnógrafo, se interessando pelas manifestações culturais de sua ilha natal, que tendem a desaparecer, por exemplo: os *djobeurs del marché*² do mercado de *Fort-de-France* e os *vieux conteurs*³. Esses *djobeurs* e *vieux conteurs* são aqueles sujeitos que guardam nas memórias as tradições e repassam para os demais através das narrações de contos populares; foi por causa do contato com aqueles indivíduos que Chamoiseau redescobre sua língua materna, *le créole*.

O contato que o escritor estabeleceu com os narradores culminou na criação do conceito de criouldade, referente à língua materna, que era falada na Martinica. Essa língua se diferencia da língua francesa, pois o francês simboliza a cultura do povo branco, colonizador do Caribe, enquanto o *créole* simboliza o falar e a cultura local. Chamoiseau na entrevista concedida a *Julie Le Gac*, veiculada em 15 de novembro de 1992, (*Jalons*, 2002), ao se referir à importância do *créole* aponta que:

*Parce qu'il y a désormais la nécessité de penser autrement son identité.
Comment en étant créole, comment penser le fait que nous relevions de*

² Carregadores do mercado.

³ Velhos contadores, que ficavam nos cais do porto e nos mercados.

*tant de terre, de tant d'histoire et que nous devons assumer notre identité par le biais de plusieurs langues*⁴.

A importância dessa tomada de consciência para o autor fez compreender que sendo *créole*, um contexto territorial, histórico e também linguístico é colocado em primeiro plano. Desse modo, assumir a identidade *créole* é apropriar-se da pluralidade que está historicamente amalgamada nela. Em virtude disso, o romancista redescobre a identidade Martinicana através dos contos e da variedade linguística, impulsionada pelo imaginário. Esse imaginário é importante para o processo criativo dos escritores caribenhos, pois é parte do fruto das confluências de muitas histórias, línguas; que demonstram a diversidade do Caribe. Tal diversidade será, mormente, utilizada nos embates identitários na busca das identidades locais escaparem da uniformização e globalização.

A obra de Chamoiseau está, portanto, no cerne dessa discussão. A escrita dele tem por característica situar-se no limítrofe do francês e do *créole*, marcando sua obra literária como polimorfa, pois tenta contemplar a multiplicidade do imaginário sobre a identidade caribenha. Destarte, o traço identitário, a cultura, a memória histórica local fazem parte das preocupações de Chamoiseau e isso se torna presente em suas obras. O autor centra seu trabalho na *creolité*, abordando na trama narrativa uma perspectiva do local de enunciação, questionando o cenário onde a identidade se constitui. Assim sendo, Chamoiseau é um autor que fala desde o Caribe.

O romancista, dessa maneira, tornará seu trabalho pautado pelas urgências de defender do esquecimento as memórias, a cultura materna da Martinica. Essas questões tomarão forma quando Chamoiseau se torna ensaísta. Este não se lançou na literatura de romances, logo a princípio, pois seu primeiro trabalho foi as tiras em quadrinhos, o *Monsieur Coutcha – Comics sous le nom d'Abel*⁵ (1970). Chamoiseau também escreveu uma peça de teatro: *Manman Dlo contre la fée Carabosse*⁶ em 1982. Sua estreia em romances, o gênero que mais produz, foi com *Chronique dès*

⁴ Porque existe agora a necessidade de pensar diferente de identidade. Como em ser crioulo, como pensar que ocupam tanta terra, tanta história e devemos assumir a nossa identidade através de linguagens plurais.

⁵ Senhor Coutcha – quadrinhos sobre o nome de Abel.

⁶ Mamãe Dlo contra a fada carabosse. O nome dessa peça está em *créole*.

*Sept misères*⁷ em 1986. Entre as obras mais conhecidas do escritor martinicano, em prosa, estão: *Solibo magnifique*⁸ (1988); *Chemins d'enfance*⁹ (1990); *Texaco* (1992); *L'esclave vieli homme et le molosse*¹⁰ (1997); *Biblique des derniers gestes*¹¹ (2002); *Un dimanche au cachot*¹² (2007); *La matière de l'absence*¹³ (2016). As obras em prosa caracterizam-se por abordar o problema da oralidade, da escrita, do contador de histórias, da memória e do espaço geográfico.

Em ensaística, destaca-se do premiado escritor¹⁴ o *Éloge de la créolité*¹⁵ (1989), no qual o autor reivindica uma identidade antilhana; *Lettres Creoles, Tracés antillaises et continentales de la littérature: Haiti, Guadeloupe, Martinique, Guyane*¹⁶: 1635-1975 (1991), em que elabora um ensaio sobre literatura antilhana francófona; em *Écrire en pays dominé*¹⁷ (1997) o autor propõe um ensaio desde a Martinica; *Quand les Murs tombent: l'Identité nationale hors la loi*¹⁸? (2007), o escritor, juntamente com Edouard Glissant, assina um manifesto para que se derrubem as paredes que tornam inconciliáveis a política, a ética e a poética em relação à identidade; *Frères Migrants*¹⁹ (2017).

No último livro Chamoiseau traz nele um apelo poético aos poetas e escritores migrantes, os que estão na margem, que estão detidos em seus imaginários de mundo para que se juntem a resistência contra a intolerância do outro; a declaração dos poetas. Essa declaração é composta por 16 pontos e foi lançada em dezembro de 2016, antes da publicação do livro. Esse extrato do livro é um recorte da dimensão que o escritor busca alcançar com a discussão em torno da declaração. No último ponto ele expressa aos irmãos migrantes que os esforços um

⁷ Crônica de sete misérias.

⁸ Solibo magnífico.

⁹ Caminhos de Infância.

¹⁰ O homem escravo viele e o molosse.

¹¹ Bíblia dos últimos gestos.

¹² Um domingo na prisão.

¹³ A matéria da ausência.

¹⁴ Chamoiseau recebeu prêmios literários. Dentre eles estão: *Prix Kléber Haedens* (1986), par *Chronique des sept misere*; *Grand Prix de la littérature de jeunesse*(1988), par *Au temps de l'Antan*; *Prix Cabernet* (1990), par *Chemins d'enfance*; *Prix Goncourt* (1992), par *Texaco*; *Le livre d'Année selon New York Times*(1992), par *Texaco*; *Prix spécial du jury RFO*(2002), par *Biblique des derniers gestes* ; *Prix du livre RFO* (2008), par *Un dimanche ao cachot*; *Comandeur des Arts et des Lettres en France* (2010).

¹⁵ Elogio da Crioulidade. O livro foi escrito juntamente com Rafael Confiant e Jean Barnabé.

¹⁶ Letras crioulas, Traços antilhanos e continentais da literatura: Haiti, Guadalupe, Martinica, Guiana.

¹⁷ Escrever em país dominado.

¹⁸ Quando os muros caem: Identidade Nacional fora da lei?

¹⁹ Irmãos Migrantes.

dia irão transformar as fronteiras, as barreiras que separam os outros, então em ambos os lados do muro, centenas de vaga-lumes irão manter a esperança. (CHAMOISEAU, 2016, p. 04)

Diante desse quadro, o livro escolhido para estudo está centrado na discussão de identidade Caribenha que Chamoiseau trava entre Literatura e Ensaio. No livro *Texaco*, o corpus dessa pesquisa, é um romance que apresenta em forma de pequenos contos que são discorridos, como uma tapeçaria mnemônica, de maneira que a Introdução está ligada a conclusão, mas para compreender essas partes, o desenvolvimento, sua maior parte funciona como desvios da narrativa que abrem possibilidade de leituras, que por fim se constituem um grande mosaico ou um texto bricolado. Na sua estruturação, o livro está dividido em 03 capítulos; que são intitulados segundo a referência da narração bíblica da vida de Cristo. Partiu-se desse ponto confluyente com o intuito de investigar a relação do texto *Texaco* com o texto bíblico.

Quanto a narrativa a linguagem utilizada remete ao local que o autor marca como espaço geográfico, ou seja, a Martinica. No romance citado o enredo é narrado a partir do legado da família *Laborieux*, no qual a personagem *Marie-Sophie*²⁰ rememora as memórias do pai dela, *Esternome*. A desse inicia-se com os avós: a vovó lavadeira e o vovô envenenador. Os personagens não têm nomes, assim como outros na narrativa. Também a datação é imprecisa de quando teriam vivido; embora busque apresentar uma marcação de data aproximada e abrangente, trazendo dados históricos para dar suporte a elas.

A narrativa da vida de *Esternome* prossegue, abordando como conseguiu sua liberdade, as atividades que exerceu e como chegou até a cidade, abandonando o modo de vida rural. Esses contos que narram episódios da trajetória de *Esternome* complementam-se com outros dados que o autor coloca antes do texto. Esse relato é um manifesto de pertença dos moradores daquele lugar, para afirmar o direito primogênito da permanência do Bairro, pois sua existência é apontada como insalubre e contrária ao processo de urbanização da cidade.

²⁰ A personagem Marie-Sophie, líder comunitária, ancestral moradora, a mulher que esteve desde os primórdios do bairro na linha de frente de luta e defesa dele é a escolhida para contar a partir das memórias de seu pai, *Esternome*, como os escravos deixaram as lavouras foram para a cidade, lá se organizaram e formaram o bairro *Texaco*.

As obras de Patrick Chamoiseau são em seu modo de narrar e pelas reflexões que trazem questionadoras da história oficial. Os textos ao serem elaborados parecem reivindicar um relato condizente com o que aconteceu em locais que foram colonizados, e nessa investidura abre possibilidade para outras histórias. Desse modo *Texaco* (1992) pode ser considerado como um relato que reescreve a história oficial da Martinica, na perspectiva daqueles que foram escravizados. O livro ainda ressalta a questão da urbanização, pois os escravizados saíram das lavouras e foram para as cidades. Nesse ponto *Texaco* é um prefácio para a literatura da América do Sul, caribenha e brasileira, na perspectiva negra, que aborda a migração dos povos, do meio rural para a cidade, o que ocorreu também na história brasileira.

A partir disso formulou-se o seguinte problema: **Como compreender a construção da identidade antilhana presente no livro *Texaco*, a partir das capas de suas primeiras edições na França, uma da coleção *Blanche* (1992) e a outra da coleção *Folio* (1994)?** A identidade Antilhana será compreendida a partir da discussão sobre identidade, entendendo-a com uma identidade diaspórica e migrante.

Em relação ao problema se estabeleceu o seguinte o objetivo de pesquisa: **Analisar a construção da identidade antilhana em *Texaco*, a partir da noção de migrante nu de Glissant e da releitura do mito bíblico de Cam.** Têm-se como objetivos específicos:

- 1) Compreender a noção de identidade antilhana a partir da noção de migrante nu.
- 2) Discutir duas possíveis capas de *Texaco*.
- 3) Analisar o mito bíblico de Cam como mito fundador em *Texaco*.

Com vistas a esses objetivos foi proposto às seguintes hipóteses: 1) duas possíveis capas de *Texaco* são um prefácio e uma chave de leitura para compreender a identidade antilhana; 2) O termo Chamoiseau, que invertido torna-se *Oiseau Cham*, traz uma leitura intertextual entre a *Bíblia Sagrada* e *Texaco*. Parte-se do sobrenome do autor Chamoiseau para pensar a identidade antilhana, pode ser uma estratégia do autor para chamar atenção para obra e também para o debate

sobre a identidade antilhana. Tendo em consideração as características das obras de Chamoiseau o estudo de *Texaco* será mais bem compreendido se for feito na perspectiva metodológica da Literatura Comparada. Para isso o texto de *Texaco* será confrontado com trecho do texto bíblico. Do livro *Texaco* serão analisados: a capa; o primeiro capítulo “Anúnciação”, (p. 19 a 41); do segundo capítulo “Sermão de Maria-Sophie Laborieux” o conto: “Negros sem sapatos” (p. 104 a 110), o conto “Reflexões e preocupações” (p. 139-161). Da *Bíblia Sagrada* (1989)²¹ serão estudados os trechos do Velho Testamento: “Gênesis”, capítulos 9, 10 e 18.

Ressalta-se na proposição que a perspectiva de trabalhar como o método da Literatura comparada é pautado na intertextualidade. Sandra Nitrini (2010, p. 158) afirma que “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia numa perspectiva semiótica”. Assim a intertextualidade tem uma dupla dimensão: uma na relação do sujeito com texto e outra do texto com outros textos, ou contexto. A intertextualidade é um elemento que abre a possibilidade de diálogos entre vários textos; assim como a metáfora que possibilitará remeter-se a outro texto que pode ser a origem do aparecimento do termo estudado.

O contributo dessa pesquisa é discutir a identidade em *Texaco*, pois nele estão presentes elementos intertextuais que evocam textos estabelecidos, ao passo que se utiliza da intertextualidade para ressignificar a identidade nos textos, ele também questiona os discursos existentes. Conceitos sobre identidade, memória serão discutidos no decorrer deste trabalho. Ressalta-se que em virtude do texto ser rico em temáticas, escolheu-se essas noções acima como delimitadoras e norteadoras da pesquisa. Parte-se de uma conceituação que vise contemplar a discussão cultural das Antilhas.

No primeiro capítulo abordaremos a identidade Martinicana sob a perspectiva da discussão da identidade na pós-modernidade, no tocante as mudanças que abriram o debate da identidade atravessada pelos campos de conhecimento e a identidade diáspórica, a noção de migrante nu de Édouard Glissant e por fim a discussão sobre memória. Esse capítulo também aborda, para fins de

²¹ A Bíblia Sagrada a que se refere é a das edições paulinas de 1989. Esta obra foi escolhida dentre outros textos, pois essa edição possui notas de tradução e comentários a respeito das passagens bíblicas que complementam o sentido dessas.

esclarecimento, as noções dos métodos que foram utilizados na análise das capas do livro *Texaco*. Trazem-se nesse capítulo os teóricos: Zilá Bernd (2013), Glissant (2005), Hall (2003, 2006, 2010), Paul Gilroy (2001) Figueiredo (2010). No segundo capítulo se procederá à análise das capas de *Texaco*, trazendo-as como um paratexto que dialoga com a obra, sob os critérios de imagem. Os autores para técnica de imagem são: Dondis (2003); Kandinsky (1996), Pedrosa (2003). No terceiro capítulo se trará as análises do texto *Texaco*. A intertextualidade e a metáfora irão se combinar na análise do estudo do romance, junto com os conceitos estudados para atribuir sentido na compreensão da identidade Martinicana.

1 IDENTIDADE CARIBENHA A PARTIR DA NOÇÃO DE MIGRANTE NU DE GLISSANT.

A discussão que faremos daqui em diante sobre a identidade perpassa o Caribe, mais precisamente: A Martinica. Esse é local que ambienta a narrativa que é objeto de estudo dessa dissertação, o romance *Texaco*. Essa obra é objeto de estudo de alguns trabalhos, tais como: alguns artigos abordando identidade e memória, principalmente nos textos de Roland Walter²² e Eurídice Figueiredo²³, e estudos acadêmicos em nível de mestrado e doutorado, versando sobre algumas dos temas que caracterizam a escrita daquele autor. Destacamos alguns deles²⁴, em ordem crescente.

Em 2008²⁵, a dissertação do Professor e mestrando Alcione Corrêa trazia como objeto a criouliização, enquanto processo, analisando os romances *Texaco* (1994) e *La belle créole* (2001), da escritora Maryse Conde. A discussão tinha como base s conceitos de criouliização (abordagem teórica) e figura (abordagem metodológica). A hipótese do trabalho centrava-se na premissa que a criouliização equilibra provisoriamente as contradições do contexto das obras literárias. O professor também aponta que a figura permite discutir a complexidade do imaginário coletivo antilhano.

Em 2010²⁶, a dissertação de Catherine Larose, teve como objeto a análise espacial do romance *Texaco*. A discussão trouxe os conceitos de espaço são conceitos emprestados de Henri Lefebvre, Michel de Certeau e Marc Augé, querendo mostrar como e em que expressar estes diferentes espaços expressos,

²² Memória, História e Identidade Cultural: Maryse Condé, Édouard Glissant, Gisèle Pineau e Patrick Chamoiseau (2008). Memória, história e identidade cultural na ficção de Patrick Chamoiseau. (2006)

²³ A reescrita da escravidão como perlaboração em Patrick Chamoiseau. (2010). Afetos e arquivos da escravidão. (2009). A escrita da escravidão em Patrick Chamoiseau. (2008). O humor rabelaisiano de Mário de Andrade e Patrick Chamoiseau. (2005).

²⁴ Fizemos um duplo recorte na seleção dos trabalhos de mestrado e doutorado. Primeiro trazemos somente o âmbito brasileiro. Segundo, por aproximação do momento em que essa pesquisa se iniciou, optou-se buscar trabalhos a partir de 2008.

²⁵ Dissertação intitulada de: *Trois figures de créolisation dans la littérature antillaise*, de Alcione Corrêa Alves.

²⁶ Dissertação intitulada de: *Du non-lieu au lieu : pratique spatiale et construction identitaire dans Texaco*, de Patrick Chamoiseau.

dentro do romance, a fim de que fosse estabelecida a relação entre identidade e espaços de vida, como eles ocupam e moldam a história.

Também em 2010²⁷, a dissertação de Laberge Élyse, discutiu como objeto a o caos de memórias em *Texaco* e seu efeito estético na obra, partindo da tese de que o universo do romance é composto de elementos de todos os imaginários presentes no caos que é, em pequena escala, a sociedade antilhana. Calçou-se a nesse livro que as memórias são o caos harmonizado graças a uma estética peculiar ao romance da Índia Ocidental: a do mosaico.

Em 2011²⁸, a dissertação da professora Keila Prado estudou *Texaco* sobre o viés da Literatura Comparada. A autora trouxe para analisar junto com *Texaco* (1993; 2014) o livro *Cidade de Deus* (1997; 2002; 2007) de Paulo Lins. Nesse estudo Keila Prado se debruçou sob o conceito de lugar, em especial a favela, como espaço de construção de identidade dos personagens e da própria favela.

Também de 2011²⁹, dissertação da mestrande Margarete dos Santos teve como objetivo analisar *Texaco* (1993) sob o conceito de romance histórico e de narrativa mítica, refletindo sobre a relação entre a memória e as narrativas orais, partindo da compreensão de oralitura, através do crioulo, como afirmação de identidade.

Em 2012³⁰, a tese de Isao Hiromatsu, trouxe como objeto o tema da melancolia pós-colonial e a sua utilização estratégica em oito romances Chamoiseau (*Solibo bonito*, *Texaco*, *gestos* e *Bíblia último domingo no calabouço*) e Emile Ollivier (*Mãe Solitude*, *Passagens*, *As urnas fechadas* e *a Brûlerie*). O intuito de usar essa estratégia foi o de dissecar suas próprias problemática da identidade e construção de percepção no contexto pós-colonial, pois os autores abordaram em suas narrativas situações mnemônicas, trazendo histórias de apego ao lugar para discutir identidade crioula e migratória.

²⁷ Dissertação intitulada de: *L'esthétique de la mosaïque dans Texaco de Patrick Chamoiseau*.

²⁸ Dissertação intitulada de: *A favela como ficção: uma leitura de Texaco e Cidade de Deus*, de Keila Prado Costa.

²⁹ Dissertação intitulada: *Narrando a história, ficcionando a vida: uma leitura do romance Texaco*, de Patrick Chamoiseau, de Margarete Nascimento dos Santos.

³⁰ Dissertação intitulada de: *Mélancolie postcoloniale : relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier*.

Em 2014³¹, a dissertação da mestranda Livia Carvalho, abordou *Texaco* (1993; 2011) sob o aspecto da identidade crioula, através das imbricações da memória, da oralidade e do Território. A autora tomou como ponto de partida: 1) os conceitos de rastros/resíduos como elementos que elaboram a memória dos povos escravizados; 2) o sentido de pertença em um território. Essas duas premissas foram pertinentes para discussão da construção da identidade Martinicana.

Em 2014³², outra dissertação faz uma discussão da identidade crioula em *Texaco* (1993). O trabalho da professora Pauline Champagnat, parte da noção de rizoma de Edouard Glissant, ressaltando que o termo é tomado como empréstimo de Deleuze e Guattari. No seu trabalho a autora aponta a emergência da discussão da identidade crioula; sendo essa analisada como reescrita de possíveis histórias da Martinica.

Também em 2014³³, têm-se a tese da doutoranda Luana Costa, que faz um paralelo entre a escrita de Mia Couto e Patrick Chamoiseau. A proposta dessa autora considerou primeiro as obras ensaística para análise: de Chamoiseau utilizou a obra: *L'intraitable beauté du monde – adresse à Barack Obama* (2009) em relação com o texto *E se Obama fosse africano?*(2009) de Mia Couto. Em um segundo momento acrescenta-se a discussão a obra em prosa: de Chamoiseau *Texaco* (1993), e *Jesuralém* (2009) de Mia Couto. O estudo se pauta no tocante as discussões sobre o político-cultural se articulando para construção de projetos identitários em Moçambique e na Martinica.

Em 2016³⁴, a mestranda Márcia Silva realizou um estudo comparado entre as obras *Luuanda* (1982; 2006) de Luandino Vieira, angolano, e *Texaco* (1993; 2007) de Patrick Chamoiseau, Martinicano. A dissertação dessa autora buscou abordar o

³¹ Dissertação intitulada de: A Crioulização em Martinica: leituras sobre identidade cultural, memória e território no romance *Texaco*, de Livia Maria da Costa Carvalho.

³² Dissertação intitulada a identidade crioula em *Texaco* de Patrick Chamoiseau, de Pauline Champagnat.

³³ Dissertação intitulada: Traços do Chão, tramas do mundo: representações do político na escrita de Mia Couto e Patrick Chamoiseau, de Luana Antunes Costa

³⁴ Dissertação intitulada: *Luuanda* e *Texaco*: espaços de resistência e subversão, de Márcia Rosa dos Santos Silva.

espaço *musseques* em *Luuanda* com a favela em *Texaco*, no intuito de ressaltar a luta contra as assimilações. Nessa dissertação foi discutido o espaço como lugar de onde se questiona a narrativa oficial, a partir da linguagem literária que subverte as línguas dominantes: o português e o francês.

Esses trabalhos acadêmicos serviram como parâmetro distintivo da pesquisa que se apresenta nesse projeto. A pesquisa doravante desenvolvida sobre *Texaco* destaca-se de outras que foram feitas sobre o mesmo, por abordar a questão da identidade diaspórica.

1.1 Identidade diaspórica

Discutir a identidade na atualidade é estar aberto a discutir novas interpretações culturais. A identidade engendrada nas tramas históricas, muda de acordo com o panorama histórico no final do século XIX e do século XX, em virtude das mudanças ocorridas na economia, nos modos de produção capitalista e no âmbito social.

A uma era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro, e assim ele foi visto quase que imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise. (HOBSBAWM, 1995, p. 15)

As mudanças ocorridas nos meios que permeiam as vidas dos indivíduos foram resultado de uma época de incertezas que se configurava no final do século XIX, período em que a transição da identidade se iniciou, mas culminou no século XX por volta dos anos 1960. Período pós-segunda guerra mundial em que os indivíduos perceberam que a identidade pautada nos moldes hegemônicos de uma cultura dominada por padrões externos, não era suficiente para abranger e explicar a subjetividade dos indivíduos.

O autor Stuart Hall (2006), em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, afirma que o surgimento do sujeito pós-moderno é fragmentado e isso é resultado dos problemas que as identidades socioculturais enfrentam, diante de tentar fixar conceitos que estão em constante discussão.

Nesse livro é relatado o processo de identificação, no qual os indivíduos projetam em suas próprias identidades culturais, mas isso se tornou provisório e problemático. O processo em que o sujeito pós-moderno se constitui não é uma identidade fixa e permanente. A identidade torna-se móvel e amplamente formada e transformada, constante dentro dos sistemas culturais nos quais somos representados. (HALL, 2006, p. 13)

O estudo do indivíduo e de seus processos mentais tornou-se o objeto de estudo especial e privilegiado da psicologia. A sociologia, entretanto, forneceu uma crítica do “individualismo racional” do sujeito cartesiano... Essa “internalização” do exterior no sujeito, e essa “externalização” do interior, através da ação no mundo social (como discutida antes), constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno. (HALL, 2006, p. 31)

O sujeito social como pertencente de grupos específicos, com papéis a desempenhar dentro da coletividade, surge no século XIX. As relações sociais são discutidas no âmbito da internalização que indivíduo faz do mundo exterior a ele, pois as regras de conduta estabelecidas nesse novo século exigem que o homem se adapte. Isso tornou a identidade do sujeito abaulada pela sociologia e psicologia de certa maneira, em que o dualismo da ideia cartesiana, matéria/mente ainda perdure, mas assume de agora em diante que outras entidades; para a psicologia o eu/outro, para a sociologia o indivíduo/sociedade instauram dicotomias do sujeito.

Nesse processo de identificação apontado acima haveria, portanto, uma espécie de negociação que se dará entre o Eu e o Outro. A negociação será pautada pelas rupturas discursivas, da maneira pela qual o sujeito está mediado ora por uma prática discursiva de um campo das ciências humanas ora por outro campo.

Aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentas argumentam que o que aconteceu à concepção de sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento. Elas descrevem esse deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. (HALL, 2006, p. 34)

O teórico argumenta que o sujeito pós-moderno é marcado não somente por uma desagregação, mas um deslocamento que fez com que o sujeito assumisse em dado momento uma identificação com um campo discursivo.

A sociologia e a psicologia surgem, então, como teorias que irão organizar conhecimentos sobre como o sujeito social está se constituindo no engendramento

da transformação, que separou o homem dos pequenos grupos humanos e passou a considera-lo dentro de um âmbito social maior, no estado de direitos, na economia capitalista, na sistematização social.

Segundo Hall (2006, p. 67) a globalização “implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica ‘clássica’ de sociedade”. Isso ocorre porque o espaço e tempo sociais são comprimidos por dar uma impressão de que identidades se aproximam pelo achatamento da distância. Nesse ponto os elementos culturais se misturam e ocorrem três consequências:

- 1) As identidades nacionais estão se desintegrando, visto que a homogeneidade da globalização está crescendo;
- 2) As identidades particulares, locais estão sendo reforçadas em contraponto da globalização;
- 3) As identidades-nação estão em declínio e identidades híbridas estão em ascensão.

Sendo assim, a globalização provoca uma sobreposição das identidades nacionais, buscando substituí-las por outras, mais particulares. Naquele processo o fluxo de informações culturais é desequilibrado e faz com que as identidades nacionais sejam deslocadas, aumentando e perpetuando as relações desiguais de poder cultural entre o ocidente e o restante do mundo. Os fluxos migratórios expressam a relativização das identidades culturais, por exemplo, a grande massa de imigrantes localizados em países europeus e nos Estados Unidos, que antes eram vistos como puros e, que na atualidade possuem diferenças étnicas e culturais em seus Estados-nações. A globalização, então, tem o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e fechadas de uma cultura nacional.

Corroborando com essa concepção a questão das relações em âmbito globalizado de que não só os indivíduos estão em contato para constituir a identidade, mas também elementos culturais de sociedades diferentes.

Si tales sociedades se mantienen juntas realmente, no es porque estén unificadas, sino porque sus elementos e identidades diferentes pueden, bajo ciertas circunstancias, articularse. Pero esta articulación es siempre parcial: la estructura de la identidad permanece abierta. (HALL, 2010, p. 367)

Hall (2010) assevera que mesmo que esses elementos culturais estejam em contato eles podem se articular em algumas situações fazendo com que a identidade constituída desse encontro permaneça aberta. Essa abertura é uma forma de compreender a identidade que nas sociedades modernas, em virtude da globalização, migrações, dos trânsitos de grupos populacionais, fez com que esses elementos culturais identitários tivessem contato.

Stuart Hall (2003) com essa discussão sobre globalização e identidade cultural foi um dos percussores na discussão sobre identidade diaspórica em termos de se pautar as identidades como migrantes. Essas identidades diáspóricas partem da história cultural do Caribe, sendo constate essa temática na literatura. A identidade caribenha é pensada no tocante a essas sociedades que agora lá estão é composta de vários povos, que foram forçados a migrarem e deixarem seu local e origem.

Do ponto de percepção caribenha o caminho que dirime o fetiche sobre a identidade caribenha é a conquista da liberdade e contemplar na sua identidade elementos culturais de outras comunidades também migrantes. Essas serão denominadas contra-identidades, que seriam pensadas fora da identidade dominante e fora também da globalização.

Ahora, la pregunta acerca de lo que podría ser la identidad cultural caribeña ha sido de extraordinaria importancia, desde antes del siglo XX pero aún más durante ese siglo. En parte por las dislocaciones de la conquista, la colonización y la esclavitud, en otra parte por la relación colonial en sí y las distorsiones de vivir en un mundo culturalmente dependiente y dominado desde un centro situado afuera del lugar donde vivía la mayoría de la gente. Pero también ha sido importante para las contra-identidades, en tanto ha proveído fuentes sobre las cuales se han fundado importantes movimientos de descolonización, independencia y conciencia nacionalista en la región. (HALL, 2010, p. 406)

Stuart Hall indaga sobre a identidade caribenha, pois está será a pauta de discussão no século XX, com mais afinco, por seus produtores locais de conhecimento. Sabe-se que por ser parte da colonização das América o mar do Caribe recebeu muitos migrantes, esses deslocamentos fazem parte das raízes culturais, e abordar essas movimentações é importante para que surjam debates acerca de identidades que vão de encontro à identidade dita homogênea e dominante.

Isso acontece porque a discussão sobre a identidade migrante é uma identidade traumática, pois o seu deslocamento é realizado, como no que concerne aos escravos, uma prática de exílio forçado da sua terra natal e de extirpar a cultura do exilado.

Primero, y especialmente en lo que concierne a las poblaciones que habían sido esclavizadas, la retención de viejas costumbres, la retención de rasgos culturales de África; costumbres y tradiciones que fueron retenidas en la esclavitud y a través de Ella, en las plantaciones, en la religión, parcialmente en El lenguaje, en las costumbres folclóricas, en la música, en danza, en todas aquellas formas de cultura expresiva que permitieron a hombres y mujeres sobrevivir El trauma de la esclavitud. No intactos, nunca puros... (HALL, 2010, p. 411)

Mesmo que por força a população que foi escravizada e foi retirada de sua cultura, ainda assim permanecem alguns costumes e tradições que sobreviveram as tentativas de esquecimento impingido pelos colonizadores e pela dispersão dos povos. Ressalta-se que esses costumes sobreviveram, mas não puros, pois como uma tarefa da memória (entre lembrar e esquecer) juntar os traços remanescentes para produzir elementos culturais.

A concepção de diáspora é posta como uma questão de diferença entre o Eu e o Outro, não pode ser vista como elementos dispersos de culturas que se excluem mutuamente e se repelem. Essas diferenças são a junção de aspectos que constituem uma comunidade que é fruto de trocas culturais entre elementos diásporicos.

Essas trocas foram possíveis através das migrações e trânsitos de indivíduos que ocorreram em grande escala no período moderno. As navegações foram um momento histórico em que se teve uma forte migração de indivíduos para o continente das Américas por conta da diáspora no Atlântico Sul.

Corroborando para essa discussão, Paul Gilroy (2001) aborda a ideia do atlântico negro para discutir o projeto moderno em que a identidade dos povos negros se emergiu no século XX, como uma cultura identitária consciente na qual os negros se solidarizam e compartilham de manifestações culturais. Essa abordagem contemplará o estudo das consequências da relação entre os elementos culturais.

O Atlântico negro nesse contexto abre possibilidades de leituras e interpretações³⁵ a respeito da história e também possibilita a construção de relatos que não sejam discorridos do enfoque europeu, dessa forma as narrativas e produções culturais não marginalizarão as formas dissidentes do projeto homogêneo da modernidade.

Além disso, tomar a discussão sobre o aspecto da diáspora oferece alternativas para que se escape da inflexibilidade e intolerância cultural. A diáspora abordará as narrativas de viagens secundárias que são marcadas pela violência e, que sem a compreensão dessas não seria possível perceber os mecanismos que não podem ser notabilizados pela migração forçada.

Sob a ótica da diáspora tome-se que essa ideia não terá enfoque em raças, mas sim em formas geo-culturais de vidas, experiências e memórias. Essas formas serão resultados da interação entre as culturas que ao incorporarem umas as outras, tornarão possível a abertura para diferença. Destarte, no reescrever os relatos em perspectiva relacional estará levando em conta os conflitos que identidades sofrem e a complexidade das culturas de abranger vários aspectos que não são excludentes. Nisso podemos abordar o Navio Negreiro através das produções artísticas como uma maneira de refletir sobre essa diáspora.

Paul Gilroy (2001, p. 59) ao comentar sobre a pintura de Tunner sobre o navio negreiro explana que a imagem do navio negreiro é notadamente uma invocação do mercado de escravizados. Essa imagem reforça a concepção de navios como locais moveis que transportavam pessoas, fragmentava histórias, traumatizava memórias, marcava corpos. A passagem do atlântico era simbólica de que ao entrar no barco o que ficará na terra natal, os elementos materiais, seriam dispersos, e, para a memória e para identidade um ponto de inicio se instaurava para os exilados. Assim o navio negreiro é primeiro cronótopos para pensar o Atlântico a diáspora africana

³⁵ A discussão contemporânea que prossegue com a noção de diáspora buscou uma diferente abordagem que surgiu após a guerra fria e propôs a reconfiguração das relações entre a África e os descendentes de africanos trazidos para as Américas. Nessa relação o coletivo não seria ressaltado em detrimento do particular. Essas noções podem ir de encontro com as identidades autoritárias, mas propõem uma reflexão e análises sobre o ponto de vista de políticas negras.

para o ocidente. Para exemplificar esse cronótopos traz-se com o exemplo um trecho de *Texaco* (1994).

Seul, désormais, ce retourné de terre décoré de Calebasses attestait que sa mère lui provenait d'Afrique. Vaste pays dont on ne savait hak. L'Africaine elle même n'avait évoqué que la cale du bateau, comme si elle était née là-dedans, como si sa mémoire, juste là, avait fini de battre. Ninon ne savait pas encore que tout en cultivant le souvenir de sa mère, elle oublierait l'Afrique : resteraient la femme, sa chair, sa tendresse, le bruit particulier des sucées de se pipes, ses immobilités malsaines mais rien de L'Autre pays. Pas même le mot d'un nom³⁶. (CHAMOISEAU, 1994, p. 155).

A migração da *L'Africaine* é forçada e, no navio negreiro, na travessia do atlântico que uma história se inicia, tomando o navio como ponto zero. Observa-se que as lembranças felizes ficaram na terra natal e que a mãe de Ninon está à deriva, esmagada pelo mar que a separa de sua vida anterior.

Chamoiseau ao falar através de *Marie-Sophie* traz essas memórias traumáticas que tem o ventre do navio negreiro, tendo esse como o ponto de origem da identidade e cultura que terão de ser reinventadas por causa do esfacelamento provocado pelo exílio forçado. O autor ao abordar essa personagem também enfoca na questão da mulher negra, que sofre constante deslocamento e que tem sua condição, de mulher negra caribenha, duplamente negada.

A discussão sobre identidade diáporica abordou as identidades construídas na modernidade, que são marcadas pelos movimentos de descentamento e também pelas noções de diáspora e migração. Esse panorama faz com que se indague sobre a identidade caribenha, que está constituída dentro desse cenário de deslocamentos e violência. Em prosseguimento dessa discussão passemos a noção de Crioulização e migrante nu.

1.2 A noção de migrante nu

O pensamento Glissantiano sobre identidade parte de uma série de observações que tomam a linha de pensamento que busca a valorização do local.

³⁶ Só agora, esta terra devolvida decorada com cabaças mostrou que sua mãe veio da África. Vasto país de que não sabíamos. A própria africana só mencionara o porão do barco, como se tivesse nascido ali, como se sua memória tivesse acabado de bater. Ninon ainda não sabia que, enquanto cultivava a memória de sua mãe, esqueceria a África: permaneceria a mulher, sua carne, sua ternura, o barulho particular da sucção de seus cachimbos, sua imobilidade doentia, mas nada de O Outro País. . Nem mesmo a palavra de um nome.

Édouard Glissant ao estudar a Martinica concebeu uma teoria que a partir do Caribe se propusesse uma maneira de compreender os mesmos processos que acontecem nas Antilhas em outros lugares do mundo.

Pensar a partir do Caribe é possível caso tenhamos em consideração de que as nações e locais são permeadas por movimentos migratórios, discussões identitárias frente aos processos econômicos, culturais, sociais que ocorrem na atualidade e por aspectos históricos semelhantes de construção de um território e cultural nacional.

Na proposição de sua tese a paisagem do Caribe é tida como ponto inicial para a percepção do local. A proposição de Glissant pensa no Caribe como uma junção de ilhas que irradiam. Glissant explana sobre uma das suas teorias mais importantes em *Introdução a poética da diversidade* (2005). Nesse livro a categoria basilar é a de crioulização. Para que essa crioulização aconteça esse autor aponta:

A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorizem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro. (GLISSANT, 2005, p.22)

Para compreender a ideia de Crioulização, o conceituemos como um processo em que elementos são postos em contato e que os elementos não se desvalorizam e sim o contrário. Partindo da compreensão de crioulização tem-se que, pensar em uma identidade que se irradia e engendra-se com a outra.

Glissant (2005, p.18) afirma que “o mundo se criouliza”. Segundo o autor a crioulização é um fenômeno das sociedades modernas, pois culturas de diferentes populações entram em contato e nesse encontro se podem ter resultados imprevisíveis que transformem as identidades dos indivíduos.

Os fenômenos de crioulização são fenômenos importantes porque permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo. Porque a crioulização supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa crioulização se efetue realmente. (GLISSANT, 2005, p. 20-21)

Questionando a identidade moderna com o conceito de crioulização, o discurso de Glissant aponta para a poética da relação que abre possibilidades para

que se pense a relação das culturas, portanto a relação dos sujeitos, das identidades, da memória. O questionamento que Glissant propõem com a criouliização faz com que o pensamento saia da percepção única, do modo de uma cultura universal e una, para uma cultura relacional que está em diálogo com as demais.

Assim se dá uma mudança de paradigma, principalmente em no tocante a identidade que abre a possibilidade de construir-se. A identidade que está nesse quadro de criouliização abre-se para a possibilidade do outro, da relação, em que um não se valoriza em detrimento do outro. De Edouard Glissant tem-se duas noções basilares para compreender a identidade: identidade atávica e identidade rizomática.

Apropriamo-nos dos conceitos de identidade associado à cultura atávica: “corresponde à cultura dos ameríndios do México”; e compósita: “cultura geral do país mexicano atual.” GLISSANT (2005, p. 72), Nesse caso o Brasil antes de 1492 está associado à cultura atávica assim como o Brasil atual está para cultura compósita. As culturas compósitas estão associadas a locais que houve migração de povos, seja por guerras, escravidão, etc.

A identidade simbolizada pela raiz – atávica – está estruturada em torno do princípio de Gênese, com filiação, legitimidade e territorialidade. Ao se constituir em algo fixo a identidade atávica concebe que os traços culturais são passados ao longo de gerações, caracterizando a constituição de um legado. Tendo o trecho citado sobre *Texaco* podemos analisá-la a obra sobre esse aspecto identitário. Nisso surge uma questão que no Romance a personagem *Marie-Sophie* ao passo que relata sua identidade, está tende para identidade compósita ou encaminha-se para a identidade atávica?

A identidade da personagem *Marie-Sophie* é permeada pelas memórias da trajetória de vida de seu pai, que aprendeu com milatos e brancos alguns elementos culturais e os costumes que os homens brancos possuem. No que concerne a *Marie-Sophie* sua identidade será compósita, pois ela adaptará sua identidade utilizando os elementos culturais que aprendeu com as narrativas de seu progenitor. Ela aprendeu a língua do colonizador para que pudesse se comunicar depois ela conheceu e apropriou-se de preceitos religiosos, utilizando-s disso para argumentar

na defesa de Texaco. No trecho *Marie-Sophie* conhece Cristo, o urbanista que vem demolir o bairro onde ela habita.

*En découvrant le Christ (le grand âge augmentant la portée du regard), j'eus le sentiment qu'il était l'un des cavaliers de notre apocalypse, l'ange destructeur de la mairie moderniste. Cette dernière depuis quelques années déjà, menait une guerre ouverte contre l'insalubrité de certains quartiers populaires. L'un d'entre eux au-dessus du Morne Pichevin vu raser à coups de bulldozers, et sa populations s'était vue disperser en clapiers d'achèlèmes. C'était maintenant au tour de notre quartier de Texaco. Malgré notre ancestrale pratique de la survie, j'avais le sentiment que – d'en réchapper – nous n'avions aucune chance. C'est pourquoi je vis entrer l'ange destructeur en tremblant.*³⁷ (CHAMOISEAU, 1994, p. 39).

Marie-Sophie evoca a religiosidade católica como constituinte de sua identidade assumida, assim percebe-se que na dupla consciência de dela torna sua identidade torna-se compósita, pois ela parte de um marco zero das memórias de *Esternome*, para reconstituir sua identidade, sendo que foi necessário adaptar os valores que ela apropriou-se dos colonizadores.

As culturas compósitas são centradas na ideia de rizoma³⁸ e estão fundadas no princípio de crioulização. Os povos africanos que foram escravizados são exemplos de comunidade compósita. Para aqueles o estabelecimento de um motivo de pertença ao lugar que foram trazidos como cativos não pode ser justificado pelo mito fundador:

No caso das sociedades nas quais o mito fundador não funciona, senão através de empréstimo - estou me referindo às sociedades compósitas, as sociedades de crioulização – a noção de identidade se realiza em torno de tramas da relação que compreende o outro como inferência. [...] “Essas culturas começam diretamente pelo conto que, paradoxalmente, já uma prática de desvio. Assim o que é desviado pelo conto é a propensão de associar-se a uma gênese, é a inflexibilidade da filiação, é a sombra projetada das legitimidades fundadoras” GLISSANT, 2005, p. 76.

³⁷ Ao descobrir a Cristo, é um sentimento que ele era o bispo de nosso apocalipse, o anjo destrutivo da prefeitura modernista. Este último, durante alguns anos, já era uma guerra aberta contra a insalubridade de alguns bairros. Pichevin foi espancado por tratores e seu pessoal se espalhou em gaiolas. Agora era a vez do nosso bairro Texaco. Apesar de nossa prática ancestral de sobrevivência, a sensação de que - para escapar - não tínhamos chance. É por isso que vi o anjo destruidor entrar em tremor.

³⁸ Rizoma é um termo do ramo da Botânica que significa caule subterrâneo. (Bechara, 2011). Esse rizoma são raízes que darão origem a brotos e novos caules. O termo rizoma é emprestado para a filosofia, utilizado por Deleuze e Guatari para dar suporte à teoria de uma não hierarquia dos conhecimentos, sendo assim um conhecimento não é superior ao outro. De Deleuze e Guatari o termo rizoma é tomado como empréstimo por Glissant para a noção de identidade de culturas compósitas, na qual essas raízes rizomas – culturas- vão de encontro às outras e estabelece relações sem que uma cultura seja superior a outra.

A identidade dos povos caribenhos está engendrada nas transformações da cultura, em contato com os outros continentes e, em contato com os elementos culturais internos que estão em constante valorização, construção e reconstrução.

Para justificar o legado entra em cena o mito fundador ou de elucidação que tem a tarefa legitimar uma pertença ou presença de uma comunidade. “O papel do mito fundador é consagrar a presença de uma comunidade em um território, enraizando essa presença, esse presente a uma Gênese, a uma criação do mundo, através da filiação legítima.” (GLISSANT, 2005, p. 74)

As identidades em relação irão ser questionadas quando da busca de uma legitimação. Para o estabelecimento da legitimação estratégias como desvio e rastros serão utilizados. O mito fundador será a prática desviante e a construção de uma memória será composta por rastros.

As duas personagens citadas *L’Africaine* e *Marie-Sophie* estão relacionadas pela gênese, um do marco zero no navio negreiro a outra das memórias do pai, mas elas não se pautam somente sobre os traumas e violências. A construção da identidade delas se dará porque uma parte deverá ser adaptada e preenchida, para dar sentido ao que foi retirado. Essas duas personagens se enquadram na categoria de migrante nu, um dos três tipos de povoadores na América.

Glissant (2005, p.17) chama a atenção para os tipos de povoadores nas América o “migrante fundador”, o “o migrante familiar” e o “migrante nu”. O “migrante nu” está relacionado aos negros ou aquele que contra sua vontade foi transportado para outro local ou continente. Houve grupos populacionais que migraram do continente Europeu devido às perseguições religiosas, alguns migraram por questões econômicas e uma grande população foi forçada a migrar em virtude período econômico mercantilista no qual o sistema escravagista era vigente. Glissant (2005) explana sobre esses migrantes descrevendo como três tipos de “povoadores” nas terras Americanas.

O primeiro migrante é o migrante armado; esse é o povo que veio no May Flower, com suas armas, sua cultura, suas lembranças e como indivíduos de cultura estabelecida ele é designado de “migrante fundador”. O migrante familiar não veio causar guerras, mas sim veio buscar um novo lugar para viver. Ele é um indivíduo

civil, com ele é trazido seus pertences dentre eles: hábitos alimentares, seu forno, suas panelas, suas fotos de família. Esse tipo de migrante povoou grande parte das Américas do Norte e do Sul.

E, por último, o que foi denominado de “migrante nu”. Esse migrante diferentes dos demais, não trouxe nada consigo além de uma memória imaterial. Ele foi aquele indivíduo forçado a viajar pelo mar Atlântico, constituindo a base do povoamento que se compreende no Caribe, um povo marcado por uma circularidade de viagens marítimas. Cabe salientar no que tange o termo “circularidade” que esse se refere a uma espécie de irradiação, em forma de espiral, que difere da “projeção em flecha” que costuma representar a história, e também caracteriza a marcação temporal da colonização. (GLISSANT, 2005, p. 16-17).

A população do continente africano faz parte desse grupo que foi migrado à força. Glissant (2005) chama esses povos de migrante nu, aquele que foi subtraído de sua vida e levado para outro continente.

A Neo-America', seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da criouliização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou menos de 1830 a 1868), e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do “ser”. (GLISSANT, 2005, p. 18)

O migrante escravizado foi destituído de sua identidade e lançado em uma terra desconhecida, passa por um processo de criouliização. Esse processo fará com que identidade do migrante nu seja construída com os elementos culturais que terá contato e articular com os traços identitários que permaneceram da sua cultura. A noção de migrante nu de Glissant faz com se reflita sobre como a identidade dos povos escravizados se constitui. Nisso cabe salientar que esses povos migrantes, em contato com outras culturas fizeram disso um aprendizado, uma forma de se comunicar e resistir ao apagamento total de suas culturas. Na sequência dessa discussão abordaremos a memória com uma maneira de construção da identidade diásporica.

1.3 Identidade e Memória

A memória é uma das capacidades humanas que está associada à história do homem, pois dessa forma o ser humano tem uma dimensão de si enquanto sujeito, em relação territorial, em relação os acontecimentos. É momento em que o interior encontra o exterior para reconstruir sua identidade e como o ser humano se vê em relação aos outros. A memória está em relação ao que foi vivido e para isso é necessário que haja materiais para que essa memória tenha registros: sejam documentos, objetos, instrumentos. Observa-se que os registros também são feitos com os elementos imateriais, através de registros orais, e que não podemos guardar tais como: contos, lendas, tradições.

Essas formas de registros são partes da memória, que é uma maneira de compor a identidade. É a rememoração que permite aos seres humanos estabelecer um pensamento sobre si mesmo e construir uma narrativa sobre sua própria história. Essa rememoração é marcada pelo lembrar e esquecer, o que incide sobre a provisoriedade da identidade do indivíduo.

Em grego há dois tipos de memória: a *mneme* é a lembrança que surge passivamente, espontaneamente, enquanto a *anamnesis* é a busca consciente, portanto, um esforço, uma atividade de espírito. O esquecimento é necessário para que haja memória; um homem que não se esquecesse de nada, como no conto "*Funes, el memorioso*", de J. L. Borges, não seria capaz de realizar nenhuma atividade, viveria em estado de contemplação. (FIGUEIREDO, 2010, p 161)

A memória segundo Figueiredo (2010) aponta dois tipos de memória; uma destinada à lembrança, que ocorre de maneira passiva, então é independente do esforço do homem para que se processe. A outra memória demanda esforço de relacionar e organizar os fatos na ordem em que aconteceram.

Sarlo (2007, p.10) corrobora com a assertiva de Figueiredo e apontando a distinção do lembrar como ato que se acomete, por exemplo, quando um cheiro que o ser humano capta e esse cheiro traz à tona uma lembrança. Esse ato é passivo, pois a memória foi convocada por elementos externos.

Figueiredo (2010) ainda traz o Caso de Funes, o memorioso para questionar essas estruturas relacionadas à memória. Caso o ser humano armazenasse tudo em

sua memória, não haveria espaço suficiente para que novas coisas fossem aprendidas.

No tocante a ato de esquecer citado acima, Buñel *apud* Candau (2012) assevera que perder a memória, mesmo que parcialmente é necessário para que se constitua a vida dos seres, pois isso é a condição para dar continuidade daquilo que foi retido: dos conhecimentos aprendidos, das lembranças. Portanto, para o ser humano o ato de lembrar e de esquecer vai reordenando sua memória, mas quando a memória é perdida ou fragmentada sua recuperação é difícil e para recupera a memória, esta passará por um processo de recapitular os vestígios ou traços mnêmicos.

Essa recuperação e reordenação da memória perpassam pela discussão onde se tem os termos vestígios, rastros e traços. Cada um desses termos agrega um valor conceitual. Em Bernd (2013) a autora traz o termo *trace* e indica que outros autores teorizam sobre o termo.

Trace é usado no sentido de risco, marcar com traços, delinear. O que varia é a utilização que fazem desses conceitos – que remetem todos à precariedade – diferentes autores que teorizaram sobre a matéria: J. Derrida utiliza *trace*: o conceito de *spur, spuren* que consta dos originais de W. Benjamin em alemão é traduzido em geral por rastro/s. Carlo Ginzburg (1989: 143-180) prefere indício (paradigma indiciático) ou até mesmo sinal. (BERND, 2013, p. 50)

O termo *traço* nesse sentido apresenta-se como o valor de delinear. Esse delinear é um ato de poder, através dos traços, ligá-los em algum ponto e fazer contornos dessa memória, onde os traços indicariam o que houve. O termo indica, outrossim, que a presença de traços marca o vivido e que os traços podem ser rastros em sombreados que podem ser religados, uma vez que se debruce sobre essa árdua tarefa.

Observa-se que entre memória e esquecimento, os vestígios do que foi vivido sobram, como fragmentos que não podem ser recuperados de maneira linear e integral. Notabiliza-se que em regimes totalitários há uma preocupação em “apagar os rastros”, isso é realizado no intuito de que seus atos abusivos e arbitrários não sejam lembrados. Nisso há uma falha, pois sempre sobra algum rastro; que acusa a preocupação do resgate de memórias e também devido à sensibilidade de quem

trabalha com esses materiais, por exemplo, os escritores que consegue habilmente retrair e incorporar à matéria poética as memórias vestigiais. (BERND, 2013, p. 53)

Bernd (2013) afirma que a sensibilidade dos autores é capaz de religar os rastros que permanecem. Retoma-se que no retrair os rastros arbitrários, os autores podem inferir na reordenação, pois às vezes é necessário algum trabalho de invenção, ao trabalhar com o passado cujos elementos estão fragmentados. Uma vez que esses traços do passado são abordados no presente a reordenação será um ato daquele que está ressignificando os traços. A recuperação, a *recherche* do passado terá uma função subjetiva para indivíduo. Walter (2013) traz que:

Se o processo mnemônico é estruturado de maneira performática, então o ato de memorizar é mais 'um ato de *recherche* do que de recuperação'. Isto significa que a memória é uma função de subjetividade que mediante sua intrínseca natureza móvel enfatiza o sentido de perda (*le temp perdu*): a emoção/o sentimento em busca do saber passado. (WALTER, 2013, p. 16)

Na tarefa de *recherche* a busca de conhecer sobre o passado é um ato performático, que exigem um esforço de natureza pessoal. A memória performática traz à tona a função subjetiva dos atos de lembrar que buscam intervir no ato de esquecer, perda de memória. Walter (2013) afirma que nesses atos de memorizar estão presentes o sentimento da emoção que remete ao estado afetivo que os indivíduos possuem em relação ao passado. A busca do passado não está associada ao ato de lembrar e esquecer somente de um indivíduo, mas estende-se a coletividade de sujeitos, pois a memória coletiva também é relativa aos acontecimentos que atingiram a comunidade.

Segundo Halbwachs apud Figueiredo (2010) a memória coletiva é distinta da memória histórica, porque a última refere-se à história dos indivíduos, dos locais, dos monumentos, dos acontecimentos que marcam a humanidade. A memória coletiva por sua vez é a narrativa de qual faz parte os costumes, as tradições que passam de geração em geração e contempla o que concerne aos elementos que são característicos de um grupo de pessoas. A tarefa de memorizar remete a memória coletiva, quando associada aos espaços, o tempo e as pessoas. A memória é construída de forma grupal e com o auxílio das memórias individuais de cada ser envolvido no processo.

Sin embargo, la producción de pasado, tradición y memoria que subyace a la formación de identidades no renuncia a su densidad histórica. Aunque

son parcialmente producidas desde el presente como efecto de luchas políticas y discursivas sobre sus significados no son inventadas de forma caprichosa, sin anclaje en los contextos y experiencias históricas. (RESTREPO, 2014, p. 107)

Restrepo (2014) afirma que a memória do passado, produzidas parcialmente no presente são resultados de um caráter político que implica no contexto histórico em que estão inseridas. A perspectiva histórica da memória é importante, pois ao organizá-la sob o aspecto político é por em jogo a memória coletiva. O passado é importante nessa tradição de memória, pois a identidade será constituída na dimensão histórica.

Segundo Restrepo (2014) recorrer ao passado e também recorrer a memória, pois elas estão inseridas na história e são capazes posicionar as identidades, como resultado de um processo que localiza o homem no tempo e lugar. Assim, o ser humano ao se relacionar com os outros, põem em jogo as memórias coletivas, põem em jogo também os atos de esquecer e dos silêncios que são meios de manipulação da memória. Destarte, a luta de um grupo social que manipula a memória para formação de sua identidade pode interferir formação da identidade de outro grupo social. Nesse âmbito de disputas pela memória e identidade ressalta-se que a memória como constante processo de se refazer e se ressignificação também está na pauta das lutas de poder, pois tanto as memórias individuais quanto a coletiva podem estar suscetíveis à manipulação de interesses.

Nisso a intervenção do homem sobre os meios de manipular a memória pode possibilitar que histórias ocultas apareçam através da releitura dos traços e vestígios que permaneceram. Quando se trata do ato de rememorar a memória de um grupo que está na eminência de desaparecer, destaca-se que a busca por traços memoriais e o ordenamento do mesmo é chamado: memória de resistência.

Toma-se como exemplo o filme *Narradores de Javé* da diretora Eliane Caffé, no qual ela traz a discussão da localidade Javé que será substituída por uma represa. A comunidade se reúne para defender sua existência através de um livro que trará as narrativas do local, para que com elas se comprove que o local tem história de grande valor, tem passado histórico, tem legitimidade de pertencer ao território. As memórias coletivas são perpassadas pelas memórias individuais que os

sujeitos vão tecendo na narrativa, o ponto onde elas se encontram faz o tecimento de uma trama que identifique a toda a comunidade.

A memória de resistência é uma memória que encerram em si atos conflitivos, principalmente quando se refere a grupos políticos. Por exemplo, se um bairro fosse considerado como um agrupamento político, nesse painel, a recuperação da memória desse agrupamento de pessoas, implicaria na afirmação da identidade deles e a memória de resistência seria uma forma de se defender do apagamento histórico.

No filme *Narradores de Javé* um aspecto importante é que as memórias conflitivas que não conseguem se constituir ocorrem porque os traços partem de rastros imprecisos e para que a história tenha um sentido identitário será necessário reinventar as memórias dos acontecidos. O estabelecimento de um mito fundador de Indalécio é a saída para se constituir a identidade do povo de Javé.

A memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada. Trabalha. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade, que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apóiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa, Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2012, p. 16).

A memória nesses casos em que os traços precisam ser ligados para que os rastros sem percebidos, nisso a memória deve ser modelada e também ser remodelada, pois na dialética entre memória e identidade lacunas vão sendo preenchidas para nutrir uma narrativa e no caso de *Narradores de Javé*, a constituição de um mito fundador.

Em relação à defesa do passado, tem-se no mito uma forma de explicar as origens, pois a narrativa mítica é a maneira de narrar os acontecimentos, as datas, festas, ritos para que eles permaneçam na memória. Há uma relação entre memória, a identidade e as narrativas em escritas na tentativa de estabelecer uma obra que traga aspectos históricos contados na perspectiva negra. Abaixo tem-se um trecho da obra de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*.

uma lenda inventada por um filho que tinha lembranças da mãe apenas até os sete anos, idade em que pais e mães são grandes heróis para seus filhos. Ainda mais quando observados por mentes espertas e criativas, como era o caso deste filho do qual estou falando, que nasceu livre, foi vendido ilegalmente como escravo, e mais tarde se tornou um dos principais poetas românticos brasileiros, um dos

primeiros maçons e um dos mais notáveis defensores dos escravos e da abolição da escravatura. (GONÇALVES, 2006, p. 07)

Em *Um defeito de cor* (2006) a autora fez uma narrativa em que misturou elementos históricos com as lendas inventadas, inclusive a maneira em que ela descreve a construção da narrativa foi construída também é ficcionalizada. Nessa obra a memória e a invenção se imbricam para dar suporte à identidade que é mostrada nele. Percebe-se que através dos traços que serão constituídos tem-se que a ligação deles, a reconstrução dos rastros torna possível a escrita da história.

Ana Maria Gonçalves ao descrever o próprio processo em que a narrativa foi feita, encontrando documentos, fazendo viagens, buscando fragmentos de histórias, lendas demonstram o processo criativo e ativo da memória na reinvenção da identidade que foi extraída nos processos de diáspora.

Essa questão da memória como reinvenção da identidade faz com que se pense nas releituras das tradições que são transmitidas pelos mais velhos, ou ancestrais sobre suas vivências, para que haja valorização da cultura em que se nasce, constitui-se.

Aprendemos com eles que a cultura é de elevação diária e impulso, que os antepassados nascem todos os dias e não são fixos um passado imemorial; que a tradição ganha forma todos os dias, e que a cultura também é o elo que devemos manter viva entre passado e presente. (CHAMOISEAU, 2001)

Sim os elos são importantes para a releitura do lugar, das histórias, das vidas dos indivíduos. Memmi (1985, p 164) chama atenção para “Aquele que nunca deixou seu país e os seus nunca irá saber a que ponto eles lhe estão ligados”. A diáspora faz com se olhe para a cultura da qual somos formados e de como esses elementos culturais podem permanecer e formar os indivíduos. Por isso passar o legado através de contos e narrativa é uma maneira de reinventar a memória, a cultura e identidade de um povo.

Em *Caldas* (2005, p. 04) nos apropriamos do conceito de memória vendo essa como um fluxo rítmico, em momento de uma narração, para ler ou dizer a experiência com o no que foi vivido. Esse vivido pode ser o que foi narrado e tenha ficado como reminiscência, sendo passadas através das gerações, como as histórias de família, as tradições. São os rastros que ficaram e que foram retraçados para constituir a memória do vivido. Ressalta-se que muitas vezes o recuo dado

para se compreender essa memória acontecerá quando buscarmos as raízes dos legados que foram deixados pelos ancestrais, os mitos fundacionais de uma coletividade de sujeitos.

A seiva da folhagem só é elucidada no segredo das raízes. Para compreender Texaco e o entusiasmo de nossos pais pela Cidade, teremos que ir bem longe na linhagem da minha própria família, pois minha compreensão da memória coletiva é apenas minha própria memória. (CHAMOISEAU, 1993, p. 39-40).

O caminho apontado por Chamoiseau para a reconstrução da memória e por consequência, da identidade é buscar na compreensão da própria história da família, assim como foi buscar em na obra *Um defeito de Cor*. Buscar as origens o mito fundacional é buscar preencher as lacunas que foram deixas nas rupturas da diáspora que deixou o migrante escravizado nu, com memória fragmentas e sem memórias materiais.

Candau (2012) afirma que no tocante à relação à memória está também a discussão da consciência histórica, patrimônio, legado, legitimação de sujeitos a um território. Nisso a memória está imbricada com a identidade, a primeira alimenta a segunda, em nível individual e coletivo, assim a memória ao se reconstituir a identidade também será construída. Nisso a reinvenção da memória é importante, pois ao preencher os que estavam ausentes um novo significado de resistência será atribuído àquela memória.

Nesse tópico trouxemos a discussão entre memória como elemento que constitui o homem e que os atos inerentes da memória a modelam e remodelam. Esse ato de constituir abrange as comunidades e nela são importantes para construir a identidade dos locais, e das pessoas que habitam a comunidade. A identidade fragmentada na travessia do atlântico pode superar o trauma do marco zero tendo a corroboração da memória que se utilizará dos elementos culturais que estão em contato uns com outros, posto que a identidade se adaptará e se reinventará para se estabelecer.

1.4 O método de análise das imagens e as ferramentas

O método de análise para as capas privilegiou uma base teórica para estudo de imagem através dos elementos da pintura, linha ponto e plano e Kandinsky e um

roteiro reformulado de acordo com o *Image Watching* que William Ott desenvolveu para estudo de obras em museus. A interpretação é suportada pela teoria da estética da recepção de Jauss.

Wassily Kandinsky – linha, ponto e plano.

Primeiramente a base teórica sobre imagem é pautada nos elementos fundamentais de pintura delimitados por Kandinsky: o ponto, a linha e o plano. Kandinsky é um dos artistas mais importantes do início do século XX, pois ele estava na vanguarda dos estudos sobre os elementos de arte. Esse pintor foi bastante atuante e também foi um importante teórico e produtor cultural.

Wassily Kandinsky é nascido em Moscou, no dia 4 de dezembro de 1866. É formado no curso de direito, mas abandonou a profissão por volta dos 30 anos para dedicar-se inteiramente à pintura. Sua aguda sensibilidade e imaginação foram profundamente marcadas na infância pelos contos folclóricos russos e alemães.

Kandinsky estudou os elementos fundamentais da pintura em seu livro *Ponto e Linha Sobre Plano*. O pintor aponta que esses elementos são importantes para toda e qualquer criação, pois estes são o princípio de tudo. O ponto de acordo com a gramática é um dos sinais de pontuação e está associada à ideia de final, de encerramento. Segundo Kandinsky (1996, p. 41) o ponto é “no sentido exterior e interior, o elemento primário da pintura e, especificamente, da arte gráfica.” Para Kandinsky o ponto está diretamente ligado à ideia inicial de pintura, como a menor unidade de onde parte o pintor.

A noção de ponto para pintura não é interpretado como algo material, porque a interpretação dele se dará por abstração. O ponto é invisível no todo a pintura e deve ser equiparado ao ponto zero de partida para compreensão de algo maior que ele. Observa-se que a compreensão do ponto está relacionada à percepção da pintura e dependerá do seu autor ou de seu interpretante no que tange o direcionamento do olhar.

Vale ressaltar que o ponto não possui dimensões e limites definidos, e em virtude disso podemos considera-lo como a menor forma possível, no quesito complexidade. Enquanto na questão do formato compreende-lo com a menor forma

causa problemas de imprecisão, pois o ponto pode ser pequeno na dimensão ou grande, até mesmo se tornar uma linha.

De acordo com Kandinsky o próximo elemento, na sequência do ponto é a linha. Desenhando uma sequência de ponto a junção deles culminará em uma linha. Nessa junção de vários pontos podem surgir vários tipos de linhas que possuem forma diferenciadas tais como: linha reta, curva, quebrada, ondulada, semirretas. A percepção desses tipos de linha será dada pela forma do desenho, da pintura e a intensão do autor ao ligar os pontos em uma superfície.

Igual ao ponto a linha não tem um tamanho definido, mas as junções das linhas tornaram possíveis as formas. Segundo Dondis (2003, p.56) a linha é “o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação.”. Quando temos uma representação gráfica da linha ela tem presença visual que antes só existia na imaginação, sendo a linha mais palpável que o ponto.

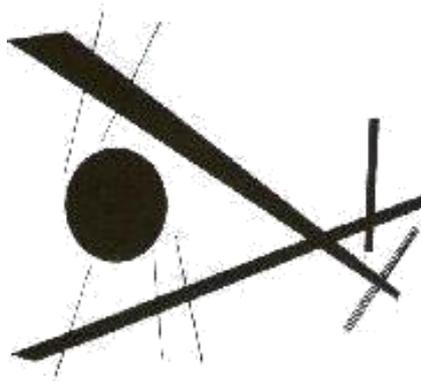


Figura 1 - Ponto e linhas.

Fonte: Livro ponto, linha e plano. Prancha 7, p. 151.

Observando a imagem acima da representação visual de retas e ponto, ela é formada por linhas verticais e diagonais, algumas delas finas e outras mais grossas. A disposição do ponto no centro da imagem dará destaque às linhas. Na imagem o destaque é que ao definir o centro, será dada a indicação de onde partirá o movimento do olhar. Nessa imagem o ponto está em evidência por causa do seu

tamanho e da espessura das linhas. A percepção desse conjunto de elementos dará a percepção do que processa no plano.

O plano vem a ser a superfície que sustenta a criação artística, onde estão inseridos os pontos, as linhas e formas. Não se deve compreender precipitadamente que o plano é a tela de pintura convencional, pois o plano pode ser uma parede, o chão, o papel, uma rua, um muro, entre outras possibilidades.

O plano original concebido por Kandinsky (1996, p. 113) como “é, esquematicamente limitado por duas linhas horizontais e duas verticais, e é definido assim como ser autônomo no domínio que o rodeia.” A junção dessas linhas torna o plano com a forma de um quadrado. É por esse quadrado que o olhar deve se movimentar, pois as linhas que o compõem dão a impressão de continuidade e movimento.

Ao direcionar o olhar por essas linhas do quadrado a direção seguida do alto para baixo, da esquerda para a direita. Essas linhas tem a peculiaridade de que se a linha está para o alto e para esquerda, a percepção deve tender para a leveza, a claridade. Enquanto a linha para direita e para baixo a percepção tende para o peso e a tons mais escuros. Ressalta-se a liberdade de criação permite que o plano tenha uma existência própria que independe dos outros elementos e, portanto, nele cabe o que a imaginação do artista idealizar. Observe abaixo a pintura de Kandinsky.



Figura 2 - Aquarela animada, cerca 1923.

Fonte: site AllPosters.

Nessa pintura observa-se que Kandinsky utiliza os elementos citados, em suas criações, o ponto, a linha e o plano, onde os elementos se encontram. Nas figuras percebe-se que de cima para baixo o peso da tela está em baixo e no sentido do olhar para a direita. No canto superior esquerdo a cor é mais clara e no canto inferior direito temos a presença dos tons em vermelho. No centro da figura temos um círculo e em cima dele um círculo amarelo, isso pode ser interpretado como o ponto. Vemos também diversos pontos, linhas retas e curvas, sobretudo as cores fortes e expressivas.

O ponto, a linha e o plano são os elementos essenciais e iniciais do estudo de pintura e desenho. Observar esses elementos nas capas ajudou a direcionar o olhar para compreender como elas foram compostas, a distribuição do peso, das cores, das formas e a composição da estrutura da capa.

O *Image Watching* de Willian Ott.

A gênese do *Image Watching* foi um desafio que Willian Ott enfrentou para fazer um sistema em que pudesse aproximar os alunos estudantes de arte para compreender as obras de arte no museu. William Ott foi professor do departamento de Arte-Educação responsável por disciplinas que levavam os alunos para a prática de ensino com estágio supervisionado em museus.

A arte educação tem a responsabilidade de estimular a curiosidade e instigar a percepção crítica dos alunos, dando aos alunos a vivências artísticas e de museologia. Pensando nessa necessidade o professor Ott desenvolver o sistema de percepção para que os alunos pudessem melhorar a compreensão deles em relação ao objeto artístico.

O roteiro que Ott desenvolveu para orientar a atividade de leitura e interpretação possui seis categorias, chamada de *Thought Watching*, são elas: Aquecendo, descrevendo, analisando, interpretando, fundamentando e revelando. (RIZZI, 2012)

No aquecimento o indivíduo é orientado a preparar sua percepção, criando as condições para que o aluno receba a obra, utilize sua imaginação e fruição do

potencial criativo. O descrevendo é a etapa na qual a percepção do sujeito fará a enumeração dos elementos que o indivíduo pode entender pelo que é visualmente priorizado.

O passo seguinte é o analisando, nessa atividade o aluno é orientado a focar e desenvolver os aspectos conceituais da leitura da obra de arte, no que concerne a utilizar os conceitos de Crítica e Estética. Logo na sequência vem a etapa em que a obra de arte deverá ser interpretada. No interpretando é o momento em que pessoais apreciam a obra de arte, e expressarão suas sensações, emoções, pensamentos a partir do contato com a materialidade da obra.

Na atividade seguinte, no fundamentando é acrescentado os conhecimentos adicionais do campo de História da Arte. Nessa etapa o intuito é de ampliar o conhecimento sobre a obra, o artista, a época em que a obra foi feita, as influências artísticas do autor. Na etapa revelando é nessa atividade que fará a culminância do processo de compreensão o objeto artístico, o aluno tem a oportunidade de expressar o que foi vivenciado e o que o aluno aprendeu.

A Intertextualidade

Julia Kristeva (2005) ao estudar a intertextualidade aponta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir a concepção, através de seus estudos de diálogo e ambivalência. Kristeva (2005, p. 66) afirma que Bakhtin conclui que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é uma absorção e transformação de outro texto.”.

Para Julia Kristeva (1974, p. 54) todo texto é constituído a partir de outro[o] texto[s], estabelecendo entre eles uma relação de afinidade; entretanto, considerando a inserção em diferentes contextos, promovendo também uma rede de infinitos significados.

Kristeva (2005) afirma que os textos são constituídos a partir de outros textos, o que estabelece entre eles uma relação com afinidades. As afinidades podem evocar nos textos relacionados contextos históricos, um enredo de uma narrativa, o sentido de um termo e nisso constituir uma grande rede significados. Isso implica na possibilidade de significados de um texto estarem presentes em outros textos, isso se pode chamar de intertextualidade. Corroborando com esse conceito de intertextualidade, Sandra Nitrini (2010) afirma:

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático “deslocado” e provindo de uma sintagmática esquecida. Esses dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico. (NITRINI, 2010, p. 164-165)

Para Nitrini (2010) a intertextualidade é, portanto, uma forma de leitura do texto, na qual a literariedade é posta em jogo. No lugar de um texto findo em si mesmo tem-se um texto que é um fragmento de outro. Há um jogo semântico entre texto e termo deslocado que amplia a referência do termo, abrindo-se para a possibilidade de diálogos entre vários textos.

A intertextualidade também é estudada por Genette (2010). O autor aponta a intertextualidade como início de seus estudos paratextuais, ampliando a discussão sobre as maneiras que os textos estão presentes uns nos outros.

intertextualidade, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro. (GENETTE, 2010, p. 14).

Segundo Genette (2010) a intertextualidade coloca dois textos em presença efetiva, seja uma citação direta ou indireta, uma maneira de se referir na qual o texto não esteja explícito. De acordo com Koch (2007) ao estudar Genette afirma que a intertextualidade restrita está relacionada à co-presença entre textos, uma presença efetiva. Nisso está compreendido as citações com aspas, que podem vir acompanhadas ou de referências de autorias, as alusões e o plágio.

A intertextualidade restrita subdivide-se em explícita ou implícita. A citação, por exemplo, é explícita, pois nela há citação direta da fonte do outro texto. A implícita ocorre quando a citação não é expressa no texto, assim o leitor terá de recuperar a fonte na memória para construir o sentido do texto.

O outro apontamento de Genette sobre intertextualidade traz o conceito de paratexto que, por exemplo, foi construído de maneira sistemática para estabelecer relação intertextual entre o livro, a obra e os elementos que a compõem.

o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu **paratexto**: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; **release**, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. Não quero aqui empreender ou banalizar o estudo, talvez por vir, deste campo de relações que teremos, aliás, muitas ocasiões de encontrar, e que é certamente um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor. (GENETTE, 2010, p. 15-16)

Genette (2010) na obra *Palimpsestos* comenta sobre o paratexto. Esses títulos, subtítulos, capa etc.; suplementam o texto original, podendo atribuir outros significados ao texto. Assim, segundo Genette (2010) a obra pode manter um diálogo nela mesmo, entre os paratextos e o texto, ou com outras leituras, em graus diferentes. Esse autor ressalta, outrossim, que a presença desses aparatos acessórios, nem sempre é percebido facilmente pelo leitor.

A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido (RIFFATERRE *apud* GENETTE, 2010, p. 15)

A semiótica

No século XX houve o nascimento de duas promissoras ciências da linguagem: linguística e semiótica. A Linguística que foi trazida por Saussure estudava a linguagem verbal. A Semiótica, por seu turno toda e qualquer linguagem. Há se diferenciar, por conseguinte, linguagens verbais e não verbais. A linguagem verbal consegue provocar o existir no mundo, dando sentidos sociais e oficiais, de língua que interpreta o mundo ao nosso redor, constituindo o saber analítico e consensual. A linguagem não verbal abrange os gestos e outros modos de expressão que vão além do oral e do escrito.

Nesse tocante a semiótica está presente no nosso dia a dia compreendendo todas as linguagens existentes, o que comporta as duas linguagens supracitadas. É base para uma série de conjecturas sobre o mundo que nos rodeia. É uma ciência que cresce, à medida que nos aprofundamos no universo das linguagens, codificações e interpretações. A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, objetivando o exame de como elas se constituem e como se dá a produção de sentido. (SANTANELA, 1987, p. 09).

Charles Sanders Peirce (1839-1914), o fundador da semiótica moderna, antes de tudo ele era um cientista, que buscou desenvolver trabalhos na matemática e na Lógica, sendo essa que colaborou para a Semiótica. Ressalta-se que Peirce, através da fenomenologia, fundamentou as bases da semiótica, pois entender os fenômenos que são externos compreendidos pela mente deveria ter uma arquitetura própria para seu entendimento.

Dessa maneira, a compreensão da fenomenologia da semiótica, seria a organização das experiências, seja ela interna ou externa, presente na mente, que chega até o ser humano através de mundo concreto, em aberto para todo o homem, no seu cotidiano. Para tanto são necessárias três faculdades para desenvolver essa tarefa: 1) a capacidade contemplativa de ver o mundo; 2) saber distinguir as coisas observadas; 3) ser capaz de generalizar as observações em classes. (SANTANELA, 1987, p. 21).

Peirce estabeleceu categorias para aprender a realidade, são elas: 1) Qualidade, 2) Relação e 3) Representação, posteriormente renomeadas, para fins científicos, como: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Na primeiridade é aquilo que é sem referência a nada mais. Qualidade perceptiva ou sensação, imediata e espontânea. Por exemplo: a cor azul, a cor branca. A secundidade acontece por causa de outro. Envolve reação e resposta ao fenômeno que existe provocado por algo, o motivo da sensação. Por exemplo: o céu, que é azul com nuvens brancas e pode trazer sensação de paz, de infinito. Por fim, a terceiridade, aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.

A Crítica de Arte – Estética da Recepção

O método de análise das capas compreende também a corrente crítica chamada de Estética da Recepção. O suporte teórico e dada pelo autor Jauss que ao tecer a provocação da história a literatura se refere à abordagem da obra de arte, que considere além da historização ligada ao autor e época cronológica.

Essa teoria oferta uma maneira de observar a obra em questões de como ela foi recebida pelo leitor em dada época cronológica. O esquema de observar a vida e a obra do autor é relegado ao segundo plano. Parte-se então do princípio que se valorize a recepção da obra, em relação do texto e do leitor.

Nessa teoria o papel do leitor é ativo e considera os conhecimentos prévios dele e de como ele pode associar os conhecimentos já adquiridos para ampliar a sua compreensão e interpretação de uma obra de arte.

As etapas que se realizaram nessa pesquisa nós iniciamos com os conhecimentos prévios sobre a obra, a partir da capa. Nessa fase observou-se a capa sem se considerar os julgamentos dos elementos visuais. Após isso é o momento de fazer uma segunda leitura da obra confrontando o que pensou com o que pensou com o que realmente está presente de acordo com a percepção do leitor.

No âmbito da estética da recepção foi realizada a análise da capa do romance *Texaco*. Para essa tarefa se buscou a colaboração na abordagem desenvolvida por Jauss. A técnica consistiu em 03 planos de leitura. A primeira com o uso dos conhecimentos prévios do leitor e deduzir o assunto da obra, a que se refere à obra. Nessa fase observou-se a capa sem se considerar os julgamentos dos elementos visuais.

A segunda leitura é ter contato com o texto da obra e perceber as pistas de leitura. Na sequência foi observado o que pode-se predizer a partir da capa, o que cada elemento representa. A terceira é confrontar a primeira leitura-expectativa com a segunda leitura realizada e, perceber se as pistas de compreensão da obra na primeira leitura foram confirmadas ou rechaçadas na segunda.

Notou-se que esses métodos, teorias e roteiros foram essências para compreender as capas das obras, porque um complementou a interpretação do outro. Assevera-se que a utilização do roteiro presumiu a utilização de uma teoria crítica que possa fundamentar a percepção do aluno sobre a obra de arte.

Compreende-se que o processo de análise desse trabalho foi desenvolvido de maneira que pudesse ampliar a forma de interpretar as obras, enquanto capas, mas também enquanto imagem. Diante do exposto sobre a explanação dos métodos passemos a diante para a análise da obra propriamente das capas.

2 A CAPA COMO ELEMENTO PARATEXTUAL: ANÁLISE DAS CAPAS DE TEXACO.

No segundo capítulo faremos a análise de duas capas de *Texaco*, nas edições francesas, uma da Coleção *Blanche* e outra da coleção *Folio*. Essas duas capas serão analisadas buscando a presença do elemento intertextual entre capa e texto, através do conceito de paratexto construído por Gerard Genette (2010).

O intento de analisar as capas é tomá-las como prefácio e chave de leitura, sendo um elemento interpretativo importante para compreender a narrativa e que a partir dela se possa iniciar a discussão pretendida nesse trabalho.

2.1 Análise da capa da *Blanche Texaco*

O livro *Texaco* é impresso pela Editora *Gallimard*. A primeira aparição do livro foi em 1992, época na qual ganhou o *Prix Goncourt*. Em virtude disso a impressão do livro foi feita para a coleção *Blanche* que é destinado aos livros premiados.

As capas da coleção *Blanche* não possuem desenhos, gravuras ou figuras, as capas são padronizadas impressas em capa lisa e de única coloração, na maioria das vezes a cor utilizada é clara.

2.1.1 Primeira leitura – Expectativa.

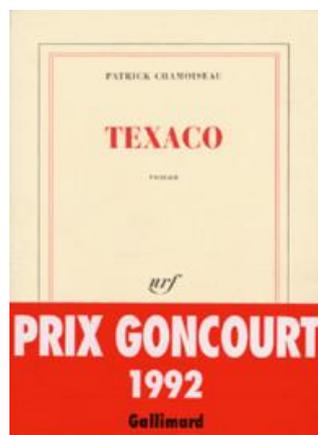


Figura 3- Capa *Texaco Blanche*

Fonte: Catálogo da *Gallimard*.

Nessa capa foi observada que na imagem dela predomina a simplicidade e a objetividade das informações apresentadas. A partir disso levantamos algumas hipóteses para discutir a partir de *Texaco*. A primeira é que a tarja vermelha traz destaque e o mesmo tempo contrasta com a cor da capa; nisso aponta-se que a informação da tarja é importante para o leitor.

A segunda é o tamanho das fontes. Na capa destaca-se o nome do livro que se sobressai dos outros elementos escritos. A terceira hipótese é a de que forma na qual os elementos estão dispostos na capa ressalta a padronização da coleção, sobretudo os nomes escritos em caixa alta. A quarta é que a capa parece muito formal e acaba por engessar o conteúdo do livro, visto que a tarja vermelha se sobrepõe a capa, vinculando a obra com o concurso no qual venceu em 1992.

2.1.2 Segunda e terceira leituras – Contato com a obra, a partir da capa.

Na segunda leitura foi observado os elementos que compõem a capa como a presença do nome do autor, acima do nome da obra, gênero da obra, a sigla da nrf, editora, ano e nome do prêmio que *Texaco* ganhou.



Figura 4- Capa Blanche explicada

Observando os dados presentes na capa, a terceira leitura ajuda na confirmação daquilo o que sabemos a respeito do livro é através dos elementos presentes na capa, que são informações sobre o livro. Observando a princípio que no contato com a obra em si, sabemos que o nome do autor não é muito comum e

que o nome do livro Texaco pode ter alguma relação estabelecida com a empresa que faz a extração de petróleo em alguns lugares do mundo.

Ao ler o livro sabe-se que o nome Texaco se refere ao bairro que serve de cenário para o enredo da obra, e o bairro tem esse nome por ter sido uma invasão próximas das terras da refinaria de Petróleo. Com relação ao nome do autor esse encontra-se no livro com por meio de algumas pistas que invertem o nome do autor, para ele se inserir como personagem do romance. Então presume-se que Texaco é o assunto do livro e é nesse bairro que os personagens se encontraram no plano ficcional.

2.1.3 A capa como imagem e método de análise.

A capa da coleção blanche é analisada, tomando a capa como imagem e utiliza-se a teoria da Estética da Recepção como abordagem. Foram realizadas três leituras: uma de expectativas, outra leitura do texto e a ultima para buscar o confronto da primeira com segunda na busca de pistas de leitura do romance.

Descrição da capa:

Técnica: Direcionar o olhar entre as linhas, de cima para baixo, de baixo para cima, esquerda para direita, direita para esquerda, diagonais, ponto central, peso visual. (KANDISKY, 1996)



Figura 6



Figura 5

Parte Superior está grafado o nome do autor, em fonte de tamanho pequena e cor preta. Em seguida o nome do livro em fonte na cor vermelha, destacando-se no cruzamento das linhas verticais e horizontais, e no triângulo invertido superior. Nome do livro com tamanho da fonte maior que a fonte do nome do autor. No centro da capa o espaço em branco no cruzamento das linhas. Em fonte menor que o nome do autor está grafado a palavra *roman*.

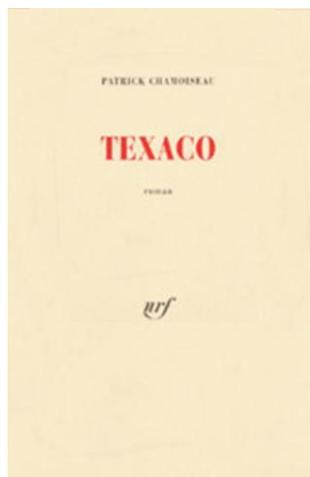
Na parte inferior tem-se a sigla *nrf* que significa *nouvelle revue française*, que pertence a Editora *Gallimard* desde 1911. Há também uma faixa em vermelho na qual está grafado *PRIX GONCOURT 1992*, em fonte na cor branca, e o nome da editora *Gallimard*, fonte na cor preta e em negrito.

A capa apresenta uma cor clara (tom de nude) e a cor vermelha com cores do plano de fundo. A cor clara está na parte superior da capa e ocupa (3/4). A cor escura fica na parte inferior da capa e ocupa (1/4). Há dois retângulos na capa: o primeiro com linhas simples na cor preta e um segundo retângulo, dentro do primeiro, com linha dupla na cor vermelha. Esses retângulos enquadram o texto grafado em 3/4 da capa.

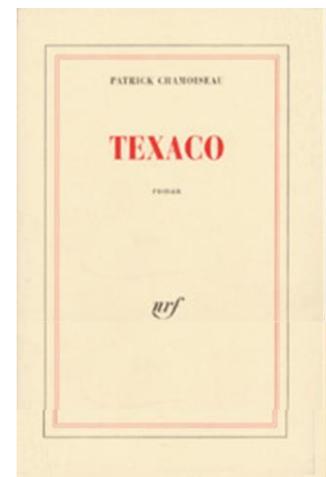
2.1.4 Processo de montagem/desmontagem da capa



Capa momento 00



Capa momento 01



Capa momento 02



Capa momento 03



Capa momento 04



Capa momento 05



Capa momento 06

2.1.5 A capa como *Le reencontre* entre ex-colônia e metrópole.

Esse paratexto é a princípio simples, pois possui poucos elementos na capa. No entanto aponta-se que esses elementos são suficientes para que possamos conhecer algo sobre a obra. No horizonte de expectativa, pelas leituras feitas destaca-se o nome da obra.



Figura 7

Na Figura 7 foi retirado todos esses elementos de composição, e, após esse processo remontássemos a capa, teríamos uma mensagem que não condiria com o intuito de uma capa. A capa 'nua', sem elementos e na cor pastel³⁹, apresentaria um grande silêncio e uma indagação: que obra é essa?

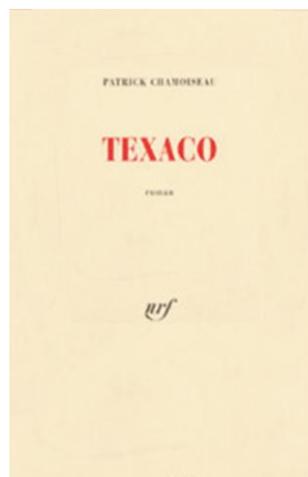


Figura 8

³⁹ Sistema de cores RGB. Tom próximo do papaya whyp (255,239,213).

Na Figura 8 tem-se a parte correspondente aos dizeres impressos na capa tais como: o nome do autor, Patrick Chamoiseau. Ressalta-se que o autor em relação aos outros elementos teria pouca visibilidade, assim como a palavra *roman*, que classifica a obra, e para a sigla *nrf*. Em destaque está o nome da obra por estar no centro da capa, entre as linhas e pela cor vermelha que se sobressai no fundo claro.

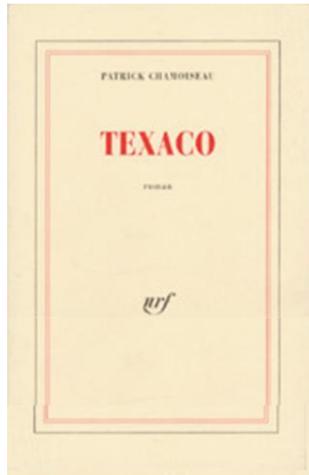


Figura 9

Na Figura 9 tem-se os dois retângulos formados pela linha simples e a linha dupla. Essas linhas que fazem um quadrado são como uma caixa que serve para enquadrar os elementos grafados na capa, para que os termos não fiquem soltos. Nessa capa a impressão é que essas linhas serviriam para mais do que uma questão de estética, mas também estariam presentes para ancorar o que está impresso na capa do romance.

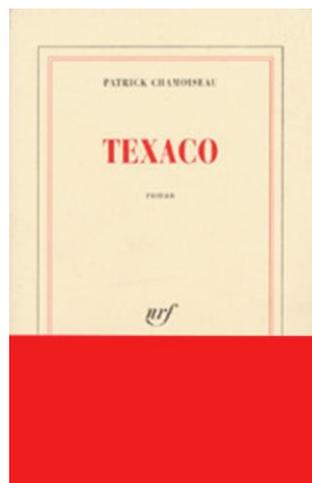


Figura 10

Na figura 10 tem-se a capa com os elementos de impressão, envelopada pela tarja vermelha. Embora a tarja vermelha tenha peso visual, nela não há nada escrito. Dessa forma a intensão de dar destaque a capa que o apelo visual, os que está impresso é mais importante que a faixa.

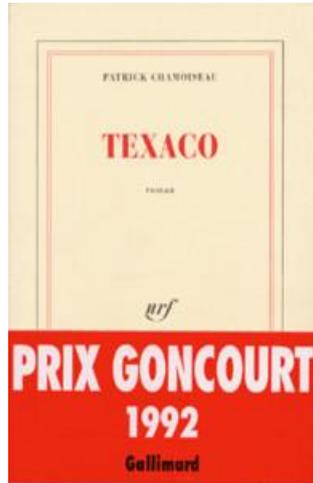


Figura 11

Na figura 11 a cor vermelha da faixa, na parte inferior, está em oposição à cor da capa em tom neutro, marcando que a cor vibrante (força) está atrelada ao nome *Prix Goncourt* e ao nome *Gallimard*. Esse jogo de cores marca que os nomes grafados na faixa se sobrepõem ao nome do romance, apesar desse também estar na cor vermelha. Embora a cor clara tenha (3/4) da capa e a cor escura tenha (1/4) da capa, o peso visual fica na parte inferior da capa, pois cor vermelha dá destaque a essa parte.



Figura 12

Na Figura 12 fez-se o contraste da capa nua com a faixa com os dizeres *Prix Goncourt*, bem como o elemento editora *Gallimard*. Observou-se que o nome do concurso está destaque pelo tamanho da letra, isso porque ambos estão escrito na cor branca, sobre a faixa vermelha que se sobrepõem ao livro.



Figura 13

Na Figura 11 foi realizado ao cruzamento das linhas diagonais a parte inferior se opõe a parte superior, onde os triângulos se tocam. Além disso, os triângulos se tocando marcam a relação entre: o nome da obra com o nome do prêmio, o nome da obra com o ano de publicação e o nome da obra com o nome da editora.

As capas das figuras 8, 10, 11 e 12 não apresentam equilíbrio, nem força de ancoragem para a obra. A capa da figura 9 teria equilíbrio e o texto não estaria solto, mas não teria força de ancoragem. A figura da capa 13, original, apresenta um jogo de cores e marca um conflito entre elas que e, por osmose repassam o conflito aos elementos da capa.

Após análise das figuras, conclui-se que o destaque da capa foi para o *Prix Goncourt*. Em virtude do romance de não ser conhecida, *Texaco* precisou ser ancorada ao nome do prêmio e ao nome editora, que conferem ao nome da obra algum crédito.

Sobre a obra *Texaco* pode-se deduzir que na figura 8 o nome da obra está isolado e que em nenhuma das figuras o nome do autor se destaca. Os elementos

que representam o nome da obra e o nome do autor estão dentro dos retângulos que marcam um duplo barramento da obra, assim não é possível conhecer o romance pela capa.

Observando a figura da capa original, na faixa vermelha os elementos que fazem referência às instituições francesa estão grafados em letras de tamanho grande e na cor branca, remetendo a ideia de superioridade francesa, em oposição ao nome do autor e da obra, que representa a Martinica e estão em plano inferior. O confronto colônia x metrópole também está presente na oposição dos triângulos que coloca Martinica e França em polos opostos.

A primeira capa do livro *Texaco* faz uma sutil referência à obra, dando destaque ao nome do bairro, dessa maneira essa capa não é eficiente como chave de leitura para o romance. O nome Texaco como um conhecimento prévio remeterá o leitor para aquilo o que pode vir a saber: o nome da obra pode remeter a refinaria de petróleo.

Essa pouca referenciação ocorre também porque a obra está duplamente barrada; primeiro pelos retângulos e depois pela faixa vermelha. O nome do romance, bem como o nome do autor que deveriam estar em destaque ficam, portanto em segundo plano.

A capa também, no jogo de cores e de referências ocultas nelas, causa a impressão que os nomes da faixa vermelha se sobrepõem aos que estão na capa clara. Talvez sem a intenção, quem fez essa capa, deixou impresso que os referentes franceses são mais importantes que os referentes do outro país.

Essa dicotomia presente na capa gera a percepção de que há uma oposição entre França e Martinica, fazendo com os elementos na capa não façam uma composição que favoreça a compreensão da obra e, sim que a capa funcione como elemento funcional, institucional que é obrigatório. Essa capa chama atenção do leitor para a compra, já que é uma obra que ganhou um prêmio. Toma-se como exemplos os livros que vão para a lista dos *best-sellers* que são aprovados pela crítica, mas que não tem apelo do conteúdo para interessar o leitor.

Tomando a percepção de migrante nu essa capa está nua de significação. Assim com os elementos que nela estão dispostos tem poucos rastros para que se recomponham a identidade da obra. Dessa forma haverá a necessidade de que mais elementos pudessem ser adaptados para que a capa fosse uma pista de leitura para identidade da obra.

A noção de migrante nu para essa capa não deve ser considerada apenas como marco zero, traumático. Destarte o marco zero seria o ponto de partida de resiliência para que a construção da memória e da identidade fosse possível. Tomando a ideia de atlântico negro de Paul Gilroy, a superação do trauma e que impulsionará a reconstituição da identidade e não apenas focar nos que foi extirpado.

2.2 Análise da capa da Folio *Texaco*

O livro *Texaco*, na edição de bolso, foi impresso pela Editora *Gallimard* para coleção *Folio*, em 1994. As edições dessa coleção têm como característica particular terem uma capa personalizada, ilustrada por artista ou designer. A capa de *Texaco*, por exemplo, foi feita pela ilustradora Isabelle Lutte⁴⁰⁴¹.

A ilustração não é utilizada com único propósito de vender o produto livro, mas introduzir a obra entre outras funções que estejam associadas com a capa de uma obra. Sob o foco estético a ilustração da capa pode ser o convite para ler uma obra tendo assim uma relação direta com o público leitor.

⁴⁰ Descrição da própria autora.

Je suis une illustratrice basée à Paris / banlieue (Vincennes).

Je fais des collages. Je peinds les fonds à la peinture à l'huile ou à l'acrylique. Les éléments sont découpés puis collés et le tout est finalisé avec Photoshop.

Mes illustrations racontent des histoires, ce sont des poèmes...elles symbolisent des milliers de mots...J' aime qu' on les dise baroques, complexes mais compréhensives. (LUTTE, 2016)

⁴¹ Artista francesa. Seu trabalho é caracterizado com estilo barroco. A técnica utilizada pela ilustradora é a *collage* digital, uma técnica evoluída do cubismo sintético, *collage*. Ela trabalha com imagens no plano retangular e busca trazer como elementos de composição: imagens, fotos, gravuras, documentos, mapas, sequência numéricas, tecido, trecho da obra, plantas e desenhos. A artista contemporânea tem no seu portfólio outra capa de Patrick Chamoiseau (Coleção Folio, 1991) que é feita em semelhante processo a capa de *Texaco*.

2.2.1 Primeira leitura – Expectativa.

Foi realizada a leitura da capa, de outros paratextos e do primeiro capítulo do livro. Com essas leituras pode-se confrontar a primeira percepção com a segunda. Desse confronto observou-se que algumas das hipóteses elencadas no primeiro momento coincidiram com as informações obtidas no segundo momento. Observe abaixo a figura.

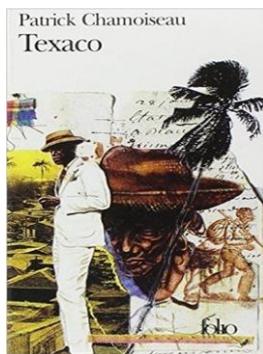


Figura 14 capa Texaco 1994

Fonte: Catálogo da *Folio*.

Nessa etapa a capa foi observada e, de acordo com os elementos presentes na ilustração, levantaram-se algumas hipóteses de interpretação da capa, enquanto uma ilustração. Dentre as hipóteses há que a partir da capa alguns personagens da narrativa sejam apresentados, por exemplo, o homem de banco e a mulher de chapéu. O local onde essa narrativa se enuncia é um local onde tem palmeiras, talvez um local exótico. Há um negro fugindo e um papel abaixo dele, será alguma lei relacionada à escravidão? Na ilustração há uma foto de um bairro, algum desses personagens morou ou mora nele?

2.2.2 Segunda e terceira leituras – Contato com a obra, a partir da capa.

Foi realizada a leitura da capa, de outros paratextos e do primeiro capítulo do livro. Com essas leituras pode-se confrontar a primeira percepção com a segunda. Desse confronto observou-se que algumas das hipóteses elencadas no primeiro momento coincidiram com as informações obtidas no segundo momento. Observe a figura abaixo.



Figura 15

Nessa etapa a capa foi observada e, de acordo com os elementos presentes na ilustração, levantaram-se algumas hipóteses de interpretação da capa, enquanto uma ilustração. Dentre as hipóteses há que a partir da capa alguns personagens da narrativa sejam apresentados, por exemplo, o homem de banco e a mulher de chapéu. O local onde essa narrativa se enuncia é um local onde tem palmeiras, talvez um local exótico. Há um negro fugindo e um papel abaixo dele, será alguma lei relacionada à escravidão. Na ilustração há uma foto de um bairro, algum desses personagens morou ou mora nele?

A capa de *Texaco* apresenta elementos que há na obra, sendo uma oportunidade de ler a obra através das imagens que se tem já a partir da capa. Essa leitura é imbuída de mais informações e percebe-se que nesse texto, desde a capa uma intertextualidade com outros textos.

As duas leituras contribuíram para que percebêssemos a capa como elemento intertextual. Para se conhecer mais sobre a capa e compreender esse paratexto se fará uma análise utilizando aspectos relacionados à interpretação de imagem.

2.2.3 A capa como imagem e Técnica de análise.

Na análise da capa serão utilizados os elementos apontados por Kandisky (2003), ponto, linhas e plano visual. A técnica consiste em direcionar o olhar entre linhas traçadas em sentido vertical, horizontal e diagonal. Na percepção das linhas olhar deve seguir os campos visuais de cima para baixo, de baixo para cima, esquerda para direita, direita para esquerda, diagonais, ponto central, peso do visual no decalque de cores claras e escuras.

Para complementar técnica de análise serão observados os elementos da imagem linha, formas geométricas, cores, o jogo de luz e sombra, plano de frente e plano de fundo, textura, composição, tema da obra, escola artística (DONDIS, 2003). Será utilizado também o Roteiro de descrição *Image Watching* de William Otto⁴², pautado para observação de imagens em museus e voltada para orientação escolar da disciplina de artes.

Descrição da capa:

Técnica: Direcionar o olhar entre as linhas, de cima para baixo, de baixo para cima, esquerda para direita, direita para esquerda, diagonais, ponto central, peso visual. (KANDISKY, 2003).

Para fins de descrição da capa fez-se o esquadramento da capa do livro Texaco.



Figura 17



Figura 16

⁴² Olhando imagem, como ficou conhecido o método em língua portuguesa. Esse método foi criado por William Otto para percepção de arte em museus. Seu método foi transposto para ser utilizado nas aulas de arte, para dar uma sequência aos alunos na análise de obras de arte.

Na parte superior da capa está grafado o nome do autor, em fonte de tamanho pequena e cor preta. Em seguida o nome do livro em fonte na cor preta. Ambos no canto superior esquerdo. O nome do livro está em fonte com tamanho maior que a fonte do nome do autor.

No centro da capa a ilustração que ocupa a proporção de 4/5. O nome da editora está no canto inferior direito. Observa-se que tanto o nome do autor, quanto o título e o nome da editora são tocados pela linha diagonal que segue da esquerda para direita.

Observa-se que a ilustração ocupa a maior parte da capa, por esse motivo ela irá ser decomposta em maiores detalhes. Na ilustração a imagem possui uma fita na parte inferior, onde está o nome da editora. Uma palmeira perpendicular, na diagonal direita. A palmeira faz um ângulo com a figura do homem vestido de branco e como a gravura do negro em ocre, do lado direito da capa. O homem negro de paletó branco e chapéu de palha, do centro para a esquerda se sobrepõem a mulher que está com blusa em cor clara e também usa chapéu de palha.

Do lado direito tem a gravura transparente de um negro com uma trouxa de roupas se sobrepõem a figura da mulher. Do lado esquerdo abaixo da imagem do homem de chapéu está uma fotografia de telhados de algumas habitações. Em cima dessa foto há um tecido quadriculado no canto superior esquerdo. Observe que os fios do tecido foram arrumados para formar o número 18. Embaixo dessa foto há um papel envelhecido e com a data 28 jan.

Segue-se uma descrição pormenorizada dos elementos de imagem presentes na ilustração, que auxiliaram na percepção da imagem, em sua decomposição. Ressalta-se que a percepção dos elementos de imagem, presentes na ilustração, serviu para que se observasse o trabalho de composição da figura e, para que se percebesse o seu equilíbrio visual.

As linhas e formas geométricas. A capa tem as linhas básicas: linhas verticais, horizontais e diagonais, nela alguns elementos são as próprias linhas. A palmeira se assemelha a uma linha diagonal. O homem em pé uma linha reta. Essas

linhas se cruzam e se tocam de forma externa, assemelhando formas irregulares. Algumas linhas formam retângulos, duas semirretas se tocam e formam um ângulo de aproximado de 45° entre a figura do homem e a figura da palmeira. Duas semirretas se tocam entre a palmeira e o documento formando um ângulo de 90°. Há na capa a presença de formas geométricas marcadamente irregulares, com bordas que se assemelham a uma fotografia rasgada.

O jogo de cores, luz e sombra. As cores presentes na capa são: branco, ocre, verde, azul, vermelho, amarelo, preto, cores entre primárias, secundárias e terciárias⁴³. A fotografia, dos telhados de algumas habitações, pode ter recebido tratamento digital de imagem⁴⁴ para assemelhar-se a uma fotografia antiga, sépia⁴⁵. A luz e a sombra devem estar em equilíbrio em uma imagem. Na capa, o canto inferior esquerdo é mais escuro e contrasta com a figura do homem vestido de branco. O canto inferior direito mais claro e com figuras que diminuem a luminosidade. O canto superior direito em branco para onde aponta a palmeira.

O plano dimensional. A imagem esta no plano bidimensional, pois o papel em que a composição foi realizada tem uma tênue sombra, o que evidencia a intenção de dar à imagem a percepção de volume ou deduzir que há outros papéis embaixo em baixo da composição. A segunda hipótese é que a ilustração reforce a ideia de diário pessoal.

Textura. A ilustração não possui textura definida, pois é uma composição resultante de *collage* digital, trabalho computadorizado. Já, a capa impressa é lisa.

⁴³ De acordo com Pedrosa (2003, p. 28-33) as cores estão em três tríades, sistema CMYK. A tríade primária, cores luminosas, é composta pelo vermelho, o azul-violetado e o amarelo. A tríade secundária, cores opacas, é composta pelas cores magenta, vermelho + o azul-violetado; o verde, azul-violetado + o amarelo; e o amarelo, vermelho + verde. A tríade terciária, cores transparentes. Quanto à classificação estrutural, dos pigmentos: são cores geratriz: vermelho, azul e amarelo. Cores secundárias, mistura de duas das cores primárias, são: vermelho e amarelo = laranja, amarelo + azul = verde, vermelho + azul = violeta. As cores complementares, mistura de uma cor secundária + uma cor primária, são: laranja + azul, verde + vermelho, violeta + amarelo.

⁴⁴ Pedro (2003, p. 108) aponta o físico James Maxuell como o fundador da teoria tricromática. Maxuell aplicou em uma imagem filtros nas cores: verde, vermelho e azul. A teoria tricromática evolui e atualmente podem-se usar outros filtros de imagem, com efeitos computacionais.

⁴⁵ Teixeira (2006) afirma que a mídia ao utilizar os tons amarelados como: palha, ocre ou sépia pretende remeter o leitor – visual ao ambiente de passado. O autor comenta que, “Independentemente de o tempo representado ser anterior à invenção da fotografia, o filtro sépia cai como luva, pois seu resultado bronzeado remete, em primeira realidade, ao papel ou tecido envelhecido”. (TEIXEIRA, 2006, p. 04).

Poder-se-ia ter imprimido a capa em papel com textura, mas com tantas informações na imagem, tal impressão seria desnecessária, enquanto apreciação da ilustração.

Composição. Os elementos presentes na capa são assimétricos, mas possuem equilíbrio entre si. Um exemplo disso é que a figura do negro fugido, da mulher de chapéu e do homem de branco que se sobrepõem, mas não se anulam, enquanto presença visual. A figura do homem de branco e a imagem da mulher estão estáticos em relação à gravura do negro fugido. Há uma oposição de atividade x estática, na capa. Essa relação marca um ponto de partida para um ponto de termino, o que reforça a capa com proposta de ser um relato, um diário, uma narrativa.

Temática: Pelo o que foi exposto, nas outras etapas de descrição, a hipótese sobre a temática da ilustração é que ela seja um relato ou diário, no qual se coloque no mesmo plano estórias sobre personagens negros.

Tendência artística. Período da ilustração. A obra se parece com quê? Qual a mensagem que o artista passa através dessa obra? Qual a Reação das pessoas ao ver esta obra? A tendência artística é filiada ao cubismo sintético, o qual foi o precursor da *collage*. A ilustração da capa de Texaco é do século XX, ano 1994. A obra parece uma mistura de imagens que se agregam para transmitir uma mensagem. A sensação diante da capa é que, a imagem, narra uma estória. Ao tempo a capa é também um prefácio do livro que anuncia a narrativa e convida aquele que vê a ilustração a ler o livro.

2.2.4 Desmontagem da capa.

A ficha técnica da capa é proposta da seguinte maneira. **Título:** sem título; **Autora da obra:** Isabelle Lutte; **Local e Data:** França, 1994; **Dimensão:** 108 mm x 178 mm; **Técnica:** *collage* digital.

Apropriando-se da capa de Texaco técnica utilizada para análise foi fazer a desmontagem de alguns elementos presentes nela. Os elementos foram apagados, manipulados no programa *paint*. As figuras de 09 a 12 receberam uma linha preta em volta, por causa da cor branca da capa que não aparece na impressão. Observe

o resultado da montagem/desmontagem da ilustração na seqüência de figuras abaixo.



Capa momento 00



Capa momento 01



Capa momento 02



Capa momento 03



Capa momento 04



Capa momento 05



Capa momento 06



Capa momento 07



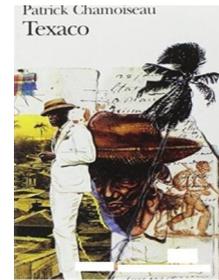
Capa momento 08



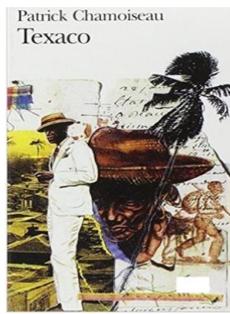
Capa momento 09



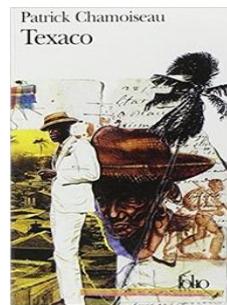
Capa momento 10



Capa momento 11



Capa momento 12



Capa momento 13

2.2.5 A capa como significante de um relato.

Ao se decompor a ilustração da capa de Texaco percebeu-se que restou um plano em branco. A sensação de vazio, de perda da identidade surgiu nesse momento. Não se tem rastros e vestígios para recompor o que havia antes, no lugar há uma interrogação sobre o que se tinha na ilustração.



Figura 18

A imagem anterior fica no jogo da memória entre o esquecer e o lembrar. Nas sombras da memória surge à possibilidade de recompor a imagem e nisso fez o mito da origem foi evocado. O mito se apresentou como uma metáfora para se reivindicar uma identidade e uma memória constituída através da invenção e da repetição.

Parte-se para fazer o movimento contrário e recompor a capa. Utilizando figura 18, a capa 'nua', o migrante nu, sem elementos, o ponto de recomposição seria o delinear da parte superior da capa. Nesse ponto a capa como identidade e memória teria que fazer um grande esforço para constituir-se.

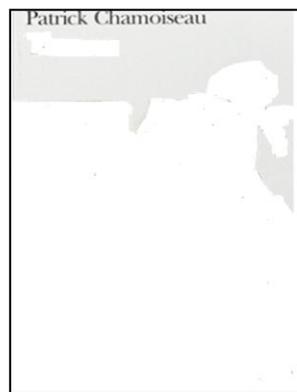


Figura 19

Na figura 19 tem-se o nome do autor, *Patrick Chamoiseau* que se apresenta com única referência para dedução do que se abordaria a capa. A possibilidade de inversão do sobrenome do autor, *Oiseau Cham*, é uma referência para o texto bíblico que remete a Cam, o terceiro migrante nu nas passagens bíblicas, mas o primeiro a ser amaldiçoado a ser servo dos outros seres. Com esse elemento uma intertextualidade com a bíblia é possível.



Figura 20

Na figura 20 têm-se os nomes do autor e da obra. Essa presença estabelece uma relação de posse e de filiação; a obra em relação de dependência ao autor. Ressalta-se que *Texaco* não outro nome como subtítulo, sendo assim afirma-se como um termo identitário nome dado, por seu autor.



Figura 21

A figura 21 traz uma sombra mínima que circunda o papel em que os demais elementos da ilustração estão dispostos. Observa-se que a sombra imprime uma ideia de dimensionalidade da capa. Na capa há o jogo entre luz, que faz com que todos os elementos possam ser percebidos em conjunto e individualmente. Esse jogo permite a opacidade dos elementos, que estão em contato uns com os outros não em relação de inferioridade e sim de complementaridade.



Figura 22

O papel escrito na figura 22 não permite que se distinga se ele é um documento. Deduz-se que a capa seja uma folha de diário. Com a descrição da capa pela primeira abordagem técnica vislumbrou-se a ilustração como um relato em forma de diário. Sendo um diário sua função é preservar a memória e nessa tarefa, de evocar a memória, percebeu-se que também é reivindicada uma noção de identidade.

Tomada com diário o papel remeteria ao livro em que a narrativa faz um relato sobre a construção do bairro Texaco. O diário nesse contexto, por ser um item de ordenação psicológico- pessoal e evocaria a angústia de escrever. Essa angustia é sentida na obra, pois as palavras nem sempre o autor consegue por no papel tudo aquilo que acontece na realidade.

Na pulsão esquizofrênica de tentar relatar a totalidade pode-se formalizar à memória do acontecimento. Nesse momento o registro oral se apresentará na escrita. Há possibilidades também de acontecerem atos falhos na escrita quando se tenta escrever naquela pulsão, para que algo importante não seja esquecido no relato. Outro aspecto em relação ao diário é o tom confessional que há nesse registro e na maneira ritualizada de fazê-lo.



Figura 23

O elemento que se apresenta como fotografia do telhado das habitações de um bairro. Os telhados podem ser da comunidade Texaco ou podem ser de outra comunidade que simbolize o tipo de habitações existentes nos bairros. Na figura 23 a foto pode ser antiga ou pode ter recebido tratamento de cor para parecer antiga ou

na cor sépia. Essa coloração remete ao passado e dá a impressão de passagem de tempo. Nesse elemento têm-se duas dimensões da memória: tempo e espaço.

Após a figura 21, percebe-se que os elementos presentes na capa até, o presente momento, marcam aspectos em que a identidade do indivíduo se organiza: o nome próprio, um vislumbre de uma crença, a memória, a escrita autobiográfica e o local em que habita.



Figura 24

Na figura 24 tem-se a questão numérica e qual a sua simbologia. Observou-se que há o número 18 invertido, formado intencionalmente pelas linhas soltas do tecido. Como hipótese inicial pensou-se no número 18 como os dois primeiros dígitos do século em que nasceu Esternome ou a mãe de Marie-Sophie, personagem do livro. Ainda em relação ao livro a página 18 é a epigrafe da Anunciação, a 18ª página, a contar da capa, que coincide com o relato de Marie-Clemence sobre a chegada de Cristo. Essas passagens são importantes para se compreender o livro.

Outra hipótese surgiu quando se considerou a data incompleta da capa 28 de janeiro. O número 1 é repetido o número 8 também, portanto deduz-se que são importantes para a interpretação. Imaginado o número 8 no plano horizontal, ∞, o oito representaria o símbolo do infinito. Nessa proposição investe-se na ideia de infinito como jornada cíclica, início e fim, vida e morte.

A terceira hipótese conta com o somatório dos números 18 + 28 + 01 e relacionando com texto bíblico, algumas interpretações são possíveis. Se o 1º é um numeral é importante nessa ilustração, o primeiro livro bíblico é Gênesis. Somando-

se os números $1+8 = 9$ e $2+8 = 10$, têm-se quais os capítulos de Gênesis para ler. Esses dois capítulos se referem, respectivamente, ao capítulo em que Deus abençoa Noé e o capítulo que fala das descendências de Noé. Na leitura de Gênesis capítulo 9, versículos do 18-28 correspondem ao trecho que se refere à maldição de Cam. Se, a agregação numérica foi relacionada à inversão do homem do autor *Oiseau Cham*, a intertextualidade com a bíblia pode ser mais bem compreendida.



Figura 25

A figura 25 corresponde ao tecido quadriculado, desfiado, que pode remeter a vestimentas que podem estar associadas às roupas usadas pelos seres escravizados ou pela população da Martinica. Outra hipótese é que o tecido simbolize desfilar uma narrativa e o ato de tecer com escrever, traçar os fios e juntá-los para que formem algo, assim como que utiliza as palavras para fazer uma narrativa que interroge sobre o próprio ato de tecer, de escrever.

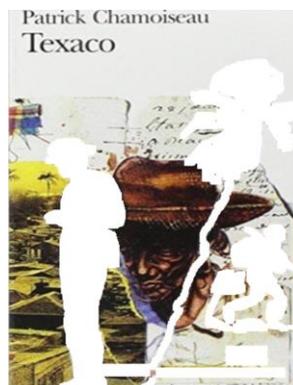


Figura 26

A mulher negra, na figura 26, pode remeter a Marie-Sophie que narra à vida de Esternome. A figura esta proporcional à ilustração e do centro da composição da

imagem. Isso indica que a figura tem destaque, como se a partir dela as outras figuras se relacionassem. Ao se considerar a relação com a narrativa de Texaco, a centralidade da figura da negra pode simbolizar que é a partir dela que são narrados os contos.



Figura 27

A gravura do negro fugido⁴⁶, figura 27. A gravura atribui movimento a ilustração. Ao observar que a figura do homem vestido de branco está na direção do centro para a esquerda e, portanto, em direção oposta ao negro fugido que está na direção centro direita, indo para frente. A árvore na imagem do negro fugido está inclinada para frente que, como se estivesse sob ventos, o que reforça a ideia de movimento. Também há a relação de atividade versus estática que se citou na análise da composição da capa.

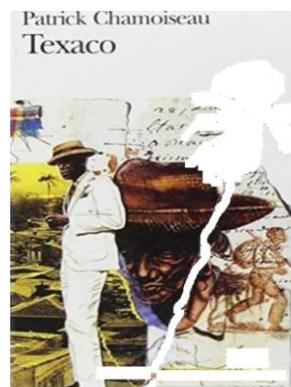


Figura 28

⁴⁶ Essa gravura data de 1854 do Almanak Laemmert do comércio do Rio de Janeiro, de propriedade dos editores Eduard e Heinrich Laemmert. Essa figura é frequentemente encontrada em dissertações e livros.

Na figura 28, o homem vestindo um terno branco está em oposição à vestimenta simples da figura da mulher negra e da gravura do negro fugido. Em relação direta a gravura do negro fugido a diferença das vestimentas é grande. Ressalta que a vestimenta na relação às duas figuras masculinas é representativa da condição oposta entre homem livre e homem escravizado.

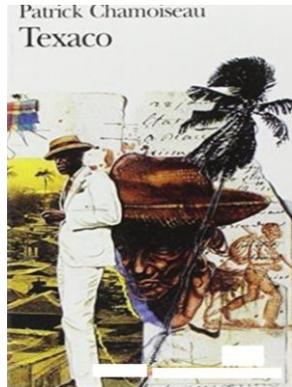


Figura 30

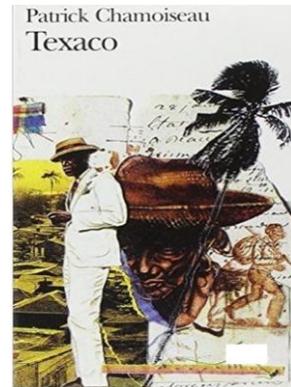


Figura 29

Na figura 29 tem a palmeira perpendicular, que indica a paisagem ecológica do lugar, sendo um elemento com o qual o ser humano deve conviver e defender com elemento identitário. A figura 30 a fita. Tanto a fita com a palmeira tem a função de costurar os planos direito e o esquerdo, de maneira que eles fixem os outros elementos identitários na ilustração.

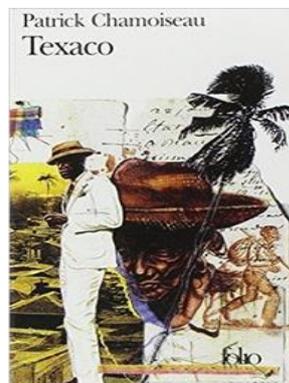


Figura 31

A última figura, figura 31 apresenta a palavra folio que vem em cima da ilustração e é o nome da editora do livro. O termo folio remete em francês a: folha (planta), página, livro, caderno, placa, dobrar, deslizar, registro sendo o primeiro elemento a ser retirado e ao mesmo tempo o último a ser recolocado, o nome da

editora marca uma posse da capa, da ilustração. Embora o nome esteja em fonte de tamanho pequena, essa capa demonstra no seu processo de decomposição que todos os elementos são importantes para a identidade da ilustração, pois até o menor elemento faz parte do projeto identitário.

3 O MITO DE CAM COMO MIGRANTE NU EM TEXACO

Foi depois do dilúvio... Um viandante,
 Negro, sombrio, pálido, arquejante,
 Descia do Arará...
 E eu disse ao peregrino fulminado:
 “Cam!... serás meu esposo bem-amado...
 — Serei tua Eloá...”.
 Desde este dia o vento da desgraça
 Por meus cabelos ululando passa
 O anátema cruel.

Castro Alves

Na introdução trouxemos um trecho de *Navio Negreiro* do poeta “Castro Alves”. Nesse trecho ele evoca a travessia do mar atlântico de povos escravizados. O trecho acima é de *Vozes d’África* e nele “Castro Alves” também menciona os povos africanos, e para isso faz uso de um personagem bíblico Cam para evocar a escravidão sofrida pelos povos trazidos para o novo mundo. O personagem bíblico é importante para esse trabalho, pois ele é também evocado em *Texaco*.

Afirmamos que há intertextualidade entre *Texaco* e o Texto bíblico e para isso os trechos que trouxemos ao longo desse trabalho corroborarão para a compreensão do que adiante é discutido. A intertextualidade está presente no texto quando um texto é citado.

Nesse tocante percebeu-se que um termos que foi citado no romance *Texaco* está presente no texto da *Bíblia Sagrada*, no livro de *Gênesis*. O termo em questão é Cam, para qual se busca-se como um termo que evoca a memória e a identidade do mito fundador, que pode estar relacionado como a história da escravidão.

No tocante a memória essa é uma trama tecida para dar vida ao mito fundador que o escritor Glissant (2005) aborda com relação aos jogos das identidades atávica e compósita. E a relação entre essas tramas trará a memória como um processo de retomada da identidade, nesse momento a memória opera como elemento constituinte da criação do mito fundador. A memória colabora para pensar a pertença do indivíduo e a criação da consciência histórica. A identidade rizomática também constrói seu épico, mas toma emprestada a estrutura da raiz atávica.

Para Glissant (2005) o papel do mito fundador está relacionado ao território, a uma comunidade cuja pertença necessita ser comprovada. Uma vez que a pertença é questionada um trabalho de resgate memorial é requisitado para que a filiação, a gênese, como mito histórico do homem possa ser estabelecido.

O trabalho da memória é então ativo, mesmo se tomar desvios que busquem preencher o que na memória material não está disponível e, por isso o processo de preencher a memória com elementos culturais tomados por empréstimos. Nisso a intertextualidade torna possível um empréstimo de elementos aos textos, ao passo que ativa o trabalho da memória.

Esse trabalho de intertextualidade e memória estão associadas à reconstituição da identidade dos migrantes nus, aqueles que foram forçados a migrar deixando sua pátria e referências culturais. Para esses migrantes que retomam sua vida a partir de um momento zero iniciado no ventre do navio negreiro a superação da fragmentação de sua identidade é associar elementos culturais diferentes para preencher a memória fragilizada.

Ressaltamos que a figura do Atlântico negro, do navio negreiro não é o fim de toda a identidade do povo escravizado, ou do migrante nu, pois como afirma Paul Gilroy (2001) o momento zero é o ponto de tomar a consciência de sua identidade e nisso ter a possibilidade de narrar a história sob a perspectiva negra, não como o povo esfacelado, mas aquele que se recompõem com elementos que adquiriu nessa travessia.

Perceber a memória e identidade do migrante nu na perspectiva de uma possível reconstrução identitária, crioulizada de elementos culturais que são

conhecidos e tomar consciência das violências sofridas e ir além delas para dirimir a inflexibilidade da relação dos elementos culturais. Paul Gilroy (2001) afirma ainda que os elementos culturais transmitidos pelos meios artísticos são uma forma de propagar e discutir essas identidades que se construíram após a travessia do atlântico.

A capa de *Texaco* é um paratexto do livro, contemplado pela bela ilustração. A imagem na forma em que foi composta traz para discussão o elemento híbrido com componente da identidade da capa. Observa-se que as imagens auxiliam na compreensão do texto e na compreensão da própria imagem, conferindo forte significado a capa, o que cada figura isolada não possui.

A ilustração como proposta da designer Isabelle Lutte conta uma história. A capa tem aspectos do barroco, pois nesse período as produções artísticas jogavam com o contraste de claro e escuro e a montagem de vitais, que narram através das imagens. A proposta da ilustradora, do século XX, ancorada no processo de *collage* digital traz para o debate à palavra *bricolagem* que remete ao híbrido. Com essa aproximação ao híbrido busca-se relacionar a capa com a identidade crioula, identidade dos povos da Martinicana.

A Martinica narrada em *Texaco* está presente na capa, pois na fotografia das habitações há uma representação do que imaginamos como são os países que fazem parte desse Caribe, e a presença das árvores coqueiro sob o vento reforça essa ideia de lugar. Fincada no centro da figura a imagem de Marie-Sophie reforça a ideia de que ela tece a narrativa e que de lá da Martinica que ela se enuncia.

Essa capa, na sua montagem, transmite a ideia de contadores de história, pois graficamente uma história é contada. Além disso, ela evoca a memória para interpretar os elementos que estão presentes na Imagem. Ao apagar a capa, percebe-se que a história é apagada, assim como também é apagada a memória e a identidade. Nessa capa os elementos reforçam essa ideia, porque separadamente ou juntos eles narram uma história de maneira que a remoção de qualquer uma das partes dessa história deixa lacunas que precisam ser preenchidas.

Em termos conceituais a capa nua de *Texaco* pode apropriar-se do conceito migrante de Glissant (2005) o migrante que foi desterrado e cujas raízes são

difíceis de recuperar. De Glissant traz-se o conceito de criouliização em que os elementos se intervalizam. Os elementos juntos, sem que um seja melhor que o outro, contribuem para construir sua identidade, sua unidade com auxílio de vários fragmentos.

A capa de *Texaco* é um paratexto importante para o livro, pois a partir dele constrói-se um horizonte de expectativa sobre o conteúdo do romance, e aliado a esse ponto há uma possível interpretação bíblica, que se combina com outros paratextos presentes no livro. O primeiro é o nome do autor que invertido torna-se *Oiseau Cham*. Esse *Cham* evoca o Cam bíblico, filho de Noé e que foi amaldiçoado a ter os filhos escravos dos seus irmãos.

A capa do livro é uma chave de leitura para obra, na qual conceitos teóricos se mesclam com a história da Martinica e com a história da escravidão nas Américas, para que seja percebida a formação desses povos, migrantes nus, que reconstruíram sua história e sua identidade no processo de contos paralelos e com suporte ao cânone tradicional, em que está presente a Bíblia.

Os filhos de Cam são destinados a serem esses migrantes nus, de suas terras e nus de seus elementos familiares em virtude à maldição. Cam é duplamente o migrante no qual os exílios fazem com que ele esteja nu, pelos elementos que teve de deixar para traz.

Com a pista de leitura da capa tem-se como questão de pesquisa sobre *Texaco*: O mito bíblico de Cam contribui para a construção identitária em *Texaco*, tendo com conceitos chaves migrante nu e criouliização?

Há hipótese aqui defendida é que a reescrita do mito bíblico de Cam está presente em *Texaco*, sendo o mito um desvio para se pensar a contraposição do personagem bíblico Cam e o legado da família laborieux. O marco zero da escravidão vem depois da saída das águas que limpam o mundo para Cam, e para Esternome o marco zero vem depois das lavouras.

Como hipóteses secundárias tem-se que o relato de Marie-Sophie é um discurso semblante para convencer o urbanista a não demolir o bairro Texaco. O relato de Texaco é ancorado ao texto bíblico para que seja construída uma história

paralela ao discurso oficial sobre a história dos povos migrantes trazidos da África para as Américas.

Na narrativa de *Texaco* existe uma tensão psicológica frente ao relato bíblico, em relação ao povo cananeu, do temor de ver sua cultura desaparecer e sua memória ser apagada. É transposto para a narrativa a angústia do escritor em relação ao desaparecimento dos contadores de histórias que tem a função de construir da memória oralmente.

Diante disso o autor busca registrar o oral no escrito, e assim formaliza a memória e história. Dessa maneira, como um ato de resistência, o autor se compara ao pássaro de cam, ele se compara ao pássaro que acompanho os sofrimentos e história de Cam, retrazendo os rastros, para que não a história antilhana não seja esquecida.

Como esses elementos: migrante nu, identidade compósita, memória estão presentes em *Texaco*? Isso é possível através da intertextualidade. Em *Texaco* personagem bíblico Cam é evocado a partir das capas do romance. Mas quem é esse personagem Cam? Cam está presente em Gênesis, citado no capítulo 06 ao 10, que corresponde a narrativa de Noé.

6 Depravação da Humanidade...⁹ **Deus anuncia o Dilúvio.** Está é a posteridade de Noé. Noé foi um homem perfeito entre os homens do seu tempo, andou com Deus. E gerou três filhos: Sem, Cam e Jafet...¹³ disse a Noé: O fim de toda carne chegou diante de mim; a terra, por suas obras, está cheia de iniquidade, e eu os exterminarei com a terra.¹⁴ Faze uma arca de madeira aplainada; farás na arca pequenos quartos,...¹⁸ Mas contigo estabelecerei a minha aliança, e entrarás na arca tu e teus filhos, tua mulher e as mulheres de teus filhos contigo.¹⁹ E cada espécie de animais de todos os animais, farás entrar na arca dois, macho e fêmea, para que vivam contigo. ((BÍBLIA SAGRADA, 1989, p. 31).

O relato de Noé em “Gênesis” inicia-se pelo trecho que se refere ao dilúvio. O senhor escolhe Noé entre os homens, aquele é justo de manter a aliança com Deus, para a missão de construir uma arca. Vendo que a humanidade estava corrompida Deus pede a Noé, um dos seus servos leais, para construir uma arca e colocar os animais dois de cada espécie. Nessa tarefa Noé poderia levar sua família que incluía sua mulher e os três filhos: Set, Cam e Jafet.

Esse trecho é a primeira viagem de Noé e por consequência de Cam. No que se refere à Cam é narrado o acontecido de que Cam ao ver o pai nu e fazer alarde para seus irmãos é amaldiçoado por seu pai.

9 Maldição e bênção de Noé aos seus filhos. ¹⁸ Ora os filhos de Noé, que saíram da arca, eram Sem, Cam e Jafet; e Cam é o pai de Canaã. ¹⁹ Estes são os três filhos de Noé, e por eles se propagou todo o gênero humano sobre toda a terra. ²⁰ Noé era agricultor, começou a cultivar a terra, e plantou vinha. ²¹ E, tendo bebido vinho, embriagou-se, e apareceu nu na sua tenda. ²² E Cam, pai de Canaã, tendo visto a nudez de seu pai, saiu fora a dizê-lo a seus dois irmãos... ²⁴ Quando Noé, despertando da embriaguez, soube o que o tinha feito seu filho mais novo disse: ²⁵ Maldito seja Canaã, ele será escravo dos escravos de seus irmãos. ²⁶ E disse: Bendito seja o Deus de Sem, e Canaã seja seu escravo. ²⁷ Dilate Deus a Jafet, e habite Jafet nas tendas de Sem, e Canaã seja seu escravo. (BÍBLIA SAGRADA, 1989, p. 34).

Essa maldição do Patriarca expulsa Cam e seus descendentes, e impinge que os filhos de Cam sejam escravos dos descendentes de Jafet e Sem. Cam⁴⁷ é expulso do convívio familiar e passa a vagar pelo deserto aonde irá se instalar nas terras da Sidônia, Gerara, Gaza e na direção a Sodoma e Gomorra.

O Cam pode ser considerado duplamente migrante. Na primeira migração junto com a família e a segundo quando pai lhe amaldiçoa. Esse migrante perdeu seu lar, suas terras, sua liberdade sendo forçado a migrar, pois a escolha contrária a migração era a morte. Cam e sua descendência estão amaldiçoados a servir os outros povos, sem poder ficar e uma terra que lhes pertença.

Tendo o termo Cam como referência, na obra *Texaco* o termo Cam remete ao escritor Patrick Chamoiseau, como escritor e ao mesmo tempo evoca a história do povo que compõem o bairro Texaco, que são descendentes de escravos.

Retomando o que afirmamos acima, desde a capa temos a evocação de Cam relacionado ao nome do autor. Com tanto na primeira capa do livro *Texaco (1992)* a referência será percebida na leitura do livro já que na capa o que está notadamente em destaque é o prêmio que o livro ganhou. Se observamos a oposição entre os elementos de origem martinicana e os de origem francesa a tarja vermelha cobre a

⁴⁷ Cam gerou Canãa que foi habitar as terras do norte e deu início ao povo cananeu. O povo Cananeu esteve em guerra com os hebreus e foram expulsos da terra prometida, Canãa e também eles conviveram juntos monte Hares, sendo os cananeus tributários dos hebreus.

nudez da capa, mas ainda assim não fornece pistas de leituras suficientes para uma leitura bíblica.

A situação é completamente diferente quando se observa a capa de *Texaco* (1994). Na capa tem-se além do termo *Cham*, tem a sequência numérica que se for organizada matematicamente, termos os números que remetem ao livro de Gênesis. A capa também faz referência ao próprio romance.

Percebeu-se que essa capa é uma imagem relato, que funciona como pista de leitura para ler o romance, remetendo ao primeiro capítulo “Anunciação”, no tocante a várias possibilidades de leituras que a capa dá. Nesse capítulo tem uma referência a Cam quando o marcado de palavras; *Oiseau de Cham* troca cartas com um morador do bairro Texaco.

EPÎTRE DE TI-CIRIQUE AU MARQUEUR DE PAROLES HONTEUX: « A écrire, lón m'eût vu le crayon noble, point moult élégantes, de dignes messieurs, l'olympé du sentimente ; l'on m'eût vu Universel, élevé à l'oxygène des horizons, exaltant d'un Français, les profudeurs du pourquoi de l'homme, de la mort, de l'amour et de Dieu ; mais nullemente como tu le fais, encossé dans les négrieres de ta Creolité ou dans le fibrociment décrépi des murs de Texaco. Oiseau de Cham, excuse-moi mais tu manques d'Humanisme – et surtout de grandeur »

REPOSE DU LAMENTABLE : Cher maître, littératures au lieu vivant est un à-prendre vivant...⁴⁸

Nessa obra o autor se insere na trama como Oiseau de Cham, dessa forma ele está em contato com os outros personagens, transmitindo a voz dos outros. No trecho acima Ti-Cirique interpela o marcador de palavras em relação ao que será escrito, e que o marcado escreve aproximando de suas negrises, da criouldade trazendo *Texaco* para o universo literário. O marcador de palavras envergonhado, ao usar Oiseau de Cham busca se aproximar do que ser refere aos negros, os habitantes de Texaco, descendentes daqueles que foram escravizados.

⁴⁸ EPÍSTOLA DE TI-CIRIQUE AO MARCADOR DE PALAVRAS ENVERGONHADO; “Escrevesse eu, e ter-me-iam visto com o lápis nobre, descrevendo muitas elegantes, dignos cavalheiros, o olimpo do sentimento; ter-me-iam visto Universal, alçado ao oxigênio dos horizontes, exaltado num francês mais francês do que os franceses as profundezas do porquê do homem, da morte, do amor e de Deus; mas de modo algum ter-me-iam visto escrevesse como você, incrustado nas negrises da sua Criouldade ou no fibrocimento descascado das paredes de Texaco. *Oiseau de Cham*⁴⁸, desculpe-me, mas falta-me Humanismo – e, sobretudo, grandeza.
RESPOSTA DO LAMENTÁVEL: Querido mestre, literatura num lugar vivo é um apre(e)nder ao vivo...

Essa aproximação, do que se refere aos negros, está presente no conto Negro sem sapatos que, outrossim, é referido na capa de 1994 . O conto traz o personagem Esternome entre outros negros num dia de domingo.

***Nég sans souliers.** Le dimanche voyait descendre les esclaves de terre. Billets de route en poche, ils venaient vendre au marché de Mouillage les grappes de leurs jardins... Mon Esternome quittait toujours sa case un peu triste pour s'y rendre.. Il sentait que les nèg de ce marché étaient plus proches de lui. Pourtant, de dimanche en dimanche, il s'en éloignait sans même comprendre comment. Leurs braillements, leurs manières de parler avec cris de guerre... rejetaient mon Esternome dans le monde des nègres, à l'ombre des milates⁴⁹.(CHAMOISEAU, 1994, p. 105).*

Esternome nos dias de domingo vai para o mercado, ver os negros que vinha do campo vender alguns alimentos para poderem comprar, um dia a liberdade. Os sentimentos de Esternome são de incompreensão e tristeza. Ele gostaria de se aproximar daqueles escravos das lavouras, mas o falar dos escravos e o jeito de falar os afastava. O personagem busca alguma identificação com aqueles escravos do mercados, mas o motivos deles estarem ali era diferente. Os escravos buscavam sua liberdade e o que buscava Esternome, se ele já era livre?

O personagem se sentia a margem sendo rejeitado por aqueles negros que não eram livres. O que eles tinham em comum? Esternome permanência a sombra dos negros ainda escravos sem compreender o que lhes afastava. Talvez fosse a linguagem utilizada entre os negros que impedisse a compreensão da fala. Ou talvez o ritual de ir todos os domingos não era suficiente para que eles compartilhassem uma situação semelhante, ser negros próximos só nos domingos equivaleria a um passeio onde a escravidão se faz discursiva e torna a condição de cada um dos presentes no mercado diferente.

⁴⁹ Negro sem sapatos. No domingo, viram os escravos da terra descenderem. Eles vieram para vender os cachos de seus jardins no mercado de Moouillage. Meu Esternome sempre deixou seu lugar triste para chegar lá. Ele sentiu que os negros deste mercado estavam mais perto dele. No entanto, de domingo a domingo, ele se afastou disso, mesmo sem entender como. Seus gritos, seus costumes de falar com gritos de guerra ... rejeitaram meu Esterno no mundo dos negros, à sombra dos mulatos.

Era preciso que Esternome aprofundasse a sua compreensão da vivência e luta dos negros da terra para que eles pudessem estar próximos fora de uma questão meramente física, mas de ideais de luta. Observa-se que a fala dos negros era da terra eram os gritos, pois estavam na feira. Além disso, esses gritos também significavam os gritos de guerra pela sua sobrevivência. Esternome não gritava, não era necessário, ele era livre e não tinha nada para vender.

Mesmo Esternome estando vestido de trajes, ele estava nu de identidade; identidade que ele não compartilhava com os negros do mercado. Abaixo temos o trecho que explana sobre o traje de domingo de Esternome.

Les nèg-dwe-terre (ou Gros-nèg) se taisaient en le voyant surgir avec seus chaussures éclairées, le fal sous un jabot, la tête prise dans un chapeu `alarge bord trouvé en quelque nuit au fond d'un casino... Devant lui, ils changeaient de figure et devenaient ces nèg que les bekés croient connaître : nèg d'en bas-feuilles, yeux bas, très gentils. Les Nèg-de-terre (ou nèg-en -chaînes) détestaient les Libres. Ils le enviaient aussi, louchaine sur leurs bijoux. Et ils le imitaient tant que, sans l'interdiction de porter des chaussures, plus d'un esclave en goguette de dimanche eût pu être pris por un nègre libre en promenade d'après-messe.

Os negros sem sapatos eram os migrantes que estavam nus e o status deles não permitia o reconhecimento de sua liberdade, e também de seu estatuto com indivíduo. Observemos abaixo as gravuras em que os negros estão com forma corpora que indica movimento e aparente migração, em virtude da trouxa.



Figura 32

Fonte: Imagem do negro fugido no anúncio de Almanak.



Figura 33

Fonte: Imagem do negro em recibo de venda.

As imagens acima são gravuras que trazem o negro escravizado abordado em contextos específicos, um de venda e outro de fuga. Note-se que nessas imagens os negros estão descalços, pois a sua condição não permitia que usassem calçados. Observa-se também a pequena trouxa que eles carregam, ali se resume a tudo de material o que possuem, fora as memórias sobre as quais eles retraçam sua identidade. Nessas gravuras os negros representados são migrantes, migrantes nus que fazem uma migração forçada pelas circunstâncias e sem saber qual será o destino que terão a parti disso.

Retomando o trecho que aborda as vestes de Esternome, esse personagem é diferente dos negros que estava no mercado, em suas vestes, mas Esternome buscava se identificar com eles, pois mesmo estando calçado ele sentia que algo lhe faltava, como se sua identidade não tivesse os tais sapatos. O que os outros negros tinham e Esternome não tinha ainda era aquela consciência do marco zero, do navio negreiro associado com a resiliência de lutar por sua liberdade, por reivindicar sua identidade e sua memória.

A capa de *Texaco* de 1994 ainda remete numericamente aos capítulos 09 e 10 do livro de Gênesis, no arranjo numérico dado pela data no documento amarelado. Esses trechos sucedem ao trecho no qual Noé é escolhido com patriarca da nova aliança, mas para isso deverá cumprir a missão de construir uma arca que receberá seus familiares, animais e plantas. Como supracitado Cam é filho de Noé.

Ele como filho não foi consultado da partida apenas foi levado como os demais para uma viagem pelas águas do dilúvio.

Nessa viagem pode se considerar como primeiro exílio de Cam, pois ele teve de deixar a terra que conhecia, a casa em que cresceu e vivem, os hábitos que tinha. Nisso, ressaltasse que muito do que era material para reavivar as memórias daqueles migrantes foi perdido. O segundo exílio foi o que recaiu sobre e seus descendentes com maldição dada por Noé, na qual Cam deixou para traz as poucas coisas que o ligavam a família e a terra que tinha chegado.

Em Texaco a eminência do “dilúvio” ocorre ao serem notados pela cidade, representada pelas autoridades, o bairro e a comunidade foram vistos como entraves para o progresso organizado. Observa-se que para a passagem do progresso atitudes semelhantes ao que ocorrerá no período do tráfico negreiro seriam tomadas, para que com isso fossem apagadas a existência, a identidade e a memória do lugar. Em Texaco um trator iria derrubar os barracos, apagando a história ali construída, deixando seus moradores, nus de suas memórias físicas.

Frente a essa questão do apagamento do local onde se habita essas narrativas buscaram dar dimensão ao psicológico dos personagens, a angústia de deixar de existir, no tocante de que o apagamento do local de habitação seria um apagamento de si mesmo, da identidade do lugar, da identidade individual. Angústia está já mencionada, que experimentada por *Marie-Sophie* e também pelo autor de *Texaco*, no qual mais se busca defender a vida, mas essa escapole. Então o que fazer: Deixar que a memória, a identidade sejam apagadas juntamente com o lugar? Tentar preservar a memória, a identidade ou que salve da destruição o local em que se habita por meio do uso do discurso seja falado seja escrito? Uma resposta para isso pode está na passagem bíblica de Gênesis 18⁵⁰, 16-33.

⁵⁰ O trecho em questão chamou a atenção pela tradução na qual o patriarca Abraão é visitado pelo Senhor. Nesse diálogo Abrão é informado que a cidade de Sodoma e Gomorra estava cheia de iniquidade, por esse motivo seria destruída. Ao saber do futuro ocorrido Abraão tenta dissolver o Senhor da destruição da cidade. Essa é a primeira vez que um patriarca ou personagem bíblico se atreve a tal feito. Embora não marque uma desobediência, o patriarca Abraão tenta argumentar que o Senhor faça o mais prudente, não destruir a cidade, pois se fizesse isso iria destruir junto com os ímpios os justos. De maneira análoga se uma comunidade tivesse 50 patrimônios culturais ou se tivesse 01 patrimônio cultural, sua destruição deveria ser evitada. E se o patrimônio fosse imaterial, a memória, a identidade das pessoas a destruição não deveria ser evitada também?

16 Os homens levantaram-se e voltaram os olhos em direção de Sodoma. Abraão os acompanhava para deles se despedir. 17 O Senhor disse consigo: “Acaso poderei ocultar a Abraão o que vou fazer? 18 Pois Abraão virá a ser uma nação grande e forte, e nele serão abençoadas todas as nações da terra. 19 De fato, eu o escolhi para que ensine seus filhos e sua casa a guardarem os caminhos do Senhor, praticando a justiça e o direito, a fim de que o Senhor cumpra a respeito de Abraão o que lhe prometeu”. 20 Então o Senhor disse: “O clamor contra Sodoma e Gomorra cresceu, e agravou-se muito o seu pecado. 21 Vou descer para verificar se as suas obras correspondem ou não ao clamor que chegou até mim”. 22 Partindo dali, os homens se dirigiram a Sodoma, enquanto Abraão ficou ali na presença do Senhor. 23 Então, aproximando-se, Abraão disse: “Vais realmente exterminar o justo com o ímpio? 24 Se houvesse cinqüenta justos na cidade, acaso os exterminarias? Não perdoarias o lugar por causa dos cinqüenta justos que ali vivem? 25 Longe de ti proceder assim, fazendo morrer o justo com o ímpio, como se o justo fosse igual ao ímpio! Longe de ti! O juiz de toda a terra não faria justiça?” 26 O Senhor respondeu: “Se eu encontrar em Sodoma cinqüenta justos, perdoarei por causa deles a cidade inteira”. 27 Abraão prosseguiu e disse: “Sou bem atrevido em falar a meu Senhor, eu que sou pó e cinza. 28 Se dos cinqüenta justos faltarem cinco, destruirás por causa dos cinco a cidade inteira?” O Senhor respondeu-lhe: “Não a destruirei se achar ali quarenta e cinco justos”. 29 Insistiu ainda Abraão e disse: “E se forem só quarenta?” Ele respondeu: “Por causa dos quarenta, não a destruirei”. 30 Abraão tornou a insistir: “Não se irrite o meu Senhor, se ainda falo. E se não houver mais do que trinta justos?” Ele respondeu: “Também não o farei se encontrar somente trinta”. 31 Tornou Abraão a insistir: “Já que me atrevi a falar a meu Senhor: e se houver apenas vinte justos?” Ele respondeu: “Não a destruirei, por causa dos vinte”. 32 E Abraão disse: “Que meu Senhor não se irrite, se falar só mais uma vez: e se houver apenas dez?” E ele respondeu: “Por causa dos dez, não a destruirei”. 33 Tendo acabado de falar a Abraão, o Senhor partiu, e Abraão voltou para sua tenda. (BIBLIA, 1989).

Abraão não era morador da cidade a ser destruída, mas sabendo que seria o patriarca, que representa a aliança firmada com o Senhor, ele não queria que houvesse destruição de um local em que tantos moradores habitavam e que poderiam vir a serem seguidores dessa aliança. Pretende-se asseverar que a angústia do desaparecimento de uma comunidade é coletiva, pois isso remete ao sentimento de desalento de ver sua história ser apagada, e assim como Cam ver desaparecer sua identidade, tornando-se exilado, migrante nu.

O Cam personagem bíblico é o migrante consciente de sua dupla nudez. E em *Texaco* isso é compartilhado pelo escritor Patrick Chamoiseau e o personagem Esternome. O escritor Chamoiseau se insere no texto de *Texaco*, na sua consciência de nudez, vergonha de escrever e formolizar, de buscar uma narrativa negra resiliente para reinventar a identidade e a memória da Martinica. O personagem Esternome e a outra face da nudez de Chamoiseau que manifesta o migrante nu que teve sua luta pela liberdade retirada, ao ser concedida.

O romance *Texaco* faz desde a capa (1994) parte do relato memorial que se constitui de identidade compósita, pois no romance para estabelecer o mito fundador em *Texaco* utilizou-se o migrante bíblico, Cam. Retomamos o que foi supracitado no qual percebemos que o personagem bíblico Cam é importante para compreender o marco zero do romance e do legado narrado da família laborieux.

Por que Na narrativa de *Texaco* existe uma tensão psicológica frente ao relato bíblico, em relação ao povo cananeu, do temor de ver sua cultura desaparecer e sua memória ser apagada. Dessa maneira, como um ato de resistência, o autor se compara ao pássaro de cam, ele se compara ao pássaro que acompanha os sofrimentos e história de Cam, retrazendo os rastros, para que não a história antilhana não seja esquecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida buscou a relação entre os textos bíblicos e o texto de *Texaco*. Essa proposta se mostrou profícua, na menção de elementos referenciais bíblicos no romance *Texaco*, em virtude da intertextualidade explícita presente no romance. Ressalta-se que a relação vai além de aparência e nisso justifica-se uma acurada pesquisa sobre o romance, e os textos bíblicos.

Em *Texaco* percebeu-se que a narrativa é como uma teia de contos, tecendo os fragmentos de memória, retomando um relato que se aproxima do caráter épico e em outros momentos do caráter mítico. Esses contos trazem a manifestação de consciências das personagens, o que auxilia na reconstituição da identidade. Ao longo da obra diferentes fragmentos e artifícios fazem com que as personagens se revezem na tarefa de narrar o legado do povo martinicano, para compor a paisagem, história, a memória e a identidade daquele povo.

O autor dá voz aos seus personagens para que elas falem por si mesmas e nisso as consciências delas emerge na trama, fazendo com que o mito, as histórias, as metáforas ocultas apareçam. Assim, a identidade emerge em um emaranhado de raízes compósitas. Isso marca que a identidade é crioulezada, pois os elementos identitários na narrativa se encontram e compõem-se mutuamente.

Nessa narrativa o ato de narrar é uma forma de resistência e combate do apagamento da cultura creole e, portanto, de defesa da identidade e da memória fragmentada dos povos de cultura compósita. Também essa trama demonstra que o ato de rememorar ativa os diálogos conflituosos entre as culturas, ao questionar a importância da identidade e memória de um grupo de indivíduo, de um povo, pois revela a preocupação de que maneira a identidade é construída e de como a memória é conservada. O texto bíblico, nesse cenário, é um dos elementos constitutivos da identidade caribenha. Elemento que assume um papel importante de construção narrativa, de ser o ponto inicial para que a partir dele se construam outras narrativas.

A pesquisa desenvolvida buscou a relação entre os textos bíblicos e o texto de *Texaco*. Essa proposta se mostrou profícua, posto que haja menção de elementos referenciais bíblicos no romance *Texaco*, mas também pela intertextualidade que se apresenta de aparentemente explícita. Ressalta-se que a relação vai além de aparência e nisso justifica-se uma acurada pesquisa sobre o romance, e os textos bíblicos. Mediante as leituras, em comparação, as narrativas revelam que os relatos constituem-se um ato elaborativo da memória. A busca da memória e da identidade se dá nas apropriações dos textos bíblicos que engendram o processo histórico, mental e corporal; baseadas nas práticas discursivas.

A conexão com os textos bíblicos advém encontrar um lugar onde se recupera as memórias da escravidão vivenciada na Martinica. Se erige uma narração que, como contra-memória, narra através de contos um legado, buscando legitimar a história, do período em que os escravos foram trazidos da África. Esses escravos que tiveram um novo nascer, ponto de origem ou um ponto fundador no ventre do navio negreiro, no lenho das plantações até se estabelecerem nos morros das cidades. *Texaco* não se apresenta apenas como um romance, mas também como relato fundador. Uma obra com contrastes que fazem parte do imaginário do caribe, que representam a coletividade cultural das Antilhas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. **O Navio negreiro e Vozes d'África**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013.

AQUARELA animada. 1923?. Disponível em: < http://www.allposters.com.br/-sp/Aquarela-animada-cerca-de-1923-posters_i8092201_.htm> Acesso em: 20 jul. 2017.

ARAUJO, Gustavo Cunha; OLIVEIRA, Ana Arlinda. Sobre métodos de leitura de imagem no ensino da arte contemporânea. **Imagens da Educação**, v. 3, n. 2, p. 70-76, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270084926_Sobre_metodos_de_leitura_de_imagem_no_ensino_da_arte_contemporanea_About_image_reading_methods_in_the_art_education_contemporary> Acesso: Disponível em: <<http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2016

ATIVIDADE de leitura de obra de arte. Disponível em:< <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/11/Atividade-de-leitura-de-Obra-de-Arte.pdf>. >. Acesso em: 20 dez. 2016.

BECHARA, Evanildo. **Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

CALDAS, Alberto Lins. História e memória. **Primeira Versão**. Porto Velho: Edufro, v. 12, n. 181, mar. 2005. Disponível em:<http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/numero181alberto.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2014.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CAPA Texaco. 1992. Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Texaco>> Acesso: 20 dez. 2016.

CAPA Texaco. 1994. Disponível em: < <http://www.livrariacultura.com.br/p/texaco-188153>>. Acesso em: 22 ago. 2016

CHAMOISEAU, Patrick. **Chronique des sept misères**. Paris: Gallimard, 1986.

CHAMOISEAU, Patrick. **Solibo Magnifique**. Paris: Gallimard, 1988.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Tradução Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Paris: Galimard, 1994.

CHAMOISEAU, Patrick. **Écrire en pays dominé**. Paris: Gallimard, 1997.

CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. **Lettres créoles**: tracées antillaises et continentales de la littératures, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane (1935-1975). Paris : Gallimard, 1999.

CHAMOISEAU, Patrick. **L'esclave vieil homme et le molosse**. Paris : Gallimard, 1997.

CHAMOISEAU, Patrick ; GLISSANT, Édouard. **Quand les murs tombent**: l'identité nacional hors la loi. Paris : Galaade, 2007.

CHAMOISEAU, Patrick. **Un dimanche au cachot**. Paris : Gallimard, 2007.

CHAMOISEAU, Patrick. **Une enfance créole 2**. Chemin-d'école. Paris ; Gallimard, 1990.

CHAMOISEAU, Patrick. **Frères Migrants**. Paris: Seuil, 2017.

CHAMOISEAU, Patrick. **La Matière de l'absence**. Paris : Seuil, 2016.

CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. Elogio da criouidade. Tradução de Magdala França Viana. In: BERND, Zilá (org.). **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**.

2001. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/cdrom/chamoiseau/chamoiseau.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

CHAMOISEAU, Patrick. **Biblique des derniers gestes**. Paris: Gallimard, 2002.

CARTAZ com gravura do negro fugido no anuncio de Almanak de 1954. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v14n4/14.pdf>> Acesso em: 20 mai. 2017.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem**. Tradução de Angela Melim. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CONDÉ, Maryse. **Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem**. Paris: Gallimard, 2012.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefherson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EN CARIBE. Enciclopedia de Historia y cultura del Caribe. Patrick Chamoiseau. 2017. Disponível em: <<http://www.encaribe.org/es/article/patrick-chamoiseau/1867>> . Acesso em 29 jul. 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Tradução Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: 34; Universidade Cândido Mendes, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. São Paulo: Record, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Sovik, Liv (org.) Resende, Adelaine La Guardia (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Sin garatías**: Traectorias y problemáticas en estudios culturales. Pompayán- Colombia: Enviñon Editores, 2010.

ILE-in-ile. **Patrick Chamoiseau**. 2017. Disponível em: <<http://ile-en-ile.org/chamoiseau/>>. Acesso 29 jul. 2017

JALONS. **Patrick Chamoiseau et la creolité**. Bry-sur-Marne: Institut national de l'audiovisuel: 2017. Disponível em: <<http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04552/patrick-chamoseau-et-la-creolite>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

KANDINSKY, Wasili. **Ponto, linha e plano**: contribuições para a análise de elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

LUTTER, Isabelle. **Brief Summary**. Disponível em: <<http://thecreativefinder.com/terre-lune/#brief-summary>> Acesso em: 19 dez. 2016.

MEMMI, Albert. **Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur**. Paris: Gallimard, 1985.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2010.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2003.

POLONI, Nicolas A. F.; BERND, Zilá. **Metáfora**. In: BERND, Zilá. **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 269-284.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

RECIBO de venda com gravura de negro. Disponível em: <<http://iconografia.casaruibarbosa.gov.br/fotoweb/review.fwx?&position=13&archiveType=ImageFolder&archiveId=5000&albumId=5000&sorting=ModifiedTimeAsc&search=escravid%C3%A3o&fileId=9F7A2A6443178480F2D545C1CFDEBE6F8278F053D18E7A5DD6D17637996A999EB0C34F66BC0DBC7ABC411EA22865D8C58E2D4DB4A4492BF35C745A29116F612CDE864A1EB3A338C5C714D27EF51C62C72ECDCFC853F3E2689E6FD9>>

219AD59F7FBFE91EDA1AC4AF8555706812F6B6AA28AA34858337137F71803B4F0FDFAC12D5FC55D5EBDF1F38668D3903CF8884F433A5FCC34B1A878A6B>. Acesso em: 20 mai. 2017.

RIZZI, Christina. Contemporaneidade (mas não onipotência) do Sistema de Leitura de Obra de Arte *Image Watching*. **Arte na Escola**. 2012. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69322>> . Acesso em: 15 jun. 2017.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

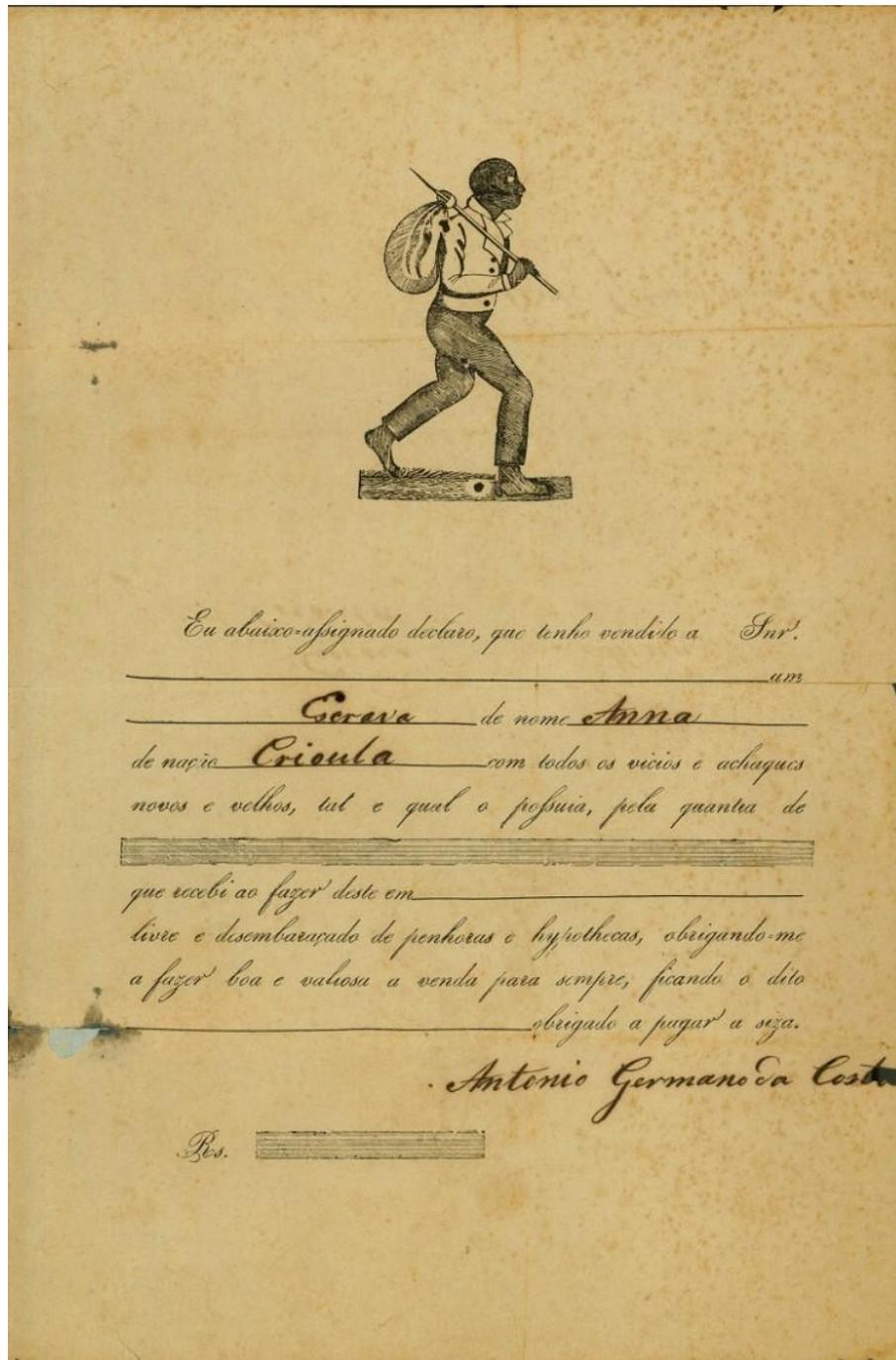
SARLO Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TEIXEIRA, Lauro Henrique de Paiva. Signos naturais e culturais: o significado das cores no tempo e no espaço. **Estudos Lingüísticos**, ano XXXV, p. 1097-1106, 2006. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/583.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

WALTER, Roland. Traços-memórias na literatura das Américas. **Alea**. v. 15. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2013. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a02v15n1.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

ANEXO

ANEXO 1 – Recibo de venda de escravo.



Título: O registro da escravidão na vida privada II.

Fonte: Exposição iconográfica sobre O registro da escravidão na vida privada II.

ANEXO 2- Anúncio sobre negro fugido.

1854

CRIOULO FUGIDO.

RS. 50000

DE ALVIÇARAS



Anda fugido, desde o dia 18 de Outubro de 1854, o escravo crioulo de nome

FORTUNATO,

de 20 e tantos annos de idade, com falta de dentes na frente, com pouca ou nenhuma barba, baixo, reforçado, e picado de bexigas que teve ha poucos annos, é muito pachola, mal encarado, falla apressado e com a bocca cheia olhando para o chão; costuma ás vezes andar calçado intitulado-se forro, e dizendo chamar-se Fortunato Lopes da Silva. Sabe cozinhar, trabalhar de encadernador, e entende de plantações da roça, donde é natural. Quem o prender, entregar á prisão, e avisar na côrte ao seu senhor Eduardo Laemmert, rua da Quitanda n.º 77, receberá 50000 de gratificação.

Rio de Janeiro. — Typ. Universal de LAEMMERT, Rua dos Invalidos, 61 B.

E. J.

Título: Cartaz sobre negro fugido.

Fonte: Jornal de Comércio Laemmert, Rio de Janeiro. 1954.