

As pessoas simples de Odile: voz, corpo e reexistência

Odile's simple people: voice, body and reexistence

Vitória Paloma Aguiar Alves¹
Maria Angélica de Oliveira²

Resumo: Neste artigo, tomamos o texto teatral *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples*, urdido na capital de Guiana Francesa, Caiena, em 1996, pela dramaturga, diretora e atriz Odile Pedro Léal, com o objetivo de apresentar uma reflexão acerca da representação da gente simples anunciada nas entrelinhas do texto, assim como analisar a constituição de sua identidade através do corpo memória que dança. Considerando os objetivos propostos, nosso artigo segue dois caminhos. No primeiro, direcionaremos nosso olhar à representação da gente simples que se evidencia nos fios do texto. No segundo, investigaremos como se constitui a identidade e práticas de resistência e de reexistência dessa gente simples a partir do corpo-sujeito-memória que dança. Para tanto, partiremos dos conceitos de representação (HALL, 2016); de colonialidade da linguagem (BAPTISTA, 2022; MIGNOLO, 2017); e do corpo como lugar de memória (MARTINS, 2003; NORA, 1997). Por fim, apresentaremos, nas considerações finais, as conclusões a que chegamos após refletirmos sobre a urdidura dessa peça que, segundo nos adverte Elie Stephenson, no prefácio desse texto, se situa na contramão da vontade de verdade de que as pessoas felizes, as pessoas simples não têm história.

Palavras-chave: *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples*, Corpo-memória, Práticas de resistência.

Abstract: In this article, we take the theatrical text *La chanson de Philibert* or *Les gens simples*, set in the capital of French Guiana, Cayenne, in 1996, by the playwright, director and actress Odile Pedro Léal, with the objective of presenting a reflection about the representation of the simple people announced in the threads of the text, as well as to analyze the constitution of their identity through the body memory that dances. Considering the proposed objectives, our article follows two paths. In the first one, we will direct our attention to the representation of simple people that is evident in the text's strings. In the second, we will investigate how the identity and practices of resistance and reexistence of these simple people are constituted through the body-memory-subject that dances. To do so, we will start from the concepts of representation (HALL, 2016); of coloniality of language (BAPTISTA, 2022; MIGNOLO, 2017); and of the body as a place of memory (MARTINS, 2003; NORA, 1997). Finally, we will present, in the final considerations, the conclusions we reached after reflecting on the warp of this phenomenal play that, as Elie Stephenson warns us, in the preface of this text, is a play that stands against the will to truth that happy people, simple people have no history.

Keywords: *La chanson de Philibert* or *Les gens simples*, Body-memory, Practices of resistance.

Sobre os autores:

¹ Graduação em andamento no curso de Letras – Língua Portuguesa e Língua Francesa pela Universidade Federal de Campina Grande, em Campina Grande, Paraíba, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3060-027X>. E-mail: vitoriapalomaal@gmail.com.

² Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2005); Pós-doutorado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2021). Atualmente é professora titular da Universidade Federal de Campina Grande, em Campina Grande, Paraíba, Brasil. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, em Língua Francesa, em Estudos do discurso. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1284-4564>. E-mail: maria.angelica@professor.ufcg.edu.br.

1 Considerações preliminares

A liberdade de expressão sob o microscópio mais uma vez
Dê uma boa olhada ao seu redor, desde quando você se sente livre?
Sejam negros ou árabes, foram meus irmãos que eles mancharam
Eu não concordo com armas ou com os desenhos de Charlie
Não escolhi outro lado a não ser o dos homens
...
É para pessoas simples, para Gandhis ou bandidos
É para as pessoas humildes que eu levanto meu microfone
É pelas pessoas simples que não notamos
É para ela, é para você, é para ele, é para mim¹

EUPHONIK, James. *Les gens simples*, 2016, tradução nossa.

A epígrafe com a qual decidimos desenovelar as linhas deste artigo é um excerto do rap *Les gens simples* [Pessoas simples], do rapper e beatmaker francês, James Euphonik. Nessa canção, do álbum *Inconnu mais reconnu*, lançado em 2016, o artista francês fala sobre a (falta de) liberdade, em uma crítica à falsa idealização de livre arbítrio que é socialmente posta. A resignificação literária do conceito de liberdade, na música, é observar aquilo que é cotidiano: a simplicidade é colocada como fonte de inspiração para a luta contra a falta de autonomia, pelo silêncio das vozes das pessoas simples, dessas pessoas que ninguém repara.

O teatro, dentre outros gêneros performáticos – como a dança, o ritual, os jogos, encenações coletivas – é um espaço em que a voz da gente simples pode ser ouvida. Composta de vozes que não apenas representam, mas (re)criam a realidade, a encenação se faz em um contínuo processo de resgate e de resignificação do real; possibilita, portanto, uma ampliação das visões de mundo ali exibidas através de uma gestualidade que ultrapassa a encenação mimética de um dado sentido, transmitido pela performance, mas também construindo a própria performance. Nesses gestos, o corpo que os realiza é lugar de conhecimentos e de memória, tanto quanto os museus, as bibliotecas, parques temáticos, arquivos (Nora, 1997).

Como aponta Martins (2003), a articulação e postulação de memórias no meio literário se constrói gradativamente, por meio de diferentes elementos, de tal maneira que ocupa espaços igualmente diversos. A pesquisadora destaca a voz e o corpo. Defende ela (2003, p. 66):

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.

Entretanto, muitas vezes, antes da performance, antes do texto performático pleno de adereços, gestos, movimentos, coreografias e solfejos da vocalidade, a peça teatral nasce

¹ No original: La liberté d'expression, une fois de plus passé au crible/ Regarde bien autour de toi, depuis quand te sens-tu libre ?/ Qu'il soit noir ou arabe ce sont mes frères qu'ils ont salis/ Je ne cautionne ni les armes, ni les dessins de Charlie/ Je n'ai choisi aucun camp à part celui des hommes.../ C'est pour les gens simples, pour les Gandhi ou les bandits/ C'est pour les gens humbles que mon micro je le brandis/ C'est pour les gens simples qu'on ne remarque pas/ C'est pour elle, c'est pour toi, c'est pour lui c'est pour moi

do trançar estético das palavras a partir de um texto escrito, portanto, é de antemão uma forma de expressão literária, que durante o ritual cênico, torna-se espetáculo. Assim sendo, o texto escrito da peça teatral se manifesta como elemento primeiro e primordial que fia e dá suporte às emoções que as/os personagens proporcionarão ao público no acontecimento do texto performático, no “abrir das cortinas”.

Na urdidura do texto teatral, enquanto expressão literária, o ficcional e o real se aproximam, distanciam-se, emaranham-se, urdindo o mesmo e outros bordados, criando e recriando a realidade. Bizzocchi (2010, p.57), argumenta que “somente a linguagem humana realiza abstrações, ou seja, cria um mundo “que não existe” a partir do que existe”. Neste sentido, acreditamos no poder humanizador da literatura, porque é no espaço do fazer literário que a linguagem humana mais evoca seu poder de abstração, de criar mundos que não existem, de dar sentido aos mundos existentes. É nesse espaço que as pessoas podem ser chamadas a refletir sobre o mundo e sobre o seu fazer no mundo, é nesse espaço que exercemos nossa racionalidade. Essas laborações, os outros animais não realizam, portanto, são elas que denunciam nossa humanidade.

Por conseguinte, neste artigo, tomamos o texto teatral *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples*², considerado um hino ao amor e à pureza, escrito pela dramaturga, diretora e atriz Odile Pedro Léal, com o objetivo de apresentar uma reflexão acerca da representação da gente simples anunciada nos fios do texto, assim como analisar a constituição de sua identidade através do corpo memória que dança. Considerando os objetivos de escrita propostos anteriormente, além desta breve introdução, nosso artigo divide-se em duas seções.

Na primeira, faremos uma breve apresentação da obra. Na seção seguinte, direcionaremos nosso olhar à representação da gente simples que se evidencia nos fios do texto, investigaremos também como se constitui a identidade dessa gente simples a partir do corpo memória que dança. Para tanto, partiremos dos conceitos de representação (HALL, 2016); de colonialidade da linguagem (BAPTISTA, 2022; MIGNOLO, 2017); e do corpo como lugar de memória (MARTINS, 2003; NORA, 1997). Por fim, apresentaremos, nas considerações finais, as conclusões a que chegamos após refletirmos sobre a urdidura dessa peça que, segundo nos adverte Elie Stephenson, no prefácio desse texto, é uma peça que se situa na contramão da vontade de verdade de que as pessoas felizes, as pessoas simples não têm história.

Assim sendo, vamos às pessoas simples da Guiana Francesa, escritas pelas mãos da Odile Pedro Leal. Antecedendo as análises, apresentamos a seguir uma breve apresentação dessa obra que traduz o viver das pessoas simples de uma cultura que mistura tradições, sincretismo religioso, etnias variadas, culturas locais. Até pode parecer que estamos falando de nossa cultura, da cultura brasileira, mas o que está aqui em destaque é a cultura guianense. Sigamos para a apresentação.

2 A canção de Philiberth ou As pessoas simples: uma breve apresentação

A obra, dividida em dois tempos, traz uma narrativa dupla, uma contada dentro da outra - “o efeito boneca russa” - como salientava o professor Dennys Silva-Reis, no Clube

² A canção de Philibert ou As pessoas simples.

de Leitura³ – Teatro da Guiana Francesa. O primeiro tempo é constituído por dois momentos e por uma subseção intitulada *Grande Vision* [Grande Visão], que por sua vez apresenta treze momentos. O segundo tempo é igualmente composto por dois movimentos. A partir de uma escrita metafórica, que brinca com as nuances entre passado e presente, a peça é ambientada em uma região não especificada da Guiana Francesa, com menções à capital, Caiena. Os personagens representam a real pluralidade das gentes, da condição humana. São, em um mesmo tempo, amigos e traidores, bons e maus, religiosos e feiticeiros, fofoqueiros e confidentes. O único que se apresenta como totalmente íntegro, “um rapaz tão honesto”⁴ (p. 52) é Philibert, amor eterno de Judith e herói de toda gente da savana. Assim é descrito Philibert por essa gente:

TRECHO 1

MODESTE

O desprezo ? A piedade ? talvez... Eu a quero ~ para que seja o nada que receberei de você. Diga ainda “Bravo Modeste” e serei contente.

(Silêncio)

Pobre Modeste, tu falas e falas, sozinho.

Eu nunca soube encontrar um limite no amor...

Amizades, fraternidade, paixão ! O amor é mais vasto que a palavra. O o mar, baixo ou alto, mas infinito...

Tu és belo ! Implacável ! Se eu fosse padre, eu encontraria todos os meus Cristos na terra. Homem Philibert, teu orgulho é um ornamento que eu não tiraria se tivesse de expô-lo... ⁵ (LEAL, 1997, p. 70, tradução nossa, destaque nosso).

A noção de tempo é imprescindível para a compreensão da narrativa, principalmente em relação à protagonista Judith, a quem pertence o amor de Philibert: “—Eu já pertenço à Judith, à nossa fusão de amores que se concretiza nela, todos os dias”⁶ (LEAL, 1997, p. 37, tradução nossa). Em um jogo temporal entre presente e passado, no início da narrativa, que representa o presente, Judith é apresentada como a Tia Judith, velha mulher insana. No recorte do passado, apresentado na subseção *A Grande Visão*, Judith é apresentada como mulher jovem e determinada, a Rainha das Guianas-Imperatriz-d’Amazônia de Philibert. Tratadas como personagens distintas na apresentação do elenco da peça, Judith e Tia Judith são a mesma e não são a mesma personagem, porque Tia Judith é no que se transformou a jovem Judith depois da grande perda de Philibert, seu grande amor. As duas

³ O Clube de Leitura – Teatro da Guiana Francesa, idealizado e liderado pelo professor Dennys Silva-Reis, aconteceu no formato virtual, pela plataforma digital Meet, um encontro por mês, de abril a setembro de 2022. Nesse Clube várias obras do teatro guianense nos foi apresentadas, dentre elas a que objeto de nosso estudo.

⁴ No original: “Un si honnête garçon”

⁵ No original: “Le mépris ? La pitié? Peut-être... Je la veux~ pour être le rien que je recevrai de toi. Dis encore "Brave Modeste" et je serai content... (Silence)/ Pauvre Modeste, tu parles et tu déparles, seul. Je n'ai jamais su trouver de limite à l'amour... Amitié, fraternité, passion! L'amour est plus vaste que le mot. L'amour est comme la mer, basse ou haute mais infinie... Tu es beau! sans rémission! Si j'étais prêtre, je trouverais tous mes Christ sur terre. Homme Philibert, ta fierté est une parure que je ne t'enlèverais pas, si je devais te mettre à nu...”

⁶ No original: “— J'appartiens déjà à Judith, à notre fusion-d'amours qui se concrétise en ele, chaque jour”

narrativas, a do passado e a do presente, se completam e se complementam na história de como Judith enlouqueceu.

No tempo presente, as crianças temem a Tia Judith, por causa de sua instabilidade mental. Além de ser temida, é alvo de piadas entre as crianças, que a veem não só como uma louca que fala sozinha, cantando para alguém que não está presente, mas como uma ameaça, pois para as crianças ela é o *Maskilili*, um ser fantástico da mitologia guianense cujas peripécias e corpo físico se assemelham a Curupira, ser fantástico da mitologia brasileira.

A narrativa é marcada pela diglossia entre a língua crioula guianense e a língua francesa, além disso, é permeada por canções que são imprescindíveis à compreensão do enredo. O canto e a dança são um refúgio ao mesmo tempo particular e coletivo. É também na canção que a loucura de Tia Judith toma forma, conforme observamos no excerto seguinte:

Cante mais alto cigarra, cante mais longe... Ou você vai morrer, eu dansava por você, a cabeça descoberta. Eu dansava, só com o meu corpo, os pés sonhadores ! Eu dansava por você cigarra, ainda danço... Eu danço ! (LEAL, 1997, p. 85, tradução nossa).⁷

O excerto acima é o fim do primeiro tempo, e faz parte do lamento de Judith, que vive o luto, que vive a perda de seus amores. No tempo presente, o seu lamento, agora como Tia Judith, ainda é uma realidade que ela dirige ao vazio que ressignificou em sua própria mente:

Ele dança sob o céu. As mulheres dançam o corpo robusto em círculos, ao redor de sua sombra ; as fêmeas procuram o macho, sob as ondas de calor. Aquele não é um animal. Ele caminha sobre seus dois pés, o coração limpo e a cabeça fria. Saque ! Saque... sem cobiçar. Ele dança com sua vida (Ela chama de novo, as bestas visíveis apenas para ela) (LEAL, 1997, p. 22, tradução nossa).⁸

Odile Pedro Leal constrói uma narrativa dentro de outra narrativa, em que o fator cultural é assentado na oralitura, pela canção e pela dança. A oralitura, aqui entendida pelas palavras de Martins (2009, p. 77), é um fenômeno performático, que visualiza o fator intrínseco da linguagem e do corpo; a autora afirma que “A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo”. Voz e movimento se articulam no resgate de memórias, que se entrelaçam nessa trama urdida como uma “boneca russa”. A história contada “pouco a pouco toma lugar em nós e conosco. Pois aqui e ali aparecem, através das fraturas de uma sociedade que se desintegra, as sequelas psicossociológicas herdadas do drama colonial”⁹ (STEPHENSON, apud. LEAL, 1997, p. 8, tradução nossa). A história contada conta, canta e dança a vida de uma gente simples que na preservação de sua cultura, de suas tradições, de uma língua diferente daquela do colonizador resiste e

⁷ No original: “Chantez plus haute cigale Chantez plus loin... Ou vous mourrez, Je dansais pour vous, la tête nue. Je dansais., de mon seul corps, les pieds songeurs! Je dansais pour toi cigale Je danse encore... Je danse!”

⁸ No original: Il danse sous le soleil. Les femmes font danser en rond leur croupe lourde, autour de son ombre ; les femelles cherchent le mâle, sous la poussée de chaleur. Celui-là, n'est pas un animal. Il marche sur ses deux pieds, le cœur clair et la tête fraîche. Puisez Puisez... sans convoiter. Il danse avec sa vie. (Elle appelle de nouveau, des bêtes visibles d'elle seule.)

⁹ No original: “peu à peu prend corps en nous et avec nous. Car ça et là apparaissent, à travers les brisures d'une société qui s'esquive, les séquelles psychosociologiques héritées du drame colonial”

reexiste. No item que segue, a representação e as estratégias de reexistência da gente simples de Odile Pedro Leal é, pois, o nosso ponto de discussão.

3 A gente simples de Odile: representação e estratégias de reexistência

AS CRIANÇAS

Quando Philibert dança
Com seus pés, ele dança
Com seus pés, pés, pés
Com seus pés, ele dança
Quando Philibert dança
Com sua cabeça, ele dança
Com sua cabeça, cabeça, cabeça
Com sua cebeça, ele dansa
Quando Philibert dança
Com seu coração, ele dança
Com seu coração, coração, coração
Com seu coração, ele dança ¹⁰

(LEAL, 1997, p. 17)

Da tradição à tradução, o ato de contar histórias estampa a sabedoria coletiva, estando, pois, enredado na trama da constituição da identidade, assim como das relações afetivas das gentes. Para Medeiros e Moraes (2015, p. 11), “a contação de história fica em uma esfera difícil de observar, por constelar a arte do tempo. Qualquer tentativa de falar de uma arte efêmera é apenas o início do fio do novelo que se desenrola na mente do leitor”. Segundo Augusto Pessoa (2015, p.118), “O teatro também está nesse mesmo patamar: é realizado, recriado e montado a partir das necessidades de cada época e de cada local”. Assim como Pessoa (2015), vemos o teatro também como a arte de contar histórias, na qual além da voz e do corpo das personagens, tem-se o roteiro, os figurinos, a maquiagem teatral, o cenário, a iluminação, a sonoplastia e o diretor. É uma contação de história não centrada apenas na voz de um/a contador/a, mas numa voz coletiva que conta e encena a história, em formato de monólogo ou em diálogo – mesmo encenada por um único personagem, vozes múltiplas são ecoadas, pois concordamos que o teatro de Odile Leal é um pluriverso em que expectativas, entendimentos, epistemologias e representações do/no mundo desenrolam-se em um movimento de encruzilhada¹¹.

A origem precisa da arte teatral é incerta. Entretanto, a partir do discurso hegemônico ocidental, o teatro teria se originado na Grécia Antiga, em uma espécie de diferenciação imitativa da poesia; inicialmente, marcado pela tragédia, pela comédia e pelos gêneros de cunho religioso (VIALA, 2010).

¹⁰ No original: “LES ENFANTS/ Quand Philibert danse/ Avec ses pieds, il danse/ Avec ses pieds, pieds, pieds/ Avec ses pieds, il danse/ Quand Philibert danse/ Avec sa tête il danse/ Avec sa tête, tête, tête/ Avec sa tête, il danse/ Quand Philibert danse/ Avec son cœur, il danse/ Avec son cœur, cœur, cœur/ Avec son cœur, il danse”

¹¹ Termo tomado de empréstimo de Leda Martins (2003), que o apresenta a partir da cosmovisão filosófica nagô/iorubá que concebe a encruzilhada como “lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos” (p. 69).

De acordo com Silva Reis e Ribeiro (2022, p. 13), o teatro guianense “[...] busca retratar uma cultura própria, pouco presente nas produções editoriais que circulam no departamento, caracterizadas por se concentrarem na Cultura, na História e nas Artes da França metropolitana”. Autor e autora comentam ainda a forte relação da literatura com a oralitura, que “pode ser vista como combate à colonização ao valorizar a produção literária dos povos de origem africana e indígena” (SILVA REIS; RIBEIRO, 2022, p. 11).

Leda Martins (2003) discute como a oralitura se constitui dentro e fora do texto literário, em uma intrínseca relação; não se faz presente apenas nas marcas linguísticas apresentadas, mas na própria semântica do texto. Os discursos por ela conduzidos produzem efeitos de sentido subjetivos, inscritos no imaginário da história, que não existe por si só. Segundo Martins (ibid. p. 77)

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. (MARTINS 2003, p. 77).

Em *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples*, um dos vestígios da forte relação entre a literatura e a oralitura, acima mencionada, dá-se, dentre outras formas, pela presença constante da língua crioula da Guiana Francesa. Essa língua tem como base lexical a língua francesa, língua do colonizador. Seu vocabulário é majoritariamente advindo dessa língua, no entanto, sua estrutura é formada pela combinação da gramática e da sintaxe originárias de línguas do oeste africano, assim como da influência dos povos indígenas da região amazônica. Assim sendo, ao transportar para narrativa a língua crioula, Odile Leal valoriza e legitima a língua do povo guianense, de sua gente simples, construindo sua narrativa como uma estratégia de resistência à colonialidade da linguagem (BAPTISTA, 2022). Tomemos alguns excertos dessa voz crioula que se enuncia nos fios do texto e declara a reexistência do povo guianense:

TRECHO 1:

TIA JUDITH

Pi-pi-pi... Quiti-quitiquiti... Pi-pi-pi... Quiti... quitiquiti... Lévé fainéants, jou dérô... (Ela sai para falar com o sol)
...Soleil... Soleil mé mo ! Mé mo soleil! To pran divan, mé mo trapé to, lévé à présen ! Lévé rot-rot-rot... Rot! Jistan to rivé enan mitan ciéla.
Apré... viré descen ! Je suis là... debout !
(LEAL, 1997, p. 17)

TRECHO 2:

PHILIBERT

Vin... Vin... Vin... mo ti doudou mo conten to... vin... vin... vin
Inan'zell Judith mo conten to... (LEAL, 1997, p. 25)

TRECHO 3:

A VOZ (Canto)

Ho Vanisso- Vanisso- Vanissooo
Ba li di-Lo pou li nagé
Ba mo di-Lo pou mo nagé
Ho Vanisso- Vanisso- Vanissooo
By nou di-Lo pou nou nagé
By nou di-Lo pou nou nagééé (LEAL, 1997, p. 26)

A diglossia entre a língua crioula guianense e a língua francesa apresentada na tessitura do texto da Odile Leal não é uma característica do estilo da autora, mas uma prática comum presente no teatro guianense contemporâneo. Marcando a língua inglesa como lugar de opressão e de resistência dos africanos que foram capturados e levados para a América do Norte, bell hooks (2018, p. 226) argumenta que:

Imagino, portanto, os africanos ouvindo o inglês pela primeira vez como “a língua do opressor” e depois ouvindo-o outra como foco potencial de resistência. Aprender o inglês, aprender a falar a língua estrangeira, foi um modo pelo qual os africanos escravizados começaram a recuperar seu poder pessoal dentro de um contexto de dominação. (HOOKS, 2018, p. 226)

Voltando-nos às conclusões de bell hooks acerca do aprendizado a língua inglesa pelos escravizados da América do Norte, acreditamos que assim como esses africanos reinventaram e refizeram a língua inglesa, aqueles trazidos violentamente e brutalmente para a Guiana Francesa também reinventaram e refizeram a língua francesa, falando-a “além das fronteiras da conquista e da dominação” (p. 226). O aprendizado dessa língua, da língua francesa, foi uma estratégia que o povo negro escravizado encontrou para “recuperar seu poder pessoal dentro de um contexto de dominação” (ibidem, p. 226). Segundo bell hooks (2018), referindo-se ao contexto norte-americano, mas que podemos transportar para o contexto guianense, “de posse de uma língua estrangeira, os negros puderam encontrar de novo um modo para construir a comunidade e um meio para criar a solidariedade política necessária para resistir” (ibidem, p. 226).

Portanto, a diglossia presente na obra de Odile Leal celebra a capacidade de reexistência do povo guianense, da gente simples da savana. Trazemos o termo reexistência na mesma compreensão usado pela professora Ana Lúcia Silva Souza (2011), ao investigar os letramentos da cultura *hip-hop* através de entrevistas com um grupo de ativistas do movimento cultural *hip-hop* da periferia de São Paulo. De acordo com a pesquisadora (2011, p. 158):

Nesse movimento, eles não apenas resistiram a um modelo de letramento excludente apoiado em formas já cristalizadas de legitimação, mas criaram outras formas de dizer o já dito, imprimindo de forma indelével suas identidades sociais. Daí a nomeação letramentos de *reexistência* e não apenas de “resistência”. (SOUZA, 2011, p. 158, destaque da autora)

Considerando que a representação (HALL, 2016, p. 223) “é uma prática de produção de significados” e que essa prática não se faz senão pela linguagem, em *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples*, Odile Leal, além de celebrar o poder de reexistência da gente simples da savana, através da linguagem teatral apresenta uma representação da gente simples contrária àquela do pensamento ocidentalocêntrico que defende que essa gente não

tem história, não tem conhecimento, portanto, também seria desprovida de discernimento. Ao contrário dessa estereotipagem da gente simples, a narrativa de Odile Leal mostra uma gente que não é infalível, mas que também não é bárbara nem incapaz de produzir conhecimento, de refletir sobre sua existência. Tomemos alguns trechos que nos apresenta a gente simples de Odile Leal:

TRECHO 4

PHILIBERT

Astérix ! Negro das savanas, negro das florestas, negro marrom, sim !
Bárbaro, não ! Selvagem, sim ! Bárbaro, não !
O mais selvagem, o menos "domesticado" não é aquele que se pensa ! É o outro ! Aquele que se civiliza. O paradoxo permanece completo, pois, ao querer ir longe demais, inevitavelmente vamos contra a natureza : contra um corpo e uma cabeça sãos, sem falarmos da alma ! (Ele se apaixonou)¹² (LEAL, 1997, p. 29, tradução nossa)

TRECHO 5

PHILIBERT

Eu te digo uma segunda vez, não direi uma terceira. Eu não conheci aquela jovem garota... Se eu tivesse feito isso, teria traído sua amizade e a casa que me acolheu com confiança. Sou apenas um negro sem linhagem conhecida, não sei nem mesmo o nome de meus pais, mas sei viver. O negro conhece a paternidade, um orgulho secreto que o torna um homem satisfeito, e muito mais. Ele poderia fazer sua esposa segurar a pedra, enrolar uma ou outra de suas amantes, mas nunca cuspiria na cabeça de uma criança! Não posso usurpar o homem que fez tanto bem à sua irmã. Volte para a grande burguesia, à vontade, colhendo seus frutos!¹³ (LEAL, 1997, p. 49, tradução nossa).

TRECHO 6

YAYA

Nós adoramos te ver dançar o *boug savan* ! Nós estamos orgulhosos de você e de nós mesmos, te vendo dançar... É a nossa história inteira que desfila por seus movimentos...

Tu és o baú de reseda perfumado, que guarda nossas febres secretas e embala nossas noites. Um baú mais precioso do que o mais belo livro. Dance, meu rapaz !¹⁴ (LEAL, 1997, p. 45, tradução nossa).

¹² No original: "Astérix! Nègre des savanes, nègre des bois, nègre marron, oui! Barbare, non! Sauvage, oui! Barbare, non! Le plus sauvage, le moins "apprivoisable" n'est pas celui que l'on croit ! C'est l'autre ! Celui qui civilise. Le paradoxe reste entier, car en voulant aller trop loin, l'on va forcément contre nature : Contre un corps et une tête saine, ne parlons pas de l'âme! (Il se passionne)"

¹³ No original: "Je te le redis en deux" je ne le dirai pas en trois" je n'ai pas connu cette jeune fille... L'aurais-je fait, que j'aurais trahi ton amitié et la maison qui m'accueillait, confiante. Je ne suis qu'un Nég' denboi sans lignée connue, j'ignore jusqu'au nom de mes pères., mais je sais vivre. Le nègre sait, la paternité, une fierté secrète qui fait de lui un homme satisfait, et au-delà. Il pourrait faire tenir la roche à sa femme, rouler l'une-l'autre de ses maîtresses, jamais il ne cracherait sur la tête d'un enfant! Je ne peux usurper celui qui a fait un si grand bien à ta sœur. Retournez à la grande bourgeoisie mal l'aise à récolter ses fruits!"

¹⁴ No original : Nous aimons tous te voir danser ti boug savan! Nous sommes fiers de toi et de nous, à te voir danser... C'est notre histoire toute entière qui défile, passe dans tes gestes... Tu es ce coffre de réséda parfumé, qui renferme nos plus secrètes fièvres et chavire nos nuits. Un coffre bien plus précieux que le plus beau livre. Danse, mon garçon!

Pelas mãos de Odile Leal, do primeiro ao segundo tempo, do primeiro ao último movimento, como nos passos de uma dança, é-nos apresentada a história de gentes simples. Uma gente simples que se orgulha de ser não ser bárbara, como vemos no trecho 4, a partir da enunciação de Philibert. Nessa fala, a autora denuncia que bárbaro é aquele que civiliza, ou seja, o colonizador. Aquele que desapropria o outro de sua humanidade, aquele que adoce o outro, que lhe imprime traumas sociais e psicológicos através de toda a barbárie cometida durante e depois do período colonial, aquele que lhe nega a episteme, ou seja, seus espaços de ser e fazer no mundo. Entretanto, como defende Foucault (2010), toda relação de poder pressupõe liberdade, pressupõe técnicas de resistência às técnicas de governamentalidade, aos mecanismos de controle. Sempre existiram e existirão as estratégias de afrontamento¹⁵. E este, que o discurso colonial ousa chamar de bárbaro, tem a sapiência de compreender que ser selvagem é o oposto de ser bárbaro. Aqui, ser selvagem pode ser compreendido como ser simples, viver uma vida simples e honesta, viver orgulhando-se de sua identidade, de sua honra, de sua história, de ser negro, como enunciado nos trechos 4, 5 e 6.

Sabemos que foram os HEBM¹⁶ - homens brancos europeus mortos, - parafraseando pesquisadora e professora Oyèrónké Oyèwùmí – que criaram o nome Negro, Índio, raça, escravidão: “Percorrendo o Atlântico e o oceano Índico, o navio negreiro inventou e fabricou o Negro, uma categoria de seres explorados confinados na noite do porão e aos quais o mundo é recusado” (FERDINAND, 2022, p. 270). Através da língua(gem) foram/são criadas definições, conceitos, ideias e crenças em que os povos não brancos são postergados da condição humana normativa, são alijados de sua racionalidade. Entretanto, esse povo, num gesto de reexistência, ressignificou o ser negro, trouxe outra conotação para essa palavra. Nas palavras de Philibert, compreendemos que a palavra negro não é mais aquela inventada pelo colonizador. A ressignificação dessas palavras se dá porque a língua “é um fenômeno histórico que se constitui e se renova na vida através de seus falantes, visto que é ação situada social e culturalmente, atividade que se constrói à medida que interagimos com outro(as)”. (MENDES, 2022, p. 131).

No quinto movimento da Grande visão, Guilaine, de Caiena, aquela que acusa Philibert de ser o pai do filho que está em seu ventre, numa tentativa de insultar Philibert, diz que ele tem o coração de um cão. No entanto, ao invés de se sentir insultado, em sua sabedoria, o príncipe negro da savana mostra a insipiência daquela que tem nome e sobrenome, mas não tem honra.

De acordo com Foucault (2014, p. 85), os regimes de verdade são “o que determina as obrigações dos indivíduos quanto aos procedimentos de manifestação do verdadeiro”. Devido ao regime de verdade racista que rege a forma social escravista, os saberes dos povos indígenas ou dos povos negros não são considerados como legítimo saber. Por isso, a racionalidade e a história desses povos são negadas. Numa visão eurocentrada, esses povos são incapazes de se questionar, refletir sobre a existência humana, sobre essa existência desenvolver conceitos, desenvolver um pensamento crítico suleado pela rigorosidade, pela criticidade e pela radicalidade, premissas que estruturam a possibilidade do pensamento filosófico. Um pensamento suleado é aquele que vai de encontro aos saberes que são socialmente excluídos, pois vai contra a noção de saber dominante do eurocentrismo

¹⁵ Expressão devida à Gregolin (2004).

¹⁶ OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

(SILVA JÚNIOR, 2022, p. 339). Apenas para exemplificar o dito, apresentamos algumas citações que ratificam a forma como alguns filósofos iluministas enxergavam os povos não-brancos:

Eu suspeito que os negros, como em geral todas as outras espécies de seres humanos, sejam naturalmente inferiores aos brancos. Nunca houve entre eles alguma tão civilizada quanto entre os brancos. Nenhum grande inventor entre eles nenhuma arte, nenhuma ciência.

(David Hume, 1748, apud.: GOMES, 2019, p. 75.)

Os negros africanos não receberam da natureza qualquer inteligência que os coloque acima da tolice. Portanto, a diferença entre as duas raças (negra e branca) é muito substancial. A distância no que diz respeito às faculdades mentais parece ser tão grande quanto a da cor (da pele).

(Immanuel Kant, 1764, apud.: GOMES, 2019, p. 75.)

[...] a principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis [...] negro representa, como já foi dito, o homem natural, selvagem e indomável [...]. Neles, nada evoca a ideia do caráter humano [...]. entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato, inexistentes.

(George W. Friedrich Hegel, 1770-1831, apud.: NOGUERA, 2014, p. 31)

Examino um filhote de negro de seis meses, um elefantezinho, um macaquinho [...] um animal caminha sobre duas patas [...] provido de um pouco mais de ideia.

(M. de Voltaire, 1694-1778, apud.: NOGUERA, 2014, p. 31)

Essa visão reducionista de enxergar os povos não-brancos não se dissipou ao longo de mais de dois séculos. O período colonial, ou melhor, o colonialismo passou, mas, para as antigas colônias, esse período legou como herança a colonialidade. De acordo com a discussão proposta por Aníbal Quijano (2010), podemos compreender a colonialidade como a manifestação simbólica do colonialismo que a partir das relações saber/poder/ser mantém práticas discursivas que eram sustentadas pelos colonizadores a fim de permanecer explorando os povos colonizados. São essas práticas discursivas que perpetuam e atualizam a forma negativa e depreciativa de se enxergar os povos negros e indígenas e por consequência a sua racionalidade.

Indo na contramão desse pensamento hegemônico, a narrativa de Odile Leal nos apresenta uma gente simples que é capaz de pensar e de refletir sobre sua existência no mundo, de desenvolver o pensamento crítico, como podemos ler no trecho que segue em que Tia Judith, em sua insanidade, reflete que nós somos:

TRECHO 8

TIA JUDITH

Somos frutos divinos, ricos em variedade... do grande e belo mistério da vida. O amor que ele me deixou não se quebrará contra as rochas do tempo.

Se não o virmos sofrer, não saberemos que ele sofre... Se não o vemos morrer, sabemos que ele ainda está vivo, por toda parte... Como um cão tenro e envenenado, ele desaparece longe dos olhos que o mataram... Os mil olhos da festa!

Quiti-quiti-quiti... ! Pipipi ! Cochon-cochine ! Tcho ! Pi-pi-pi ! Quiti ! Pi...Cot-Codé-é-é.¹⁷ (LEAL, 1997, p. 95, tradução nossa)
(LEAL, 1997, p. 95)

A autora constrói a imagem de uma gente de luz – *gens de lumière* - e convoca essa gente a sentir e a requerer a liberdade, a dançar em sua própria medida, a celebrar sua história, sua ancestralidade. Uma gente rica em variedades de pensar, de fazer e de sentir. Odile Leal enuncia, fazendo eco a Piovezani, que “já é tempo de ouvir a voz do povo, sem romanticamente julgá-la infalível e sem nem tampouco reduzi-la ao folclore ou à coisa de museu” (PIOVEZANI, 2020, p. 294). A voz dessa gente simples também encontra nos movimentos do corpo, da dança, outra forma de manifestar sua história, sua memória.

A corporeidade carrega em si as memórias do ontem, ao passo que as reinventa, em atos de resistência e de reexistência. Na peça, as marcas identitárias se constituem através da linguagem corporal, a dança, que por sua vez apresenta diversas formas de manifestação construídas pelas gentes simples. De acordo com Munanga (2006, p., 116), “de uma ponta a outra do continente americano e do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão”. Em *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples*, enxergamos, desde o prólogo, a noção de liberdade aliada à dança: “Gentes de luz, sintam a liberdade de dançar conforme sua própria medida! Liberdade... liberdade... pés e mãos ligados, eu os vejo, ausentes de nossos olhos”¹⁸ (LEAL, 1997, p. 13, tradução nossa). Transformada em movimento, a liberdade é a dança e vice-versa; o corpo não só a vive, mas também a cria.

Zélia de Deus (2020), ao discutir as marcas identitárias que o corpo negro carrega, aponta para a dicotomia individual-social, uma vez que a performance corporal não está apenas na categorização social, nem tampouco nas marcas físicas; a corporeidade ultrapassa os níveis de categorização.

Se visto como instrumento, para a personagem Judith, o corpo é a representação do seu duplo eu: tanto é marca daquilo que perdeu – pois sua forma corpórea é inevitavelmente lembrança do corpo ausente de Philibert - quanto reencontro místico, pois a performance corporal vai além do que é físico. Nesse sentido, resgate e reinvenção se unem, pela e através da linguagem corporal, em uma transfiguração que ocorre por meio da busca de si:

TRECHO 9

TIA JUDITH

Tu cantas Philibert, dançando com seu grande corpo... Margouillat !
Com sua cabeça, com seus braços, sua coisa de homem, com sua alma de negro belo sem vergonha... com força !
Filho do país, e de todos os países, feliz, como um rei ! Eu vi, Philibert, dançar...¹⁹

¹⁷ No original : Nous sommes des fruits divins, riches de variété... du grand et beau mystère de vie. L'amour qu'il m'a laissé ne se brise pas contre la roche du temps. Si on ne le voit pas souffrir, on ne sait pas qu'il souffre... Si on ne le voit pas mourir, on sait qu'il vit encore, autour... Comme un chien tendre empoisonné, disparaît loin des yeux qui l'ont tué... Les mille yeux de la fête ! Quiti-quiti-quiti... ! Pipipi ! Cochon-cochine ! Tcho ! Pi-pi-pi ! Quiti ! Pi... Cot-Codé-é-é.

¹⁸ No original: “*Gens de lumière, sentez la liberté de danser à votre propre mesure! Liberté... liberté... pieds et poings liés, je te vois, absente de nos yeux*”

¹⁹ No original: “Tu chantes Philibert, dansant avec son grand corps... *Margouillat!* Avec sa tête, avec ses bras, avec sa chose d'homme, avec son âme de beau nègre sans honte... avec force! *Enfant du pays, et de tous pays, heureux, comme un page-roi! J'ai vu, Philibert, danser...*”

(LEAL, 1997, p. 21, tradução nossa)

TRECHO 10

MARTIN

... Viciado ! A dança é agora um vício ? É história !

A história da vida dos homens e das mulheres... Não é verdade, senhores?

Um golpe de rins, um golpe de perna!²⁰

(LEAL, 1997, p. 46, tradução nossa)

As primeiras vozes que nos são apresentadas na narrativa são estas que estão na epígrafe. *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples* começa com esta canção sendo cantada por uma geração que não o conheceu, mas que guarda sua história. Uma história que passa de uma geração a outra. O primeiro movimento da narrativa enuncia para os/as leitores/as que essa gente simples tem tradição, que há uma história que é preservada. Durante toda a narrativa, a autora apresenta essa gente simples a contrapelo do discurso da colonialidade.

4 À guisa de conclusão

A memória, de fato, só conheceu duas formas de legitimidade: histórica ou literária. De fato, elas foram exercidas em paralelo, mas até hoje separadamente. Hoje, a fronteira está se tornando tênue, e a morte quase simultânea da história-memória e da memória-ficção deu origem a um tipo de história que deve seu prestígio e legitimidade à sua nova relação com o passado, um outro passado. A história é nosso substituto imaginário.²¹

NORA, Pierre. *Entre memória e história*, 1997, p. 43, tradução nossa.

O fio tecido pela escrita de Odile Leal nos transporta a um lugar de memórias que nos faz refletir como a história da colonização se estampa nas relações socioculturais e econômicas contemporâneas. História-memória e memória-ficção se enredam na trama desse tecido feito para acontecer em cena. Nos fios do bordado tecido, desde o resgate à reinvenção, tais vivências passadas se mostram como pequenos indícios da essência que forma o hoje, pois como nos diz Pierre Nora, “a memória é um fenômeno sempre presente, um lugar vivido no eterno presente”²² (NORA, 1997, p. 25, tradução nossa). Passado e presente não são idênticos, tampouco contrários; o entre-lugar formado nesses dois lugares de memória é o que constrói a guianidade da narrativa. Guianidade que é explorada a partir daquilo que é real das gentes: em suas singularidades, narram, cantam e dançam suas verdades, resgatadas ou reinventadas. O velho se faz novo na medida em que o ontem é vivido novamente no hoje, por olhares, experiências, corpos que dançam, nas conversas

²⁰ No original: “Vicieux! La danse est un vice maintenant ? C'est l'histoire! L'histoire de la vie des hommes et des femmes... Pas vrai, messieurs ? Un coup de rein, un coup de jambe! ”

²¹ No original: “La mémoire, en effet, n'a jamais connu que deux formes de légitimité : historique ou littéraire. Elles se d'ailleurs exercées parallèlement, mais jusqu'à nos jours, séparément. La frontière aujourd'hui s'estompe, et sur la mort quasi simultanée de l'histoire-mémoire et de la mémoire-fiction, naît un type d'histoire qui doit à son rapport nouveau avec le passé, un autre passé, son prestige et sa légitimité. L'histoire est notre imaginaire de remplacement”

²² No original: “la mémoire est un phénomène toujours actuel, un lieu vécu au présent éternel”

“insanas” de Tia Judith, no medo das crianças, medo de uma velha que talvez fosse devoradora de crianças ou talvez fosse o Maskilili que caminhado *à l’envers* confundiria o caminho e elas nunca mais voltariam para casa.

As personagens Judith e Tia Judith se fazem uma só, pois reconfigura(m) o fio bordado desde a gênese da história. Também se diferenciam, pois a reconstituição do espaço mental é fator que distancia. Em ambos contextos, através do poder evocado pelo canto e pela dança. Pelo corpo que é memória e pela memória que é corpo.

Assim, *La chanson de Philibert* ou *Les gens simples* transita pela simplicidade, ao passo em que ressignifica o espaço "destinado" ao povo da savana. As formas de resistência e reexistência se refletem nas marcas linguísticas e identitárias dos personagens, que se mostram como protagonistas da própria história, criadores de saberes, verdades e tradições, quebrando os tão enraizados paradigmas ocidentocêntricos. A fabulosa narrativa de Odile Pedro Leal, no jogo de passado e presente, de memória e história, nos mostra que “o destino de nenhum indivíduo está completamente livre da trajetória histórica do grupo ao qual ele pertence”²³ (LEAL, 1997, p.7, tradução nossa), como nos salienta Eli Stephenson no prefácio dessa obra de encruzilhadas e de mandingas.

Referências

- BAPTISTA, Lívia. Colonialidade da linguagem. In.: LANDULFO, Cristiane e MATOS, Doris. *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidade e epistemologias outras*. (orgs.). Campinas, SP: Pontes, 2022.
- BIZZOCCHI, Aldo. O sentido linguístico da vida. **Língua Portuguesa**. São Paulo: Segmento. n. 52, ano 4, fev. 2010.
- DE DEUS, Zélia Amador. O corpo negro como marca identitária na diáspora africana. In.: ____ *Caminhos trilhados na luta antirracista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- DINIZ, Thays Naig. SANTOS, Gisele Franco. **História da dança** - Sempre. Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil. 2009.
- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu, 2022.
- FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. In.: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Portocarrero, Gilda Gomes Carneiro e Antonio Cavalcanti Maia. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Rio de Janeiro: Globo livros, 2019.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

²³ No original: “Nul destin individuel ne s'affranchit complètement de la trajectoire historique du groupe auquel il appartient”

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

LEAL, Odile Pedro. *La chanson de Philibert ou les gens simples*. Paris : L'Harmattan, 1997.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**. PPGL/UFMS, n. 26, p. 63 – 81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> . Acesso em: 13 jun. 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. 2 ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 2021.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes e MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). *Contaçon de histórias: tradição, poética e interfaces*. São Paulo: SESC São Paulo, 2015.

MENDES, Edleise. Educação Linguística Intercultural. In.: LANDULFO, Cristiane e MATOS, Doris. *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidade e epistemologias outras*. (orgs.). Campinas, SP: Pontes, 2022.

MONDARDO, Marcos Leandro. *O Corpo enquanto “Primeiro” Território de Dominação: O Biopoder e a Sociedade de Controle*. Obtido de biblioteca on-line de ciências da comunicação bocc - www.bocc.ubi.pt, 2009.

MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global. 2006.

NOGUERA, Renato. *O ensino de filosofia e a Lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire. In. : NORA, Pierre (directeur). *Les lieux de mémoire*. Paris : Quarto Gallimard, 1997.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In.: SOUSA SANTOS, Boaventura de e MENESES, Maria Paulo (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo, Cortez, 2010.

PESSOA, Augusto. Teatro e contaçon de histórias. In.: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes e MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). *Contaçon de histórias: tradição, poética e interfaces*. São Paulo: SESC São Paulo, 2015.

PIOVEZANI, Carlos. *A voz do povo: uma longa história de discriminações*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

ROBATTO, L. *Dança em Processo: a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA JÚNIOR, Antônio. Sulear. In.: LANDULFO, Cristiane e MATOS, Doris. *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidade e epistemologias outras*. (orgs.). Campinas, SP: Pontes, 2022.

SILVA-REIS, Dennys; RIBEIRO, Rosária Costa. Literatura da Guiana Francesa: Introdução ao regaço lítero-franco-amazônico. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 25, p. 8-15, 2022.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

VIALA, Alain. História do teatro. *O que eu sei ? n° 160*. O que eu sei, 2017.

