



## As geografias do vento em *Ton beau capitaine*, de Simone Schwarz-Bart

### *The Geographies of the Wind in Ton beau capitaine, by Simone Schwarz-Bart*

Rodrigo Ielpo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil

rodrigo.ielpo@ufrn.br

<https://orcid.org/0000-0002-8306-6974>

**Resumo:** Escrita e encenada em 1987 durante o Troisièmes Rencontres Caribéennes de Théâtre en Guadeloupe, *Ton beau capitaine*, de Simone Schwarz-Bart, encena o drama de Wilnor, imigrante haitiano que deixa sua terra natal em busca de uma vida melhor para si e para os seus. Trabalhador precarizado em Guadeloupe, o personagem faz parte dessa “estranha conferência de poetas e de grandes seres humanos” cantados por Patrick Chamoiseau (2017) em *Frères migrants*. E é por meio do que Paul Gilroy (2012) nomeia como próprio de uma “cultura expressiva” em oposição à tradição iluminista, que separaria arte e vida, que o drama de Wilnor exige do próprio corpo do ator que escreva em gesto e dança o destino de seus *frères*. O objetivo dessa comunicação é refletir sobre o modo como Schwarz-Bart constrói uma poética cênica em que ausência e presença, segredo e revelação movimentam com delicada violência essas “geografias do vento” ao mesmo tempo constituídas por e constitutivas dos processos de migração de que Chamoiseau nos fala em seu livro.

**Palavras-chave:** Simone Schwarz-Bart; *Ton beau capitaine*; teatro antilhano; diáspora.

**Abstract:** Written and staged in 1987 during the Troisièmes Rencontres Caribéennes de Théâtre in Guadeloupe, *Ton beau capitaine*, a Simone Schwarz-Bart’s play, stages the drama of Wilnor, a Haitian immigrant who leaves his homeland in search of a better life for himself and his family. A precarious worker in Guadeloupe, this character is part of this “strange conference of poets and great human beings” sung by Patrick Chamoiseau (2017) in *Frères migrants*. And it is through what Paul Gilroy (2012) names as characteristic of an “expressive culture” in opposition to the Enlightenment tradition that would separate art and life that Wilnor’s drama requires the actor’s own body to write in gesture and dance the destiny of your brothers. The objective of this communication is to reflect on the way in which Schwarz-Bart builds a scenic poetics in which absence and presence, secret and revelation move with delicate violence these “geographies of the wind” at the same time

constituted by and constitutive of the migration processes that Chamoiseau tells us in his book.

**Keywords:** Simone Schwarz-Bart; *Ton beau capitaine*; Antillean theater; diaspora.

Cidadãos desta globalidade (que ainda ignoram as geografias capitalistas), aqui estão eles, inclassificáveis – simultaneamente clandestinos banidos expulsos expurgados exilados desolados viajantes espalhafatosos refugiados expatriados repatriados globalizados e desglobalizados, dessalinizados ou afogados, requerentes de asilo, requerentes de tudo o que pode faltar às virtudes deste mundo, requerentes de uma outra cartografia de nossas humanidades.

(Chamoiseau, 2017)<sup>1</sup>.

## **Introdução: o Haiti como geografia simbólica da resistência antilhana**

Escrita e encenada em 1987 durante o Troisièmes Rencontres Caribéennes de Théâtre en Guadeloupe, *Ton beau capitaine*, de Simone Schwarz-Bart, escritora guadalupense, encena o drama de Wilnor, imigrante haitiano que deixa sua terra natal em busca de uma vida melhor para si e para os seus. Trabalhador precarizado em Guadeloupe, o personagem faz parte dessa “estranha conferência de poetas e de grandes seres humanos”<sup>2</sup> cantados por Patrick Chamoiseau (2017) em *Frères migrants*. A princípio, único personagem em cena, ele passa a peça inteira tecendo um diálogo de silêncios com sua mulher, Marie-Ange. Isto porque, afastados pelo mar do Caribe, uma vez que ela se encontra no Haiti, o modo que utilizam para se comunicarem é a troca de fitas-cassetes enviadas de tempos em tempos

---

<sup>1</sup> “Citoyens de cette mondialité (qu’ignorent toujours les géographies capitalistes), les voici inclassables – à la fois clandestins bannis expulsés expurgés exilés désolés voyageurs tapageurs réfugiés expatriés rapatriés mondialisés et démondialisés, dessalés ou noyés, demandeurs d’asile, demandeurs de tout ce qui peut manquer aux vertus de ce monde, demandeurs d’une autre cartographie de nos humanités”. Todas as traduções dos textos em língua estrangeira são de minha autoria.

<sup>2</sup> “[...] une étrange conférence de poètes et de grands êtres humains”.

das duas regiões em que ambos se encontram. Esse dispositivo, que não deixa de colocar questões propriamente cênicas quanto à escolha sobre as maneiras da encenação dessa ausência/presença de Marie-Ange<sup>3</sup>, remete diretamente à posição social dos personagens<sup>4</sup>, pois, como explica Cédric Audebert (2012) em *La diaspora Haïtienne*,

Até recentemente, os envios de fitas cassetes eram muito estimados, principalmente entre indivíduos de condição social modesta, entre os quais muitos não sabem nem ler nem escrever. Eles permaneciam ocasionais, geralmente quando um amigo ou membro da família viajava ao Haiti e podia entregar a fita diretamente<sup>5</sup>.

Diante do problema demográfico de uma população de mais de onze milhões de pessoas num país que “permanece o mais pobre da América Latina e do Caribe e entre os mais pobres do mundo”<sup>6</sup> (Haïti [...], 2023), pode-se imaginar o real tamanho da condição mencionada por Audebert. Sobretudo porque isso impacta diretamente o nível de escolarização de parte considerável da população<sup>7</sup> (Haïti, 2023).

<sup>3</sup> Na descrição inicial do cenário presente na edição impressa da peça, Schwarz-Bart não oferece nenhuma pista quanto à possível efetivação cênica dessa relação. Na montagem da companhia Les Heures Paniques, encenada no Festival de Avignon em 2018, a diretora Maud Galet-Lalande optou por construir um dispositivo que mescla a presença exclusiva da voz de Marie-Ange com suas aparições ora em vídeo projetado sobre a cena, ora de corpo presente no palco. A tessitura elaborada pela diretora é o modo como procura dar conta desse *monologue à deux voix*, expressão usada na apresentação da montagem no site da companhia. Ver: <https://www.heures-paniques.fr/ton-beau-capitaine>.

<sup>4</sup> Joubert Satyre (2004, p. 187), na parte dedicada ao teatro antilhano do livro *Introduction aux littératures francophones*, alude a isso ao comentar que a fita-cassete indica “la condition d’analphabètes des *boat people*” – “a condição de analfabetos dos *boat peoples*”.

<sup>5</sup> “Jusqu’à récemment, les envois de cassettes étaient très prisés, concernant plutôt les individus de condition sociale modeste dont beaucoup ne savent ni lire ni écrire. Ils restaient occasionnels, généralement lorsqu’un ami ou un membre de la famille voyageait en Haïti et pouvait transmettre la cassette en main propre”.

<sup>6</sup> “Haïti reste le pays le plus pauvre de la région Amérique latine et Caraïbes et parmi les pays les plus pauvres du monde”.

<sup>7</sup> No site da UNESCO os dados mais recentes, publicados em 2016, mostra haver quase três milhões de analfabetos entre a população com mais de 15 anos no Haiti. Ver: <https://uis.unesco.org/fr/country/ht>.

Importante frisar que essa condição de precariedade e consequente vulnerabilidade de uma enorme parte do povo haitiano está diretamente ligada à forma como as potências coloniais reagiram à revolução promovida pela população negra na virada do século XVIII para o XIX. Em *Hegel e o Haiti*, Susan Buck-Morss (2017, p. 138) lembra que,

Em 1791, enquanto mesmo os mais ardentes opositores da escravidão na França esperavam passivamente por mudanças, o meio milhão de escravos em Saint-Domingue, a mais rica colônia não somente da França, mas de todo o mundo colonial, tomava nas próprias mãos as rédeas da luta pela liberdade [...].

Esse movimento culminou na abolição da escravatura em 1794. Pouco tempo depois, em 1804, após uma tentativa frustrada de Napoleão de restaurar a escravidão, o líder negro Jean-Jacques Desalines decretou a independência da França, com a posterior proclamação da primeira república negra que passaria a se chamar Haiti, recuperando o nome Arawak do território<sup>8</sup>. Por temor que esses eventos se alastrassem a outras regiões, a resposta das nações coloniais a esse acontecimento central na história da escravidão no continente americano cobrou um preço alto ao Haiti que, como nos diz Eurídice Figueiredo (2006, p. 375), “sofreu um bloqueio econômico das potências e não tinha nem dinheiro nem tecnologia para continuar produzindo o açúcar, o café e outros produtos agrícolas que exportava até sua independência”. A partir de então, a história haitiana se desenrola sob o signo dessa condenação, sem, contudo, deixar de exercer um papel importantíssimo no imaginário cultural caribenho. O fato é que, em função da sorte de sua revolução, o país encena de modo ímpar o problema colonial na América Latina, permitindo a atualização desse passado na configuração problemática de um presente comum a diversos povos. Encontramos bons exemplos da centralidade aludida em peças de dois dos maiores expoentes da produção literária e intelectual das Antilhas de língua francesa: *Monsieur Toussaint* (1961), de Édouard Glissant, e *La tragédie du roi Christophe* (1964), de Aimé Césaire. Desse modo, “Wilnor, trabalhador agrícola,

---

<sup>8</sup> Em seu texto, Buck-Morss (2017) afirma a centralidade desses eventos no processo de luta contra escravidão, mostrando o quanto o discurso filosófico sobre a liberdade naquele momento encontrava nessa manifestação específica do problema uma espécie de ponto cego da questão.

haitiano”<sup>9</sup>, como indica Schwarz-Bart (2015) na descrição do personagem, parece funcionar como uma espécie de figura metonímica da situação de dezenas de trabalhadores antilhanos lançados na roda da diáspora em razão de suas condições de vida<sup>10</sup>.

### **A ambiguidade dramática das formas do pertencer**

Em contraposição à função metonímica mencionada acima, a própria autora afirma, ao falar do lugar da dança nessa obra, que “elas não exprimem estados de alma coletivos, mas os diversos momentos de um drama individual” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>11</sup>. Entretanto, logo após essa passagem, Schwarz-Bart (2015) diz que “Esse modo de expressão mais ou menos secreto é frequente nas Antilhas”<sup>12</sup>. Não há, porém, contradição nessas posições, pois é por meio desse tensionamento entre a intimidade de um casal e a generalização de uma dada posição sociocultural que Schwarz-Bart constrói uma poética cênica em que ausência e presença, segredo e revelação movimentam com delicada violência essas “geografias do vento” (2017) ao mesmo tempo constituídas por e constitutivas dos processos de migração de que Chamoiseau nos fala em seu livro e que a voz de Marie-Ange dramatiza sinteticamente na seguinte passagem: “Wilnor, não há, então, um único país sobre a terra onde nós Haiti a gente pode trabalhar,

---

<sup>9</sup> “Wilnor, ouvrier agricole haïtien”.

<sup>10</sup> Esse caráter metonímico é explorado pela direção de Maud Galet-Lalande na montagem referida anteriormente. Para tanto, a diretora optou por retirar da peça todas as indicações sobre a origem geográfica dos personagens, para, segundo ela, conferir um caráter mais universal à história do casal separado pelo exílio de Wilnor. Galet-Lalande justifica sua opção também pelo seu desconhecimento da região em que se situa a história de Schwarz-Bart. Sem discutir a legitimidade dessa escolha, cabe aqui uma interrogação sobre se de fato a ancoragem histórico-geográfica da peça atrapalharia seu potencial universalismo no mundo contemporâneo. Consequentemente, seria importante pensar o quanto esse esvaziamento desperdiçaria a chance de problematizar uma região que ocupa, justamente pela sua história, um papel importante em parte da produção artística antilhana. Para a mencionada entrevista, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=L2JeP1bF3y8>.

<sup>11</sup> “elles n’expriment pas des états d’âme collectifs, mais les divers moments d’un drame individuel”.

<sup>12</sup> “Ce mode d’expression plus ou moins secret est fréquent aux Antilles”.

enviar algum dinheiro pra casa, de tempos em tempos, sem se transformar em corrente de ar?” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>13</sup>.

Não parece despropositado, então, que, sintoma desses tensionamentos, o toca-fitas figure, segundo indicação da autora, na lista de personagens, parecendo contradizer a pretensa solidão de Wilnor em cena. Mas é justamente o contrário que se dá, uma vez que é pela centralidade do toca-fitas que a separação dos corpos do casal é enunciada na forma de uma ausência dominante, remetendo-nos, novamente, à expressão *monologue à deux voix* mencionada há pouco<sup>14</sup>. Wilnor está irremediavelmente só em sua situação de exilado como podemos depreender logo no início de suas intervenções, pelo solilóquio abaixo:

Wilnor, querido, te informo que nada pertence a você aqui, nem mesmo o mato dos caminhos, nem mesmo o vento. (*Pequeno riso*). E se você quer saber, a única coisa que te pertence realmente (*ele leva a fita cassete até a altura dos olhos*): é isso meu velho, é isso (Schwarz-Bart, 2015)<sup>15</sup>.

Nessa passagem, o verbo “pertencer” joga com sua dupla acepção de propriedade e pertencimento, marcada por essa impossibilidade de integração de Wilnor com a materialidade mesma da terra em que se encontra. Em francês, *appartenir*, assim como “pertencer” em português, remete aos dois significados, designando tanto algo como “propriedade de alguém” (*Appartenir*, 2012)<sup>16</sup> quanto o fato de que se faz “parte orgânica de um conjunto” (*Appartenir*, 2012)<sup>17</sup>, como uma comunidade. Assim, o sentimento de desapropriação de todo tipo de bem sentido por Wilnor em Guadalupe remete diretamente ao desenraizamento do solo que ocupa,

<sup>13</sup> “Wilnor, y a-t-il donc pas un pays sur la terre où nous Haïti on peut travailler, envoyer quelque argent chez soi, de temps en temps, sans se transformer en courant d’air ?”. A despeito das diferenças que possa haver no uso da vírgula na língua francesa e no português, nessa passagem, optei por seguir a pontuação do trecho original, marcando certa expressividade oral que me parece propositadamente confusa.

<sup>14</sup> Ver nota 3.

<sup>15</sup> “Wilnor, mon cher, je t’apprends que rien ne t’appartient ici, pas même l’herbe des chemins, pas même le vent. (*Petit rire*.) Et si tu veux savoir, la seule chose qui soye vraiment à toi (*il amène la cassette à hauteur de ses yeux*) : c’est ça vieux camarade, c’est ça”.

<sup>16</sup> “Être la propriété de quelqu’un”.

<sup>17</sup> “Faire partie organique d’un ensemble”.

marcando a distância intransponível da “única coisa que te pertence” e que lhe confere pertencimento de fato: o Haiti e seus afetos evocados na gravação da fita-cassete. Essa distância – e o conseqüente desarraigamento que daí advém – é reforçada obviamente pela ausência de sua companheira, mediada paradoxalmente pela presença da sua voz. Esta, logo em sua primeira intervenção na peça, enuncia a separação irremediável de sua terra e dos seus:

Alô, alô Wilnor, Wilnor Baptista, assim que você escutar essa voz, você saberá que é Marie-Ange que fala. Eu botei todo mundo pra fora de casa, até o galo, e agora a gente está à sós, eu e você, você aí e eu aqui, você aqui e eu aí, dá no mesmo (Schwarz-Bart, 2015)<sup>18</sup>.

Numa apreensão distraída, o intercambiamento de posições que aparece nesse trecho poderia ser pensado como um tipo de aproximação entre Wilnor e Marie-Ange: “você aí e eu aqui, você aqui e eu aí”. Porém, o uso desses advérbios marca exatamente a não coincidência espacial entre ambos. Esse sentimento vai se aprofundando ao longo do drama, operando uma tensão cada vez maior entre a tentativa de conquista material e a solidão de Wilnor. O ápice desse movimento aparece pouco tempo depois, quando, ao escutar a voz de sua esposa revelar sua traição e a gravidez dela ocorrida, Wilnor queima toda a sua economia numa espécie de ritualização fúnebre dos laços aparentemente rompidos: “[...] *ele pega uma nota e a oferece à chama do lampião; todas as notas espalhadas sobre a caixa, algumas caídas no chão, serão, assim, pouco a pouco, consumidas à medida em que ele fala*” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>19</sup>. O que se percebe aqui é o resultado provocado pela ambigüidade produzida pela dupla acepção do “pertencer”. Ou seja, desfeita a relação que justificaria o afastamento do seu Haiti – impulsionando-o para uma posição de não pertencimento – para aquilo que a ele, Wilnor, poderia pertencer materialmente, é toda a lógica sustentadora do sacrifício da diáspora que se desfaz. A privação e a renúncia

<sup>18</sup> “Allô, allô Wilnor, Wilnor Baptiste, dès que tu entendras cette voix, tu sauras que c’est Marie-Ange qui te parle. J’ai chassé tout mon monde de la case, y compris le coq, et maintenant nous sommes seul, toi et moi, toi là-bas et moi ici, toi ici et moi là-bas, c’est pareil”.

<sup>19</sup> “[...] *il s’est saisi d’un billet qu’il offre à la flamme du manchon de la lampe ; tous les billets répandus sur la caisse, quelques-uns tombés à terre, seront ainsi peu à peu consumés, au fur et à mesure qu’il parle*”.

causadas por sua fratura territorial em prol de sua tentativa de enraizamento num novo território pela posse material perdem qualquer sentido, e toda esperança no futuro de um retorno próspero se desmancha. Esse processo é paradigmaticamente encenado por uma sequência de frases ditas como condenação dessa esperança a um pretérito imperfeito. E esse procedimento alcança toda sua força poética no tensionamento com a consequente melancolia dessa condenação na forma de um improvável futuro do pretérito:

Tá vendo, não tinham tão poucas notas assim, não. Algumas eram pra uma varanda que eu gostaria de construir no meu retorno, atrás da casa, para que pudéssemos usar a céu aberto, quando formos bem velhos, magros como folhas, estirados, consumidos de alegria. Outras, essas daqui talvez, eram pra um casal de cabritos que eu tinha previsto na minha cabeça, com a vaca. Tem as que eram pra louça esmaltada, as que eram pra um vestido branco com sapatos combinando, pra um rádio toca-fitas que seria nosso, que a gente não teria que alugar, onde a gente escutaria todas as fitas desses anos todos, todos esses anos em fitas. E tem algumas também que não eram pra nada de mais, na expectativa de um sonho simplesmente, uma fantasia, um capricho que acometeria a gente um dia, no final de todos esses anos, um dia em que a gente estaria tomando um ar fresco, por exemplo, sob o telhado da própria varanda que eu teria construído, no dia seguinte ao meu retorno, *recta*.

*(A última nota acaba de desaparecer com essa última palavra, que ele repete sem mais sorrir: recta! Ele olha os seus dedos cheios de cinza) (Schwarz-Bart, 2015)<sup>20</sup>.*

---

<sup>20</sup> “Tu vois, ça en faisait tout de même pas mal, de billets. Certains, c’était pour une véranda que je voulais faire construire à mon retour, derrière la case, afin que nous puissions prendre l’air à la fraîche quand nous serons bien vieux, minces comme des feuilles, étirés, consumés de joie. D’autres, ceux-là, peut-être, c’était pour un couple de cabris que j’avais prévu dans ma tête, avec la vache. Et il y en a, c’était pour de la vaisselle en émail, il y en a c’était pour une robe blanche avec des souliers assortis, pour une radio-cassette qui nous appartiendrait, qu’on ne serait pas obligé de louer, et qui nous permettrait d’écouter toutes les cassettes de toutes ces années, toutes ces années en cassette. Et il y en a aussi c’était pour rien, tout bonnement en prévision d’un songe, une fantaisie, une lubie qui nous viendrait un jour, au bout du bout de toutes ces années, un jour que nous serions à prendre l’air à la fraîche, par exemple, sous la véranda même que j’aurais fait construire, au lendemain de mon retour, *recta*.

*(Le dernier billet vient de prendre fin sur ce dernier mot, qu’il répète sans plus sourire : recta. Il regarde ses doigts pleins de cendre.)”.*



Ao desfazer a lógica do sacrifício a que aludi há pouco, o rompimento encenado acima acaba por exacerbar o drama do exilado tal como proposto por Edward Said (2003, p. 46) ao dizer que “[a]s realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre”. E essa perda manifesta-se de forma mais clara exatamente como sentimento de não-pertencimento:

E logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas (Said, 2003, p. 50).

É pelo aprofundamento do drama íntimo de um casal que Schwarz-Bart consegue, contraditoriamente, encenar um fenômeno mais geral dos chamados *boat people*, designação que ilustra perfeitamente a situação dos que foram lançados no “perigoso território do não-pertencer”. E o momento em que o horror dessa condição coletiva é dramatizado de modo mais explícito na peça se dá quando Marie-Ange revela a seu companheiro a mais recente tragédia que se abateu sobre aqueles que tentavam deixar o Haiti em busca do sonho americano: “[...] eu tenho que te contar, infelizmente, meu Deus: Petrus, teu amigo, pode-se dizer que ele se afogou, perdeu corpo e bens, com umas trinta almas que tentavam chegar nos EUA numa jangada” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>21</sup>.

### **A cultura popular como mediação entre o íntimo e o coletivo**

O aspecto talvez mais importante para pensarmos essa relação entre íntimo e coletivo desenvolvida em *Ton beau capitaine* diz respeito ao que Joubert Satyre (2004, p. 184) aponta como traço geral do teatro antilhano, a saber, a marca da cultura popular: “[...] de maneira geral, a arte dramática nas Antilhas toma emprestada a sua cenografia, seu gestual do vasto reservatório de teatralidade que é a cultura popular”<sup>22</sup>. De acordo com o crítico, esse

<sup>21</sup> “Cependant, je dois te le dire, hélas seigneur : ton ami Petrus s’est pour ainsi dire noyé, perdu corps et biens, avec une trentaine d’âmes qui essayaient de gagner les Amériques sur un radeau”.

<sup>22</sup> “[...] de manière générale, l’art dramatique dans les Antilles emprunte sa scénographie, sa gestuelle au vaste réservoir de théâtralité qu’est la culture populaire”.

aspecto aparece no teatro antilhano “não apenas pelo imaginário e os mitos de que ele se serve, mas também pelo gestual e a exploração dos ritmos, dos tambores, dos cantos, os quais concorrem para criar um espetáculo total” (Satyre, 2004, p. 187)<sup>23</sup>. Na peça de Schwarz-Bart (2015), esses são elementos capitais da poética proposta como a autora indica em suas “indicações cênicas”:

Através da dança e da música, propõe-se um espaço decididamente imaginário, análogo por exemplo ao do teatro Nô. As danças tradicionais recebem um tratamento que as aproxima do balé [...]. Elas são, se quisermos, uma língua suplementar disponível para o personagem principal<sup>24</sup>.

Essa presença da música e da dança aparece logo no início, na primeira intervenção vocal de Mari-Ange, cujas palavras saem do aparelho cassete na forma de um breve canto, na verdade, de um quase refrão que se repetirá quatro vezes ao longo do drama<sup>25</sup>: “Eu amo dançar, eu amo cantar” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>26</sup>. Em contraposição ao uso da língua francesa, essa frase é dita em crioulo haitiano: “Moin n’aime danser, moin n’aime chanter”. O uso do crioulo, retomando o que seria uma canção tradicional, parece marcar aqui o lugar da linguagem do afeto, em oposição à ideia de mera comunicação. E a afirmação do prazer do canto e da dança reforçam essa posição de uma

---

<sup>23</sup> “Cependant, on peut dire que tout le théâtre antillais porte l’empreinte de la culture populaire, non seulement par l’imaginaire et les mythes dont il se nourrit mais aussi par la gestuelle et l’exploitation des rythmes, des tambours, des chants, lesquels concourent à créer un spectacle total”.

<sup>24</sup> “Par le moyen de la danse et de la musique, est proposé un espace résolument imaginaire, analogue par exemple à celui du théâtre Nô. Les danses traditionnelles sont soumises à un traitement qui les rapproche du ballet [...]. Elles sont, si l’on veut, une langue supplémentaire dont dispose le personnage principal”. O trecho retirado dessa passagem aparece logo no início deste artigo, onde aludo, justamente, às tensões entre o aspecto metonímico de Wilnor e a afirmação, feita por Schwarz-Bart, acerca do caráter individual que tais manifestações de dança e música confeririam ao personagem. Como procurei argumentar logo no início da seção “A ambiguidade dramática das formas do pertencer”, não há nessa posição a anulação desse traço coletivo, justamente pelo uso da cultura popular, o que procuro desenvolver aqui.

<sup>25</sup> Em outras duas vezes, há uma inversão na ordem das duas ações e numa terceira, apenas a primeira parte, “Moin n’aime danser”, é cantada.

<sup>26</sup> “Moin n’aime danser, moin n’aime chanter”.

ligação que se faz para além de uma operação fundamentalmente utilitária que marcaria o uso do francês, língua do colonizador. Importante dizer que nas próprias palavras de Marie-Ange, Wilnor teria se apaixonado por ela justamente ao ouvi-la cantar essa canção: “[f]az muito tempo desde que cantei essa música para você pela primeira vez. Você dizia, lembra, dizia, dizia que foi isso que te convenceu a colocar a corda no pescoço [...]” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>27</sup>. Tal canto em crioulo, atuando como elemento de sedução, sugere, assim, a atuação de um corpo que parece ocupar lugar crucial na composição dos laços comunitários por meio de performances que evocam um imaginário popular, como afirma Satyre. É nesse sentido que muito bem pontua Emily Sahakian (2017, p. 122): “[a]través da dança, Wilnor realiza uma comunicação ritualizada com a sua esposa, e embora se possa questionar o quão real é a comunhão entre eles, esta comunicação excede as possibilidades oferecidas pelo toca-fitas”<sup>28</sup>.

É na parte final da peça que dança e música se impõem completamente. Dilacerado pela revelação da traição, Wilnor responde ao chamado do tambor, como nos informa uma das didascálias: “o *ti-bois*<sup>29</sup> retorna, agora acompanhado por um tambor que sacode o homem e o faz entrar numa espécie de dança amarga, gesticulatória, aparentemente desesperada” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>30</sup>. Para além ou aquém das palavras, as batidas e os movimentos corporais são um meio de expressão da “alma do personagem” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>31</sup>, indicando a importância dessa produção de um discurso não verbal para a poética cênica elaborada por Schwarz-Bart. Como afirma Kathleen Gyssels (1997, p. 11) ao abordar a questão do folclore na obra da autora e, especificamente em *Ton beau capitaine*, “a mímica, os gestos, a música prevalecem sobre as palavras ditas pelo único ator”.

<sup>27</sup> “ça fait bien longtemps que je t’ai chanté cette chanson pour la première fois. Tu disais souviens-toi, tu disais, tu disais que c’est ce qui t’a convaincu de te mettre la corde au cou [...]”.

<sup>28</sup> “Through dance Wilnor achieves ritualized communication with his wife that, though one might question how real their communion is, exceeds the possibilities offered by the tape player”.

<sup>29</sup> *Ti-bois* é um instrumento de percussão feito de bambu, sendo o prefixo *ti* uma variação da palavra francesa *petit*, que significa “pequeno”.

<sup>30</sup> “*le ti-bois revient, s’accompagne maintenant d’un tambour qui secoue l’homme et le fait entrer dans une sorte de danse amère, gesticulatoire, apparemment désespérée*”.

<sup>31</sup> “l’âme du personnage”.

Na peça, as indicações concernentes às performances de Wilnor encontram-se declaradamente inscritas na cadeia de uma tradição, como se pode depreender por esta frase enunciada pelo personagem: “[a]o que parece, pelo que se diz no país, são os deuses da África que inventaram o tambor para nos dar uma consolação [...]” (Schwarz-Bart, 2015)<sup>32</sup>. Refletindo sobre essa questão e a performance corporal de Wilnor descrita por Schwarz-Bart, Stéphanie Bérard (2009, p. 173), em seu livro sobre o teatro antilhano, sugere que o personagem,

reconecta-se [...] às suas origens através da dança, uma dança entrecortada que segue o ritmo quebrado do tambor e que se inspira diretamente nas danças vodu, especialmente no *nago*, caracterizado por passos curtos e apressados e numerosas piruetas, ou no *congo*, constituído por movimentos violentos e circulares<sup>33</sup>.

Por tudo isso, essa polifonia semiótica que compõe o “espetáculo total” a que Satyre alude deve ser pensada ao mesmo tempo como produção individual e coletiva, pois se é à longa cadeia de uma tradição cultural específica que ela se liga, é somente por sua reinscrição física nos corpos concretos de músicos e atores que ela pode se manifestar, criando e sendo criada a cada momento pela performance de seus intérpretes. Ou seja, singularidade e coletividade deixam de ser pares opositivos para funcionarem como eixos de uma articulação inclusiva e criativa que a cada nova manifestação performa a identidade de todos os participantes do jogo cênico. Ao menos nesse caso, podemos dizer que essa dinâmica reforça o que nos diz Gyssels (1997, p. 11) sobre o folclore antilhano ao afirmar ser este “menos objeto de curiosidade do que expressão de uma identidade afro-antilhana”<sup>34</sup>.

Pode-se compreender melhor essa dinâmica em *Ton beau capitaine* por meio do que Paul Gilroy (2012, p. 128-129) nomeia como próprio de

<sup>32</sup> “A ce qu’il paraît, à ce qu’on dit au pays, ce sont les dieux d’Afrique qui ont inventé le tambour, pour nous donner une consolation [...]”.

<sup>33</sup> “[...] renoue [...] avec ses origines par la danse, une danse saccadée qui suit le rythme brisé du tambour et qui emprunte directement aux danses vaudou, notamment au *nago*, caractérisé par des pas courts et pressés et de nombreuses pirouettes, ou au *congo*, constitué de mouvements violents et circulaires”.

<sup>34</sup> “[...] moins sujet de curiosité qu’expression d’une identité afro-antillaise”.

uma “cultura expressiva” em seu livro *O Atlântico negro*. Para o crítico, “[e]m oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social” (Gilroy, 2012, p. 128-129). Desse modo, distanciando-se de uma posição logocêntrica operando a partir de uma supremacia do racional, Wilnor escreve em gesto e dança o seu destino e de seus *frères*, construindo uma materialidade expressiva por meio da qual ele pode expressar essa geografia dos ventos e seus dançantes em diáspora. A referência à invenção dos tambores pelos africanos é, nesse sentido, capital para se entender a força dessa lógica performativa

quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual – os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra (Gilroy, 2012, p. 162).

A *quadrille créole* é outro traço importante do modo como essa relação entre íntimo e coletivo se desenha, na peça, por meio de uma mediação dessa cultura expressiva com base numa cultura popular. Tradicionalmente dançada por pares que se mesclam ao longo da evolução da dança, em *Ton beau capitaine* Wilnor baila sem ninguém, o que, segundo Gyssels (1997, p. 31) “ênfatiza a solidão do ‘camarada’ Wilnor, tendo em vista que ao menos quatro dançarinos executam os passos da dança. Abatido e isolado, sozinho e cansado, Wilnor busca consolo imaginando a companhia de outros dançarinos”<sup>35</sup>. Não por acaso, “consolação” é a palavra usada pelo próprio personagem para designar a função do tambor, que teria sido inventado pelos africanos. A consolação emerge, assim, como uma espécie de ação política por meio de uma prática eminentemente comunitária, pois, lembra Édouard Glissant (1997, p. 793 *apud* Gilroy, 2012, p. 162), “[n]ão é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*”.

<sup>35</sup> “met en relief la solitude du ‘compère’ Wilnor, étant donné qu’au moins quatre danseurs exécutent les pas de danse. Abattu et isolé, seul et fatigué, Wilnor cherche consolation en s’imaginant la compagnie d’autres danseurs [...]”.

## Conclusão

Num gesto final, após abrandar seu humor e restabelecer uma tentativa de interlocução gentil com Marie-Ange, Wilnor enfrenta dificuldade para encontrar o tom da frase com que pretende “assinar” sua “missiva” e a qual dá título à peça: *ton beau capitaine*. Vagando na forma de afirmações ou perguntas hesitantes, a frase parece patinar na boca do personagem quando o tambor retorna com força:

*O tambor recomeça ainda mais forte, num ritmo cada vez mais acentuado, arrastando o homem para uma dança ao mesmo tempo muito breve e muito violenta, até que tudo para, como cortado por uma navalha; exceto que os braços do homem estão erguidos acima dele e parecem se torcer, querer subir mais alto, enquanto seu rosto se tornou uma espécie de máscara. Escuridão total. Ouve-se uma última vez durante a noite*

Wilnor

Teu belo capitão? (Schwarz-Bart, 2015)<sup>36</sup>.

A pergunta pontua essa última dança como uma espécie de súplica ao outro, uma tentativa desesperada de reatar os fios com que dava sentido ao seu exílio ao sustentar o sacrifício da separação com a promessa de um retorno próspero. Diante do que procurei explicitar ao longo desse texto, pode-se dizer que, em *Ton beau capitaine*, os modos como é performada a solidão de Wilnor dramatizam a um só tempo a realidade mais íntima do personagem como também apontam, no paroxismo do seu isolamento, para uma espécie de desarraigamento essencial constitutivo de todo exilado. Assim, numa aparente contradição, quanto mais esse movimento de despertencimento se intensifica, com mais força ecoam as manifestações populares de dança e música na obra, mobilizadoras, por sua inscrição numa expressividade comum, de uma solidariedade necessária “[n]este grande

---

<sup>36</sup> “*Le tambour repart de plus belle, à un rythme de plus en plus accentué, entraînant l’homme dans une danse à la fois très brève et très violente, jusqu’à ce que tout s’arrête, comme tranché au rasoir ; sauf que les bras de l’homme sont dressés au-dessus de lui et semblent se tordre, vouloir monter plus haut, tandis que le visage de l’homme est devenu pareil à un masque. Obscurité totale. On entend une dernière fois dans la nuit*

Wilnor

Ton beau capitaine ?”.

palco onde os ventos e as forças empurram e puxam de todos os lados” (Chamoiseau, 2017)<sup>37</sup>, moldando essas geografias do vento nas quais se encontra o conjunto de dançantes da diáspora.

## Referências

- APPARTENIR. In: CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. Nancy: CNRTL, c2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/appartenir>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- AUDEBERT, Cédric. La diaspora haïtienne: territoires migratoires et réseaux. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. ISBN: 9782753536784. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.26969>. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/26969>. Acesso em: 20 nov. 2022.
- BÉRARD, Stéphanie. *Théâtre des Antilles: traditions et scènes contemporaines*. Paris: Harmattan, 2009.
- BUCK-MORSS. *Hegel e o Haiti*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Frères migrants*. Paris: Edition du Seuil, 2017. *Ebook*.
- FIGUEIREDO, Eurídice. O Haiti: história, literatura, cultura. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. VI, n. 12, p. 371-395, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/7567>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34; Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GYSSLS Kathleen. *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*. 1997. Mémoire (Sciences Morales et Politiques) – Academie Royale des Sciences D’Outre-Mer, Bruxelles, 1997. t. 52. Disponível em: [https://www.kaowarsom.be/en/memoir\\_276](https://www.kaowarsom.be/en/memoir_276). Acesso em: 3 dez. 2022.
- HAÏTI PRESENTATION. In: LA BANQUE Mondiale. [S. l.: s. n.], c2023. Le développement économique et social d’Haïti. Disponível em:

---

<sup>37</sup> “Sur cette grand-scène où les vents et les forces poussent et tirent de partout [...]”.

<https://www.banquemondiale.org/fr/country/haiti/overview>. Acesso em: 2 dez. 2022.

HAÏTI. In: INSTITUT de statistique de l'UNESCO. [S. l.: s. n.], c2023. Informations sur le pays. Disponível em: <https://uis.unesco.org/fr/country/ht>. Acesso em: 4 dez. 2022.

SAHAKIAN, Emily. *Staging Creolization: Women's Theater and Performance from the French Caribbea*. Virginia: University of Virginia Press, 2017.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.

SATYRE, Joubert. La Caraïbe. In: NDIAYE, Christiane (dir.). *Introduction aux littératures francophones*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2004. p. 141-196.

SCHWARZ-BART, Simone. *Ton beau capitaine*. Seuil: Paris, 2015. *Ebook*.