

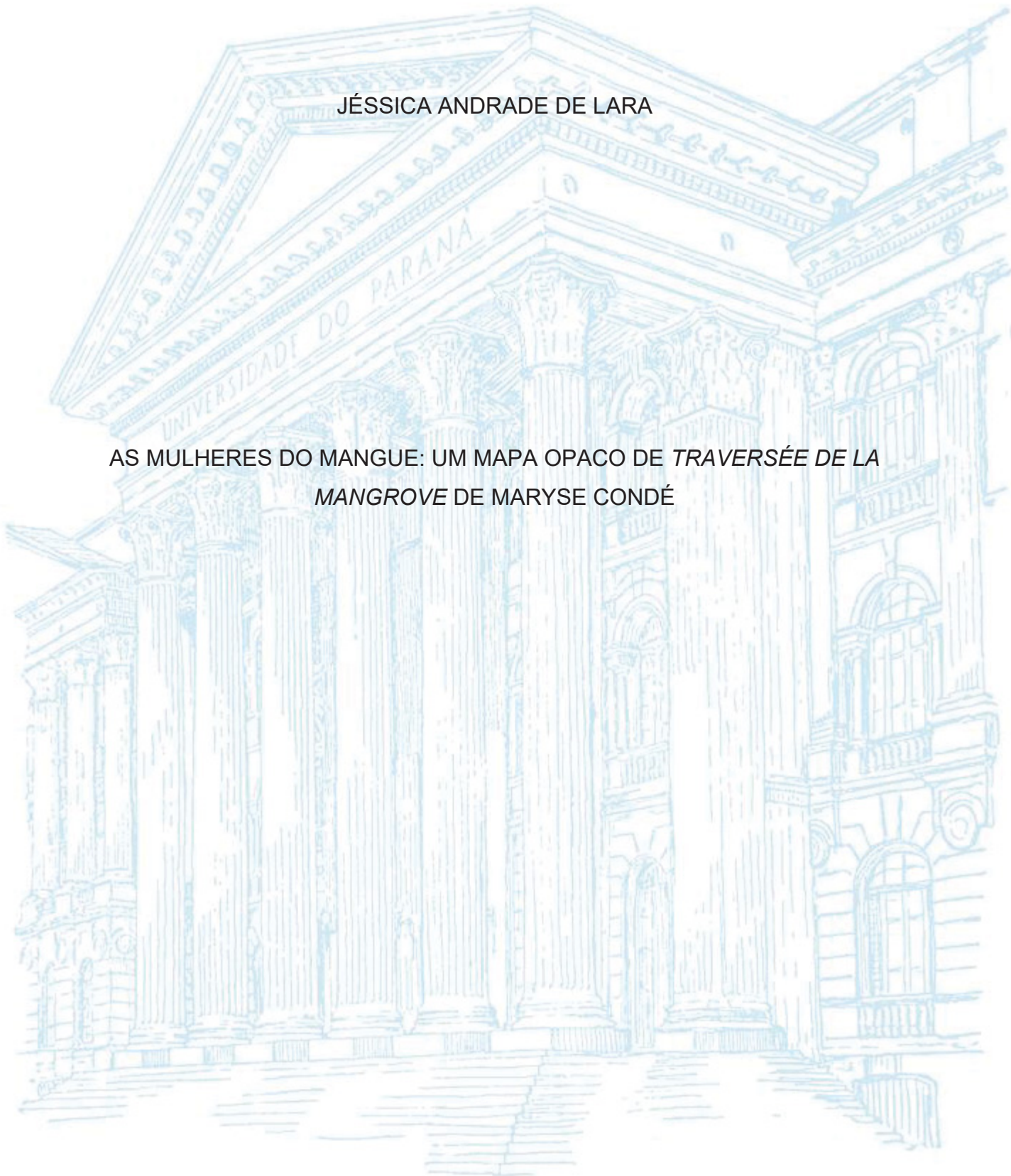
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JÉSSICA ANDRADE DE LARA

AS MULHERES DO MANGUE: UM MAPA OPACO DE *TRAVERSÉE DE LA*
MANGROVE DE MARYSE CONDÉ

CURITIBA

2021



JÉSSICA ANDRADE DE LARA

AS MULHERES DO MANGUE: UM MAPA OPACO DE *TRAVERSÉE DE LA*
MANGROVE DE MARYSE CONDÉ

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari
Coorientador: Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira (Université Lumière Lyon 2)

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Lara, Jéssica Andrade de

As mulheres do mangue : um mapa opaco de *Traversée de la Mangrove*
de Maryse Condé. / Jéssica Andrade de Lara. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Alexandre André Nodari

Coorientador : Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira

1. Condé, Maryse, 1937-. 2. Escritoras antilhanas. 3. Mulheres na
literatura. 4. Literatura guadalupense (Francês). 5. Feminismo. I. Nodari,
Alexandre André, 1983-. II. Pereira, João Carlos Vitorino. III. Título.

CDD – G843



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de JESSICA ANDRADE DE LARA intitulada: **AS MULHERES DO MANGUE: UM MAPA OPACO DE TRAVERSÉE DE LA MANGROVE DE MARYSE CONDÉ**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 15 de Outubro de 2021.

Assinatura Eletrônica
18/10/2021 12:40:41.0
ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
18/10/2021 14:47:45.0
JOÃO CARLOS VITORINO PEREIRA
Avaliador Externo (UNIVERSITÉ LYON 2)

Assinatura Eletrônica
18/10/2021 19:08:29.0
MARIA DA CONCEICAO COELHO FERREIRA
Avaliador Externo (UNIVERSITÉ LYON 2)

Assinatura Eletrônica
18/10/2021 17:22:06.0
EURIDICE FIGUEIREDO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Para Luli, sempre e para sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço sempre e por tudo à minha família, pelo carinho, por acreditar em mim e no meu trabalho. Agradeço imensamente à minha mãe, Maria Edilsa, por ser uma mulher tão forte, por me levar nas greves dos professores quando criança, por me deixar ficar dentro do armário de livros enquanto arrumava seus materiais depois de mais um dia de aula, por me deixar trazer eles para casa, por lê-los para mim mesmo com a cabeça pesada de sono-docência-faculdade-três filhos. Obrigada ao meu pai, Sezinandi, Seu Lara, por ter tanto orgulho de meus passos (mesmo eles parecendo tropeços), pelos domingos vendo o Corinthians, pelo esforço dobrando ferros nos canteiros de obra para nunca faltar nada para a família e para poder proporcionar aos filhos tempo e alimento para estudar. Obrigada minha irmã Flaviani, minha companheira, minha amiga, meu exemplo, por me escutar nesses anos todos e por ser sempre porto seguro quando a vida teima em ser difícil, obrigada por me ensinar a escrever meu nome, obrigada por estar por perto. À minha avó Maria Umbelina, que me ensina a ternura pelo silêncio. À minha sobrinha Eleonora, sol em forma de criança, pelas conversas profundas sobre Bob Esponja e as palavras inventadas com o alfabeto de EVA.

À professora Viviane, minha mecenas, me financiando com afeto, com coragem, com o coração sempre atento. A caminhada começou e continua por causa de seu apoio e confiança. Agradeço também aos amigos amados do grupo de pesquisa: Marco, Francelise, Tayla, Lúcio, pela ilha amorosa que criamos na academia em que conseguimos, toda vez que nos encontramos, crescer e aprender um pouco mais.

Ao professor Alexandre Nodari, por ter aceitado orientar a minha pesquisa e me lembrar de que posso trazer junto a minha história e olhar de forma sensível para a pesquisa. Ao professor João Pereira e à professora Maria Conceição Coelho que, sempre prestativos, me acolheram em Lyon. À Isabel Jasinski, pela leitura cuidadosa na banca de qualificação, que ajudou a redefinir os rumos da pesquisa.

À Alexandra Elbakyan, por possibilitar o acesso ao conhecimento.

À Luli, pelo acalanto, pelo amor profundo e sem questionamentos, pela lealdade, por esses anos todo de nós duas, sempre juntas, ainda juntas (mesmo em dimensões diferentes). Ao Nicolas, primeiro presente que a graduação me deu, meu companheiro de percurso, de reclamações, mas, sobretudo, de risadas, de lembranças, obrigada pela certeza de que posso contar contigo, obrigada por também ser minha família. À Sarah, pelas trocas acadêmicas e existenciais, pela paciência e respeito aos meus sentimentos, pelos nossos processos construídos juntos, por ser também morada.

Aos amados Eduardo, Vinicius, Richard, Clarissa, Fernanda, amigos de cerveja, de áudios longos, de choro e poesia. Ao Giovani, pelas errâncias nas ruas de Vieux Lyon, pela calma com o meu caos, por me fazer sentir em casa mesmo em outro continente. Ao Vitor, por emprestar os livros da USP para mim e por sempre me lembrar que está por perto.

À Mariana, por ser escuta constante, por mudar minha vida, por me fazer enxergar que sou além (da depressão, das faltas, do luto).

À Maria Aparecida, Mãe Cida, e Marcos Roman por me acolherem em meus momentos mais difíceis e a todos do terreiro Cabloco Pena Branca.

À CAPES pelo financiamento, sem o qual a minha pesquisa não seria possível, tornando nítida a necessidade de mais bolsas para assim poder dar condições para que os pesquisadores possam fazer seus trabalhos de forma digna.

Ao meu anjo da guarda, aos Orixás e todas as Entidades, ao Seu Meia-Noite, ao Seu Tranca-Ruas, Seu Capa-Preta e Seu Sete Encruzilhadas, pela proteção, pelos conselhos, por não me deixar sozinha.

Laroyê-Exu!

MINHAS ARMAS SÃO DE OUTRA
GEOGRAFIA

Francisco Mallmann em América

Este corpo de lama que tu vê

É apenas a imagem que sou

Este corpo de lama que tu vê

É apenas a imagem que é tu

Nação Zumbi em Corpo de Lama

Mudar significa crescer, e crescer pode ser doloroso. Mas aperfeiçoamos nossa identidade expondo o eu no trabalho e na luta ao lado daqueles que definimos como diferentes de nós, embora compartilhando os mesmos objetivos. Tanto para mulheres negras quanto para brancas, velhas e jovens, lésbicas e heterossexuais, isso pode significar novos caminhos para a nossa sobrevivência.

Audre Lorde em Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo adentrar no romance *Traversée de la Mangrove*, da escritora Maryse Condé, por meio da análise de sua forma e dos enunciados das personagens mulheres. O romance é composto por uma multiplicidade de vozes e narrações que se encontram no velório do "protagonista" Francis Sancher. Por apresentar tal estrutura, o livro será considerado um livro-rizoma, ou seja, um agenciamento de multiplicidades, partindo da definição de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores afirmam a impossibilidade de se fazer uma análise estrutural do rizoma. Por isso, propõem o mapa como forma de leitura, forma que será utilizada nesta pesquisa. Teremos também como aparato teórico a análise do discurso de Dominique Maingueneau: a cenografia, que engloba a investigação de elementos textuais e paratextuais e a paratopia, o entrelugar da literatura e do escritor. Proporemos uma cenografia mangue para descrever a maneira como os elementos cenográficos se manifestam no romance de Condé, aliados à obra de Édouard Glissant: falaremos do processo de criouliização, da Relação e da reivindicação da opacidade como parte de nossa metodologia. Exploraremos a forma polivalente do romance, no qual as mulheres ganham voz diante do patriarcado e, ao mesmo tempo, as escritoras antilhanas ganham voz em um contexto intelectual majoritariamente masculino. Para tal, comentaremos o habitar e o não habitar simultâneos da autora em relação à Négritude e a Créolité. Também falaremos do lugar paratópico de Condé dentro das discussões sobre o feminismo ("civilizatório"). O feminismo decolonial é utilizado como alternativa metodológica, tendo a colonialidade de gênero de Maria Lugones e a Amefricanidade de Lélia Gonzalez como prismas analíticos. Por meio da investigação das narrativas das personagens, refletiremos sobre a autodefinição e a autorrepresentação das mulheres, sobretudo das racializadas, como um rompimento com a norma colonizadora - como escrevem Gayatri Spivak, Grada Kilomba, bell hooks e Patricia Hill Collins.

Palavras-chave: Maryse Condé. Édouard Glissant. Opacidade. Mulheres. Literatura Antilhana. Feminismo Decolonial.

ABSTRACT

The present work aims to enter the novel *Traversée de la Mangrove*, by the writer Maryse Condé, through the analysis of its form and the statements of the female characters. The novel is composed of a multiplicity of voices and narrations that are found at the wake of the "protagonist" Francis Sancher. For presenting such structure, the book will be considered a rhizome-book, that is, an assemblage of multiplicities, based on the definition of Gilles Deleuze and Félix Guattari. The authors affirm the impossibility of carrying out a structural analysis of the rhizome. Therefore, they propose the map as a form of reading, a form that will be used in this research. We will also have as theoretical apparatus the analysis of discourse by Dominique Maingueneau: scenography, which encompasses the investigation of textual and paratextual elements, and paratopia, the place between literature and the writer. We will propose a mangrove scenography to describe the way in which the scenographic elements are manifested in Condé's novel, together with the work of Édouard Glissant: we will talk about the creolization process, the Relation and the demand for opacity as part of our methodology. We will explore the polyvalent form of the novel, in which women gain a voice in the face of patriarchy and, at the same time, West Indian writers gain a voice in a predominantly male intellectual context. To this end, we will comment on the author's simultaneous dwelling and non-inhabiting in relation to Négritude and Créolité. We will also talk about Condé's paratopic place in discussions about feminism ("civilizing"). Decolonial feminism is used as a methodological alternative, with Maria Lugones' gender coloniality and Lélia Gonzalez's Amefricanité as analytical prisms. Through the investigation of the characters' narratives, we will reflect on the self-definition and self-representation of women, especially the racialized ones, as a break with the colonizing norm - as written by Gayatri Spivak, Grada Kilomba, bell hooks and Patricia Hill Collins.

Keywords: Maryse Condé. Édouard Glissant. Opacity. Women. Antillean Literature. Decolonial Feminism.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à entrer dans le roman *Traversée de la Mangrove* de l'écrivain Maryse Condé, à travers l'analyse de sa forme et les énoncés des personnages féminins. Le roman est composé d'une multiplicité de voix et de narrations qui retrouvent dans la veillée funéraire du « protagoniste » Francis Sancher. En raison de cette structure, le livre sera considéré comme un rhizome-livre, c'est-à-dire un assemblage de multiplicités, basé sur la définition de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Les auteurs affirment l'impossibilité de faire une analyse structurelle du rhizome, ils proposent donc la carte comme une forme de lecture, qui sera utilisée dans cette recherche. Nous aurons aussi comme appareil théorique l'analyse du discours de Dominique Maingueneau : la scénographie, qui englobe l'investigation des éléments textuels et paratextuels, et la paratopie, l'entre-lieu de la littérature et de l'écrivain. La scénographie de la mangrove est proposée, décrivant la manière dont les éléments scénographiques se manifestent dans le roman de Condé combiné avec l'œuvre d'Édouard Glissant: le processus de créolisation, la Relation et la revendication d'opacité seront utilisés méthodologiquement. Nous explorerons la forme polyvalente du roman dans laquelle, à la fois, elle représente la prise de voix des femmes devant le patriarcat et les écrivaines antillaises dans un contexte intellectuel majoritairement masculin, commentant l'habiter et le non-habiter simultanés de l'autrice dans rapport à la Négritude et à la Créolité, ainsi que la place paratopique de Condé dans les discussions sur le féminisme (« civilisatrice »). Le féminisme décolonial est utilisé comme alternative méthodologique, avec la colonialité de genre de Maria Lugones *Americanidade* de Lélia Gonzalez comme prismes analytiques. Il approfondit la réflexion sur l'importance de l'autodéfinition et de l'autoreprésentation des femmes, en particulier des femmes racialisées, en rupture avec la norme colonisatrice - comme l'écrivent Gayatri Spivak, Grada Kilomba, bell hooks et Patricia Hill Collins - à travers l'enquête sur les récits de personnages féminins.

Mots-clés: Maryse Condé. Édouard Glissant. Opacité. Femmes. Littérature Antillaise. Le féminisme décolonial.

SUMÁRIO

1. TRILHA: INTRODUÇÃO	13
2. MANGUEZAL: A CENOGRAFIA MANGUE	17
2.1 A RELAÇÃO GLISSANTIANA	19
2.2 A “POÉTICA CRIOLA” E A CENOGRAFIA MANGUE.....	23
3. RIO DE SAL: A PARATOPIA CONDENIANA	48
3.1 ESCREVER EM MARYSE CONDÉ	51
3.2 NÉGRITUDE E CRÉOLITÉ.....	59
3.3 QUESTÃO DE GÊNERO	71
4 RAVINA: AS MULHERES DE <i>TRAVERSÉE DE LA MANGROVE</i>.....	79
4.1 FEMINISMO DECOLONIAL E AMEFRICANIDADE: ALTERNATIVAS PARA LER MARYSE CONDÉ	82
4.2 VOZ, AUTORREPRESENTAÇÃO E SUBJETIVIDADE.....	94
4.3 AS PERSONAGENS.....	103
5. PRAIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
6. REFERÊNCIAS	139

TRILHA: INTRODUÇÃO

Não se pode atravessar o mangue. A travessia impele à chegada. No entanto, é impossível enxergar o outro lado do romance *Traversée de la Mangrove*, de Maryse Condé. Ao se propor uma ação que a própria narrativa considera irrealizável, o leitor se vê desabrigado diante das diversas vozes que se conectam, se contradizem, fazem coro. O texto obriga o leitor à multiplicidade, ao exercício da alteridade, porém sem verdades ou moral para se agarrar: a única alternativa é deixar-se afundar. Desde a primeira leitura do romance, há mais de quatro anos, fui engolida pelos habitantes de Rivière au Sel e suas vozes ecoam em minha cabeça, sobretudo as vozes das mulheres do vilarejo, que, ao apropriarem-se de suas narrativas e vidas, plantaram em mim, solo também indefinido, a necessidade de construir este mapa-pesquisa para expandir as discussões sobre a profícua obra de Maryse Condé.

Nascida em 1937, em Guadalupe, Maryse Condé já publicou mais de trinta romances. A fase inicial de sua obra se concentra no continente africano: *Hérémakhonon* (1976), *Une saison à Rihata* (1981), e *Ségou*, com dois tomos, (1984 e 1985). Posteriormente, ela retorna às Antilhas com *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986) – com o qual ganhou o *Grand Prix littéraire de la Femme* –, *La Vie scélérate* (1987) e *Traversée de la mangrove* (1989). Com sua autobiografia, *Le Cœur à rire et à pleurer : contes vrais de mon enfance* (1999), foi agraciada com o prêmio *Marguerite-Yourcenar*. Seu último romance publicado foi *Le Fabuleux et Triste Destin d'Ivan et d'Ivana*, de 2017. No ano seguinte, a escritora ganhou *The New Academy Prize in Literature* (um Nobel alternativo). Apesar de ter uma obra vasta e reconhecida (que também inclui textos teatrais, literatura infanto-juvenil e produção acadêmica), a autora, infelizmente, tem poucas traduções publicadas em português, sendo elas: *Corações Migrantes* (2002) e *Eu, Tituba Feiticeira Negra* (1997), ambos pela editora Rocco e uma nova tradução intitulada *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salem* (2019) pela editora Rosa dos Tempos.

Publicado em 1989, *Traversée de la mangrove*, o oitavo romance de Condé, é composto por diferentes vozes-testemunhas que se encontram no velório de Francis Sancher para relatar sua passagem pelo pequeno vilarejo de

Guadalupe, Rivière au Sel. O personagem desestrutura as relações preconceituosas e hierarquizadas ao adentrar em uma comunidade fechada, suscitando amores e desafetos. Além de não se adequar aos modos de vida e de pensamento da região, ele também se envolve com as filhas (Mira e Vilma) das duas famílias mais poderosas da região, deixando-as grávidas.

A morte misteriosa de Francis Sancher pode, inicialmente, dar a impressão de que se trata de um romance policial. Entretanto, a elucidação não é o objetivo do livro, que fica mais nebuloso ao decorrer das páginas, somando narrativas que se amplificam. A história é dividida em três partes: *le serein* (o sereno/o crepúsculo), *la nuit* (a noite) e *le devant jour* (o amanhecer), que correspondem aos três momentos de uma vigília mortuária. Contudo, a cerimônia se afasta do tradicional encontro para render homenagens ou acalmar saudades: o velório é ao mesmo tempo um julgamento do homem velado e das pessoas que o velam. Por meio de narrativas em primeira ou em terceira pessoa (nas quais os pensamentos são postos entre aspas), as personagens expõem suas histórias, desejos e frustrações.

O manguezal é composto por ramificações que se esparramam pelo solo úmido. Não há possibilidade de ver seu começo e nem seu fim. Mesmo que o livro de Condé tenha a temporalidade de um velório, as múltiplas vozes se emaranham entre as histórias dos personagens, da ilha de Guadalupe, das heranças coloniais e da busca por uma identidade. As linhas de *Traversée* se ramificam a partir da morte de Sancher, mas também têm encontros entre si, formando outras relações, expandindo-se. Neste sentido, *Traversée* pode ser lido como um **livro-rizoma**, partindo do olhar de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Os autores não consideram o livro como plano e homogêneo, mas sim como um agenciamento de multiplicidades:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 11-12).

O livro-rizoma não é uma simples reprodução mimética do mundo, reprodução que atribui uma lógica binária à relação entre *representante* e *representado*. Ao contrário, esse tipo de livro "faz rizoma com o mundo" e "se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode)." (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 19). Partindo dessa percepção, os autores afirmam que é infundado buscar "o que um livro quer dizer", tentar traçar o seu significado. Para se compreender um livro é necessário questionar como ele funciona, quais suas conexões e multiplicidades. O livro não existe por si só, mas sim por sua relação com algo externo. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 12).

Escolhi escrever um mapa do romance por conta da impossibilidade de estudar o livro-rizoma dentro de um modelo estrutural, decalcado. O mapa não é uma reprodução partindo de um ponto, mas sim um modelo aberto, com entradas e saídas múltiplas e conectáveis, ele "é desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21). Portanto, proponho não explicar, mas sim adentrar no rizoma, considerando que "uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21).

Aliada às percepções de Deleuze e Guattari, utilizarei a análise do discurso de Dominique Maingueneau para explorar o romance de Maryse Condé. Essa abordagem permite analisar a literatura juntamente com o social, considerados como esferas indissociáveis. A análise do discurso se mostra adequada para a pesquisa, pois é aberta à interdisciplinaridade, o que permite uma relação rizomática com o texto. E ela é um instrumento precioso para se orientar na construção discursiva encarnada numa profusão de vozes – logo, de lugares de enunciação – que forma o romance de Maryse Condé.

No âmbito da análise do discurso, a obra literária não se relaciona apenas com ideias e "intenções"¹, mas com as especificidades da construção do gênero

¹ "Considerar a obra literária como discurso é tirá-la do isolamento de uma posição que visa somente o texto, em sua imanência. É, ao mesmo tempo, não simplificá-la como uma representação sócio-histórica e direta da realidade, mas "restituir às obras os espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. As condições do dizer permeiam aí o dito, e o dito remete a suas próprias condições de enunciação" (MAINGUENEAU, 2018, p. 43).

literário, como veremos ao decorrer da pesquisa. Para adentrar tal dimensão, recorro a conceitos teorizados por Maingueneau, como a **cenografia** e a **paratopia**, conceitos que abarcam o extratextual, pois o gênero está inscrito na sociedade e a sociedade no gênero. O romance será lido como um dispositivo de comunicação. Considero, portanto, o gênero como integrante da mensagem da obra e não distancio a vida pessoal do autor e sua posição de escritor dentro do campo literário. É preciso não julgar “a subjetividade criadora independentemente de sua atividade de escrita” (MAINGUENEAU, 2001, p. 20). Por isso, são também fonte para minha pesquisa a diversidade de aspectos que constitui, transpassa e permeia o romance de Condé, seu lugar dentro do campo literário (particularmente o antilhano) e suas entrevistas. As questões aqui trazidas são resultado da reflexão sobre o “ambiente imediato do texto” (MAINGUENEAU, 2018, p. 44), seus códigos, seus ritos de escrita, sua cena de enunciação. Ou seja, as questões relevantes para a literatura decolonial, como identidade, raça e gênero, são parte constituinte da construção do romance, não são somente “conteúdos”, estão implicados na forma como *Traversée* é concebido. Portanto, não é preciso se afastar do texto para vermos todas as relações que implicam as problemáticas analisadas.

Para traçar as linhas deste mapa, os conceitos acima me serviram de trilhas teóricas e possibilitaram o processo de experimentação e expansão, na tentativa de abarcar as questões que o romance me despertava. Tal processo me exigiu uma postura diversa, pois trilhas óbvias para a análise, como a *Négritude*, a *Créolité* e o feminismo, se mostraram insuficientes diante do romance e da postura de Condé, me impulsionando a buscar outras epistemologias. Esta pesquisa também é uma proposta metodológica, que tenta articular, por um lado, diferentes temas da obra de Édouard Glissant, como o processo de criouliização, a Relação e a reivindicação da opacidade – que conversa com as pensadoras feministas e seu questionamento do Uno –, e por outro, o feminismo decolonial e o feminismo negro como alternativas para uma leitura do romance que tem como base os conceitos de colonialidade de gênero e amefricanidade.

Esse mapa-pesquisa é composto por três locais: o (1) Manguenzal, no qual estudo a cenografia pantanosa do romance, tendo como base a Crioulização de Édouard Glissant. No Manguenzal, procuro demonstrar como a constituição de

Traversée se relaciona com a opacidade constitutiva das ilhas caribenhas (e também da América), com suas narrações sempre plurais e que escapam das definições fixas e universalizantes da Relação; em (2) Rio de Sal, exploro as relações sempre paratópicas de Maryse Condé e seus possíveis rótulos-raíz – como a identidade antilhana e sua(s) a(s) língua(s) (*créole* e francês), e os movimentos literários das ilhas, que resultaram em uma postura literária de autonomia, liberdade e tomada de voz para si, o que, em minha leitura, é refletido na construção do romance; por fim, em (3) Ravina, recorro aos estudos feministas para pensar sobre o silenciamento e a autorrepresentação das mulheres subalternas e/ou racializadas, dando destaque à necessidade da representação de suas subjetividades.

Classifico a minha pesquisa como um *mapa opaco*, pois pretendo descrever um lugar impossível em que o mangue é ele mesmo paratópico, lugar entre o mar e a terra, entre o fixo e o movediço, entre o húmus da putrefação e a nova vida. As Antilhas (e o Caribe) se tornam mais mangue do que ilha. Não estamos diante de um território a ser conquistado, mas sim de um lugar da Relação, de uma soma de entrelugares e entrecamadas que impõem a diferença, a multiplicidade. Arquipélago paratópico, dentro e fora da América, dentro e fora da África, dentro e fora do Ocidente, resultando, portanto, em um desenho de linhas difusas, mas abertas para conexões.

2. MANGUEZAL: A CENOGRAFIA MANGUE

O texto literário, quando considerado como dispositivo de comunicação, é fala encenada. Por isso, é preciso estudar seus enunciados. A enunciação implica três pontos referenciais: a pessoa, o tempo e espaço. Como identificá-los em uma obra literária? Maingueneau (2018, p. 250) afirma que contemplar o *quando*, o *por quem* e o *onde* da publicação da obra é insuficiente, pois estaríamos fadados a analisar somente o que está fora do ato de comunicação literária. É preciso levar em conta a **cena de enunciação**, que visa o “interior” da obra, “mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela

mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola.” (MAINGUENEAU, 2018, p. 250).

Estudar a cena de enunciação literária é analisar a sua **cenografia**, na qual conseguimos estabelecer quem é o enunciador (narrador/autor/personagem), o coenunciador (leitor) e também quais o espaço e o tempo em que a enunciação é apresentada. A investigação da cenografia engloba elementos textuais e paratextuais em seu conteúdo e também em sua forma, pois "a cenografia se mostra, por definição, para além de toda cena que seja dita no texto" (MAINGUENEAU, 2018, p. 252). Em um movimento circular, a legitimidade do texto literário é construída pela cenografia "tanto quadro como processo" (MAINGUENEAU, 2018, p. 253), validando a própria cena de enunciação que o texto cria e na qual está inserido: "é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação" (MAINGUENEAU, 2018, p. 253). A obra entrelaça, conseqüentemente, o que se diz com o modo de dizer:

A cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir 'conteúdos', mas o centro em torno do qual gira a enunciação. A literatura é um discurso cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de construir um *dado* mundo mediante uma *dada* cena de fala correlativa que atribui um lugar ao leitor e ao espectador (MAINGUENEAU, 2018, p. 264, grifo do autor).

Ao atentar para a maneira como a cenografia de *Traversée de la Mangrove* é constituída, proponho a **cenografia mangue**, pois a forma do romance de Maryse Condé está intrinsecamente ligada com as questões que a autora aborda. Proponho o estudo dos elementos que compõem a cenografia mangue: a forma rizomática; a oralidade; o tempo fragmentado; o narrador em terceira pessoa e sua ambiguidade enunciativa; o uso da ironia; relação com a natureza; o protagonista ininteligível e a *mise en abyme* impossível unindo rizomaticamente com as reflexões de Édouard Glissant que estruturam o que chamo de "poética crioula". A cenografia torna possível associar os diversos elementos que a compõem, pois é "ao mesmo tempo condição e produto, [está] ao mesmo tempo 'na' obra e 'fora' dela," e por isso "constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo" (MAINGUENEAU, 2001, p. 121). O articulador aqui será o mangue, formado pela acumulação de cenografias, de rizomas, de

opacidades. Uma construção que, por ser impossível de atravessar, permite a representação da diversidade sem diminuí-la.

2.1 A RELAÇÃO GLISSANTIANA

Considerando a estrutura híbrida das ilhas caribenhas e negando o discurso universalista que criava uma visão única sobre o negro, Édouard Glissant (1928-2011) concebe o conceito da Antilhanidade² como reação à *Négritude* do martinicano Aimé Césaire³, que prezava pela valorização da imagem do negro e pelo resgate das raízes africanas. O conceito se amplia para o que Glissant chama de Crioulização, não como uma definição de identidade, mas como um processo cultural e linguístico, no qual a busca não se concentra na aceção do ser, ao contrário do pensamento de Césaire: “a crítica que fiz à *négritude* era que ela definia o ser – o ser negro... Penso que não há mais ‘ser’. O ser é uma grande, nobre e incomensurável invenção do Ocidente, e particularmente da filosofia grega” (GLISSANT, 2005, p. 147-148) que resultou em exclusões, verdades absolutas e fundamentalismos que justificaram barbáries. Pensar no processo é renunciar o pensamento do Uno, é olhar para o *sendo*, ou seja, para existências particulares que se relacionam, que entram em conflito, “é preciso abandonar a pretensão à definição do ser.” (GLISSANT, 2005, p. 148).

Para a construção do pensamento da Crioulização, o autor toma o Caribe como fonte de inspiração teórica, como ponto de partida para olhar o mundo e a cultura. Para Glissant, o Caribe é “prefácio ao continente americano” (GLISSANT, 2005, p. 14) não somente por ter sido o lugar onde Cristóvão Colombo desembarcou, mas também por ter recebido os primeiros escravizados trazidos pelo tráfico negreiro, que depois se espalharia por toda a América. Glissant busca “mostrar que existe nesses países uma referência a algo que

² “os povos híbridos do Caribe tinham muito mais em comum entre si do que com essa generalidade que se designava pelo nome de “negros”. [Glissant] Vê a Martinica, sua ilha natal, tão isolada das outras ilhas, olhando sempre para fora (a África e/ou a França) quando, na verdade, ela fazia parte de um arquipélago. Criou o conceito de antilhanidade para designar, mais do que uma união política, uma comunidade cultural (utópica)” (FIGUEIREDO, 1998, p. 78).

³ O conceito de *Négritude* será aprofundado na página 58.

acontece nas Américas, com muitas vicissitudes" (GLISSANT, 2005, p. 15). As ilhas seriam, portanto, um prisma importante para se pensar o continente que, com exceção de Cuba e do Haiti, sempre as ignorou.

A América, então, é estudada por três processos: a Meso-América, dos povos originários, que já habitavam aqui antes da invasão dos colonizadores; a Euro-América, dos povos europeus que trouxeram também sua cultura e a Neo-América, da crioulização, composta pelos descendentes dos africanos. "Nessa divisão não existem fronteiras, pois existem imbricações entre essas três Américas" (GLISSANT, 2005, p. 16), todas se relacionam e se influenciam. Essas Américas são compostas, além de seus povos originários (muitas vezes totalmente dizimados, como no Caribe), por três tipos de migrantes: o fundador, aquele que vem armado, para conquistar o território; o familiar, que traz junto seus pertences, cultura e família, visando a permanência no território e por fim o migrante nu, o africano sequestrado e destituído de sua cultura e língua, que viveu o abismo pela experiência diaspórica, o abismo de ser retirado de sua terra, amontoado no navio tumbeiro, o abismo de ser jogado ao mar ou em terras desconhecidas.

O migrante nu é arrastado para a América sem nada, e principalmente sem língua "porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua" (GLISSANT, 2005, p.19). Esse migrante constrói, conseqüentemente, outra língua e outras manifestações por meio da memória, que carregam os sentimentos vindos dos países de origem e atravessam gerações, o que Glissant chama de **rastros/resíduos**.

A memória não sabida do abismo serviu de logo para essas metamorfoses. Os povos que então se constituíram, mesmo que tivessem esquecido o abismo, mesmo que não conseguissem imaginar o tormento daqueles que aí pereceram, não deixaram de tecer uma vela (um véu) com a qual, não regressando à Terra-Anterior, se ergueram nesta terra aqui, súbita e estupefata. Encontraram nela os primeiros ocupantes, também eles deportados por um saque imóvel. Ou então adivinharam apenas os seus vestígios devastados. Terra do além tornada terra em si. E essa vela desconhecida, que por si se desfralda, é irrigada pelo vento brando do abismo. E assim o desconhecido-absoluto, que era a projeção do abismo, e que transportava eternamente o abismo-matriz e o abismo infinito, tornou-se por fim conhecimento (GLISSANT, 2011, p. 19).

Esse conhecimento é resultado de um processo de junção dos vestígios, dos traços das culturas africanas como as línguas, as religiões e a arte que foram arrancadas e apagadas no navio tumbeiro. "Com a memória, esses elementos se misturam com elementos de outras culturas e novas criações surgem, com repercussões universais, como é o caso do jazz" (FIGUEIREDO, 1998, p. 93), antagonizando com os "pensamentos de sistema ou sistema de pensamentos" silenciadores e mortais, (GLISSANT, 2005, p. 20) provindos, sobretudo, da Europa.

Partindo desse processo de criação de cultura(s), a Crioulização seria "uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades" (GLISSANT, 2005, p. 20), em que diferentes elementos culturais são colocados em relação, podendo ela ser negativa⁴, hierarquizada, ou positiva. A relação exige que os elementos heterogêneos "se intervalizem", ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser/sendo nesse contato e nessa mistura, seja internamente, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro (GLISSANT, 2005, p. 22). Para a composição dessa relação não hierarquizada, o autor faz uso da definição de rizoma, em oposição à raiz, dada por Deleuze e Guattari:

A raiz única, é uma origem que de tudo se apodera e que mata o que está à volta; opõem-lhe o rizoma, que é uma raiz desmultiplicada, que se estende em rede pela terra ou no ar, sem que nenhuma origem intervenha como predador irremediável. O conceito de rizoma mantém, assim, a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria na base daquilo a que chamo uma poética da Relação, segundo a qual toda a identidade se prolonga numa relação com o Outro (GLISSANT, 2011 p. 21).

É impossível, após o processo de colonização, ter uma identidade única como a das civilizações europeias, pois não há uma ligação mítica com o território, formador das culturas atávicas que por meio do texto épico definem sua origem (excluindo aqueles que são diferentes). A identidade do colonizador "reforça-se antes de mais de modo implícito ('a minha raiz é a mais forte'), e em seguida é exportada explicitamente como valor ('o ser vale pela sua raiz')"

⁴ O autor dá como exemplo de crioulização negativa o Caribe e o Brasil, em que os componentes africanos e indígenas foram inferiorizados. O processo ocorre, "mas deixa um resíduo amargo, incontrolável" (GLISSANT, 2005, p. 21).

(GLISSANT, 2011, p. 27), o que obriga os povos conquistados a uma busca identitária na tentativa de escapar da desumanização promovida pelo conquistador. Essa busca tem como resultado culturas compósitas, que não formam um sistema, pois estão em constante processo, devir, sem a aspiração de dominar as outras culturas.

A identidade, nas culturas compósitas, se dá “como fator e como resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p. 27). Dá-se, então, a Relação, formada de diferentes saberes que visam à sobrevivência e à multiplicidade: “conhecimento do Todo, que aumenta com a experiência do abismo e que no Todo liberta o saber da Relação” (GLISSANT, 2011, p. 19).

A identidade é considerada como raiz. Não a raiz única e excludente, focada no ser absoluto, mas sim uma raiz que se relaciona com outras, “então o que se torna importante, não é tanto um pretensão absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação” (GLISSANT, 2005, p. 37). Na Relação, não ocorre o apagamento das identidades. Já que não há um absoluto, elas se tocam e se transformam sem precisar desaparecer ou diminuir, pois estamos diante de um processo de transformação e permuta com o outro⁵. A Relação acontece no Caos-mundo, na mistura, que é o contrário da imagem totalitária e universalizante. Só é possível representar o Todo-mundo (totalizante, porém não total) e escrever uma literatura universal, mas não homogênea, partindo da experiência da história e das experiências fragmentadas. Só assim é possível criar um novo imaginário, mais amplo:

E chamo Poética da Relação este possível do imaginário que nos leva a conceber a globalidade intangível de um tal Caos-Mundo, ao mesmo tempo em que ele nos permite detectar algum detalhe, e em particular cantar nosso lugar, insondável e irreversível. O imaginário não é o

⁵ “A relação verdadeira não é do particular com o universal, mas do lugar com a totalidade-mundo, que não é totalitário, mas sim o seu contrário em diversidade. O Lugar não é um território: aceitamos dividir o lugar, nós o concebemos e vivenciamos dentro de um espaço de errância. Entretanto, nós o defendemos contra toda e qualquer desnaturação” (GLISSANT, 2005, p. 125).

sonho, nem o vazio da ilusão (GLISSANT, 1997, p. 22 *apud* FIGUEIREDO, 1998, p. 91).

Escapar da criação de universalidades monolíticas é negar a redução e a transparência que o pensamento ocidental exige para "compreender" o outro, ou seja, encaixar o outro em suas medidas e valores para, assim, comparar e hierarquizar. Glissant utiliza a construção do verbo em francês *comprendre* para ilustrar esse movimento de encarceramento do outro, simbolizado por *prendre* (pegar), "gesto de encerramento, quando não de apropriação" (GLISSANT, 2011, p. 181). O autor propõe outra forma de compreender, que caracteriza pelo gesto de **dar-com**, aberto à totalidade, que não induz à transparência, mas sim à **opacidade**.

A opacidade é definida como "subsistência numa singularidade não redutível" (GLISSANT, 2011, p. 180.), ou seja, como a vivência do diverso que se toca, mas não se apaga quando se relaciona com o outro. A concepção da opacidade não reproduz a busca por verdades absolutas. O autor escreve: "[a opacidade] relativiza em mim os possíveis de toda a ação, tornando-me sensível aos limites de todo o método. [...] O pensamento da opacidade protege-me das vias unívocas e das opções irreversíveis" (GLISSANT, 2011, p. 182.). A identidade, então, não é diluída na vivência da Relação. O autor pontua que "é possível assim conceber a opacidade do outro para mim, sem lhe censurar a minha opacidade para ele". Não é necessário prender, nem se tornar o outro.

2.2 A "POÉTICA CRIOULA" E A CENOGRAFIA MANGUE

A cenografia que compõe o romance *Traversée de la Mangrove* preza pela opacidade, pois sua construção é pluralizada. Veremos a diversidade de pontos de vista, de construções de imagens e de relacionamentos que nublam a interpretação. Por ser composto de tal modo, o micro Caos-mundo criado por Condé é formado por rastros e pistas falsas em que não há lugar de chegada e nem final da travessia, mas sim a concretização da Relação. A cultura compósita do vilarejo de Rivière au Seul pode ser, como o Caribe para Glissant, uma representação microcósmica do processo de criouliização, em que as

identidades fragmentárias se relacionam. As Antilhas não estão isoladas, mas espelham o processo que se dá no mundo todo, crioulizando-se:

Trata-se de reverter a visão de um centro dominante que inicia as lógicas de globalização em face às periferias passivas e sofrendo os efeitos de um movimento do qual não participam. O mundo caribenho não se reduz a poucas ilhas indefesas, ameaçadas pelo ciclone da globalização, mas passa a ser aquele que, por sua experiência, por seu caráter de laboratório, pode mostrar ao resto do mundo fenômenos novos (LOUVIOT, 2010, p. 533)⁶.

A diversidade de vozes se encontra com a representação da comunidade crioula escrita por Condé, que não é somente composta por negros e ligada diretamente à diáspora. O vilarejo é composto por indianos, chineses, haitianos e negros pobres e ricos, de diversas escolaridades. Figueiredo aponta a convivência não pacífica entre as diferenças, que não dialogam e ficam enclausuradas nos limites estreitos da ilha:

Há animosidade entre as pessoas de mesma cor e mesma classe; entre pessoas de cor/classe diferentes há mais do que isso, há desprezo e ódio. As crianças são proibidas de falar crioulo, frequentar os brancos e os mulatos, ou seja, a política de exclusão predomina nessa sociedade. Os protagonistas de Maryse Condé são geralmente provenientes dessa burguesia negra, classe extremamente reduzida e fechada em si mesma. Esse ambiente de exclusão é provavelmente decorrência do fato de que “os grupos sociais não são vividos nem aceitos enquanto tais, não são percebidos em sua estruturação como resultante de uma história intrínseca”, mas antes como fruto de uma “história imposta” (GLISSANT, 1981a, p.87 *apud* FIGUEIREDO, 1998, p. 128).

Os personagens compartilham de ódios sociais, em que todos se recriam e se rejeitam. A comunidade, herdando os preconceitos coloniais, torna-se um ambiente no qual os habitantes são estrangeiros entre si, por causa de sua classe, cor ou família, temendo o outro e a diferença. Como ilustração,

⁶ No original (todas as traduções desta pesquisa são minhas): “Il s’agit de renverser la vision d’un centre dominant initiateur des logiques de mondialisation face à des périphéries passives et subissant les effets d’un mouvement auquel elles ne participent pas. Le monde caraïbe n’est plus réduit à quelques îles sans défense, menacées par le cyclone de la mondialisation, mais devient celui qui, par son expérience, par son caractère de laboratoire, peut donner au reste du monde une vision des phénomènes nouveaux” (LOUVIOT, 2010, p. 533).

temos o personagem Sonny, que teve paralisia cerebral ao nascer, e por causa de sua diferença é excluído pela comunidade, mesmo pelas crianças, como fica claro no curto período em que lhe foi permitido frequentar a escola: "No recreio, para evitar o riso deles, ele não se aventurava no pátio e ficava parado, tentando se fazer bem pequeno" (CONDÉ, 1989, p. 112)⁷.

Outro exemplo da relação conflituosa e da crioulação identitária é o personagem Moïse, de origem e família fragmentada: seu pai, negro das Antilhas, abandona a casa, deixando sua esposa sozinha, que tem origem chinesa e não consegue se integrar ao vilarejo. O irmão do personagem parte para a Venezuela e desaparece. Sem lugar, sem raízes e sem definição, Moïse, mesmo natural de Guadalupe, é considerado estrangeiro e por isso é discriminado no vilarejo. Ele diz: "Só quem viveu entre os quatro muros de uma pequena comunidade conhece sua maldade e seu medo do estrangeiro" (CONDÉ, 1898, p. 39)⁸.

A forma narrativa rizomática de *Traversée* propõe uma visão arquipelágica da identidade, em que a cultura caribenha é construída nas relações entre o diverso, produzindo conexões imprevistas como amor, o ódio, a compreensão silêncios e outros sentimentos ambíguos e opacos. A técnica narrativa, em que nenhum dos personagens, nem mesmo o narrador, detém uma visão total dos acontecimentos, representa a recusa à construção de uma verdade absoluta, negando a filiação com a linearidade e a transparência. Para Glissant, pensar de forma arquipelágica é se desprender do encerramento do continente e se abrir aos mares:

O pensamento arquipélago convém ao movimento de nossos mundos. Ele toma emprestado o ambíguo, o frágil, o derivado. Ele consente na prática do desvio, que não é nem fuga nem renúncia. Ele reconhece o alcance dos imaginários do Vestígio, que ele ratifica. Isso é renunciar a se governar? Não, isso é se sintonizar com o que do mundo se difundiu em arquipélagos precisamente esses tipos de diversidades na extensão, que, entretanto, reúnem margens e desposam horizontes. Nós nos damos conta do que havia de continental, de espesso e que pesava sobre nós, nos suntuosos pensamentos de sistema que até hoje comandam a história das humanidades, e que não são mais

⁷ "À la récréation, pour éviter leurs rires, il ne s'aventurait pas dans la cour et restait à la même place en essayant de se faire tout petit" (1989, p. 112).

⁸ "Seul celui qui a vécu entre les quatre murs d'une petite communauté connaît sa méchanceté et sa peur de l'étranger" (CONDÉ, 1989, p. 39).

adequados a nossas fragmentações, a nossas histórias nem a nossas não menos suntuosas errâncias. O pensamento de arquipélago, dos arquipélagos, nos abre esses mares. (GLISSANT, 1997, p. 31 *apud* FIGUEIREDO, 1998, p. 79).

O pensamento arquipélago contrapõe a poética dos povos atávicos e dos compósitos. A poética das culturas atávicas é chamada de "natural", pois expressa a tensão coletiva, mas não se opõe a si mesma, nem no que quer dizer e nem na língua que usa, criando um solo estável para a criação. Ao contrário, a "poética forçada" das culturas compósitas também representa a tensão coletiva, mas descreve a falta, a impossibilidade, a expressão jamais dita: "Há uma poética forçada onde a necessidade de expressão confronta com um impossível de expressar" (GLISSANT, 1997, p. 402).

Retira-se do escravizado o poder sobre o seu corpo, transformado-o em objeto de produção e reprodução de mais mão de obra para os senhores. A fala, a língua, a palavra são interditadas, restando somente a expressão cautelosa, o sussurro. Por isso, quando libertos, os corpos escravizados se exprimem pelo grito, até então reprimido: "A oralidade antilhana é sempre sobrecarregada, ela ignora o tempo morto, a doçura, o sentimento. O corpo segue. Ele ignora a pausa, o lânguido, o contínuo. Ele estremece" (GLISSANT, 1997, p. 405)⁹. A voz e o corpo carregam a busca pela falta do que foi arrancado, do que é impossível recuperar, do que fundamentará a "fala" antilhana e sua sobreposição de poéticas opostas: a ocidental, que tem como fundamento a dignidade individual por meio da propriedade privada (mas mesmo assim transparente), e a não ocidental, em que a terra sustenta a dignidade comunitária, criando um cenário de contradições que resulta em uma poética irrealizável. A cenografia manguê de *Traversée* expressa essa poética irrealizável por meio da construção de cenas opacas, resultando em romance sem resolução.

A oposição também está presente no uso do francês pelos escritores, pois há discrepância entre a língua utilizada e a linguagem que ela exprime. Por vezes, esse uso do francês constitui uma linguagem que não está presente na lógica interna da língua oficial, e por isso a escrita em francês das Antilhas é um "outro francês". Maryse Condé, por exemplo, não escreve em *créole*, que

⁹ "L'oralité antillaise est toujours survoltée, elle ignore le temps mort, la douceur, le sentiment. Le corps suit. Il ignore la pause, l'alanguir, le continu. Il saccade" (GLISSANT, 1997, p. 405).

também não é sua língua, mas usa um francês diferente, descrevendo outro imaginário no qual a língua francesa é uma mistura rizomática entre a língua provinda do Hexágono e a oralidade da ilha caribenha. A autora afirma como a forma de expressão de Guadalupe a atravessou e converteu-se em uma necessidade para a formulação do romance:

Eu era interpelada, constantemente interpelada pela maneira como as pessoas falavam. Não era simplesmente o *créole*, mas sua maneira de desconstruir e reconstruir o francês. Teria de repensar minha escrita se quisesse ser fiel à comunidade que queria descrever (CONDÉ, 1997, p. 436)¹⁰.

Como citado anteriormente, as Antilhas (e a Relação que se concretiza em seu território) é vista como uma imagem de toda a América, e por escrever a partir deste contexto, o escritor americano “[q]ualquer que seja a zona cultural a qual ele pertença, não está em busca do tempo perdido, mas ele se encontra, lutando, em um tempo arruinado” (GLISSANT, 1997, p. 436)¹¹. Os escritores americanos, de acordo com Glissant, possuem uma "memória do futuro", são escritores cujo público leitor ainda não existe, pois representam uma realidade sem tempo, ou como descreve o autor, um tempo explodido, de sofrimento, o tempo interrompido pelo tráfico e pelas invasões. Portanto, a linearidade não faz sentido, pois é impossível a reconstituição do passado. “Há algo de violento¹² neste espaço literário americano. O tópico não seria a fonte e o prado, mas sim o vento que empurra e que faz sombra como uma grande árvore. (GLISSANT, 1997, p. 437)¹³, a escrita não é estática, pacífica ou previsível, ela é

¹⁰ “J’étais interpellée, constamment interpellée par la façon dont les gens parlaient. Ce n’était pas simplement le créole, mais leur manière de déconstruire et de reconstruire le français. Il a fallu que je repense mon écriture si je voulais être fidèle à la communauté que je voulais décrire” (PFAFF, 1993, 2016, p. 112).

¹¹ “quelle que soit la zone culturelle à laquelle il appartient, n’est pas du tout à la recherche d’un temps perdu, mais se trouve, se débat, dans un temps éperdu” (GLISSANT, 1997, p. 436).

¹² A “violência” dessa literatura lembra o incômodo que cita Conceição Evaristo ao definir a Escrevivência: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21). Ou seja, a posição não mais passiva diante da dominação colonial.

¹³ “Il y a quelque chose de violent dans cet espace littéraire américain. La topique n’y serait pas de ça source et du pré, mais plutôt du vent qui pousse et qui fait de l’ombre comme un grand arbre” (GLISSANT, 1997, p. 437).

indomável e intranquila como o vento. Na condição de luta de sobrevivência no território americano, surge uma nova persona "que é capaz de viver o relativo depois de ter sofrido o absoluto" (GLISSANT, 1997, p. 440)¹⁴ ou seja, apta a vivenciar e reivindicar sua opacidade e consentir a opacidade do outro, em desacordo com a imposição de uma verdade raiz.

A história das Antilhas é marcada por rupturas, sendo o seu início dado pela brutalidade do tráfico negreiro. Silenciado pela violência das plantações, o povo antilhano torna-se povo sem História¹⁵. A história desse povo é mensurada por fragmentos e incongruências, sem uma memória coletiva que torne possível a condensação do passado e da relação com o tempo por meio de um *continuum*. A dimensão temporal, então, não será linear, "ela caminhará em uma polifonia de choques dramáticos" (GLISSANT, 1997, p. 344)¹⁶ constituída por elementos que não estão necessariamente de acordo ou conectados. O desconhecimento do passado retira a perspectiva de harmonia, resultando em uma relação inquieta e caótica com a história e com o tempo. Desse modo, é insustentável tentar enquadrar as vivências antilhanas em metodologias ocidentais, pois elas não conseguem abarcar as dinâmicas fraturadas da história das ilhas. A poética mangue antilhana exige uma exploração criativa que consiga criar outros métodos para ser analisada e/ou representada.

A forma fragmentada do romance de Condé, juntamente com o tempo fraturado da(s) narrativa(s), representa essa relação com a história e com o tempo que Glissant descreve: as idas e vindas entre os momentos da vigília; as memórias particulares de cada habitante com Francis Sancher; o mergulho nas lembranças dos personagens, que por vezes remontam a um tempo anterior a seus nascimentos, contando a história de seus ancestrais; a descrição (errática) das mudanças sociais na ilha e etc. A junção desses rizomas não forma uma cronologia linear, sendo o único ponto de partida e chegada a aparição de Sancher no vilarejo e sua morte, porém os acontecimentos anteriores e

¹⁴ "[qu'il] est à même de vivre le relatif après avoir souffert l'absolu" (GLISSANT, 1997, p. 440).

¹⁵ Glissant classifica a História com H maiúsculo como aparato Ocidental, de forma monolítica e hierarquizante: "A História é um fastama fortemente operatório do Ocidente, contemporânea precisamente da época em que ele [o Ocidente] estava sozinho a 'criar' a história do mundo" (GLISSANT, 1997, p. 227).

¹⁶ "elle cheminera dans une polyphonie de chocs dramatiques" (GLISSANT, 1997, p. 344).

simultâneos a esses períodos estão encobertos por uma espessa névoa, pouco revelando ao leitor, sendo mais um componente da opacidade da narrativa.

A poética das ilhas se manifesta no conto, escreve Glissant. O conto antilhano é considerado uma forma de combater a ação paralisante da História (que ganha importância fundamental na definição do que é o ser humano). Ao contrário do Mito, o conto não pretende concentrar uma cultura universal, monolítica, para disseminá-la. O tempo no conto das ilhas não é marcado por datações, ele é mediado pelo equilíbrio entre a noite e o dia: "A noite é o arauto do dia. O opaco conduz à transparência. A cadência da noite e do dia é a única medida de tempo para o escravo, o camponês, o trabalhador rural." (GLISSANT, 1997, p. 263)¹⁷ *Traversée de la Mangrove*, como o conto antilhano, utiliza o tempo "natural" como marcação e também como incorporação textual da cenografia: a primeira parte, em que o corpo de Sancher é encontrado, chama-se *Le serein*, o sereno. Lida como um recorte discursivo, essa parte pode ser visto como o início da narrativa. *Le serein*, o sereno é um termo ambivalente, em francês e em português. Pode ser lido como adjetivo (calmo, tranquilo, imperturbável) e como substantivo (a umidade do crepúsculo). A calma é interrompida pela próxima parte, *La nuit*, a noite¹⁸, que concentra a maior parte do romance. Diversas cenografias estão inscritas dentro da cenografia unificadora da vigília noturna, tempo da opacidade, em que pouco se vê, pois a luz não é absorvida, estamos no tempo da obscuridade. Considero a noite como o período que possibilita a multiplicação de vozes, que muitas vezes trocam segredos, confissões e lembranças.

A escolha da noite como a passagem principal para a(s) narrativa(s) vai ao encontro do desalinho entre o dito e o mostrado, abrindo espaço para a confusão e a ambiguidade. *Le devant-jour*¹⁹, o amanhecer, encerra o romance.

¹⁷ "La nuit est le fourrier du jour. L'opaque mène la transparence. La cadence de la nuit et du jour est la seule mesure temporelle pour l'esclave, le paysan, l'ouvrier agricole" (GLISSANT, 1997, p. 263).

¹⁸ A divisão do tempo entre noite e dia também aparece no romance de Dany Laferrière, *País sem chapéu*, em que o autor ironiza dizendo que a nova política não se baseia mais na divisão territorial, mas sim na divisão temporal (o período diurno é ocupado pelos estadunidenses). O narrador e alter-ego do autor afirma "acho essa divisão de trabalho perfeita. O dia para o Ocidente. A noite para a África" (LAFERRIÈRE, 2011, p.55).

¹⁹ *Le serein* e *le devant-jour* são expressões antilhanas para os períodos de tempo mencionados.

É o fim da noite e da chuva, que caía durante toda a vigília. É o fim também do velório, os personagens voltam aos seus afazeres, como ao final de uma performance ou peça de teatro. Essa parte registra também o alívio dos pais das famílias, que se sentem purificados e vingados, e a gratidão sentida por aqueles que foram modificados pela passagem de Sancher.

A escolha do velório como espaço para toda a narrativa também está relacionada com a poética antilhana, na qual o velório é um ritual importante da cultura crioula, pois era um pretexto para que os escravos se reunissem sem aparentar estar planejando revoltas. Para o escritor Patrick Chamoiseau, é o encontro em que se experiencia a dor e a perda, no qual linguagem e a cultura crioulas se desenvolveram:

Tenho até a sensação de que a linguagem crioula, em seus sussurros, que a cultura crioula, em seus ardis e desvios, e que a filosofia crioula, em seu caráter subterrâneo, clandestino e fatalista, foram todos moldados nos contornos do velório; lá também foi moldada nossa subjetividade mais dolorosa (CHAMOISEAU, 1991, p. 391)²⁰.

Em sua leitura de *Traversée*, Chamoiseau chama as narrativas do romance de contos, remetendo à tradição das ilhas. O escritor enfatiza essa questão, pontuando que o velório é também o lugar do contador de histórias, a primeira figura literária, de acordo com os preceitos da *Créolité*, representado no romance por Cyrille. O *Traversée* está, para Chamoiseau, ancorado no espaço que habita "o coração da nossa história e cultura, e da nossa memória" (CHAMOISEAU, 1991, p. 391)²¹.

Acredito que Maryse Condé utiliza a poética crioula para escrever uma narrativa rizomática, que se opõe à universalidade totalizante e transparente, descreve um Nós opaco e um Eu impossível. A descrição que Glissant faz do conto antilhano cabe perfeitamente ao falarmos do *Traversée*, pois o romance

²⁰ "I even have the feeling that the Creole language, in its whispers, that the Creole culture, in its ruses and detours, and that the Creole philosophy, in its underground, clandestine, and fatalist character, all were shaped in the wake's contours; there, too, was shaped our most painful subjectivity" (CHAMOISEAU, 1991, p. 391).

²¹ "the heart of our history and culture, and of our memory" (CHAMOISEAU, 1991, p. 391).

também reconta a história de Guadalupe e seus estratos por meio da multiplicidade do vilarejo, sem determinar uma verdade:

[o conto] não se abre para uma filiação, ele multiplica o obscuro da consciência entrelaçada. O conto antilhano identifica nossa carência histórica: é o lugar da palavra que retorna. No entanto, tudo é dito ali. [...] O conto articula símbolos fáceis para então caminhar em aproximações, por desvio e retorno. O conto antilhano delimita uma paisagem sem dono: é uma anti-História (GLISSANT, 1997, p. 263)²².

Tendo a oralidade como principal alicerce, o conto antilhano ataca o avatar sagrado da História ocidental: o sinal escrito, que de diversas formas (estatal, religiosa e até científica) justificava a escravidão e a desumanização dos povos subalternos. "O conto antilhano baliza uma história deportada pelo édito e pela lei. É o antiédito e a anti-lei, isto é, a anti-escrita." (GLISSANT, 1997, p. 262)²³. Como afirmei anteriormente, Condé utiliza a oralidade *créole* para representar a poética antilhana. O *créole* é considerado um dos grandes símbolos de resistência do povo escravizado nas ilhas. A língua é vista como uma subversão do francês, dentro de uma comunidade fragmentada onde as línguas trazidas de África foram acumuladas em uma Babel violenta e absurda. O *créole* surge como uma forma de comunicação entre os escravizados que escapava aos ouvidos dos senhores, que o consideravam um francês mal falado, balbuciado, animalesco, impossível de se compreender.

O que chamo aqui de poética crioula abarca diversos elementos dessa língua em que a herança africana, a imposição do francês e a vivência nas plantações se fundem em uma nova forma de expressão, ininteligível aos brancos, transformando-se em uma forma diferente de representar e vivenciar a realidade. Glissant sugere técnicas provindas dessa poética que, de acordo com a minha percepção, estão presentes na cenografia de *Traversée*, expressando a(s) identidade(s) de Guadalupe.

²² "il n'ouvre pas sur une filiation, il multiplie l'obscur de la conscience taradée. Le conte antillais repère notre manque historique: c'est le lieu de la parole rentrée. Tout y est pourtant dit. [...] le conte articule des symboles aisés pour cheminer ensuite dans des approximations, par détour et retour. Le conte antillais délimite un paysage non-possession: c'est l'anti-Histoire" (GLISSANT, 1997, p. 263).

²³ "Le conte antillais balise une histoire deportée par l'édit et la loi. Il est l'anti-édit et l'anti-loi, c'est-à-dire l'anti-écriture" (GLISSANT, 1997, p. 262).

Em *Traversée*, vemos a forma circular da história que, ao tecer uma nova narrativa sobre Sancher e sobre cada personagem, volta sempre ao ponto inicial da vigília. No decorrer da leitura, as camadas vão intensificando a complexidade, cada voz adiciona novos elementos, que não formam um todo conclusivo e transparente. Ao contrário, as camadas agem para tornar mais impossível a definição de quem é Francis Sancher e qual é a identidade dos habitantes do vilarejo. A acumulação permite construir significados plurais, em que cada voz pode expressar sua percepção, resultando em um quadro múltiplo. A acumulação é uma técnica para expressar uma realidade que se espalha, que se expande rizomaticamente e desdobra, rompendo com a obsessão do enraizamento. A repetição não tem como objetivo tornar o discurso mais claro por meio das réplicas. Ao contrário, ela busca tornar tudo mais opaco:

quando o oral finalmente se confronta com o escrito, as misérias secrètes acumuladas de repente falam: o indivíduo sai do círculo estreito. Ele encontra, para além de qualquer escárnio vivido, um sentido coletivo, uma poétique do universo na qual cada voz conta e cada expérience explica (GLISSANT, 1997, p. 17-18)²⁴.

Outro elemento que indica a relação entre a opacidade e a oralidade é o narrador que surge nos capítulos em terceira pessoa. Este traz uma voz narrativa que não assume uma postura onisciente, mas se aproxima dos moradores do vilarejo, como se compartilhasse da mesma vida e do mesmo espaço. O narrador habita um entrelugar, uma localização mangue, pois está extremamente perto dos personagens, de seus pensamentos e do senso comum da comunidade e ao mesmo tempo critica e aponta sua hipocrisia, por meio do *étos* narrativo, como no trecho a seguir, em que o narrador se refere ao número de presentes no velório: “Ao ver tantas pessoas, podia-se concluir que eram hipócritas. Porque, a certa altura, todos chamaram Francis de vagabundo e de cachorro. E esses últimos, não devem morrer na indiferença? ” (CONDÉ, 1989, p. 20)²⁵.

²⁴ “quand l’oral confronte enfin l’écrit, les misères accumulées secrètes soudain parlent: l’individu sort du cercle étroit. Il rejoint, par-delà toute dérision vécue, un sens collectif, une poétique de l’univers où chaque voix compte, où chaque vécu explique” (GLISSANT, 1997, p. 17-18).

²⁵ “À voir les gens si nombreux, on aurait pu conclure à leur hypocrisie. Car tous, à un moment donné, avaient traité Francis de vagabond et de chien et ces derniers ne doivent-ils pas crever dans l’indifférence ?” (CONDÉ, 1989, p. 20).

A voz narrativa reproduz o preconceito, o discurso dos outros, *les gens*, explicitando a construção complexa dos personagens, em que diversas opressões se ligam, sobretudo o paradoxal medo do estrangeiro: medo do outro em um ambiente tão plural, tão mangue, a impossibilidade de homogeneização, onde todos acabam afundando. O emprego do pronome *on* também aumenta a indefinição da narração, uma vez que ele tem duas utilizações: *on* é um pronome indefinido, mas também significa "nós/a gente", incluindo quem fala, como por exemplo, em "Começou-se [ou começamos] por achar engraçada a amizade entre Moïse e este Francis Sancher que saiu sabe-se lá de onde" (CONDÉ, 1989, p. 35)²⁶. É difícil precisar a proximidade de quem conta, retirando a neutralidade da narração, tornando-a menos fiável. Vozes sem rosto são encarnadas no narrador, vozes que por vezes machucam, excluem.

Com tom irônico, o narrador afirma (em primeira pessoa) que não devemos confiar no que os outros contam: "No entanto, repito, as pessoas dizem qualquer coisa" (CONDÉ, 1989, p. 44)²⁷. A ironia é uma das grandes características desta voz, que, ao mesmo tempo em que expõe a comunidade – classificando-os, por exemplo, como invejosos –, usa o sarcasmo para não ocupar um lugar puramente moralizante, como se dissesse: a voz é deles, mas também é minha. O narrador-enunciador é atravessado pelo enunciado social da comunidade. Ao contar a tentativa frustrada de Carmélien Ramsaran de ir à metrópole para estudar, a voz descreve o prazer sádico de ver o jovem retornar ao seu "lugar" em Rivière au Sel:

Mesmo assim, os invejosos e os infelizes não tardaram a se morder de raiva quando Carmélien, neto de Rodrigue e filho de Sylvestre, havia partido para estudar medicina na França. O quê! Um médico Ramsaran! As pessoas não sabem ficar no seu lugar! O lugar de Ramsaran era na terra, com cana ou não! Felizmente, Deus é grande! Carmélien regressou em quarta marcha de Bordeaux, onde foi acometido por uma doença. Isso é justiça. Você não deve peidar mais alto do que sua bunda. Nesse caso, a vida cumpre seu dever e traz os ambiciosos à razão (CONDÉ, 1989, p. 21-22)²⁸.

²⁶ "On commença par trouver drôle l'amitié entre Moïse et ce Francis Sancher qui sortait on ne sait d'où" (CONDÉ, 1989, p. 35).

²⁷ "Toutefois, je le répète, les gens disent n'importe quoi" (CONDÉ, 1989, p. 44).

²⁸ "Néanmoins les envieux et les malcontents n'allaient pas tarder à piquer de vraies colères quand Carmélien, le petit-fils de Rodrigue et le fils de Sylvestre, était parti étudier la médecine en France. Quoi ! Un Ramsaran médecin ! Les gens ne savent pas rester à leur place ! La

A ironia é, para Condé, uma forma de expressar seu lugar paratópico, ou seja, uma localidade não delineável, em que, por meio da provocação, ela busca romper com a alienação ou com verdades absolutas. A autora se orgulha de escrever obras que possam irritar os leitores: "Eu acho que é isso que predomina em todos os meus livros: a necessidade de incomodar a todos" (PFAFF, 2016, p. 49) ²⁹. A sátira é um recurso para não se desesperar diante das tragédias da realidade dos negros, é uma maneira de própria autora se situar no mundo:

É uma forma de ser. Em vez de ceder a uma espécie de mitologia, de *pathos* bem pensado, rimos de tudo, é uma forma de nos defendermos dos golpes da vida. O uso do humor permite que você lute contra a fraqueza que pode carregar dentro de si, ele é uma máscara (PFAFF, 2016b, p. 59)³⁰.

Elemento da cultura popular que cresceu nas plantações, a ironia forma a base da "profundidade" antilhana, escreve Glissant. Como fator de resistência, afirma que o humor, a malícia e a astúcia popular foram fundamentais para se escapar da extinção (GLISSANT, 1997, p. 310). A voz narrativa de *Traversée* satiriza continuamente os personagens, descrevendo-os, a partir do olhar do outro: "Lucien Évariste, dito o Escritor, embora não tenha escrito nada, e Émile Étienne, dito o Historiador, embora só tenha publicado uma brochura que ninguém leu: *Falemos de Petit Bourg*" (CONDÉ, 1989, p. 25)³¹; utilizando também de elementos da oralidade para reforçar o tom mordaz: "O próprio Moïse

place des Ramsaran était dans la terre, canne ou pas ! Heureusement, Dieu est grand ! Carmélien était revenu en quatrième vitesse de Bordeaux où une maladie l'avait frappé. Ce n'était que justice. Il ne faut pas péter plus haut que ses fesses. En pareil cas, la vie fait son devoir et ramène l'ambitieux à la raison" (CONDÉ, 1989, p. 21-22).

²⁹ "Je crois que c'est cela qui domine dans tous mes livres: ce besoin de déranger tout le monde" (PFAFF, 1993, 2016, p. 49).

³⁰ "C'est une façon d'être. Au lieu de céder à une sorte de mythologie, de pathos bien pensé, on se moque de tout, c'est une façon de se défendre contre les coups de la vie. L'usage de l'humour vous permet de lutter contre la faiblesse que vous pouvez porter en vous-même, c'est un masque" (PFAFF, 2016b, p. 59).

³¹ "Lucien Évariste, dit l'Écrivain bien qu'il n'eût rien écrit, et Émile Étienne, dit l'Historien, bien qu'il n'eût publié qu'une brochure que personne n'avait lue « Parlons de Petit Bourg »" (CONDÉ, 1989, p. 25).

havia deixado a escola onde ia bem para se tornar o quê? Boxeador! ” (CONDÉ, 1989, p. 35).³²

As fronteiras entre o narrador e os personagens é constantemente borrada, como no exemplo a seguir, em que a voz narrativa reproduz a agressividade do *béké*³³ Loulou Lameaulnes, sua raiva, seus questionamentos e seu desprezo pelos outros habitantes do vilarejo e por Sancher:

Ele [Loulou] tomou outro gole de rum, perguntando-se o que fazia ali, ouvindo aquelas piadas grosseiras, aqueles contos ouvidos centenas de vezes, aquele zumbido de orações hipócritas. Por que a morte tem esse poder? Por que ela impõe silêncio ao ódio, violência, ressentimento e nos obriga a ajoelhar-nos quando ela aparece? Muito mais! Ela se apressa para transformar os espíritos. Logo alguém começaria a bordar uma lenda em torno de Francis Sancher e faria dele um gigante incompreendido (CONDÉ, 1989, p. 124)³⁴.

Ao mesclar-se com os pensamentos do personagem, é revelado o não-dito, a interioridade hedionda por trás do olhar de Loulou, como a nostalgia pelos tempos das plantações, da escravidão: “Era naquela época, de liberdade absoluta para os mais fortes, que Loulou deveria ter nascido. Não em uma época de seguridade social e abonos familiares” (CONDÉ, 1989, p. 124-125)³⁵. O narrador se movimenta entre os enunciados, como exemplo este trecho em que a narrativa escorrega das lembranças de Sylvestre Ransaram para a voz social que julga o personagem:

Ah, Céleste Rigaud! Em seu leito de morte, ele ainda se lembraria do cheiro marinho de suas coxas. Com essa memória, um sorriso curvou seus lábios e o público trocou olhares longos e chocados. Na verdade,

³² “Moïse lui-même avait quitté l’école où il travaillait bien, pour devenir quoi ? Boxeur ! ” (CONDÉ, 1989, p. 35).

³³ Brancos, descendentes de franceses e proprietários de terra.

³⁴ “Il avala une nouvelle gorgée de rhum, se demandant ce qu’il faisait là, à écouter ces blagues grossières, ces contes cent fois entendus, ce ron-ron de prières hypocrites. Pourquoi la mort a-t-elle ce pouvoir ? Pourquoi impose-t-elle silence aux haines, violences, rancœurs et nous force-t-elle à nous agenouiller à deux genoux quand elle apparaît ? Bien plus ! Elle se hâte de transformer les esprits. Bientôt, quelqu’un commencerait de broder une légende autour de Francis Sancher et ferait de lui un géant incompris” (CONDÉ, 1989, p. 124).

³⁵ “C’est à ces époques-là, de liberté absolue pour les plus forts, que Loulou aurait dû naître. Pas à une époque de Sécurité Sociale et d’Allocations Familiales” (CONDÉ, 1989, p. 124-125).

Sylvestre Ramsaran esquecia onde estava e o que se mexia na barriga de sua filha [Vilma]? (CONDÉ, 1989, p. 137)³⁶.

A opacidade da voz narrativa também ocorre quando o narrador ressoa a forma de se expressar do personagem. O uso do discurso indireto livre guarda as opacidades das vozes do narrador e do personagem, colocando-as em relação, sendo uma maneira de misturar sem fundir, sem transformar em unidade, mas guardando as individualidades. Como no caso de Cyrille, *le conteur* – personagem escuso e místico, que vive escondido na floresta – apresentando uma imagem poética da morte fundida com a natureza:

Sim, ele esperava a morte, sentado naquele tronco coberto de musgo, uma colônia de formigas toc-toc se juntando incansável e febrilmente entre seus pés. Como tinha sido o encontro? Teria ouvido os passos dela farfalharem na grama molhada? Teria aparecido, maravilhosamente, entre as flores das helicônias? Será que ela se encostou em uma cerejeira-brava e, com uma tosse áspera de fumante de Gitane, o advertiu de sua presença? (CONDÉ, 1989, p. 157-158)³⁷.

Outro exemplo relevante do narrador-Cyrille é a forma como as línguas também são mescladas, em que o imaginário da crioulação se faz presente (ainda na imagem da morte) na junção de termos – e retratos - em inglês e *créole*: "Il l'imaginait sous les traits d'une Nègresse aux dents de perle, riant nacrées entre ses lèvres charnues, couleur d'aubergine **black beauty** et s'avancant avec un balancement **mi taw, mi tan mwen** qui déchaînait le feu dans les entrailles" (CONDÉ, 1989, p. 158, grifo meu)³⁸.

³⁶ "Ah, Céleste Rigaud ! Sur son lit de mort, il se souviendrait encore de l'odeur marine de ses cuisses. À ce souvenir, un sourire lui retroussa les lèvres et l'assistance échangea de longs regards choqués. En vérité Sylvestre Ramsaran oubliait-il en quel lieu il se trouvait et ce qui remuait dans le ventre de sa fille?" (CONDÉ, 1989, p. 137).

³⁷ "Oui, c'est sa mort qu'il attendait, assis sur ce tronc couvert de mousse, une colonie de fourmis toc-toc s'affairant inlassables et fiévreuses entre ses pieds. Comment s'était passée la rencontre ? Avait-il entendu son pas froisser l'herbe mouillée ? Avait-elle surgi, surprenante, entre les fleurs de balisiers ? S'était-elle adossée à un merisier et l'avait-elle d'une toux rêche de fumeuse de Gitane averti de sa présence ?" (CONDÉ, 1989, p. 157-158).

³⁸ "Ele a imaginava como uma negra de dentes de pérola, riso perolado entre seus lábios carnudos, cor de berinjela **black beauty** e avacando com um balanço **mi taw, mi tan mwen** que desencadeava fogo em suas entranhas" (CONDÉ, 1989, p. 158).

Temos, em nota de rodapé, a tradução para o francês de para *mi taw, mi tan mwen: aguichant* (atraente), a opção por utilizar o termo em *créole* representa uma forma de beleza que existe somente naquele imaginário. A utilização de *black beauty*, em inglês remete ao movimento estadunidense *Black is beautiful* que reivindicava os direitos civis da população negra nos anos 1960; e também pode se referir a uma concepção de aparência atribuída a mulher negra estadunidense. As culturas não são traduzíveis ou substituíveis, nem apagam o lugar uma da outra. Elas coabitam construindo um terceiro imaginário, criouloizado.

A narração em terceira pessoa é construída de forma próxima a oralidade, dando a sensação de uma contação de história. *Traversée* cruza as barreiras entre oral e escrito, entre narração e testemunho. A negação dos limites e a descrição das ambiguidades é uma postura contra a clareza e racionalidade imposta pelos colonizadores, como Glissant afirma, ao reivindicar a opacidade: “Exigimos o direito à opacidade [...] o ímpeto dos povos aniquilados que hoje se opõem ao universal da transparência, imposto pelo Ocidente, uma surda multiplicidade do Diverso” (GLISSANT, 1997, p. 14)³⁹.

O romance condeniano é desviante em sua forma, linguagem e também na construção dos personagens que, ao se manifestarem, criam um novo rizoma a partir de sua subjetividade, retornando sempre ao mesmo nó comum, o “protagonista”, também opaco, Francis Sancher. Nem herói e nem anti-herói, Sancher é sombra mesmo antes de sua morte. A construção enigmática gera uma diversidade de interpretações⁴⁰, como Condé anuncia: “O leitor nunca

³⁹ “Nous réclamons le droit à l’opacité [...] l’élan des peuples néantisés qui opposent aujourd’hui à l’universel de la transparence, imposé par l’Occident, une multiplicité sourde du Divers” (GLISSANT, 1997, p. 14).

⁴⁰ As interpretações sobre o personagem também se expandem para a psicanálise. Serrano (2010) propõe que Condé busca, por meio da linguagem, revelar o desconhecido que habita nos personagens, aproximando-se de leituras psicanalíticas para entender Francis Sancher. O desconhecido, o não dito, reside no que conceitua como *apensée*, podendo ser traduzido como um “não-pensamento”. Por meio da percepção de Julia Kristeva, o “não-pensamento” é definido como: “Vazio sem palavras, no vazio de nós, esperando para dizer e revelar o que até então não havia ou, apenas, tocava a consciência”. (SERRANO, 2010, p. 86). O texto é entendido como um espaço em que há forças que se movem de acordo com “*processus pré/in/conscients*” e que não se concentram em somente um significado, mas sim em sua multiplicidade. O escrito de Condé “desvela e revela um significado oculto, diferente e inesperado” (SERRANO, 2010, p. 87).

saberá realmente quem é Francis Sancher. É um quebra-cabeça com muitas peças faltando” (PFAFF, 2016, p. 106)⁴¹.

Sua origem não é claramente revelada, mas o personagem carrega o peso do que chama maldição: sua ascendência escravocrata. Por isso, já se considera um homem morto enfrentando o purgatório, sem direito a deixar herdeiros e fazer laços com os habitantes do vilarejo: “ao final de muitas viagens pelo planeta, ele retorna à ilha onde tudo começou para expiar com sua morte os erros de seus ancestrais” (LOUVIOT, 2010, p. 668)⁴². Francisco Alvarez-Sanchez, *El Curandero*, ou simplesmente o estrangeiro, é impossível criar certezas sobre sua história, pois somente por meio dos relatos das personagens e suas narrações conseguimos montar uma imagem frouxa, de figuras mutáveis.

Nascido na Colômbia, percorreu vários países, sendo médico ou talvez guerrilheiro, carrega uma visão desencantada das lutas revolucionárias. É um homem grande e forte o suficiente para ser atraente para as mulheres e impor medo e competitividade entre os homens. No entanto não consegue estabelecer relações profundas e abertas com os outros habitantes da cidade, e por vezes demonstra que não o quer, por carregar a condenação de ser um *béké*:

Descendente de escravocratas sanguinários, este é perseguido senão por uma maldição, pelo menos por uma consciência pesada que atravessou gerações. Odiado, desprezado, admirado, invejado ou amado, ele desencadeou paixões no vilarejo de Rivière au Sel, aonde voltou para esperar a morte (LOUVIOT, 2010, p. 68)⁴³.

Como Sancher, o romance é formado por “paroles à demi incompréhensible”, o leitor, semelhante à Moïse diante de Sancher, é levado a adivinhar a verdade diante de fluxo de falas à *demi*, mas adivinhar a verdade é quase paradoxal, pois retira toda a possibilidade de certeza:

⁴¹ “Le lecteur ne saura jamais vraiment qui est Francis Sancher. C'est un puzzle dont beaucoup de pièces manquent” (PFAFF, 2016, p. 106).

⁴² “au terme de nombreux périples à travers la planète, il revient sur l'île où tout a commencé pour expier par sa mort les fautes de ses ancêtres” (LOUVIOT, 2010, p. 668).

⁴³ “Descendant d'esclavagistes sanguinaires, celui-ci est poursuivi sinon par une malédiction, du moins par une mauvaise conscience qui a traversé les générations. Haï, méprisé, admiré, envié ou aimé, il a déchaîné les passions dans la commune de Rivière-au-Sel où il est revenu pour attendre la mort” (LOUVIOT, 2010, p. 68).

Não que este último tivesse a menor confiança nele. Não! Ele pensava ter adivinhado a verdade através da torrente de palavras semincompreensíveis que pronunciava à noite quando, depois de ter bebido até não ter mais sede no [bar] "Chez Christian", eles regavam com rum o resto da noite até o sol sair por entre as montanhas... (CONDÉ, 1989, p. 29)⁴⁴.

A composição do espaço dentro da cenografia do romance também dá possibilidades de interpretação da formação social do vilarejo e também da interioridade dos personagens. A desorientação, o sufocamento e a exclusão são escritos junto com a caracterização dos lugares de Rivière au Sel. A divisão aparentemente simples do vilarejo entre os mais pobres e mais abastados se torna mais complexa ao nos aproximarmos dos relatos. Questões econômicas, políticas e étnicas se somam para criar um ambiente de constante tensão e preconceito, presente nas falas alusivas dos personagens e na voz do narrador. De Souza (2003) faz uso do estudo de Michael H. Horowitz, *Morne-Paysan, Peasant Village in Martinique*, de 1967, para compreender a composição do território francês nas Antilhas e assim ler o romance de Condé. De acordo com esse estudo, a distribuição de terras e renda está associada com a herança da *plantation* colonial e também com a concentração de poder político:

A maioria dos aldeões que controlam grandes lotes de terra herdou esses lotes de ancestrais brancos no século XIX, enquanto os professores e o principal lojista local também traçam sua linhagem até os plantadores brancos. Todos pertencem ao mesmo partido político e ocupam cargos administrativos locais (DE SOUZA, 2003, p. 362)⁴⁵.

As heranças coloniais no romance de Condé se manifestam de formas multifacetadas e codificadas, pois seus personagens têm diversas origens étnicas, não somente herdeiros dos colonizadores brancos. Porém, há a manutenção da estrutura de poder e da divisão de trabalho, além da reprodução

⁴⁴ "Non pas que ce dernier lui eût fait la moindre confiance. Non ! Il avait cru deviner la vérité au travers du flot de paroles à demi incompréhensibles qu'il débitait les soirs où, après avoir pourtant bu jusqu'à plus soif « Chez Christian », ils arrosaient au rhum le restant de la nuit jusqu'à ce que le soleil surgissant d'entre les montagnes..." (CONDÉ, 1989, p. 29).

⁴⁵ "Most of the villagers who control large plots of land inherited these plots from white ancestors in the nineteenth century, while teachers and the main local shopkeeper also trace their lineage back to white planters. All belong to the same political party and fill local administrative positions" (DE SOUZA, 2003, p. 362).

de discursos preconceituosos e até mesmo nostálgicos em relação ao tempo da escravidão. Agora os mestres são outros, como escreve de Souza: as famílias Lameaulnes e Ramsaran.

O ancestral de Loulou, Gabriel Lameaulnes, era um *béké* martinicano, detentor de uma plantação de açúcar e de escravos, no início do século XX. Ce *diable* desonra a família ao casar com uma *négresse*, porém Gabriel “odiava os negros que empregava e deixava isso claro para eles” (CONDÉ, 1989, p. 124).⁴⁶ O narrador expõe o pesar de Loulou, que sente falta dos tempos em que poderia utilizar a força para dominar os trabalhadores. O personagem reproduz o modelo colonial ao explorar seus empregados – migrantes haitianos clandestinos – em suas plantações de flores, fazendo-os trabalhar em condições mínimas para alimentar seu delírio de decorar o palácio de Buckingham: “Como seus antepassados, ele contrata mão de obra importada, ou seja, trabalhadores de campo haitianos, depende da exportação de seus bens e sonha em ser nomeado único fornecedor da Rainha da Inglaterra.” (DE SOUZA, 2003, p. 364).⁴⁷ O personagem é como as flores que comercializa: sem cheiro, sem vivacidade. Focado somente em fazer dinheiro, não olha para a corrosão em sua família, o sofrimento de Dinah, sua esposa, e de sua filha Mira, que termina com um filho bastardo de Sancher.

Sylvestre Ramsaran, de origem indiana, compartilha muitas semelhanças com Loulou, não somente a desgraça em sua família, pois sua filha, Vilma, também se envolve com Sancher e espera um filho, mas a ambição que cega, que o endurece. O narrador o descreve como uma pessoa que não sente nada, confirmado pelo sorriso de Sylvestre ao olhar para o caixão de Sancher:

Este sorrisinho não escapou a ninguém e reforçou a opinião que tinham em Rivière au Sel: o coração de Sylvestre Ramsaran estava completamente corrompido pelo dinheiro. [...] Sylvestre sabia o que as pessoas pensavam dele e não sentia mais dor. Pelo contrário. Ele

⁴⁶ “détestait les Nègres qu’il employait et le leur faisait sentir” (CONDÉ, 1989, p. 124).

⁴⁷ “Like his forebears, he hires imported labor, namely Haitian fieldhands, depends on the exportation of his goods, and dreams of being named sole purveyor to the Queen of England” (DE SOUZA, 2003, p. 364).

estava feliz com sua capa de couro de búfalo! Levou anos para confeccioná-la, e não sem dificuldade (CONDÉ, 1989, p. 131)⁴⁸.

E, como Loulou, sente falta dos dias das plantações da cana de açúcar, de poder ter escravos, de poder machucá-los. De Souza aponta que as casas dos dois personagens são afastadas, não ocupam o lugar central de uma Casa Grande, porém, esse distanciamento reforça o isolamento social no sentido de que as duas famílias se colocam fora, à parte, do vilarejo e de seus habitantes (DE SOUZA, 2003, p. 364). Somente as origens étnicas não são suficientes para descrever o chão labiríntico de Guadalupe, como Condé nos mostra⁴⁹.

A casa de Sancher também reflete sua posição nebulosa dentro do vilarejo. Apesar de seu primeiro dono ter sido um metropolitano dono de terras, remetendo ao passado colonial de Guadalupe, a casa Alexis não tinha o papel central de uma Casa Grande, pois era sombria, envolta de uma floresta densa. Seu segundo morador foi um professor próspero, remetendo ao que foi apontado anteriormente ao contato com a formação francesa e seu poder de elevar a posição social. Depois, no entanto, a casa Alexis foi abandonada, tornando-se amaldiçoada após a morte misteriosa de trabalhadores haitianos que lá se instalaram, transformando-se em morada de espíritos ruins. De acordo de Souza, não haveria lugar mais condizente com Sancher:

Na verdade, Francis Sancher não poderia ter escolhido um alojamento mais adequado: como sua casa, ele pode reivindicar uma ascendência francesa; como sua casa, ele é um pária em Rivière au Sel; como sua casa, ele corre o risco de ser engolido pela floresta e, como sua casa, ele é atraente para vários dos outros personagens (DE SOUZA, 2003, p. 367)⁵⁰.

⁴⁸ “Ce petit sourire n’échappa à personne et renforce l’opinion qu’à Rivière au Sel on se faisait : le cœur de Sylvestre Ramsaran était complètement gâté par l’argent. [...] Sylvestre savait ce que les gens pensaient de lui et n’en souffrait plus. Au contraire. Il était heureux de son enveloppe de cuir de buffle ! Il lui avait fallu des années pour la confectionner, et non sans mal” (CONDÉ, 1989, p. 131).

⁴⁹ O espelhamento dos personagens fica ainda mais evidente ao atentarmos que o capítulo dedicado à Loulou é seguido pelo de Sylvestre.

⁵⁰ “Indeed, Francis Sancher could not have chosen more appropriate lodgings: like his home, he can claim a French ancestry; like his home, he is a pariah in Rivière au Sel; like his home, he risks being swallowed up by the forest and, like his home, he holds a certain attractiveness for several of the other characters” (DE SOUZA, 2003, p. 367).

Personagens como Moïse (de origem chinesa, o mosquito, o de sexualidade duvidosa), Sonny (rejeitado), Mira e Vilma buscam em Sancher e em sua casa uma escapatória dos preconceitos que pesam nas relações na vila. No entanto, esses encontros não são redentores, eles machucam mais do que curam (DE SOUZA, 2003, p. 368). Francis Sancher, de acordo com de Souza, não está interessado em acolher, em ser refúgio. Sancher não é um Messias, ele foi para a ilha em sua própria busca identitária, para conhecer mais sobre seus ancestrais escravagistas e sobre a maldição que os homens de sua família carregam, pretendendo romper com a maldição não deixando herdeiros e buscando um lugar para escrever seu romance.

O pesquisador entende que o espaço em *Traversée* é mais um elemento para a construção da opacidade das identidades antilhanas, no qual Sancher transita como elemento externo que liga essas esferas que até então se mantinham (ou tentavam se manter) isoladas. O personagem é posto como catalisador, porém accidental, já que não buscava criar laços com os outros habitantes. Sua casa não é retiro para quem o procura, porém pode ser lida como um ponto de transformação pois, após o contato com forasteiro - e sua morte - esses personagens tomam a decisão de mudar suas situações:

Outros, como Aristide, Dinah ou Dodose Pélagie, não estavam longe de sentir um tipo de afeição agradecida por aquele que lhes deu coragem para recusar a roupa desgastada que vestiam manhã após manhã e que lhes apertava os ombros (CONDÉ, 1989, p. 251)⁵¹.

A relação com o real, na poética crioula, é também diversa das descritas pelos romances ocidentais. O realismo, como teoria e técnica de reprodução literária do total, não consegue representar a realidade da América, pois esta possui uma história subterrânea, com dimensões escondidas pelos processos de apagamento, assimilação, genocídio e etc. Glissant pontua que o realismo não deve ser absorvido sem um pensamento crítico, pois corre o risco de se tornar cópias ruins das produções europeias porque a descrição totalizante "não

⁵¹ "D'autres, comme Aristide, Dinah ou Dodose Pélagie n'étaient pas loin de sentir sourdre en eux une sorte d'affection reconnaissante pour celui qui leur avait donné le courage de refuser la défroque usée qu'ils enfilaient matin après matin et qui serrait aux entournures" (CONDÉ, 1989, p. 251).

faz parte do reflexo cultural dos povos americanos ou africanos."⁵² (GLISSANT, 1997, p. 342). O autor cita o realismo maravilhoso de Jacques Stéphen e o realismo fantástico de Gacia Marquez como resultado desse deslocamento.

Uma das formas em que se expressa essa vivência outra com o real se dá pelo relacionamento com a natureza, que Glissant aponta como parte da poética crioula, em que a paisagem não faz parte somente do plano de fundo da narrativa, mas ganha uma ligação profunda, tornando-se também personagem para um povo em que a terra é continuamente ameaçada:

A relação com a terra, relação ainda mais ameaçada à medida que a terra da comunidade é alienada, torna-se tão fundamental para o discurso que a paisagem na obra deixa de ser decoração ou personagem secundário para se inscrever como constituinte do ser. Descrever a paisagem não será suficiente. O indivíduo, a comunidade, o país são indissociáveis no episódio constitutivo de sua história. A paisagem é um personagem desta história e deve ser compreendida em sua profundidade (GLISSANT, 1997, p. 343)⁵³.

A natureza tem ligações múltiplas com os personagens e com as cenografias em *Traversée*, com os humores e pensamentos dos habitantes. O vento, sobretudo, é aquele que carrega as mudanças drásticas, revoa os sentimentos e vontades escondidas, impulsiona ações até o momento adiadas, ou toma forma mística, como quando prenuncia a chegada de Sancher e as transformações que o personagem causaria no vilarejo:

As pessoas afirmam que na primeira noite que Francis Sancher passou em Rivière au Sel, o vento raivoso desceu da montanha, uivando, pisoteando as plantações de banana e jogando no chão os guardiões dos jovens inhames. Então ele pulou nas costas do mar pacificamente adormecido e chicoteou-o, cortando-o com buracos de vários metros (CONDÉ, 1989, p. 34)⁵⁴.

⁵² "n'est pas inscrit dans le réflexe culturel des peuples africains ou américains" (GLISSANT, 1997, p. 342).

⁵³ "Le rapport à la terre, rapport d'autant plus menacé que la terre de la communauté est aliénée, devient tellement fondamental du discours, que le paysage dans l'œuvre cesse d'être décor ou confident pour s'inscrire comme constituant de l'être. Décrire le paysage ne suffira pas. L'individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutif de leur histoire. Le paysage est un personnage de cette histoire. Il faut le comprendre dans ses profondeurs" (GLISSANT, 1997, p. 343).

⁵⁴ "Les gens prétendent que la première nuit que Francis Sancher passa à Rivière au Sel, le vent enragé descendit de la montagne,

A ravina, o mar, a água e o corpo feminino também são repetidamente relacionados, como iremos ver no capítulo 4; outras conexões que acontecem na narrativa são montanhas, florestas e homens, Sylvestre Ramsaran levava seus filhos homens para a mata, para os ensinar a caçar e também identificar as plantas (CONDÉ, 1989, p. 163) ou Aristide, que somente se sente bem “entre as grandes árvores” (1989, p. 66)⁵⁵; árvores e o corpo masculino, como a descrição de Francis Sancher: “Foi então que ele viu este homem corpulento, maciço, **alto como um mogno**, com cabelos abundantes, cacheados e já grisalhos” (CONDÉ, 1989, p. 30, grifo meu)⁵⁶; e por fim o mangue e o próprio romance, descrito aqui por sua cenografia rizomática e pantanosa, mas também referenciado pela própria autora, quando discorre sobre a escrita literária quando vemos que estrangeiro está, também, escrevendo um romance.

Francis Sancher, ao mesmo tempo em que procura a história de sua linhagem, pretende escrever um romance. Ser escritor, dentro daquele microcosmo, é um título desdenhoso, dado somente a Lucien Evariste, como piada pelos seus planos frustrados:

– Escritor? O que é um escritor?

A única pessoa que recebeu este título foi Lucien Evariste e foi em grande parte por zombaria. Porque desde que voltou de Paris nunca perdeu a oportunidade de contar que estava trabalhando em um romance. Um escritor, então, era um preguiçoso, sentado à sombra de sua varanda, olhando para as cristas das montanhas por horas a fio enquanto os outros suavam sob o sol quente do Bom Deus? (CONDÉ, 1989, p. 38)⁵⁷.

hurlant, piétinant les bananeraies et jetant par terre les tuteurs des jeunes ignames. Puis qu'il sauta sur le dos de la mer qui dormait paisible et la fouetta, la tailladant de creux de plusieurs mètres" (CONDÉ, 1989, p. 34).

⁵⁵ "parmi les grandes arbres" (CONDÉ, 1989, p. 66).

⁵⁶ "C'est alors qu'il avait vu cet homme corpulent, massif, haut comme un mahogany, le poil abondant, bouclé et déjà grisonnant" (CONDÉ, 1989, p. 30).

⁵⁷ “– Écrivain ? Qu'est-ce qu'un écrivain ?

La seule personne à qui on donnait ce titre était Lucien Evariste et c'était en grande partie par moquerie. Parce que depuis son retour de Paris il ne perdait pas une occasion de raconter qu'il travaillait à un roman. Un écrivain, était-ce donc un fainéant, assis à l'ombre de sa galerie, fixant la crête des montagnes des heures durant pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu ?” (CONDÉ, 1989, p. 38).

Escrever não é considerado um trabalho real. Quando os habitantes do vilarejo percebem que Sancher tem posses, aumentam os rumores sobre a sua real origem, para assim justificar o seu dinheiro. O personagem teria matado um homem em seu país e se apossado de sua fortuna; era traficante de drogas ou traficante de armas para as guerrilhas latino-americanas. Um escritor é uma figura exótica dentro da ilha, como é possível ver pela reação de Lucien Evariste ao saber da chegada de um escritor no vilarejo:

– Escritor? Lucien dá um salto, pensando em Alejo Carpentier e Jose Lezama Lima⁵⁸ e se vendo já discutindo estilo, técnica narrativa, uso da oralidade na escrita! Em tempos normais, tais discussões eram impossíveis. Os poucos escritores da Guadalupe passando a maior parte do tempo falando sobre a cultura das Antilhas em Los Angeles ou Berkeley (CONDÉ, 1989, p. 219)⁵⁹.

Maryse Condé faz uma referência direta a sua biografia, colocando-se ironicamente no enunciado, pois ela lecionou nos lugares citados.

O romance que Sancher está escrevendo se chama *Traversée de la mangrove*. Ao ouvir o título Vilma responde: “Não se atravessa o mangue. Nós nos empalamos nas raízes dos manguezais. Nós nos enterramos e sufocamos na lama salobra.” (CONDÉ, 1989, p. 192)⁶⁰ ou seja, a ação proposta pelo nome é impossível de se concretizar. Louviot (2010) compara a imagem do mangue em Chamoiseau e em Condé o escritor martinicano busca no mangue a inspiração para uma literatura fértil, que retrata a cultura ancestral crioula, já em Condé a imagem é negativa, a complexidade não é completamente

⁵⁸ A citação de dois escritores cubanos deve-se ao fato de que o personagem acreditava que Sancher fosse cubano, mas acredito que também possa significar a grande influência cultural da ilha no Caribe, além de ser uma forma de ironizar o entusiasmo político de Lucien Evariste.

⁵⁹ “– Écrivain ? Lucien bondit, songeant à Alejo Carpentier et Jose Lezama Lima et se voyant déjà discutant style, technique narrative, utilisation de l'oralité dans l'écriture! En temps normal, pareilles discussions étaient impossibles, les quelques écrivains guadeloupéens passant le plus clair de leur temps à pérorer sur la culture antillaise à Los Angeles ou à Berkeley” (CONDÉ, 1989, p. 219).

⁶⁰ “On ne traverse pas la mangrove. On s'empale sur les racines des palétuviers. On s'enterre et on étouffe dans la boue saumâtre”(CONDÉ, 1989, p. 192).

representável ou conclusiva. A *mise en abyme* é incompleta, Sancher afirma saber que o livro nunca será finalizado, e por isso a escolha do nome:

Não me pergunte para que serve. Além disso, nunca vou terminar este livro, pois, antes de ter traçado a primeira linha dele e de saber o que vou colocar nele – sangue, riso, lágrimas, medo, esperança, enfim tudo o que faz de um livro ser um livro e não uma dissertação de fachada. De cabeça partida ao meio, encontrei o título dele: "Traversée de la Mangrove" (CONDÉ, 1989, p. 192)⁶¹.

É impossível saber se o romance que lemos é o que Sancher está escrevendo, já que ele afirmava que não conseguiria terminá-lo e está morto dentro da narrativa. A técnica é criouliizada, expressando a poética do irrealizável, fazendo uso da indefinição e da impossibilidade. É livro dentro do livro, em uma relação rizomática em que não há fronteiras e nem o Uno.

A cenografia é a forma em que o autor media os elementos da sociedade em sua narrativa: "cenografia, cuja arquitetura se compõe no processo de interação associado aos domínios socioculturais, incluindo o histórico, o filosófico, o psicológico e as dimensões possíveis organizadoras de uma sociedade" (CARREIRA, 2015, p. 116), ao mesmo tempo que lhe dá validação, sendo, como Maingueneau afirma, a única forma possível na qual o romance pode ser escrito.

Descrevi acima o que chamo de cenografia mangue, pois acredito que Condé consegue aliar ao gênero romanesco as fragmentações da história caribenha que produz uma "convergência subterrânea" (GLISSANT, 1997, p. 230)⁶², que escapam à universalidade e resulta na transversalidade. Pois não é constituída por uma apreensão única e hierarquizada da história. O Caribe é formado pelas conjunções de histórias feitas no subsolo, não absorvendo e nem refletindo a História Ocidental, formando diversos caminhos que se entrecruzam e se multiplicam. Glissant descreve a histórica dos povos caribenhos como raízes subaquáticas: "quer dizer, derivadas, não implantadas com um único

⁶¹ "Ne me demande pas à quoi ça sert. D'ailleurs, je ne finirai jamais ce livre puisque, avant d'en avoir tracé la première ligne et de savoir ce que je vais y mettre de sang, de rires, de larmes, de peur, d'espoir, enfin de tout ce qui fait qu'un livre est un livre et non pas une dissertation de raseur, la tête à demi fêlée, j'en ai trouvé le titre «Traversée de la Mangrove »" (CONDÉ, 1989, p. 192).

⁶² "convergence souterraine" (GLISSANT, 1997, p. 230).

mastro em um único limo, mas estendidas em todas as direções do nosso universo por sua rede de ramos." (GLISSANT, 1997, p. 231)⁶³. Portanto é o mangue o ambiente para a proliferação dessas raízes, seu solo escuro impede a visão total de seu conteúdo, sua profundidade e seu entrelaçamento impede a hierarquização da raiz única.

⁶³ "c'est-à-dire dérivées, non implantées d'un seul mât dans un seul limon, mais prolongées dans tous le sens de notre univers par leur réseau de branches" (GLISSANT, 1997, p. 231).

3. RIO DE SAL: A PARATOPIA CONDENIANA

Como vimos até aqui, a dualidade, o paradoxo e a impossibilidade são alicerces na constituição da enunciação e cenografia de *Traversée*. Esses fatores constroem uma narrativa rizomática que expressa a fragmentação característica da poética antilhana. A opacidade opera em vários níveis: na diversidade de vozes, nos não-ditos dos personagens e do narrador ou encarnada em Francis Sancher. No mapa-dissertação, estamos no vilarejo Rio de Sal (Rivière au Sel), título-oximoro que descreve o improvável em que a água doce se torna salobra, um rio não-lugar.

Analisarei como a opacidade também se manifesta em nível autoral, como Maryse Condé media seu posicionamento como escritora e como cria sua própria poética, dialogando (como vimos até aqui) e também questionando as discussões sobre literatura, literatura antilhana e feminismo. Veremos que ela habita um não-lugar errático e plural, rio de sal e mangue. A autora não cria raízes mas faz uso do seu nomadismo como mote para sua escrita. Em minha descrição utilizarei a definição de Dominique Maingueneau de paratopia, que se apresenta tanto quando falamos sobre a autora quanto analisamos os personagens de *Traversée*.

A paratopia se manifesta em dois níveis complementares: o discurso constituinte⁶⁴ é por sua natureza paratópico; o locutor administra uma identidade

⁶⁴ Os discursos constituintes caracterizam-se pela singularidade no universo do discurso e situam-se na fronteira em nome de um absoluto. Cada discurso constituinte pertence e não pertence a uma realidade, estão dentro e fora da sociedade, como o religioso, o filosófico e artístico. "Discursos-limite", gerem em sua textualidade o paradoxo que carregam pela sua existência, tematizam a sua constituição em seu próprio conteúdo. Sua autoridade, que permite a sua existência, é construída por eles mesmos: "Sua enunciação se instaura como dispositivo de legitimação de seu próprio espaço, incluindo seu aspecto institucional; ela articula o engendramento de um texto e uma maneira de inscrever-se num universo social" (MAINGUENEAU, 2018, p. 62). Porém, apesar de se autorizarem por si só, não estão apartados dos outros discursos, são transformados pelas variedades discursivas, interagem gerando multiplicidade entre discursos constituintes e também pelos discursos não constituintes (a conversação, a imprensa, etc). Por ser um discurso constituinte, a literatura (escritores e suas obras) está inserida em uma instituição de práticas produzidas por ela mesma. Instituição em ambos sentidos: como "ação de estabelecer, processo de construção legítima" e de "organização de práticas e aparelhos" (MAINGUENEAU, 2018, p. 53) em que, por meio do gerenciamento dos discursos, torna-se um espaço de constante

impossível, por meio do não/pertencimento na sociedade; paralelo à topia/interdiscurso/dialogismo. O enunciador do discurso constituinte, em nosso caso, o escritor também está situado no não-lugar que enuncia, o seu pertencimento na sociedade é paradoxal é problemático. Para essa localidade movediça, Maingueneau utiliza o termo **paratopia**, que não significa a ausência de um lugar, mas "uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se" (MAINGUENEAU, 2018, p. 68).

O binarismo dentro e fora é inválido para a enunciação literária, pois é impossível definir esses espaços. "Os 'meios' literários são na verdade fronteiras" (MAINGUENEAU, 2018, p. 92) entre o real/sociedade comum e suas próprias instâncias (que não podem se fechar em si), não se estabelecendo inteiramente em nenhuma dessas esferas, a literatura media e se alimenta desse espaço sem raiz, que "pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território. " (MAINGUENEAU, 2018, p. 92), aproximando da percepção de rizoma.

Por não haver uma localização delineável, é impossível estabelecer uma instituição que possa legitimar e gerir o consumo ou a produção das obras, por isso essa legitimação é feita pela própria obra. Portanto, para se estudar o discurso literário, é preciso também se ater aos pontos de gerenciamento de construção da sua legitimidade, que englobam não somente o enunciado, mas toda a cenografia, como vimos anteriormente, pois ela media a relação entre o enunciado literário e o mundo, construindo sua legitimação.

A relação do escritor com a sua paratopia tem um sentido dúbio pois a própria criação literária impele a esse não-lugar "é a um só tempo aquilo que cria a impossibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento" (MAINGUENEAU, 2018, p. 109), o escritor é vítima e carrasco de sua situação, em que, de acordo com Maingueneau, não há outra alternativa do que a "fuga para frente", a criação da obra literária.

Para o pesquisador, a forma da paratopia se alterou com o tempo e as mudanças sociais, por se nutrir da relação e dos paradoxos "dado que explora as fendas que não cessam de abrir-se na sociedade" (MAINGUENEAU, 2018, p.

transformação e de reconfiguração. Em um movimento circular, o ato de criação é mantido pelo próprio ato.

93). Anteriormente, as divisões eram mais fixas e delineadas. Em *O contexto da obra literária* (2001) e *Discurso Literário* (2018), Maingueneau utiliza como exemplo a divisão rígida entre boêmia e aristocracia, em que o escritor flutuava entre esses mundos marcadamente separados, porém a fronteiras demarcadas se dissolveram, os personagens notadamente antagônicos não existem mais, as identidades não são mais fixas.

A paratopia encarna outras formas, ela continua sendo a gênese da criação, porém é reinventada constantemente pelas questões das mobilidades sociais (MAINGUENEAU, 2018, p. 106). Em *Traversée* é possível identificar como Condé a usa como motor criativo não somente a questão do escritor, ao dar a Sanher a impossível tarefa de escrever o romance de mesmo nome, mas observamos também as problematizações das paratopias de identidade, familiar, da questão da mulher colonizada e etc, que serão descritas com maior profundidade no capítulo 4.

A própria ilha é um lugar paratópico, presente em diversas obras literárias, como em *Robinson Crusoé*: “De fato ela materializa o distanciamento constitutivo do autor com relação à sociedade. Como o sanatório, a prisão ou a fortaleza do *Deserto dos tártaros* de Buzzati, a ilha pertence ao mundo sem pertencer” (MAINGUENEAU, 2001, p. 184). Maingueneau descreve a relação com o naufrago que toma posse da ilha, a problemática de habitar um espaço que não é seu e tomá-lo para si. Porém, para Condé, a relação dos antilhanos com a ilha é diferente, pois eles são nativos, no entanto, descendentes da diáspora negra, da migração indiana, são *békés*... A relação paratópica de pertencimento se transpõe em suas identidades. Ser propriamente da ilha não dissolve a paratopia que habita em outro nível, visto que o “ser” é impossível.

Guadalupe, representada por Condé, é simultaneamente aberta e fechada, ao mesmo tempo em que é berço da criouliização é também um lugar sufocante e hostil, é lugar onde ocorre o encontro e a Relação de culturas de diversas partes do globo e da mesma forma está perdida no mar do Caribe, território fantasma aos olhos do mundo. O paradoxo se estende para o mangue, que em seu solo pantanoso e salobro é berço de grande variedade de seres vivos, como em *Rivière au Sel*. Mesmo sendo impossível de atravessar, ao final do romance vemos diversos personagens buscando uma nova vida, o renascimento em meio à lama.

Nas próximas páginas, discutirei como Maryse Condé habita seu próprio Rio de Sal, formado por sua posição de pertencimento e negação ao campo literário, às discussões identitárias, políticas e feministas. Em uma postura constantemente questionadora, Condé não aceita respostas prontas e fáceis e recusa qualquer pressuposto que possa engessar sua forma de escrever, de escrever em Maryse Condé.

3.1 ESCREVER EM MARYSE CONDÉ

A obra literária é produto das tensões do próprio campo literário, como aponta Maingueneau (2018, p. 95), sua enunciação se constitui partindo da problemática do seu pertencimento impossível na sociedade e no espaço literário. A questão se torna mais latente quando pensamos em literaturas escritas fora dos polos culturais ocidentais. Maryse Condé explora essas problemáticas ao mesmo tempo que se esforça para poder afirmar-se escritora. Em um jogo de paratopias, ela nega as atribuições de escritora antilhana, francófona ou feminista e afirma repetidas vezes que "escreve em Maryse Condé", atividade que define como:

um esforço de tentar compreender, não aceitar que lhe imponham soluções prontas de pensamentos, para chegar a um conhecimento que não é perfeito mas que é seu, ter uma opinião sobre o mundo, sobre os indivíduos, sobre os livros, que é sua e na qual você acredita (CARRUGGI, 2010 p. 215)⁶⁵.

Meu argumento é que a própria forma de Maryse Condé se colocar no mundo é composta por diversos impossíveis, por paratopias, que possibilitam uma visão-mangue do real. Como exemplo, a paratopia linguística ("a minha língua não é a minha língua") e de identidade ("meu grupo não é meu grupo" (MAINGUENEAU, 2018, p. 110) que se fundem pelo processo de colonização e, posteriormente, de criouliização. A escritora torna as definições como lugar em

⁶⁵ "un effort d'essayer de comprendre, de ne pas accepter qu'on vous impose des solutions de pensées toutes faites, arriver à des connaissances qui ne sont pas parfaites mais qui sont les vôtres, avoir une opinion sur le monde, sur des individus, sur des livres, qui est la vôtre et à laquelle vous croyez" (CARRUGGI, 2010 p. 215).

que nasceu e língua que fala em insuficientes. Condé relata que a experiência de não ser considerada antilhana ao retornar à Guadalupe, após os anos em África, que marca seu processo de (des)construção identitária. Ela nos conta que seus conterrâneos a julgavam uma estrangeira, “africana”, por seus primeiros romances serem ambientados no continente: “No início, ninguém me via como uma antilhana. Fui vista como uma africana, uma maliana, que fala sobre o que sabe. Depois disso, perceberam que eu era uma antilhana falando sobre a África” (PFAFF, 2016b, p. 35)⁶⁶.

O questionamento sobre o que/qual seria a identidade antilhana, como temos discutido até aqui no romance *Traversée de la Mangrove*, prolonga-se na própria busca da autora, que se opõe à atribuição geográfica, pois carrega uma acepção monolítica, regras de como ser antilhano, normas que acabam criando uma visão-raiz. Há diversos elementos da “cor local” com os quais Condé não se identifica e para isso a autora dá sempre a mesma resposta: é preciso uma percepção rizomática, afirmando a realidade plural e individual das identidades. Em entrevista dada a Noëlle Carruggi, publicada em 2010 (e também nas entrevistas dadas à Françoise Pfaff (2016a, 2016b) utiliza uma postura combativa em suas respostas para reforçar o lugar paratópico, identificável pela repetição das negações em seu discurso, mesmo que elas não sejam totalmente verdadeiras, já que a autora faz uso o *créole* em seus textos, por exemplo:

Confiant e Chamoiseau⁶⁷ dizem que, se um escritor não consegue falar *créole*, sua própria criatividade sofre e perde enormemente. Então, devemos gostar de certas coisas culturais, uma forma de música, frutas ..., mas eu nunca me encontrei neste modelo; nunca quis falar *créole*, odeio música das Antilhas, não gosto de frutas das Antilhas ... odeio bananas ... devo dizer que, como não compartilho desses sentimentos, não sou antilhana? Não. Acredito que a identidade das Antilhas deva ser muito flexível e depender de cada indivíduo... (CARRUGGI, 2010, p. 211)⁶⁸.

⁶⁶ “au début, personne ne me voyait comme une Antillaise. On me voyait comme une Africaine, une Malienne, qui parle de ce qu'elle connaît. Après, on s'est rendu compte que j'étais une Antillaise qui parlait de l'Afrique” (PFAFF, 2016b, p. 35).

⁶⁷ Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau, citados por Condé, são, junto com Jean Barnabé, os principais nomes da Créolité. Eles priorizavam a língua *créole* como ponto principal de marca identitária.

⁶⁸ “Confiant et Chamoiseau disent que si un écrivain ne sait pas parler *créole*, sa créativité même en souffre et perd énormément. Ensuite, on doit aimer certaines choses culturelles, une forme de musique, des fruits... or moi je ne me suis jamais retrouvée dans ce modèle ; je n'ai

A língua é uma questão paratópica para Condé, que não tem ligação profunda com o *créole*, língua proibida dentro de sua casa, onde priorizavam a educação *à la française*. A escritora aprendeu a língua somente adulta, tendo uma conexão tardia com o *créole*, ao contrário dos outros escritores das ilhas. A questão da paratopia identitária, espacial e linguística se mesclam, não somente para ela, mas também para outras gerações de antilhanos, portanto, ditar quais elementos fazem parte ou não de uma identidade é torná-la excludente:

Não creio que seja necessário fazer do domínio do *créole* o elemento essencial da identidade das Antilhas quando conhecemos a história de exílio e dispersão de nossos povos. Quando ensinei em Nanterre, ensinei literatura das Antilhas para crianças da segunda geração, para usar o termo, tão ansiosas e motivadas, mas incapazes de falar *créole*. Onde situá-los? Excluí-los do povo das Antilhas? (PFAFF, 2016, p. 113)⁶⁹.

Maryse Condé é, institucionalmente, francesa, no entanto, não carrega o benefício dos nascidos no Hexágono e não comunga de sua filosofia. A autora não nega as partes de si assimiladas involuntariamente, vinda de uma família que tinha "fetichismo pelo francês", como relata em diversas entrevistas e em seu romance autobiográfico *Le Coeur à rire et à pleurer*. Seus pais consideravam a língua e cultura francesa uma "chave mágica que abre toda as portas para a ascensão social" (CONDÉ, 2017, p. 207)⁷⁰ como Fanon descreve em *Pele negra, máscaras brancas*, porém faz questão de pontuar que não se sente pertencente à chamada "República Francesa" e seu discurso, afirmando que *liberté, égalité*

jamais eu envie de parler créole, j'ai horreur de la musique antillaise, je n'aime pas les fruits antillais... les bananes me font horreur... Dois-je dire que, comme je ne partage pas ces sentiments, je ne suis pas antillaise ? Non. Je crois qu'il faudrait que l'identité antillaise soit très souple et dépende de chaque individu..." (CARRUGGI, 2010 p. 211).

⁶⁹ "Je ne crois pas qu'il faille faire de la maîtrise du créole l'élément essentiel de l'identité antillaise quand on connaît l'histoire d'exil et de dispersion de nos peuples. Quand j'enseignais à Nanterre, j'enseignais la littérature antillaise à des enfants de la deuxième génération, selon l'expression consacrée, tellement avides et motivés mais incapables de parler créole. Où les situer? Les exclure du peuple antillais ?" (PFAFF, 2016, p. 113).

⁷⁰ "le considérait comme la clé magique ouvrant toutes les portes de la réussite sociale" (CONDÉ, 2017, p. 207).

e *fraternité* são palavras vazias que nunca foram postas em prática. (PFAFF, 2016b, p. 93).

A Francofonia, a união comemorativa dos falantes da língua francesa espalhados pelo mundo, é, para a autora, a extensão da dominação metropolitana por meio da língua, relegando uma submissão cultural que reverbera nas produções artísticas, principalmente nos territórios africanos e antilhanos: "esta é uma forma de a França ter uma espécie de império ultramarino baseado na superioridade linguística e reforçar essa dependência que pode existir entre colônia e metrópole." (PFAFF, 2016, p. 37-38)⁷¹. O francês europeu é imposto aos antilhanos como ventríloquos, bonecos para repetir os discursos da metrópole. Contudo, a língua é transformada em uma ferramenta por Maryse Condé, um meio, que foi dado por seus pais como forma de ter uma vida melhor, e que podemos ver, fez o melhor proveito possível, ao se apropriar para elaborar sua própria linguagem, sua própria obra literária:

Eu não tinha escolhido essa língua. Ela me foi dada. Não pela colonização. É absurdo afirmar isso. A colonização só pode reduzir as pessoas ao silêncio. Ela nunca dá nada para aqueles que escravizou. É coagida e forçada que ela constrói algumas escolas com a intenção de treinar os subalternos de que precisa. O francês tinha sido marronado⁷² e oferecido por pais amorosos que queriam me adornar o melhor possível para a existência. Eu não podia contestar isso mais do que a cor dos meus olhos ou a natureza do meu cabelo, que eles também me haviam legado. Eu tinha que me livrar, a todo custo, do sentimento de consciência pesada, de culpa, que sentia cada vez que usava a língua francesa (CONDÉ, 2017, p. 213)⁷³.

⁷¹ "C'est une façon pour la France d'avoir une sorte d'empire d'outre-mer basé sur la supériorité linguistique de renforcer cette dépendance qui peut exister entre colonie et métropole." (PFAFF, 2016 p. 37-38).

⁷² A utilização do termo "marronné" por Condé faz referência à *marronage*, que é a formação de comunidades paralelas organizadas pelos escravizados que escapavam das plantações na região caribenha, semelhante aos quilombos brasileiros: "le terme s'applique à toute évasion hors du cadre de fonctionnement de la société servile ou qu'il désigne un regroupement de fugitifs vivant en liberté dans des zones un peu en retrait." (LUCAS, 2002). Os marrons foram a principal força revolucionária do período colonial, transformando-se em mito presente na literatura antilhana de Aimé Césaire e Edouard Glissant, por exemplo, e também em epistemologia, como significação de resistência, subversão e reação à violência colonial.

⁷³ "Je n'avais pas choisi cette langue. Elle m'avait été donnée. Non pas par la colonisation. C'est une absurdité que de le prétendre. La colonisation ne sait que réduire les peuples au silence. Elle ne donne jamais rien à ceux qu'elle a asservis. C'est contrainte et forcée qu'elle bâtit quelques écoles dans l'intention de former les subalternes dont elle a besoin. Le français avait été marronné par des parents aimants

A língua se transforma em herança, um bem que pode ser herdado e passado por entre as gerações de antilhanos. Maryse Condé abandona as correntes da culpa do passado colonial para poder se expressar com liberdade. Insolente, nega qualquer tradicionalismo ou fidelidade, defende seu modo próprio de escrever negando, paratopicamente, a tradição literária de língua francesa:

Se repito, porém, que escrevo em Maryse Condé, é porque, como um avarento que não pretende compartilhar seu tesouro, não quero compartilhar o francês com ninguém. Foi forjado apenas para mim. Para minha dilação pessoal. O que importa se outros o usaram antes de mim e se outros o usarão depois de mim? O que me importa o uso que outros fazem dele, estranhos de quem eu nada quero saber, se eles têm o nome de Marcel Proust ou Léopold Sedar Senghor? (CONDÉ, 2017, p. 215)⁷⁴.

A autora também recusa o título de escritora engajada, ocupando uma posição paratópica em relação à política, pois participou de movimentos militantes e do partido comunista. Condé pensa que uma postura militante não se trata de impor lições e regras, acredita na necessidade de se manter um olhar atento para as complexidades da vida e a partir delas criar “uma espécie de pedagogia para o futuro.” (PFAFF, 2016b, p. 24)⁷⁵. Ter uma percepção unívoca, considerar somente a questão racial, por exemplo, é insuficiente. Condé aponta como a eleição à presidência dos Estados Unidos de um negro, Barack Obama, não significou mudanças expressivas, e como isso influencia na literatura, que é obrigada a expandir sua visão sobre as problemáticas mundiais: “entenderam rapidamente que você pode ter um presidente negro tão perigoso, tão prejudicial

qui me l'avaient offert voulant me parer au mieux pour l'existence. Je ne pouvais pas davantage le contester que la couleur de mes yeux ou la nature de mes cheveux qu'eux aussi m'avaient léguées. Je devais à tout prix me débarrasser du sentiment de mauvaise conscience, de culpabilité, que j'éprouvais chaque fois que je l'utilisais.” (CONDÉ, 2017, p. 213).

⁷⁴ Si je répète cependant que j'écris en Maryse Condé, c'est que tel un avare qui n'entend point partager son trésor, je ne veux partager le français avec personne. Il a été forgé pour moi seule. Pour ma dilection personnelle. Que m'importe si d'autres l'ont utilisé avant moi et si d'autres l'utiliseront après moi! Que m'importe l'usage que les autres en font, inconnus desquels je ne veux rien savoir, qu'ils aient nom Marcel Proust ou Léopold Sedar Senghor!”(CONDÉ, 2017, p. 215).

⁷⁵ “une sorte de pédagogie pour l'avenir.” (PFAFF, 2016b, p. 24).

quanto um governo colonial. Entenderam que tínhamos que mudar a literatura, modificá-la, torná-la mais impactante e mais profunda.” (PFAFF, 2016b, p. 25)⁷⁶.

O constante empenho de Condé é de associar-se somente a um lugar: a de escritora. Tentando contrapor o olhar que tenta compreender prendendo em etiquetas e pressupostos, salienta o posicionamento paratópico daquele que escreve, sem língua e sem lugar: “Não venha me dizer que o *créole* é minha língua materna. Não venha me dizer que o francês é uma língua de colonização. Como escritor, não há língua materna.” (SOURIEAU e CONDÉ, 1999, p. 1094)⁷⁷. Para a escritora, todas as línguas são estrangeiras, nas quais o criador precisa encontrar meios narrativos entre elas para traduzir sua personalidade e ideias.

Em sua obra literária, seus trabalhos acadêmicos e em suas entrevistas é possível observar a formulação que a autora constrói sobre identidade, tanto coletiva quanto individual, Condé cria sua particular definição de Caribe, negando o princípio coletivista que pode silenciar e homogeneizar, encarnando uma teoria não-teoria, teoria sem local, que contraria concepções pré-definidas. A autora elabora uma concepção paratópica, em que a única ancoragem é ela mesma:

Fiquei sabendo um pouco que Maryse Condé não é africana, não é americana, talvez nem seja das Antilhas. Maryse Condé é simplesmente ela mesma, uma mistura, resultado de uma série de experiências puramente individuais. (CARRUGGI, 2010, p. 204)⁷⁸.

Ao mesmo tempo que nega o papel do Outro, engessado pelo olhar ocidental, também não se vincula às mistificações do que é ser negro, antilhano,

⁷⁶ “ils ont bien vite compris qu'on peut avoir un président noir aussi dangereux, aussi nocif qu'un gouvernement colon. Ils ont compris qu'il fallait changer la littérature, la modifier, la rendre plus percutante et plus profonde.” (PFAFF, 2016b, p.25).

⁷⁷ “Qu'on ne vienne pas me dire que le créole est ma langue maternelle. Qu'on ne vienne pas me dire que le français est une langue de colonisation. En tant qu'écrivain, il n'y a pas de langue maternelle.” (SOURIEAU e CONDÉ, 1999, p. 1094).

⁷⁸ “Je suis arrivée à savoir un peu que Maryse Condé n'est pas une Africaine, n'est pas une Américaine, n'est peut être même pas Antillaise, Maryse Condé est simplement elle même, un certain mélange, résultat d'une série d'expériences purement individuelles.” (CARRUGGI, 2010, p. 204).

ou mulher, visto que considera que padrões e normas podem minar os princípios de sua literatura: a criatividade e autenticidade:

À medida que queriam me forçar, me conformar a um modelo, eu me afastava e queria me tornar diferente, não pelo prazer de chocar, mas simplesmente para ser aceita em outras bases que não as falsas que queriam impor a mim; foi, como sempre, uma busca pela verdade e autenticidade. (CARRUGGI, 2010, p. 212)⁷⁹.

A ironia, o riso são marcas de posicionamento de Condé (MOUDILENO, 2010; MAKWARD, 2010), ferramentas que buscam afrouxar as amarras que uma posição política "séria" de colonizado, que deve recuperar sua memória de sofrimentos, poderia exigir. Sua posição de insolência é marcada pelas inversões de papéis, como a tomada de voz dos sujeitos subalternos, como vemos em *Traversée*. No entanto, a autora é escorregadia, preferindo não se fixar em discursos politicamente inflamados ou intelectualizados. Condé zomba também de seus personagens e aspirações, como com o Lucien Évariste e sua angústia ao tentar tornar-se escritor.⁸⁰

De um modo geral, Condé tem o mesmo olhar insolente sobre os intelectuais e demais personagens que habitam seus romances, ou seja, um olhar cheio de curiosidade, até de simpatia e de amor, mas que nunca é desprovido de pequenos indícios de sarcasmo pontilhados aqui e ali. A autoderrisão é parte integrante da lucidez com que Condé interpreta o mundo. (MOUDILENO, 2010, p. 26)⁸¹.

⁷⁹ "Au fur et à mesure qu'on voulait me forcer, me faire conformer à un modèle, je m'en éloignais et voulais devenir différente, non pas pour le plaisir de choquer, simplement pour être acceptée sur d'autres bases que les bases fausses que l'on voulait m'imposer ; c'était comme toujours une recherche de vérité et d'authenticité." (CARRUGGI, 2010, p. 212).

⁸⁰ Lucien Evariste encarna as questões da escrita dentro da literatura antilhana, como descreverei, a partir da página 58, na discussão sobre a *Négritude* e *Créolité*.

⁸¹ "D'une manière générale, Condé porte sur les intellectuels le même regard insolent que sur les autres personnages qui peuplent ses romans, à savoir, un regard plein de curiosité, voire de sympathie et d'amour, mais qui n'est jamais dépourvu de petites pointes de sarcasme parsemées ici et là. L'autodérision fait partie intégrante de la lucidité avec laquelle Condé interprète le monde." (MOUDILENO, 2010, p. 26).

A autora afirma evitar escrever personagens heroicos, que ensinam alguma moral. Ela salienta seu olhar de fora, paratópico, para escrever o que acredita ser a verdade, que muitas vezes não é fácil de aceitar ou simples de entender. Tendo a ambiguidade como um dos pilares da sua poética, transforma o equívoco em um código de potência criativa e de forma de posicionamento diante do mundo, da literatura, da política e etc. A verdade, a realidade, é mais labiríntica do que pressuposições ideológicas possam definir.

Para elaborar sua própria literatura, sua autenticidade, a escritora adota uma postura antropofágica:

Obedeci a uma regra formulada por Oswald de Andrade, o autor brasileiro do Manifesto Antropófago, que dizia que nunca conseguimos nos livrar dos valores, tendências e gostos impostos pela colonização e que, portanto, devemos devorar e refazer algo nosso. (PFAFF, 2016b, p. 124)⁸².

Escrever em Maryse Condé é possuir uma individualidade solidária, canibal e arquipélica: “O que importa é apenas o que você carrega dentro de si. Você tem que chegar a um estágio onde você canibaliza, onde você devora o mundo exterior, as influências externas a fim de ser capaz de expressar seu ⁸³ego.” (PFAFF, 2016b, p. 147). É colocar seus mundos em relação para representar, no caso de *Traversée*, uma ilha paradoxalmente aberta, onde o território não se limita com o encontro com o mar. Condé é ilha nômade, errante e múltipla, empurrando as barreiras e definições para criar seu espaço tanto em alto mar como no continente.

Ao analisar a posição de Condé, Ana Carolina Cavagnoli (2011) salienta o lugar de resistência e subversão da escritora antilhana, que diante de discursos prontos e radicais, escolhe a emancipação, como um desejo ancestral de liberdade:

⁸² “J’obéissais à une règle formulée par Oswald de Andrade, le Brésilien auteur du Manifeste Anthropophage, qui disait qu’on n’arrive jamais à se défaire des valeurs, des tendances, des goûts imposés par la colonisation et qu’il faut donc les dévorer et en refaire quelque chose qui vous appartienne en propre.” (PFAFF, 2016b, p. 124).

⁸³ “Ce qui compte, c’est uniquement ce qu’on porte en soi. Il faut arriver à un stade où on cannibalise, où on dévore le monde extérieur, les influences extérieures pour arriver à exprimer son moi.” (PFAFF, 2016b, p. 147).

De forma que estou convencida de que Condé cumpre seu papel de *marron* [...] A ideia do quilombismo se assenta na resistência da autora e na liberdade de tratar assuntos que desafiam sistemas, ideologias, mitos. Uma característica importante nos quilombolas era o desejo de, acima de tudo, alcançar a liberdade através da resistência. É nesse ponto que enquadro a autora – como **uma escritora quilombola da contemporaneidade**. (CAVAGNOLI, 2011, p. 159, grifo meu).

Para melhor entendermos essa posição quilombola da autora, é necessário comentar a relação de Condé com os movimentos identitário e/ou literários das ilhas em que sua postura é, novamente, paratópica. A individualidade, a liberdade, a quebra de mitos e também a questão de gênero são postas em evidência quando a autora critica os pressupostos da *Négritude* e *Créolité*, porém sem se situar como antagonista, como veremos nas páginas seguintes.

3.2 NÉGRITUDE E CRÉOLITÉ

A *Négritude* é o primeiro movimento que tem como intenção pensar a identidade no contexto Antilhano, no entanto não é um fenômeno isolado nos limites da ilha, ela surge juntamente com outras mobilizações que pensam a identidade negra no mundo, tendo como alguns de seus colaboradores Langston Hughes e Claude McKay (Estados Unidos), Jacques Roumain (Haiti), Léon Gontran Damas (Guiana Francesa) e, sobretudo o senegalês Léopold Sédar Senghor e na Martinica, Aimé Césaire⁸⁴. (FIGUEIREDO, 1998, p. 7). Tal

⁸⁴ Nascido na Martinica, em 1913, proveniente de uma família de letrados (seu pai era professor), Aimé Césaire teve uma formação aos moldes franceses. Foi absorvido pela cultura assimilacionista de Guadalupe que, ao integrar de maneira falsa, inferioriza os descendentes da diáspora. Depois, ao ir estudar na metrópole, com 18 anos, teve contato com a África, no início, pelo olhar branco. No entanto, posteriormente, cria suas próprias aproximações com o continente e com a consciência negra, por meio da vivência com outros colegas negros (como o senegalês Léopold Sédar Senghor). A partir disso, toma o pensamento vanguardista europeu, usando seus preceitos, sobretudo o surrealista, para resgatar e exaltar a negritude: “nesse movimento dialético, a contradição inicial se anula pela instauração de uma nova contradição, em que o europeu é o perdedor” (FIGUEIREDO, 1998, p. 24). Césaire busca o rompimento com a construção branca do negro como selvagem, bruto, que somente consegue ser considerado humano quando absorve a cultura francesa,

movimento é definido como a tomada de consciência e o reconhecimento de ser negro, herdeiro uma história, cultura e valores, e prega a irmandade compartilhada entre todos os negros, podendo ser dividida, então, em três aspectos: identidade, fidelidade e solidariedade:

A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando se, por exemplo, na atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana. A solidariedade é o sentimento que une, involuntariamente, todos os "irmãos de cor" do mundo; é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum. (DOMINGUES, 2005, p. 31).

A África, para Césaire, torna-se mítica, território ancestral reconquistado por meio do resgate feito pela arte e pela etnologia, sendo matriz para a formação de sua poética. Em 1941, escreve a primeira versão do longo poema *Cahier d'un retour au pays natal*. Ao apropriar-se do pensamento dos povos africanos originários e sua relação com o mundo, o autor tenta criar uma nova imagem do negro: “a poesia de Césaire é cósmica porque ele concebe o homem integrado à natureza, não tentando transformá-la como ocidental, mas abandonando-se à essência das coisas.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 32). Em *Cahier*, Césaire descreve a miséria de seu país e da imagem de “bom negro” imposta pelos brancos, o negro é domesticado, passivo e pacífico diante de sua situação, e a “velha negritude” relacionada com o hediondo e sujo. Em reação a essa situação, o eu-lírico clama por uma nova negritude, positiva, que enfim se levanta:

A negrada que cheira a cebola frita reencontra no seu sangue
derramado o gosto amargo da liberdade

E está de pé a negrada

a negrada arriada

inesperadamente de pé

concepção anteriormente engendrada em seu próprio ser e somente desfeita após o contato com diversas produções etnográficas. Figueiredo ressalta o encontro com o livro *História da civilização africana*, escrito por Leo Frobenius, que relata uma África de grandes civilizações e culturas. Dentro desse contexto efervescente o jovem Césaire se reencontra como negro e desenvolve o que vem a chamar de *Négritude*.

de pé no porão
 de pé nas cabines
 de pé na ponte
 de pé ao vento
 de pé sob o sol
 de pé no sangue
 de pé
 e
 livre (CÉSAIRE, 2012, p. 85-86).

Os escritos⁸⁵ de Césaire tiveram grande repercussão e ecoaram nas obras que refletem sobre a identidade negra e também sobre a literatura. Maryse Condé afirma que a *Negritude* foi importante para que os negros criassem amor próprio, abandonassem a percepção de que a cor de suas peles são uma maldição (SHELTON, 1993, p. 718). Condé e Césaire passaram por processos identitários similares, em que, uma vez em Paris, perceberam que não faziam parte daquela comunidade:

[ambos] farão em Paris a experiência de sua estranheza, de sua alienação, de um exílio negativo em relação a uma comunidade metropolitana que os exclui sem que eles saibam exatamente onde colocar a sua lealdade, sua pertença, sua volta. Na França, “a primeira descoberta que faço, diz Maryse Condé, é que não sou francesa.” (ROSELLO, 1992, p. 97 *apud* FIGUEIREDO, 1998, p. 120).

Maryse Condé afirma que, anteriormente, por causa de sua formação burguesa, acreditava que os negros eram nativos das ilhas do Caribe e que

⁸⁵ Outro texto emblemático de Césaire é *Discurso sobre o colonialismo*, escrito entre 1948 e 1955, momento político pós Segunda Guerra, revoltas coloniais, libertação chinesa e indiana sobre o comando inglês e mais tarde Angola, Moçambique e Argélia. No escrito, que ressoa como manifesto, Césaire reflete sobre a barbárie nazista e a aproxima dos genocídios cometidos pelas investidas coloniais, nas quais resultaram no civilizador descivilizado, pois o contato com outros povos não foi para a troca de conhecimentos e culturas, mas sim movidos “cobiça, violência, ódio racial”. A colonização foi um nazismo anterior, um nazismo aceito e cultivado, pois violentava os povos não europeus. O humanismo moderno é ironizado por Césaire. O escritor recupera discursos (de diversas esferas) que justificavam e glorificavam a barbárie colonial e os paraleliza com as ações de Hitler, que para Césaire, são o resultado dessa filosofia que encobre a dizimação de pessoas e culturas.

necessitou, de forma semelhante a Césaire, fazer o movimento de retorno a África para entender-se como negra, tema que alimenta seus primeiros romances, como fala em entrevista:

Foi aos vinte anos, quando descobri o *Discurso sobre o colonialismo* de Aimé Césaire, que compreendi que a presença de negros no continente americano não era evidente por si mesma, mas sim o resultado de um processo histórico... Graças a Aimé Césaire, fui para a África, onde morei por dez anos. Esse retorno à África permitiu que eu me assumisse como mulher negra e me tornasse a escritora em que me tornei (CHANDA, 2017)⁸⁶.

Todavia, Condé mantém-se crítica ao movimento da *Négritude*, levantando, tanto em sua obra teórica como em sua literatura, diversos apontamentos sobre o pensamento césairiano. A autora compartilha com Glissant a crítica de “que esse movimento, por um lado, se desviava da realidade para apelar por/para outro lugar, a África, e por outro lado, porque criava um novo essencialismo universalizante” (FIGUEIREDO, 1998, p. 58). Podendo até ter um viés racista, Condé declara que essa diluição de um “ser negro” apaga as diversas identidades dos povos que compõem a raça. Ao voltar-se somente à África, as Antilhas, em Césaire, não são estudadas por si, sua cultura própria é obliterada em nome do resgate a terra mátria (CONDÉ, 2004, p. 156). No artigo *Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer* (2000), Condé faz uma leitura crítica dos principais marcos da literatura antilhana, e questiona a relação simplista da *Négritude* com o caribe. As ilhas são consideradas somente um resultado do processo de escravização e opressão colonial, sendo ignorada toda a sua constituição múltipla, e outras questões de sua realidade como a violência contra a mulher:

Esse passado foi a causa de todas as características sociais e culturais e, portanto, explicou tudo: as relações entre homens e mulheres, o sistema familiar, bem como tradições orais ou música popular. É impossível negar que o passado das Antilhas pesa muito sobre o

⁸⁶ “C’est à vingt ans, en découvrant le Discours sur le colonialisme d’Aimé Césaire que j’ai compris que la présence des Noirs sur le continent américain n’allait pas de soi et qu’elle était le résultat d’un processus historique. Grâce à Aimé Césaire, je suis partie en Afrique où j’ai vécu une dizaine d’années. Ce retour en Afrique m’a permis de m’assumer en tant que femme noire et de devenir cet écrivain que je suis devenue.” (CHANDA, 2017).

presente. No entanto, o sistema de *plantation* em que essa sociedade evoluiu, a promiscuidade do mestre branco, a chegada de novos grupos étnicos, como os indianos, também são fatores responsáveis por suas características. Nem tudo pode ser explicado através da escravidão. A sociedade das Antilhas passou a ser considerada um paraíso pervertido pela Europa. Tudo antes da colonização foi idealizado. Consequentemente, da imagem da África, a pátria, foram cuidadosamente erradicadas quaisquer manchas, como a escravidão doméstica ou a guerra tribal e a subjugação das mulheres. (CONDÉ, 2000, p. 154)⁸⁷.

Sobre a construção da literatura de Césaire e seu impacto na produção das ilhas, Condé aponta que *Cahier* e o romance *Gouverneurs de la rosée*, do escritor haitiano Jacques Roumain, "aniquilaram" qualquer produção escrita anterior, pois os dois textos se tornaram sagrados. A literatura até então produzida nas Antilhas foi considerada, sobretudo por Césaire, como simples imitação das criações metropolitanas, não sendo, portanto, arte. Entretanto, essa produção, mesmo "mimética", já era uma forma de desobediência: "[Césaire] estava esquecendo que, naqueles dias, imitar a perfeição já era uma transgressão. O negro não tinha direito a nenhum talento e, durante a escravidão, ser pego lendo um livro significava a morte." (CONDÉ, 2000, p. 153-154).

As obras de Césaire e Roumain estabeleceram diversos códigos que foram adotados pelos escritores antilhanos, tendo como principal a construção da imagem de um herói homem messiânico "cuja ambição é mudar suas sociedades e, assim, reabilitar o homem negro explorado". (CONDÉ, 2000, p.155)⁸⁸. O protagonista clamado em *Cahier*, seria a representação da imagem redentora do negro, que resgataria a tradição e o orgulho retirados pela escravidão e suas consequências. Condé traz também outras

⁸⁷"This past was the cause of every social and cultural feature and thus explained everything: the relationships between men and women, the family system, as well as oral traditions or popular music. It is impossible to deny that the West Indian past weighs heavily on the present. Nevertheless, the plantation system in which this society evolved, the promiscuity of the white master, the arrival of new ethnic groups such as the Indians, are factors responsible for its characteristics as well. Not everything can be explained through slavery. West Indian society came to be considered as a Paradise perverted by Europe. Everything prior to colonization was idealized. Consequently, from the image of Africa, the motherland, were carefully eradicated any blemishes such as domestic slavery, or tribal warfare, and the subjugation of women." (CONDÉ, 2000, p. 154).

⁸⁸ "whose ambition is to change their societies and thus rehabilitate the exploited Black Man." (CONDÉ, 2000, p. 155).

características disseminadas por esses escritos, apontando a predominância do pensamento centrado no homem, em suas conquistas míticas e no profundo silenciamento da mulher:

1. O enquadramento deve ser a terra nativa.
2. O herói deve ser do sexo masculino, de origem camponesa.
3. A mulher corajosa e trabalhadora deve ser a auxiliar na luta pela comunidade dele.
4. Embora façam filhos, nenhuma referência deve ser feita ao sexo. Se houver, será sobre a sexualidade masculina.
5. Obviamente, a heterossexualidade é a regra absoluta.
6. Deve-se ter pena da sociedade, mas nunca criticá-la. Todos os seus erros devem ser redimidos pelo herói masculino (CONDÉ, 2000, p.156)⁸⁹.

Maryse Condé escreve que as produções literárias, desde então, tornaram-se reescritas da obra de Césaire e Roumain, e do sonho da reunião de todo o mundo negro rompido pelo sistema colonial. No entanto, o anseio se desfez pois, após o final da 2ª guerra e o começo do processo de descolonização, os participantes das iniciativas da *Négritude* assumiram cargos de chefes de estado em seus países, os integrantes estadunidenses se engajaram na luta dentro de seu território e as Antilhas continuaram sendo somente departamento francês: "assim, o sonho de um mundo negro unido foi destruído" (CONDÉ, 2000, p. 155)⁹⁰.

Em *Traversée de la mangrove*, a *Négritude* é citada pelo personagem Lucien Évariste, *l'écrivain*. Sua trajetória é similar à de Aimé Césaire, poeta martinicano e um dos principais nomes do movimento: de família abastada, vai estudar em Paris, onde se aproxima do movimento estudantil e político.

⁸⁹ "1. The framework should be the native land.
 2. The hero should be male, of peasant origin.
 3. The brave and hardworking woman should be the auxiliary in his struggle for his community.
 4. Although they produce children, no reference should be made to sex. If any, it will be to male sexuality.
 5. Of course, heterosexuality is the absolute rule.
 6. Society should be pitied but never criticized. All its errors should be redeemed by the male hero." (CONDÉ, 2000, p.156).
⁹⁰ "thus the dream of a united black world was shattered" (CONDÉ, 2000, p. 155).

Retornando a Guadalupe, vira editor e responsável pelo programa de rádio que conta a história dos heróis, mártires e patriotas negros. Ele tenta, em vão, afirmar a Francis Sancher a necessidade de uma literatura engajada: “Lucien gritou, afirmando que a literatura era necessariamente uma extensão de uma luta, recorrendo ao resgate de Césaire e suas armas milagrosas. Francis Sancher começou a rir: – Eu costumava falar assim antes.” (CONDÉ, 1989, p. 221)⁹¹.

Tal passagem é, para Lydie Moudileno, uma forma de colocar o discurso de Césaire como algo superado dentro da obra de Condé: “embora ela confirme, citando-o, o caráter canônico de Césaire, ela mostra, pelo pequeno lugar que lhe dá em seus próprios escritos, que ele não deve mais ocupar o centro da cena literária”. (MOUDILENO, 1997, p. 35 *apud* LOUVIOT, 2010, p. 647)⁹². Sancher converte-se em objeto de fascinação para Lucien, ao imaginá-lo como um dos participantes heróicos da Revolução Cubana. No entanto, é recebido, junto de suas aspirações e seus discursos, de forma paternal, quase debochada. No encontro de Lucien com Sancher os sonhos revolucionários soam *naïves* diante da multiplicidade incontrolável e incontornável do mundo, evidenciando que as reivindicações levantadas pelo movimento estão, de alguma forma, ultrapassadas para a autora, que olha para o contexto de Guadalupe e não mais para África perdida. (SHELTON, 1993, p. 718).

Como vimos até aqui, a Negritude tem como estética a poetização das origens africanas. No entanto, no vocabulário de Condé, a palavra origem é diversas vezes relativizada e ironizada. A autora prefere substantivar as andanças, o nomadismo da diáspora negra e sua identidade fraturada: “Condé desconstrói a história da continuidade histórica que está no cerne da canção lírica da *Négritude*.” (KEMEDJO, 2010, p. 184)⁹³. A matriz original é desintegrada, a raiz não atravessa mares, que não existia mesmo em África, lugar de diferentes povos e culturas. Em romances como *Heremakhonon* (1976),

⁹¹ “Lucien se récria, affirmant que la littérature était nécessairement le prolongement d’un combat, appelant à la rescousse Césaire et ses armes miraculeuses. Francis Sancher éclata de rire: — Je parlais comme ça avant.” (CONDÉ, 1989, p. 221).

⁹² “bien qu’elle confirme, en le citant, le caractère canonique de Césaire, elle montre par le peu de place qu’elle lui accorde dans ses propres écrits qu’il ne doit plus occuper le devant de la scène littéraire.” (MOUDILENO, 1997, p. 35 *apud* LOUVIOT, 2010, p. 647).

⁹³ “Condé déconstruit le récit de la continuité historique qui est au cœur du chant lyrique de la Négritude.” (KEMEDJO, 2010, p. 184).

La Vie scélérate (1987), *Les Derniers rois mages* (1992), *Desirada* (1997) e *Célanire cou-coupé* (2000) há a crítica ao retorno à África, nos quais os personagens muitas vezes se frustram em busca dessa "identidade perdida" e se vêem no meio do turbilhão político, muitas vezes violento, que se formou após as libertações das colônias. O sonho do levante negro é desfeito pelas contradições da realidade:

Condé entende isso tão bem que faz de seu projeto literário não uma celebração romântica das glórias originais, mas um inventário das estruturas mentais, das forças políticas, econômicas ou mitológicas que determinam os destinos dos povos nos momentos decisivos de sua marcha pelo tumulto da história (KEMEDJO, 2010, p. 188)⁹⁴.

A escritora de um outro imaginário diaspórico, por meio da transgressão, que se aproxima de Césaire – "pensar claro, entender atrevidamente" (CÉSAIRE, 1969, p. 12) – ao mesmo tempo se afasta, negando certezas e unidades homogêneas ao adotar a identidade-mangue. A escritora foca seu olhar atento e questionador não somente nas metrópoles europeias, como também para o continente africano e o risco da mistificação.

A *Créolité* se institui como um movimento teórico-literário que busca fazer com que o escritor antilhano seja consciente de seu ser e do seu meio. O termo se expande para um conceito ontológico "que busca explicar o mundo antilhano através de uma concepção mestiça" (BEIRA, 2017, p. 56), como o resultado de uma fusão que desmancha a pretensão da homogeneidade, dado que o contexto do povo das ilhas e de sua literatura é consequência do contato de diferentes culturas, que resulta em uma identidade múltipla. O conceito também propõe a valorização da cultura tradicional crioula, composta por seus contos, músicas, provérbios, etc., tendo o contador de histórias, o *griot*, como sua personificação:

os escritores querem se nutrir das tradições populares para assim criar esses heróis populares e anônimos, que contam e recontam, escrevem e reescrevem uma história sem importância, sem grandes fatos ou

⁹⁴ "Condé le comprend si bien qu'elle fait de son projet littéraire, non pas une romantique célébration des gloires originelles, mais un état des lieux des structures mentales, des forces politiques, économiques ou mythologiques qui déterminent les destinées des peuples dans les moments décisifs de leur marche à travers le tumulte de l'histoire." (KEMEDJO, 2010, p. 188).

grandes homens, que parece esquecida por todos (inclusive pelos próprios antilhanos) (FIGUEIREDO, 1998, p. 116).

O texto-manifesto *L'Éloge de la créolité*, publicado em 1989, é a base referencial do movimento. Escrito por Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé e Raphaël Confiant, constrói um novo olhar para a literatura e o ser antilhano a partir *de* e *em* resposta aos trabalhos de Césaire e, principalmente, de Glissant, a quem os autores dedicam o escrito. De acordo com Chamoiseau, o texto possui duas dimensões:

A primeira diz respeito à dimensão do lugar, onde nascem inúmeras urgências, ou seja, a língua crioula, o autodesprezo, a história, a relação com os heróis martinicanos. A segunda preza pela dimensão relacional, logo, o sentido final da obra é mostrar sua relação no mundo e revolução no mundo (BEIRA, 2017, p. 25).

É proposto um novo olhar para si, na tentativa de se desprender das amarras impostas pela cultura francesa. A ideia é recuperar e valorizar todas as formas de arte e modos de vida do povo crioulo, resistindo ao apagamento das tradições impulsionado pela assimilação colonial e, assim, questionar os valores ocidentais mascaradamente universais: “a visão interior desfaz primeiro a velha imagem francesa que nos reveste e restitui a nós mesmos em um mosaico renovado pela autonomia de seus elementos, sua imprevisibilidade, suas ressonâncias tornadas misteriosas.” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993 *apud* BEIRA, 2017, p. 113).

É possível observar diversos aspectos em *Traversée* que se conectam com o manifesto. O imaginário do mangue, por exemplo, é bastante presente no *Éloge*, o espaço de enlaces de diferentes raízes é o que define a *Créolité*, descrita como “nossa sopa primitiva e nosso prolongamento, nosso caos original e nosso manguezal de virtualidades.” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993 *apud* BEIRA, 2017, p.116). As identidades no romance de Condé se compõem da mesma forma que o próprio romance, como um mosaico, a imagem fragmentada reproduzindo uma Totalidade, conceito glissantiano que também atravessa as obras dos autores da *Créolité*. Outra aproximação possível é pensar na *irrupção da modernidade*, em que os autores pontuam a necessidade de se escrever uma literatura antilhana, mas que não esteja fora

da história da literatura do mundo inteiro, pois os escritos de Condé dialogam fortemente com a produção literária de outros lugares, como em *Corações migrantes* (2002), no qual ocorre uma releitura do clássico de Brönte, *O morro dos ventos uivantes*, ou caso do *Traversée*, em que há o diálogo direto com a literatura de William Faulkner (SOURIEAU e CONDÉ, 1999, p. 1093), na forma fragmentada e nebulosa do romance.

Apesar das ligações entre os postulados do texto-manifesto e a obra de Condé, e de sua importância dentro da literatura antilhana, o *Éloge* pode ser entendido como mais uma forma de normatização da produção literária, pois os verbos conjugados no futuro funcionam como imperativos que indicam como deve ser a escrita das ilhas (VAMBORRE, 2010, p. 69). Ao analisar o movimento, Condé escreve que a impressão dada pelo manifesto não é de originalidade ou ruptura, mas sim de algo que já foi dito, convertendo a forma de fazer literatura e pensar cultura e identidade em algo mais fechado, taxativo: “ao lê-lo, parece se testemunhar o surgimento de uma nova ordem, ainda mais restritiva que a existente.” (CONDÉ, 2000, p. 159)⁹⁵.

De acordo com a autora, a maior contribuição da *Créolité* foi a linguagem inovadora, sobretudo com Chamoiseau. Contudo, há poucas alterações em relação aos modelos já citados para a literatura antilhana, sendo elas: o surgimento de mais possibilidades de personagens, não mais presos na tríade *béké*-homem negro-mulato; a sexualidade se faz presente, no entanto somente a masculina; os personagens não são mais super-homens ou com ambições messiânicas de revolução, mas as personagens femininas continuam presas a estereótipos negativos (CONDÉ, 2000, p. 159).

Aprofundando-se na crítica ao movimento, Condé aponta que o resgate da tradição crioula pode estar preso em uma realidade que não corresponde mais com as mudanças sociais nas Antilhas, na qual a maioria de seus moradores saem das ilhas para tentar a vida na metrópole, nos Estados Unidos, Canadá ou outros países europeus; outros nem ao menos sabem falar *créole*; além da vinda de brancos, saídos da França, para ocupar cargos públicos, ou mesmo desempregados, mudando a estrutura rígida herdada da *plantation*. A literatura antilhana do fim do século XX, por ainda estar presa na

⁹⁵ “reading it, one seems to witness the emergence of a new order, even more restrictive than the existing one.” (CONDÉ, 2000, p. 159).

construção de uma autenticidade, não acompanhou as transformações que aconteceram nas ilhas (CONDÉ, 1995, p. 307).

A questão do *créole* é uma das bases do *Éloge*. A língua é colocada como a forma de expressão verdadeira dos habitantes antilhanos, da sua subjetividade:

O *créole*, nossa língua primeira para nós Antilhanos, Guianenses, Mascarenhos, é o veículo original do nosso eu profundo, do nosso inconsciente coletivo, do nosso gênio popular, essa língua continua a ser o rio da nossa criouldade aluvial. Com ela nós sonhamos. Com ela resistimos e nos aceitamos. (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993 *apud* BEIRA, 2017, p. 130).

Os autores afirmam que, ao não aprender o *créole*, as crianças têm, de forma violenta, sua criatividade tolhida (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993 *apud* BEIRA, 2017, p. 130). Eles depositam, assim, todo o impulso criativo e originalidade na língua, que carrega a “palavra ancestral” a qual o escritor deve se submeter (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993 *apud* BEIRA, 2017, p. 131)⁹⁶. Contudo, é simples ver a limitação de tais posições, pois Condé não foi educada em *créole*. Não é possível afirmar, então, que uma escritora com mais de trinta livros publicados, diversos deles falando sobre as ilhas, sofre de falta de criatividade por não dominar a língua da Crioulidade. Manter-se na oposição binária do *créole*/francês pode parecer revolucionário, mas é um atraso, como Condé argumenta:

Este é apenas um legado da obsessão colonial entre vencedor e vítima. Falsamente revolucionária, essa dicotomia linguística é, na realidade, retrógrada e nega as descobertas fundamentais sobre a ordem e o poder da sociedade envolvidos em qualquer idioma (CONDÉ, 1995, p. 308-309)⁹⁷.

⁹⁶ No artigo *La Créolité, vingt ans après* Jean Bernabé faz uma revisão do manifesto e revisita a questão da língua, afirmando que é possível uma cultura ser criouldizada mesmo sem falar *créole*, como o caso do Brasil. E complementa: “S’il est courant de qualifier les langues de “créoles”, il ne semble pas évident qu’on puisse pertinemment utiliser cet adjectif pour définir de manière objective un individu, une culture et une société, au motif que se parlerait une langue dite créole. Il ne suffit pas à un groupe humain de parler un créole pour être légitimement qualifié de créole. Le risque encouru serait de tomber dans une pratique idéaliste, essentialiste et identitariste.” (BERNABÉ, 2012, p. 25).

⁹⁷ “Celle-ci n’est qu’un héritage de l’obsession coloniale entre vainqueur et victime. Faussement révolutionnaire cette dichotomie linguistique

Em *Traversée*, a questão é também colocada por Lucien Évariste e sua tentativa de escrever um romance histórico que represente o passado nacionalista das Antilhas. Lucien consulta seus amigos patriotas e eles salientam que o romance deveria ser escrito em *créole*, língua que nunca aprendeu e nunca teve permissão de usar. Esse impasse o trava, deixa-o imóvel diante da máquina de escrever: “não se atrevendo a admitir seu desamparo, [Lucien] olhou sem tocar na máquina de escrever eletrônica que tinha comprado com grandes custos” (CONDÉ, 1989, p. 218)⁹⁸. Ao encarar o dilema imposto pelo pensamento patriota, o escritor é impelido a fazer uma escolha sempre excludente entre o francês e o *créole*: escolher o *créole* leva a uma negação da arte.

Escolher o francês leva à negação da língua materna e da experiência de Guadalupe.” (VANBORRE, 2010, p.72-73)⁹⁹. Lucien, impotente defronte dessas questões, representa a obstrução que discursos como o da Crioulidade podem carregar, apagando a criatividade, a matéria principal da literatura (CONDÉ, 2000, p. 160). A escrita não deve ficar presa nos limites estreitos das ilhas, fechando o mar que é, como Glissant pontua, aberto “que difrata e leva à efervescência da diversidade” (2005, p. 17). Ao pensar sobre a Crioulidade, Condé reafirma sua posição em defesa de diversas construções para o ser antilhano, prezando sempre a multiplicidade: “O escritor antilhano não é mais nativo e, portanto, não é mais *créole* no sentido em que foi entendido no século XVIII...e no *Éloge de la créolite*. Não há múltiplas versões da antilhanidade? Novas acepções para a *créolité*?” (CONDÉ, 1995, p. 310)¹⁰⁰. Condé reivindica a liberdade de ser e de criação, a existência de crioulidades plurais, que englobe

est en réalité passéiste et nie les découverts fondamentales sur l'ordre et le pouvoir sociétal impliqué dans toute langue.” (CONDÉ, 1995, p.308-309).

⁹⁸“n’osant avouer son impuissance, regardait sans y toucher la machine à écrire électronique qu’il avait achetée à grands frais” (CONDÉ, 1989, p. 218.).

⁹⁹ “Choisir le créole mène à un déni de l’art. Choisir le français mène à un déni de la langue maternelle et de l’expérience guadeloupéenne” (VANBORRE, 2010, p.72-73).

¹⁰⁰“L’écrivain antillais n’est plus natif-natal et donc n’est plus créole au sens où on l’entendait au XVIIIe siècle... et dans l’*Éloge de la créolité*. N’y a-t-il pas des versions multiples de l’antillanité? Des acceptions nouvelles de la *créolité*?” (CONDÉ, 1995, p. 310).

relacionamentos diversos e individuais com a realidade antilhana, com a oralidade e a tradição.

3.3 QUESTÃO DE GÊNERO

Como vimos anteriormente, os movimentos literários antilhanos se preocupavam com a construção da identidade de seu povo e da valorização de sua cultura, porém são majoritariamente masculinos (ARNOLD, 1995, p. 21). As mulheres estão pouco incluídas em suas elaborações ou mesmo em suas problemáticas. Não obstante esse apagamento, as mulheres nas Antilhas escrevem. Contudo, encontram um contexto em que suas literaturas são colocadas em segundo plano, não são consideradas como produções coexistentes à escrita dos homens, mas são criticadas a partir dos modelos estabelecidos pelos movimentos identitários (masculinos) das ilhas, tidos como norma. As produções dessas autoras impulsionam a leitura crítica desses modelos que, por vezes, reproduzem máximas sexistas que estereotipam ou invisibilizam as mulheres.

A *Négritude* de Aimé Césaire apresenta um discurso focado na busca pela reabilitação do **homem** negro. Em *Cahier* e na peça *Et le chien se taisaient* (1956) há visões estereotipadas da figura da mãe e do amor, relacionadas ao humanismo universal que defende a submissão maternal como resultado de uma necessidade biológica, ou seja, a reafirmação do instinto materno. Esses símbolos são posicionados em contraposição ao masculino: “O herói sofredor masculino da Négritude deve transcender essas representações da fraqueza feminina, para realizar sua masculinidade salvadora no futuro radiante que acena além do seu presente autossacrifício”. (ARNOLD, 1995, p. 22)¹⁰¹. As mulheres são colocadas como antagonistas em relação aos heróis ou como simples auxiliares na trajetória messiânica do homem negro. (CONDÉ, 2000, p. 156).

¹⁰¹ “The suffering male hero of négritude must transcend these representations of feminine weakness in order to realize his salvatory maleness in the radiant future that beckons beyond his present sacrifice of self” (ARNOLD, 1995, p. 22).

A literatura antilhana escrita por mulheres é esquecida, ignorada ou incompreendida. Como escreve Condé ao analisar a leitura de Frantz Fanon do livro *Je suis martiniquaise* (1948), de Mayotte Capécia, em *Pele negra, máscaras brancas*, no qual ele dedica um capítulo sobre o desejo de embranquecimento exposto pela narradora. Todavia, são apontadas divergências no texto de Fanon: “ele deliberadamente confunde a *autora* e o objeto de sua *ficção*” (CONDÉ, 2000, p. 161, grifo da autora). Fanon lê o *je* (eu) que narra a história como sendo invariavelmente a voz de Capécia. No entanto, mesmo que haja essa correspondência, Condé afirma que é necessário pensar em seu contexto histórico, no qual o desejo de embranquecimento era compartilhado em todas as sociedades que sofreram a violência da escravidão.

Outro ponto ignorado é o retrato profundo do pai de Mayotte e a relação violenta e irresponsável que tinha com a esposa. Ao presenciar o sofrimento de sua mãe, a narradora poderia ter criado a imagem negativa do homem negro e o apego à salvação que poderia vir do homem branco. Para Condé a interpretação de Fanon obscureceu outras possibilidades de análise do livro de Capécia:

Ao contrário do que Frantz Fanon pensa e diz, *Je suis martiniquaise* é um testemunho escrito precioso, o único que possuímos, da mentalidade de uma garota das Antilhas naqueles dias, da impossibilidade de construir uma estética que a permitisse entrar em acordo com a cor de sua pele (2000, p. 161)¹⁰².

Em seu texto, Fanon aponta que a masculinidade do martinicano foi usurpada pelos processos de colonização e assimilação. Para ele não existe a possibilidade de haver homossexualidade na Martinica. Mesmo quando fala de homens *crossdressing*, ele afirma que são atraídos por mulheres e são heterossexuais. Os homens que seriam homossexuais, não o são de verdade, pois, ao ocorrer o resgate do homem martinicano, voltariam à heterossexualidade (ARNOLD, 1995, p. 24).

102 “Contrary to what Frantz Fanon thinks and says, *Je suis martiniquaise* is a precious written testimony, the only one that we possess, of the mentality of a West Indian girl in those days, of the impossibility for her to build up an aesthetics which would enable her to come to terms with the color of her skin.” (CONDÉ, 2000, p. 161).

A tentativa de resgate da masculinidade do homem antilhano é posta na figura do *marron* na literatura de Césaire, que se transforma em um "super-homem", escapando da realidade do povo antilhano (ARNOLD, 1995 p. 26-27). Há, então, somente duas construções da imagem do homem na literatura antilhana: o super-homem de Césaire e o submisso homossexual de Fanon, já que a posição real de homem é ocupada pelo colonizador. Em *Le discours antillais* (1997) vemos que Glissant, um dos únicos que busca refletir sobre o sexismo antilhano, considera a história oficial da Martinica como constituída a partir de seus descobridores e governantes, todos homens.

Ele observa que a História é gendrada e, no caso de um lugar colonizado, é submissa ao masculino, ocorrendo a feminização das culturas dos povos colonizados, justificando assim a sua subjugação. O machismo das ilhas está, então, diretamente relacionado com as questões coloniais e a busca do homem antilhano de recuperar o poder usurpado. O autor também pontua a agressividade da língua *créole* quando relacionada ao sexo:

O machismo antilhano, que não estava ancorado na autogestão da dominação masculina, mas baseado em simulacros pelos quais o homem antilhano se dava a ilusão de poder, não poderia ter desenvolvido tais transcendências. É um machismo sem sublimação [...] por isso, propaga uma incrível brutalidade de modos. Seria necessário estudar, em comparação com outras línguas, a gama de expressões agressivas com que a língua crioula permite que um homem se vanglorie de ter feito amor com uma mulher. "Coupé famm'la, batt famm'la", "raché famm'la" ("cortar a mulher; bater na mulher"; "podar a mulher"): a transitividade mutilante desses verbos proíbe qualquer prática hipócrita de transcendência na visão do feminino" (GLISSANT, 1997, p. 513)¹⁰³.

¹⁰³ "Le machisme antillais, qui ne s'ancrait pas dans l'autogestion d'une dominations mâle, mais qui reposait sur des simulacres par quoi l'homme antillais se donnait l'illusion d'un pouvoir, n'aurait pu développer de telles transcendances. C'est un machisme sans sublimation, si l'on excepte celle de la mère protectrice. Aussi bien propage-t-il une inouïe brutalité de manières. Il faudrait étudier, comparativement à d'autres langues, l'éventail des expression agressiver par quoi la langue créole permettait à un homme de se vanter d'avoir fait l'amour avec une femme. <<Coupé famm'la, batt famm'la>>, <<raché famm'la>> (<<couper la femme; battre la femme; tailler la femme>>): la transitivité mutilante de ces verbes interdit toute pratique hypocrite de transcendence dans la vision du féminin." (GLISSANT, 1997, p. 513).

Na Crioulidade, o herói muda, é o *conteur*, o *griot* – substituindo o *marron* – aquele que carrega a tradição oral de toda a cultura crioula, sendo papel dos escritores resgatar a linguagem do contador de histórias castrado pela assimilação cultural. No texto *Éloge de la créolite*, as mulheres são citadas somente uma vez, por meio da imagem da mãe que obriga a criança a falar francês, retirando sua inventividade crioula: “Cada vez que uma mãe, acreditando favorecer a aquisição da língua francesa, afastou o *créole* da garganta de uma criança, isso foi apenas um golpe para imaginação desse último, um envio de deportação da sua criatividade.” (BERNABÉ; CHAMOISEAU; CONFIANT, 1993, *apud* BEIRA, 2017, p.130). Dentro do pensamento de Bernabé, Chamoiseau e Confiante não se encontram as avós e tias, possuidoras das histórias orais e da medicina natural (que somente irão aparecer nas literaturas escritas por mulheres). O lugar é totalmente ocupado pela figura masculina do contador de histórias, que recebe a alcunha de ancestral único e possui o escritor (homem) como seu herdeiro (ARNOLD, 1995, p. 37).

A *Créolité* pretende abranger a celebração da diversidade de origem, raça e classe, mas não de gênero. Para Price e Price (1997) o posicionamento dos crioulistas é resultado do sexismo cotidiano martinicano, no qual os homens são cúmplices no silenciamento das mulheres, que são relegadas somente a esfera doméstica e/ou reprodutiva, sem participação social ou sem ocupar espaços como na política e na arte antilhana, dando aos homens a autoridade total e exclusiva. Em *Lettres créoles* (1999), livro em que Chamoiseau e Confiante pretendem fazer um levantamento da produção literária das ilhas, o espaço para o trabalho das escritoras é mínimo. Nomes relevantes são ignorados, há somente três parágrafos para a obra de Condé, que já contava com diversos escritos. Além de apresentar uma leitura sexista de Schwarz-Bart, grifando atributos físicos da autora, ao invés de falar sobre seu trabalho literário, encerrando-a em uma concepção de feminilidade:

Um encontro com a romancista de Guadalupe Simone Schwarz-Bart é sempre um prazer. Bela em seu jeito inalterável, o cabelo solto no rastro das tranças anteriores, o olhar blasé de suas pálpebras, o sorriso

largo, uma sedução e simplicidade simultâneas. (CHAMOISEAU E CONFIANT, 1991, p. 182 *apud* PRICE e PRICE, 1997, p. 19)¹⁰⁴.

Maryse Condé aponta em entrevista que o Caribe carrega uma cultura machista, que se reflete também na literatura, centralizada nos homens. As mulheres não têm espaço e liberdade, no entanto aponta sempre a existência da sua produção e de outras conterrâneas, que escrevem mesmo diante de um contexto tão fechado:

Os homens continuam a dominar. O Caribe é um país terrivelmente machista, onde os homens sempre têm um lugar especial que as mulheres não têm. Escrevemos, Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau e eu porque não existem grandes escritores homens em Guadalupe como Césaire e Glissant. Preenchemos o espaço da melhor maneira possível, mas, por mais que tentemos, nunca conseguiremos nos igualar, aos olhos de nossos compatriotas, escritores do sexo masculino. É um fato: o escritor homem tem automaticamente uma estatura, um peso, que uma mulher nunca terá. (VANBORRE, 2010, p. 214)¹⁰⁵.

A autora analisa as obras escritas por mulheres nas Antilhas e explicita que as escritoras e suas personagens femininas são as que rompem com a norma, que causam a desordem, que considera a força motriz da criação literária:

No mito de origem *Bambara*, após a criação da terra e a organização de tudo em sua superfície, a desordem foi introduzida por uma mulher. Desordem significava o poder de criar novos objetos e modificar os existentes. Em uma palavra, desordem significava criatividade (CONDÉ, 1993, p. 160)¹⁰⁶.

¹⁰⁴ “A meeting with the Guadeloupean novelist Simone Schwarz-Bart is always a pleasure. Beautiful in her inalterable manner, the hair flowing free in the wake of former braids, the blase look of her eyelids, the wide smile, a simultaneous seductiveness and simplicity.” (CHAMOISEAU E CONFIANT, 1991, p. 182 *apud* PRICE e PRICE, 1997, p. 19).

¹⁰⁵ “Les hommes continuent à dominer. Les Caraïbes sont des pays terriblement machistes où les hommes ont toujours eu une place de choix que les femmes n’ont pas. Nous écrivons, Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau et moi parce qu’il n’y a pas en Guadeloupe de grands écrivains hommes comme Césaire, et Glissant. On remplit l’espace comme on peut, mais quels que soient les efforts que nous puissions faire, nous n’arriverons jamais à égaliser, aux yeux de nos compatriotes, les écrivains mâles. C’est un fait: l’écrivain masculin a automatiquement une stature, un poids qu’une femme n’aura jamais.” (VANBORRE, 2010, p. 214).

¹⁰⁶ “In a Bambara myth of origin, after the creation of the earth, and the organization of everything on its surface, disorder was introduced by a woman. Disorder meant the power to create new objects and to modify

O desconcerto é um dos temas apresentados pelas autoras: personagens e/ou protagonistas têm surtos, enlouquecem ou se suicidam são comuns. As mulheres são falíveis, sofrem em decorrência de suas vivências, não são figuras míticas e redentoras. Os livros exploram a necessidade de discutir o racismo “em casa”, entre si, antes de cobrar uma postura do mundo. Além de apresentar as consequências internas dos processos discriminatórios, há a presença de reflexão interior, ausente nos textos dos homens: “sempre que as mulheres falam, elas desagradam, chocam ou perturbam. Seus escritos sugerem que, antes de pensar em uma revolução política, a sociedade das Antilhas precisa de uma psicológica.” (CONDÉ, 2000, p.161)¹⁰⁷, a revolução precisa ser também por dentro. As autoras relatam a dificuldade de ser mulher nas Antilhas, a imagem negativa que isso carrega, além dos impasses em seus relacionamentos com os homens. A partir do olhar individual, íntimo, elas exprimem as dificuldades de ser colonizada, as questões raciais, familiares e também identitárias. As problemáticas são encarnadas em seus corpos:

Parece que as mulheres se interessam por coisas que se chamam íntimas e que, na verdade, são problemas sociais. Elas falam muito sobre questões de cor, relacionamento com homens e crianças. Eles falam mais sobre tudo isso do que sobre grandes questões como racismo, exploração ou ideologia (PFAFF, 2016, p. 60)¹⁰⁸.

A mulher antilhana encarna o exotismo tropical, ela é objetificada pelo olhar do outro, caracterizada como sensual, feliz, quente como os verões equatoriais: "A mulher antilhana, mais do que qualquer outra, foi vítima de esquematizações abusivas. Usando uma madras, ela vê sua suposta imagem adornar as paredes das agências de viagens e encorajar a felicidade dos

the existing ones. In a word, disorder meant creativity” (CONDÉ, p. 160, 1993).

¹⁰⁷ “Whenever women speak out, they displease, shock, or disturb. Their writings imply that before thinking of a political revolution, West Indian society needs a psychological one.” (CONDÉ, 2000 p.161).

¹⁰⁸ “Il semble que les femmes s'intéressent à des choses qu'on appelle intimistes et qui, en fait, sont des problèmes de société. Elles parlent beaucoup des problèmes de couleur, des rapports avec les hommes et les enfants. Elles parlent plus de tout cela que de grands problèmes comme le racisme, l'exploitation ou l'idéologie.” (PFAFF, 2016, p. 60).

pacotes." (CONDÉ, 1993, p. 63)¹⁰⁹. Ao narrar a interioridade, a literatura das mulheres antilhanas expõe o estado de seu espírito que, ao contrário da imagem vendida das ilhas, é completamente ocupado pela "ansiedade e desordem." (CONDÉ, 1993, p. 63)¹¹⁰. O retrato paradisíaco é desmentido, a natureza insular se torna a imagem do isolamento e da objetificação vividos pelas personagens dessas narrativas, ilhas dentro de ilhas.

A imagem do herói homem antilhano soa incongruente para Condé. A autora cita dois estudos (*My Mother Who Fathered Me* de Edith Clarke, publicado em 1966 e *Se kouto sel* publicado em 1981) sobre as famílias no Caribe que, apesar da distância temporal, apresentam como resultado as mesmas condições estruturais: a repetida ausência e descaso dos homens com suas famílias, em que as mães são forçadas a sustentar a casa e educar os filhos, distante do herói insurgente descrito pelos escritores, "no entanto, apesar dessa realidade sociológica, nos alimentamos de retratos triunfantes de heróis messiânicos que voltam para casa para revolucionar suas sociedades..." (CONDÉ, 2000, p. 163)¹¹¹.

Apesar de manterem a estrutura tradicional (pai, mãe e filhos), as famílias em *Traversée* são fracassadas. Não há comunicação, os maridos são ausentes e autocentrados, como Loulou Lameaulnes e Sylvestre Ramsaran, que submetem as mulheres a traições humilhantes, são violentos e são comumente frustrados, impotentes. As relações familiares se baseiam em culpa, posse e disputa de poder, gerando um sentimento constante de solidão e incompreensão. A sátira ao herói também se encarna em Sancher que, apesar de ter uma imagem marcante que desestabiliza os personagens, é diversas vezes descrito como medroso e paranoico, que chora durante a noite por conta de pesadelos. Fonkue (2010, p. 82) pontua que esse revés escrito por Condé é um antidiscurso contra a retórica do herói homem triunfante, o *marron* e o *conteur*.

¹⁰⁹ "La femme antillaise, plus qu'une autre, a été victime de schématisations abusives. Coiffée d'un madras, elle voit sa prétendue image orner les murs des agences de voyage et inciter à des bonheurs à forfait." (CONDÉ, 1993, p. 63).

¹¹⁰ "angoisse et désordre." (CONDÉ, 1993, p. 63).

¹¹¹ "however, in spite of this sociological reality, we have been fed upon triumphant portrayals of messianic heroes coming back home to revolutionize their societies...." (2000, p. 163).

A escritora nega também o papel heróico da *Créolité* ao afirmar que não é uma *griotte*, uma versão feminina do contador de histórias. Ela declina a função de transmissão e perpetuação de culturas, que poderia ser um contrato com a coletividade e com a tradição, prejudicando a liberdade individual de criação, fundamental para a poética da autora: “Um *griot* é alguém que se enche de elogios. Acho que meus livros são o oposto de mitos, invenções, elogios e cumprimentos. Não, eu não sou uma *griotte*.” (PFAFF, 2016b, p. 68)¹¹². A autora preza por anti-heróis e personagens não exemplares, evita a escrita moralizante e a fabricação de mitos. Vemos Sancher e os outros personagens de *Traversée* contraditórios, falíveis, revoltados, rebeldes que transmitem o anseio de transgressão da escrita de Condé.

As escritoras antilhanas não consideram o uso do *créole* a única forma de expressar suas identidades ou o contador de histórias como fonte da tradição. Maryse Condé e sua conterrânea Simone Schwarz-Bart constroem vários exemplos da transmissão da cultura ancestral como uma atividade feminina “passando de uma avó ou outra figura idosa para a neta ou outra jovem que continuará a tradição” (ARNOLD, 1995, p.37). Como ocorre no romance *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* em que May Yaya transmite para Tituba os conhecimentos mágicos das plantas, dos feitiços e das histórias ou em *Traversée*, no qual a personagem Man Sonson herda de sua mãe o poder da visão e da magia, ela enxerga além, visualiza as multiplicidade das pessoas com sua sensibilidade aguçada.

A sexualidade é explorada, contrariando o tabu que só era rompido pela descrição da sexualidade masculina. As personagens têm prazer sexual em suas relações com os homens, mas suas vidas não se canalizam nessas atividades. Tituba, apesar de ter nascido de um estupro, pratica sua sexualidade com liberdade, cria conexões com seus parceiros (não somente homens, há a relação lésbica com Hester), suas experiências são descritas partindo das suas sensações e prazeres. Também em *Traversée* a sexualidade é narrada por meio da vivência das personagens mulheres: Mira, Vilma, Dodose Pelagie e Dinah descrevem suas experiências não somente como fonte de deleite, mas também

¹¹² “Un *griot* c’est quelqu’un qui couvre d’éloges. Moi, je pense que mes livres sont le contraire de mythes, de fabrications, d’éloges et de compliments. Non, je ne suis pas une *griotte*.” (PFAFF, 2016b, p. 68).

como empoderamento de seus corpos, como uma forma de exercer a sua independência.

As mulheres escritoras antilhanas habitam camadas de paratopias¹¹³ e lugares de resistência, uma dupla marronagem, quilombolismo, desviando das definições do que é literatura produzida nas ilhas e se impondo diante das exclusões sofridas pelo gênero. Ao não estar completamente associada com os movimentos literários antilhanos, tendo como um dos motivos ser uma escritora mulher, Condé ocupa um lugar de autonomia, no qual, ao se afastar de modelos e construções que podem reproduzir preconceitos e estereótipos, explora a sua literatura tendo como principal guia a criatividade e constrói, em sua poética, uma visão particular sobre a literatura e identidade antilhana.

4 RAVINA: AS MULHERES DE *TRAVERSÉE DE LA MANGROVE*

Traversée de la Mangrove é composto por alternância de vozes. Seus capítulos escritos em primeira pessoa contêm as personagens, narradoras-testemunhas, em sua maioria mulheres, colocadas em contraposição aos capítulos escritos em terceira pessoa, que trazem a perspectiva dos homens. As mulheres, comumente silenciadas e confinadas em suas famílias, expõem suas histórias e seus segredos. Vale pontuar os dois únicos homens que têm voz dentro da narrativa: Xantippe e Joby, o primeiro é o habitante estranho do vilarejo, o maluco, o feiticeiro, o pobre coitado. Xantippe tem uma ligação mística com a ilha, com a natureza, que se tornou seu refúgio depois de ter perdido a família e a casa em um incêndio, tornando-se diferente dos outros habitantes e por isso rechaçado. Para sobreviver, transformou-se em uma criatura da noite, andando por entre as sombras da lua. Joby Lamaneulmes é uma criança, e descreve o seu entorno sob a ótica curiosa e lógica correspondente à sua idade. Há a constante voz do pai, em discurso direto, de forma ameaçadora, sempre o rondando. Joby sente uma cobrança de masculinidade por parte do pai, que não

¹¹³ Maingueneau associa o artista e seu lugar paratópico com a posição ocupada pela mulher, “tanto o artista quanto a mulher se vêem acusados de improdutividade, parasitismo.” (2018, p. 125), no entanto, não se aprofunda na questão da mulher artista (citando-a somente como personagem).

consegue corresponder, sendo assim hostilizado e excluído da família. É possível ler, que, de alguma forma, foi retirado destes dois personagens o status de homem, ambos são silenciados e desconsiderados pelos habitantes, e, ao serem colocados no mesmo espaço que as mulheres, elas também ganham voz no romance.

Ao escrever os discursos masculinos em terceira pessoa, Condé tira do homem o poder de autorrepresentação. As opiniões deles são postas como o senso comum do vilarejo, sempre envoltas por uma retórica irônica, em que o narrador se coloca em uma posição de observador e crítico do patriarcado. Essa estratégia de escrita também dá ao leitor a impressão de separação, em que as opiniões declaradas pelos personagens homens não são compartilhadas pelo autor implícito. Para Suzanne Crosta, a autora se deixa refletir parcialmente nas personagens femininas, mas se afasta dos masculinos (1992, p. 149). O homem é reduzido ao ser social, sua subjetividade é questionável, enquanto as mulheres, mesmo com destinos compartilhados, possuem individualidades. Derek O'regan escreve que a escolha de Condé evidencia sua posição de não dividir o discurso, e complementa:

o senso de distanciamento autoral produzido pela mudança para a terceira pessoa é aprofundado pelos discursos introdutórios em primeira pessoa das seções masculinas, que são visivelmente marcados por aspas. Por meio de tais dispositivos narrativos sutis, parece que Condé está embarcando em uma estratégia para apontar o discurso masculino como o discurso social convencional da comunidade em geral, um discurso que todo o romance trabalha em reprovar. A estratégia também elucida a postura da própria autora que, ao registrar tal preconceito anti-masculino, desaprova claramente o sistema de valores que o patriarcado antilhano sustenta (O'REGAN, 2006, p. 160)¹¹⁴.

¹¹⁴ "the sense of authorial distancing produced by the shift to the third person is deepened by the male sections' first-person prefatory addresses which are conspicuously framed in quotation marks. Through such subtle narrative devices, it appears that Condé is embarked on a strategy to point up male discourse as the conventional social discourse of the community at large, a discourse which the entire novel works to reprove. The strategy also elucidates the stance of the author herself who, in registering such an anti-male bias, clearly disapproves of the value system which Antillean patriarchy sustains." (O'REGAN, 2006, p. 160).

As narrativas em primeira pessoa, com seu conteúdo introspectivo, procuram dar uma noção de diversidade de perspectivas para quem lê. Ocorre a inversão dos papéis com a posse do discurso. Aquelas que são postas como objeto de desejo, de manutenção da casa e da linhagem familiar, reverterem sutilmente suas posições ao demonstrarem suas complexidades. Apropriar-se do discurso é apropriar-se do poder, a força de contar a sua própria história e tomar decisões sobre suas vidas e corpos é transgressão, rompimento do ciclo do silenciamento.

Deter o discurso é tornar-se sujeito, "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego" (BENVENISTE, 1991, p. 286). É interessante pensar na formulação da primeira e terceira pessoa e sua significação dentro do discurso a partir da linguística proposta por Émile Benveniste: o *eu*, a primeira pessoa, é a apropriação da linguagem que é caracterizada por referências centralizadas no eu: "Eu designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o 'eu': dizendo eu, não posso deixar de falar de mim" (BENVENISTE, 1991, p. 250). No esquema discursivo em que *eu* é o locutor e *tu*, a segunda pessoa, locatário, vemos que esta existe somente a partir do *eu*. Já a terceira pessoa, está fora do esquema eu-tu, é representada, nunca representa. Por isso, Benveniste questiona a nomeação de "pessoa" ao "ele":

Opõem-se como os membros de uma correlação, que é a correlação de personalidade: "eu-tu" possui a marca de pessoa; "ele" é privado dela. A "terceira pessoa" tem por característica e por função constante representar, sob a relação da própria forma, um invariante não pessoal, e nada mais que isso (BENVENISTE, 1991, p. 254).

Extrapolando as linhas das linguísticas, considerando como, ao dividir a narração do romance, Condé redistribui o status de pessoa, relegando aos homens um papel de "não-pessoa" e centralizando a subjetividade das personagens mulheres. A subjetividade, para Benveniste, "é a capacidade do locutor para se propor como 'sujeito'", ou seja, de expressar a sua consciência através da linguagem:

A linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade, pelo fato de consistir de instâncias discretas. A linguagem de algum modo propõe formas 'vazias' das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua 'pessoa', definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como eu e a um preceito como tu (BENVENISTE, 1991, p. 289).

As mulheres de *Traversée* afirmam-se como sujeitos por meio de seus discursos, ressoando suas experiências e vivências. Considero a escolha da escritora polivalente. Ela está relacionada com o seu lugar paratópico em relação à literatura antilhana que, acredito, compartilha com as escritoras das ilhas, em que estão em Relação com a identidade crioula, ao mesmo tempo em que não estão incluídas nos movimentos intelectuais insulares, majoritariamente masculinos, e também compõe suas próprias formas de representar o contexto antilhano.

A tomada de voz das mulheres também representa uma ruptura com a determinação patriarcal que, muitas vezes, silencia as mulheres, situação que não é exclusiva das Antilhas. Acrescenta-se a isso a relevância da autodefinição das mulheres racializadas, pois as mulheres negras são ignoradas e muitas vezes taxadas por imagens herdadas da colonização, que as inferiorizam e/ou animalizam.

4.1 FEMINISMO DECOLONIAL E AMEFRICANIDADE: ALTERNATIVAS PARA LER MARYSE CONDÉ

Em sua escrita, tanto ficcional quanto acadêmica, Condé se debruça sobre a condição da mulher caribenha no encontro das questões de raça, classe e gênero, buscando dar complexidade e profundidade às personagens femininas: “para Condé, as mulheres são criadoras da história, agentes de cultura. No entanto, como escritoras, como mulheres, são apanhadas em uma luta feroz entre visibilidade e invisibilidade, entre voz e silêncio” (SHELTON, 1993, p. 719)¹¹⁵. Produzir literatura enquanto mulher, no

¹¹⁵ “for Condé, women are makers of history, agents of culture. However, as writers, as women, they are caught in a fierce struggle

contexto caribenho, é um ato de transgressão, de desafio e ao mesmo tempo de insatisfação, pois, por vezes, impor a voz diante de tantas barreiras é desgastante. Porém, é esse lugar paradoxal e sem respostas definidas que Condé explora, ao apontar que:

[o lugar] não é otimista nem vitorioso. Está carregado de angústia, frustração e revolta... em todo o mundo, a voz da mulher raramente é triunfante. A condição feminina é caracterizada em toda parte por exploração e dependência. Dado o contexto particular das Antilhas, angústia, frustração e revolta são expressas de maneira diferente. É essa diferença que precisava ser apreendida (CONDÉ, 1979, p. 113 *apud* SHELTON, 1993, p. 720)¹¹⁶.

Por estarem localizadas à margem do discurso caribenho, as escritoras contradizem, antecipam, ironizam os modelos literários, possuindo um poder de subversão (CONDÉ, 2004, p. 159). Mas a autora, avessa a rótulos, desconfia da classificação de “feminista” dada à sua obra e declara que sua escrita: “não é uma reivindicação política, não é a tomada de consciência que leva à luta, e nem o **feminismo ocidental**.” (PFAAF, 2016, p. 60, grifo meu)¹¹⁷. O feminismo ocidental é baseado no pensamento e na agenda das mulheres brancas europeias, que, comumente, nega visualizar a violência de gênero em um prisma mais amplo, relacionado com outros tipos de opressão e de processos históricos como a colonização. Françoise Vergès (2019) o intitula como *féminisme civilisationnel* (feminismo civilizatório) que, com seu discurso encoberto como busca pelo direito das mulheres, acaba contribuindo para a perpetuação de dominação de classe e raça. Esse posicionamento não é antissistêmico, ao contrário, ele é assimilacionista, buscando que a mulher seja absorvida dentro das engrenagens capitalistas para usufruir dos mesmos

between visibility and invisibility, between voice and silence” (SHELTON, 1993 p. 719).

¹¹⁶ “is neither optimistic nor victorious. It is loaded with anguish, frustration, and revolt. . . . Throughout the world, the woman's voice is rarely triumphant. The feminine condition is everywhere characterized by exploitation and dependency. Given the particular context of the Antilles, anguish, frustration, and revolt are expressed differently. It is that difference that needed to be apprehended.” (CONDÉ, 1979, p. 113 *apud* SHELTON, 1993, p. 720).

¹¹⁷ “Ce n’est pas la revendication politique, ce n’est pas la prise de conscience qui débouche sur la lutte, ce n’est pas non plus le féminisme à l’occidentale” (PFAFF, 2016, p. 60).

privilégios que os homens, não questionando as bases desiguais que sustentam esse sistema:

O feminismo civilizatório que, tendo tornado os direitos das mulheres uma ideologia de assimilação e integração na ordem neoliberal, reduziu as aspirações revolucionárias das mulheres a pedido de uma partilha de 50/50 dos privilégios concedidos aos homens brancos pela supremacia branca. Cúmplices ativas da ordem capitalista racial, as feministas civilizacionais não hesitam em dar seu apoio às políticas de intervenção imperialistas, às políticas islamofóbicas ou até negrofóbicas (VERGÈS, 2019, p. 22)¹¹⁸

As críticas recaem, sobre o feminismo francês, que ignora o colonialismo como um dos pilares de fundação e estruturação do país. Os outros territórios franceses fora do Hexágono, como Guadalupe, são considerados invisíveis, não há discussões sobre a formação e o impacto das políticas colonizadoras nesses lugares, como se não fizessem parte da história contemporânea francesa. Vergès escreve que “há algo que decorre do desejo de apagar esses povos e seus países da análise de conflitos, contradições e resistências” (2019, p. 18)¹¹⁹. Essas feministas se beneficiam de uma pretensa inocência, ao se verem objeto da dominação masculina, se colocando fora das responsabilidades da política adotada pelo estado, no caso, o Francês. (2019, p. 19).

A prática feminista, que assume uma política contra a dominação dos homens em relação às mulheres, mas não analisa como os processos do colonialismo e da escravidão agem em conjunto nessa dominação ou a própria imposição da divisão sexista pela Europa sob as pessoas colonizadas, é adjetivada: “esse feminismo é então racista” (2019, p. 31)¹²⁰. No Brasil, Lélia Gonzalez já apontava para as contradições do movimento em texto, publicado originalmente em 1989, no qual escreve que ignorar a questão de raça

¹¹⁸ “Elles ébranlent également le féminisme civilisationnel qui, ayant fait des droits des femmes une idéologie de l'assimilation et de l'intégration à l'ordre néolibéral, réduit les aspirations révolutionnaires des femmes à la demande de partage 50/50 des privilèges accordés aux hommes blancs par la suprématie blanche. Complices actives de l'ordre capitaliste racial, les féministes civilisationnelles n'hésitent pas à apporter leur soutien à des politiques d'intervention impérialistes, à des politiques islamophobes ou encore négrophobes.” (2019, p. 22)

¹¹⁹ “il y a là quelque chose qui relève d'une volonté d'effacer ces peuples et leurs pays de l'analyse des conflits, des contradictions et des résistances.” (2019, p. 18).

¹²⁰ “ce féminisme est alors raciste.” (2019, p. 31).

é reproduzir o “racismo por omissão e cujas raízes, dizemos nós, se encontram em uma visão de mundo eurocêntrica e neocolonialista da realidade” (GONZALEZ, 2020, p. 41).

Dentro da construção do feminismo ocidental, como denuncia as restrições que sofriam, as mulheres pioneiras do feminismo europeu, por diversas vezes, faziam analogias entre seu lugar de inferioridade com a vivência da escravidão, contudo, apesar de serem privadas de diversos direitos cívicos, elas não tinham sua humanidade usurpada. Ao contrário, elas poderiam possuir plantações e outros humanos como sua propriedade: “o acesso à propriedade de seres humanos não foi negado e esse direito lhes foi concedido porque eram brancas.” (VERGÈS, 2019, p. 49)¹²¹. A aproximação simplista e cruel ignorava também as diversas camadas de violência da escravidão como a captura, a deportação, a venda, a tortura, a destruição de famílias e os assassinatos. Portanto, pautava-se no pensamento racista que desumanizava homens e mulheres em nome de uma liberdade falsamente universal.

O ideário que define a mulher branca é também uma produção do pensamento colonial. O conceito da diferença de raça foi construído baseado nas características postas pelos naturalistas para definir o que é homem e o que é mulher. Os indígenas e os povos sequestrados e escravizados eram considerados irracionais, fracos e afeminados. Vergès (2019, p. 44), ao citar os estudos de Elsa Dorlin, explica que são criadas, então, definições de “temperamento de sexo” e “temperamento de raça”, que foram usadas como ferramenta para justificar a dominação. Todavia, a questão de gênero se dá de forma diferente no regime de escravidão, ou melhor, ela nem ao mesmo existe: as noções de feminilidade, como a fragilidade, a doçura e a virtuosidade, atribuída às mulheres brancas, não são dadas às escravizadas, pois elas, e qualquer outro ser humano escravizado, eram considerados como animais, como objetos, consequentemente:

o gênero não existe em si, é uma categoria histórica e cultural, que evolui com o tempo e não pode ser concebido da mesma maneira na metrópole e na colônia, nem de uma colônia para outra, ou dentro de

¹²¹ “L'accès à la propriété d'êtres humains ne leur était pas refusé et ce droit leur a été accordé parce qu'elles étaient blanches.” (VÈRGES, 2019, p. 49).

uma colônia. Para as mulheres racializadas, afirmar o que constitui para elas ser mulher tem sido um campo de luta (VERGÈS, 2019, p. 50)¹²².

A pesquisadora argentina María Lugones, partindo da *colonialidade de poder*¹²³ de Aníbal Quijano, aponta que a divisão hierárquica entre humanos e não humanos é a ideia central da modernidade colonial, sendo um dos pilares da expansão europeia e do capitalismo sobre o mundo, começando com a colonização na América e no Caribe. Essa distinção foi imposta aos colonizados junto com outras categorizações geo-culturais e sociais como “africano”, “asiático”, “índio” se opondo à norma: o homem europeu branco, burguês, moderno, heterossexual, cristão que governaria os Outros com sua civilidade e racionalidade. Para os outros povos ficou relegada a inumanidade: povos indígenas das Américas e escravos africanos eram classificados como não humanos – animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens” (LUGONES, 2019, p. 358). Essa classificação perpassa as relações tanto materiais quanto intersubjetivas:

Desse modo, “colonialidade” não se refere apenas à classificação racial. Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas (LUGONES, 2020, p. 57).

A categoria mulher é a inversão da categoria “homem”, ou seja, ainda são humanas, mas não machos, os seres humanos por excelência. “Desse ponto de

¹²² “le genre n'existe pas en soi, il est une catégorie historique et culturelle, qui évolue dans le temps et ne peut être conçu de la même manière dans la métropole et la colonie, ni d'une colonie à l'autre ou à l'intérieur d'une colonie. Pour les femmes racisées, affirmer ce qui constitue pour elles être femme a été un terrain de lutte.” (VERGÈS, 2019, p. 50).

¹²³ Padrão de poder mundial que se iniciou na formação da América e do capitalismo colonial, moderno e eurocentrado. Aníbal Quijano escreve que a colonialidade do poder se trata do controle dos seguintes âmbitos da existencial social: “(1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia del anterior, la “naturaleza” y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios.” (2007, p. 96).

vista, as pessoas colonizadas se tornaram machos e fêmeas; machos se tornaram não-humanos-como-não-homens, e fêmeas colonizadas se tornaram não-humanas-como-não-mulheres” (LUGONES, 2019, p. 359), significando que as fêmeas colonizadas eram duas vezes “não-humanas”, nem ao menos comparáveis aos homens. Por isso, Lugones alerta que usar o termo “mulher” pode ter um sentido racista, ou sentido nenhum, se não for considerado como uma categoria que historicamente se refere somente às mulheres brancas heterossexuais – as do grupo dominante – pois seria a perpetuação da violência cometida pela desumanização e abusos sofridos pelas colonizadas. A atribuição de gênero, para as fêmeas colonizadas, significou determinação de inferioridade, não recebendo nenhum benefício que as mulheres brancas burguesas possuíam.

O que entendemos hoje como gênero, em sua forma binária e hierárquica, foi imposto pelo Ocidente. Em seus estudos sobre o povo iorubá, Oyèrónkẹ Oyěwùmí demonstra como a hierarquia da comunidade é estruturada pela idade e/ou laços sanguíneos, sendo as posições mutáveis e fluídas. O gênero “mulher”, imposto nas colônias, foi mais uma ferramenta para a dissolução das comunidades, hierarquizando as relações entre machos e fêmeas, e para inferiorização das fêmeas, juntamente com a categoria racial, que subjugou os africanos:

A imposição do sistema de estado europeu, com o seu aparato jurídico e burocrático, é o legado mais duradouro da dominação colonial europeia na África. [...] O surgimento de mulher como uma categoria reconhecível, definida anatomicamente e subordinada ao homem em todo o tipo de situação é resultado, em parte, da imposição de um estado colonial patriarcal. **Para as mulheres, a colonização foi um processo duplo de inferiorização racial e subordinação de gênero, uma das primeiras conquistas do estado colonial foi a criação da categoria “mulheres”** (p. 156 *apud* LUGONES, 2020, p. 66, grifo meu).

O feminismo decolonial não é uma resposta ao feminismo civilizacional, nem é ao menos uma novidade. Trata-se de lutas históricas anteriores ao cunho do termo feminismo, em que mulheres escravizadas, retiradas de suas terras ou tendo seus lares invadidos, lutavam pelo seu povo e sua sobrevivência.

Este combate se estendeu nas lutas de libertação nacional e hoje toma espaço dentro dos círculos acadêmicos (VERGÈS, 2019, p. 21).

Em seus estudos, as feministas decoloniais consideram que o racismo/sexismo/etnicismo está entranhado nas relações de dominação, embora alguns regimes que ocasionaram esse fenômeno tenham desaparecido, como exemplo: mesmo que o período colonial tenha acabado, considera-se o processo colonial, suas consequências e a manutenção de seus preceitos. (VERGÈS, 2019, p. 27). “A justiça para mulheres significa justiça para todos” (VERGÈS, 2019, p. 39)¹²⁴ portanto, o feminismo decolonial se coloca como crítico ao sistema vigente que se sustenta em diversas opressões, é igualmente contrário às reformas superficiais que podem absorver algumas mulheres e lhes dar liberdades limitadas ao custo da marginalização de outras (sobretudo não-brancas).

Diante disso, faz-se necessário questionar o que é realmente a “liberdade” colocada como bandeira principal do feminismo civilizatório, dado que é baseada em uma percepção da modernidade europeia, contemporânea ao colonialismo e à escravidão (VERGÈS, 2019, p. 30). Considerar as relações de poder construídas por meio de um olhar decolonial é admitir que a história ocidental foi construída a partir de racializações: “através do antissemitismo, da invenção da ‘raça negra’, da ‘raça asiática’ ou do ‘Oriente’” (VERGÈS, 2019, p. 42)¹²⁵ que reverberam na concepção das relações sociais, de sexualidade, de beleza... da definição do que é um ser humano.

Ao não se reconhecer no feminismo ocidental, Condé não agrupa seus personagens homens em um lugar de dominância absoluta, mesmo utilizando o recurso estético, em *Traversée*, de “silenciá-los” na ordem simbólica: “ela considera, por outro lado, que existe na sociedade das Antilhas uma sobredeterminação histórica que priva o homem do status hegemônico de que desfruta em outros lugares” (FUONKUÉ, 2010, p. 84)¹²⁶. É possível observar que seus personagens homens sofrem mais do destino do que o

¹²⁴ “La justice pour les femmes signifie la justice pour tous” (2019, p. 39).

¹²⁵ “à travers l'antisémitisme, l'invention de la ‘race noire’, de la ‘race asiatique’, ou de ‘l’Orient’” (2019, p. 42).

¹²⁶ “elle considère en revanche qu’il existe dans la société antillaise une surdétermination historique qui prive l’homme du statut hégémonique dont il jouit ailleurs.” (FUONKUÉ, 2010, p. 84).

controlam, diferentemente do homem branco ocidental, que detém a epistemologia e a norma. A escrita feminista de Condé passa pelo que Fonkué (2010) chama de *prisme ethnocentriste* (prisma etnocêntrico), ao considerar o contexto antilhano, não colocando o homem como adversário das mulheres: “é vã a busca por, através dos romances de mulheres escritoras das Antilhas, um eco sombrio de demandas feministas e ódio ao homem percebido como dominante” (CONDÉ, 1993, p. 39 *apud* FONKUÉ, 2010, p. 85)¹²⁷.

Ao considerarmos as críticas feitas ao feminismo ocidental pelas pensadoras decoloniais, acredito não ser necessário abandonar o termo feminismo¹²⁸. Mas sim reivindicar novas construções epistemológicas que integrem as mulheres marginalizadas pelos processos civilizatórios:

É uma luta pela justiça epistêmica, ou seja, a que exige igualdade entre o conhecimento e desafia a ordem do conhecimento imposta pelo Ocidente. Os feminismos da política descolonial fazem parte do longo movimento de reapropriação científica e filosófica que revisa a narrativa europeia do mundo (VERGÈS, 2019, p. 24)¹²⁹.

¹²⁷ “On chercherait vainement à travers les romans des écrivains femmes des Antilles l'écho tapageur de revendications féministes et de la haine du mâle perçu comme dominant” (CONDÉ, 1993, p. 39 *apud* FONKUÉ, 2010, p. 85).

¹²⁸ Herndon (1993) propõe ler Condé por meio do Womanism/Mulherismo, termo criado pela escritora estadunidense Alice Walker que, por não se identificar com feminismo no qual diversas vezes prioriza as pautas relacionadas às mulheres brancas e coloca o binarismo homem x mulher, propõe aliar-se aos homens negros na luta antirracista. O Mulherismo sugere que as mulheres negras detêm outro ponto de vista, superior, proveniente da vivência da opressão racial e de gênero. A leitura crítica do Mulherismo, feita por Patrícia Hill Collins, explora a complexidade de tal posicionamento. A definição de Walker consegue, assim, evocar três perspectivas filosóficas importantes, ainda que contraditórias, que enquadram o pensamento social e político negro, ou seja, o nacionalismo negro, com suas pretensões de superioridade moral e epistemológica das mulheres negras, via o sofrimento da opressão racial e de gênero; o pluralismo pela integridade cultural demonstrada pela metáfora do jardim; e a integração/assimilação, por meio de suas afirmações de que as mulheres negras são “tradicionalmente universalistas” (Van Deburg, 1992). Assim como o nacionalismo negro coexiste em parceria desconfortável com a integração racial, com o pluralismo ocupando o terreno contestado entre os dois, as definições de mulherismo de Walker demonstram contradições comparáveis (COLLINS, 2019, p. 9).

¹²⁹ “C'est une lutte pour la justice épistémique, autrement dit celle qui réclame l'égalité entre les savoirs et conteste l'ordre du savoir imposé par l'Occident. Les féminismes de politique décoloniale s'inscrivent dans le long mouvement de réappropriation scientifique et philosophique qui révisé le récit européen du monde” (VERGÈS, 2019, p. 24).

Diante da necessidade de outras epistemologias, de outros saberes, proponho somar à análise do romance de Condé, e seu espaço como autora, pelas lentes da categoria *Amefricanidade* criada pela socióloga Lélia Gonzalez. A autora repensa a formação cultural da América, o apagamento das vivências dos povos colonizados e como o racismo se manifesta na sociedade brasileira, aproximando-o das relações raciais do caribe francês. Tal preceito visa uma abordagem em que as questões do racismo, colonialismo e imperialismo são interligadas, itens também discutidos no discurso literário da escritora caribenha. Gonzalez escreve:

as marcas que evidenciam a presença negra na construção cultural do continente americano levaram a pensar a necessidade da elaboração de uma categoria que não se restringisse apenas ao caso brasileiro e que, efetuando uma abordagem mais ampla, levasse em consideração as exigências sobre a categoria da Amefricanidade (GONZALEZ, 2019, p. 343).

A autora aponta a passividade diante de outra potência imperialista, os Estados Unidos, evidenciando a urgência da categoria por ela cunhada. Os termos de autodefinição como *afro-american* e *african american* consideram somente os negros estadunidenses, além da apropriação do nome América, excluindo os outros países que formam o continente. (GONZALEZ, 2019).

De acordo com a Gonzalez, a colonização e a estruturação do racismo nos lugares ocupados pelos ibéricos e pelos franceses diverge do que ocorre nos Estados Unidos, onde as divisões raciais e o racismo são explícitos. Nesse caso a estrutura extremamente hierarquizada das metrópoles, onde os “outros” judeus e mouros sofriam violento controle social e político, foram replantadas nos territórios conquistados:

As sociedades que se constituíram na chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação (racial e sexual) e das técnicas jurídicas e administrativas das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação (e isso é válido, também, para aquelas de colonização francesa), uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos enquanto dominante (GONZALEZ, 2018, p.337).

Lélia nomeia o racismo, nesse contexto, como racismo de *denegação* (GONZALEZ, 2019, p. 344), inspirada no conceito psicanalítico em que a existência de algo é rejeitada, mesmo que seja uma realidade. Ele se dá por teorias como a da democracia racial, da miscigenação ou da assimilação, como já apontado por Frantz Fanon: “foram os efeitos execráveis do assimilacionismo francês que levaram o psiquiatra martiniquenho (*sic*) Frantz Fanon a produzir suas análises magistrais sobre as relações socioeconômicas e psicológicas entre colonizador/colonizado” (GONZALEZ, 2020, p. 347). O processo de apagamento das origens se dá de várias formas, sendo a língua uma delas, como aponta Fanon. O francês, no caso antilhano, serve como uma ferramenta de aproximação do negro – que se sente inferior pelo fato da total destruição de sua ancestralidade – com o mundo metropolitano, branco e, assim, afastando-se da imagem de selvagens, não civilizados. A absorção da branquitude é uma forma de ascensão social:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu manto, mais branco será (FANON, 2008, p. 34).

Em entrevista, Maryse Condé declara que, por causa de sua educação burguesa e assimilacionista, acreditou por muito tempo que os negros eram nativos das ilhas caribenhas (CHANDA, 2017). A ignorância sobre a história da sua raça e das problemáticas do racismo é um dos temas principais de seu romance autobiográfico, *Le cœur à rire et à pleurer* (2013), ao relatar a alienação de seus pais em relação às questões raciais:

Sem dúvida alguma, eles não sentiam orgulho de sua herança africana. Eles o ignoravam. É um fato. Durante essas estadias na França, meu pai nunca tomou o caminho para a rue des Écoles, onde a revista *Présence Africaine* de onde sai o cérebro d'Alioune Diop. Como minha mãe, ele estava convencido de que apenas a cultura ocidental valia a pena existir e mostrava reconhecimento pela França que havia o permitido de obtê-la (CONDÉ, 2013, p. 13).

A escritora conta que somente aos vinte anos, ao ler *Discours sur le colonialisme* de Aimé Césaire, compreendeu que a presença dos negros na América é resultado de um violento processo histórico (CHANDA, 2017). Tal entendimento a impulsionou a viajar para o continente africano, assumir-se como uma mulher negra e também como escritora.

Lélia Gonzalez pôde presenciar a política de afrancesamento nas Antilhas, em *Viagem à Martinica*, escrito em 1991. Ela observa que nas ilhas o embranquecimento é uma questão "de ordem cultural/ideológica e determinado pela política assimilacionista da metrópole francesa" (GONZALEZ, 2018, p. 393) como resultado da internalização dos ideais franceses após séculos de colonização. É interessante pontuar a aproximação que Gonzalez elabora entre o Brasil e o Caribe, que chama de América Ladina, pela grande presença africana e pela inexistência da latinidade (2019, p. 341). E igualmente frisar o constante alerta da autora sobre a exclusão do Caribe nos estudos sobre o continente americano: "Por que considerar o Caribe como algo separado, se foi ali, justamente, que se iniciou a história dessa AMÉRICA? " (2019, p. 348).

Em seus escritos, Gonzalez pretende desmentir o mito de que a formação do inconsciente brasileiro é exclusivamente europeia, branca, frisando a participação negra e indígena nas Américas¹³⁰. Diante desses diversos processos de apagamento, a socióloga pensa na categoria amefricanidade como uma perspectiva de traçar um elo dentro dessas diferentes sociedades que passaram por processos semelhantes. Seria uma unidade específica que tem como referência a vivência africana e ameríndia dentro do continente invadido. Cria-se, assim, um novo olhar metodológico que se baseia nas experiências diaspóricas para contar e recontar o mundo em que vivemos:

Tanto ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa *Amefricanidade* que identifica, na diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e pesquisada com atenção. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou

¹³⁰ Um dos aspectos dessa presença, de acordo com Gonzalez, é a modificação que a presença negra acarretou nas línguas impostas pelo colonizador, como no português falado no Brasil ou nas línguas faladas nas ilhas caribenhas: "O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes [...] isso sem falar dos dialetos 'crioulos' do Caribe" (2020, p. 342).

seja: o racismo, essa elaboração fria e extrema em todos os níveis de pensamento, assim com parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades (GONZALEZ, 2020, p. 349, marcação da autora).

A amefricanidade pode ser uma chave de leitura para os processos ocorridos em nosso continente pois, além de integrar os povos que aqui estavam, antes da chegada europeia, também se diferencia daquelas vividas pelos africanos que continuaram em seu continente. Ao assumir essa posição é possível “ultrapassar uma visão idealizada, imaginária ou mitificada da África e, ao mesmo tempo, voltar nosso olhar para a realidade em que vivem todos os *amefricanos* no continente” (GONZALEZ, 2020, p. 350, marcação da autora). Como podemos ver nas obras de Condé, a busca pelo continente-mãe é infundada, pois a experiência e identidade são, agora, outras (FIGUEIREDO, 1998). A descendência africana, mas também os processos vividos na América de exploração, etnocídio e igualmente de resistência se encontram na amefricanidade.

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade (“*Amefricanity*”), são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e insular) (GONZALEZ, 2020, p. 349).

É necessário ressaltar que a amefricanidade pode nos levar a generalizações ou simplificações dessas identidades. O termo, em minha pesquisa, é uma forma de pontuar que as questões de formação da América, o colonialismo, o extermínio dos povos nativos, o tráfico negreiro, o racismo e a classe atravessam as identidades tanto de Condé quanto de suas personagens. Acredito que a amefricanidade tem diversas formas de expressão, mas que todas elas carregam essas problemáticas e buscam, com um rompimento decolonial, na construção de um feminismo que entenda que as opressões são constituídas de forma conjunta, como sustentáculo do estado moderno colonial.

Para isso, não basta somente afirmar as camadas de subalternidade, é necessário compreendê-las, entender que as categorizações de gênero, classe, raça, sexualidade são epistemes da modernidade colonial, não meras

características identitárias ou categorias analíticas ou descritivas, mas sim status utilizados para justificar e sustentar opressões. Por isso não basta afirmar a subalternidade, é preciso apreender as formas e discursos que definem esses grupos sociais:

Não é necessário dizer que somos negras, pobres, mulheres, trata-se de entendermos por que somos racializadas, empobrecidas e sexualizadas. É isso que nos interessa, enquanto feministas decoloniais, porque assim conseguimos mostrar que essas condições foram produzidas pela colonialidade (CURIEL, 2020, p. 132).

Mesmo que Condé não se audeclare feminista decolonial – e não goste de classificações – acredito que a construção das personagens mulheres de *Traversée de la Mangrove* é perpassada pelas questões apresentadas por esse feminismo, que em sua pluralidade, aponta a importância de relacionar a consubstancialidade das opressões, que não são individuais, mas resultado de um processo histórico, posição que também adoto como pesquisadora.

4.2 VOZ, AUTORREPRESENTAÇÃO E SUBJETIVIDADE

Desde os estudos de Simone de Beauvoir, a necessidade da mulher se autorrepresentar é apontada como uma questão de sobrevivência. Para Beauvoir, a definição de “mulher” se dá sempre em relação ao homem e pelo olhar do homem, ela nunca é autodefinida. Partindo dessa análise, a filósofa cria o conceito do Outro beauvoiriano “explicando como esta categoria é antiga e comum que, segundo seu estudo, nas mais antigas mitologias e sociedades primitivas já se encontravam presente uma dualidade: a do Mesmo e a do Outro” (RIBEIRO, 2017, p. 21). Dentro dessa dicotomia é que se constrói o pensamento ocidental, dominado pelos homens, “boa parte da produção discursiva moderna é a produção explícita de um discurso dos homens sobre o ‘grande Outro’: a mulher” (ADELMAN, 2016, p. 86). A figura da mulher na cultura ocidental, e na poética masculina, é mistificada, tornando-a musa distante e misteriosa, retirando sua humanidade e a transformando em objeto:

No ideário e no imaginário masculinos, constrói-se a Mulher como o Outro absoluto. Ela se torna o repositório do “natural” e da imanência (comparada com a transcendência como possibilidade/projeto existencial dos homens); no discurso masculino, ela é ora forasteira, ora objeto consumido pelos homens, a fim de satisfazer seus desejos. Para a cultura (masculina), ela é o não essencial, o Outro que só serve para que o Um (o homem) se reconheça. E dessa forma, são negadas a ela as possibilidades de uma existência ou relações não alienadas, pois, nos termos da filosofia que Beauvoir desenvolveu, a “verdadeira presença” do outro significa que esse outro esteja presente em e para si, isto é, como objeto e sujeito, envolvido em relações de reciprocidade e não de objetificação (ADELMAN, 2016, p. 87).

Essa mistificação/objetificação consiste numa estratégia de distanciamento em que os homens não reconhecem as mulheres como iguais, com necessidades e constituição similares. Outra consequência da representação da mulher produzida pelos homens é a sexualização. “A mulher está carregada de sentido sexual, mas apenas conforme produz significado para os homens: somente a mulher é ‘sexo’” (ADELMAN, 2016, p. 88). Esse mito é uma ferramenta poderosa de silenciamento, em que o desejo feminino é ignorado. Mirian Adelman (2016), ao ler Beauvoir, afirma que a desconstrução do mito da mulher é possível por meio da produção de diferentes discursos, em que as mulheres tenham voz e se representem:

Beauvoir mostra também que há brechas – espaços que existem ou podem ser criados, a fim de resistir ou subverter as relações de subordinação que agem constantemente na tentativa de adequar as mulheres ao mito. “As categorias através das quais os homens encaram o mundo são constituídas, do ponto de vista deles, como absolutas: eles desconhecem nisso, como em tudo, a reciprocidade” (p. 315). A representação do mundo, para Beauvoir, imbrica na complexidade das relações sociais; as formas de representação estão inseparavelmente ligadas à posição do sujeito que representa (ADELMAN, 2016, p. 89).

Ao se pensar na posição que a mulher ocupa, é necessário olhar a partir da sua “posição de sujeito”, sendo esse não somente um ser com gênero, mas também com classe, raça e etc. Esses elementos são seus formadores de identidade e também de seu local dentro das relações de poder. Por isso, ao se estudar as personagens de Condé é preciso explorar as camadas de silenciamento implícitas em seus discursos. Ao adotar um olhar pela alteridade,

ocorre uma abertura para outras narrativas visando mudar a "história oficial" acrescentando os discursos que foram, até então, ignorados.

O espaço do feminino e das experiências femininas plurais podem e devem servir como um caminho de acesso às alteridades silenciadas ou marginalizadas, que são tão constitutivas da nossa experiência social da modernidade quanto as vozes do *mainstream* (ADELMAN, 2016, p. 96).

A fala é uma posição discursiva, um espaço dialógico, em que ocorre a interação entre ouvinte e falante. No entanto, essa interação não acontece quando o sujeito é subalternizado, pois é retirada dele qualquer forma de agenciamento. O sujeito subalterno é destituído de seu espaço de enunciação, que é ocupado por um terceiro que é de fora de seu contexto. Ao questionar a construção do ideário de sujeito ocidental, Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010) ressalta que o sujeito colonial é posto como Outro, o que chama de violência epistêmica, pois o O/outro torna-se inadequado, insuficiente, não se enquadrando na definição filosófica de sujeito, que é ocidentalizada e eurocêntrica.

Para Spivak (2010), a mulher está em uma posição duplamente apagada dentro do contexto colonial. A autora escreve que a historiografia colonial, seu sujeito e suas insurgências têm construção ideológica totalmente masculina, e ressalta: "Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito feminino está ainda mais profundamente na obscuridade" (SPIVAK, 2010, p. 67). A localidade da mulher é ainda mais distante da definição de sujeito ocidental, sendo colocada em violento mutismo:

Com respeito à "imagem" da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. [...] A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme (SPIVAK, 2010, p. 66).

A mulher do terceiro mundo é excluída do "feminismo internacional", ou, usando a definição de Vergès, do "feminismo civilizatório", pois está fora dos

países dominantes. Essas mulheres formam o "subproletariado urbano" dentro da divisão internacional do trabalho:

No seu caso [da mulher], a negação e o impedimento do consumismo e a estrutura de exploração são constituídos pelas relações sociais patriarcais. No outro lado da divisão internacional do trabalho, o sujeito da exploração não pode conhecer nem falar o texto da exploração feminina, mesmo se for assegurado à mulher - de forma absurda pelo intelectual que não pode representá-la - um espaço no qual ela possa falar. A mulher se encontra duplamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 70).

As mulheres negras seriam o Outro do Outro por estarem em um vácuo representativo em que o debate racial engloba os homens negros e o feminismo tem como sujeito a mulher branca. As discussões sobre o racismo tomam como sujeito o homem negro e os debates sobre gênero têm com sujeito a mulher branca (KILOMBA, 2019, p. 190). As mulheres negras habitam esse “terceiro espaço” em que são a antítese da masculinidade e da branquitude. Grada Kilomba questiona a rigidez dos status dados por Beauvoir, em que a mulher está sempre em um lugar de subordinação, sempre como o Outro, e que isso define o modo de ser mulher, porém na conjuntura, o ser mulher é ser mulher branca.

Kilomba além de aprofundar a análise, engloba a mulher negra em seu comparativo colocando que, nesse esquema, a mulher negra só pode ser o Outro e nunca si mesma. Para ela, existe um status oscilante que ora pode permitir que a mulher branca se coloque como sujeito, assim como o homem negro, entretanto a autora rejeita a fixidez desse status (RIBEIRO, 2017, p. 23).

Como discutido sobre a colonialidade de gênero, a hierarquização entre homem e não-homem como hoje conhecemos foi uma das ferramentas usadas pelas metrópoles para a dominação dos povos ameríndios e africanos. Sendo a partir das metáforas de gênero que a colonização muitas vezes foi/é representada: a liberdade dos colonizadores e dominação relacionado ao masculino, ao homem branco livre; a subjulgação e a retirada do poder dos colonizados são relacionados com a castração e o estupro, sendo a violação das mulheres do grupo dominado uma demonstração de poder (hooks, 2019b;

SEGATO, 2016). No entanto, bell hooks¹³¹ aponta que, apesar da marcada diferenciação racial nos relacionamentos entre homens brancos e negros, eles encontram no machismo o ponto em comum:

O machismo sempre foi a instância política de mediação da dominação racial, permitindo que homens brancos e negros compartilhem uma sensibilidade comum acerca dos papéis de gênero, assim como da importância da dominação masculina. Claramente, ambos os grupos estabeleceram uma equivalência entre liberdade e masculinidade, assim como entre masculinidade e direito dos homens ao acesso indiscriminado ao corpo das mulheres. A socialização de ambos os grupos gira em torno da aceitação da afirmação patriarcal por meio do estupro como forma de manter a dominação masculina. É a fusão da sexualidade com a dominação masculina no interior do patriarcado que serve de base para a formação da masculinidade em todas as raças e classes (hooks, 2019b, p. 132).

Por isso é fundamental a intersecção das formas de opressão, para assim poder abordar de forma adequada as experiências das mulheres negras. É preciso atentar ao fato de que a análise conjunta de diferentes formas de opressão não se dá como uma simples soma de fatores, mas sim como “produção de efeitos específicos” (ANTHIAS E YUVAL-DAVIS, 1992, p. 100 *apud* KILOMBA, 2019, p. 98), em que as opressões se entrecruzam.

Kilomba utiliza imagem da Máscara da *Anastácia*, instrumento de tortura colonial que visava evitar que os escravizados se alimentassem de cana-de-açúcar ou cacau, mas, principalmente, silenciar o escravizado, retirando sua voz e impondo o medo: “nesse sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*” (KILOMBA, 2019, p. 33):

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutores/res (Castro Varela e Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando a voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que *não* são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “*não* pertencem”. A máscara recria esse projeto

¹³¹A grafia do nome bell hooks em letra minúscula segue a prática adotada pela própria autora que, ao escrever seu nome dessa maneira, adota um posicionamento político/acadêmico de crítica ao cânone, buscando a despersonalização de seus escritos.

de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os, e consequentemente possam pertencer (KILOMBA, 2019, p. 42-43).

Em outra abordagem sobre o silenciamento da população negra, Lélia Gonzalez faz uso da categoria de infante proposta por Lacan: a criança é falada em terceira pessoa pelos outros, no caso os adultos, elas não detêm sua própria voz e são ignoradas, viram invisíveis. O infante, a criança, não é sujeito de seu próprio discurso, que é tomado pelo outro. Dentro do racismo e sua dinâmica de exclusão, o grupo por ele excluído se torna objeto, não é sujeito e não tem voz. Gonzalez ressaltava como esse mecanismo funciona dentro da vida das mulheres, sobretudo as racializadas, completando:

Da mesma forma, nós mulheres e não brancas fomos “faladas”, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior no interior de sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história (GONZALEZ, 2020, p. 41-42).

O discurso dos subalternos é invalidado pelo caráter paternalista que o grupo dominante adota, classificando a denúncia do excluído como um discurso emocional, que foge da “razão”. Porém, a subjetividade e as emoções presentes nesses discursos dão forma, dão corpo, aproximam do que é humano, trata-se de outra razão (GONZALEZ, 2018, p. 75). A subjetividade e as experiências são ferramentas válidas de expressão diante da supressão de direitos e espaço. Diante disso, é imprescindível a mulher negra se autodefinir, escreve Patricia Hill Collins:

A insistência de mulheres negras auto definirem-se, auto avaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco (COLLINS, 2016, p. 105. *apud* RIBEIRO, 2017, p. 25-26).

A autodefinição seria uma forma de rompimento da norma colonizadora, que as prendem em “imagens de controle” como matriarcas, as mães pretas ou as com a sexualidade aflorada. Collins afirma que as mulheres negras devem fazer uso criativo para se expressarem a partir desse lugar, que conceitua como *outsider within*. Ser “forasteira de dentro” no movimento feminista significa ser mulher negra e buscar ser vista como sujeito político ao mesmo tempo que ser “de fora”, pois têm suas pautas minimizadas dentro do movimento que prioriza as questões das mulheres brancas. Porém, essa posição, de acordo com Collins, dá à mulher negra um ponto de vista diferente diante da sociedade, e isso explicaria seu pioneirismo em pensamentos revolucionários e interseccionais. “Seria como dizer que a mulher negra está num não lugar, mas mais além: consegue observar o quanto esse não lugar pode ser doloroso e igualmente atenta também no que pode ser um lugar de potência” (RIBEIRO, 2017, p. 27).

A autorrepresentação vem do relato das experiências das mulheres negras nos ambientes familiares e de trabalho em que transitam. O dia a dia relatado por suas vozes desmantela os estereótipos. (COLLINS, 2019, p. 275). Esse processo de construção identitária também possibilita o entendimento de como as relações sociais e suas opressões operam em suas vidas:

A identidade não é só objetivo, mas antes o ponto de partida no processo da autodefinição. Nesse processo, a jornada das mulheres negras passa à compreensão de como nossas vidas pessoais têm sido fundamentalmente moldadas por opressões de raça, gênero, sexualidade e classe que se interseccionam (COLLINS, 2019, p. 294).

Para fortalecer as autodefinições como meio de empoderamento, é necessário, de acordo com Collins, espaços seguros em que as mulheres negras possam resistir e confrontar a ideologia dominante. A autora escreve que “esses lugares institucionais nos quais as mulheres negras constroem autodefinições independentes refletem a natureza dialética da opressão e do ativismo” (COLLINS, 2019, p. 277). As mulheres negras, em resposta aos meios de comunicação ou órgãos governamentais que reproduzem as imagens controladoras, fazem uso das redes familiares e instituições da comunidade negra para construírem suas próprias imagens sobre si. Penso que a instituição utilizada, ou melhor, subvertida por Condé para representar a diversidade de

mulheres, sobretudo as negras, é a literatura. A literatura é o espaço em que a autora constrói aparatos para a desmistificação da mulher, da mulher caribenha, da mulher negra, da mulher negra caribenha.

A literatura também é instrumento para as análises de Collins que, partindo das produções de autoras negras estadunidenses, afirma a importância de se olhar para a individualidade de mulher negra e a construção do seu eu, que pode crescer e gerar mudanças estruturais coletivamente, surgindo sempre das múltiplas sementes dentro de cada mulher:

Outras mulheres negras podem ajudar uma mulher negra nessa jornada rumo ao empoderamento pessoal, mas a responsabilidade última sobre as autodefinições e autoavaliações está dentro da própria mulher como indivíduo. Uma mulher individual pode usar múltiplas estratégias em busca do conhecimento construído de uma voz independente (COLLINS, 2019 p. 301).

Não é somente a expressão da individualidade, mas também é o reconhecimento como indivíduo, como sujeito, status que é retirado pela colonialidade ao classificar as mulheres negras (e todos os as outras pessoas colonizadas), como não humanos. Para bell hooks (2019) a resistência somente se consolida por meio de um movimento subjetivo, da "necessidade de devir – da renovação de si". O sentimento de revolta pode ser passageiro e infrutífero se a luta não for transformadora internamente:

Esse espaço onde a resistência ocorre no interior do indivíduo permanece; portanto, é diferente de falar sobre tornar-se sujeito. Esse processo se inicia quando o indivíduo busca compreender como as estruturas de dominação atuam em sua própria vida, à medida que desenvolve consciência e pensamento críticos, inventando novas formas de existir e de resistir distintas do espaço marginal da diferença internamente definida (hooks, 2019, p. 56).

Desenvolver consciência de si – como veremos as personagens e seus relatos e a própria Condé em sua obra, ao afirmar que a escrita é um ato de sobrevivência, em que ela pode expressar seu olhar sobre o mundo e sobre si mesma diante do mundo – não é uma ambição coletivista de mudança que rege sua literatura, a autora nega diversas vezes ideologias e discursos prontos, mas sim a manifestação de sua inquietação diante da realidade:

Eu olho para o mundo, ele me choca, ele me machuca e tento corrigi-lo. Ninguém leva em conta um dos meus romances ou romances em geral para mudar o mundo, mas o escritor, para continuar vivendo, para viver melhor, deve transfigurar o mundo e a realidade, caso contrário estaríamos muito destruídos e pararíamos (PFAFF, 2016b, p. 66)¹³².

hooks (2019, p. 61-62) compartilha da visão de Condé de que os projetos que buscam recuperar as tradições ancestrais podem escorregar em uma definição simplista do que é ser negro, caindo na armadilha de reproduzir o conceito binário da metafísica ocidental ao focarem somente em representações "boas" de seus personagens, utilizando o dualismo excludente, base da filosofia racista e machista do ocidente. A escritora estadunidense faz o chamado pela "subjetividade negra radical" como uma alternativa de resistência e forma de libertação para os negros construírem suas identidades sem partir de essencialismos e sem por isso abrir mão da "autoridade da experiência", da história e experiências vividas pelos povos diaspóricos. "Existe uma diferença radical entre repudiar a ideia de que existe uma "essência" negra e reconhecer a maneira pela qual a identidade negra foi especificamente constituída por meio da experiência do exílio e da luta" (hooks, 2019, p. 81).

Diante das imposições da colonialidade de gênero, Lugones também aponta a subjetividade como uma forma de libertação. A "subjetividade resistente" é uma conquista infrapolítica, na qual os povos colonizados exercem seu poder de criação de significados e organizações de poder, revertendo o espelho e recusando as atribuições dadas pela hegemonia, como gênero e raça: "legitimidade, autoridade, voz, sentidos e visibilidade são negadas à subjetividade resistente. A infrapolítica marca um olhar para dentro, na política de resistência, rumo à libertação" (LUGONES, 2019, p. 362). A escrita das mulheres antilhanas, e, sobretudo em *Traversée*, conversa com as propostas desse pensamento feminista não-hegemônico/decolonial e mostra que escrever a interioridade de suas personagens é uma forma de luta (e também de vitória).

¹³²“Je regarde le monde, il me choque, il me blesse et j’essaie de le corriger pour moi. Personne ne tient compte d’un de mes romans ou de romans en général pour changer le monde, mais l’écrivain, pour continuer à vivre, pour mieux vivre, doit transfigurer le monde et la réalité, sinon on serait trop détruit et on s’arrêterait” (PFAFF, 2016b, p. 66).

Escrever uma literatura “individual” não significa alienar-se dos problemas da coletividade, mas se aprofundar nas diversas questões que perpassam as subalternidades.

4.3 AS PERSONAGENS

“me dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. Essas lacunas na nossa psique são os espaços nos quais penetram a cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante.” (bell hooks, 2019c, p. 28-29).

A dor é o elemento que as personagens de *Traversée de la Mangrove* compartilham entre si e com o leitor, juntamente com a raiva e a exaustão, como cita bell hooks. Por meio de seus relatos, elas expõem suas histórias, seus desejos ignorados, suas frustrações e suas relações com seus corpos. Suas vidas são centralizadas no que o patriarcado define como destino feminino: o casamento e a maternidade. Porém, suas falas revelam como a falta de possibilidade de guiarem suas próprias vidas as destrói. É angustiante, dentro da narrativa, o destino certo no qual a mulher deve ser colocada dentro de um casamento, como uma forma de controle, de prisão. Antes disso, a mulher é um problema, sempre à beira da desgraça, como lemos com Mira e Vilma.

O casamento, para os outros, é a salvação da mulher, mas ao lermos os capítulos, vemos que as personagens casadas (forçosamente) são infelizes e

vítimas de abuso. Como veremos, os casamentos – funcionando como “mercado matrimonial” (BOURDIEU, 2002) – são, em sua maioria, acordados entre os pais e o noivo, como forma de salvar as famílias de crises financeiras ou para ocupar o lugar faltante dentro da casa do futuro marido, a posição de reprodutora e responsável pelos trabalhos domésticos e organização da vida privada. Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2002) afirma que o casamento é uma das formas de perpetuação da submissão das mulheres e seu lugar objetificado:

É na lógica da economia de trocas simbólicas - e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens (BOURDIEU, 2002, p. s/p).

A imagem da maternidade¹³³ é complexificada. Não é a mãe negra que dará à luz os novos membros da raça, como escrevem os textos da *Négritude*, nem a que retira a cultura crioula por meio da assimilação, como lemos em *L'Éloge de la créolité*. Diversos modos de se relacionar com a maternidade são descritos por Condé. Cheios de camadas, esses relacionamentos fogem da dualidade compulsória que coloca a boa mãe em oposição à sua existência enquanto mulher, como veremos com Rosa e Dodose Pélagie:

Em *Traversée de la mangrove*, não se trata de mulheres que se recusam a dar à luz, mas de mulheres que minam a imagem idealizada da maternidade. O desejo de privar o filho do amor é uma resistência mais poderosa à maternidade do que a decisão de não dar à luz, porque equivale, de fato, a se opor à figura da mãe modelo, a mãe idealizada que ocupa um lugar central na mitologia antilhana (LYONS, 2010, p. 104)¹³⁴.

¹³³ Sobre a questão da maternidade no romance, expando minha pesquisa fazendo uma leitura comparativa com o conto *Olhos d'Água* de Conceição Evaristo no artigo de minha autoria: “Contra o memoricídio e imagens de controle: as memórias das mães em Condé e Evaristo.” Revista Versalete, v. 8, n. 15, Curitiba, 2020, p. 198 – 213.

¹³⁴ “Dans *Traversée de la mangrove*, il ne s'agit pas de femmes qui refusent de donner naissance mais de femmes qui portent atteinte à l'image idéalisée de la maternité. La volonté de priver l'enfant d'amour est une résistance à la maternité plus puissante que la décision de ne pas accoucher, parce que cela revient, en fait, à s'opposer à la figure de la mère modèle, la mère idéalisée qui occupe une place capitale dans la mythologie antillaise” (LYONS, 2010, p. 104).

Acompanhamos o relacionamento com seus corpos, por vezes dominados, mas também como ferramenta de libertação, como corpos que desejam, que resistem, que sentem prazer e dor. A sexualidade também está presente nos testemunhos, na descrição da violência sofrida dentro dos casamentos, mas também no prazer, vivido em relações extraconjugais ou fora dos padrões de comportamento forçado às mulheres.

No entanto, a resistência não está somente no fato de tomarem a voz para si. Diferentes personagens adotam posturas de ruptura da realidade imposta, sobretudo após o encontro com Francis Sanher que é, como citado anteriormente, catalisador de mudanças. Acompanhamos essas mulheres questionando seus caminhos até ali e reivindicando autonomia e liberdade. Não há finais felizes, porém, há finais abertos, arquipélagos, em que os futuros das personagens estão, enfim, em suas mãos e pés.

Traversée de la mangrove é um romance mangue também por apresentar diversas vivências das mulheres, que embarcam em outras questões como classe, identidade e sociais. É mangue dentro do mangue, portanto, mesmo ao escolher um olhar específico sobre as personagens mulheres, esta pesquisa se encontra em frente à pluralidade.

MIRA

Mira destoa da comunidade de Rivière au Sel pois, além de ser "mais branca que os outros", tem uma atitude provocadora e indócil, atraindo para si os olhares e os rejeitando. A personagem não é acolhida por ninguém, vive em constante orfandade. As pessoas de Rivière au Sel sentem aversão por Mira. As mulheres fazem preces quando cruzam o seu caminho, os homens a detestam ao mesmo tempo que a desejam, ela é "corpo-para-o-outro", como conceitua Bourdieu, pois, por viver constantemente sob os olhares masculinos, seu corpo é "incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros" (BOURDIEU, 2002). A personagem tem algo que desconcerta, que é contra sistêmico, que é até mesmo místico, desconhecido. Mira guarda sua individualidade e isso a torna indomável:

O povo de Rivière au Sel não gosta de mim. As mulheres recitam suas orações à Santíssima Virgem quando cruzam meu caminho. Os homens se lembram de seus sonhos noturnos, quando encharcaram os lençóis e ficaram com vergonha. Então, eles me desafiam com seus olhos para esconder seu desejo. Por quê? Sem dúvida, sou muito bonita para a feiúra deles, muito leve para a escuridão de suas peles e de seus corações (CONDÉ, 1989, p. 57).

Por ser um “corpo tutelado” (SEGATO, 2016) pelo pai e pelo irmão, não é agredida como os habitantes aspiram: “– Essa criança merece uma boa surra. Mas o pai dela não quer que a toquemos!” (1989, p. 49)¹³⁵. O discurso indireto livre, a voz social, sem rosto e com o rosto de todos, aparece em seu relato como uma ameaça ininterrupta.

Mira encontra seu refúgio íntimo no ritual sensorial e erótico com a ravina, o prazer é proporcionado pelo encontro consigo mesma e a natureza: “Eu escorregava pela água penetrante, escaldante com o calor do sol do dia, nas profundezas do meu corpo. Estremecia com esse toque brutal. Então eu me sentava na margem e me secava ao vento” (CONDÉ, 1989, p. 49)¹³⁶. Uma ravina é um acidente geográfico, resultado da erosão, da destruição, é uma rachadura, uma abertura no meio das pedras, como uma vulva aberta no solo duro. Em suas entranhas, no útero da floresta, Mira se sentia viva, longe dos olhares e vozes dos outros, que limitavam seu espaço e sua identidade e não a deixavam ser nada além de uma mulher, uma ameaça, que despontava desejos masculinos, algo a se domar, que precisa de tutela masculina: “A vida começava quando descia para a Ravina” (CONDÉ, 1989, p. 54-55)¹³⁷. Mira desce todas as noites para a ravina. Novamente a noite, a escuridão como o tempo em que se pode viver plenamente, revelando-se. A liberdade, para Mira, dá-se na opacidade: “Deve-se descer até a Ravina depois que o sol se põe, quando a água é negra, tranquila, buraco negro no negro do nada, ali correndo, pulando sobre pedras

¹³⁵ “— C’est une bonne volée que cette enfant-là mérite. Mais son papa ne veut pas qu’on la touche!” (1989, p. 49).

¹³⁶ “Je me glissais dans l’eau qui pénétrait, brûlante de la chaleur du soleil de la journée, jusque dans les profondeurs de mon corps. Je tressaillais sous cet attouchement brutal. Puis je m’asseyais sur la rive et je me séchais avec le vent” (CONDÉ, 1989, p. 49).

¹³⁷ “La vie commençait quand je descendais à la Ravine” (1989, p. 54-55).

que os olhos não podem mais ver” (CONDÉ, 1989, p. 49)¹³⁸. Mira também é uma ravina, beleza depois da devastação na vida e morte de Rosalie Sorane, sua mãe.

A personagem conta a história de sua mãe que morreu no parto. Elas são separadas rapidamente, não há relato de velório ou do sofrimento do pai após a morte de Rosalie. Mira é arrancada da família materna, o cordão umbilical que não para de se romper, com o nascimento, com a morte, com o afastamento de qualquer ligação com a herança de materna. No entanto, Mira fica como única testemunha de Rosalie Sorane. A culpa da morte da mãe é posta no pai, que retirou Rosalie da família e de um futuro (imaginado pela filha) em que ela poderia estudar e escapar de seu futuro trágico:

Porque se ele a tivesse deixado sozinha, Rosalie Sorane, se a tivesse deixado dormir na casa da mãe, que ficava cinco vezes por semana no mercado da rue Hincelin para vender tomate, quiabo e ervilha, mas que queria que a filha fosse para França para estudar e se formar, ela não teria morrido aos dezoito anos, esvaziada de todo o seu sangue jovem, deitada com os pés frios entre duas toalhas de linho bordado (CONDÉ, 1989, p. 51)¹³⁹.

Sua bastardia a coloca em uma posição paratópica, em que a sua família não é a sua família. A personagem vivencia o extremo da paratopia familiar ao ter uma relação incestuosa com seu meio-irmão Aristides, colocando-se em um lugar proibido, mas não completamente, já que ela não é totalmente uma Lameaulnes. O incesto também é a sua forma de negar (e punir) o pai. Em minha leitura, Mira é o anti *ethos* da mulher vítima, revertendo a exclusão em seu favor, impondo sua condição em sua relação aos homens que a tutelam: “Na minha frente, é outro assunto. Ele [Loulou] sabe que o corpo de Rosalie Sorane está

¹³⁸ “Il faut descendre à la Ravine après la tombée du soleil, quand l’eau est noire, ici tranquille, trou noir sur le noir du néant, là courant, bondissant sur des roches que l’oeil ne distingue plus” (1989, p. 49).

¹³⁹ “Car s’il l’avait laissée tranquille, Rosalie Sorane, s’il l’avait laissée dormir dans la maison de sa maman qui s’asseyait cinq fois la semaine sur le marché de la rue Hincelin pour revendre des tomates, des gombos et des pois tendres, mais qui voulait que sa fille parte étudier en métropole et devienne une licenciée, elle ne serait pas morte à dix-huit ans, vidée de tout son jeune sang, couchée les pieds froids entre deux draps de toile de lin brodée” (CONDÉ, 1989, p. 51).

entre nós. Aristide também tem medo de mim, da minha raiva, das minhas luas, como ele diz” (CONDÉ, 1989, p. 57)¹⁴⁰.

A paratopia a possibilita ser testemunha das outras mulheres. Ela observa, relata, enumera os fados das mulheres que se envolvem com seu pai, – Rosalie, Aurora e, sobretudo, Dinah que chega na família esperando uma vida ativa no trabalho e a organização dos Lameaulnes –, porém a realidade machista a prende dentro das paredes de sua casa, tirando sua vitalidade e aspirações:

Ah, nos primeiros dias, Dinah parecia uma flor tuberosa! De manhã, ela cantava na frente de sua janela, aberta no frescor da montanha. Ela costumava esfregar a casa inteira com raízes de vetiver e maços de folhagem de folhas. O ar se perfumava. À noite, ela nos contava histórias.

Logo, infelizmente, a vimos secar no pé, murchar como a grama privada do orvalho da manhã. Meu pai não falava mais com ela. Ele passava por ela sem olhá-la. Na mesa, ele empurrava seu prato depois de uma mordida. À noite, ele saía ou fechava-se num dos quartos do sótão com mulheres recolhidas sabe-se lá onde e podíamos ouvi-las rir, rir, atrás da porta fechada. Por causa disso, quando meus olhos pousavam nele, ele zombava:

– Você quer me matar? (1989, p. 53-54)¹⁴¹.

São vivências diferentes de mulheres de Guadalupe, que compartilham da liberdade mutilada pela organização social desigual e pela moral sexista de onde vivem são acompanhadas pela personagem. Mira tenta escapar do “destino social” por meio do trabalho, mas é impedida de continuar por causa dos olhares e desejos dos homens: “mas quando eu estava com eles, os homens não faziam nada e me comiam com seus olhos ferozes. Portanto, não poderia

¹⁴⁰ “Devant moi, c’est une autre affaire. Il [Loulou] sait que le corps de Rosalie Sorane est entre nous. Aristide aussi a peur de moi, de mes colères, de mes lunes comme il dit” (1989, p. 57).

¹⁴¹ “Ah, les premiers temps, Dinah ressemblait à une fleur de tubéreuse ! Le matin, elle chantait devant sa fenêtre grande ouverte sur la fraîcheur de la montagne. Elle faisait récurer toute la maison avec des racines de vétiver et des bouchons de feuillage. L’air embaumait. Le soir, elle nous racontait des contes. Bientôt hélas, nous l’avons vue sécher sur pied, se flétrir comme l’herbe, privée de la rosée du matin. Mon père ne lui adressait plus la parole. Il passait sur elle sans la regarder. À table, il repoussait son assiette après une bouchée. Le soir, il sortait ou bien il s’enfermait dans une des chambres du galetas avec des femmes ramassées on ne sait où et nous les entendions rire, rire, derrière la porte fermée. À cause de cela, quand mes yeux se posaient sur lui, il ricanait :

— C’est me tuer que tu veux ?” (1989, p. 53-54).

durar” (CONDÉ, 1989, p. 54)¹⁴². A personagem empenha-se em se colocar em outro lugar, diante de tantos destinos trágicos e aparentemente inescapáveis das mulheres, e faz sua escolha por Francis Sancher, mesmo significando sua submersão no mangue.

É em seu território, na ravina, que Mira encontra Sancher e, mesclada com a natureza de seu reino, toma o corpo do forasteiro:

Desabotoei sua camisa azul escura, desfiz seu cinto de couro duro. Ele não disse uma palavra. Parecia uma criança na frente de um adulto. Fizemos amor na terra, ao pé das samambaias. Ele se deixou fazer, não relutante, mas atento a cada um de meus gestos, como se eles estivessem escondendo golpes fatais (1989, p. 56)¹⁴³.

Enfatizando seu caráter transgressor e autônomo, Mira toma a iniciativa e ação, exercendo sua liberdade sexual, torna-se “corpo-para-si-mesma” (BOURDIEU, 2002), passando de corpo passivo e agido para corpo ativo e agente. A personagem não é vítima, como seu irmão Aristides tenta afirmar, após saber da gravidez dela. Sua paixão trágica por Sancher é sustentada por sua ânsia pelo diferente, pela curiosidade e a necessidade do Outro. Mira ama o desconhecido, negado em sua vida sufocada por olhares e paredes. Simultaneamente entende que, ao ir morar com Sancher, vai em direção à tristeza, no entanto, é a única chance de mudança que enxergava:

Já não entendo porque coloquei todas as minhas esperanças neste homem que eu não conhecia nem de branco nem de preto. Sem dúvida porque ele veio de outro lugar. De outro lugar. Do outro lado da água. Ele não nasceu na nossa ilha da fofoca, entregue aos ciclones e às devastações da maldade no coração dos negros.

De outro lugar. (1989, p. 63)¹⁴⁴.

¹⁴² “Mais quand j’étais auprès d’eux, les hommes ne faisaient rien de rien et me mangeaient de leurs yeux pleins de vices. Alors cela n’a pas pu durer” (1989, p. 54).

¹⁴³ “J’ai déboutonné sa chemise de gros bleu, défait sa dure ceinture de cuir. Il n’a pas soufflé un mot. On aurait dit un enfant devant une grande personne. Nous avons fait l’amour sur le terreau au pied des fougères arborescentes. Il s’est laissé faire, non pas rétif, mais à l’affût de chacun de mes gestes, comme s’il croyait qu’ils cachaient des coups mortels” (1989, p. 56).

¹⁴⁴ “Je ne comprends plus pourquoi j’avais placé tous mes espoirs sur cet homme-là que je ne connaissais ni en blanc ni en noir. Sans doute parce qu’il venait d’Ailleurs. D’Ailleurs. De l’autre côté de l’eau. Il n’était

Por um momento, fiquei com medo. Eu me vi, uma mulher louca em um vestido florido, trilhando o caminho do infortúnio. Quase recuei. Mas lembrei da vida triste que deixei para trás e meu desejo de finalmente viver ao sol era o mais forte. Desci a estrada (1989, p. 63-64)¹⁴⁵.

Além da ravina, outros elementos da natureza são personagens na história de Mira, agora atuando como seus interlocutores. Temos o vento sendo o agente de impulso, coragem e insensatez, empurrando Mira para sua decisão. Há, ainda, a lua, como observadora da personagem, questionando e rindo das angústias de Mira:

Devemos estar sempre atentos ao vento forte, à sua voz insana que ressoa e balança pelas colinas e savanas, que se insinua por todos os interstícios. Ele semeia desordem mesmo na cabaça fechada das nossas cabeças. Foi ele quem plantou essa ideia na minha. Eu estava lá, deitada no meu sofá, quando ele começou a se virar ao meu redor, me provocando:

Vá em frente! Vá em frente! Mas vá se juntar a ele! Não fique aí chorando pelos cantos (1989, p. 62-63)¹⁴⁶.

Ao longo do caminho, a lua oval havia caminhado na minha frente, zombando da minha dor:

— Mira, Mira Lameaulnes, no que você se tornou? Uma boneca de pano que chora por um homem (1989, p. 63)¹⁴⁷.

pas né dans notre île à ragots, livrée aux cyclones et aux ravages de la méchanceté du cœur des Nègres.

D'Ailleurs" (1989, p. 63).

¹⁴⁵ "Un moment, j'ai eu peur. Je me suis vue, femme folle en robe à ramages, prenant le chemin du malheur. J'ai failli faire marche arrière. Mais je me suis rappelé la triste vie que je laissais derrière mon dos et mon désir de vivre enfin au soleil a été le plus fort. J'ai descendu la route" (1989, p. 63-64)

¹⁴⁶ "Il faut toujours se méfier du grand vent, de sa voix de dément qui résonne et rebondit à travers mornes et savanes, qui s'insinue par tous les interstices, qui sème le désordre jusque dans la calebasse fermée de nos têtes. C'est lui qui a planté cette idée-là dans la mienne. J'étais là, couchée sur ma couche, quand il s'est mis à tourner autour de moi, à me tanner :

— Vas-y ! Vas-y ! Mais va le rejoindre ! Ne reste pas là à pleurer comme une madeleine" (1989, p. 62-63).

¹⁴⁷ "Tout au long du chemin, la lune oblongue avait marché devant moi, se moquant de mon chagrin :

— Mira, Mira Lameaulnes, qu'est-ce que tu es devenue à présent ? Une poupée de chiffon qui pleure pour un homme" (1989, p. 63).

A voz de Mira reaparece na parte final do romance, em um capítulo de somente três páginas no qual a personagem revela se sentir traída pela ravina, que lhe trouxe Sancher juntamente com a infelicidade. Ela depositou sua pulsão de vida em alguém que só desejava, covardemente, a morte – Sancher ansiava que o vulcão entrasse em erupção e matasse todos ao mesmo tempo, pois não tinha medo de morrer sozinho. “– Nunca mais irei descer à Ravina. Ela também me traiu. Como Rosalie Sorane, minha mãe, que me deixou sozinha no meu primeiro dia do mundo. O fruto que ela me deu para aplacar a fome do meu coração era, na verdade, um fruto envenenado” (1989, p. 230)¹⁴⁸.

Agora, sem a proteção das águas e sem um lugar, Mira decide transformar-se em errante e na companhia de seu filho, Quentin, buscar a “verdade” sobre Sancher – imagina Quentin atravessando terras distantes atrás de respostas sobre seu pai –, desafiando sua família, que acredita que ela ocupará o lugar silencioso e cinzento de uma pobre mulher com um filho bastardo. Ao decidir sair da ilha atrás da identidade de Sancher, ela vai também em busca de si mesma, sendo guiada por um farol inexistente, de luz opaca e vacilante, mas mesmo assim luz: “Minha vida verdadeira começa com a morte dele” (1989, p. 230)¹⁴⁹. A vida, que antes começava na ravina, agora tem um novo início.

MAN SONSON

A personagem Man Sonson é *ethos* do habitante tradicional de Guadalupe, lugar onde nasceu e vai morrer. Amefricana, carrega as histórias do tempo da escravidão e da divisão das raças e expressa em seu desgosto pelo casamento do filho negro com uma branca, descrevendo a tensão racial que permanece na ilha. Recorrendo aos ancestrais escravos, relembra o clima violento entre brancos e negros após a abolição da escravidão:

¹⁴⁸ “Je ne descendrai plus jamais à la Ravine. Elle aussi m’a trahie. Comme Rosalie Sorane, ma mère, qui m’a laissée dans la solitude au premier jour du monde. Le fruit qu’elle m’a donné pour apaiser la faim de mon cœur était, en réalité, un fruit empoisonné” (1989, p. 230).

¹⁴⁹ “Ma vraie vie commence avec sa mort” (1989, p. 230).

Siméon, meu falecido, contou como, alguns anos depois da abolição da escravidão, seu avô, Leopold, fora açoitado até a morte por um homem branco a quem ele não queria ceder a passagem. Esse caso agitou a região, porque os amigos de Leopold queriam vingá-lo. O sangue fluiu. Contamos as mortes. Os canaviais foram incendiados e a fumaça subiu para o céu. Uma mulher branca em nossa família! (CONDÉ, 1989, p. 82)¹⁵⁰.

Man Sonson tem uma ligação forte com a literatura, os livros eram sua escapatória, o lugar dos sonhos. A personagem, em sua juventude, lia ferozmente, porém nunca encontrou um livro que falasse de si: “Mas eu adorava ler! Ler! Só lamentava que os livros nunca falassem do que eu era, uma pretinha negra, nascida em Rivière au Sel. Então eu inventava, imaginava minhas histórias na parte de trás da minha cabeça” (CONDÉ, 1989, p. 84)¹⁵¹. Em minha leitura, a voz de Condé reverbera nesse trecho, pois a autora também cresceu em meio aos livros, mas somente ao ler *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel encontrou algo sobre sua terra, que, no entanto, não representava a sua realidade pequeno burguesa (CONDÉ, 2013, p. 116). Acredito que esse trecho revela mais uma *mise en scene*, em que *Traversée* é o livro no qual o desejo de Man Sonson é expresso e realizado, uma narrativa que conta a sua história, interrompida pelo casamento e pelos filhos, que tomaram o lugar de suas fantasias.

A enunciação de Man Sonson também é atravessada pela voz de Maryse Condé quando a personagem se questiona sobre as relações raciais na ilha, diante do casamento interracial de seu filho. No seguinte trecho vemos um discurso muito similar ao que a autora expressa, ao criticar a obsessão colonial:

Talvez tenhamos de arrancar de nossas cabeças o capim-mombaça e a grama charlatã do antigo ressentimento. Talvez precisemos ensinar

¹⁵⁰ “Siméon, mon défunt, racontait comment quelques années après l’abolition de l’esclavage son grand-père, Léopold, avait été cravaché à mort par un Blanc auquel il n’avait pas voulu céder le passage. Cette affaire-là avait mis la région en émoi, car les amis de Léopold avaient voulu le venger. Le sang avait coulé. On avait compté des morts. Les champs de canne s’étaient embrasés et leur fumée était montée haut dans le ciel. Une femme blanche dans notre famille !” (CONDÉ, 1989, p. 82).

¹⁵¹ “Mais j’aimais lire ! Lire ! Je regrettais seulement que les livres ne parlent jamais de ce que j’étais, moi, petite Nègresse noire, née à Rivière au Sel. Alors j’inventais, j’imaginai mes histoires dans le creux de ma tête” (CONDÉ, 1989, p. 84).

novas batidas ao nosso coração. Talvez essas palavras "pretos" e "brancos" não signifiquem mais grande coisa! (1989, p. 89)¹⁵².

A personagem está envolta pela velhice, ela cita constatemente seus velhos ossos e suas limitações físicas. O tempo, para Man Sonson, está estagnado entre as lembranças de seu falecido marido e a negação de "adequação" com o presente. A rotina de Man Sonson é ocupada pelo fantasma dos tempos de seu marido, sempre ao seu lado:

Moo meu café, ouço a musiquinha estridente do meu moedor que não troquei pelo Moulinex elétrico que meu filho me deu. Passo o café e derramo algumas gotas no chão, pensando no meu Siméon com quem continuo a dividir tudo. Bebo, sentada em frente à minha mesa da cozinha, e o cheiro amargo penetra no fundo das minhas narinas (1989, p. 85-86)¹⁵³.

A ancestralidade também se manifesta pelo misticismo. Man Sonson herda de sua mãe o dom da vidência e também a sabedoria da terra, ao conhecer e manipular ervas e rezas para curar dores. No entanto, o dom também é uma maldição, pois seus olhos não a poupam de ver todos os tipos de tragédias. Man Sonson, por seus poderes, enxerga além, visualiza as complexidades das pessoas. Ela descreve as diversas camadas de desconforto que Sancher causava nos habitantes do vilarejo, revelando seus lados mais ferozes e vingativos: por causa dos cachorros barulhentos, porque ele não trabalhava enquanto os outros queimavam ao sol, porque se envolveu com Mira, que todos os homens desejavam e que todas as mulheres invejavam, delas vinha o ódio duplo, por Sancher e por Mira. Observamos por seu discurso como a visão é sua ferramenta de mediação com o mundo e de sua relação com Sancher:

¹⁵² "Peut-être qu'il faut déraciner de nos têtes l'herbe de Guinée et le chiendent des vieilles rancoeurs. Peut-être qu'il faut apprendre de nouveaux battements à nos coeurs. Peut-être que ces mots-là, noirs, blancs, ne signifient plus grand-chose !" (1989, p. 89).

¹⁵³ "Je mouds mon café, j'écoute la petite chanson grinçante de mon moulin que je n'ai pas changé contre l'appareil électrique Moulinex que mon fils m'a donné. Je le fais couler, j'en verse quelques gouttes sur le sol en pensant à mon Siméon avec lequel je continue de tout partager, je le bois, assise devant ma table de cuisine, son parfum amer pénétrant jusqu'au fond de mes narines" (1989, p. 85-86).

Soube o que ele [Sancher] tinha acabado de fazer com Mira e eu estava olhando para ele, estava olhando para ele, não podendo acreditar que aquele rosto, aqueles dois olhos ali eram de um desgraçado como tantos outros, como todos os outros (1989, p. 87)¹⁵⁴.

Tentei ver claramente em todas essas palavras (1989, p. 88)¹⁵⁵.

A personagem tem uma sensibilidade aguçada, com a paciência e sabedoria de quem tudo vê, vira amiga de Sancher, não tem medo do Outro e tenta compreender o forasteiro. É a parte da ilha que acolhe, a ilha antiga de histórias, remédios e mágoas, mas que é aberta e abriga aquele que precisa, que lamenta verdadeiramente sua morte em suas preces.

DINAH

A presença de Dinah em outros capítulos é sempre silenciosa, passiva, é a imagem do “anjo do lar” woolfiano¹⁵⁶, que sofre, fala frases curtas, geralmente preocupada com as coisas da casa. No capítulo dedicado a ela, ao contrário, acompanhamos a sua história, seus sentimentos e segredos. A narrativa inicia com um trecho de uma canção de amor perdido, que aconselha a não se apaixonar, cantada pela mãe de Dinah. Vemos aqui a presença da memória e história de sua mãe, suas cantigas, seu jeito de pentear os cabelos.

A mãe de Dinah tinha “sangue holandês”, pois era da ilha de San Martin, território criouliizado, dividido entre parte francesa e holandesa. Vai para a

¹⁵⁴ “J’avais appris ce qu’il venait de faire à Mira et je le regardais, je le regardais, ne pouvant pas croire que cette figure-là, ces deux yeux-là étaient ceux d’un salaud comme tant d’autres, comme tous les autres” (1989, p. 87).

¹⁵⁵ “J’ai essayé d’y voir clair dans toutes ces paroles-là”. (1989, p. 88).

¹⁵⁶ Inspirado no poema de Coventry Patmore (1823-1896), que celebra amor conjugal e o papel doméstico das mulheres, o “anjo do lar” é uma sombra, nomeada por Woolf, que impede a livre expressão das mulheres. A autora descreve a mulher “anjo do lar”: “Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitiço era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto” (2013, p. s/p). Ou seja, é a construção social da mulher inofensiva (“bela, recatada e do lar”).

Europa estudar e volta grávida de um estudante indonésio, sendo obrigada a casar com um comerciante: "Chamada de volta ao país, seu pai ficou muito feliz em casá-la com meu padrasto, um próspero comerciante, mas viúvo, aflito com cinco filhos e que a fizeram sofrer muito" (CONDÉ, 1989, p. 102).¹⁵⁷

O círculo trágico se perpetua, pois Dinah tem o destino parecido com o de sua mãe: casa-se com um viúvo para cuidar de seus filhos e de sua casa. Quando retirada da família para casar com Loulou, pai de Mira. Dinah imagina um papel ativo na vida da família Lameaulnes, porém vê-se reduzida às ordens do marido, sendo restringida ao ambiente doméstico. O desejo simples de trabalhar entre as flores é negado pelos costumes rígidos e retrógrados de Loulou. Dinah acaba secando como flor sem sol, vive trancada entre as lembranças, invocações-imaginação, fantasmas de seu pai e de sua mãe: "peço ajuda a todos aqueles, agora desaparecidos, que me amaram. Meu pai em meus sonhos, sombrio e atrevido como Pandit Nehru, minha mãe, a doce Lina, sempre com água nos olhos" (CONDÉ, 1989, p. 104)¹⁵⁸. Na narrativa de Dinah não há diálogos com outros personagens e também não há ações, com acessão do ato de fechar a porta à Sylvestre: "Loulou não dorme na minha cama há anos. Quando a escuridão cai, eu tranco a porta e me enrolo, feto, entre meus lençóis" (1989, p. 105)¹⁵⁹.

O silêncio e a imobilidade são rompidos pela presença de Sancher no vilarejo. Vemos a primeira ação de Dinah, que mudará seu percurso: "No final, a curiosidade tomou conta de mim e fui ver como ele era, aquele que colocou Rivière au Sel em ebulição" (1989, p. 105)¹⁶⁰. Francis Sancher é catalisador dos desejos enterrados de Dinah, também a colocando em embulição. Logo em seu primeiro encontro com o personagem, ela sente sensações inéditas em seu

¹⁵⁷ "Rappelée au pays, son père fut trop content de la marier à mon beau-père, commerçant prospère, mais veuf, affligé de cinq enfants et qui la fit beaucoup souffrir" (CONDÉ, 1989, p. 102).

¹⁵⁸ "J'appelle à mon secours tous ceux, aujourd'hui disparus, qui m'ont aimée. Mon père dans mon rêve, brun et racé comme le pandit Nehru, ma mère, la douce Lina, toujours de l'eau plein les yeux" (CONDÉ, 1989, p. 104).

¹⁵⁹ "Cela fait des années que Loulou ne dort plus dans mon lit. Quand la noirceur est tombée, je ferme ma porte à clé et je me recroqueville, fœtus, entre mes draps" (1989, p. 105).

¹⁶⁰ "À la fin, la curiosité m'a prise et je suis allée voir à quoi il ressemblait, celui qui mettait Rivière au Sel en ébullition" (1989, p. 105).

corpo, que até então vivia a sexualidade de forma passiva, apenas para gerar os filhos de Loulou:

Seu rosto era uma carne rica, da cor de milho torrado. Seus olhos prometiam longas viagens. Sua boca de carícias sem fim. Durante anos, havia esquecido à força que eu era uma mulher e temia os desejos que de repente se reiniciavam em mim (1989, p. 105-106)¹⁶¹.

A imagem de corpo de Sancher revela um discurso em que a natureza, o corpo e a subjetividade se misturam. O personagem também suscita em Dinah o encontro com o desconhecido. As metáforas que o descrevem falam de viagens e carinhos, coisas inexistentes na vida da personagem e por fim, o encontro com seu próprio desejo. Dinah e Sancher tornam-se amantes, ela consegue então ignorar Loulou, seus casos extraconjugais, sua violência. Ela passa a viver um sentimento pendular entre felicidade, desejo e remorso. O sexo ganha o substantivo "amor", diferente das outras substantivações ou adjetivações que geralmente são violentas e evasivas. Na relação com Sancher, Dinah recebe carinho, conversa e aproximação: "Uma noite, depois do amor, pendurei-me ao seu lado como uma alga marinha e conversamos no escuro" (1989, p. 106)¹⁶².

No entanto, sua alegria é sucedida de castigo, pois Dinah carrega a culpa pelo que aconteceu com Mira: "ninguém sabe que sou a causa do drama que acabou de terminar. Sim, eu. Só eu. Os infortúnios das crianças são sempre causados pelas falhas ocultas dos pais" (1989, p. 104)¹⁶³. Todos os atos transgressores das mulheres acarretam uma punição, uma responsabilidade, que aos homens não se apresenta. Há o desequilíbrio entre assumir a culpa toda para si, que ocorre com as mulheres, e culpar o outro, atitude dos homens do romance. Os sentimentos de Dinah são conflituosos e a fazem sofrer, sentir

¹⁶¹ "Son visage était fait d'une chair riche, couleur de maïs bien rôti. Ses yeux promettaient de longs voyages. Sa bouche d'interminables caresses. Depuis des années, j'avais oublié à force que j'étais une femme et j'ai eu peur des désirs qui brutalement reprenaient feu en moi" (1989, p. 105-106).

¹⁶² "Une nuit, après l'amour, je suis restée accrochée à son flanc comme une algue marine et nous avons parlé dans la noirceur" (1989, p. 106).

¹⁶³ "Personne ne sait que je suis la cause du drame qui vient de trouver sa conclusion. Oui, moi. Moi seule. Les malheurs des enfants sont toujours causés par les fautes cachées des parents." (1989, p. 104).

ciúmes e raiva de Mira, por ter “roubado” Sancher, sua fonte de alegria, “o homem que regou meu deserto” (1989, p. 107)¹⁶⁴, e acredita que a gravidez de Mira e o seu abandono foram causados pela praga que rogou, ao ver sua felicidade sendo retirada

O ódio queimou meu coração como a savana na Quaresma¹⁶⁵.
Invoquei a calamidade sobre ela e Satanás, ainda à espreita, ouviu-me
quando ela voltou com a barriga, a sua vergonha e a sua dor

Eu sou a causa de toda essa angústia. Eu e eu sozinha (1989, p. 107)¹⁶⁶.

A personagem escuta as confidências de Mira, seu infortúnio vivendo com Sancher. Ao ver na jovem a repetição da sua vida, e ao saber o que aconteceu com Vilma (também grávida de Sancher e também rejeitada), sua revolta cresce levando-a a tomar a decisão de partir como seus filhos, para uma busca incerta, mas feita por sua escolha, com seus próprios pés: “Um sentimento insidioso, de gosto desconhecido, de revolta apoderou-se de mim. Uma pergunta que ele [Sancher] tinha me feito não me dava trégua. Por que continuávamos amarrados? Sim, por quê? Eu me perguntava, dia e noite” (1989, p. 109)¹⁶⁷.

Esta é a primeira iniciativa que toma para si e para seus filhos, já que a decisão de procurar Sancher e ser sua amante ainda estava centrada no homem e era uma escapatória, como os sonhos com seus pais. Ela já não é mais a que foi levada para o casamento, a que foi para Rivière au Sel, a que foi trancada em casa. O leitor acompanha a construção da decisão de Dinah, vê o seu sofrimento se refletindo na vida de Mira, quase sua filha, e depois em Vilma. Tudo isso faz ela criar uma consciência de gênero, que instiga o desejo de partir, para tentar de alguma forma, romper com o ciclo, com a vida infeliz que até então parecia sem saída.

¹⁶⁴ “l’homme qui arrosait mon désert” (1989, p. 107).

¹⁶⁵ Nas Antilhas, é o nome dado à estação seca.

¹⁶⁶ “La haine a brûlé mon cœur comme savane en Carême. J’ai appelé le malheur sur elle et Satan, toujours à l’affût, m’a entendue puisqu’elle est revenue avec son ventre, sa honte et sa douleur.”
C’est moi la cause de toute cette détresse. Moi et moi seule” (1989, p. 107).

¹⁶⁷ “Un sentiment insidieux, au goût inconnu, la révolte, me prenait. Une question qu’il m’avait d’ailleurs posée ne me laissait plus de répit. Pourquoi restions-nous à l’attache ? Oui, pourquoi ? Je me la posais, jour et nuit” (1989, p. 109).

LÉOCADIE TIMOTHÉE

As indicações paratextuais como títulos e subtítulos são, de acordo com Maingueneau (2018, p. 256), marcas que caracterizam a cenografia, criando um enquadramento interpretativo. “Léocadie Timothée” é um dos poucos capítulos em que o subtítulo é composto pelo nome e sobrenome da personagem. Em minha interpretação, seu sobrenome simboliza o lugar de autoridade que a Léocadie ocupa, pois é antiga diretora da escola de Rivière au Sel, concomitantemente marca a manutenção de seu “nome de solteira”, já que a personagem não se casou. Sua profissão e seu estado civil a colocam em lugar paratópico no qual a relação com a ilha, com a raça, com seu corpo e com os homens se entrelaçam.

Filha de um militante socialista, Léocadie acredita na educação como um meio de “salvar a raça”. Abre a primeira escola no vilarejo, com vinte anos, em 1920, fortemente influenciada pela história de seu pai. A escola é criada para os alunos pobres dos operários que trabalhavam na Usina Farjol. A personagem descreve outro lado da ilha, em processo de industrialização, mas igualmente miserável. Por ser professora, ter um salário e estabilidade, é considerada traidora. Por isso, ocorre um conflito intraracial pois Léocadie não consegue dialogar, há um distanciamento de classe, no qual ter a mesma cor de pele não significa entendimento:

Nossas peles eram da mesma cor. Nossos cabelos do mesmo grão. E ainda assim eu vivia na opulência sem sofrimento de uma casa com varanda e sótão. Eu pedia que meus peixes fossem escamados por uma empregada que me servia duas refeições por dia. Aos olhos deles, eu era uma traidora! Eu sofria com esse isolamento porque queria que as pessoas me amassem. Não sabia que o negro nunca gosta do negro (1989, p. 142)¹⁶⁸.

¹⁶⁸ “Nos peaux étaient de la même couleur. Nos cheveux du même grain. Et pourtant, je vivais dans l’opulence sans souffrance d’une maison à galerie et à galetas. Je faisais écailler mon poisson par une servante qui me servait deux repas par jour. À leurs yeux, j’étais une traîtresse! Je souffrais de cet isolement, car j’aurais voulu qu’on m’aime, moi. Je ne savais pas que le Nègre n’aime jamais le Nègre” (1989, p. 142).

Ocupar esse lugar paratópico permite uma análise lúcida de seu contexto. Léocadie percebe as questões políticas e a necessidade de instrução, de mudança ao seu redor, e ao mesmo tempo se dá conta de que não consegue se comunicar com os habitantes, que não a veem como um deles: “[Léocadie] analisa muito bem as razões pelas quais a escolaridade obrigatória é tão difícil de impor-se e por que os pais dos alunos não conseguem assimilar este avanço social fundamental: ele os priva de uma força de trabalho, livre e dócil (SACOTTE, 2010, p. 122)¹⁶⁹.

Por sua instrução e por sua paratopia, consegue também relatar as mudanças na ilha, em que o processo de criouliização e globalização acontecem simultaneamente: a ilha não é mais fechada. Também vemos seu comportamento paradoxal. Léocadie é simultaneamente progressista e conservadora, pois se incomoda com a presença de migrantes na ilha:

Realmente, este país está em leilão. Agora pertence a todos. Metrôs, todas qualidades de brancos canadenses ou italianos, vietnamitas e depois este aqui [Sancher], vomitado sabe-se lá que porteiro malvado, que se instalou entre nós. Sim, nosso país mudou, estou lhe dizendo isso. Antigamente, não sabíamos sobre o mundo, e o mundo não sabia sobre nós. Os sortudos enfrentaram o mar até a Martinica. Fort-de-France ficava do outro lado do mundo e sonhávamos com o ouro amarelo da Guiana. Hoje em dia, não há uma família que não tenha suas conexões na metrópole. Visitam a África e a América. Os zindianos voltam para se banhar nas águas do rio e a terra é microscópica como uma cabeça de alfinete (1989, p. 139)¹⁷⁰.

Em sua luta particular para educar, ela vê a juventude passar, a oportunidade de vida, ou melhor, a oportunidade de se casar. A religiosidade é

¹⁶⁹ “Ainsi, elle analyse très bien les raisons pour lesquelles l’enseignement obligatoire a tant de mal à s’imposer et pourquoi les parents d’élèves sont incapables d’assimiler cette avancée sociale fondamentale: elle les prive d’une main-d’oeuvre gratuite et docile” (SACOTTE, 2010, p. 122).

¹⁷⁰ “Vraiment, ce pays-là est à l’encan. Il appartient à tout le monde à présent. Des métros, toutes qualités de Blancs venus du Canada ou de l’Italie, des Vietnamiens, et puis celui-là, vomi par on ne sait quel mauvais porteur, qui s’est installé parmi nous. Oui, notre pays a changé, c’est moi qui vous le dis. Dans le temps, nous n’avions pas connaissance du monde et le monde n’avait pas connaissance de nous. Les chanceux bravaient la mer jusqu’à la Martinique. Fort-de-France était de l’autre côté du monde et l’on rêvait de l’or jaune de Guyane. Au jour d’aujourd’hui, pas une famille qui n’ait sa branche en métropole. On visite l’Afrique et l’Amérique. Les Zindiens retournent se baigner dans l’eau de leur fleuve et la terre est aussi microscopique qu’une tête d’épingle” (1989, p. 139).

ligada a essa perda, um contraponto, um lugar de consolo, mas ao mesmo tempo uma prisão pudica:

Assisti minha juventude terminar. Como ela havia passado! Tinha afundado como uma vela diante do altar da Santíssima Virgem e não havia mais nada além de uma pequena piscina quente de sonhos derretidos. Por muito tempo, esperei que um homem aliviasse a guarda que montei dia e noite diante da solidão. E então essa mesma esperança morreu (1989, p. 143)¹⁷¹.

A personagem nega seu corpo e reza pelos pecados cometidos pelos outros, mas também desejados por ela, em auto sacrifício “eu batia a sarja azul no peito e chorava com Agnus Dei por todos os pecados que outros cometeram por mim” (1989, p. 141)¹⁷². Léocadie nos confidencia sua relação fraturada com seu corpo, que é posto à prova toda vez que encontra o mar. A água é, também para a personagem, o feminino, a sensualidade e o nascimento, as ondas lembram Léocadie de seu corpo e seus desejos:

Eu não sabia nadar. Além disso, me mantive longe do mar que me chamava com sua voz de mulher louca:

– Chegue perto, mais perto. Rasgue suas roupas. Mergulhe. Deixe-me rolar em você, apertar você, esfregar seu corpo com minhas algas. Você não sabe que nasceu de mim? Você não sabe que me carrega dentro de você? Sem mim sua vida não existiria (1989, p. 140-141)¹⁷³.

A “única história de amor” que Léocadie pode contar também descreve a sua paratopia. Ao apaixonar-se por Deodat, professor transferido para a escola dela, a personagem sente amor semelhante ao que Mira alimenta por Sanher:

¹⁷¹ “Je regardais finir ma jeunesse. Comme elle avait passé! Elle avait coulé comme un cierge devant l’autel de la Sainte Vierge et il ne restait plus qu’une petite mare tiède de rêves fondus. Pendant longtemps, j’avais espéré qu’un homme relèverait la garde que je montais nuit et jour devant la solitude. Et puis cet espoir lui-même était mort” (1989, p. 143).

¹⁷² “je frappais la serge bleue de ma poitrine et je sanglotais à l’Agnus Dei pour tous les péchés que d’autres avaient commis pour moi” (1989, p. 141).

¹⁷³ “Je ne savais pas nager. Aussi, je me tenais loin de la mer qui me hélait de sa voix de femme folle :

— Approche-toi près, tout près. Arrache tes vêtements. Plonge. Laisse moi te rouler, te serrer, frotter ton corps de mes algues. Tu ne sais pas que c’est de moi que tu es née ? Tu ne sais pas que tu me portes en toi ? Sans moi, ta vie n’existerait pas.” (1989, p. 140-141).

o encantamento pelo diverso, a escapatória de sua própria realidade encarnada em um homem. Diferente de Léocadie, Deodat vive o corpo, promove festas e sua casa é ocupada por barulho e alegria, contrastando com a casa silenciosa e rígida da diretora:

ela não encontra o professor modelo de que precisaria, mas um espécime raro nessa profissão, porque ele é notável por seu caráter contestatário e pelo aspecto dissoluto de sua moral. Perfeitamente alheio aos imperativos da sua carreira, sendo ao mesmo tempo comunista, resistente e de bom coração, segue um caminho em ziguezague que o levará à política, enquanto o da professora, desesperadamente retilíneo, mesmo apaixonada por Déodat, levou-a depois de alguns anos ao cargo de diretora, que além disso é condecorada com a Ordem das Palmas Acadêmicas. Deodat nunca a percebe como uma mulher. (SACOTTE, 2010, p. 121)¹⁷⁴.

É interessante pontuar a passagem na qual a personagem decide declarar seus sentimentos a Deodat visto que é o seu olhar desejoso sobre o homem que é descrito. Invertendo os padrões, aqui, é a mulher quem se atrai, é o corpo do homem que é retratado: "pude admirar este corpo, o corpo deste homem que me foi prometido como a todas as mulheres desde a manhã da Criação, mas do qual nunca tomei posse." (1989, p. 146)¹⁷⁵.

Todavia, seu amor não é percebido por Déodat, que ao encontrá-la tem medo nos olhos e pede perdão à "Mademoiselle la Directrice" pelo atraso nas correções das atividades escolares. Léocadie é vista como autoridade, sua intelectualidade retira a possibilidade de ser atraente para algum homem, pois a mulher, a ocupar tal espaço (masculino), é obrigada a "banir toda conotação sexual de seu hexis corporal e de seus trajes." (BOURDIEU, 2002, p. s/p). Léocadie torna-se amarga por essa imposição de isolamento: "Percebi que havia

¹⁷⁴ "elle ne rencontre pas l'instituteur modèle qu'il lui aurait fallu mais un spécimen rare dans ce métier, car il est remarquable par son caractère contestataire et l'aspect dissolu de ses mœurs. Parfaitement étranger aux impératifs de sa carrière, étant à la fois communiste, résistant et joli cœur, il suit un chemin en zigzag qui le mènera à la politique, tandis que celui de l'institutrice, désespérément rectiligne, même si elle tombe amoureuse de Déodat, l'a menée après quelques années vers le poste de directrice, qui plus est, décorée de l'ordre des Palmes académiques. Déodat ne la perçoit jamais en tant que femme" (SACOTTE, 2010, p. 121).

¹⁷⁵ "Je pus admirer ce corps, ce corps d'homme qui m'avait été promis comme à toutes les femmes, depuis le matin de la Création, mais dont je n'avais jamais pris possession." (1989, p. 146).

me tornado outra mulher. Sem amor, o coração das mulheres endurece. Torna-se uma savana desolada onde crescem apenas cactos” (1989, p. 147)¹⁷⁶. A personagem recorda-se de, quando jovem, olhar-se no espelho – “instrumento que permite não só se ver, mas também experimentar ver como é vista e se fazer ver como deseja ser vista” (BOURDIEU, 2002) – e não se julgar mulher:

[...] Um dia, cansada de todo esse respeito, acampeei em frente a um espelho e me examinei.

O que eu vi?

Uma pretinha cujo calor fazia brilhar a pele oleosa. Um rosto que os olhos gananciosos e tristes comiam inteiramente acima das maçãs do rosto cavadas e uma boca apertada como a de um cofre com trinta e dois dentes irregulares, embora muito brancos. Um esfregão firmemente plantado e desenhando abaixo da testa arredondada um ponto de viuvez. Uma silhueta plana como uma tábua de cortar pão, sem frente ou verso. Sem graça. Sem charme. Era eu. Sim, era meu corpo. Era a prisão em que fui condenada a viver (CONDÉ, 1989, p. 144)¹⁷⁷.

Vemos em suas palavras imenso autodesprezo diante de seu reflexo, ao enxergar o que os outros veem, e a partir dessas lentes se vê feia e, acima de tudo, insuficiente. Sua autonomia e independência não valem nada diante de um contexto em que as mulheres são somente destinadas ao casamento e à maternidade. Léocadie nega os valores familiares passados e alimenta raiva por ter trocado sua 'feminilidade' pelo bem coletivo; que lhe retirou a oportunidade de felicidade e completude, pois a destinaram a nunca ser tocada por nenhum homem:

¹⁷⁶ “Je compris que j’étais devenue une autre femme. Sans amour, le cœur des femmes se durcit. Il devient une savane désolée où ne poussent que les cactus” (1989, p. 147).

¹⁷⁷ “[...] Un jour, lasse de tout ce respect, je me campai devant une glace, et je m'examinai.

Qu'est-ce que je vis ?

Une Nègresse noire dont la chaleur faisait luire la peau grasse. Un visage que des yeux avides et tristes à la fois mangeaient entièrement au-dessus de pommettes creuses et d'une bouche serrée comme celle d'un coffre sur trente-deux dents irrégulières, quoique très blanches. Une tignasse solidement plantée et dessinant au-dessous du front bombé une pointe de veuvage. Une silhouette plate comme une planche à pain, sans devant ni derrière. Aucune grâce. Aucun charme. C'était moi. Oui, c'était mon corps. C'était la prison dans laquelle j'étais condamnée à vivre” (CONDÉ, 1989, p. 144).

Comecei a culpar o mundo inteiro, principalmente meus pais que acreditavam que melhorar a raça consistia em educá-la, enchendo sua cabeça de aulas de história e geografia local! Para mim, tudo o que era necessário era um pouco de beleza (CONDÉ, 1989, p. 144)¹⁷⁸.

Uma mulher solteira é uma monstruosidade em uma sociedade em que o celibato feminino só é "permitido" às viúvas ou às que se dedicam à religião. O casamento, como vemos com todas as personagens, é o futuro e/ou o propósito de suas vidas. Léocadie, por ser solteira, perde sua função fisiológica e social (Sacotte, 2010), fugindo da norma social e sendo por isso ostracizada, vira assustadora, “a dorme com o diabo”, virando bruxa, à margem e repulsiva. A personagem se vê endurecer cada vez mais, tornando-se mais severa com seus alunos, o que a torna bem vista aos olhos da administração educacional branca: "Depois de cinco anos, um homem branco saiu da França para me inspecionar e exclamou: – Senhorita Léocadie! Você fez milagres!" (1989, p. 142)¹⁷⁹.

Léocadie tem um único encontro com Sancher, no qual ele se assusta e foge com medo. Isso a machuca como tinha acontecido há 50 anos atrás, com Déodat, e, revivendo sua dor adormecida, lamenta a sua a capacidade de afastar de si a felicidade: "Eu não sabia mais que era um espantalho para assustar os homens, o amor e a felicidade. Eles nunca pousariam nos meus galhos" (1989, p. 150)¹⁸⁰. Em seu capítulo vemos que, ao contrário da imagem que tenta passar, de mulher dura e cruel, que não se importa com a beleza e com amor, somente com a disciplina e a educação, há a fragilidade de um coração com desejos silenciados. A personagem mostra a face que esconde, que nega, mas que gostaria de viver em plenitude, se deixar ser corpo e ser desejo: “percebi que meu coração continuava sendo uma cebola frágil, frágil, envolta em camadas de pele que me pareciam duras, mas que deixavam passar facilmente a lâmina da faca do sofrimento” (1989, p. 151).

¹⁷⁸ “Je me mis à en vouloir à la terre entière, à mes parents surtout qui croyaient qu'améliorer la race consistait à l'instruire, à lui bourrer le crâne de leçons d'histoire et de géographie locales ! À moi, il n'aurait suffi que d'un peu de beauté” (CONDÉ, 1989, p. 144).

¹⁷⁹ "Au bout de cinq ans, un Blanc est sorti de France pour m'inspecter et s'est exclamé :— Mademoiselle Léocadie ! Vous avez fait des miracles !" (1989, p. 142).

¹⁸⁰ "Je ne savais plus que j'étais un épouvantail à faire fuir les hommes, l'amour et le bonheur. Ils ne se poseraient jamais sur mes branches." (1989, p. 150).

ROSA, LA MÈRE DE VILMA

Como na passagem anterior, o subtítulo é importante para a cenografia ao longo da leitura do capítulo de Rosa. “La mère de Vilma” não é uma marcação despropositada, pois a maternidade e principalmente a relação com a sua filha Vilma são pontos marcantes para a história de *Traversée* e para a vida da personagem.

Mais uma vez o casamento é o início da desventura das personagens mulheres. Rosa casa à força, interrompendo a felicidade junto de sua família: “Quando me casaram com Sylvestre Ramsaran, ninguém perguntou minha opinião. Eu vivia feliz na casa dos meus pais” (1989, p. 160)¹⁸¹. O sexo, a “lua de mel”, é descrita em uma frase que compõe todo o parágrafo, a descrição crua e simples, a dor que ressoa: “Sylvestre me machucou. Ele me despedaçou.” (1989, p. 161)¹⁸². Sylvestre é agente. Aí, o *eu* aparece como pronome oblíquo átomo (me), passivo, objeto, sem forças. Rosa é levada para *Rivière au Sel*, sua primeira relação com lugar é positiva, começa a amar a floresta densa e imponente, no entanto o tempo para vivê-la foi suspenso pela sucessão de filhos: “Bientôt cependant, je n’ai plus eu de temps pour cela, car Sylvestre m’a fait coup sur coup deux garçons” (1989, p. 162) (“Logo, porém, fiquei sem tempo para isso, pois Sylvestre me fez dois meninos em rápida sucessão”). O verbo reflexivo “m’a fait” transmite a passividade violenta, como se não tivesse participação na concepção de seus filhos, “processo natural e passivo de ‘enchimento’”, de que as mulheres são, não o agente, mas apenas o local, a ocasião, o suporte” (BOURDIEU, 2002, p. s/p).

A utilidade de Rosa como reprodutora fica ainda mais evidente quando Sylvestre pega os garotos para si, afastando-os de Rosa, deixando-a sozinha. Seus filhos homens são propriedade do pai, não crescem sob seus cuidados e amor. A mulher é presa aos papéis de esposa e mãe, e quando isso é negado, fica vazia e solitária (como Léocadie): “Rezava ao Bom Deus para que meus filhos voltassem para mim, mas quanto mais velhos ficavam, mais se afastavam

¹⁸¹ “Quand on m’a mariée à Sylvestre Ramsaran, personne ne m’a demandé mon avis. Je vivais heureuse dans la maison de mes parents.” (1989, p. 160).

¹⁸² “Sylvestre m’a fait mal. Il m’a déchirée.” (1989, p. 161).

de mim. Além de Sylvestre, foi a escola que os tirou de mim" (1989, p. 162-163)¹⁸³.

Após dar à luz o terceiro filho homem, com quem também não cria laços, recorre a Man Sonson para ter uma filha. Grávida novamente, dessa vez de uma menina, vive uma gestação feliz e calma. Sonha com o país de seus antepassados, Índia, e com o nome que deve dar para a criança: Shireen. O parto é tranquilo, sem dor, sem sujeira, mágico. As pessoas não entendiam porque Rosa se apegava tanto a uma menina, já que ter filhos homens era sempre preferido e vantajoso. Rosa estava tão feliz que sublimava o sofrimento de estar casada e de seus "deveres": "Eu a assistia viver, não precisava mais de nada. Nem mesmo sentia Sylvester subir em cima de mim, empurrar os ossos de seus joelhos em minhas coxas antes de me inundar com seu licor" (1989, p. 165)¹⁸⁴. No entanto, a felicidade das mulheres é sempre arrancada. Shireen morre com três meses e o espírito de Rosa morre junto: "Eu me perguntava: Por que, por que o Bom Deus está me punindo assim? Eu não entendia" (1989, p. 166)¹⁸⁵. Novamente os sentimentos de Rosa não são compreendidos, seu sofrimento era injustificado já que era fácil Sylvestre "fazer-lhe" outra filha.

A próxima gravidez, a de Vilda, foi um incômodo, pois aquele era o lugar de Shireen, que não poderia ser ocupado. Ao contar sua história, a personagem tem espaço para assumir os sentimentos negativos diante da gravidez, apresentando o *antiethos* da maternidade: "no entanto, eu a senti agarrada às minhas paredes, parasita, voraz, alimentando-se apesar de mim mesma, da minha carne e do meu sangue" (1989, p. 166)¹⁸⁶. Rosa dá à luz à Vilma, mas nunca conseguiu amá-la e vê no destino de sua filha o castigo por suas emoções. Em seu discurso acompanhamos a contatante passividade da personagem. O *eu* só se coloca como sujeito da ação para assumir a culpa:

¹⁸³ "Je priais le Bon Dieu pour que mes enfants me reviennent, mais plus ils grandissaient, plus ils s'éloignaient de moi. En plus de Sylvestre, c'était l'école qui me les prenait. J'avais le cœur vide" (1989, p. 162-163).

¹⁸⁴ "Je la regardais vivre, je n'avais plus besoin de rien. Je ne sentais même plus Sylvester monter sur moi, enfoncer les os de ses genoux dans mes cuisses avant de m'inonder de sa liqueur." (1989, p. 165).

¹⁸⁵ "Je me demandais : Pourquoi, pourquoi le Bon Dieu me punit-Il ainsi ? Je ne comprenais pas" (1989, p. 166).

¹⁸⁶ "Or, je la sentais accrochée à mes parois, parasite, vorace, se nourrissant malgré moi de ma chair et de mon sang" (1989, p. 166).

Eu sou a culpada, a responsável por todo esse infortúnio. Porque, não precisa procurar, o infortúnio dos filhos é sempre causado pelos pais (1989, p. 166)¹⁸⁷.

Deitada ao lado de Silvestre, que, apesar da idade que vai crescendo sobre todos nós, não se desarma e se deleita noite após noite, repetia a mim mesmo: “É minha culpa, é minha culpa o que está acontecendo...” (1989, p. 167)¹⁸⁸.

Em sua primeira e única conversa com Francis Sancher, Rosa vivencia o afeto e admiração que nunca recebeu. O forasteiro se admira com a beleza de Rosa, que Vilma herdou. A personagem fica espantada, pois nunca tinha recebido um elogio sobre sua aparência, e muito menos sua filha, que não era bela como Shireen: "Eu fiquei maravilhada. Ninguém nunca me disse que eu era bonita e não acho que Vilma seja bonita. Negra negra como Sylvester" (1989, p. 168)¹⁸⁹. Sancher fala – justamente para Rosa – que não foi amado pela mãe, tocando profundamente os sentimentos da personagem: "Eu gaguejei: – Por que você está dizendo isso? Uma mãe só pode amar seus filhos" (1989, p. 169)¹⁹⁰. Ao ouvir que Francis é filho de um estupro, a personagem se sente ainda mais conectada, como se a história fosse a dela. Francis Sancher confidencia:

– Tenho certeza, sem querer te desrespeitar, longe disso, que ele fez amor com ela sem falar com ela. É difícil amar crianças nascidas nessas condições. Para dar, para retribuir amor, tem que ter recebido muito, muito!

Era o meu caso! (CONDÉ, 1989, p. 169)¹⁹¹.

¹⁸⁷ “C’est moi qui suis coupable, responsable de tout ce malheur. Car, il ne faut pas chercher, le malheur des enfants est toujours causé par les parentes” (1989, p. 166).

¹⁸⁸ “Couchée à côté de Sylvestre, qui, malgré l’âge qui monte sur nous tous, ne désarme pas et prend son plaisir nuit après nuit, je me répétais : « C’est de ma faute, c’est de ma faute ce qui arrive. »” (1989, p. 167).

¹⁸⁹ “J’étais étonnée. Personne ne m’a jamais dit que j’étais belle et moi, je ne pense pas que Vilma soit belle. Noire noire comme Sylvestre” (1989, p. 168).

¹⁹⁰ “J’ai balbutié : — Pourquoi est-ce que vous dites cela ? Une mère ne peut qu’aimer ses enfants” (1989, p. 169).

¹⁹¹ “– Je suis sûr, sans vouloir vous désrespecter, loin de là, qu’il lui faisait l’amour sans lui parler. Difficile d’aimer les enfants nés dans ces conditions-là. Pour donner, pour rendre l’amour, il faut en avoir reçu beaucoup, beaucoup ! C’était mon cas !” (CONDÉ, 1989, p. 169).

O diálogo é de intimidade e escuta: "Estivemos ali nesse bate-papo íntimo, tão íntimo, que eu nunca tinha tido com ninguém e as coisas que eu queria dizer rolavam na minha cabeça" (1989, p. 170)¹⁹². Rosa vive uma relação que nunca teve com os homens, que eram postos em mundos e planos totalmente separados como pai/filho x mãe/filha. Eram universos que não se tocavam tornando impossível a criação de proximidade, resultando em relações baseadas em desconfiança e julgamento: "Sem ouvir um ao outro. Sem amar um ao outro. Sem compartilhar nada." (1989, p. 170)¹⁹³, por meio das palavras de Sancher, Rosa entende que nunca recebeu amor e que não poderia dar o que nunca teve, aparecendo na construção discursiva, em um "eu" que se expressa como sujeito do querer, do desejar

Ao olhar para o corpo de Sancher no caixão e reviver suas recordações, a personagem assume o propósito de mudar sua vida, o encontro com estrangeiro e a percepção da ausência e da necessidade de afeto, que seca qualquer árvore e mata qualquer vegetação, faz Rosa desejar um novo dia ensolarado, para pedir perdão para Vilma, "não é tarde demais para nossos olhos se encontrarem e nossas mãos se tocarem. Perdoe-me" (1989, p. 171)¹⁹⁴, e dar amor para a filha para que ela também aprenda a reproduzi-lo.

VILMA

A ausência do afeto materno, assim como acontece com Mira, é determinante para as escolhas de Vilma. A personagem descreve seu nascimento infeliz e sua vida como filha não desejada. Referindo-se à sua mãe Rosa somente por *elle* (ela), nunca usando seu nome ou a chamando de mãe, Vilma afirma: "Eu nunca tive um lugar em seu coração. Nem os meninos" (1989, p. 186)¹⁹⁵. Ela descreve a constante distância e frieza de Rosa, "Ela nunca

¹⁹² "Nous étions là dans ce causer intime, si intime, que je n'avais jamais eu avec personne et des choses que je voulais dire roulaient dans ma tête" (1989, p. 170).

¹⁹³ "Sans nous entendre. Sans nous aimer. Sans rien partager" (1989, p. 170).

¹⁹⁴ "Il n'est pas trop tard pour que nos yeux se rencontrent et que nos mains se touchent. Donne-moi ton pardon" (1989, p. 171).

¹⁹⁵ "Je n'ai jamais eu de place dans son cœur. Les garçons non plus d'ailleurs" (1989, p. 186).

segurou minha mão" (1989, p. 186)¹⁹⁶, sempre em luto por Shireen e sua solidão sem amor também de seu pai, que somente dava atenção aos filhos homens.

Os livros e a educação são abrigo para a jovem que, como Man Sonson, vê o hábito da leitura como refúgio: "eu não tinha ninguém. Não tinha nada. Apenas meus livros" (1989, p. 186)¹⁹⁷. Por isso que foi o começo do fim quando seu pai resolveu tirá-la da escola para ser preparada, negociada, para o casamento. Rosa, na tentativa de consolar a filha, fala sobre as alegrias da maternidade, mesmo sendo imensamente infeliz. Esse é o infortúnio que Vilma percebe em seu dia a dia ao ver sua mãe sendo serva de Sylvestre e decide não querer o mesmo futuro. Vilma percebe que Rosa mente, para ela e para si: "Seus olhos desmentiram suas palavras. Poderia-se dizer que ela não acreditava, que ela estava recitando uma lição!" (1989, p. 188)¹⁹⁸

Vilma explode de indignação, ela até então aparentemente dócil e passiva. A raiva é dirigida à Rosa por causa de sua passividade em relação a Sylvestre e sua falta de amor. A personagem culpa sua mãe pois esperava dela alguma reação diante das injustiças impostas pelo pai. E, igualmente à Mira, decide afundar-se no mangue em vez de ocupar o mesmo lugar que as mulheres de sua família:

Senti algo borbulhar dentro de mim: raiva, revolta. De que serve uma mãe senão como uma muralha contra o egoísmo e a crueldade dos pais? Mas para aquela, havia apenas Shireen, Shireen. Eu, eles podiam me vender como um último lote de icaques no mercado, não importava para ela! Eu tinha que envergonhá-la, machucá-la, me vingar (CONDÉ, 1989, p. 191)¹⁹⁹.

A personagem foge para casa de Sancher e entrega seu corpo, primeiro como companhia e depois como parceira sexual de Sancher, de maneira próxima à Mira, como escapatória da sufocante realidade. Com Sancher morto,

¹⁹⁶ "elle ne m'a jamais tenu la main" (1989, p. 186).

¹⁹⁷ "moi, je n'avais personne. Je n'avais rien. Que mes livres" (1989, p. 186).

¹⁹⁸ "ses yeux démentaient ses paroles. On sentait qu'elle n'y croyait pas, qu'elle récitait une leçon !" (1989, p. 188).

¹⁹⁹ "Je sentais quelque chose qui bouillonnait en moi : la colère, la révolte. À quoi ça sert une mère, si ce n'est à faire rempart contre l'égoïsme et la cruauté des pères ? Mais pour celle-là, il n'y avait que Shireen, Shireen. Moi, on pouvait me vendre comme un dernier lot d'icaques au marché, cela lui était bien égal ! Il fallait que je lui fasse honte, que je lui fasse mal, que je me venge" (CONDÉ, 1989, p. 191).

não vê mais sentido em si. Ao remeter-se aos ancestrais indianos, Vilma expressa sua vontade de se imolar no ritual hindu *Sati*:

Eu gostaria de ser minha antepassada indiana para segui-la até a pira funerária. Eu me jogaria nas chamas que a teriam consumido e nossas cinzas seriam misturadas, como nossas almas não sabiam ser. Eu gostaria de ser minha antepassada indiana para morrer por ela. É isso é o que eu gostaria de ser (1989, p. 185)²⁰⁰.

A personagem repete diversas vezes “je voudrais être mon aïeule indienne” como oração entre as sussurradas no velório. A utilização do “gostaria”, expressa o seu desejo num tempo impossível, em que poderia encontrar com Sancher e fugir da realidade em que não há futuro.

Ao recorrer à tradição ancestral em que as viúvas eram imoladas junto com a pira em que os corpos de seus maridos mortos eram queimados, Vilma pensa que poderia ser uma forma de se ligar mais profundamente com Sancher, já que em vida não foi possível. É interessante observar como esse costume e a sua proibição pelo estado colonizador inglês, na Índia, demonstra claramente o silenciamento da mulher, pelos costumes hindus e pelo colonizador, como demonstra Spivak:

A abolição desse ritual pelos britânicos foi geralmente compreendida como um caso de “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”. [...] Em oposição a essa visão está o argumento indiano nativo - uma paródia da nostalgia pelas origens perdidas: “As mulheres realmente queriam morrer” (SPIVAK, 2010, p. 94).

Em seu estudo, a autora salienta que “nunca se encontra o testemunho da voz-consciência das mulheres” nos registros históricos da Companhia das Índias Orientais analisados por Spivak. Há listas de nomes de viúvas imoladas, porém nenhum indício de suas opiniões e pensamentos dessas mulheres. A voz de Vilma é o ressoar desses registros nunca achados, na qual o ritual concentra

²⁰⁰ “Je voudrais être mon aïeule indienne pour le suivre au bûcher funéraire. Je me jetterais dans les flammes qui l'auraient consumé et nos cendres seraient mêlées, comme nos âmes n'ont pas su l'être. Je voudrais être mon aïeule indienne pour mourir de lui. C'est ce que je voudrais être” (1989, p. 185).

várias formas de violência de gênero. As vontades das mulheres são impostas e acobertadas pelo silêncio. O *Sati* também representa a identidade da mulher resumida à esposa, sua vida é concentrada na existência do homem, que é sacrificada ao perder sua função.

DODOSE PÉLAGIE

Assim como Léocadie Thimoté, Dodose Pélagie tem um sobrenome, que em seu caso significa seu status e também seu fa(r)do. Ter diferentes mulheres narrando com suas próprias palavras suas vivências abre espaço para observar diferentes camadas de Rivière au Sel, como a burguesia guadalupense contada por Dodose Pelagie, que casa com Emanuel Pelagie para salvar sua família da miséria, mas que viveu consumida por uma raiva silenciosa devido à hipocrisia do marido.

Ao encarar o corpo de Sancher, Dodose encara também a sua própria mortalidade e sente a vida desperdiçada, "não conheci a juventude, exceto esta passagem obscurecida pela loucura do pecado. A velhice está se aproximando de mim" (1989, p. 205)²⁰¹. Antes de casar aos 16 anos, a personagem via na educação um possível caminho, "no colégio, eu era a primeira em tudo e os professores diziam que eu iria longe" (1989, p. 205)²⁰². Porém seu futuro é interrompido pela obrigatoriedade do casamento, que no caso de Dodose representava a salvação de sua família: seu pai fica adoece e morre, sua mãe começa a dar aulas de pianos, mas isso não é suficiente para uma sustentar cinco pessoas, ela, Dodose e três irmãos mais jovens.

Dodose, para poder ajudar a família, pensa em se tornar professora, no entanto sua mãe apresenta a "proposta" de casamento com Emmanuel Pélagie dizendo: "Isso seria maná no nosso deserto!". (1989, p. 206)²⁰³. A ideia do casamento é recebida por gritos de desespero de Dodose e pelo choro de sua mãe. Como em um ritual de sacrifício, a dor ressoa na voz da personagem e é

²⁰¹ "Je n'ai pas connu de jeunesse, hormis ce passage obscurci par la folie du péché. La vieillesse m'approche" (1989, p. 205).

²⁰² "Au lycée, j'étais la première partout et les professeurs disaient que j'irais loin" (1989, p. 205).

²⁰³ "Ce serait la manne dans notre désert !". (1989, p. 206).

rompida pela descrição da cerimônia em uma frase peremptória, como um corte de lâmina, como cravadas em um túmulo:

Eu gritei:

– Por que eu? Por que eu?

Minha mãe começou a chorar. Dois meses depois, me casei (1989, p. 206)²⁰⁴.

A infelicidade da personagem é diariamente reforçada pelo asco que sente de seu marido, de seu jeito de falar, de seu cheiro, "felizmente, ele estava tão absorto em si mesmo que não percebia nada." (1989, p. 207)²⁰⁵. Emmanuel nem ao menos percebe a existência de Dodose, ela é como um objeto posto em sua casa, que serve o papel de esposa nos jantares com os amigos e à noite, de objeto sexual: "à noite, uma vez conquistado o seu prazer, ele me dava as costas com um suspiro revelador de um bem-estar que não compartilhei" (1989, p. 208)²⁰⁶. O sexo é totalmente focado no prazer do marido, no qual a mulher não participa.

O ódio por Emmanuel se intensificava por suas atitudes falsas: "Eu, cuidando das mil coisas que constituem a vida de uma pequena burguesa. A cada momento mais, odiava meu marido. Ele dizia uma coisa e fazia outra" (1989, p. 208)²⁰⁷. Seu esposo brandava um discurso nacionalista, cantando os *hérois* da ilha, exaltando o *créole* e a cultura local, porém diante de franceses vestia a máscara branca, no esforço de se mostrar assimilado com a cultura da metrópole. No entanto, um desses visitantes metropolitanos, Pierre-Henri de Vindreuil, encanta Dodose e eles se tornam amantes. Dodose enfim existe: "Pela primeira vez, eu estava falando sobre mim e alguém estava me ouvindo. Prazer

²⁰⁴ "J'ai hurlé :

— Pourquoi moi ? Pourquoi moi ?

Ma mère s'est mise à pleurer. Deux mois plus tard, je me mariais" (1989, p. 206).

²⁰⁵ "heureusement, il était tellement absorbé par lui-même qu'il ne s'apercevait de rien" (1989, p. 207).

²⁰⁶ "La nuit, une fois son plaisir pris, il me donnait dos avec un soupir révélateur d'un bien-être que je ne partageais pas" (1989, p. 208).

²⁰⁷ "moi, m'occupant à ces mille riens qui composent la vie d'une petite-bourgeoise. À chaque instant davantage, je détestais mon mari. C'est qu'il disait une chose et en faisait une autre" (1989, p. 208).

sem fim!" (1989, p. 209)²⁰⁸. A escuta é também prazer, volúpia, quase tanto quanto o sexo. Somente fora da farsa de sua vida pequeno burguesa Dodose consegue encontrar felicidade e entendimento.

O tom fatalista, presente em todo o livro, prenuncia: "Na felicidade em que eu nadava, nada veio me avisar que a desgraça tortuosa avançava" (1989, p. 210)²⁰⁹. No mesmo dia que Pierre-Henri é chamado para a metrópole, Emmanuel é preso por suas movimentações políticas. Ele perde sua carreira e suas regalias e é mandado para Rivière au Sel. Dodose detesta o vilarejo e sua natureza sufocante. Pierre nunca mais a escreveu. Emmanuel ficou mudo, sem mais discursos. A vida de Dodose se esvazia completamente, presa por entre as árvores de raízes grossas e dominadoras de Rivière au Sel. A esperança somente ressurge ao descobrir que estava grávida, que considera uma oportunidade de conforto e resgate de seus anos perdidos: "— Você será meu refúgio e meu consolo. Você vai me devolver a juventude que não provei. Você será o meu sol! Ai, esqueci que o Eterno ruma apenas a vingança!" (1989, p. 211)²¹⁰.

Seu filho, *malheureux* Sonny, tem uma hemorragia cerebral ao nascer. Onde não há coincidências e acasos, somente punição, a culpa pela condição de Sonny é direcionada à Dodose, que acredita ser resultado do prazer que teve ao se relacionar com Pierre-Henri. Sonny encarna o "erro" de Dodose, a sua chance de esperança é retirada ao dar a luz a uma criança que é rejeitada por seu pai e pelos habitantes do vilarejo:

Quando os médicos nos deixaram frente a frente com nosso infortúnio, Emmanuel Pélagie me olhou nos olhos e disse apenas:

- É sua culpa !

O que está frase significa? Esta é a questão que me assombra desde então. Emmanuel Pélagie sabe que é o pecado tantas vezes cometido com Pierre-Henri e cuja memória ainda o faz tremer até às profundezas do meu ser, que é a causa de toda esta desolação nas nossas vidas?

²⁰⁸ "Pour la première fois, je parlais de moi et quelqu'un m'écoutait. Volupté infinie !" (1989, p. 209).

²⁰⁹ "Dans le bonheur où je nageais, rien ne vint m'avertir que le malheur sournois s'avance" (1989, p. 210).

²¹⁰ "— Tu seras mon refuge et ma consolation. Tu me rendras la jeunesse que je n'ai pas goûtée. Tu seras mon soleil ! Hélas, j'oubliais que l'Éternel ne rumine que la vengeance !" (1989, p. 211).

Nunca nos explicamos e dia após dia tenho essa cara de pedra na minha frente (1989, p. 211-212)²¹¹.

Dodose encontra Sancher em *Bois l'Étang*, refúgio da personagem em meio a natureza do vilarejo. Vê doçura em Sancher, “a luz do seu olhar, feita de memórias de sonhos que pareciam mal extintos” (1989, p. 213)²¹². O forasteiro, que era próximo de Sonny, tenta falar sobre a criança, porém ela não o escuta, sentindo-se insultada, ao mesmo tempo que viu sua ferida expurgar depois de tanto tempo de sofrimento contido:

E enquanto ele estava ali, olhando para mim com seu olhar irrepreensível, palavras vinham à minha boca, palavras, insultos que ecoavam no silêncio da vegetação rasteira e que não eram dirigidos a ele, mas através dele contra a vida, tão injusta comigo que enterrou meus melhores anos nesta prisão sem esperança. Então minhas palavras, meus insultos se transformaram em água, amarga de toda a minha tristeza (1989, p. 213)²¹³.

Após a morte de Sancher, ela começa a pensar sobre o amor que ele devotava ao seu filho e questiona se realmente amava Sonny, se não o carregava somente como uma cruz, “uma encarnação dolorosa do meu remorso” (1989, p. 214)²¹⁴. A cenografia da personagem de constrói por meio de perguntas. A partir do questionamento ela repensa sua trajetória e compreende que era preciso mudar aquela situação e que tinha forças para reverter aquele

²¹¹ “Quand les médecins nous ont laissés face à face avec notre malheur, Emmanuel Pélagie m’a regardée dans le blanc des yeux et a dit seulement :

— C’est ta faute !

Que signifie cette phrase ? C’est la question qui depuis me hante. Emmanuel Pélagie sait-il que c’est le péché tant et tant de fois commis avec Pierre-Henri et dont le souvenir se frayant un chemin jusqu’aux tréfonds de mon être le fait encore tressaillir qui est cause de toute cette désolation dans nos vies ? Jamais nous ne nous sommes expliqués et, jour après jour, j’ai en face de moi cette face pierreuse” (1989, p. 211-212).

²¹² “la lumière de son regard, faite du souvenir de rêves qu’on dirait mal éteints” (1989, p. 213).

²¹³ “Et comme il restait là, à me fixer de son regard sans reproche, des mots me sont montés à la bouche, des gros mots, des injures qui résonnaient dans le silence du sous-bois et qui n’étaient pas dirigés contre lui, mais à travers lui contre la vie, tellement injuste avec moi qui avais enterré mes meilleures années dans cette geôle sans espoir. Ensuite, mes mots, mes injures se sont changés en eau, amère de tout mon chagrin” (1989, p. 213).

²¹⁴ “une incarnation douloureuse de mon remords” (1989, p. 214).

quadro em que Sonny era a maior vítima. Ela toma a decisão de deixar Emmanuel, *Rivière au Sel* e ir com seu filho a todos os hospitais possíveis em busca de um tratamento: "Agora é o tempo do meu recomeço." (1989, p. 214)²¹⁵. Dodose é mais uma personagem que nega a vida imposta até aquele momento e escolhe se aventurar em busca de um novo começo para si e para Sonny.

²¹⁵ "Voici venu le temps de mon re-commencement" (1989, p. 214).

5. PRAIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pluralidade de narrativas e de sentimentos de *Traversée de la mangrove* nos leva a ter uma visão também opaca sobre as mulheres, o mangue também é feminino, adjetivo que no romance de Maryse Condé ganha o aspecto insondável e indefinível. As histórias em primeira pessoa colocam o leitor como interlocutor direto, impondo cumplicidade com os segredos e angústias das personagens. Essa técnica narrativa também inverte os olhares: agora o Outro (e o Outro do Outro, no caso das mulheres racializadas) se torna enunciador, dá significado, a máscara da Anastácia é arrancada. Tornar-se enunciador é igualmente determinante ao atentarmos à literatura antilhana escrita por mulheres que, como Condé pontua, é negligenciada nas discussões críticas, ao mesmo tempo em que é livre para poder expressar a singularidade de cada escritora.

Ler as personagens do romance é entrar em contato com as diferentes formas em que a colonialidade de gênero pode ser vivenciada. Vemos as relações dúbias com a maternidade, como Dinah, Rosa e Dodose, pois seus laços com seus filhos são atravessados por outras dores, desmantelando o mito do amor maternal ilimitado. Seus problemas em suas relações conjugais, suas frustrações por seus sonhos interrompidos e seus desejos calados também fazem parte da construção de seus sujeitos, que não ficam engessados no papel raso de mãe; a maternidade não realizada de Léocadie, que a tirou, de acordo com suas palavras, a possibilidade de uma vida completa, realizada e a ausência da figura materna; a relação fraturada entre mãe e filha, como lemos nas narrativas de Mira e Vilma: esta, invisível à mãe em eterno luto e aquela, buscando o ventre materno que nunca pôde se aconchegar.

Em seus relatos percebemos as questões raciais que estão emaranhadas na ilha: a ilusão do retorno ao *sati* de Vilma; o colorismo de Mira, mais bela por ser mais branca; a hipocrisia militante de Emmanuel Pélagie, que tornava insuportável a convivência para Dodose e a falta de diálogo de Léocadie com aqueles que pareciam seus iguais. As questões de classe também são determinantes nas vidas das personagens: muitas precisam se sujeitar ao casamento para conseguir manter financeiramente suas famílias ou fugir de sua miséria, no entanto ficam presas dentro de suas casas.

O discurso das mulheres é incorporado, no sentido em que seus corpos são presentes como meios de resistência e oposição à objetificação: Mira se amalgama com a ravina, recolhendo-a como uma mãe, mas também a penetrando e deitando sobre sua pele; Dinah e Dodose Pélagie enfim sentem prazer em relacionamentos fora de seus casamentos sufocantes; a liberdade se encarna e Vilma, que utiliza seu corpo como forma de protesto por a privarem de sua própria vida. Ao contrário da sexualidade dos homens, que é pouco descrita e muitas vezes de forma exígua (e violenta), o erotismo vivenciado pelas mulheres é colocado em evidência, rompendo com o tabu da literatura antilhana escrita por homens que, como descrito no terceiro capítulo, enfatiza somente o sexo por meio do olhar masculino.

Essas construções enunciativas e a construção do próprio romance implicaram uma leitura sem uniformidade, mas sim composta por camadas. O que em um primeiro momento tinha como intenção o estudo das enunciações das personagens abriu-se também para outros caminhos, resultando em uma pesquisa que não foca somente na análise, mas também propõe outras práticas de leitura. A postura de constante provocação adotada por Condé e sua negação por etiquetas me colocou, como pesquisadora, em um lugar movediço, pois não permitiu a adoção de abordagens habituais como a *Négritude*, a *Créolité* ou o feminismo (de uma forma perigosamente ampla).

Em ambas as cenografias (do romance e do discurso como escritora e pesquisadora), a autora problematiza constantemente seu lugar como mulher(,) negra(,) antilhana, apontando sempre que não há resposta única e última, mas sim conjuntos de multiplicidades em contínua transformação. Isso me estimulou a pensar o mangue como um articulador, pois sua natureza obscura, ambígua (em que a pretufação e o nascimento cohabitam) e sem fim ou começo está refletida na cenografia do romance, que vai ao encontro da obra de Édouard Glissant. Ter um articulador tão amplo me possibilitou utilizar momentos distintos do pensamento do escritor martinicano para elaborar uma compreensão sempre voltada para a multiplicidade. O romance também me permitiu a intersecção de diversas autoras feministas de diferentes lugares, reiterando o aspecto nômade da pesquisa, emulando o “escrever em Maryse Condé”.

Desde meu início titubeante na iniciação científica, a leitura de *Traversée de la Mangrove* me obrigou a buscar alternativas outras de análise, referências

fora das ementas da graduação, em que pude, desde então, ter contato com vozes não ouvidas nas disciplinas. Pesquisar uma autora e um livro pantanosos me impeliu a fazer escolhas metodológicas mais abertas, porém, sem atalhos, pois ao mesmo tempo em que o romance (e também Condé, como argumentei, as posturas se fundem) dá pistas ele confunde, recusa, ironiza e desdiz. Ao meu olhar, Maryse Condé considera que seu papel como escritora é de questionar, mas não colocar perguntas de respostas simples e imediatas, ao contrário, propor questões sem resposta, em que a inclusão é intensional (como Francis Sancher, a pergunta encarnada) e ao mesmo tempo catalizadora de movimento, de mudança. É a partir do incômodo que se cria a pulsão de vida e a partir da alteridade que se alimenta o conhecimento, em uma dimensão em que todos somos estrangeiros, sem raízes.

O empurrão à alteridade, dado por Condé, aproximou-me de autoras/es negras/os, pois seria racismo de denegação, como fala Lélia Gonzalez, se eu ignorasse a questão de raça, ou simplesmente acreditasse que só os estudos de feministas brancas bastariam para falar da Condé e das personagens. Como pesquisadora branca, fui impelida a questionar não só os postulados ocidentais que reproduzimos academicamente como também interrogar sobre o meu papel dentro de um país racista, e em como adotar em minha pesquisa, em minhas palavras e em minha percepção de mundo, atitudes verdadeiramente antirracistas, admitindo ser este um aprendizado constante. Mas novamente, não poderia me agarrar a essas questões como dogmas. Tive os sussurros de Maryse Condé sempre me lembrando em não impor preceitos em sua produção, e espero ter conseguido construir uma pesquisa decolonial, opaca, no sentido de não decretar regras ou diminuir a imensidão do mangue-romance condeniano.

Por isso, chegamos à praia, local de duas dimensões. Ela é simultaneamente limite entre terra e água, é fim e princípio, defronte ao mar aberto, olhar arquipélago. Pois acredito que ainda há mais o que explorar na leitura de *Traversée*, e, sobretudo nas outras produções de Condé, sempre tão densas quanto o livro aqui pesquisado.

Sobre o *Traversée*, penso que ainda é possível aprofundar a análise das personagens mulheres e seus testemunhos, unindo com outros estudos de gênero em que seja possível discutir melhor as questões raciais, da sexualidade,

maternidade; explorar os *ethos* dos personagens masculinos, igualmente plurais entre si; também considero a relação da *mise en abyme*, do lugar do escritor (tendo Sancher, tão nebuloso, em tal papel) e da escrita solo profícuo para maiores investigações. Outras prolongações rizomáticas da pesquisa podem surgir através da análise da postura enunciativa de Condé em entrevistas e escritos acadêmicos, pensando sobre como a autora performa seu lugar paratópico por meio de um discurso enfático e escorregadio; o aprofundamento na literatura antilhana escrita por mulheres e seu aspecto de desordem, como Maryse Condé nos sugere ou a exploração da cenografia mangue como potencial conceitual, experimentando a utilização em outros textos da autora, antilhanos, americanos ou até mesmo do sul do mundo, lugares de cultura compósitas.

Por fim, compartilho que a pesquisa também foi um profundo processo subjetivo em que refleti sobre a minha identidade indefinida pela criouliização ocorrida no Brasil: o sobrenome perdido na caça aos judeus que obrigou minha bisavó, quando criança, a fugir da Polônia; o meu bisavô, guarani, menino sequestrado para trabalhar em casa de senhores; os ascendentes expulsos do litoral e empurrados para o sertão do Sergipe; os deslocamentos de meus avós, fugidos da seca, vindos para enfrentar o frio e o preconceito sulista, e meus pais, lavradores desde crianças, que, corajosos, vieram para a cidade construir vida nova. Olhar para o rizoma que somos evita o apagamento em uma identidade brasileira falsa, de um verde-amarelo desbotado e quase mórbido.

Não se pode atravessar o mangue, só ser atravessado por ele.

6. REFERÊNCIAS

ARNOLD, A. James. The gendering of créolité. In: CONDÉ, Maryse; COTTENET-HAGE, Madeleine. **Penser la créolité**. Paris: Éditions Karthala, 1995, p. 21 - 40.

BERNABÉ, Jean. La Créolité, vingt ans après. **Caliban**, n. 31, 2012, p. 15-30.

BEIRA, Dyhorrani da Silva. **L'Éloge de la créolite: para uma tradução crioula**. 189f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução), Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. 3ª edição. Campinas: Pontes, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, ebook.

CARREIRA, Rosângela. **A paratopia testemunho-documental e o discurso da negritude em Vencidos e Degenerados**. 250f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa), PUC, São Paulo, 2015.

CARRUGGI, Noëlle. Écrire en Maryse Condé: entretien avec Maryse Condé. In: CARRUGGI, Noëlle. **Maryse Condé**. Paris: Editions Karthala "Lettres du Sud", 2010, p. 203-218.

CAVAGNOLI, Ana Carolina. Atravessando o mangue com Maryse Condé: a crise entre assimilação, ventriloquia, resistência e liberdade. **e-cadernos ces** [Online], n. 14, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/913>. Acesso em: 02 de out. 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence Africaine, 1969, ebook.

_____. **Diário de um Retorno ao País Natal**. Tradução: Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2010.

CHAMOISEAU, Patrick. Reflections on Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove*. **Callaloo**, v. 14, n. 2, 1991, p. 389-395.

CHANDA, Tirthankar. Maryse Condé: La négritude est morte à Montrouge le 8 janvier 2015. **Les voix du monde**, 2017. Entrevista. Disponível em <http://www.rfi.fr/hebdo/20170728-maryse-conde-negritude-antilles-guadeloupe-ivan-ivana-creolite-aime-cesaire>. Acesso em 23 de abril de 2020.

COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 51, 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332017000300510&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 15 de junho de 2019.

CONDÉ, Maryse. Chercher nos vérités. In: CONDÉ, Maryse; COTTENET-HAGE, Madeleine. **Penser la créolité**. Paris: Éditions Karthala, 1995, p. 305 - 310.

_____. **Eu, Tituba: bruxa negra de Salem**. Tradução: Natália Borges Polezzo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

_____. **La parole des femmes**. Paris: Éditions l'Harmattan, 1993.

_____. **Le cœur à rire et à pleurer**. Paris: Les Éditions Didier, 2013.

_____. Liaisons Dangereuse. In: LE BRIS, Michel; ROUAUD, Jean. **Pour une littérature-monde**. Paris: Éditions Gallimard, 2017.

_____. Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer. **Yale French Studies**, n. 97, 2000, p. 151-165.

_____. The Stealers of Fire: The French-Speaking Writers of the Caribbean and Their Strategies of Liberation. **Journal of Black Studies**, v. 35, n. 2, 2004, p. 154-164.

_____. **Traversée de la Mangrove**. Paris: Collection Folio, Mercure de France, 1989.

CROSTA, Suzanne. Narrative and Discursive Strategies in Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove*. **Callaloo**, v. 15, n. 1, The Literature of Guadeloupe and Martinique, Winter, 1992, p. 147-155.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 120-138.

DELEUZE, Giller; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DE SOUZA, Pascale. Crossing the Mangrove of Order and Prejudice. **The Romanic Review**, v. 94, n. 3-4, 2003.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da Negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, 2005, p. 24-40.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. **Le discours antillais**. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

_____. **Poética da Relação**. Lisboa: Editora Sextante, 2011.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EDUFF, 1998.

FONKOUÉ, Roman A. Voix de femmes et figures du mâl(e) en littérature francophone: Nicole Brossard et Maryse Condé. **Nouvelles Études Francophones**, v. 25, n. 1, Printemps, 2010, p. 75-89.

GONZALEZ, Lélia. A categoria política cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 341-352.

_____. **Lélia Gonzalez: primavera para as rosas negras**. São Paulo: UCPA Editora, 2018.

_____. Por um feminismo afro-latino-americano in HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas coloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 39-51.

HERNDON, Gerise. Gender Construction and Neocolonialism. **World Literature Today**, v.67, n. 4, Focus on Maryse Condé, 1993, p. 731-736.

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2019b.

_____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019c.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. 1 ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAFERRIÈRE, Dany. **País sem chapéu**. Tradução: Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

LARA, Jéssica Andrade de. Contra o memoricídio e imagens de controle: as memórias das mães em Condé e Evaristo. **Revista Versalete**, v. 8, n. 15, Curitiba, 2020, p. 198 – 213.

LOUVIOT, Myriam. **Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales**. 948f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Strasbourg, Université de Strasbourg. 2010.

LUCAS, Rafael. Marronnage et marronnages. **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique [Online]**, n. 89, 2002. Disponível em: <http://journals.openedition.org/chrhc/1527>. Acesso em 13 de janeiro de 2021.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 53-83.

_____. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 356-377.

LYONS, Leah Tolbert. 6 – Paroles de femmes, paroles de transgression, In: CARRUGGI, Noëlle. **Maryse Condé**, Paris: Editions Karthala, Lettres du Sud, 2010, p. 99-115.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Tradução: Adail Sobral - 2. ed. - São Paulo: Contexto, 2018.

_____. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução: Marina Appezeller - 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAKWARD. Christiane. 2 - Rire, dit-elle... De l'ironie chez Maryse Condé. In: CARRUGGI, Noëlle. **Maryse Condé**. Paris: Editions Karthala, Lettres du Sud, 2010, p. 29-42.

MOUDILENO, Lydie. 1 - De l'autobiographie au roman fantastique : itinéraires de Maryse Condé. In: CARRUGGI, Noëlle. **Maryse Condé**, Editions Karthala, Lettres du Sud, 2010, p. 17-27.

O'REGAN, Derek. **Postcolonial Echoes and Evocations** Editions Karthala **The Intertextual Appeal of Maryse Condé**. Oxford - Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Wien: Peter Lang, 2006.

PFAFF, Françoise. **Entretiens avec Maryse Condé**. 2^a edição. Paris: Editions Karthala, 2016.

_____. **Nouveaux entretiens avec Maryse Condé**. Paris: Éditions Karthala, 2016b.

PRINCE, Richard; PRINCE, Sally. Shadowboxing in the Mangrove. **Cultural Anthropology**, v. 12, n. 1, Feb., 1997, p. 3-36.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social IN: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** - Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SACOTTE, Mireille. 7 - Léocadie Timothée ou les transgressions discrètes d'une institutrice célibataire. In: CARRUGGI, Noëlle. **Maryse Condé**. Paris: Editions Karthala, Lettres du Sud, 2010, p. 117-130.

SERRANO, Lucienne. Solitudes nombreuses dans Traversée de la mangrove. In: CARRUGGI, Noëlle. **Maryse Condé**. Paris: Editions Karthala, Lettres du Sud, 2010, p. 83-98.

SHELTON, Marie-Denise. Condé: The Politics of Gender and Identity. **World Literature Today**, v. 67, n. 4, Focus on Maryse Condé, 1993, p. 717-722.

SOURIEAU, Marie Agnès; CONDÉ, Maryse. Entretien avec Maryse Condé: de l'identité culturelle. **The French Review**, v. 72, n. 6, 1999, p. 1091-1098.

VAN DEBURG, William L. **New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975**. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

VANBORRE, Emmanuelle. Écrire en marge de la théorie littéraire. In: CARUGGIE, Noëlle. **Maryse Condé**. Paris: Editions Karthala « Lettres du Sud », 2010, p. 67-82.

VERGÈS, Françoise. **Un féminisme décolonial**. Paris: La Fabrique éditions, 2019.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: Editora L&PM, 2013, ebook.