

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TAYLA DE SOUZA SILVA

A GUADALUPE DE GISÈLE PINEAU: A NARRATIVA (AUTO) ETNOGRÁFICA  
EM *LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS*

CURITIBA

2025

TAYLA DE SOUZA SILVA

A GUADALUPE DE GISÈLE PINEAU: A NARRATIVA (AUTO) ETNOGRÁFICA  
EM *LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
da Universidade Federal do Paraná, e ao Setor de Estudos  
Lusófonos, da Université Lumière Lyon 2, como  
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras  
nas duas instituições, no quadro do acordo de mestrado  
bilateral.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo

Coorientador: Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira  
(Université Lumière Lyon 2)

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Silva, Tayla de Souza

A Guadalupe de Gisèle Pineau : a narrativa (auto) etnográfica  
em *La grande drive des esprits*. / Tayla de Souza Silva. – Curitiba,  
2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná;  
Université Lumière Lyon 2, Setor de Ciências Humanas, Programa  
de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Sandra Mara Stroparo.

Coorientador: Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira.

1. Pineau, Gisèle, 1956-. 2. Guadalupe, Ilha de (Pequenas  
Antilhas). 3. Literatura antilhana. 4. Realismo fantástico na literatura.  
I. Stroparo, Sandra M., 1970-. II. Pereira, João Carlos Vitorino.  
III. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação  
em Letras. IV. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE 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 **TAYLA DE SOUZA SILVA**, intitulada: **A GUADALUPE DE GISÈLE PINEAU: A NARRATIVA (AUTO) ETNOGRÁFICA EM LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, 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, 20 de Outubro de 2025.

Assinatura Eletrônica

24/10/2025 10:21:36.0

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/10/2025 11:07:33.0

VANESSA MASSONI DA ROCHA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

24/10/2025 13:10:04.0

MARIA DA CONCEICAO COELHO FERREIRA

Avaliador Externo (UNIVERSITÉ LYON 2)

PROCÈS VERBAL DE SOUTENANCE  
MÉMOIRE DE MASTER 2 EN ÉTUDES LUSOPHONES

M., M<sup>me</sup> DE SOUZA SILVA Tayla

Né(e) le :

Adresse complète : Numéro d'étudiante : 2240506

Téléphone :

@email : tayla.souzas@gmail.com

A compléter, si l'étudiant.e est concerné.e par le double diplôme :

Double diplôme de Master Université Lumière -Lyon 2/Université Fédérale du Paraná (UFPR)

Le mémoire de Master 2, préparé sous la direction de M./M<sup>me</sup> Sandra Mara Stroparo (UFPR)

et de M./M<sup>me</sup> João Carlos Vitorino Pereira (Lyon 2) a été soutenu le 20 octobre 2025  
et s'intitule : A Guadalupe de Gisèle Pineau : A narrativa (auto)etnográfica em *La Grande drive des Esprits*

Le jury présidé par

M./M<sup>me</sup> Sandra Mara Stroparo (UFPR)

et composé également de :

M./M<sup>me</sup> Maria da Conceição Coelho Ferreira (Lyon 2)

M./M<sup>me</sup> Vanessa Massoni da Rocha (Universidade Federal Fluminense)

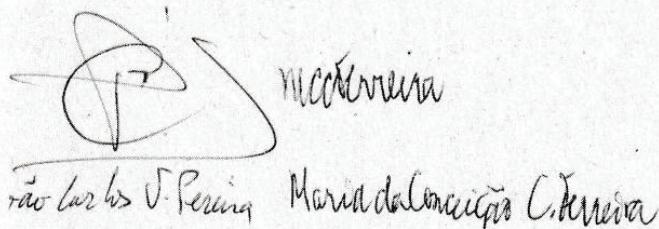
M./M<sup>me</sup> João Carlos Vitorino Pereira (Lyon 2)

M./M<sup>me</sup>

Après avoir délibéré, attribue la note suivante (sur 20) au mémoire : **19/20 (sur vingt)**

Fait à Lyon, le 20 octobre 2025

Signature des membres du jury



Documento assinado digitalmente  
gov.br  
VANESSA MASSONI DA ROCHA  
Data: 23/10/2025 15:47:27-0300  
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Documento assinado digitalmente  
gov.br  
SANDRA MARA STROPARO  
Data: 23/10/2025 15:52:23-0300  
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

**Lieu de dépôt du mémoire à l'Université Lumière -Lyon 2 : Section de Portugais**

Master en Etudes lusophones – 5, avenue Pierre Mendès France – 69500 BRON

Béatrice Noascone ☎ 04.78.77.24.18 ; beatrice.noascone@univ-lyon2.fr

Dedico este texto a todos que são  
nômades, migrantes, mutantes, camaleões,  
como Pineau,  
como eu.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à CAPES, pela bolsa de estudos, sem a qual essa pesquisa não teria sido possível. À Universidade Federal do Paraná, por ser casa para mim desde que iniciei minha vida acadêmica. À Université Lumière Lyon 2, por ter me possibilitado fazer o mestrado bilateral.

Aos *professores*: à Sandra, minha orientadora, pelas leituras minuciosas, pelo olhar perspicaz, pelo carinho e amizade durante todo o período do mestrado. Foi um privilégio poder aprender e trabalhar com alguém que admiro tanto. À Viviane, que viu esse projeto nascendo, crescendo e criando raízes, por toda a ajuda, incentivo e afeto desde que entrei na iniciação científica. Ao Caetano, que se disponibilizou a participar da minha banca de qualificação com tanta gentileza, atenção e abertura de espírito, dando valiosas contribuições para este trabalho. Ao João Pereira e à Maria da Conceição, pelas sugestões e gentil acolhida no outro lado do Atlântico.

Aos queridos amigos do Littéramonde, Jéssica, Marco, Lígia e Lúcio, por terem descoberto, junto comigo, a literatura das Antilhas, em reuniões virtuais durante o confinamento da pandemia. Aos amigos Beatriz, Patrick, Amanda e Monique, que encheram de calor brasileiro meus dias de inverno europeu e fizeram com que Lyon se tornasse uma casa para mim. Aos amigos e colegas da Pós-Graduação, que, nos cafés compartilhados, nas filas de RU, nas disciplinas e bares contribuíram tanto para o desenvolvimento desta pesquisa.

Acima de tudo, agradeço aos que seguraram a minha mão durante todo o processo. Ao Marco, meu amigo-irmão, que esteve comigo em disciplinas, congressos, eventos, publicação de artigos, bares e até no continente europeu, onde foi meu companheiro de viagens e aventuras. É uma sorte imensa ter te encontrado pelo caminho. À minha irmã, minha melhor amiga, minha parceira de tudo. À Bé, um anjo que me dá só amor e alegria. Ao meu pai, por ter me transmitido o amor pela leitura, pelos incentivos de todos os tipos e por ter me tratado sempre com atenção e sensibilidade. À minha mãe, por ter vivido comigo cada minuto da mudança para Lyon, carregando móveis, arrumando malas, fazendo videochamadas, sofrendo a cada gripe que eu pegava no velho continente. Também por ter sido lar e colo nos momentos mais difíceis de todo esse processo. Sem seu amor e cuidado, não teria conseguido fazer tudo que fiz. À *toi*, minha wikipedia particular, que, com amor, atenção, paciência e parceria, me deu coragem e confiança para fazer tudo. No meu coração, a França é um pouco de você.

*Le pays dépend bien souvent du cœur de l'homme : il est minuscule si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand. [...] Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même, en Guadeloupe, que je choisirais de renaître, souffrir et mourir.*

*Pluie et vent sur Télimée Miracle*, Simone Schwarz-Bart

*La nostalgie, c'est la 'douleur du retour', à la fois la souffrance qui vous tient quand on est loin et les peines que l'on endure pour rentrer.*

*La nostalgie : quand donc est-on chez soi ?* Barbara Cassin

O poder de sentir o choque do alhures é o que nomeia o poeta.

*Poética da Relação*, Édouard Glissant

## RESUMO

Este trabalho se debruça sobre o romance *La grande drive des esprits*, de Gisèle Pineau, a partir da hipótese de que nele se constrói um olhar etnográfico sobre o arquipélago de Guadalupe. Embora seja filha de pais guadalupenses, Pineau sustenta uma autoimagem de *outsider* em romances de inspiração autobiográfica, como *L'exil selon Julia*, *Mes quatre femmes* e *Folie, aller simple*, por ter nascido em Paris e vivido na Europa até a adolescência. O argumento é o de que, partindo dessa condição de nativa-estrangeira, Pineau narra Guadalupe com um olhar que mimetiza o de um etnógrafo, pois marcado pela curiosidade e pela necessidade de catalogação. Baseada no texto de Diana Klinger (2006), onde se propõe a tendência de dissolução da polaridade entre o Eu e o Outro na ficção contemporânea da América Latina, procurei demonstrar de que forma a narrativa do romance *La grande drive des esprits* se estrutura em um pêndulo entre a escrita de si e a ficção etnográfica. Para isso, busquei abordar a perspectiva de mediadora da narradora-etnógrafa, a intertextualidade em relação a heranças culturais e literárias das Antilhas e as singularidades de um real-maravilhoso caribenho.

**Palavras-chave:** literatura antilhana; ficção etnográfica; Gisèle Pineau; realismo maravilhoso.

## ABSTRACT

This study focuses on Gisèle Pineau's novel *La grande drive des esprits*, advancing the hypothesis that it constructs an ethnographic gaze on the Guadeloupean archipelago. Although born to Guadeloupean parents, Pineau creates a self-image of an outsider in her autobiographically inspired works — such as *L'exil selon Julia*, *Mes quatre femmes*, and *Folie, aller simple* — since she was born in Paris and lived in Europe until adolescence. My argument is that, from this position of a native-outsider, Pineau represents Guadeloupe through a gaze that echoes that of an ethnographer, characterized by curiosity and a drive toward cataloguing. Based upon Diana Klinger's work (2006), which identifies a tendency in contemporary Latin American fiction to dissolve the polarity between Self and Other, I seek to demonstrate how the narrative of *La grande drive des esprits* oscillates between self-writing and ethnographic fiction. In doing so, I examine the narrator-ethnographer's mediating perspective, the intertextual dialogue with the cultural and literary legacies of the Antilles, and the specificities of a Caribbean *real maravilloso*.

**Keywords:** antillean literature; ethnographic fiction; Gisèle Pineau; *real maravilloso*.

## RÉSUMÉ

Ce travail porte sur le roman *La grande drive des esprits* de Gisèle Pineau, en partant de l'hypothèse qu'il y construit un regard ethnographique sur l'archipel de la Guadeloupe. Bien qu'elle soit fille de parents guadeloupéens, Pineau élabore une auto-image d'*outsider* dans des romans d'inspiration autobiographique — tels que *L'exil selon Julia*, *Mes quatre femmes* et *Folie, aller simple* —, puisqu'elle est née à Paris et a vécu en Europe jusqu'à l'adolescence. L'argument avancé est que, à partir de cette condition de native-étrangère, Pineau raconte la Guadeloupe avec un regard qui mime celui de l'ethnographe, marqué par la curiosité et par le besoin de cataloguer. En m'appuyant sur le texte de Diana Klinger (2006), qui propose la tendance à la dissolution de la polarité entre le Moi et l'Autre dans la fiction contemporaine de l'Amérique Latine, j'ai cherché à montrer comment la narration du roman *La grande drive des esprits* se structure dans un mouvement pendulaire entre l'écriture de soi et la fiction ethnographique. Dans cette perspective, j'ai analysé le rôle médiateur de la narratrice-ethnographe, l'intertextualité en relation avec les héritages culturels et littéraires des Antilles, ainsi que les singularités d'un réel-merveilleux caribéen.

**Mots-clés** : littérature antillaise ; fiction ethnographique ; Gisèle Pineau ; réalisme merveilleux.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Mapa da ilha de Guadalupe.....	p. 33
FIGURA 2 – Ady Fidelin e os surrealistas.....	p. 39
FIGURA 3 – Postais de <i>Guadeloupe d'antan : la Guadeloupe à travers la carte postale ancienne</i> .....	p. 40
FIGURA 4 – Árvore genealógica dos personagens de <i>La grande drive des esprits</i> .....	p. 41
FIGURA 5 – Revista <i>Tropiques</i> n. 1.....	p. 57
FIGURA 6 – Trabalhadoras de Guadalupe.....	p. 62
FIGURA 7 – Ciclone de 1928.....	p. 79
FIGURA 8 - O último homem na cidade-fantasma.....	p. 81

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2. ESCRITA DE SI, ESCRITA DO OUTRO: A GUADALUPE DE GISÈLE PINEAU</b>	
<b>22</b>	
<b>2.1. Gisèle Pineau e sua ficção de si.....</b>	<b>24</b>
2.1.1. Um breve apontamento sobre as escritas de si na literatura contemporânea.....	24
2.1.2. A ficção de si de Gisèle Pineau .....	27
<b>2.2. Gisèle Pineau e sua ficção do outro.....</b>	<b>34</b>
2.2.1. Etnografia como ficção e ficção como etnografia .....	35
2.2.2. Guadalupe como o Outro na literatura de Gisèle Pineau .....	38
<b>2.3. A narradora-etnógrafa de <i>La grande drive des esprits: o si-mesmo a partir do outro ou o outro a partir do si-mesmo</i> .....</b>	<b>40</b>
2.3.1. Primeiro instrumento de registro: a câmera fotográfica .....	43
2.3.2. Segundo instrumento de registro: a palavra escrita .....	47
<b>3. “VEJAM QUÃO PROFUNDAMENTE ESTOU ENRAIZADA NESTA TERRA. ME ACEITEM COMO UMA MULHER DE GUADALUPE”: O IMAGINÁRIO ANTILHANO EM <i>LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS</i>.....</b>	<b>53</b>
<b>3.1. Crioulidade “au féminin”: situando a poética de Pineau no campo da literatura antilhana</b> <b>54</b>	
3.1.1. Negritude, Crioulidade e as escritoras de Guadalupe na literatura das Antilhas	54
3.1.2. Uma “ <i>créolisation au féminin</i> ”: Gisèle Pineau, leitora de Simone Schwarz-Bart	
65	
<b>3.2. Espaço-tempo em vertigem: a ilha-personagem e o tempo circular na narrativa crioula de <i>La grande drive des esprits</i> .....</b>	<b>72</b>
3.2.1. Guadalupe, terra inquieta .....	75
3.2.2. <i>Le temps d'aller, le temps de virer</i> .....	82
<b>4. <i>LA PAROLE DE NUIT</i>: O IMAGINÁRIO MÍSTICO ANTILHANO NO ROMANCE <i>LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS</i>.....</b>	<b>86</b>
<b>4.1. Realismo mágico, realismo maravilhoso: uma breve genealogia dos termos .....</b>	<b>87</b>

<b>4.2. Palavras da noite, palavras do dia: o real-maravilhoso na literatura das Antilhas</b>	
90	
4.2.1. Um “realismo místico antilhano” .....	90
4.2.2. A palavra da noite na literatura antilhana .....	92
4.2.3. América gótica: o gótico como estética de grupos marginais .....	95
<b>4.3. A palavra da noite em <i>La grande drive des esprits</i></b>	<b>98</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>104</b>
<b>6. REFERÊNCIAS</b>	<b>107</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a literatura das Antilhas foi a partir do romance *Traversée de la Mangrove* (1989), da guadalupense Maryse Condé, cuja leitura coletiva fizemos em um grupo de pesquisa coordenado pela professora Viviane Pereira. A descoberta dessa literatura de língua francesa produzida nas Américas abriu um novo mundo para mim: fiquei instigada com o romance, com a peculiaridade política desses territórios e, principalmente, com a sensação de reconhecimento ao ver os pontos de contato entre a história das ilhas caribenhas e a nossa, do Brasil.

Descendentes de africanos escravizados, sobreviventes das tragédias da diáspora negra, marcados pelos traumas da colonização, os antilhanos também são um povo nascido da mistura de culturas, de línguas e de crenças. No Brasil, o samba, a capoeira, os terreiros e as festas populares convivem com a herança cultural da Europa, da mesma forma que as ilhas de Guadalupe, Martinica e Haiti têm sua identidade formada pelas múltiplas raízes do tambor, do vodu, da língua crioula e da cultura letrada da Metrópole.

As literaturas criadas nesses contextos de hibridez, percebi, têm alguns pontos de aproximação. Parte disso se deve ao sistema ecomônico das plantações<sup>1</sup>, o *plantation*, que se espalhou no sul dos Estados Unidos<sup>2</sup>, no Caribe, na costa caribenha da América do Sul e no nordeste do Brasil, o que deu origem a um estilo de vida semelhante nessas regiões, apesar das diferenças linguísticas e políticas (Glissant, 2021). Para Eurídice Figueiredo (1998), essa organização social, terreno da oralidade, faz com que “os contos orais das diferentes tradições que a compõem fertilizem a sua literatura” e “é essa a originalidade de muitos romances da América Latina e do Caribe construídos de forma análoga” (1998, p. 144).

Minhas leituras da literatura antilhana trouxeram ecos de autores brasileiros, como Guimarães Rosa, Jorge Amado e Ruth Guimarães, cujos textos retratam regionalismos, crenças populares, oralidade, raízes africanas, documentação folclórica e linguística etc. Além desses pontos de contato, os romances antilhanos me remeteram à ideia de literatura como sistema, de Antonio Cândido (2000), para quem uma Nação só tem um sistema literário quando há um grupo de escritores conscientes de seu papel, um campo de recepção e um mecanismo transmissor, formado por uma linguagem traduzida em estilos. Apenas com essas características pode se considerar que existe algo além de manifestações literárias isoladas, que ultrapassa a

---

<sup>1</sup> Sistema agrícola de monocultura baseado no latifúndio e na mão de obra escrava.

<sup>2</sup> Glissant costuma mencionar a literatura de William Faulkner e de Toni Morrison em análise comparativa com a literatura antilhana.

imitação de modelos externos. Para Figueiredo (1998), nas Antilhas isso ocorre a partir da Negritude, quando se formou uma verdadeira comunidade literária.

Ao lado dessa semelhança com o Brasil, outro ponto que me intrigou foi a questão geográfica. As ilhas de Guadalupe e Martinica, embora sejam consideradas politicamente como territórios ultramarinos da França<sup>3</sup>, estão situadas no meio da América Central e compartilham com os países que estão no seu entorno processos históricos como o sistema econômico baseado nas plantações de cana-de-açúcar, a exploração do trabalho escravo, a condição de Colônia de países europeus, o genocídio de povos autóctones, a diglossia<sup>4</sup> e a conquista recente da “independência”. Diante dessas circunstâncias, eu me perguntava quais critérios seriam mais adequados para analisar os textos escritos nas Antilhas. Sendo a literatura escrita em língua francesa, ela fazia parte da tradição literária francófona? Ou seria mais proveitoso refletir sobre os romances antilhanos também como fruto de uma tradição propriamente americana?

Essa questão é ainda mais complicada porque a América é um continente muito amplo. Mesmo se considerarmos apenas a América Latina, existem ao menos quatro grandes blocos de línguas oficiais (português, espanhol, inglês e francês), além de outras minoritárias. Cada língua traz consigo suas próprias heranças culturais, o que produz variadas ramificações. Mas por que o Caribe de língua francesa é tratado, de modo geral, como parte isolada do restante da América Latina? A questão política da departamentalização — que garante a ligação das pequenas Antilhas à França até hoje — é suficiente para produzir esse distanciamento cultural, apesar da proximidade histórico-geográfica? Foram questionamentos como esses que me instigaram a estudar a literatura antilhana. Não sei se consegui encontrar as respostas que eu buscava, mas descobri outras perguntas e encontrei outras respostas.

Segundo Eurídice Figueiredo (1998), a literatura das Antilhas começou a ser introduzida nos cursos de Pós-Graduação no Brasil no início dos anos 1970, especificamente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela professora Lilian Pestre de Almeida. Além de ter sido responsável por criar um Mestrado em literaturas francófonas naquela instituição, Lilian Pestre traduziu o poema fundador da Negritude, *Cahier d'un retour au pays natal* [Diário de um retorno ao país natal], de Aimé Césaire (2021). Também teve papel fundamental na

<sup>3</sup> A lei da departamentalização foi aprovada em 1946, quando o poeta Aimé Césaire era deputado na Assembleia Nacional e prefeito de Fort-de-France. Com isso, as ilhas mantêm uma economia subsidiada, o que lhes proporciona um bom nível de vida, superior ao de países vizinhos, mas seus habitantes desenvolveram, segundo Glissant, uma “mentalidade de assistidos” (Figueiredo, 1998, p. 17).

<sup>4</sup> Coexistência de duas ou mais línguas oficiais. No caso das Antilhas, o francês é o idioma ensinado nas escolas, enquanto o crioulo é a língua falada nas ruas, no ambiente familiar e em contextos íntimos. “Ch. Ferguson chamou de diglossia essa coexistência de duas línguas com estatutos diferenciados, cujas funções são complementares: uma língua ocidental, de prestígio, transmitida pela escola e usada nas situações públicas e formais, e uma língua adquirida informalmente, oral, desprovida de prestígio e de uso restrito à família” (Figueiredo, 1998, p. 20).

disseminação dessa literatura no Brasil a professora Diva Barbaro Damato, da Universidade de São Paulo, que defendeu tese de doutorado sobre a obra do martinicano Édouard Glissant e foi membro do júri do Prix Carbet de la Caraïbe. A própria Eurídice Figueiredo, professora na Universidade Federal Fluminense, foi e continua sendo uma grande estudiosa das literaturas antilhanas; seu livro *Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* tornou-se uma espécie de leitura obrigatória para a introdução de pesquisadores nesse universo<sup>5</sup>.

Desde então, os estudos sobre o tema se ampliaram; os trabalhos dessas professoras inspiraram várias outras pesquisas e traduções. Vale mencionar aqui a obra de Maryse Condé, que nos últimos anos vem sendo bastante traduzida para o português, havendo, até o momento, cinco<sup>6</sup> de seus romances publicados no Brasil. O clássico de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, recebeu nova tradução no Brasil em 2023 pela Editora Carambaia, assinada por Monica Stahel, com o título *Chuva e vento sobre Télumée Milagre* (2023). De Dany Laferrière há duas traduções<sup>7</sup> publicadas pela Editora 34, *País sem chapéu* (2011) e *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (2012). E também estão traduzidos os romances *Senhores do orvalho*<sup>8</sup> (2022) de Jacques Roumain e *Cartas a uma negra*<sup>9</sup> (2021), de Françoise Ega, só para citar alguns.

Pensando na existência de uma possível integração literária entre Antilhas e América Latina, percebi um elemento comum nas narrativas: o que Alejo Carpentier (1982) chamou de realismo maravilhoso. Esse procedimento, popularizado por autores hispano-americanos como Gabriel García Marquez, Isabel Allende e Juan Rulfo, também é explorado por Dany Laferrière, Jacques Roumain e Maryse Condé.

Com essas questões em mente, tive contato com o romance *La grande drive des esprits*, de Gisèle Pineau, que traz histórias de espíritos errantes, à deriva. *Drive* é uma palavra crioula que significa vagar ao acaso, ir aqui e ali e encontrar tanto a sorte como o infortúnio (Pineau *apud* Anglade, 2003). Diferente do *drive* do inglês — que alude a uma espécie de pulsão —, o *drive* crioulo contém a ideia de errância, de imprevisibilidade e aleatoriedade (Idem). Motivada pelo desejo de compreender as peculiaridades do realismo maravilhoso antilhano, escolhi esse livro como objeto da minha pesquisa.

<sup>5</sup> Vale mencionar também as pesquisadoras Bernadette Porto, da Universidade Federal Fluminense, e Zilá Berndt, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>6</sup> *Corações migrantes* (2002) — traduzido por Júlio Bandeira; *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (2019), *O Evangelho do novo mundo* (2022) e *O fabuloso e triste destino de Ivan & Ivana* (2024) — os três traduzidos por Natalia Borges Poesso; e *O coração que chora e que ri* (2022) — traduzido por Heloisa Moreira.

<sup>7</sup> *País sem chapéu* foi traduzido por Heloisa Moreira e *Como fazer amor com um negro sem se cansar* por Heloisa Moreira e Constança Vigneron.

<sup>8</sup> Com tradução de Monica Stahel.

<sup>9</sup> Com tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty.

Gisèle Pineau é pouco conhecida no Brasil, sobretudo porque sua obra ainda não foi traduzida para o português. A autora faz parte de uma geração mais nova de escritoras das Antilhas, visto que suas primeiras publicações datam do início da década de 1990. Apesar dessa circunstância, Pineau é uma autora prolífica, com mais de uma vintena de livros publicados até o momento, entre romances, contos, narrativas infanto-juvenis e relatos. O seu último livro, intitulado *La vie privée d'oubli*, saiu em 2024, pela editora Philippe Rey. Além disso, Pineau obteve reconhecimento internacional: seus textos foram traduzidos para o alemão, inglês, espanhol, grego, holandês e coreano<sup>10</sup>. E ela foi laureada com alguns prêmios importantes, como o Prix Carbet de la Caraïbe de 1994 pelo romance *La grande drive des esprits*, o Prix Terre de France de 1996 e o Prix Rotary de 1997 por *L'exil selon Julia*, o Prix Amerigo Vespucci de 1998, por *L'âme prêtée aux oiseaux*, o Prix du Roman Historique de 2021 por *Ady, soleil noir*, entre outros.

A ausência de traduções da obra de Pineau gerou vários obstáculos no meu caminho investigativo: há poucos pesquisadores que trabalham com a obra dela no Brasil, a fortuna crítica é quase exclusivamente estrangeira e grande parte dos textos teóricos que precisei consultar não estavam disponíveis nas bibliotecas e livrarias brasileiras. Minhas duas experiências na França foram muito frutíferas nesse sentido, pois consegui ter acesso a livros teóricos que contribuíram bastante para o avançar da pesquisa e também ao conjunto da obra literária de Pineau. Além disso, tive a oportunidade de participar de uma entrevista coletiva com a autora a propósito do romance *Un papillon dans la cité* — ocasião em que pude estabelecer diálogos mais aprofundados com colegas e amigos sobre a escrita da autora e fazer perguntas diretamente a ela. Também assisti a uma fala de Pineau no Brasil, durante o III Seminário Internacional de Literaturas Caribenhais<sup>11</sup>, de onde consegui tirar valiosos esclarecimentos e insights para essa pesquisa. Apesar disso, tive poucas oportunidades de dialogar diretamente com pesquisadores que também estivessem debruçados sobre o tema.

Quanto à fortuna crítica brasileira da obra de Pineau, há, até o momento, uma tese de Doutorado do brasileiro Humberto Luiz Lima de Oliveira, defendida na Université d'Artois em 2009, intitulada *La perception de l'autre à travers Ashini (1960) d'Yves Thériault au Canada, Tenda dos Milagres (La boutique aux miracles, 1969) de Jorge Amado au Brésil et*

---

<sup>10</sup> Segundo informações contidas na plataforma de cultura das Antilhas *Île en Île*: <https://ile-en-ile.org/pineau/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

<sup>11</sup> Evento virtual, realizado entre os dias 16 e 19 de maio de 2023, organizado pelas professoras Vanessa Massoni da Rocha (UFF) e Margarete Santos (UNEB), com o apoio da Embaixada da França no Brasil. O Seminário foi integralmente transmitido pelo canal da Fédération brésilienne des professeurs de français e se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0XxKUjHf1NU&list=WL&index=19&t=87s>. Acesso em: 27 set. 2025.

*L'espérance-Macadam* (1995) de Gisèle Pineau aux Antilles. E três dissertações de Mestrado: a primeira, de 2013, escrita por Novalca Seniw Ribeiro, intitulada *L'espérance-macadam e L'exil selon Julia: representações do antilhano em duas obras de Gisèle Pineau*, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora; a segunda de 2023, de Karolyne Porpino de Araújo, com o título: *As tessituras do exílio e do imaginário crioulo em L'exil selon Julia, de Gisèle Pineau*, defendida na Universidade Federal Fluminense; e a terceira de 2024, de Gabrielle Toson de Oliveira, intitulada *Entrelaçando histórias: as vozes narrativas em Mes quatre femmes, de Gisèle Pineau*, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Além dos referidos trabalhos, localizei sete artigos — referenciados integralmente em nota de rodapé<sup>12</sup> — publicados pelos pesquisadores Vanessa Massoni da Rocha, Emili Andressa Rodrigues Monteiro, Manuelle Otony Maués, Annick Marie Belrose, Humberto Luiz Lima de Oliveira e Roland Walter. Não encontrei, no entanto, pesquisas produzidas no Brasil centradas especificamente na análise do romance *La grande drive des esprits*.

Ao aprofundar minhas leituras, fui percebendo que o conceito de realismo mágico ou maravilhoso é considerado hoje como relativamente datado, visto que carrega uma marcação temporal muito específica ligada ao *boom* da literatura hispano-americana ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970. O gênero também é indissociável de um viés racionalista, próprio de uma sociedade que aborda os fenômenos a partir de uma divisão binária rígida entre o que é considerado real e imaginário. Além disso, no caso dos romances das Antilhas, os acontecimentos insólitos parecem carregar uma significação particular, ligada com epistemologias e práticas herdadas das culturas de matriz africana.

Buscarei demonstrar neste trabalho que o realismo maravilhoso explorado no romance *La grande drive des esprits* está mais vinculado com um desejo da autora de retratar a ilha de

---

<sup>12</sup> Além de alguns artigos, como: 1) ROCHA, Vanessa Massoni. Pai abusador: incesto e pedofilia contra meninas em Gisèle Pineau, Nicole Cage-Florentiny e Cinthia Kriemler. *Revista do GELNE*, v. 26, n. 1, 2024; 2) ROCHA, Vanessa Massoni. Quando o tio se torna abusador: incesto contra meninas em Gisèle Pineau e Morgana Kretzmann. In: CIANCONI, Vanessa; NAHOUUM, Leonardo; SASSE, Pedro (Orgs.). **Escritos suspeitos vol. 2**: violência em foco. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2025; 3) ROCHA, Vanessa Massoni. Marido, padrasto e abusador: violência sexual contra meninas em Simone Schwarz-Bart e Gisèle Pineau. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (Org.). **Literaturas Francófonas VIII**: debates interdisciplinares e comparatistas. 1 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2024, p. 447-475; 4) ROCHA, Vanessa Massoni. 'Eu tinha pena de mim, de mainha, de vó': violência doméstica contra mulheres em Gisèle Pineau e Jarid Arraes. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (Org.). **Literaturas Francófonas VII**: debates interdisciplinares e comparatistas. 1 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023, p. 519-545; 5) MONTEIRO, Emili Andressa Rodrigues; MAUÉS, Manuelle Otony; BELROSE, Annick Marie. As Representações das avós na obra *Un papillon dans la cité* de Gisèle Pineau. *Revista de Estudos Acadêmicos de Letras*, [S. l.], v. 18, n. 01, 2025; 6) OLIVEIRA, Humberto Luiz L. Outros nomes do destrero do ser: uma leitura transdisciplinar de *L'espérance macadam*, de Gisèle Pineau. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, vol. VI, n. 12, p. 549-564, jan.-jul. 2006; 7) WALTER, Roland. Memória, história e identidade cultural: Maryse Condé, Édouard Glissant, Gisèle Pineau e Patrick Chamoiseau. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, vol. IX, n. 17, p. 85-116, 2008.

Guadalupe tal como ela a enxerga do que com uma ou outra convenção literária. A trajetória pessoal de Pineau — marcada pelo exílio e pela descoberta posterior de Guadalupe e da língua crioula — criou nela uma necessidade de compreender e registrar a terra de seus ancestrais. A ilha de Guadalupe aparece como a principal obsessão da escrita de Pineau, já que é na tentativa de escrever esse espaço — carregado de implicações geográficas, culturais e afetivas — que a autora concebe seu projeto literário.

A centralidade de Guadalupe na obra de Gisèle Pineau está frequentemente associada a um autoquestionamento a respeito da própria identidade, na medida em que, embora a ilha seja um lugar de pertencimento para autora, ela nunca deixa de carregar algo de estrangeiro e impenetrável. Partindo do que Diana Klinger (2006) chama de (auto)etnografia, pretendo sustentar, neste trabalho, que Gisèle Pineau constrói, no romance *La grande drive des esprits*, um olhar que é simultaneamente etnográfico<sup>13</sup> e autobiográfico, pois, na tentativa de elaborar um retrato fidedigno de Guadalupe, a autora faz uma fusão entre escrita de si e discurso sobre o Outro.

No primeiro capítulo, farei uma breve apresentação da escritora e de sua trajetória. Acredito que essa retomada se impõe, sobretudo, em virtude do entrelaçamento entre obra literária e ficção de si que marca a poética de Gisèle Pineau. Para isso, apresentarei alguns aspectos principais da biografia da autora a partir de quatro livros que retratam sua vida e as de seus familiares, *L'exil selon Julia* (2020), *Mes quatre femmes* (2021), *Folie, aller simple* (2014) e *Un papillon dans la cité* (2010). Buscarei demonstrar como a voz narrativa do romance *La grande drive des esprits* é construída de modo a mimetizar um olhar etnográfico sobre a ilha de Guadalupe e seu povo, duplicando a perspectiva da própria escritora, que vê as Antilhas simultaneamente de dentro e de fora.

No segundo capítulo, tentarei situar a obra de Gisèle Pineau no campo literário das Antilhas, primeiramente, em relação aos dois grandes movimentos identitários que marcaram o século XX — a Negritude e a Crioulidade — e, em um segundo momento, no campo específico da escrita de mulheres em Guadalupe. Darei enfoque para o romance *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, de Simone Schwarz-Bart, frequentemente mencionado por Pineau em entrevistas como uma de suas maiores influências na literatura das Antilhas. Depois de mapear a obra de Pineau nesse campo, analisarei como as categorias do tempo e do espaço são articuladas no romance *La grande drive des esprits*, tendo em vista que são motivos caros para

---

<sup>13</sup> Essa hipótese será aprofundada no capítulo 2, “Escrita de si, escrita do outro: a Guadalupe de Gisèle Pineau”.

a literatura antilhana, que aparecem no livro como forma de reverência e paródia aos autores que a precederam.

No terceiro capítulo, objetivo me debruçar especificamente sobre a presença do sobrenatural no romance *La grande drive des esprits*. Para isso, farei uma breve retrospectiva do recurso narrativo nomeado de realismo maravilhoso e, em seguida, analisarei de que modo essa estética é explorada no livro, a partir de um diálogo com outros autores da literatura antilhana.

Ressalto, por fim, que todas as traduções apresentadas neste trabalho, cujos textos originais correspondentes forem citados na íntegra em nota de rodapé, são de minha autoria e foram feitas livremente apenas para fins acadêmicos.

## 2. ESCRITA DE SI, ESCRITA DO OUTRO: A GUADALUPE DE GISÈLE PINEAU

« *Il ne faut pas dire que tu n'es ni d'ici ni de là-bas mais que tu es à la fois d'ici et de là-bas. [...] Mais si on a toujours deux options possibles, c'est comme n'en avoir aucune. Et si l'identité est une perception qui nous appartient en propre, qui existe dans l'intimité de soi à soi, ce sont aussi les autres qui la définissent* ». *La realidad*, Neige Sinno

Gisèle Pineau costuma ser apresentada, nos paratextos editoriais, como uma escritora “guadalupense nascida em Paris” [*guadeloupéenne née à Paris*] ou como “nascida em Paris de pais guadalupenses” [*née à Paris de parents guadeloupéens*] (Persson, 2018, p. 47). Há, nessa apresentação, sempre uma ambiguidade fundamental, marcada por indefinições que são simultaneamente identitárias, geopolíticas e literárias. Por um lado, se Guadalupe é um território ultramarino da França, Pineau poderia ser caracterizada apenas como uma escritora francesa. Mas a realidade não é tão simples, já que a manutenção do vínculo entre as Antilhas e a França é fruto de acordos políticos e econômicos que não necessariamente produzem efeitos no modo de vida e nos afetos das pessoas envolvidas. Na prática, o afastamento geográfico, a insularidade, as diferenças culturais, sociais e históricas criam um abismo entre as ilhas e a metrópole. A ideia de tratar as literaturas produzidas nos diferentes territórios de língua francesa em torno de um mesmo adjetivo — como “francófona<sup>14</sup>” ou literatura-mundo<sup>15</sup> — é alvo de discussões intermináveis<sup>16</sup>. De todo modo, nas Antilhas — assim como em outros territórios colonizados pela França — houve, ao longo do século XX, o desenvolvimento de uma tradição literária própria, rica e única, ligada à cultura e às especificidades sócio-históricas desses lugares. A formação da literatura antilhana passou por movimentos identitários — como a Negritude e a Crioulidade<sup>17</sup> — que, inclusive, reivindicaram uma emancipação em relação às convenções estéticas herdadas da França-metrópole. A essas questões envolvendo a ambiguidade do ser antilhano, soma-se, no caso de Pineau, a experiência do exílio. Embora

<sup>14</sup> Atualmente, o termo “francofonia” vem sendo criticado, porque costuma ser utilizado somente para separar em dois grupos a cultura “puramente francesa” e aquelas dos países que foram colonizados pela França.

<sup>15</sup> A proposta de pensar uma literatura-mundo em francês que abarcasse a produção literária em língua francesa sem fazer distinção entre centro e periferia — ou seja, entre uma literatura dita francesa e outra francófona — aparece no manifesto “*Pour une ‘littérature-monde’ en français*” [Por uma ‘literatura-mundo’ em francês], publicado no jornal *Le Monde* em 2007 e assinado por mais de quarenta autores. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde\\_883572\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html). Acesso em: 27 ago. 2025.

<sup>16</sup> Depois da publicação do manifesto, houve a publicação de uma obra coletiva intitulada *Pour une littérature-monde* [Por uma literatura-mundo], organizada pelos franceses Michel Le Bris e Jean Rouaud, formada por textos ensaísticos de vinte e sete escritores que refletem sobre sua relação com a escrita e o uso do francês.

<sup>17</sup> Assunto desenvolvido no capítulo 2.

nascida e criada em Paris, nunca foi considerada como uma “verdadeira francesa”, por ser negra e filha de guadalupenses. Da mesma forma, por não ter o crioulo como língua materna, nem memórias de infância nas ilhas, a autora distancia-se, também, dos “verdadeiros antilhanos”.

A pesquisadora sueca Ann-Sofie Persson (2018) explica que Pineau costuma situar Paris como lugar de exílio — identidade imposta pelas circunstâncias — e Guadalupe como terra de origem — identidade de escolha —, além de destacar um sentimento perene de não-pertencimento, ao afirmar que não se sente verdadeiramente em casa em nenhum dos territórios. Com isso, segundo Persson (2018), Pineau assume um entre-lugar identitário, formado por elementos culturais híbridos, e enxerga sua missão de escritora em termos de testemunhos:

De um lado, ela introduz a um leitorado metropolitano imagens de um mundo com declinação antilhana, seja na França ou nas Antilhas. De outro, ela propõe a um leitorado antilhano ou diaspórico uma possibilidade de se identificar com os personagens literários e de reconhecer um universo vivenciado<sup>18</sup> (Persson, 2018, p. 50).

Em vez de buscar uma coerência ou assumir um lado, Pineau parece sustentar, na sua postura enquanto escritora, a ambiguidade identitária que marcou sua vida, já que, paralelamente à reivindicação das raízes antilhanas, sempre alude ao vínculo com a França metropolitana. A autora se dirige aos dois públicos, identificando-se com ambos e demarcando a sua posição fronteiriça entre dois mundos. Para além das dores do não-pertencimento, a sua condição de estrangeira traz uma vantagem de perspectiva: a capacidade de enxergar tanto Guadalupe quanto a França ao mesmo tempo de dentro e de fora.

Pineau traduz essa ambiguidade identitária na sua literatura não só na forma de ficção, mas também através da escrita de si. Ao menos quatro de seus livros, *Un papillon dans la cité*, *L'exil selon Julia*, *Mes quatre femmes* e *Folie, aller simple: journée ordinaire d'une infirmière*, são formados por narrativas baseadas na vida pessoal da autora e na de seus familiares. Nesses livros, conforme buscarei demonstrar neste capítulo, Pineau explora sua trajetória de exílio, relata a sua descoberta da cultura das Antilhas através da figura da avó e aborda as dicotomias que constituem a sua identidade — e que estão presentes mesmo no campo profissional, já que divide seu tempo entre a escrita literária e a carreira de enfermeira psiquiátrica.

Na poética de Pineau, a escrita de si é sempre marcada pela centralidade de Guadalupe, que foi para ela um objeto de fantasia e idealização na infância passada na França, e, mais tarde, se tornou o lugar do qual era necessário se apropriar. A ilha aparece em sua escrita, portanto,

---

<sup>18</sup> No original: «*D'une part, elle introduit à un lectorat métropolitain des images d'un monde décliné à l'antillaise, que ce soit en France ou aux Antilles. D'autre part, elle propose à un lectorat antillais ou diasporique une possibilité de s'identifier aux personnages littéraires et de reconnaître un univers vécu* ».

revestida de um ar de sacralidade; um lugar adorado, reverenciado, mas também volátil e inapreensível.

No romance *La grande drive des esprits*, acompanhamos uma pluralidade de personagens e de acontecimentos, que se sucedem sem hierarquia. O grande fio condutor, para mim, é a ilha de Guadalupe, que ocupa o papel de uma protagonista da narrativa. Todas as histórias paralelas do livro parecem convergir para criar um retrato fidedigno desse “país”, do modo de viver de seu povo, do seu temperamento instável, de sua história. Quando questionada sobre o romance *La grande drive des esprits* em entrevistas, Pineau costuma responder que sua ideia ao escrevê-lo era demonstrar aos seus pares antilhanos que era capaz de conceber uma literatura “verdadeiramente<sup>19</sup>” guadalupense: “eu não poderia ser mais clara, foi meu próprio jeito de me impor como uma escritora de Guadalupe, uma escritora Crioula. Ainda que eu tenha nascido em Paris, minhas raízes correm profundas em Guadalupe. Esse romance é sobre plantar raízes<sup>20</sup>” (Pineau *apud* Loichot, 2007, p. 335).

Essa fala demonstra a existência de um ruído e de uma distância intransponível. Guadalupe é, para Pineau, um lugar ao mesmo tempo familiar e estrangeiro, o si, mas também o outro. Neste capítulo, pretendo demonstrar que a escrita de si de Pineau se desdobra em escrita do outro no romance *La grande drive des esprits*. Para isso, em um primeiro momento, vou abordar a biografia de Pineau, em diálogo com seus livros de ficção de si, para, na sequência, tentar demonstrar como a voz narrativa do romance mimetiza um olhar etnográfico, na medida em que alia a perspectiva interna dos guadalupenses com a perspectiva externa dos europeus.

## 2.1. Gisèle Pineau e sua ficção de si

### 2.1.1. Um breve apontamento sobre as escritas de si na literatura contemporânea

Desde o século XIX, a biografia do escritor foi alvo de um movimento pendular no campo literário (Figueiredo, 2014), oscilando entre ser considerada, pelos críticos, como uma ferramenta útil de leitura ou como um obstáculo que restringe as possibilidades de recepção do texto<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> O que seria uma literatura verdadeiramente guadalupense é uma questão sem resposta, alvo de infinitas reflexões no campo literário antilhano. No segundo capítulo, farei uma breve retomada dos princípios defendidos pelos movimentos da Negritude e da Crioulidade em paralelo com algumas críticas feitas por escritoras contemporâneas.

<sup>20</sup> No original: “*I can't be any clearer, was my own way to impose myself as a Guadeloupean writer, as a Creole writer. Even if I was born in Paris, my roots run deep in Guadeloupe. This novel is about planting roots*”.

<sup>21</sup> No fim do século XIX, Mallarmé sustentou, no clássico *Crise de vers*, que “a obra pura implica a desaparição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (Mallarmé *apud* Abes, 2010). Seguindo a mesma linha, na

Roland Barthes publicou, em 1968, o provocativo ensaio “A morte do autor”, onde defendeu que o texto “é escrito eternamente *aqui e agora*” (2004, p. 61), de modo que a tarefa da crítica devia ser apenas a de deslindar a sua estrutura. Essa publicação de Barthes se tornou um marco importante na crítica literária e serviu de paradigma para uma geração de pensadores — associados ao estruturalismo —, que acreditavam na necessidade de ruptura radical entre o texto e seu criador.

Mas o próprio Barthes foi vítima do movimento pendular que marcou a crítica literária ao longo do século XX, já que, alguns anos mais tarde, no livro *O prazer do texto* (1987), ele reconheceu que: “o texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é *um pouco* de ideologia, *um pouco* de representação, *um pouco* de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio *claro-escuro*” (1987, s./p., grifos no original). E ainda:

Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como ficção. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como indivíduo, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Esta ficção não é mais ilusão de uma unidade; é ao contrário o teatro de sociedade onde fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é individual — mas não pessoal (Barthes, 1987, s./p.).

Eurídice Figueiredo (2014) chama de “retorno do autor” o movimento de mudança de paradigmas que vem acontecendo nas últimas décadas na literatura contemporânea e especialmente no universo literário de língua francesa<sup>22</sup>, marcado pelo florescimento das escritas de si; “o EU passa a reinar absoluto [...] o autor busca exibir sua vida íntima sob a forma de extimidade<sup>23</sup>” (Figueiredo, 2014, p. 193). Para Figueiredo, a figura do autor que escrevia no papel e era raramente alvo de registros públicos é muito diferente da do escritor contemporâneo, que é, quase inevitavelmente, midiático, dá entrevistas, comparece a eventos literários, participa de conferências virtuais e podcasts.

As escritas de si que proliferam na literatura contemporânea diferem, no entanto, das autobiografias clássicas. Em *O pacto autobiográfico*, de 1971, Philippe Lejeune sustentou que o que caracteriza a autobiografia é o pacto implícito estabelecido entre o autor e o leitor, que

---

primeira metade do século XX, Proust, em *Contre Sainte-Beuve*, defendeu que a obra “é produto de outro eu que o eu social, de um eu profundo irredutível a uma intenção consciente<sup>21</sup>” (Proust *apud* Compagnon, 1998, p. 53).

<sup>22</sup> Para citar apenas alguns exemplos: Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Dany Laferrière, Christine Angot, Édouard Louis, Emmanuel Carrère, Neige Sinno etc.

<sup>23</sup> Segundo Raul Antelo (2009), “extimidade” é um conceito lacaniano, apresentado no Seminário 11, que designa um lugar psicológico que se situa em uma zona fronteiriça entre o interior e o exterior: “Construído sobre o termo intimidade, o conceito oferece uma alternativa às noções de interior-exterior ou mundo subjetivo-mundo objetivo, que só têm sentido no nível mais puramente imaginário. Extimidade, pelo contrário, permite estabelecer que o mais interno, o mais íntimo, encontra-se, paradoxalmente, no exterior, no exposto e no aberto, e assinala sua presença segundo o modelo de um corpo estranho que reconhece uma ruptura constitutiva da intimidade” (Antelo, 2009, p. 61).

pressupõe que os acontecimentos narrados correspondem à realidade dos fatos, havendo coincidência entre os nomes do autor, do narrador e da personagem principal.

As narrativas de si que marcam esse retorno do autor são de outra natureza, pois, embora sejam criadas a partir das experiências vividas pelos autores, situam-se em uma zona fronteiriça entre realidade e ficção. O termo autoficção foi criado por Serge Doubrovsky, na França, em um paratexto do seu romance *Fils*, de 1977, e foi posteriormente justificado e teorizado por ele no artigo “Autobiografia/verdade/psicanálise” [*Autobiographie/verité/psychanalyse*] de 1980 (Gasparini, 2011). A autoficção se define em oposição ao gênero da autobiografia do qual deriva. Na autobiografia, o sujeito é transparente para si mesmo e a reconstrução da trajetória passada serve para revelar uma sequência de causalidades que levaram a um destino evidente. Essas narrativas partem de um sistema de valores prévio que organiza o relato. Já a autoficção, segundo Doubrovsky (*apud* Gasparini, 2011) se aproxima da experiência da análise, na qual as palavras só são capazes de revelar a verdade do sujeito de forma não intencional, quando as defesas conscientes se afrouxam.

A característica principal da autoficção é a hibridez do pacto com o leitor, que gera uma zona de indefinição entre relato autobiográfico e ficção (Jeannelle, 2014). É um gênero que se constrói na “hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado” (Jeannelle, 2014, p. 150-151), e produz um “jogo de vai-e-vem entre ficção e não-ficção” (*Op. Cit.*, p. 151).

Os quatro livros de Gisèle Pineau que se vinculam diretamente à sua biografia — *Un papillon dans la cité*, *L'exil selon Julia*, *Mes quatre femmes* e *Folie, aller simple: journée ordinaire d'une infirmière* — foram publicados, respectivamente, em 1992, 1996, 2007 e 2010. Juntos, formam uma espécie de mosaico da história pessoal da autora.

*Un papillon dans la cité* é, efetivamente, um romance, centrado sobre a experiência de exílio da personagem Félicie, que, criada em Guadalupe, muda-se para a França aos dez anos. Apesar de ficcional, há um vínculo direto entre a história narrada e a biografia da autora, já que Félicie vive o percurso inverso de exílio da autora e têm em comum com Pineau a figura da avó Julia, ou Man Ya, que é ficcionalizada no texto com o mesmo nome da avó real. Pauline Franchini (2019) sugere que, nesse romance, a autora inventou para si uma infância idealizada nas Antilhas. *L'exil selon Julia* também é apresentado na capa como um romance, mas se baseia nos acontecimentos ocorridos em um período de cerca de dez anos da vida da autora, que se estende desde o momento em que a família busca a avó Man Ya em Guadalupe, levando-a consigo para a França, até o retorno definitivo deles para as Antilhas.

Man Ya é personagem central em pelo menos quatro narrativas de Pineau — *Un papillon dans la cité*, *L'exil selon Julia*, *Une enfance outremer* e *Mes quatre femmes* —, ocupando um papel basilar no projeto de ficção de si construído pela autora. Segundo a pesquisadora Karolyne Porpino de Araújo (2023, p. 26), Pineau “tenta propor uma poética da circularidade/da espiralidade ao falar de sua avó em diversas narrativas, nunca esgotando o tema e promovendo passarelas entre seus livros”.

Já as narrativas *Mes quatre femmes* e *Folie, aller simple: journée ordinaire d'une infirmière* são classificadas na capa como *récits* — palavra que se aproxima da noção de “relato” em português. De acordo com a definição do Dicionário da Academia Francesa<sup>24</sup>, *récit*, no campo da linguística, corresponde a um enunciado feito normalmente em terceira pessoa, no passado ou presente histórico, no qual o enunciador procura se apagar. O conceito não implica, portanto, a fidedignidade dos fatos narrados. Assim, embora em ambos os livros mencionados Pineau reconstrua eventos da sua própria vida ou das vidas de suas antepassadas, não há o estabelecimento de um pacto autobiográfico com o leitor, tal como definido por Lejeune (1971). Um exemplo claro é a mudança do nome de sua mãe, que nas narrativas é chamada pelo pseudônimo Daisy, inexistindo, assim, coincidência de nomes.

Podemos afirmar, assim, que a escrita de si de Gisèle Pineau se aproxima da noção de autoficção, na medida em que é marcada por um pacto híbrido e pela hesitação entre “realidade” e ficção. No próximo item, pretendo analisar alguns elementos que compõem a ficção de si elaborada pela autora nos quatro livros acima mencionados, a fim de demonstrar como Pineau articula neles uma postura de ambiguidade identitária que se reflete no olhar etnográfico da voz narrativa do romance *La grande drive des esprits*.

### 2.1.2. A ficção de si de Gisèle Pineau

Nascida em 1956, em Paris, a autora foi a quarta filha de seis irmãos e irmãs nascidos na França (Pineau, 2001). O nome Gisèle foi herdado de uma tia materna, cuja história é narrada no livro *Mes quatre femmes*, que morreu de tristeza aos 27 anos, ao deixar de se alimentar depois da morte trágica do marido. A autora se refere à tia como o primeiro fantasma de sua vida (Pineau, 2001), já que desde criança foi assombrada por fragmentos da história dolorosa da origem de seu nome. Afirma ter se interrogado diversas vezes sobre o sentido dessa herança tão pesada, “era como se eu devesse prosseguir, ou retomar, o curso de uma vida interrompida.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0887>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Como se uma segunda chance fosse concedida, através de mim, à primeira Gisèle<sup>25</sup>” (Anglade, 2003, s/p).

O pai de Gisèle Pineau deixou a ilha de Guadalupe em 1943, respondendo ao chamado do General de Gaulle para se unir ao exército francês da Resistência durante a Segunda Guerra Mundial. “Maréchal” — como é chamado nos textos — serviu na Indochina, na França e no Congo-Brazaville, ex-colônia africana, estes dois últimos em companhia da família. A careira militar, perseguida por muitos antilhanos na época, era enxergada como um destino glorioso e símbolo de conquista pessoal. Pineau salienta, no entanto, o caráter agriado dessa trajetória: “Eu posso tocar, sem poder nomear, o sentimento de derrião que sorri para esses contos guerreiros [...] Pobres vidas dos figurantes da nação [...] heróis anônimos que deram toda sua juventude à França<sup>26</sup>” (Pineau, 2020, p. 13-14).

Por volta de 1961, a família passou uma temporada de três meses em Guadalupe e, de retorno para a França, trouxe consigo a avó paterna de Gisèle, Julia, chamada de Man Ya, que foi “resgatada” às pressas de uma situação de violências e abusos cometidos pelo marido. A mudança foi mal recebida por ela, que não falava francês e nunca havia deixado a ilha. A avó morou com os familiares na Europa durante seis anos e é retratada por Pineau — em entrevistas e nos textos autóficionais — como figura central na sua introdução ao universo antilhano. A autora relata (2020) que dividia um beliche com Man Ya, em um quarto compartilhado também com os irmãos, e costumava meter-se na cama da avó todas as noites para ouvir suas histórias de Guadalupe, povoadas de fantasmas e espíritos, narradas em crioulo. Julia deixou na neta uma marca profunda nesses anos de infância, como uma figura sábia e afetuosa.

*L'exil selon Julia* é um romance que narra a experiência do exílio a partir da perspectiva de Man Ya. Para Araújo (2023), no entanto, estão sobrepostas no relato três posturas diferentes em relação ao exílio: a da narradora — que nasce em Paris, mas se sente estrangeira pela cor de sua pele —; a dos seus pais — representantes de uma geração que enxerga a saída das Antilhas como símbolo de sucesso pessoal —; e a de Man Ya — que sustenta uma recusa radical em relação à França, mantendo um forte vínculo afetivo com Guadalupe. O núcleo da narrativa são as vivências da narradora com a avó, que transitam entre o estranhamento — com a língua crioula, com o conhecimento que não vem dos livros, com os saberes da terra etc. — e o

---

<sup>25</sup> No original: «*c'était comme si je devais poursuivre, ou reprendre, le cours d'une vie brisée. Comme si une deuxième chance était donnée, à travers moi, à la première Gisèle* ».

<sup>26</sup> No original: «*Je peux toucher, sans pouvoir le nommer, ce sentiment de dérision qui sourit à ces contes guerriers. [...] Pauvres vies des figurants de la nation [...] Héros anonymes qui ont donné toute leur jeunesse à la France* ».

deslumbramento gerado pela imaginação de um lugar onde se sentiria mais parecida com os outros.

Man Ya não se conforma com o exílio forçado, sofre com os invernos rigorosos, não aprende o francês, sente-se culpada por abandonar o marido e, sobretudo, sente falta do seu jardim, onde costumava trabalhar a terra, plantando e colhendo alimentos. O lugar é descrito no texto de forma imagética, como um santuário:

Ela o desenha para nós como um lugar maravilhoso onde todas as espécies de árvores, plantas e flores se multiplicam em um verde avassalador, quase miraculoso, prateado aqui e ali de uma luz que só se difunde no coração de Routhiers. Evoca uma água de fonte eterna, nascida de uma rocha projetada sobre suas terras pelo grande vulcão Soufrière. Descreve seu rio que desce da montanha para atravessar suas florestas e lavar suas roupas. Conduz-nos pelos galhos de suas árvores, só para melhor nos mostrar o horizonte todo acidentado pelas pequenas ilhas que se curvam sob o peso de seus vulcões barrigudos, fumegando, cuspido. Vemos tudo através dos seus olhos e acreditamos nela como acreditamos no Paraíso, oscilando sem cessar entre a suspeita e a íntima convicção<sup>27</sup> (Pineau, 2020, p. 17-18).

A ilha tão exuberante nas descrições de Man Ya parecia à neta um lugar ainda mais fabuloso porque a sua realidade como menina negra na França metropolitana era, muitas vezes, cruel. Na escola, sofria constantes episódios de racismo; seus colegas lhe diziam para voltar para a África, chamando-a de “*Bamboula*” (Pineau, 2020, p. 103). Em *L'exil selon Julia*, a autora narra uma ocasião em que a avó foi buscá-la no colégio, usando um velho uniforme militar de Maréchal, e foi abordada por dois policiais, que consideraram a sua atitude suspeita. A situação, embora esclarecida mais tarde pela mãe de Pineau, deixou na autora as marcas da violência do racismo.

Depois de alguns anos na metrópole, jamais adaptada, Man Ya caiu em um estado de apatia, recusando-se a comer e a sair da cama. Segundo consta em *L'exil selon Julia* (2020), ela foi atendida por médicos que diagnosticaram uma depressão, causada pelo “mal do exílio”, mas ela desconfiava das químicas farmacêuticas, acreditando que a causa do seu estado era o envenenamento do seu sangue provocado por demônios e criaturas infernais invocados pelo marido (Pineau, 2001). O prolongamento da doença convence o filho a enviá-la de volta para Guadalupe no ano de 1967. A narradora que, quando criança, não se conformava com a insistência da avó em ir embora, demonstra ter entendido os motivos dela com o distanciamento

<sup>27</sup> No original: «*Elle le dresse pour nous comme un lieu merveilleux où toutes espèces d'arbres, plantes et fleurs se multiplient dans une verdure accablante, quasi miraculeuse, argentée ça et là d'une lumière qui ne diffuse qu'au seul cœur de Routhiers. Elle évoque une eau de source éternelle, née d'une roche, projetée sur ses terres par la grande Soufrière. Elle nous donne à voir sa rivière qui descend de la montagne pour traverser ses bois et lessiver son linge. Elle nous rapporte dans les branches de ses arbres, juste pour mieux nous montrer l'horizon tout bosselé par les petits îles qui ploient sous le poids de leurs volcans ventripotents, fumant, crachant. Nous voyons tout par ses yeux et la croyons comme on croit au Paradis, balançant sans cesse entre la suspicion et l'intime conviction* ».

do tempo: “Agora, eu comprehendo melhor a melancolia de Man Ya, seu medo de morrer lá, em uma terra muda onde as árvores não têm orelhas, o céu e as nuvens barram o sopro dos anjos, onde o tempo avança conquistando, sem jamais olhar para trás, pisoteando todas as coisas<sup>28</sup>” (Pineau, 2020, p. 117-118).

A família permanece mais alguns anos na França, período no qual a autora escreve cartas para a avó — que lhe são lidas por vizinhos e raramente respondidas —, cujas versões (fictícias ou não) estão transcritas em *L'exil selon Julia*. Em 1970, eles deixam a Europa para se fixar na Martinica e apenas em 1975 se instalaram definitivamente em Guadalupe, com a aposentadoria de Maréchal. O retorno da escritora ao “país natal” ocorre, portanto, apenas aos quatorze anos, quando ela (re)descobre sua cultura de origem.

Apesar de ter sonhado tantas vezes com a ilha, a chegada é descrita como um choque para a narradora e seus irmãos. As pessoas eram mais efusivas, coloridas e barulhentas, os colegas da escola debochavam do seu sotaque parisiense e da sua dificuldade com o crioulo.

Muitas expressões nos rostos. Nós não estávamos acostumados. Olhos que falam. Bocas que se torcem com um sofrimento cru [...] Figuras onde se inscrevem os sentimentos fortes que encontramos nos romances: amor, ódio, cólera, desprezo, ciúme, adoração... Falas que dizem o mundo em três palavras, parábolas, sentenças, advertências. [...] E cores malucas misturadas como para perturbar e desafiar as paletas de um bom gosto fabricado dia após dia nos cânones de Lá. Não, nós não estávamos aclimatados a esses extravasamentos, a esses rostos falantes, a essa febre que habita a rua<sup>29</sup> (Pineau, 2020, p. 180-181).

Pineau passa a adolescência em Guadalupe, onde termina seus estudos, e, aos vinte anos, volta a Paris para cursar Letras Modernas na Universidade Paris Nanterre. Em *Folie, aller simple: journée ordinaire d'une infirmière*, a autora relata que não se adaptou à vida acadêmica e se tornou enfermeira psiquiátrica por uma circunstância do acaso. Ao acompanhar um amigo em uma entrevista de emprego em um hospital, foi confundida com uma candidata e acabou participando do processo seletivo para a escola de enfermeiras, sendo admitida em primeiro lugar. No *récit*, Pineau afirma repetidas vezes que não se chega jamais a um hospital psiquiátrico por acaso; em sua visão, seu destino foi ditado pela experiência de proximidade com a loucura, que passou pela herança do nome da tia Gisèle, pela depressão da avó Man Ya

<sup>28</sup> No original: « Alors, je comprends mieux la mélancolie de Man Ya, sa peur de mourir ici là, sur une terre muette où les arbres n'ont pas d'oreilles, le ciel et les nuages barrent le souffle des anges, où le temps marche en conquérant, sans jamais regarder derrière lui, piétinant toutes choses ».

<sup>29</sup> No original: « Trop d'expressions sur les visages. Nous n'y sommes pas accoutumés. Des yeux qui parlent. Des bouches qui se tordent d'une souffrance crue. [...] Des figures où s'inscrivent les sentiments forts qu'on trouve dans les romans: l'amour, la haine, la colère, le mépris, la jalousie, l'adoration... Paroles qui disent le monde en trois mots, paraboles, sentences, semences. [...] Et des couleurs folles assemblées comme pour déranger et défier les palettes d'un bon goût fabriqué jour après jours aux canons de Là-Bas. Non, nous ne sommes pas acclimatés à ces débordements, à ces visages parlants, à cette fièvre qui habite la rue ».

e por ter se sentido, quando criança, frequentemente “aspirada pelo vazio” (Pineau, 2014, p. 95). O fascínio de Pineau pelos transtornos mentais aparece em sua literatura como um tema recorrente.

Pineau é frequentemente questionada em entrevistas sobre o motivo de ter escolhido trabalhar com enfermagem psiquiátrica quando tinha a opção de se dedicar exclusivamente à literatura. Nessas ocasiões, a autora costuma adotar uma postura automática, dando sempre a mesma resposta:

Eles ficam curiosos para entender a forma como eu me organizo para escrever, depois das minhas “duras” jornadas de trabalho. Euuento minha vida... “Eu me levanto, eu preparo um chá e me instalo diante da tela do meu computador. Escrevo a manhã inteira porque entro no serviço do hospital às treze e trinta. Termino às vinte e uma horas...” Eu falo da disciplina de ferro e de rigor e de concentração [...] Digo que esse trabalho de enfermeira equilibra minha vida, me permite de não me evadir em um mundo virtual, de manter o contato com a realidade [...] Termino por confiar aos meus leitores — e eu acredito no mais profundo de mim — que, se eu não tivesse a escrita, poderia ter sido eu mesma atingida por um “transtorno psiquiátrico<sup>30</sup>” (Pineau, 2014, p. 150-151).

Pineau parece ironizar a opinião implícita na fala dos entrevistadores no sentido de que o exercício da enfermagem seria inferior em relação ao trabalho intelectual. A autora não hierarquiza as duas profissões, tratando o trabalho no hospital como uma atividade tão importante e necessária para ela quanto a escrita.

As atividades profissionais foram a constante que ancorou a escritora, mais do que o enraizamento nos lugares. Depois de exercer a enfermagem em Paris durante alguns anos, Pineau retornou para Guadalupe em 1980 e, lá, trabalhou durante vinte anos no Hospital Psiquiátrico de Saint-Claude. Casou-se com um martiniano, teve dois filhos, divorciou-se em 2000 e, em seguida, voltou a morar em Paris, no mesmo bairro em que havia vivido com os pais quando criança, o 14º arrondissement (Spear, 2009). Atualmente, a autora está aposentada e vive em Guadalupe, na ilha de Marie-Galante (Porpino, 2023). Como disse a professora Vanessa Massoni da Rocha, durante a banca de avaliação deste trabalho, Marie-Galante fica numa região afastada da ilha principal de Guadalupe, nas bordas do arquipélago. Isso permite supor que, mesmo ao se instalar definitivamente na terra original, Pineau optou por permanecer em uma espécie de margem insular, ocupando em Guadalupe um lugar fronteiriço.

---

<sup>30</sup> No original : « *ils sont curieux de connaître la façon dont je m'organise pour écrire, après mes ‘dures’ journées de travail. Je raconte ma vie... ‘je me lève, je me prépare un thé et je me plante devant l’écran de mon ordinateur. J’écris toute la matinée car je prends mon service à l’hôpital à treize heures trente. Je termine à vingt et une heures...’ Je parle de discipline de fer et de rigueur et de concentration [...] Je dis que ce métier d’infirmière équilibre ma vie, me permet de ne pas m’échapper dans un monde virtuel, de garder le contact avec le réel [...] Je finis par confier à mes lecteurs - et je le pense au plus profond de moi - que, si je n’avais pas eu l’écriture, j’aurais pu moi-même être atteinte d’une ‘affection psychiatrique’ ».*

O sentimento de *dépaysement* é sempre mencionado em entrevistas. Em 2003 (Anglade), a escritora afirmou que, quando chegou à Martinica, com quatorze anos, sentia-se como uma estrangeira e, mesmo depois de ter vivido em Guadalupe por mais de vinte anos de forma contínua, ainda existe uma parte do crioulo que lhe escapa. Em 2007 (Loichot), alegou que se sentia deslocada na França, pela cor da sua pele, mas também nas Antilhas, por ser vista como uma “negropolitana”, nascida fora da ilha. Em outra ocasião, em 2019 (Panaïté, p. 117) explicou que, a cada mudança, é necessário “se adaptar, se assimilar, desaparecer, se apagar, esquecer sua língua, se apropriar da do Outro, se reinventar<sup>31</sup>”. Nessas afirmações é possível perceber a insistência da autora em reafirmar essa identidade de pessoa migrante e de *outsider*.

Pineau inaugurou sua carreira literária em 1992, com a publicação do romance infanto-juvenil *Un papillon dans la cité*, que trata justamente do sentimento de *dépaysement*: a personagem principal Félicie é uma menina nascida e criada pela avó em Guadalupe e que é obrigada a se mudar para a França aos dez anos para viver com a mãe e sua nova família. Quando entrevistamos a autora (Carlos *et al*, 2024) e a questionamos sobre a origem desse romance, ela nos relatou que a história de Félicie se impôs, não só porque é uma trajetória comum para muitos antilhanos, mas também porque o exílio é um tema que a fascina (Carlos *et al*, 2024). Afirmou que queria retratar a história comum das pessoas que são obrigadas pelas circunstâncias a abandonar o mundo conhecido para buscar um futuro melhor na metrópole, mas que carregam uma rica bagagem cultural. Segundo Pineau, era fundamental “mostrar que Félicie levava consigo uma parte de Guadalupe, que ela não chegava vazia a outro país” (Carlos *et al*, 2024, p. 315).

O romance é marcado por um tom de nostalgia da terra natal, pela recordação dos odores, das tradições e das brincadeiras de infância:

Laurine me enviou um pacote preparado por Man Ya. É o meu presente de natal mais bonito, mesmo que mamãe tenha me mimado, me presenteando com uma Barbie. Nunca brinquei de boneca. Em Guadalupe, eu corria atrás das bolinhas de gude ou, com Laurine e seu irmão, atrás de uma pipa que escapava tão longe que, por vezes nós passávamos longos minutos, narizes para o ar, a escrutar o céu antes de localizá-la, minúsculo ponto, no azul do céu. Mamãe me disse que as meninas da França adoram as Barbies, é o presente perfeito por excelência. Em todo caso, no meu pacote que cheirava a Guadalupe, tinha: uma embalagem de óleo de carapate para meus cabelos, uma saia branca de rendas (costurada a mão por Man Julia), um envelope contendo uma corrente de ouro com uma medalha representando o mapa de Guadalupe e, em uma página do jornal France-Antilles, duas favas de baunilha, uma rama de canela e três grãos de noz-moscada<sup>32</sup> (Pineau, 2010, p. 93-94).

<sup>31</sup> No original: « *s'adapter, s'assimiler, disparaître, s'effacer, oublier sa langue, s'approprier celle de l'Autre, se réinventer* ».

<sup>32</sup> No original: « *Laurine m'a envoyé un colis de la part de Man Ya. C'est mon plus beau cadeau de Noël même si maman m'a gâtée, en m'offrant une poupee Barbie. Je n'ai jamais joué à la poupee. En Guadeloupe, je courais*

Em *Un papillon dans la cité*, Pineau recria suas vivências no exílio (embora com o percurso inverso), ficcionalizando suas dores, (auto)descobertas e o sentimento de ambiguidade que marca a experiência do migrante. Com isso, evidencia, desde a primeira publicação, seu interesse por personagens em deslocamento, que estão em constante processo de devir e de questionamento identitário, a partir da relação com o outro. No título, a palavra *papillon* alude ao território da ilha de Guadalupe, que tem formato semelhante ao de uma borboleta.

Figura 1 – Mapa da Ilha de Guadalupe



Fonte: Ebay<sup>33</sup>, 2024.

Gisèle Pineau escreveu outros romances destinados ao público infanto-juvenil: *Le Cyclone Marilyn*, de 1998, *Caraiibe sur Seine*, de 1999, *C'est la règle*, de 2002, *Les colères du volcan*, de 2004 e *L'Odyssée d'Alizée*, de 2010, explorando em todos a temática do exílio. Véronique Bonnet (2017) afirma que os romances infanto-juvenis de Pineau normalmente partem de uma premissa comum: as personagens principais são crianças que estão fora do seu país de origem e precisam forjar sua identidade a partir da negociação transcultural e da (re)conciliação entre dois mundos. Elas:

[...] vivem na metrópole uma migração ambígua, não reconhecida como tal, uma negação de cidadania que as aproxima da condição de qualquer outro migrante. Tendo como pano de fundo a experiência do racismo, do contato com a miséria do mundo,

---

*derrière les billes ou bien, avec Laurine et son frère, après un cerf-volant qui s'échappait si loin que parfois, on restait de longues minutes, le nez en l'air, à scruter le ciel avant de le repérer, minuscule point, dans le bleu du ciel. Maman m'a dit que les filles de France adorent les poupées Barbie, c'est le cadeau génial par excellence. En tout cas, dans mon colis qui sentait bon la Guadeloupe, il y avait : un flacon d'huile karapat pour mes cheveux, un jupon blanc en dentelle (cousue main par Man Julia), une enveloppe contenant une chaîne en or avec une médaille représentant la carte de la Guadeloupe et, dans une page de France-Antilles, deux goussettes de vanille un bâton de cannelle et trois graines de muscade ».*

<sup>33</sup> Disponível em: <https://i.ebayimg.com/images/g/oQIAAOswDqphcQ-C/s-l1200.webp>. Acesso em: 11 ago. 2024.

do rebaixamento social e da nostalgia da ilha perdida, as pequenas heroínas tecem os fios do seu próprio destino<sup>34</sup> (Bonnet, 2017, s./p.).

O sentimento de *dépaysement* aparece na poética de Pineau também de outras formas; não apenas em seu sentido literal — através da experiência do exílio —, mas também de maneira metafórica, a partir da exploração de temas ligados à identidade da escritora que a fazem se sentir diferente da média, *outsider*.

No livro *Mes quatre femmes*, Pineau recupera memórias da vida de quatro mulheres da sua família: Gisèle (a tia que lhe deu o nome), Julia (a avó paterna), Daisy (a mãe) e Angélique (a bisavó, ex-escravizada). Essas mulheres estão reunidas em uma espécie de prisão da memória e cada uma compartilha com as demais alguns episódios da própria vida. A partir da história pessoal de suas antepassadas, Pineau narra também a si mesma, pois afirma que cada uma dessas mulheres lhe legou um aspecto importante da sua identidade híbrida: antilhana; bisneta de escravizados; formada pela cultura letrada e europeia; e vinculada ao universo dos transtornos mentais.

“Aquela lá desenhou o país. A outra legou o sobrenome. A terceira propôs a língua. A quarta cedeu o nome<sup>35</sup>” (Pineau, 2021, p. 14). Com essa frase, Pineau reivindica seus quatro pilares. A avó Julia apresentou para a autora o universo antilhano. A bisavó Angélique, mulher escravizada, que se casou com Pineau — filho dos seus proprietários —, lhe deixou o sobrenome. Daisy, a mãe, caracterizada no livro como uma mulher que estava sempre rodeada de livros e romances, lhe transmitiu o gosto pela leitura e pela língua francesa. E a tia Gisèle, vitimada pela depressão, lhe cedeu o nome.

A partir dessa breve retomada, é possível perceber que, na ficção de si de Pineau, há uma insistência nas questões que se relacionam à dualidade de sua identidade: Paris-Guadalupe, escritora-enfermeira, francês-crioulo, bisneta de escravizados-nascida em família burguesa etc. Essas dualidades — sempre colocadas em evidência — vão ecoar na ficção da autora, que oscila entre escrita de si e escrita do outro.

## 2.2. Gisèle Pineau e sua ficção do outro

---

<sup>34</sup> No original: « [...] vivant en métropole une migration ambiguë, non reconnue comme telle, un déni de citoyenneté qui les rapproche de la condition de n'importe quel migrant. Sur fond d'expérience du racisme, d'épreuve de la misère du monde, de relégation sociale et de nostalgie de l'île perdue, les petites héroïnes tissent les fils de leur propre destin ».

<sup>35</sup> No original: « Celle-là a dessiné le pays. Celle-ci a légué le nom. La troisième a posé la langue. La quatrième a cédé le prénom ».

### 2.2.1. Etnografia<sup>36</sup> como ficção e ficção como etnografia

O antropólogo Roy Wagner, em *A invenção da cultura* (2020), relata que, durante o período em que fez pesquisa de campo na comunidade Daribi da Nova Guiné, os moradores locais tinham dificuldade de compreender qual era a sua profissão, já que ele passava o dia fazendo perguntas sobre seus hábitos mais banais. Eles questionavam se ele trabalhava para o governo, se era de uma missão ou se era médico e Wagner se esforçava, sem sucesso, para explicar o que estava fazendo ali. Um dia descobriu que o termo *pidgin* para antropólogo é “*storimasta*” (2020, p. 46), derivação da expressão em inglês “*story master*”, ou mestre de histórias em português. Aos olhos da comunidade da Nova Guiné, a proximidade entre antropologia e ficção é evidente.

O clássico livro *A interpretação das culturas*, publicado por Clifford Geertz em 1973, marcou uma transformação paradigmática no campo de estudos da antropologia, por propor que a separação entre sujeito e objeto era uma ilusão do cientificismo e que era necessário voltar o olhar para o sujeito da escrita. Geertz pela primeira vez afirmou que os textos antropológicos são interpretações de segunda ou terceira mão e, enquanto tais, são ficções, pois partem de uma construção individual.

Roy Wagner, em 1975, aprofundou a hipótese de Geertz, propondo que a análise cultural é, em parte, uma invenção, já que ela decorre da mediação entre duas perspectivas diferentes. O antropólogo experiencia o seu objeto de estudo por meio do seu próprio universo de significados e simboliza as coisas que observa a partir do repertório de convenções que compartilha com o contexto de que é originário. Assim, “o antropólogo torna suas experiências comprehensíveis (para si mesmo e para outros em sua sociedade) ao percebê-las e entendê-las em termos de seu próprio modo de vida, de sua Cultura” (2020, p. 68). A antropologia não produz, portanto, nem um retrato fidedigno da cultura observada, nem uma projeção ilusória do antropólogo, mas uma aproximação de pontos de vista diferentes, por vezes intraduzíveis entre si.

Ao adentrar um novo espaço cultural, o sujeito passa a participar simultaneamente de dois universos de significação distintos e, com isso, torna-se um “forasteiro” em ambos os lugares; mas, segundo Wagner (2020), é o distanciamento que mantém a perspectiva esclarecedora do contraste. Em virtude disso, a consciência sobre o outro é também consciência

---

<sup>36</sup> James Clifford, citado por Diana Klinger (2006, p. 75), define a etnografia como um conjunto de maneiras de pensar e escrever sobre a cultura de um povo do ponto de vista da “observação participante”.

sobre si, já que “toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura” (Wagner, 2020, p. 39).

Essa nova perspectiva dentro do campo da antropologia provocou, segundo Diana Klinger (2006, p. 12), uma “virada etnográfica” na área das Humanidades a partir da década de 1970, caracterizada por uma transfronteirização (Klinger, 2006) do conhecimento — a partir da problemática da cultura — e por uma antropologização do campo intelectual. Essa mudança epistemológica afetou também a literatura, que vem adotando uma postura etnográfica nos últimos vinte anos (Klinger, 2006). O romance contemporâneo produzido nesse contexto ocupa um lugar fronteiriço entre o relato de si e o relato sobre o outro, entre a ficção e o real. Frequentemente, o narrador escreve para leitores que não fazem parte do universo cultural retratado no romance, dando a conhecer esse espaço, não a partir de um saber hierarquizado, mas pela apresentação de vozes polifônicas — e por vezes contraditórias entre si — que se complementam para formar um sentido complexo. Essa posição fronteiriça, a meio caminho entre a vivência e a observação, é denominada por Homi Bhabha como “*the insider's outsiderness*” (apud Klinger, 2006, p. 108).

A escrita antropológica se equilibra, portanto, no “paradoxo de uma linguagem situada entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si” (Klinger, 2006, p. 71), sendo imprescindível “desconfiar” do sujeito que enuncia, tendo em vista a parcialidade de sua interpretação ou invenção:

Daí a importância da primeira pessoa, a exposição do artifício da escrita que — contra qualquer transparência representacional — torna ‘opaca’ a escrita sobre o outro. Por isso é crucial o cruzamento das duas perspectivas: a escrita sobre o outro só será possível se ao mesmo tempo se põe em dúvida o sujeito mesmo da fala (Klinger, 2006, p. 114).

A guinada antropológica dos anos 1970 também representou um marco importante para o campo intelectual caribenho por vários motivos. Primeiramente, porque foi um momento de abertura para a incorporação de pensadores negros ao repertório disciplinar da sociologia e da antropologia. E isso veio acompanhado de um destaque para o Caribe, que é o berço de autores que alcançaram uma posição canônica no campo dos estudos culturais, como Frantz Fanon, Édouard Glissant, Stuart Hall e Paul Gilroy, para citar alguns exemplos. Em segundo lugar porque se passou a perceber a importância das relações entre significado e poder na construção do conhecimento sobre os povos (Gonçalves, 2022). A cultura não pode ser desvinculada dos processos políticos e econômicos em meio aos quais é produzida; segundo Gonçalves (2022), a partir desse momento, a disciplina passa a ser norteada pela percepção de que há uma ligação indissociável entre cultura, história e poder.

Nesse contexto, floresce na região das Antilhas, o gênero híbrido que Gonçalves denomina de “ensaio de interpretação nacional” (2022, p. 101). Empenhados em compreender as especificidades de suas nações ainda tão indefinidas, os escritores desse gênero, por meio de um trabalho pedagógico e de organização, contribuíram para a construção simbólica dessas comunidades<sup>37</sup>. Se “as nações são sujeitos coletivos abstratos cuja existência tem de ser continuamente demonstrada, a história é uma forma privilegiada de dar-lhes realidade” (Gonçalves, 2022, p. 100).

O martinicano Patrick Chamoiseau, em entrevista concedida a Vanessa Massoni da Rocha (2021), relatou como sempre sentiu a necessidade de explorar outros campos de conhecimento na área das Humanidades para conseguir fazer um retrato fidedigno da sociedade antilhana em seus textos literários. Mais do que isso, Chamoiseau destacou especificamente a importância dos instrumentos fornecidos pela etnografia e pela antropologia para a realização de um trabalho de resgate de memória e de valorização cultural por meio da literatura. As Antilhas — assim como outras regiões da América — são lugares em que as tradições ainda são frágeis, pouco conhecidas. O desejo de substituir a mera imitação de convenções estéticas europeias por uma forma de expressão original e local é um processo sinuoso, que está diretamente ligado ao fortalecimento da pesquisa em diversas áreas das ciências humanas.

Eu me lembro da sede que eu tinha de estudos quando comecei a escrever. Todas as ciências humanas nos eram preciosas e nós percebíamos que havia um grande déficit nessa área. Os psicanalistas, os psicólogos, os sociólogos, os historiadores não exploraram suficientemente essa realidade que originou o que somos, que originou a sociedade antilhana e, de uma certa forma, a América das plantações. A partir de lá, era necessário vasculhar as memórias populares, recuperar a oralidade, inventar uma exploração científica. Nos meus primeiros livros, eu me disse que era etnógrafo e mesmo antropólogo de mim mesmo. Glissant dizia que é necessário ser etnógrafo de nós mesmos. O escritor se via na obrigação de ser psicólogo, psicanalista, sociólogo, estatístico... mobilizar todas as abordagens de conhecimento além da abordagem memorial<sup>38</sup> (Chamoiseau *apud* Rocha, 2021, s./p.).

---

<sup>37</sup> O pesquisador João Felipe Gonçalves (2022) sustenta que o haitiano Jean Price-Mars, com a publicação do texto *Ainsi parla l'oncle*, de 1928, foi um importante precursor dessa transformação epistemológica que se operou de forma geral apenas várias décadas mais tarde. Nesse livro, Price-Mars se concentra em analisar a sociedade haitiana, com enfoque para a cultura camponesa e suas raízes africanas. O pioneirismo do texto está em destacar, já na década de 1920, a impossibilidade de uma análise antropológica do Haiti sem se considerar os impactos da história colonial, do racismo e dos conflitos de classe.

<sup>38</sup> No original: «*Moi, je me souviens quand j'ai commencé à écrire de la soif que j'avais des études. Toutes les sciences humaines nous étaient précieuses et on s'apercevait qu'il y avait un grand déficit dans ce domaine. Les psychanalystes, les psychologues, les sociologues, les historiens n'ont pas suffisamment exploré cette réalité qui a donné ce que nous sommes, qui a donné la société antillaise et d'une certaine manière l'Amérique des plantations. À partir de là, il fallait fouiller dans les mémoires populaires, récupérer l'oralité, inventer une exploration scientifique. Dans mes premiers livres, je me dis que je suis ethnographe et même anthropologue de moi-même. Glissant disait qu'il faut être ethnographe de nous-mêmes. L'écrivain se retrouvait dans la nécessité d'être psychologue, psychanalyste, sociologue, statisticien... mobiliser toutes les approches de connaissance plus l'approche mémorielle ».*

### 2.2.2. Guadalupe como o Outro na literatura de Gisèle Pineau

A trajetória pessoal de migração de Gisèle Pineau lhe possibilita colocar-se como uma observadora privilegiada de Guadalupe, portadora de uma perspectiva única, diferente de outros antilhanos que nasceram e cresceram nas ilhas e só mais tarde partiram para a Europa. Ela explora esse entre-lugar em seus livros, narrando Guadalupe com um olhar aguçado, que busca catalogar e compreender tudo.

No livro *A queda do céu*, Bruce Albert relata que, durante seu trabalho de imersão na comunidade yanonami, ele e Davi Kopenawa foram comparados à imagem mitológica de Janus, porque, naquele momento, ocupavam o papel de “duas pessoas simetricamente deslocadas, a meio caminho entre dois mundos” (2015, p. 539), que cumpriam o papel de mediadores entre o saber xamânico dos yanomamis e a “curiosidade dos brancos” (Idem). Assim como Bruce Albert e Davi Kopenawa, Pineau também se coloca como uma espécie de Janus-mediadora entre dois povos (europeus e guadalupenses) cujos modos de compreender o mundo são diferentes e estrangeiros entre si.

Segundo Nathalie Schon (2003), Pineau constrói, em seus textos, uma etnografia singular das Antilhas, ao apresentar visões contrastantes de personagens que são ao mesmo tempo observadores e observados.

Gisèle Pineau e Patrick Chamoiseau desenvolvem, cada um à sua maneira, uma etnografia das Antilhas [...] Se Patrick Chamoiseau coloca no centro da sua narrativa o olhar distante do etnógrafo confrontado com o olhar familiar dos habitantes, a literatura guadalupense estabelece, através dos romances de Gisèle Pineau, um diálogo que preserva uma parte de estranhamento da cultura observada<sup>39</sup> (Schon, 2003, p. 83).

O desejo de aliar documentação e ficção aparece de forma muito evidente no romance *Mes quatre femmes*, por exemplo. Para reconstituir as histórias de suas antepassadas, Pineau empreendeu uma vasta pesquisa de arquivo, a partir de fotografias, documentos e outros registros do acervo da família (Oliveira, 2024). Na narrativa, conhecemos a história da bisavó da autora, a ex-escravizada Angélique, que se envolveu com o filho de seus proprietários, Jean-Féréol Pineau, e com ele teve três filhos. Dame Véronique, a sogra, acusava Angélique de feitiçaria, dizendo-lhe que "através de magias negras, havia virado a cabeça e tomado o espírito

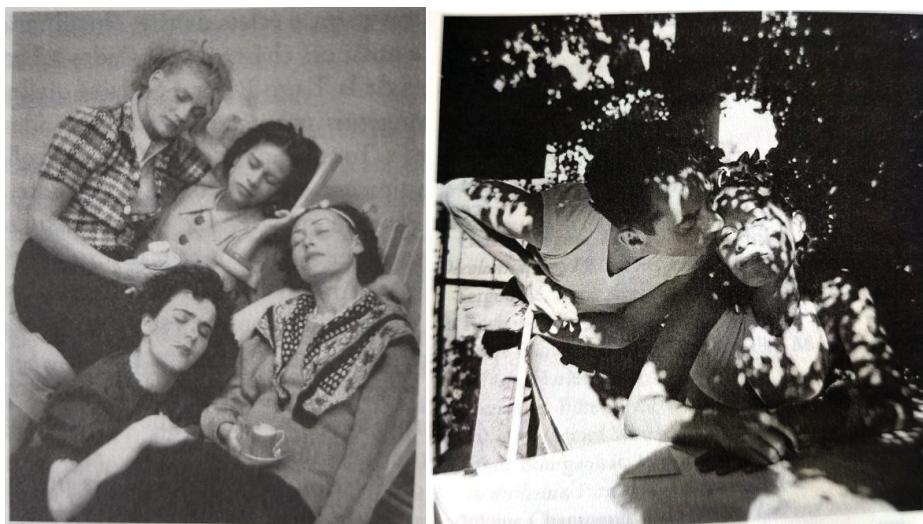
<sup>39</sup> No original: « *Gisèle Pineau et Patrick Chamoiseau développent, chacun à sa façon, une ethnographie des Antilles [...] Si Patrick Chamoiseau place au centre de son récit le regard distant de l'ethnographe confronté au regard familier des habitants, la littérature guadeloupéenne établit, à travers les romans de Gisèle Pineau, un dialogue qui préserve une part d'étrangeté de la culture observée* ».

de Jean-Féréol<sup>40</sup>” (Pineau, 2021, p. 167). Apesar disso, a relação dos dois durou por toda a vida e Angélique e seus filhos conseguiram obter a alforria em virtude da intervenção de Pineau, tornarando-se negros livres.

A personagem carrega durante toda a narrativa um exemplar da *Gazette Officielle de Guadeloupe* de 31 de maio de 1831, na qual foi publicada a carta de alforria de seus filhos. O documento, cujo texto original está transscrito em *Mes quatre femmes*<sup>41</sup>, é real e compõe a documentação consultada por Pineau para compor a obra. Segundo Oliveira (2024), a autora usa vestígios memorialísticos individuais para reconstituir, também, fragmentos da história coletiva e cultural de Guadalupe.

Na mesma linha, Pineau publicou, mais recentemente, o livro *Ady, soleil noir* (2021b), pelo qual recebeu o Prix du Roman Historique de 2021. A narrativa é uma biografia romanceada da modelo e dançarina guadalupense Adrienne Fidelin, durante o período em que viveu na França, foi companheira do fotógrafo Man Ray e participou do círculo dos artistas surrealistas.

Figura 2 – Ady Fidelin e os surrealistas<sup>42</sup>



Fonte: Pineau, 2021b, p. 222 e 293.

<sup>40</sup> No original: « [Dame Véronique] me traitait de diablesse ensorceleuse, jurant que par des magies noires j'avais tourné la tête et pris son esprit à Jean-Féréol ».

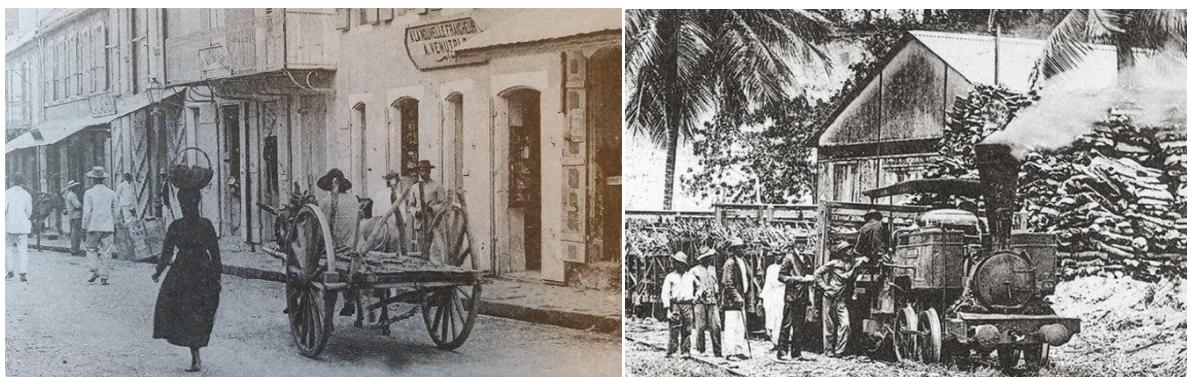
<sup>41</sup> « Estado dos indivíduos cuja libertação é concedida pela presente Carta de Alforria [...] — Virginie, mulata, 24 anos, — Colbert, mulato, 23 anos, — Féréol, mulato, 22 anos, — Zénon, mulato, 9 anos, e — Célanire, mulata, 8 anos, todos os cinco da Basse-Terre, irmãos e irmãs, requerida pelo senhor Jean-Féréol Pineau, seu pai, e pela Dama Angélique sua mãe, concedida sob recomendação do senhor Le Chevalier du Lyon de Rochefort, Procurador-Geral do Rei”. [No original: « État des individus auxquels l'affranchissement est accordé par le présent Arrêté. [...] — Virginie, mulâtre, âgée de 24 ans, — Colbert, mulâtre, âgé de 23 ans, — Féréol, mulâtre, âgée de 22 ans, — Zénon, mulâtre, âgée de 9 ans, et — Célanire, mulâtre, âgée de 8 ans, tous les cinq de la Basse-Terre, frères et soeurs ; demandée par le sieur Jean-Féréol Pineau, leur père, et par Dame Angélique leur mère, accordée sur la recommandation de M. Le Chevalier du Lyon de Rochefort, Procureur général du Roi »] (Pineau, 2021, p. 67-68).

<sup>42</sup> Na primeira imagem: Lee Miller, Leonora Carrington, Ady Fidelin e Nusch Éluard (1937); e na segunda imagem: Man Ray e Ady Fidelin (1937).

Gisèle Pineau também foi autora de livros de não-ficção, centrados na história de Guadalupe. Com a jornalista Marie Abraham, Pineau publicou o livro *Femmes des Antilles: traces et voix* (1998), à época da celebração dos 150 anos da abolição da escravidão de Guadalupe. O texto se divide entre uma parte de documentação histórica propriamente dita e outra com testemunhos de mulheres antilhanas ligados à experiência da escravidão. Pineau conta (Oliveira, 2024) que entrevistou centenas de mulheres com herança crioula para compor os relatos que compõem o livro.

Já no livro *Guadeloupe d'antan: la Guadeloupe à travers la carte postale ancienne* (2007), a autora descreve mais de quatrocentos cartões postais que datam do início do século XX e cobrem todas as regiões da ilha. As imagens retratam os moradores em seu cotidiano, os barcos a vapor, o trabalho das lavadeiras, as plantações de cana-de-açúcar, a greve geral de 1910, o ciclone de 1928, o vulcão La Soufrière, entre outros. Nesse livro, Pineau narra a ilha de Guadalupe, passeando por lugares e pessoas reais, seus rostos, suas vestimentas, seus trabalhos, seus meios de locomoção, suas casas.

Figura 3 – Postais de *Guadeloupe d'antan: la Guadeloupe à travers la carte postale ancienne*



Fonte: Pineau, 2007.

Seja na literatura ou nos livros de não-ficção, Pineau evidencia sua obsessão em construir um retrato fidedigno da sua Guadalupe. No próximo subcapítulo, pretendo demonstrar como Pineau faz isso no romance *La grande drive des esprits*, aliando-se a esse movimento de transfronteirização dos campos de conhecimento.

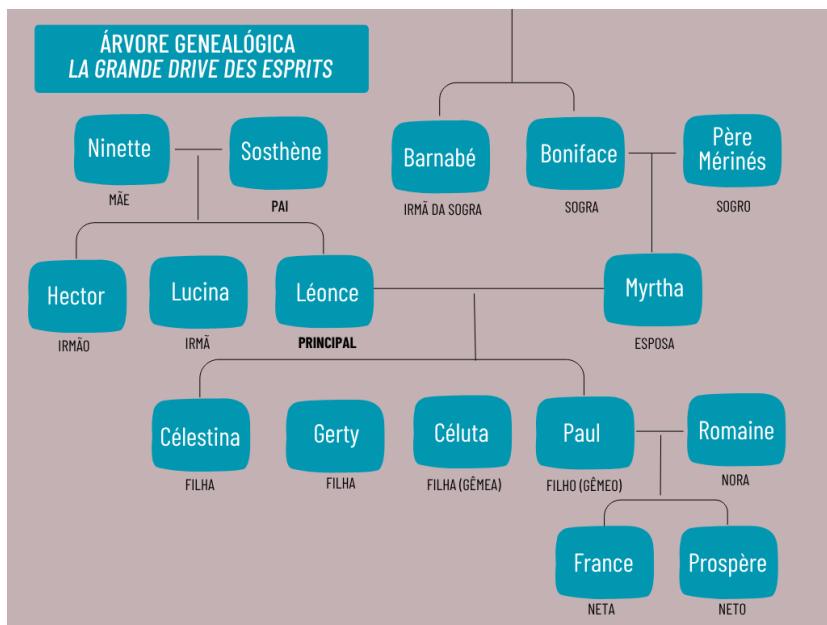
### **2.3. A narradora-etnógrafa de *La grande drive des esprits*: o si-mesmo a partir do outro ou o outro a partir do si-mesmo**

“... ainsi, suis-je l’ethnologue de moi-même”  
(*Soleil de la conscience*, Édouard Glissant)

*La grande drive des esprits*, publicado em 1993, foi o primeiro romance de Pineau destinado a um público adulto, já que *Un papillon dans la cité*, de 1992, era infanto-juvenil. Além do reconhecimento em prêmios<sup>43</sup>, o livro foi traduzido para cinco línguas, o alemão (*Die lange Irrfahrt der Geister*, 1995), o inglês (*The Drifting of Spirits*, 1999), o espanhol (*Una antigua maldición*, 1999), o grego (Η μεγάλη παρέκκλιση των πνευμάτων, 1995, Ed. Livanis) e o holandês (*Spel der Geesten*, 1995, Ed. De Geus)<sup>44</sup>.

O romance se constitui de um compilado de histórias fragmentárias envolvendo a família do personagem Léonce, caracterizadas por dramas familiares, anedotas, fatos históricos de Guadalupe, criaturas da noite e o sobrenatural. Léonce é um homem com uma malformação congênita no pé — o que é interpretado pelos personagens como um presságio do dom de manter contato com os espíritos — e constitui o núcleo a partir do qual são apresentadas as outras gerações da família, em um período que se inicia na década de 1930 e vai até, ao menos<sup>45</sup>, o final dos anos 1970. Compõem a lista de familiares de Léonce: seus pais (Ninette e Sosthène), seus irmãos (Hector e Lucina), sua esposa (Myrtha), seus sogros (Boniface e Père Mérinés), a irmã gêmea de sua sogra (Barnabé), seus filhos (Célestina, Gerty e os irmãos gêmeos Paul e Céluta), sua nora (Romaine) e seus netos (France e Prospère), cf. Figura 4 abaixo.

Figura 4 – Árvore genealógica dos personagens de *La grande drive des esprits*



Fonte: Elaboração própria.

<sup>43</sup> Foi laureado com o *Prix Carbet de la Caraïbe* e com o *Grand prix des lectrices Elle*.

<sup>44</sup> Fonte das informações: plataforma *Île en Île*. Disponível em: <https://ile-en-ile.org/pineau/>. Acesso em: 11 ago. 2024.

<sup>45</sup> O romance estabelece marcos temporais por meio da menção a fatos históricos precisos e o último citado é a erupção vulcânica ocorrida em 1976, em Guadalupe.

Com cerca de 200 páginas, *La grande drive des esprits* possui vinte e quatro capítulos, divididos em duas partes: “O tempo de ir” [*Le temps d’aller*] e “O tempo de dar a volta” [*Le temps de virer*]. Na primeira parte, a juventude de Léonce é narrada de forma mais detalhada até o casamento com Myrtha e a chegada dos primeiros filhos; já a segunda parte é composta por um mosaico de narrativas, em que cada capítulo se concentra sobre um personagem e uma época diferentes.

O início da história é conduzido por uma narradora-personagem, cuja identidade é revelada somente no capítulo cinco, quando aparece o primeiro “eu” [*je*]. A partir daí, ela passa a narrar também acontecimentos de sua própria vida — sobretudo aqueles que se relacionam com a família de Léonce —, no entanto, em momento algum revela seu nome. A narradora conhece Célestina através de seu estúdio de fotografia, em uma ocasião que realizou um ensaio de fotos dela e as duas se tornaram amigas. Célestina, então, passa a contar as histórias familiares que se encontram narradas no livro, apesar de, fato curioso, ser gaga. A narrativa chega ao leitor, portanto, em um sistema de “telefone sem fio”, já que parte de fatos que foram transmitidos para a narradora pela amiga Célestina, que, por sua vez, os ouviu de seus pais e avós.

A narradora é uma personagem híbrida, que viveu a experiência do exílio e do deslocamento, já que nasceu em Guadalupe, mas fez seus estudos na França nos anos 1960, e alterna entre períodos na ilha e na metrópole. Sua experiência fora da ilha e a formação na cultura letrada de escolas francesas faz com que, ao retornar para Guadalupe, ela se torne uma “forasteira” em seu ambiente. A caracterização da personagem da narradora ecoa a trajetória de vida da escritora e este paralelo foi destacado pela própria Pineau em entrevista concedida a Loichot, em 2007:

Então eu tive que aprender tudo isso, descobrir tudo isso, escutar as pessoas, as histórias, entrar na terra, como a narradora de *La grande drive des esprits* [...] que com a câmera nas mãos, parece uma intrusa [...] que tenta alcançar, pegar, apanhar tantas coisas quanto possível, mas que sente como se sempre permanecesse na superfície das coisas. Tudo que ela vê é uma fachada de papel machê. Ela quer ver o que está escondido atrás do palco<sup>46</sup> (Loichot, 2007, p. 335).

A obsessão de “apanhar tantas coisas quanto possível” somada à sua condição de migrante é o que faz com que a narradora de *La grande drive des esprits* assuma papel semelhante ao de uma etnógrafa. O etnógrafo é sempre um elemento externo, um estrangeiro

---

<sup>46</sup> No original: “So I had to learn all this, discover all this, listen to people, to stories, enter the land, like the narrator of *La Grande Drive des Esprits* [...] Who attempts to grasp, to take, to catch as many things as possible, but who feels like she always remains at the surface of things. All she sees is a papier-mache façade. She wants to see what's hidden behind the stage”.

que fala sobre o outro e que consegue vê-lo de forma reflexiva justamente pela experiência de contraste cultural. Além disso, se na sociedade antilhana todos são um pouco etnógrafos, como afirmou Chamoiseau (*apud* Rocha, 2021), então a narradora de Pineau — que nunca é nomeada no romance — poderia ser qualquer cidadão da coletividade anônima de antilhanos.

No trabalho antropológico, o etnógrafo estabelece com a comunidade um pacto implícito (Kopenawa; Albert, 2015). De acordo com Bruce Albert (Idem), os anfitriões assumem a tarefa de ressocializar o etnógrafo e este, por sua vez, passa a ser um intérprete e representante da comunidade para o mundo externo. Na escuta, o etnógrafo deve ser impregnado pela palavra do enunciador, em uma relação de empatia, e a transposição do discurso oral para o escrito “exige do redator uma profunda capacidade de identificação com o narrador, para poder habitar sua voz” (Kopenawa; Albert, 2015, 538). Dessa forma, ao leremos um relato etnográfico, o sujeito que escutamos é “um ‘eu’ coletivo tornado autoetnográfico” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 539).

Em *La grande drive des esprits*, a narradora-etnógrafa assume o lugar de alguém que deseja apresentar a ilha e seu “exotismo” para o público europeu (Schon, 2003, p. 137). Ela adota uma lente etnocêntrica, de quem vem de uma cultura considerada mais avançada. Segundo Schon (2003, p. 152), “Pineau inova na justaposição de dois olhares etnológicos: em nenhum momento os personagens vivem na evidência de uma cultura reconhecida como sua, mas através de um olhar distante sobre eles mesmos<sup>47</sup>”.

### 2.3.1. Primeiro instrumento de registro: a câmera fotográfica

A câmera fotográfica é o objeto tecnológico que faz o papel de mediador do contato entre a narradora e os moradores de Guadalupe. Há no romance o contraste entre dois tempos: o tempo da modernidade ocidental, caracterizado pela racionalidade, pelos centros urbanos e pela tecnologia — e representado pela narradora — e o tempo da tradição, vinculado ao meio rural, à sabedoria popular e às “superstições” — associado a Guadalupe.

A máquina fotográfica é um objeto que serve para observar, reconhecer, apreender e registrar; no entanto, seu funcionamento sempre envolve uma dose de distorção da realidade. “Como um par de binóculos sem um lado certo e outro errado, a câmera torna próximas, íntimas, coisas exóticas; e coisas familiares, ela torna pequenas, abstratas, estranhas, muito distantes”

---

<sup>47</sup> No original: «Pineau innove dans la juxtaposition des deux regards ethnologiques: à aucun moment les personnages ne vivent dans l'évidence d'une culture reconnue comme la leur, mais à travers un regard distant sur eux-mêmes».

(Sontag, 2021, p. 183-184). Isso porque a fotografia opera por meio do recorte e do enquadramento; ela é capaz tanto de ampliar pequenos detalhes, como de ofuscar elementos que parecem claros.

Para Natália Brizuela (2014) uma fotografia comum sempre guarda uma parcela de “opacidade”, visto que, mesmo quando pretende retratar um objeto real, ela opera por meio do corte, do foco e do enquadramento. A imagem sempre isola um fragmento do real, apresentando-o fora de contexto. É marcada pela descontinuidade espacial, já que está destacada do lugar de onde foi tirada, e por uma lacuna temporal entre o momento em que a imagem foi capturada e o momento em que é observada. É ainda um dispositivo mnemônico que serve como ponte de uma “relação dialética entre passado e presente” (Brizuela, 2014, p. 42).

A fotografia também revela muito sobre o sujeito que opera a máquina e sua própria subjetividade. Afinal, apesar de dar acesso a uma camada de significação sobre o objeto representado, a escolha do enquadramento, do corte, da luz, do foco faz parte de uma dimensão muito individual de perspectiva do autor; é ele que escolhe os elementos aos quais quer dar ênfase e aqueles que quer deixar de fora. Para Julio Cortázar (2019, p. 151), “uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação”.

Com isso, a imagem convida o observador a compor ativamente sua rede de significados, pois a interpretação resulta da soma de três perspectivas diferentes: a do fotógrafo, a do objeto retratado e a do próprio indivíduo que observa. A fotografia é uma forma de estabelecer uma narrativa não-monológica, na qual se abre a possibilidade de uma interpretação mais abrangente, que vai além do que está sendo dito ou mostrado. Júlio Cortázar chama esse procedimento de “abertura”:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (Cortázar, 2019, p. 151).

Em *La grande drive des esprits*, a narradora relata que ganhou dos pais uma máquina fotográfica nas férias que passou em Guadalupe logo após ter obtido seu *baccalauréat*. Enquanto escolhia qual caminho profissional seguir — dividida entre literatura clássica, etnologia e ciências políticas —, ela saía pela ilha para registrar imagens das casas antilhanas.

Fazendo uma espécie de coleta de dados em um trabalho de campo, a narradora-ethnógrafa vai catalogando imagens, histórias e impressões.

Eu levava minha ociosidade para passear por toda a Guadalupe, uma máquina fotográfica Rolex pendurada no ombro — recompensa por meus êxitos acadêmicos — e, no fundo do espírito, um projeto grandioso de um álbum inédito sobre as casas crioulas. Eu vagava pelas cidades e campos. Ia a pé, de carro, de bicicleta. Click! Clack! Para a posteridade, eu gravava no filme uma soma de casas bonitas e feias, novas e velhas, perfuradas, desgrenhadas, rebocadas de qualquer maneira como prostitutas ou bem desbotadas e cinzas, abandonadas<sup>48</sup> (Pineau, 1999, p. 43).

Nesse trecho, Pineau brinca com um elemento cultural muito importante da literatura oral antilhana. A onomatopeia “Click! Clack” — que mimetiza o som da câmera fotográfica — remete a uma expressão antilhana que era utilizada pelo contador de histórias para verificar a atenção da plateia. Esse procedimento é explicado por Daniel Maximin (2006, p. 18) da seguinte forma: “o contador a interpela com a famosa interjeição: ‘Cric...’ solicitando a resposta imediata do público que não deve se deixar surpreender: ‘Crac...’ seguida de: ‘a plateia dorme?’ ao que se deve responder: ‘não, a plateia não dorme!’<sup>49</sup>”. A narradora, que conta a história da família de Léonce a partir da palavra escrita, é equiparada, assim, ao contador antilhano, fonte de literatura oral.

Em um dos passeios de exploração da narradora, uma moradora lhe acusa: “Você tem a ideia de imitar os brancos que vêm aqui para fotografar as cachoeiras lá no alto!<sup>50</sup>” (Pineau, 1999, p. 44). De observadora, ela passa a observada. Esses trechos evidenciam o fato de que a narradora era um elemento estranho em meio à comunidade, com sua máquina fotográfica e sua insistência em registrar tudo. Seu corpo, embora nascido em Guadalupe, deixava de ser objeto de identificação para os moradores quando trazia incorporado a si o objeto tecnológico.

A narradora transmite a perspectiva de que Guadalupe é uma sociedade frágil e ultrapassada, que está em uma pré-história estética e cultural (Schon, 2003), e assume para si a função de reunir registros desse lugar perdido no tempo para compartilhar com os europeus.

Quando Celestina começava a me contar suas histórias de Mal, de diabos, de feiticeiras e de servos de Satã, eu nunca queria escutar. Dizia a ela que era esse tipo de besteira que mantinha os negros para trás, como os grãos de porco. Eu a instava a

<sup>48</sup> No original: «*Je promenais mon oisiveté dans toute la Guadeloupe, un appareil photo Rolex em bandoulière — récompense pour mês lauriers — et, au fond de l'esprit, un vaste projet d'album inédit sur les cases créoles. Je sillonnais villes et campagnes. J'allais à pied, em char, à bicyclette. Clic! Clac! pour la posterité, je figeais sur la pellicule une somme de cases belles et laides, jeunes et vieilles, éventrées, décoiffées, peinturlurées comme manawa ou bien défraîchies et grises, abandonnées*».

<sup>49</sup> No original: «*Le conteur l'interpelle avec la fameuse interjection : ‘Cric...’ sollicitant la réponse immédiate du public qui ne doit pas se laisser surprendre : ‘Crac...’ suivie de : ‘Est-ce que la cour dort ?’ à laquelle il faut répondre : ‘Non, la cour ne dort pas !’*».

<sup>50</sup> No original: «*Tu as dans l'idée d'imiter les blancs qui viennent ici pour photographier les chutes là-haut !*».

abrir os olhos, a rasgar os véus, a abandonar os poços do obscurantismo<sup>51</sup> (Pineau, 1999, p. 162).

Com o passar da narrativa, é possível perceber um amadurecimento de perspectiva da personagem. No final do romance, a narradora organiza na Europa uma exposição com as fotos que registrou em Guadalupe. Entre as fotografias, havia imagens da erupção do vulcão La Soufrière ocorrida no ano de 1976. O cataclisma não causou tragédias humanas, já que a cidade foi evacuada a tempo, contudo, o público europeu recebeu a exposição com um sensacionalismo que demonstrava a incompreensão e o desconhecimento sobre a vida nas Antilhas: “Quando expus minhas fotos em Beaubourg, e depois em todas as capitais europeias, passei facilmente por uma sobrevivente às portas do inferno. Houve grande alarde em torno da suposta erupção do La Soufrière. A imprensa havia publicado fotos mostrando pessoas queimadas<sup>52</sup>” (Pineau, 1999, p. 223). Nesse momento, ao finalmente perceber o seu isolamento, a narradora é tomada por um mal-estar. Ao se afastar de sua cultura de origem, a narradora-ethnógrafa deixou de ser capaz de compreendê-la, de forma que suas tentativas de traduzi-la para leitores europeus são marcadas pela opacidade.

Outro acontecimento central para o amadurecimento da personagem é a morte de Célestina, sua amiga guadalupense. Ao final, a narradora parece flexibilizar suas certezas, o que transparece, inclusive, na sua decisão de narrar as histórias de espíritos para o leitor. “A hesitação entre um olhar etnológico, racionalista, exotizante e um olhar empático, familiarizante [...] traduz o sentimento de exotismo de si da narradora<sup>53</sup>” (Schon, 2003, p. 139).

Assim, embora no começo do romance a narradora ironize os costumes e crenças locais — tratando-os como sinais de ignorância e superstição —, percebemos que se opera uma mudança no seu olhar ao longo da narrativa, provocada pelo contato profundo com os dois mundos. A etnografia de *La grande drive des esprits* não assume a defesa de um ou outro lado, mas coloca em evidência a necessidade de diálogo. De acordo com Klinger (2006, p. 190), a linguagem é um lugar de reagenciamentos “numa época em que o outro não pode ser mais entendido como ‘objeto’ passivo de conhecimento, e sim como ‘sujeito político’, que negocia seu lugar na arena da representação política e estética”.

<sup>51</sup> No original: « *Quand Célestina commençait à me raconter ses histoires de Mal, de diables, de sorciers et suppôts de Satan, je ne voulais jamais écouter. Je lui disais que c'était ce genre de bêtise qui mettait les nègres derrière comme les graines du cochon. Je la sommais d'ouvrir les yeux, de déchirer les voiles, de quitter les puits de l'obscurantisme* ».

<sup>52</sup> No original : « *Lorsque j'exposai mes photos à Beaubourg, et puis dans toutes les capitales européennes, je passai aisément pour une rescapée des rives de l'enfer. On avait fait grand battage autour de la soi-disant éruption de La Soufrière. La presse avait publié des photos montrant des gens brûlés* ».

<sup>53</sup> No original: « *L'hésitation entre un regard ethnologique rationaliste, exotisant et un regard empathique, familiarisant / traduit le sentiment d'exotisme de soi de la narratrice* ».

### 2.3.2. Segundo instrumento de registro: a palavra escrita

Anne Carson (2022) afirma que, enquanto o ato de fala é irrecuperável em sua forma exata, a escrita é um meio de aprisionamento temporal, que permite fixar pensamentos de maneira permanente, servindo como dispositivo mnemônico. Sócrates concebia a sabedoria na forma falada como algo vivo, “uma ‘palavra que respira’” (Carson, 2022, p. 189), um processo de pensamento único e mutável.

A narradora-ethnógrafa do romance *La grande drive des esprits* usa a palavra gravada no papel para narrar histórias que lhe foram transmitidas oralmente, inscrevendo esses contos no tempo da duração. As narrativas chegam ao leitor em segunda ou terceira mão, e a história principal é formada por um mosaico de histórias fragmentadas envolvendo múltiplos personagens, que se ligam entre si de forma labiríntica.

A narradora enuncia em primeira pessoa, expressa opiniões e julgamentos sobre os acontecimentos que descreve e se dirige diretamente ao leitor com interlocuções do tipo “senhoras e senhores” [*messieurs et dames*] (Pineau, 1999, p. 37). Além disso, ela reforça constantemente o fato de que ouviu as histórias ali narradas de terceiros e que seu papel é apenas o de reproduzir os fatos conforme lhe foram passados. Com isso, ela não se compromete com a veracidade do relato, quase como se estivesse contando uma fofoca para o leitor:

O que eu vou narrar em seguida deve, para sempre, ficar escondido em uma dobra da memória. Escutem, mas não passem para frente! Segurem suas línguas! Costurem seus lábios com fio de crina de cavalo! E se um dia vocês se virem obrigados a repetir essa triste história, não revelem nem sua origem nem seu autor. Saibam que eu conto para esclarecer, mas, no fundo, eu não quero acreditar. Essa variante da história me veio de Célestina<sup>54</sup> (Pineau, 1999, p. 161).

O romance coloca em cena a oralidade, tão cara para as culturas antilhanas, não apenas na proposta de reproduzir histórias passadas de boca em boca, mas também na própria estrutura discursiva, que mimetiza recursos da enunciação oral e conjuga o francês com o crioulo.

O conceito de oralitura — forjado por Ernst Mirville em 1974 (Laroche, 1991) — nomeia um fazer literário específico, que se diferencia da literatura exclusivamente oral. A oralitura é uma combinação entre oral e escrito, que carrega uma relação entre duas línguas e, por consequência, dois estados de civilização. O discurso oral segue uma lógica diferente da

<sup>54</sup> No original: « *Ce que je vais présentement vous narrer doit, à jamais, rester enfoui dans un pli de mémoire. Écoutez, mais ne rapportez point ! Domptez vos langues ! Cousez vos lèvres au fil de crin ! Et si un jour, vous vous prenez à répéter cette triste histoire, ne donnez ni sa provenance ni son auteur. Sachez que je raconte pour éclairer mais, tout au fond, je ne veux croire. Cette variante de l'histoire me vient de Célestina* ».

palavra escrita. Na oralidade, há a repetição, a redundância, a retomada, a necessidade de verificar o engajamento do ouvinte. Quando contamos uma história oralmente, nossas ideias se ligam em forma de serpente, já que um assunto puxa o outro sem que necessariamente haja uma relação semântica explícita entre eles. Isso acontece porque usamos o mecanismo da associação, ligado ao processo de funcionamento da memória. A associação é um recurso mnemônico que faz sentido apenas para o enunciador, já que não obedece a uma lógica de progressividade causal. De acordo com Ralph Ludwig (1994), o discurso oral é caracterizado por um ritmo sintético e circular, que se diferencia da fórmula analítica própria do discurso escrito e tem como marca a preservação de zonas de opacidade.

No caso das Antilhas, os contos e contadores são elementos centrais. Chamoiseau (1994) explica que, nas ilhas, como a expressão era censurada para os escravizados, a palavra do contador tinha que ser dissimulada. Para driblar essa censura, os contadores utilizavam estratégias para tornar a expressão opaca, como a “fratura das frases, a fragmentação da narrativa, o jogo vertiginoso das imagens, o uso ambíguo do humor, os efeitos permanentes de distanciamento, a economia geral da descrição, o tratamento particular do tempo e do espaço<sup>55</sup>” (1994, p. 155-156).

Porque não se trata, na verdade, de passar do oral ao escrito, como se passa de um país a outro; não se trata também de escrever a fala, ou de escrever sobre um mundo falado [...] Trata-se de mobilizar a todo o momento o gênio da fala, o gênio da escrita, mobilizar seus pontos de convergência, mas também seus pontos de divergência, suas oposições e seus paradoxos, conservar constantemente essa amplitude total que atravessa todas as formas da fala, mas que atravessa também todos os gêneros da escrita, do romance à poesia, do ensaio ao teatro<sup>56</sup> (Chamoiseau, 1994, p. 158).

Édouard Glissant (2021) explica que o círculo ao redor do contador de histórias foi um dos lugares mais importantes de construção da memória antilhana. O contador de histórias antilhano era geralmente um trabalhador agrícola cuja arte de fabular era exercida como pura recreação, diferentemente do *griot* africano, que cantava e contava histórias com um estatuto profissional (Glissant, 1997). Os contos, provérbios e canções refletem a sabedoria dos antigos, que, transmitida de boca em boca, se torna palavra associada a uma coletividade anônima.

<sup>55</sup> No original : « *les fractures de phrases, le concassage du récit, le jeu tourbillonnant des images, l'utilisation ambiguë de l'humour, les effets permanents de distanciation, l'économie générale de la description, le traitement particulier du temps et de l'espace* ».

<sup>56</sup> No original: « *Car il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à un autre; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole, ou d'écrire sur un monde parlé [...] Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse toutes les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre* ».

Com as histórias de espíritos e maldições, Pineau incorpora na narrativa de *La grande drive des esprits* lendas da cultura popular. Nos seus textos literários<sup>57</sup> e em entrevistas<sup>58</sup>, a autora costuma fazer referência ao livro *Contes et légendes des Antilles*, de Thérèse Georgel, que afirma ter lido e relido durante a infância. O livro é constituído por um compilado de lendas populares das Antilhas, protagonizadas por espíritos malignos, diabos, figuras folclóricas etc., e, de acordo com a autora, foi uma fonte fundamental para a formação do seu imaginário sobre as Antilhas. No prefácio da antologia, Georgel (1964) explica que os contos reunidos possuem raízes múltiplas<sup>59</sup>, fruto da mistura de povos que compõe as ilhas:

Os contos que vocês lerão não têm idade. Eles chegaram às ilhas com os conquistadores da Europa, com os escravizados arrancados de sua bela África livre, com os *coolies* transplantados, e mesmo com os chineses atraídos pelo lucro do pequeno comércio das lojas. Eles se misturaram com os contos caribenhos que, então, povoavam as ilhas e viviam pacificamente perto dos vulcões que dormiam, entre os grupos de caça e de pesca<sup>60</sup> (Georgel, 1964, s./p.).

Ao incorporar esses contos na sua ficção, Pineau contribui para o registro da literatura oral das Antilhas no tempo aprisionado da palavra escrita. Com isso, seu texto adquire outra camada etnográfica.

Além do conteúdo, a oralidade também está presente na forma. O romance *La grande drive des esprits* mimetiza a lógica da oralidade através das interlocuções da narradora com o leitor, da estrutura de *mise en abyme* — já que o romance é formado por histórias paralelas ouvidas de um ou outro personagem, que são reunidas pela narradora —, e também da estrutura sintática. Alguns exemplos da oralidade na estrutura são o estilo fragmentário das histórias narradas; o encadeamento labiríntico dos acontecimentos (um vai-e-vem entre passado e presente); o uso de repetições (p. ex. a má-formação do pé de Léonce é mencionada em quase todas as aparições do personagem, da mesma forma que os excessos sexuais de Sosthène, como uma espécie de epíteto); o uso recorrente de onomatopeias (p. ex. “as bocas que se fechavam pap!” [*les bouches qui se fermaient pap!*] [Pineau, 1999, p. 41]; “ele caiu duro blip!” [*il tomba raide blip !*] [Op. Cit., p. 35]; “um balde de água na cabeça, suas nádegas salientes biguidam

<sup>57</sup> *Un papillon dans la cité* (2010), *L'exil selon Julia* (2020), *Mes quatre femmes* (2020).

<sup>58</sup> P. ex. em Spear (2009).

<sup>59</sup> Segundo Figueiredo (1998), a composição demográfica das ilhas é formada por três classes principais: os *békés* — descendentes de franceses que vivem em um grupo fechado em si —, os mulatos — que se dedicam tradicionalmente ao comércio e não se misturam com os negros — e os negros, que são a maioria da população. Além dessas, existem os *coolies* — pequenas comunidades de descendentes de indianos —, os sírio-libaneses, os chineses e, por fim, os franceses — designados pejorativamente de *métros* [metropolitanos], normalmente funcionários públicos nomeados para trabalhar nos departamentos ultramarinos.

<sup>60</sup> No original: « *Les contes que vous lirez n'ont pas d'âge. Ils sont venus aux îles avec les conquérants d'Europe, avec les esclaves enlevés à leur belle Afrique libre, avec les coolies transplantés, et même les Chinois attirés par le gain dans le petit commerce des boutiques. Ils se sont mêlés aux récits des Caraïbes qui, alors, peuplaient les îles et vivaient paisibles auprès des volcans qui dormaient, entre des équipées de chasse ou de pêche* ».

biguidam balançavam na sua marcha cadenciada” [*un seau d'eau sur la tête, ses fesses bombées bigidam bigidam chavirant dans sa démarche cadencée*] [Op. Cit., p. 20]); o tom exuberante, que evoca o sensacionalismo e a teatralidade das anedotas.

As tradições orais estão presentes também na experimentação linguística que conjuga o francês europeu com o francês crioulizado de Guadalupe. A linguista María Eugenia Ghirimoldi (2018) fez um levantamento quantitativo do uso de expressões e orações em crioulo no romance *La grande drive des esprits* e verificou que há dezoito ocorrências em todo o texto. No entanto, além do uso explícito de frases em crioulo, há formas híbridas, como: palavras do crioulo com ortografia afrancesada — p. ex. *cabèche, chien-femmes, manmselles* etc. (2018, p. 63-64) — e palavras em francês regional antilhano — p. ex. *bougresse, boutique, cacanez* etc. (2018, p. 67).

Carlos Alberto Faraco (2019) explica que o processo de colonização estimulou a formação de dinâmicas linguísticas espontâneas. Não existe consenso sobre a gênese das línguas crioulas: alguns estudiosos defendem que elas se formam como desdobramento dos *pidgins*<sup>61</sup>, e outros argumentam que elas nascem como línguas novas, a partir de um processo complexo de hibridização linguística. Para Faraco (2019, p. 108-109), “os falantes, afastados (geralmente à força) de seus pares étnicos e linguísticos e postos juntos a pessoas de outras muitas origens” foram obrigados a criar novos liames culturais, “tendo como referência mais próxima a língua do povo dominante”.

No caso do crioulo de base francesa, Figueiredo (1998) explica que, com a expansão das plantações de cana-de-açúcar, os boçais — como eram chamados os escravizados recém-chegados — aprenderam o francês não diretamente dos brancos, mas com outros escravizados já instalados na Colônia, que usavam variantes periféricas e “incultas”, e, a partir daí o crioulo começou a se autonomizar como uma língua independente. Embora os crioulos antilhanos tenham sido originalmente línguas ágrafas, atualmente possuem ortografias fonológicas criadas por linguistas. Uma de suas características lexicais é que conservam muitos arcaísmos, como acontece também no francês do Canadá.

Na nossa entrevista (Carlos *et al*, 2024), Pineau relatou que costuma buscar palavras do francês antigo para inserir em seus textos, devido à permanência dessas expressões no crioulo. Uma palavra que chama a atenção no romance *La grande drive des esprits*, tanto pela singularidade, quanto pela quantidade de vezes que se repete no texto, é “*case*”. Pouco usada

---

<sup>61</sup> Segundo Faraco (2019), o *pidgin* é uma linguagem emergencial, com léxico e gramática reduzidos, utilizada em situações bastante específicas — como no comércio ou no trabalho — nascida da necessidade de comunicação em contextos multilíngues.

no francês moderno — em que casa é referida como *maison* — a expressão tem origem ibérica. De acordo com o dicionário *Trésor de la Langue Française Informatisé*, a palavra foi emprestada do português por volta do ano 870, por senegaleses que a utilizavam para designar suas cabanas, e a difusão do termo foi provavelmente favorecida pelo espanhol *casa*, que é também utilizado nas Antilhas<sup>62</sup>. No romance de Pineau, aparecem ambas as palavras — “*case*” e “*maison*” —, e elas são usadas, me parece, de acordo com o significado original, pois “*case*” evoca construções mais humildes e “*maison*” faz referência a casas de tijolo e bem estruturadas. É possível perceber isso, por exemplo, no seguinte trecho: « *Ce que Hector appelait sa maison avait été bâti sur les décombres de la case de Man Octavie* » [O que Heitor chamava de sua casa havia sido construído sobre os escombros da cabana de Man Octavie] (Pineau, 1999, p. 189).

Faraco (2019, p. 39) explica que “qualquer uma das variedades de uma língua possui *plenitude formal* e é dotada de suficiente *potencial semiótico*”, de forma que todas são dotadas de estruturas capazes de atender as necessidades de expressão e cognição. Apesar disso, o crioulo é revestido até hoje de muito preconceito, sendo visto como uma variante de menor prestígio pelos próprios antilhanos. Por muito tempo o uso do crioulo foi proibido nas escolas antilhanas (Figueiredo, 1998). Glissant (1997) comenta que, em manuais tradicionais, o crioulo era descrito como um *patois*<sup>63</sup> incapaz de atingir a abstração e de veicular um conhecimento. Além disso, famílias pertencentes a uma camada econômica mais privilegiada costumavam proibir seus filhos de terem contato com o crioulo. Em seu livro de memórias, *Le cœur à rire et à pleurer*, Maryse Condé relata que, na sua infância, seus pais mantinham uma disciplina severa sobre o uso do francês em casa. O caso de Pineau é semelhante; ela relata (Carlos *et al.*, 2024) que seus pais só falavam francês em casa e enxergavam o crioulo como um *patois*, símbolo da miséria do “país” e lembrança da história dolorosa da escravidão. Foi graças à presença da avó que a língua crioula fez parte da sua vida desde a infância. Man Ya nunca aprendeu o francês e falava com os netos sempre em crioulo; Pineau conta que, embora respondesse sua avó sempre em francês na infância, aprendeu com ela a compreender o crioulo quando criança. Por isso ela afirma que o francês é a sua língua mãe e, o crioulo, a sua “língua avó” (Idem, p. 323).

<sup>62</sup> « *Empr. au port. *casa*, proprement ‘*maison*’ (dep. 870 ds MACH.) que les Noirs sénégalais utilisaient pour désigner leurs huttes; la diffusion du mot a été prob. favorisée par l’esp. *casa*, également utilisé dans les Antilles* ». Informação disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/case>. Acesso em: 16 jun. 2025.

<sup>63</sup> Forma pejorativa de se referir a um dialeto.

O crioulo antilhano é, para Pineau, parte inseparável do universo da Guadalupe que retrata em sua obra. Em suas palavras, “as duas [a língua francesa e a crioula] — em plano de igualdade no meu imaginário — compõem um terreno inspirador e fértil que me permite chegar mais perto dos meus personagens e no mais profundo daquilo que percebo do meu país, Guadalupe”<sup>64</sup> (Bibliothèque des Amériques, s./d., s./p.).

---

<sup>64</sup> No original: « *Les deux — à égalité dans mon imaginaire — composent un terreau inspirant et fertile qui me permet d'aller au plus près de mes personnages et au plus profond de ce que je perçois de mon pays, la Guadeloupe* ».

### 3. “VEJAM QUÃO PROFUNDAMENTE ESTOU ENRAIZADA NESTA TERRA. ME ACEITEM COMO UMA MULHER DE GUADALUPE<sup>65</sup>”: O IMAGINÁRIO ANTILHANO EM *LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS*

O campo artístico das Antilhas no século XX foi marcado por dois movimentos identitários paradigmáticos — a Negritude e a Crioulidade —, que serviram como marcos inaugurais de uma literatura considerada “verdadeiramente” antilhana. As obras produzidas nesse contexto alcançaram o estatuto de textos fundadores e compõem o terreno em que os escritores contemporâneos constroem suas obras hoje. As autoras e autores da Guadalupe atual começam a abrir novos caminhos no campo literário, mas partem, inevitavelmente, de um diálogo com esses textos inaugurais, que marcaram uma importante etapa de questionamento sobre o que significa ser antilhano.

O título deste capítulo foi tirado de uma entrevista concedida a Valérie Loichot (2007), em que Gisèle Pineau afirmou ter escrito *La grande drive des esprits* com a intenção de mostrar aos antilhanos — leitores e escritores — que conhecia profundamente a terra e o povo das ilhas, apesar de ter nascido em Paris e vivido em um vai-e-vem contínuo entre o Caribe e a metrópole. Ela queria provar que era capaz de usar os códigos e convenções da literatura antilhana para falar do seu povo.

*La grande drive des esprits* é um romance que fala ao povo de Guadalupe: ‘Vejam quão caribenha eu sou. Vejam quão bem eu conheço Guadalupe, o coração dos povos de Guadalupe. Vejam quão profundamente estou enraizada nesta terra. Me aceitem como uma mulher de Guadalupe’. Esse romance implora por amor, implora por inclusão em uma comunidade porque, você sabe, quando eu estava na França, as pessoas me rejeitavam por causa da cor preta da minha pele; quando eu cheguei nas Antilhas, eu também fui rejeitada porque eu era ‘negropolitana’. Essa mulher de Guadalupe é negra, mas ela fala tão mal o crioulo, rolando seus ‘r’s. Então, eu nunca estava no tempo certo, no lugar certo, era sempre uma desajustada<sup>66</sup> (Loichot, 2007, p. 335).

Se o objetivo de Pineau era ser aceita como uma verdadeira escritora das Antilhas, o projeto foi bem-sucedido, ao menos no plano formal, já que o livro passou pelo crivo do pai da antilhanidade. O romance foi agraciado com o Prix Carbet de la Caraïbe de 1993, prêmio fundado com o objetivo de promover a literatura antilhana em francês ou crioulo e presidido

<sup>65</sup> No original: “See how deep I go in the land. Accept me as a Guadeloupean woman” (Loichot, 2007, p. 335).

<sup>66</sup> No original: “La Grande Drive des Esprits is a novel that tells Guadeloupeans: ‘See how much of a Caribbean woman I am. See how well I know Guadalupe, the heart of Guadeloupeans. See how deep I go in the land. Accept me as a Guadeloupean woman.’ This novel begs for love, begs for inclusion in a community because, you know, when I was in France, people rejected me because of my black skin; when I arrived in the Antilles, I was also rejected because I was a ‘Negropolitan’: This Guadeloupean woman is black, but she speaks very bad Creole, rolling her ‘r’s. So, I was never at the right time, never at the right place, always a misfit” (Loichot, 2007, p. 335).

por Édouard Glissant entre 1990 e 2011. E também com o *Grand Prix des Lectrices de Elle* de 1994.

A boa recepção de *La grande drive des esprits* marcou um início promissor para a carreira literária de Pineau, que hoje é composta de mais de uma vintena de livros, entre romances, *récits*, ficções infanto-juvenis e textos históricos. A obra de Gisèle Pineau alcançou um lugar importante na historiografia da literatura das Antilhas, sendo classificada por críticos como um dos pilares de uma Crioulidade “*au féminin*” (Arnold, 2020) e como uma das principais representantes de uma nova geração da escrita de mulheres antilhanas (Nnaemeka, 2019).

Em seus livros, Pineau passeia por temas diversos, que, no entanto, giram sempre em torno de uma mesma constante: a ilha de Guadalupe. A terra dos ancestrais é, indiscutivelmente, a grande obsessão da obra pineauiana, e essa obsessão aparece nos seus textos não apenas como tema, mas também na estrutura da escrita, cujas características dialogam com movimentos literários e autoras(es) antilhana(os) que precederam a autora, conforme tentarei demonstrar em seguida.

Neste capítulo, pretendo situar a obra de Gisèle Pineau no sistema literário das Antilhas, a partir da análise do romance *La grande drive des esprits* em diálogo com essa herança cultural. Para isso, começarei com uma breve apresentação da Negritude e da Crioulidade e com uma reflexão sobre o espaço das escritoras em meio a esses movimentos. Na sequência, abordarei mais detidamente aspectos do romance *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, de Simone Schwarz-Bart, que, além de ser considerado um clássico da literatura das Antilhas do século XX, foi uma importante referência para Pineau. E, por fim, pretendo analisar alguns aspectos do romance *La grande drive des esprits* que, em minha visão, homenageiam o referido legado cultural.

Com isso, meu objetivo é demonstrar os motivos pelos quais o romance foi concebido e também recebido como um exemplar autêntico da literatura antilhana; o lugar ocupado por Pineau no campo literário de Guadalupe; e os legados que a autora reverencia/parodia no romance *La grande drive des esprits*.

### **3.1. Crioulidade “au féminin”: situando a poética de Pineau no campo da literatura antilhana**

#### **3.1.1. Negritude, Crioulidade e as escritoras de Guadalupe na literatura das Antilhas**

A literatura de língua francesa produzida no Caribe contemporaneamente é fruto de vários movimentos que se sucederam ao longo do século XX, cujo ponto convergente é o questionamento a respeito da identidade antilhana. Em artigo publicado na *Revue du monde noir*, em 1931, a martinicana Paulette Nardal descreve que houve um “despertar da consciência de raça” tardio entre os intelectuais antilhanos. Segundo Nardal (1931), diferentemente dos negros norte-americanos, que foram alvo de desprezo sistemático na América branca, os negros das Antilhas puderam se desenvolver em um ambiente mais favorável, em razão do “liberalismo” (1931, p. 343) que caracterizou a política da França em relação às suas colônias. Devido a esse espaço de maior liberdade e também à formação latina que receberam nas escolas francesas, os antilhanos levaram mais tempo para se perceberem como negros, com tudo que isso implicava. Foi preciso se distanciar das ilhas para que emergisse a necessidade de um questionamento identitário: “o desenraizamento que sentiram na metrópole onde o negro nem sempre gozou de consideração [...] os tornou, a despeito da formação latina, uma alma negra<sup>67</sup>” (Nardal, 1931, p. 343).

A França, na década de 1930, foi lugar de encontro entre intelectuais africanos e caribenhos. O apartamento em que Paulette Nardal e a irmã Jane moravam, localizado em Clamart — cidade no sul da região parisiense —, tornou-se uma espécie de salão literário<sup>68</sup>, frequentado por figuras como Aimé Césaire (Martinica), Léopold Sédar Senghor (Senegal), Léon-Gontran Damas (Guiana Francesa), Jean Price-Mars (Haiti), René Maran (Martinica) e outros. Esse compartilhamento da experiência de alteridade entre pensadores negros que estavam na Europa naquele momento levou os antilhanos a iniciarem um processo de autoconsciência e de percepção de uma identidade de grupo.

Na mesma época, os artistas das vanguardas europeias — surrealistas, cubistas, expressionistas —, os etnógrafos e as elites intelectuais em geral voltavam seu olhar para a África e Ásia, buscando inspiração para seus trabalhos. Importantes obras foram realizadas nesse contexto, como o quadro *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, em que há elementos das máscaras africanas; a arte *naïf* de Henri Rousseau; o trabalho de Paul Gauguin, cuja estética nasceu de suas viagens pelo Taiti; o livro *Anthologie nègre* (1927), de Blaise Cendrars, formado por uma compilação de contos africanos, entre outros. Também foi um

<sup>67</sup> No original: « *Le déracinement qu'ils ressentirent dans la métropole où le Noir n'a pas toujours joui de la considération [...] leur avait fait, en dépit de leur formation latine, une âme nègre* ».

<sup>68</sup> Paulette Nardal foi a primeira mulher negra inscrita na Sorbonne, em Paris, e Jane, a primeira negra que obteve agregação em Letras Clássicas. No ano de 2020, a cidade de Paris homenageou as duas irmãs, dando o nome delas a uma rua do sétimo *arrondissement*. Informações disponíveis em: <https://la1ere.franceinfo.fr/paulette-nardal-1-architecte-oubliee-de-la-negritude-1307348.html>. Acesso em: 20 mai. 2025.

período de importantes parcerias; Jean-Paul Sartre, por exemplo, prefaciou a *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, publicada em 1948.

A Exposição Colonial Internacional [*Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer*], realizada em 1931 em Vincennes, foi outro acontecimento importante na época, pois serviu como catalisador para a manifestação de críticas ao sistema colonial. O evento contou com pavilhões dedicados a cada colônia francesa (Morettin, 2013) e foi vendido como um projeto formativo, voltado a instruir os jovens sobre a vida nas colônias. Havia por trás disso a intenção de promover a propaganda do projeto imperialista, a partir do lema “colonizar é civilizar” [*coloniser, c'est civiliser*] (Morettin, 2013, p. 1). Surrealistas e comunistas tentaram promover o boicote ao evento e a Liga contra o Imperialismo e a Opressão Colonial organizou uma contra-exposição, com o título: “A verdade sobre as Colônias” [*La vérité sur les Colonies*] (Morettin, 2013, p. 7), da qual participaram artistas como Louis Aragon, Paul Éluard, Yves Tanguy e André Thirion.

Havia, de um lado, uma atmosfera de exaltação à arte de raízes africanas, e, de outro, um descontentamento generalizado com as consequências da colonização, o que criou um ambiente propício para a ruptura de paradigmas. Todo esse contexto culminou na gestação do movimento da Negritude. O nome, cunhado por Aimé Césaire, foi empregado de forma definitiva no poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), obra que se tornou um clássico da literatura de exílio. No prefácio de uma edição bilíngue do livro, publicada em 1947, o surrealista André Breton qualificou o poema como “o maior monumento lírico do nosso tempo” [“*le plus grand monument lyrique de ce temps*<sup>69</sup>”].

[...]  
minha negritude não é uma pedra, sua surdez lançada contra o clamor do dia  
minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho morto da terra  
minha negritude não é uma torre nem uma catedral

ela mergulha na carne rubra do solo  
ela mergulha na carne ardente do céu  
ela perfura o abatimento opaco com sua reta paciência.  
(Césaire, 2021, p. 64).

A expressão “Negritude” tornou-se o emblema de um grupo de intelectuais negros de vários países<sup>70</sup> que tinha como objetivo refletir sobre o lugar do artista negro, fortalecer uma

<sup>69</sup> Informação disponível em: <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/chemins-d-%C3%A9criture/20241208-histoire-litt%C3%A9raire-la-rencontre-entre-andr%C3%A9-breton-et-aim%C3%A9-c%C3%A9saire>. Acesso em: 27 set. 2025.

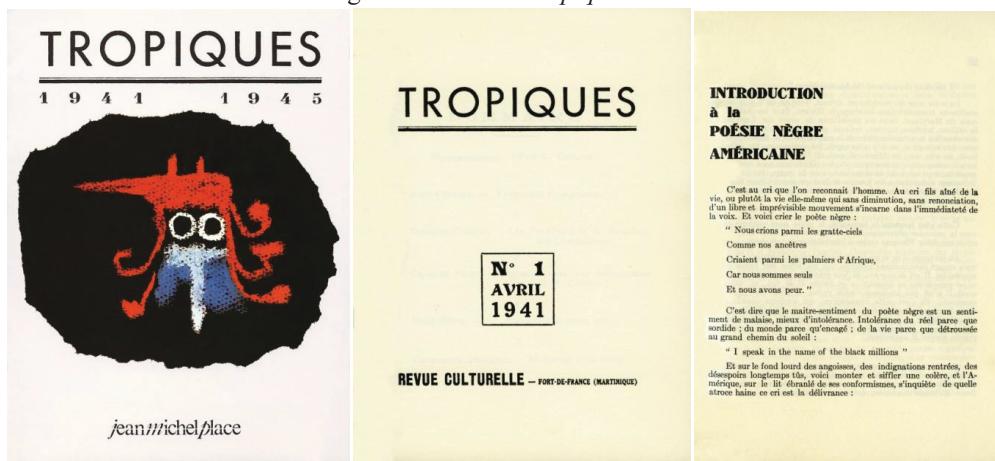
<sup>70</sup> Nesse trabalho, focou-se em tratar do movimento da Negritude nas Antilhas. Porém, houve Negritudes no plural, em países da África e das Américas, “há tantas Negritudes quantas sociedades afro-americanas” [« *il y a autant de Négritudes qu'il y a de sociétés afro-américaines* »] (Depestre, 1970, p. 12). Curiosidade interessante é que René Depestre (1970) inclui o Brasil entre os países que contribuíram com o movimento da Negritude, destacando o papel de Guerreiro Ramos, o teatro de Abdias Nascimento e Ruth Souza, o Mulatismo e a Frente Negra Brasileira.

identidade racial e revalorizar raízes africanas. De acordo com Paulette Nardal (1931), não se tratava de abandonar a cultura branca ou negar a sua importância, mas de uma conscientização sobre a própria identidade, aliada ao desejo de “dar novamente aos nossos semelhantes o orgulho de pertencer a uma raça<sup>71</sup>” (1931, p. 349).

Além da publicação de livros de poemas e romances, o movimento da Negritude foi marcado pela edição de algumas revistas, em que se veiculavam ensaios, artigos, poemas e outros textos centrados sobre a vivência negra. Entre as revistas mais relevantes da época, estava a *Revue du Monde Noir*, fundada em 1931 por Paulette Nardal, René Maran e Léo Sajous, com textos bilíngues em francês-inglês. O periódico teve apenas seis volumes, mas alcançou bastante credibilidade; foi ali que Nardal publicou o já citado texto “*L'éveil de la conscience de race*”. Outro jornal notório foi *L'Étudiant Noir*, ligado à associação dos estudantes martinicanos na França, editada por Césaire e Senghor no ano de 1935 em Paris. Foi nesse periódico que Damas publicou seus primeiros poemas.

De volta à Martinica, Césaire fundou, com o apoio de sua esposa, Suzanne Césaire, e de outros intelectuais antilhanos, a Revista *Tropiques*, um periódico literário que publicava poemas, ensaios e ficção, com temáticas que giravam em torno de raízes africanas, surrealismo, folclore antilhano, crítica literária etc. A revista teve importante papel no fortalecimento do movimento da Negritude, estendendo-se entre os anos de 1941 e 1945, em plena guerra mundial.

Figura 5 - Revista *Tropiques* n. 1



Fonte: Contemporary Culture Index<sup>72</sup>, 2024.

Embora a Negritude tenha sido um movimento fundamental para a tomada de consciência dos intelectuais antilhanos, também conduziu à busca por uma “essência” ilusória

<sup>71</sup> No original: « à redonner à nos congénères la fierté d'appartenir à une race dont la civilisation est peut-être la plus ancienne du monde ».

<sup>72</sup> Disponível em: <https://www.ccindex.info/iw/tropiques/>. Acesso em: 11 ago. 2024.

e à idealização de uma África mítica. Frantz Fanon (*apud* Figueiredo, 1998) foi o primeiro a perceber os perigos dessa postura, criticando o movimento por reforçar estereótipos — como a ideia do negro ligado à natureza, o animismo, o erotismo, a magia e a recusa da tecnologia. Também Maryse Condé (1993b), em texto crítico, acusou Césaire de confundir suas ambições políticas e estéticas<sup>73</sup>, de modo a forçar um encaixe que se mostrava, por vezes, limitador.

René Depestre (1970), em texto sobre as metamorfoses da Negritude, publicado na Revista *Présence Africaine*, destacou que o movimento seguiu rumos conservadores imprevistos. Segundo Depestre (1970), o senegalês Léopold Senghor incentivou entre seus discípulos uma postura de mistificação alienante, que minimizava o papel central dos fatores econômicos e políticos como causadores da condição subalterna dos negros na sociedade e na história. Devido a essas atitudes, Senghor foi acusado de atuar como um aliado do colonialismo.

Além disso, a Negritude, em sua forma mais radical, levou a extremismos políticos perigosos. No Haiti, por exemplo, a propaganda do governo Duvalier se apropriou dos símbolos da Negritude para fortalecer um projeto político nacionalista e violento. Com a justificativa de exaltar as raízes africanas, o regime promoveu a perseguição dos mulatos — que compunham a elite econômica no país —, causando uma atmosfera de terror com seus *tontons macoutes*<sup>74</sup>.

Aos poucos, os antilhanos foram percebendo que a África estava tão distante culturalmente quanto a Europa; e essa ideia de terra original não passava de uma miragem, já que todo o processo histórico complexo da diáspora, da escravidão e da hibridização havia formado um povo e uma cultura com características singulares, que não podiam ser definidas a partir de uma origem mítica idealizada. Sartre, em *Orphée noir* (*apud* Figueiredo, 1998), afirmou que a Negritude foi um movimento de antítese ao racismo que o precedeu; como tal, era uma etapa necessária, porém, destinada a ser superada, pois seu maior objetivo era o de preparar a síntese, que só seria possível em uma sociedade sem raças.

Édouard Glissant, com a publicação do livro *Le discours antillais*, em 1981, foi quem começou a pensar em uma antilhanidade. No texto de mais de 800 páginas, a sociedade antilhana é tratada de forma autônoma e complexa, enquanto portadora de aspectos culturais, linguísticos e literários próprios, que são inventariados de forma enciclopédica pelo autor.

---

<sup>73</sup> Além da longa carreira como deputado na Martinica, o poeta publicou vários textos de cunho político. Em *Le discours sur le colonialisme*, por exemplo, Césaire acusa a Europa como responsável pelo que chama de “problema colonial” e “problema do proletariado”, em um tom de revolta: « *cette Europe-là est impuissante à se justifier; et que, de plus en plus, elle se réfugie dans une hypocrisie d'autant plus odieuse qu'elle a de moins en moins chance de tromper* » (Césaire, 2004, p. 7).

<sup>74</sup> Expressão em crioulo haitiano que significa bicho papão e era utilizada para designar a milícia de segurança nacional criada por François Duvalier, o Papa Doc, ligada ao assassinato e desaparecimento de milhares de haitianos.

Segundo Condé (1993b), Glissant foi o primeiro intelectual antilhano a perceber a dimensão linguística do colonialismo e o problema da diglossia nas ilhas.

Com esse projeto ambicioso, Glissant criou as bases para o que veio a se chamar de Crioulidade, um movimento intelectual que sucedeu a Negritude e nasceu com o desejo de valorizar a cultura antilhana enquanto elemento independente tanto das raízes europeias, como das africanas. O autodenominado Grupo da Crioulidade foi formado inicialmente pelos martinicanos Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant e se consagrou com a publicação do manifesto *Éloge de la Créolité*, em 1989.

O texto se abre com a frase “nem Europeus, nem Africanos, nem Asiáticos, nós nos proclamamos Crioulos<sup>75</sup>” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant *apud* Beira, 2017, p. 102), como uma declaração de independência em relação às filiações precedentes. O Caribe, para eles, é um lugar onde “línguas, raças, religiões, costumes, maneiras de ser de todas as faces do mundo, encontravam-se brutalmente desterritorializadas, transplantadas em um ambiente onde tiveram que reinventar a vida” (*Op. Cit.*, p. 114). Por esse motivo, o manifesto defende que a cultura antilhana deveria ser encarada a partir de parâmetros próprios e singulares, compatíveis com esse processo histórico complexo que envolveu a hibridização de raízes multiculturais.

Era necessário, segundo os autores, desvincular-se do filtro de exterioridade que sempre caracterizou o olhar do antilhano sobre si mesmo, herdado das narrativas de padres, viajantes, cronistas, poetas de passagem ou turistas. E isso passava necessariamente por abandonar o desejo de síntese ou harmonização, afinal, a cultura antilhana é formada por uma “harmonia polifônica” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant *apud* Beira, 2017, p. 137), que devia ser encarada sem simplificações ou padronizações.

O Grupo da Crioulidade também sustentou, no manifesto, que o Caribe estaria em um estado de pré-literatura e a formação de um sistema autônomo só seria possível através da incorporação da mistura não-harmoniosa de práticas linguísticas, religiosas, culturais, culinárias, arquitetônicas e medicinais, surgidas no sistema de plantação. O manifesto exalta a língua crioula como fruto da ampliação semântica e do enriquecimento lexical e sintático da língua francesa, e convoca os escritores a habitar a sua estética, representativa da singularidade do povo antilhano.

O manifesto traz, ainda, uma espécie de cartilha de recomendações na qual são enumeradas e detalhadas cinco características que, segundo o Grupo da Crioulidade, seriam fundamentais para que um texto fosse considerado verdadeiramente crioulo. São elas: o

---

<sup>75</sup> Para fins de citação, usarei aqui a tradução feita pela pesquisadora Dyhorrani da Silva Beira (2017).

enraizamento na cultura oral; a recuperação da memória da colonização; o olhar sobre temáticas cotidianas da existência; a exploração de recursos literários da modernidade a partir de uma ancoragem nas ilhas; e a escolha de uma linguagem própria — que se apropria do plurilinguismo e explora as possibilidades criativas a partir das fronteiras fluidas entre francês e crioulo.

O romance *Texaco*, publicado por Patrick Chamoiseau em 1992, e premiado com o Prêmio Goncourt, é uma espécie de romance-tese da Crioulidade, que incorpora os princípios e recomendações do manifesto. Segundo Dominique Chancé (2005), “[...] as diversas mensagens saudando o laureado do Goncourt [...] destacam, de forma sistemática, a crioulidade de *Texaco*, em sua dimensão simultaneamente literária e ideológica. O prêmio Goncourt parece ter sido atribuído mais à Crioulidade em geral do que ao romance *Texaco*, em particular<sup>76</sup>”.

O *Elogio da Crioulidade* marcou, portanto, uma mudança paradigmática fundamental na literatura das Antilhas, servindo até hoje como referência para escritores, seja no sentido de segui-lo ou de contestá-lo. O manifesto, porém, não ficou isento de críticas. Maryse Condé (1993b), por exemplo, criticou o movimento por ter promovido um ambiente de criação restritivo, que tolhe a liberdade dos escritores e força um apego artificial à cor local:

A tediosa enumeração dos elementos da cultura popular que é feita nas primeiras páginas do manifesto deixa pouquíssimo espaço de liberdade para a criatividade. Estamos condenados *ad vitam aeternam* a falar sobre mercados de vegetais, contadores de histórias, espíritos ‘dorlis’, ‘koutem’...? Estamos condenados a explorar até a saturação os recursos das nossas ilhas estreitas? Nós vivemos em um mundo, já, em que as fronteiras deixaram de existir<sup>77</sup> (Condé, 1993b, p. 130).

Em 1990, Édouard Glissant publica a *Poética da Relação*, livro que é, segundo o próprio autor, um “eco reformulado” ou “repetição em espiral” de *Le discours antillais* (2021, p. 39). Esse texto representa uma fase mais madura das reflexões sobre a identidade antilhana, pois, diferentemente das publicações ligadas à Negritude e à Crioulidade, não sustenta opiniões polarizadas sobre a questão. O conceito de Relação de Glissant parte do modelo epistemológico proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari que se fundamenta na imagem do rizoma. A raiz, na botânica, é uma fonte unitária, que reúne em si os nutrientes vitais e controla a sua distribuição para as outras partes da planta, a partir de um sistema hierárquico e vertical. Já o rizoma é um tipo de caule cujo eixo principal cresce paralelamente ao solo e serve de base para

<sup>76</sup> No original: « les divers messages saluant le lauréat du Goncourt, en ce mois de novembre 1992, mettent en relief, de façon assez systématique, la créolité de *Texaco*, dans sa dimension à la fois littéraire et idéologique. Le prix Goncourt semble davantage attribué à la créolité en général qu’au roman *Texaco*, en particulier ».

<sup>77</sup> No original: “The tedious enumeration of the elements of popular culture which is made in the first pages of the manifesto leaves very little freedom for creativity. Are we condemned *ad vitam aeternam* to speak of vegetable markets, story tellers, ‘dorlis’, ‘koutem’...? Are we condemned to explore to saturation the resources of our narrow islands? We live in a world where, already, frontiers have ceased to exist.”

diversas raízes; essas raízes são chamadas de adventícias porque se originam de outras estruturas da planta e não de uma raiz única. A poética da Relação propõe uma perspectiva sobre a cultura antilhana baseada na ideia do rizoma, em que há a coexistência de raízes diversas que se comunicam de forma horizontal e não-hierárquica. “A raiz é única, ela é um tronco que toma tudo para si, matando o que está ao redor; eles [Deleuze e Guattari] a pensam em oposição ao rizoma, que é uma raiz ramificada, distribuída em redes na terra ou no ar, sem que nenhum tronco intervenha como um predador irremediável” (Glissant, 2021, p. 34).

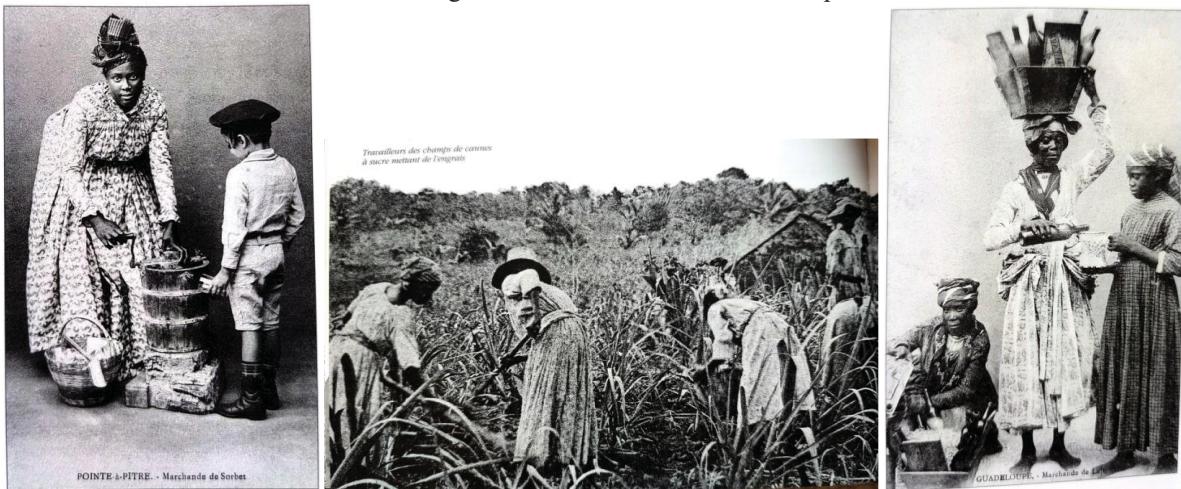
Todos esses movimentos e reflexões sobre a identidade antilhana constituíram etapas fundamentais para a consolidação do sistema literário das Antilhas ao longo do século XX. O que chama atenção em todos eles, contudo, é a escassez de vozes femininas. Apesar da contribuição valiosa de mulheres como Paulette Nardal, Ina Césaire e outras, os movimentos da Negritude e da Crioulidade foram construídos majoritariamente por homens martinicanos. A maior parte das publicações literárias associadas a esses grupos têm como premissa a história de personagens masculinos heróicos e retratam as personagens femininas de forma unidimensional, como seres essencialmente passivos e domésticos, cujas funções principais (senão exclusivas) são a de serem mães ou esposas.

A ideologia crioulista era a-histórica em sua insistência sobre os homens como resistentes ao colonialismo (*marrons*); como vias de transmissão da cultura crioula (*Mentôs*); e como curandeiros tradicionais (*docteurs-feuilles*). Nos seus romances, sobretudo, todos esses domínios são apresentados como exclusivamente masculinos. As ciências humanas apresentaram uma história bem diferente das sociedades pós-escravagistas<sup>78</sup> (Arnold, 2020, p. 256).

Além de desprovidas de complexidade, essas personagens eram pouco verossímeis, já que as mulheres antilhanas sempre tiveram um papel ativo na vida da comunidade, tanto na luta pela sobrevivência dos seus, quanto nos protestos que aconteceram ao longo do período da colonização. Importantes agentes da força de trabalho das ilhas, as mulheres não faziam apenas o serviço doméstico, mas também vendiam seus produtos nos mercados de rua, trabalhavam embaixo do sol nas plantações de cana-de-açúcar, estavam presentes nas usinas (Pineau; Abraham, 1998) e eram as grandes responsáveis pelo cultivo dos jardins crioulos (Arnold, 2020). No livro *Guadeloupe d'antan: la Guadeloupe à travers la carte postale ancienne* (Pineau, 2007), vemos vários postais que retratam essas mulheres trabalhadoras, sempre presentes nas ruas e nas plantações.

<sup>78</sup> No original: « *L'idéologie créoliste était anhistorique dans son insistance sur les hommes en tant que résistants au colonialisme (marrons) ; en tant que roues de transmission de la culture créole (Mentôs) ; et en tant que guérisseurs traditionnels (docteurs-feuilles). Dans leurs romans surtout, tous ces domaines sont présentés comme exclusivement masculins. Les sciences humaines présentent une histoire très différente des sociétés post-esclavagistes.* ».

Figura 6 – Trabalhadoras de Guadalupe



Fonte: Pineau, 2007.

As mulheres também participaram ativamente das manifestações políticas contra a escravidão. Marie Abraham, no livro *Femme des Antilles: traces et voix* (1998) — escrito em coautoria com Gisèle Pineau — destaca que, entre os atos mais comuns de resistência por parte das mulheres durante o período escravagista, estavam: abortos induzidos pela utilização da “farmacopeia crioula” [*pharmacopée créole*] (1998, p. 217) como forma de revanche contra os senhores que as engravidavam; envenenamento de animais do rebanho, como ato atentatório contra os interesses do proprietário<sup>79</sup>; e mesmo a *marronnage*<sup>80</sup>. “O envenenamento do rebanho, e mais raramente o dos senhores, indica sempre essa vontade de prejudicar, e mesmo de destruir os atores e os símbolos do infortúnio” (Pineau; Abraham, 1998, p. 218).

Além disso, a história da escravidão nas ilhas foi marcada por uma particularidade: houve dois momentos de abolição. O regime foi abolido pela primeira vez em 1793, mas foi restabelecido em 1802, em uma onda de retomada do autoritarismo, sendo extinto definitivamente apenas em 1848. Em Guadalupe, no entanto, a população não se resignou com a retomada da escravidão. O povo organizou uma grande insurreição, liderada por Louis Delgrès, que ficou marcada na história como um importante ato de resistência dos escravizados. Homens e mulheres lutaram lado a lado pela sua liberdade (Pineau; Abraham, 1998) e Mulâtresse Solitude, corajosa combatente, tornou-se uma espécie de mártir da rebelião, por ter sido executada um dia depois de conceber um filho.

Testemunhos unâimes reconhecem a coragem fanática das mulheres que compartilham a violência dos combates [...] Nas batalhas de maio de 1802, Mulâtresse Solitude, armada de uma revolta herdada de sua mãe e de seu sangue negro, se destaca pelo heroísmo de sua conduta no último assalto contra os combatentes de Delgrès na

<sup>79</sup> No original: « *L'empoisonnement du bétail, et plus rarement celui des maîtres, indique toujours cette volonté de nuire, voire de détruire les acteurs et les symboles du malheur* ».

<sup>80</sup> Nome pelo qual ficou conhecido o movimento organizado de fuga dos escravizados antilhanos para viver em comunidades escondidas no alto dos morros — semelhantes aos Quilombos no Brasil.

habitação de Anglemont. [...] as diferentes versões de sua captura convergem ao sublinhar o fervor de uma heroína verdadeiramente possuída por uma determinação extrema contra a servidão. O caráter cruel da sua execução, um dia depois de ter dado à luz, consagrou Solitude ao memorial dos defensores da liberdade como uma das figuras simbólicas da resistência feminina<sup>81</sup> (Pineau; Abraham, 1998, p. 223).

Ao lado do apagamento da vivência feminina nos textos da Negritude e da Crioulidade, formou-se entre os homens ligados aos movimentos uma espécie de clube fechado; escritores e escritoras que não se alinhavam aos seus princípios eram excluídos dos círculos literários hegemônicos das Antilhas e associados a uma noção de literatura inferior ou alienada. Condé (1993b), por exemplo, criticou Frantz Fanon por ter compreendido mal as escritoras de sua época. O caso mais emblemático foi em relação ao romance *Je suis martiniquaise*, de Mayotte Capécia, que narra a história de uma mulher antilhana cujo maior desejo é o de se casar com um homem branco. Em *Peles negras, máscaras brancas* (2020), Fanon acusa Capécia de ser uma traidora da raça e de manifestar em seu texto um “complexo da lactificação<sup>82</sup>”. Para Condé (1993b), Fanon pecou, em primeiro lugar, por tomar como opinião da escritora o que está ficcionalizado na voz da personagem<sup>83</sup>. Em todo caso, prossegue Condé, ainda que Capécia partilhasse da mesma opinião, essa “alienação” representaria apenas o sintoma do racismo introjetado pela estrutura social<sup>84</sup>: “lembremos que esse romance foi escrito em 1948. Naquele tempo, todas as sociedades que haviam sofrido com os erros da escravidão e da exploração colonial eram alienadas da mesma maneira<sup>85</sup>” (Condé, 1993b, p. 131). Além disso, Condé argumenta que o livro tem seu valor enquanto precioso — e raro — testemunho feminino “sobre a mentalidade de uma garota das Antilhas daqueles dias, sobre a impossibilidade para ela de construir uma estética que lhe permitisse ficar em paz com a cor da sua pele<sup>86</sup>” (1993b, p. 131).

<sup>81</sup> No original: «*Des témoignages unanimes reconnaissent le courage fanatique des femmes qui partagent la violence des combats [...] Dans les batailles de mai 1802, la Mulâtre Solitude armée d'une révolte héritée de sa mère et de son sang nègre s'illustre par l'heroïsme de sa conduite dans l'ultime assaut contre les combattants de Delgrès à l'habitation d'Anglemont. [...] les versions différentes de sa capture s'accordent à souligner la fièvre d'une héroïne véritablement possédée par une détermination extrémiste contre la servitude. Le caractère cruel de son exécution au lendemain de son accouchement a consacré Solitude au mémorial des défenseurs de la liberté comme l'une des figures symboliques de la résistance féminine*».

<sup>82</sup> “Termo cunhado por Fanon com o sentido de branqueamento racial, corporificado na ideia da rejeição de si mesma pela mulher de cor e por sua predisposição a assumir a identidade branca a reboque da relação, geralmente sexual, com um ou mais homens brancos [N.T.]” (Fanon, 2020, p. 62).

<sup>83</sup> Fanon (2020, p. 58) afirma: “A nosso ver, não resta a menor dúvida: *Je suis Martiniquaise* é uma obra barata, que faz a apologia de um comportamento doentio. Mayotte ama um branco de quem aceita tudo. É o seu senhor. Ela não demanda nada, não exige nada, a não ser um pouco de brancura em sua vida”. Nesse trecho, é evidente a confusão que Fanon faz entre autora e voz narrativa, atribuindo à Mayotte os desejos da sua personagem.

<sup>84</sup> Condé (1993b) menciona a obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, estabelecendo uma relação entre o “complexo de lactificação” mencionado por Fanon e o desejo de “lavar o sangue” que acometia tanto os negros quanto os mulatos no Brasil.

<sup>85</sup> No original: “*Let us recall that this novel was written in 1948. At that time, all the societies which had suffered from the wrongs of slavery and colonial exploitation were alienated in the same way*”.

<sup>86</sup> No original: “*of the mentality of a West Indian girl in those days, of the impossibility for her to build up an aesthetics which enable her to come to terms with the color of her skin*”.

No livro *La littérature antillaise: entre histoire et mémoire*, Albert James Arnold — pesquisador estadunidense e professor da Universidade de Virgínia — constrói uma historiografia da literatura antilhana entre os anos de 1935 e 1995, na qual destina um capítulo inteiro para tratar apenas das escritoras de Guadalupe. Em sua visão, era necessário analisar a literatura produzida por mulheres de forma separada dos textos dos martinicanos, pois elas criaram uma estética singular, ao colocar em cena a perspectiva e a agência das mulheres no processo histórico e cultural das Antilhas, desenvolvendo o que chama de uma Crioulidade “*au féminin*”. Ralph Ludwig (2022) também destaca a importância da literatura feita por mulheres nas Antilhas, por ter provocado uma mudança de paradigmas, ao estimular “uma representação literária mais frequente de destinos femininos, inclusive por autores masculinos<sup>87</sup>” (2022, p. 21).

Segundo Arnold (2020), a produção literária das escritoras de Guadalupe começa a seguir um rumo próprio depois da metade do século XX, sensivelmente diferente da dos intelectuais da Martinica, pois, apesar de compartilharem com eles o dilema da inexistência de uma genealogia formadora de identidade nacional, elas tiveram ainda que encontrar estratégias para se impor em um meio majoritariamente masculino e relativamente fechado. As mulheres antilhanas passaram, então, a delinear os contornos de uma poética singular, que coloca em cena personagens femininas complexas e tridimensionais.

Alguns teóricos propõem análises que separam as escritoras das Antilhas em gerações, especificando características correspondentes a cada uma delas. Para Christa Stevens (*apud* Nnaemeka, 2019), é possível delinear três gerações até o momento. A primeira delas seria formada por nomes como Mayotte Capécia (Martinica), Jacqueline Manicom (Guadalupe) e Michele Lacroisil (Guadalupe), cujas principais obras foram publicadas nas décadas de 1950 e 1960. De acordo com Stevens (*op. cit.*), o desejo de ser branca e a busca de um casamento com um homem branco eram pontos comuns entre os romances desse período.

A segunda geração de escritoras antilhanas teria como suas principais representantes Simone Schwarz-Bart e Maryse Condé. Ambas nasceram em Guadalupe na década de 1930 e tiveram grande reconhecimento da crítica. Maryse Condé foi uma das autoras mais prolíficas da literatura das Antilhas, além de ter construído uma sólida carreira acadêmica em Universidades dos Estados Unidos. Em 2018, Condé recebeu o Prêmio Nobel Alternativo<sup>88</sup>,

<sup>87</sup> No original: « *une littérarisation plus fréquente de destins féminins, y compris par des auteurs masculins* ».

<sup>88</sup> Neste ano, o Prêmio Nobel de Literatura foi suspenso devido a acusações de corrupção e abusos sexuais. Formou-se, em caráter de exceção, uma Academia, criada por uma centena de suecos atuantes no meio cultural. Eles formaram uma lista com quarenta e sete bibliotecários e, por voto popular, foram selecionados quatro nomes dessa lista: duas mulheres e dois homens.

concedido pelo júri da *The New Academy*, formado por bibliotecários suecos no ano em que o Nobel foi suspenso. Já Simone Schwarz-Bart ocupa um lugar de destaque na literatura antilhana, tanto pelos romances que publicou sozinha, quanto pelos livros escritos a quatro mãos com o marido e parceiro intelectual, André Schwarz-Bart. O casal se consagrou como um pilar importante no eixo cultural das Antilhas francófonas, como grandes expoentes da cultura crioula.

Gisèle Pineau, segundo Stevens (*apud* Nnaemeka, 2019), faz parte da terceira geração, ao lado de escritoras como Yannick Lahens (Haiti) — que inaugurou, em 2019, a cadeira anual “*Mondes Francophones*” no *Collège de France* —, Fabienne Kanor (Martinica), Evelyne Trouillot (Haiti) e Kettly Mars (Haiti), todas nascidas na década de 1950. Os projetos literários dessa geração de mulheres teriam em comum o fato de serem atravessados por temáticas como o exílio, a condição feminina, a realidade econômica e social das ilhas, questões políticas, o questionamento identitário e o vodu (Nnaemeka, 2019, p. 202).

Seguindo uma linha semelhante, Albert James Arnold (2020), em sua historiografia literária das Antilhas, divide a escrita de mulheres na ilha de Guadalupe em quatro fases distintas: a primeira, representada por Simone Schwarz-Bart, é ligada ao uso do mito como recurso narrativo; a segunda, vinculada à Maryse Condé, é marcada por uma visão diaspórica e pela reescrita da cultura dominante; a terceira, relacionada à Gisèle Pineau, é caracterizada como uma etapa de crioulização sob a perspectiva feminina; e a última, ligada à escritora Dany Bébel-Gisler, é identificada como um momento de crioulização “por baixo”, em um sentido econômico (Arnold, 2020).

A literatura de Pineau, portanto, não pode ser vista de forma isolada, na medida em que faz parte de uma espécie de genealogia da escrita feminina em um contexto cultural bastante patriarcal. A decisão de Pineau de se apresentar como uma escritora “verdadeiramente” antilhana não passava, portanto, apenas por demonstrar seus conhecimentos sobre os códigos da Crioulidade e da Negritude, mas também por reivindicar as influências femininas que alimentaram sua obra. Por esse motivo, no próximo subcapítulo, pretendo abordar, de forma breve, algumas características do romance *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, de Simone Schwarz-Bart, que, em minha visão, dialogam com a estrutura da narrativa de *La grande drive des esprits*, de modo a demonstrar como Pineau faz eco a esse legado.

### **3.1.2. Uma “*créolisation au féminin*”: Gisèle Pineau, leitora de Simone Schwarz-Bart**

“Com ela, todo o mundo crioulo se abriu para mim” [*Avec elle, c'est tout le monde créole qui s'ouvre à moi*] (Pineau apud Spear, 2009), foi o que Gisèle Pineau afirmou sobre a importância que a leitura da obra de Simone Schwarz-Bart teve para sua formação enquanto escritora. Essa frase foi dita em uma entrevista concedida a Thomas C. Spear, editor<sup>89</sup> da plataforma *Île en Île*<sup>90</sup>, quando questionada sobre suas principais influências.

Pineau também conta em entrevistas que recebeu o “amadrinhamento” de Simone Schwarz-Bart e de Maryse Condé<sup>91</sup> no início de sua carreira como escritora. Ambas foram juradas de um concurso literário organizado em Guadalupe, chamado “*Écritures d'Îles*”, no qual Gisèle recebeu o prêmio principal pelos contos “*Paroles de terre en larmes*”, “*Léna*” e “*Ombres créoles*” (Anglade, 2003).

Embora ainda bastante vinculada ao universo da Negritude e da Crioulidade, compondo narrativas fabulares com a releitura de mitos e a reiteração de valores crioulos, Simone Schwarz-Bart construiu uma poética inovadora e inteligente, onde a figura da mulher antilhana é retratada de forma sensível e não-estereotipada.

No romance *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, publicado em 1972, que se tornou um clássico antilhano, Simone Schwarz-Bart representa uma família matrifocal ao longo de gerações. A narrativa é uma homenagem à força feminina, como se vê na passagem em que a narradora Télumée descreve sua avó: “[...] o que é uma mulher?... um nada, diziam, enquanto Toussine era, ao contrário, um pedaço de mundo, um país inteiro, um esplendor de negra, o barco, a vela e o vento, porque ela não se resignava com o infortúnio<sup>92</sup>” (Schwarz-Bart, 1995, p. 29).

De acordo com Maryse Condé (1993a), *Pluie et vent sur Télumée Miracle* se equipara a um relato mítico, no qual as mulheres simbolizam a Ilha-Terra. O espaço tem centralidade na narrativa, não como decoração exótica, mas como motor do destino das vidas narradas e como

---

<sup>89</sup> Mais informações sobre o site e a trajetória de Thomas C. Spear disponíveis em: <https://wordswithoutborders.org/read/article/2021-03/twenty-years-of-ile-en-ile-a-conversation-with-thomas-spear/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

<sup>90</sup> Maior plataforma virtual de documentação sobre escritores francófonos das ilhas, criada em 1998 e atualizada até o ano de 2021. Disponível em: <https://ile-en-ile.org/index.html>. Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>91</sup> Outra anedota digna de destaque é que Maryse Condé ajudou Pineau a publicar o seu primeiro romance, *Un papillon dans la cité*, colocando-a em contato com o editor Patrick Mérand — que, na época, estava criando a *Éditions Sépia* e procurando textos de jovens escritores africanos ou antilhanos —, e encorajando-a a lhe enviar um manuscrito (Carlos *et al.*, 2024).

<sup>92</sup> No original: « [...] qu'est-ce qu'une femme? ... un néant, disaient-ils, tandis que Toussine était tout au contraire un morceau de monde, un pays tout entier, un panache de négresse, la barque, la voile et le vent, car elle ne s'était pas habituée au malheur ».

fonte de compreensão do mundo. A conexão com a ilha também está presente na vasta utilização de símiles para fazer a descrição física das personagens<sup>93</sup>.

Longe do estereótipo de passividade associado às personagens femininas, no romance de Schwarz-Bart as mulheres são criadoras do próprio destino. O maior ensinamento que a avó *Reine sans nom* transmite a Télumée é o de desenvolver a capacidade de resiliência. Na infância, a avó conta-lhe a fábula de um cavaleiro que desenvolve uma conexão simbiótica com seu cavalo e passa a ser controlado por ele, sendo levado para lá e para cá à revelia da sua vontade. Desse pequeno conto, tira a lição de que é preciso sempre se manter como condutor do cavalo, a fim de garantir uma posição ativa diante dos acontecimentos e não ser vítima deles: “Minha pequena brasa, murmurou ela, se você monta um cavalo, guarde suas rédeas firmes nas mãos, para que ele não te conduza [...] atrás de um sofrimento há outro sofrimento, a miséria é uma onda sem fim, mas o cavalo não deve te conduzir, é você que deve conduzir o cavalo”<sup>94</sup> (Schwarz-Bart, 1995, p. 82).

A ascendência escrava é sentida pelos antilhanos como uma maldição “criaturas sem força e sem esperança, esmagadas sob o peso da fatalidade e do desespero, pesadas de ódio um pelo outro. A filosofia de vida nesse meio rural é simples: o negro é maldito”<sup>95</sup> (Condé, 1993a, p. 14). Em meio a pessoas que tendiam a se entregar ao pessimismo, *Reine sans nom* e Télumée se tornam figuras de força na comunidade. No livro *La parole des femmes*, Condé menciona um provérbio em crioulo que traduz essa concepção de que as mulheres antilhanas possuem uma resistência maior para lidar com situações difíceis (1993a, p. 4): “*Fem-n cé chataign, n'hom-n cé fouyapin*” [a mulher é uma castanha, o homem é uma fruta-pão]. Condé (1993a) explica que a castanheira e a árvore de fruta-pão se parecem, tanto na folhagem quanto nos frutos. No entanto, a castanha, quando alcança a maturidade, cai e fornece uma grande quantidade de pequenos frutos endurecidos, já a fruta-pão, que não tem frutos no seu interior, possui uma consistência mais suave, assemelhando-se a um purê esbranquiçado.

Apesar disso, Condé (1993a) salienta que a literatura escrita por mulheres em Guadalupe não costuma ecoar reivindicações feministas em um sentido tradicional. O protesto que elas veiculam é mais nuançado e se exprime principalmente pela recusa da maternidade. O culto da

<sup>93</sup> No livro *La parole des femmes*, de Maryse Condé (1993a), há uma tabela com todas as correspondências (símiles) entre características humanas e elementos da natureza construídas no romance *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

<sup>94</sup> No original: « *Ma petite braise, chuchotait-elle si tu enfourches un cheval, garde ses brides bien em main, afin qu'il ne te conduise pas [...] derrière une peine il y a une autre peine, la misère est une vague sans fin, mais le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui doit conduire le cheval* ».

<sup>95</sup> No original: « *créatures sans force et sans espoir, écrasées sous le poids de la fatalité et du désespoir, lourdes de haine l'une pour l'autre. La philosophie de la vie de ce milieu rural est simple : le nègre est maudit* ».

Virgem Maria é onipresente nas ilhas e reforça a imagem da mãe que se sacrifica, que renuncia a todas as alegrias pessoais e encontra satisfação exclusivamente no cuidado com os outros. Em *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Schwarz-Bart constrói personagens maternais complexas, sem cair em polarizações. Victoire, a mãe de Télumée, envia a filha para ser criada pela avó, escolhendo viver plenamente seus desejos amorosos e pessoais. Já a avó, *Reine sans Nom*, é uma figura maternal forte, que cria a neta com força, coragem, engenhosidade e alegria. Com isso, Schwarz-Bart demonstra que a qualidade maternal não é um atributo inerente a toda mulher e que existem diferentes formas de se relacionar com a maternidade.

Procuraríamos em vão através dos romances das escritoras mulheres das Antilhas o eco de reivindicações feministas [...] Trata-se bem mais de uma denúncia sutil da condição das relações homem/mulher, de uma reflexão sobre as suas dificuldades ou a sua degradação. O homem é apresentado como uma vítima cuja sorte se joga em outras esferas e cujas faltas podem ser explicadas. Nesse ponto, essa literatura feminina se situa no coração de preocupações do conjunto da sociedade<sup>96</sup> (Condé, 1993a, p. 39).

O fracasso das uniões entre homens e mulheres é outro tema comum na literatura das escritoras antilhanas (Condé, 1993a). Em *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, todas as relações de Télumée com figuras masculinas acabam de forma trágica. Segundo Condé (1993a), a permanência de uma ferida original deixada pelo passado de humilhações associado ao período da escravidão é o principal obstáculo para a felicidade dos casais. Além de terem sido obrigados a ver suas companheiras negras serem tomadas pelo mestre da plantação como objetos sexuais, o homem negro era muitas vezes afastado de sua família, sendo privado de exercer seu papel de pai, já que seu único valor no sistema de plantação era sua capacidade de trabalho. “Embora as mulheres fossem profundamente oprimidas pela escravidão, elas ainda mantinham algum poder sobre seus filhos, o que era categoricamente negado aos homens<sup>97</sup>” (Thomas, 2003, p. 1131). Frustrado, o homem antilhano se refugia em atitudes de irresponsabilidade em relação à família, tornando-se um pai ausente, um marido infiel e, frequentemente, aliviando-se no abuso do álcool.

A crítica considerou *Pluie et vent sur Télumée Miracle* como a versão feminina de *Gouverneurs de la Rosée* (2000), um clássico da Negritude escrito pelo haitiano Jacques Roumain em 1944, pois ambas as narrativas têm em comum o procedimento de colocar em

<sup>96</sup> No original: « *on chercherait vainement à travers les romans des écrivains femmes des Antilles l'écho de revendications féministes [...] Il s'agit beaucoup plus d'une dénonciation subtile de la condition des rapports homme/femme, d'une réflexion sur leurs difficultés ou leur dégradation. L'homme est présenté comme une victime dont le sort se joue en d'autres sphères et dont les fautes peuvent être expliquées. Par là, cette littérature féminine se situe au coeur des préoccupations de l'ensemble de la société* ».

<sup>97</sup> No original: “*although women were deeply oppressed by slavery, they still retained some Power over their children, a power which men were categorically denied*”.

evidência o patrimônio cultural das Antilhas a partir de uma estratégia discursiva associada ao mito. Implicitamente, há o objetivo de “convencer o leitor que o negro de Guadalupe deve encontrar sua salvação nos valores crioulos centenários, fora do circuito comercial dominado pelos brancos<sup>98</sup>” (Arnold, 2020, p. 264).

É possível enxergar em *La grande drive des esprits* ecos da literatura de Simone Schwarz-Bart. O romance se aproxima de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* em diversos aspectos, como na incorporação de acontecimentos sobrenaturais na narrativa — de forma similar a um realismo maravilhoso<sup>99</sup>; na exploração do espaço como motor dos acontecimentos e não como simples cenário decorativo; na estrutura circular ou cíclica do relato; na presença de uma personagem feminina resiliente e associada ao papel de curandeira da comunidade (Ninette), entre outros.

Para Arnold (2020), um grande diferencial da literatura de Gisèle Pineau é a postura mais conciliadora em relação à cultura da metrópole, típica de uma geração de antilhanos que vive em trânsito entre os dois territórios. Segundo Arnold (2020), Pineau conseguiu driblar uma contradição intrínseca à literatura antilhana, que é o fato de que a representação da “autenticidade” para o olhar externo passa forçosamente por técnicas que a evidenciam. No romance *La grande drive des esprits*, a autora evitou isso ao colocar, no interior da narrativa, uma narradora-fotógrafa dotada de um “olhar de etnógrafa”, que agrada ao público das ilhas e da metrópole, porque não se vincula a um ponto de vista polarizado:

Assim, a narrativa se desenrola segundo uma perspectiva simultaneamente externa e interna, que duplica a da autora. A narração de *La grande drive des esprits* adquire dessa maneira uma característica típica de uma geração de antilhanos nascidos na França cuja vida é partilhada /se divide entre a ilha de seus ancestrais e a metrópole<sup>100</sup> (Arnold, 2020, p. 297).

Em *La grande drive des esprits*, Pineau também inova ao usar a ironia para retratar certos valores crioulos e tradições culturais antilhanas: um grande exemplo é o fato de que a maior contadora de histórias do romance — a grande representante da oralidade crioula — é Célestina, que, além de ser uma personagem feminina, é também gaga. Pineau subverte o sagrado instituto da contação de histórias, frequentemente exercido por figuras masculinas com pleno domínio da retórica, inserindo uma contadora gaga. Somado a isso, o distanciamento da narradora em relação às narrativas dos outros personagens faz com que as histórias sejam

<sup>98</sup> No original: « *La fonction de ce récit est de convaincre le lecteur que le nègre de Guadeloupe doit trouver son salut dans les valeurs créoles centenaires, en dehors du circuit commercial dominé par les blancs* ».

<sup>99</sup> Isso será aprofundado no capítulo seguinte.

<sup>100</sup> No original: « *Ainsi, le récit se déroule selon une optique à la fois dedans et dehors, qui double celle de l'auteur. La narration de La grande drive des esprits acquiert de cette manière une caractéristique typique d'une génération d'Antillais nés en France dont la vie se partage entre l'île des ancêtres et la métropole* ».

transmitidas ao leitor a partir de uma perspectiva reflexiva e autocritica, e não como uma exaltação ingênua da cultura crioula.

Pineau atinge, ainda, outras nuances na sua representação das relações entre homens e mulheres, ao recuperar alguns lugares-comuns da literatura antilhana e retratá-los de forma paródica (Thomas, 2003). Em *La grande drive des esprits*, Sosthène, por exemplo, é a imagem típica do homem antilhano infiel e incapaz de controlar suas pulsões sexuais. Todas as suas aparições na narrativa estão ligadas com esse traço de personalidade, que é descrito de forma exagerada e caricatural: ele funciona como um personagem-tipo, cuja função principal é a de ecoar um estereótipo antilhano. “Ele rezava para resistir à tentação que governava seus sentidos, mas não podia impedir os impulsos da espada afiada, sempre pronta para o ataque, que tinha entre suas pernas<sup>101</sup>” (Pineau, 1999, p. 64). Apesar de ser um conquistador, Sosthène vive atormentado pelas suas aventuras sexuais; sempre arrependido e às voltas com sua Bíblia, suas rezas e penitências.

Com o avançar da narrativa, o leitor descobre que as pulsões sexuais incontroláveis do pai são a causa de uma maldição que pesa sobre a família e faz com que todos os descendentes de Sosthène sofram com algum problema congênito: Léonce tem a malformação no pé; Célestina é gaga; Gerty desenvolve um transtorno mental; e os gêmeos Paul e Céluta são descritos como seres perversos e diabólicos. Foi durante a juventude de Sosthène que tudo começou, quando ele se envolveu com uma moça virgem, “deflorando-a” sem se casar, e provocou a fúria da mãe dela. A mulher lhe rogou uma praga para a eternidade: “você terá todas as mulheres e nenhuma te amará. Será escravo do seu grande e longo pipi. E rezará dia e noite para sair das trevas<sup>102</sup>” (Pineau, 1999, p. 172-173).

A esposa, Ninette, por outro lado, embora anulada no plano do casamento, representa a imagem da mulher antilhana resiliente, que não só suporta todas as dificuldades sem se abater, mas também carrega a família nas costas. É ela, por exemplo, quem faz o pedido de casamento a Myrtha em nome de Léonce, conseguindo arranjar para o filho a união com a mulher que ele não tinha coragem de abordar. Ela sabe das traições do marido, mas as trata com desprezo e cuida de Sosthène como se ele fosse uma criança malcomportada. Na velhice, ela se torna uma espécie de curandeira da comunidade, assumindo outro lugar-comum da literatura antilhana. Suas ações são descritas no romance com ironia: “Bastava-lhe impor suas mãos miraculosas

---

<sup>101</sup> No original: « *Il priaît pour résister à la tentation qui gouvernait ses sens, mais ne pouvait empêcher les élans su sabre affilé, toujours prêt à l'abordage, qu'il serrait entre les jambes* ».

<sup>102</sup> No original: « *Tu auras toutes les femmes et pas une ne t'aimera. / Tu serás l'esclave de ton grand long coco. Et tu prieras jour et nuit pour sortir des ténèbres* ».

para que uma grande luz irrompesse prontamente levando nas suas chamas o objeto de feitiçaria. Revelou-se mais tarde que a Santa Virgem em pessoa descia ao pátio de Ninette<sup>103</sup>” (Pineau, 1999, p. 119).

A representação desses dois personagens, Sosthène e Ninette, exemplifica como Pineau usa o humor para dialogar com essas tradições e lugares-comuns da literatura crioula. O próprio tipo de humor explorado no romance é também uma forma de reverenciar essa herança cultural, pois o riso ligado à caricatura e ao exagero é um traço típico da narração oral antilhana. Segundo Ralph Ludwig (2022), a cultura crioula carrega vestígios do humor popular e grotesco que remonta a Rabelais.

Ao lado desses personagens-tipo já consagrados na tradição literária das Antilhas, há outros que desafiam esses padrões e representam as transformações culturais em curso nas últimas décadas. Léonce, por exemplo, é um homem que não corresponde aos clichês da masculinidade antilhana (Thomas, 2003). A sua malformação no pé faz com que seja rejeitado no exército quando tenta se alistar para lutar na Segunda Guerra Mundial, o que é visto como um grande golpe à sua virilidade. Além disso, ele é um marido fiel, trabalhador e fortemente vinculado ao plano doméstico, já que é ele quem enfeita a casa para receber Myrtha e é ele quem cuida do jardim crioulo — tarefa que cabe normalmente às mulheres (Arnold, 2020). Ele também possui o dom de conversar com o espírito da avó, de quem cuidou no leito de morte, recebendo orientação espiritual dela, o que simboliza sua capacidade de comunicação com o feminino.

Gerty é outra personagem moderna; ela é uma mulher culta, que mora sozinha em uma grande casa comprada com as próprias economias do trabalho como professora. Além disso, ela descobre o feminismo através da leitura: “Ela lia. Ela se instruía. Ela se cultivava. A sorte da mulher lhe interpelava. Acabava de terminar a leitura de *A mística feminina*, de Betty Friedan, e seguia agora, com uma atenção particular, os avanços do MLF<sup>104</sup>”<sup>105</sup> (Pineau, 1999, p. 204). Apesar de representar uma figura inteligente e emancipada, o retrato de Gerty não está livre da zombaria que caracteriza os demais personagens, já que o destino dela é se apaixonar perdidamente pelo escritor Victor Hugo, o que a leva a perder o equilíbrio mental.

<sup>103</sup> No original: « *Il lui suffit d'imposer ses mains miraculeuses pour qu'une grande lumière jaillisse aussitôt emportant dans ses flammes l'objet de sorcellerie. On révéla plus tard que la Sainte Vierge elle-même descendit dans la cour de Ninette* ».

<sup>104</sup> *Mouvement de Libération des Femmes*.

<sup>105</sup> No original: « *Elle lisait. Elle s'instruisait. Elle se cultivait. Le sort de la femme l'interpellait. Elle venait de terminer la lecture de *La Femme mystifiée*, de Betty Friedan et suivait maintenant, avec une attention particulière, les percées du MLF* ».

*La grande drive des esprits*, portanto, homenageia, através da paródia, alguns tipos tradicionais do romance antilhano, colocando ao lado deles personagens que representam valores mais modernos e globalizados. Arnold (2020) sustenta que a estratégia foi inteligente, porque, assim, Pineau conseguiu alcançar “um equilíbrio satisfatório entre os motivos caros aos romancistas crioulistas e as experiências de várias gerações de mulheres de uma mesma família<sup>106</sup>” (2020, p. 299), tornando-se, assim, um dos maiores nomes de uma Crioulidade “*au féminin*”.

*La Grande drive des esprits* é um rico romance que detalha a variedade das relações de gênero e revela uma variedade de estereótipos que são em seguida revertidos. Há certamente elementos da mulher forte e do homem fraco nos seus retratos, mas Pineau raramente reduz seus personagens a um aspecto e frequentemente possibilita que eles transitem entre uma variedade de características diferentes. A progressão das imagens de masculinidade e feminilidade do tempo da escravidão para o contexto contemporâneo ilustra a forma pela qual as relações de gênero evoluíram com o tempo<sup>107</sup> (Thomas, 2003, p. 1137).

No próximo subcapítulo, pretendo me debruçar sobre a exploração das categorias do espaço e do tempo no romance *La grande drive des esprits*, que são elementos centrais nas convenções literárias antilhanas associadas à Negritude e à Crioulidade e foram recuperadas por Pineau para compor a narrativa.

### **3.2. Espaço-tempo em vertigem: a ilha-personagem e o tempo circular na narrativa crioula de *La grande drive des esprits***

As ilhas são lugares que alimentam o imaginário: são a imagem de um paraíso preservado, mas também carregam um lado obscuro, já que sua insularidade as torna espécies de prisões a céu aberto — que evocam a imagem de Robinson Crusoé, isolado e impedido de retornar. Os atributos geográficos singulares da ilha fazem com que seja um lugar propício para a projeção de sonhos ou medos. No *Dicionário de Símbolos* (2001), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant explicam que a ilha é um dos temas fundamentais da literatura. Mundo em miniatura, a ilha evoca o refúgio: “contra os embates das ondas o homem procura o socorro do

---

<sup>106</sup> No original: «réalise un équilibre satisfaisant entre les motifs chers aux romanciers créolistes et les expériences de plusieurs générations de femmes d'une même famille».

<sup>107</sup> No original: “*La Grande Drive des esprits* is a rich novel detailing a variety of gender relations and revealing a number of stereotypes which are subsequently reversed. There are certainly elements of the strong woman and the weak man in her portraits, but Pineau rarely reduces her characters to one trait and often allows them to move through a variety of different characteristics. The progression of images of masculinity and femininity from time of slavery to the contemporary context illustrates the way in which gender has evolved with time”.

rochedo” (2001, p. 502). Também aparece como lugar de mistério e surpresas, associada ao sobrenatural e ao maravilhoso na literatura céltica (Chevalier; Gheerbrant, 2001).

Para Gilles Deleuze (2013), sonhar com uma ilha, é sonhar com a separação, porém, esse rompimento possibilita a criação. Isolado do resto do mundo, o homem se funde com a ilha, tornando-se a consciência do espaço: “não é mais a ilha que é separada do continente, é o homem que se encontra separado do mundo estando na ilha. Não é mais a ilha que se forma a partir do núcleo da terra através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas<sup>108</sup>” (Deleuze, 2013, p. 8).

As ilhas são, portanto, locais carregados de significação simbólica no imaginário coletivo. Sua morfologia, menos ancorada e rígida que o continente, favorece a criação de novos parâmetros de compreensão do mundo. Por esse motivo, a ilha é o primeiro componente a ser articulado de forma simbólica nas narrativas antilhanas.

A natureza insular do território e as condições climáticas extremas das ilhas fazem com que o espaço adquira os contornos de um personagem na vida dos antilhanos, já que sua presença se impõe de forma inescapável. As ilhas que formam Guadalupe ficam em uma região que tem vulcões ativos, ciclones, terremotos, maremotos e alternância entre climas extremos, de seca e chuvas intensas.

A natureza é de fato extremamente diversificada em uma pequena ilha como Guadalupe, em razão das grandes e rápidas variações de altitudes e de solos. Em dez quilômetros, passa-se do nível do mar ao topo culminante do vulcão Soufrière a cerca de mil e quinhentos metros de altura. O centro da ilha, a Grande-Terre, é plana, calcária, seca e quase sem água. A Basse-Terre vulcânica abriga a floresta tropical úmida, rica em grandes árvores e em emaranhados densos de trepadeiras e epífitas. Bem entre as duas se estende o mangue, reserva de vida de uma fauna marinha, terra conquistada de um pântano de manguezais cujas raízes em forma de palafitas fixam a areia e o fundo na luta da ilha contra os ataques do mar<sup>109</sup> (Maximin, 2006, p. 88).

Mas o espaço geográfico da ilha, na literatura das Antilhas, não é aquele ligado às convenções arcádicas e classicistas. A paisagem, frequentemente hostil, está de tal forma intrincada com o discurso e a elaboração dos personagens que, segundo a pesquisadora Françoise Simasotchi-Bronès (2004), adquire uma dimensão hermenêutica. O espaço integra o

---

<sup>108</sup> No original: « *c'est n'est plus l'île qui est séparée du continent, c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île. Ce n'est pas plus l'île qui se crée du fond de la terre à travers les eaux, c'est l'homme qui recrée le monde à partir de l'île et sur les eaux* ».

<sup>109</sup> No original: « *La nature est en effet extrêmement diversifiée dans une petite île comme la Guadeloupe, en raison des grandes et rapides variations d'altitudes et de sols. En dix kilomètres, on passe du niveau de la mer au sommet culminant de la Soufrière à près de mille cinq cent mètres. La moitié de l'île, la Grande-Terre, est plate, calcaire, sèche et presque sans eau. La Basse-Terre volcanique abrite la forêt tropicale humide, riche en grands arbres et en entrelacs touffus de lianes et d'épiphytes. Juste entre les deux s'étale la mangrove, réserve de vie d'une faune marine, terre gagnée sur un marécage de palétuviers dont les racines-échasses fixent le sable et les fonds pour la lutte de l'île contre les assauts de la mer* ».

romance antilhano em um plano estrutural, sendo, assim, um componente fundamental para a construção dos significados da narrativa.

Além disso, a ilha — como qualquer outro espaço — é portadora de memória, carregando em suas superfícies e profundezas as marcas de tudo o que nela se passou, e a memória da escravidão é uma sombra persistente que macula o presente. O espaço está ligado com sua dimensão histórica e “o inconsciente coletivo antilhano porta indiscutivelmente, em si, a memória de uma perda múltipla e danosa: essa perda de liberdade, essa perda de espaço, mas igualmente perda de si e de sua identidade<sup>110</sup>” (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 140).

Glissant (2021) afirma que a literatura antilhana é caracterizada por um desejo histórico, originado por essa ferida original. O enfrentamento dessa sombra é assumido pela literatura como uma espécie de missão de reconquista. Essa característica impede que o espaço seja estetizado a partir da convenção paisagem-cenário, porque, nas Antilhas, a natureza está implicada na história, “tornando-se ela também uma personagem falante” (2021, p. 100).

A articulação do espaço e do tempo tem, assim, um papel fundamental e específico na literatura das Antilhas, presente tanto no conteúdo quanto na estrutura dos textos. “Se o questionamento sobre a noção de país se mantém como uma problemática essencial da literatura caribenha, é porque ele coloca em causa a memória<sup>111</sup>” (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 139). A memória constitui o farol na busca dos antilhanos para significar uma identidade fragmentada e é ela o elemento que faz espaço e tempo se entrelaçarem numa união circular. Segundo Glissant (1997, p. 260), na literatura das Antilhas, o tempo avança e retrocede como um mecanismo espiral: “há aqui um retorno em espiral, contagioso e trágico, opaco e decisivo, pelo qual não apenas um herói eleito, mas um povo inteiro desejará retornar à fonte do seu tempo<sup>112</sup>”.

Neste subcapítulo, pretendo demonstrar que, no romance *La grande drive des esprits*, Pineau constrói uma narrativa em que o espaço e o tempo são articulados como elementos hermenêuticos, simbólicos da percepção de mundo dos antilhanos. Ao fazer isso, a autora retoma um motivo caro para os autores da Negritude e da Crioulidade, mas faz isso à sua própria maneira, adotando um distanciamento relativamente irônico.

---

<sup>110</sup> No original: « *L'inconscient collectif antillais porte indiscutablement, en lui, une mémoire d'une perte multiple et dommageable : cette perte de liberté, cette perte d'espace, mais également perte de soi et de son d'identité* ».

<sup>111</sup> No original: « *si le questionnement sur la notion de pays reste une problématique essentielle de la littérature caribéenne, c'est qu'il met en cause la mémoire* ».

<sup>112</sup> No original: « *il y a ici un retour en spirale, contaminant et tragique, opaque et décisif, par quoi non seulement un héros élu mais un peuple voudront revenir à la source de leur temps* ».

### 3.2.1. Guadalupe, terra inquieta

Segundo Françoise Simasotchi-Bronès (2004), os indivíduos romanescos costumam se relacionar com o espaço antilhano de duas formas: ou a partir do desejo do enraizamento ou por meio da errância e da deriva, e muitas vezes esses dois modos aparecem de forma articulada. Para Ralph Ludwig (2022), a palavra *drive* — que aparece no título do romance aqui analisado — é uma expressão em crioulo que se aproxima do conceito de errância. Em francês medieval, *drive* se relacionava com o vocabulário náutico, aludindo aos barcos à deriva, aqueles que perderam o controle dos seus movimentos, que estão à mercê dos ventos e das correntezas. O termo, ligado à linguagem marítima, torna-se um conceito fundador da sociedade crioula. Segundo Mérine Céco (2022), *drive* é uma filosofia de vida baseada na estratégia de desvio como artifício.

Em crioulo, os termos *drivè/drivayè*, que já evocamos, designam ao mesmo tempo a perambulação física, tal como pode ocorrer no seio da sedentariedade, e uma postura de nomadismo, que remete a formas de estruturar a errância em um contexto de insularidade. Assim *drivé* é tanto passear, perambular, quanto estar na permanência de uma espécie de mobilidade imaginada, como resposta à limitação da clausura de uma ilha e da ordem colonial. [...] como a errância, ela [a *drive*] se desdobra, não somente no espaço, mas também em um tempo e um imaginário indefinidos, proporcionando uma experiência de vida onde as conexões se fazem ‘aqui e acolá’, de maneira imprevisível e não premeditada e onde o fim do movimento é excluído desde logo<sup>113</sup> (Céco, 2022, p. 254).

Essa ausência de controle sobre os próprios movimentos se relaciona com a ideia de fatalidade; a alternância entre alegrias e tristezas de forma aleatória. A vida dos personagens nos romances antilhanos costuma ser determinada por regimes cílicos, que se sucedem como períodos de ascensão e queda. O equilíbrio é sempre precário e os momentos de prosperidade costumam ter curta duração, rapidamente perturbados por acontecimentos tristes, enfrentados pelos personagens com resignação. Essa sequência cílica é simbolizada na literatura pela instabilidade do espaço geográfico da ilha, já que Guadalupe é periodicamente ameaçada por eventos climáticos rigorosos e, por vezes, desastrosos. O espaço aparece, muitas vezes, como elemento portador da fatalidade que desencadeia os destinos trágicos (Simasotchi-Bronès, 2004). No romance *Pluie et vent sur Télimée Miracle*, por exemplo, os momentos de crise da

<sup>113</sup> No original: « *En créole, les termes drivè / drivayè que nous avons déjà évoqués désignent tout à la fois la déambulation physique, telle qu'elle peut se déployer au sein de la séentarité, et une posture de nomadisme renvoyant à des formes d'aménagement de l'errance en contexte d'insularité. Ainsi drivé, c'est tout autant se balader, vadrouiller, qu'être dans la permanence d'une sorte de mobilité imaginée, comme réponse à la contrainte de la clôture d'une île et de l'ordre colonial. [...] comme l'errance, elle [la drive] se déploie, non seulement dans l'espace, mais aussi dans un temps et un imaginaire indéfinis, engageant une expérience de vie où les connexions se font 'ça et là', de manière imprévisible et non prémeditée et où le terme du mouvement est d'emblée exclu* ».

vida da personagem sempre são pressagiados por eventos da natureza; é um rigoroso *hivernage*<sup>114</sup> que desencadeia a separação de Télumée de seu primeiro companheiro.

Françoise Simasotchi-Bronès (2004) fala que há uma espécie de antropomorfização do espaço, como se a ilha-personagem compartilhasse com os seres humanos seus sentimentos e fosse capaz de provocar acontecimentos voluntariamente. A ilha-terra é associada com os ciclos de prosperidade dos personagens, espelhando suas alegrias em irrupções de fertilidade e abundância e pressagiando momentos de crise com violentos cataclismos. O fértil se torna desértico e vice-versa, como espelho do estado de espírito dos personagens. Em *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, a terra, que antes não germinava nada, fica exuberante quando Télumée vive uma união feliz: “E nessa bela estação da minha vida, tive meu golpe de sorte [...] Nossos alimentos saíam bem da terra, desse pedaço de morro mal desmatado, cheio de pedras, de tocos, que renasciam a cada ano, lançando brotos de um verde luminoso sobre as massas carbonizadas<sup>115</sup>” (Schwarz-Bart, 1995, p. 218).

A associação da natureza com os estados emocionais dos personagens é um recurso comum, que também foi explorado na literatura brasileira durante o Romantismo. Os escritores Românticos romperam com a convenção arcádica ao usar a natureza como recurso simbólico para representar os sentimentos dos personagens — e não exclusivamente como medida do belo e do harmônico. Segundo Antonio Cândido (2000), essa postura estava ligada a um desejo de “individuação nacional” e uma ânsia de “libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata — afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular” (Cândido, 2000, vol. II, p. 15-16). Podemos pensar, então, que essa é uma passagem necessária na construção de uma identidade estética nacional. Acredito que a representação da natureza no romance de Simone Schwarz-Bart, por exemplo, carrega uma aura de gravidade e de poeticidade que faz com que seja possível interpretá-la como mecanismo próprio de uma etapa de individuação da literatura antilhana. Na literatura de Pineau, porém, há uma ponta de escárnio na utilização desse recurso, que a aproxima da paródia. Embora a natureza seja utilizada para simbolizar o estado de espírito dos personagens em *La grande drive des esprits*, essas passagens são marcadas por certo exagero caricatural da cor local e por associações que se aproximam mais do banal do que do sublime, como neste

---

<sup>114</sup> De acordo com a definição contida no glossário de *Le discours antillais* (Glissant, 1997), nas Antilhas, a estação seca (que vai de fevereiro a agosto) e a estação chuvosa (que vai de setembro a janeiro) são chamadas de *carême* e de *hivernage*, respectivamente.

<sup>115</sup> No original: « *Et cette belle saison de ma vie, mon pied de chance était apparu [...]. Nos denrées sortaient bien de la terre, de ce morceu de coline à peine défriché, encombré de roches, de souches, qui renaissaient tous les ans, envoyant des surgeons d'un vert lumineux au-dessus des masses calcinés* ».

trecho: “É preciso dizer, sem pudor, que Léonce a satisfazia plenamente. Myrtha se derretia mais rápido que sorvete quando se aninhava no peito dele. Um doce de marido, um açúcar de coco, aquele safado, uma delícia de licor de laranja no primeiro de janeiro, e poeta... sentimental... O que mais pedir ao Senhor?<sup>116</sup>” (Pineau, 1999, p. 57).

As comparações são usadas de várias formas no romance. O jardim crioulo de Léonce, por exemplo, serve como símbolo de sua vida interior. Durante os preparativos do casamento, as sementes prosperam na terra e os animais crescem em abundância: “Tudo caminhava bem. Léonce plantava e colhia. As galinhas e os galos se multiplicavam. Os coelhos se vendiam às dezenas na feira; o viveiro não se esvaziava. Os porcos se esparramavam preguiçosamente, enormes no chiqueiro; no Natal, Léonce previa abater três<sup>117</sup>” (Pineau, 1999, p. 60). Quando Léonce se abate por ter sido recusado no exército, o jardim também entra em decadência; a terra, de repente, para de germinar.

Além disso, o jardim se torna mais exuberante todas as vezes que Léonce recebe visitas do espírito da sua avó. Quando Man Octavie aparece, o jardim se torna magnífico, repleto de plantas diferentes e pássaros de diversas espécies. A descrição do encontro espiritual envolve uma atmosfera onírica que associa o jardim com uma aura de luminosidade: “ao seu redor, o jardim que havia deixado sem um único fruto transbordava em abundância. Os galhos do abacateiro vergavam sob o peso dos frutos. As pimentas vermelhas, uma porção, vibravam nas folhas. Tangerinas, laranjas, toranjas, mil sóis em cada galho, perfumavam todo o morro<sup>118</sup>” (Pineau, 1999, p. 85).

Segundo Simasotchi-Bronès (2004), o jardim crioulo, nos romances antilhanos, é o terreno que carrega o processo de apropriação do espaço e conduz ao enraizamento do personagem em terra crioula. Ali, o ser romanesco se torna, de fato, mestre e possuidor. Além disso, o jardim está ligado com a busca por uma harmonia perdida com a natureza, pois constitui um ambiente pessoal seguro em um espaço natural que se mostra muitas vezes hostil. É uma terra de sonhos onde o mal não entra, ecoando a imagem do jardim do Éden.

Daniel Maximin (2006) também destaca o papel do jardim crioulo como espaço intermediário, em que natureza e cultura convivem harmoniosamente: “o jardim crioulo

<sup>116</sup> No original : « *Il faut dire, sans pudeur, que Léonce la comblait. Myrtha fondait plus vite que sorbet lorsqu'elle se fourrait au creux du fort poittrail. Une douceur de mari, un sucre à coco, ce bougre-là, un délice de shrubb au premier de janvier et poète... sentimental... Que demander de plus au Seigneur ?* ».

<sup>117</sup> No original: « *Tout marchait droit. Léonce plantait et récoltait. Les poules et coqs se multipliaient. Les lapins se vendaient par dix au marché; le clapier ne désemplissait pas. Les cochons se vautraient, énormes dans leur soue ; à la Noël, Léonce avait prédit d'en tuer trois* ».

<sup>118</sup> No original: « *Autour de lui, Le jardin qu'il avait laissé sans le moindre fruit regorgeait d'abondance. Les branches de l'avocatier ployaient sous leur charge. Les piments rouges, une multitude, éclataient dans les feuilles. Mandarines, oranges, pamplemousses, mille soleils à chaque branche, embaumait tout le morne* ».

adjacente à casa, receptáculo das ervas para a cozinha e das plantas ornamentais e medicinais, é, de certa forma, o espaço transicional entre natureza e cultura, sinal delicado da proteção e do enraizamento postulados<sup>119</sup>” (Maximin, 2006, p. 47). Na poética antilhana, o jardim, então, serve como uma espécie de extensão tanto dos personagens, quanto da própria ilha.

A casa é quase tão importante quanto o jardim enquanto símbolo de proteção, prosperidade e enraizamento. Durante o período escravagista, as casas antilhanas eram cabanas simples disponibilizadas pelos mestres de plantação (Simasotchi-Bronès, 2004); os moradores não eram, portanto, nem proprietários das casas onde eram alocados, nem tinham a opção de manifestar suas preferências sobre sua moradia. Era uma relação utilitária, sem alma e sem identidade. Assim, a possibilidade de escolher onde morar e criar um espaço para chamar de seu tem um significado muito valioso para os filhos e netos de escravizados. “A casa força o reconhecimento de uma legitimidade humana que autoriza a superação desse exílio espacial e identitário” (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 91).

Além disso, Daniel Maximin (2006) explica que, até os anos 1970, era comum ver em Guadalupe casas móveis. Construídas de forma superficial, sem fundações, as casas podiam ser transportadas por um caminhão quando as famílias se mudavam. Essa imagem é representada no romance *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, de Simone Schwarz-Bart, em que Télumée leva consigo sua morada a cada vez que se muda de comunidade: “Eu transportei minha casa ao oriente e a transportei ao ocidente, os ventos do leste, do norte, as tempestades me assaltaram e as chuvas fortes me lavaram, mas eu continuo sendo uma mulher sobre meus dois pés, e eu sei que o negro não é uma estátua de sal que se dissolve nas chuvas<sup>120</sup>” (Schwarz-Bart, 1995, p. 253-254). Essa imagem não está associada ao fantástico, mas representa uma situação que foi realidade nas ilhas durante muitos anos.

Em *La grande drive des esprits*, a casa é o elo que liga Myrtha a Léonce. Ela decide aceitar o pedido de casamento feito por Ninette sem nem mesmo ter visto o noivo, só por saber que ele tinha condições de lhe oferecer um lugar confortável onde morar. Depois de ter vivido muitos anos em construções precárias, o maior sonho de Myrtha era ter uma casa sua: “Diante do Senhor Deus, Jesus Cristo e da Virgem Maria, ela jurou se casar com o primeiro que

---

<sup>119</sup> No original: « *Le jardin créole qui jouxte la case, réceptacle des herbes pour la cuisine et des plantes ornementales et médicinales, est en quelque sorte l'espace transitionnel entre nature et culture, signe délicat de la protection et de l'enracinement postulés* ».

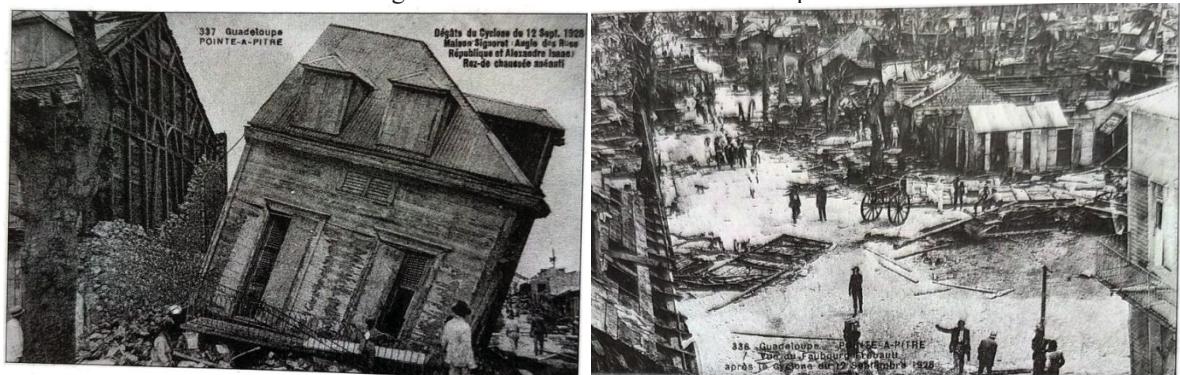
<sup>120</sup> No original: « *J'ai transporté ma case à l'orient et je l'ai transporté à l'occident, les vents d'est, du nord, les tempêtes m'ont assaillie et les averses m'ont délavée, mais je reste une femme sur mês deux pieds, et je sais que le nègre n'est pas une statue de sel que dissolvent les pluies* ».

realizasse essa quimera<sup>121</sup>” (Pineau, 1999, p. 39). Léonce, então, usou todas as suas economias para construir a mais bela casa da região. Localizada no alto de um morro, a casa era a única da comunidade que tinha vista para o mar. Além de simbolizar a elevação social do personagem, os morros são elementos que podem ser associados ao movimento da *marronnage*, já que era nas colinas em que os escravizados fugidos se estabeleciam (Simasotchi-Bronès, 2004).

Com a construção da casa, Léonce — que antes era desprezado na região em razão do seu pé torto — torna-se um homem respeitado e admirado; moradores de todos os cantos de Haute-Terre vêm até o morro só para ver a construção de perto. E a casa é descrita de forma a espelhar o componente humano, é humanizada ao ansiar, junto com Léonce, a chegada da noiva: “E, sobre o morro, na sua afetação de rendas e paetês, a casa nova esperava também, contando os dias que faltavam<sup>122</sup>” (Pineau, 1999, p. 41).

As catástrofes naturais aparecem nas narrativas como símbolos associados ao caráter errante dos personagens, ao *drive*, e às fatalidades. Os ciclones acontecem nas ilhas com regularidade anual (Maximin, 2006); não são eventos extraordinários, mas algo que é esperado em determinada época do ano, variando apenas em intensidade. Em 1928, Guadalupe foi atingida por um ciclone que ficou marcado na história por ter sido extremamente destrutivo. Depois da sua passagem, as ruas ficaram cheias de escombros de casas e barcos despedaçados, as infraestruturas do país foram destruídas e, segundo dados oficiais, houve 1.300 mortes<sup>123</sup>. Algumas imagens da destruição foram imortalizadas nos postais publicados no livro *Guadeloupe d'antan* (2007), de Gisèle Pineau.

Figura 7 – Ciclone de 1928 em Guadalupe



Fonte: Pineau, 2007.

<sup>121</sup> No original: « *Devant le Seigneur-Dieu, Jésus-Christ et la Vierge Marie, elle fit le serment d'épouser le premier qui réaliserait cette chimère* ».

<sup>122</sup> No original: « *Et sur le morne, dans sa coquetterie de fanfreluches et de dentelles, la case neuve espérait aussi, comptant les jours restants* ».

<sup>123</sup> Informações disponíveis em: <https://la1ere.franceinfo.fr/guadeloupe/basse-terre/guadeloupe/il-y-90-ans-cyclone-1928-626684.html>. Acesso em: 25 mai. 2025.

Esse evento traumático da memória de Guadalupe aparece ficcionalizado em vários romances da literatura das ilhas. Em *La grande drive des esprits*, a tragédia é mencionada de passagem, em um capítulo que fala sobre a 2<sup>a</sup> Guerra Mundial — na qual muitos antilhanos lutaram como soldados franceses. “Nosso mar, possuído por sua vez, atirou suas ondas sobre a terra. Os raios rasgando sua tela de fundo, o céu se abriu, negro. ‘Chegamos ao alvorecer dos últimos dias!’, anunciam os mais antigos, descobrindo a colônia devastada no dia seguinte a esse bacanal<sup>124</sup>” (Pineau, 1999, p. 124).

O vulcão La Soufrière, em Guadalupe, é outro símbolo usado na literatura para representar a instabilidade<sup>125</sup>. A última erupção do vulcão — ocorrida em 1976 — foi do tipo freática<sup>126</sup>, de modo que não houve grande destruição. O principal sofrimento dos moradores foi ter que sair às pressas de suas casas, deixando para trás animais e objetos, tendo em vista a ordem de evacuação emitida pelas autoridades.

O cineasta alemão Werner Herzog gravou um documentário em curta-metragem em Guadalupe nessa ocasião, intitulado de *La Soufrière: à espera de uma catástrofe inevitável [Warten auf eine unausweichliche Katastrophe]* (1977). O objetivo do filme, mais do que o de registrar as imagens do vulcão em si, foi filmar e entrevistar os habitantes que optaram por permanecer na região de Basse-Terre quando houve o alerta de evacuação por parte das autoridades. Nas imagens, vemos uma cidade-fantasma, já completamente esvaziada pelos moradores, ocupada apenas por animais e pelos poucos homens que ficaram para trás. A atmosfera é de espera e de tensão; Herzog, que narra em *off*, comenta que os semáforos continuaram funcionando, uma televisão ficou ligada e perambulavam pela cidade somente cachorros, porcos, galinhas e burros, esfomeados. Questionado sobre o motivo de ter se recusado a partir, um dos entrevistados expressa uma postura de resignação: “Estou aqui porque é a vontade de Deus. Estou esperando a minha morte. E, de qualquer forma, eu não saberia para onde ir<sup>127</sup>” (*La Soufrière*, 1977).

<sup>124</sup> No original: «*Notre mer, possédée à son tour, jeta ses vagues sur la terre. Des éclairs fendant sa toile, le ciel s'ouvrit, noir. ‘Nous arrivons à l'aube des derniers jours!’ annoncèrent les vieilles gens, découvrant la colonie ravagée au lendemain de cette bacchanale.*»

<sup>125</sup> Também na ilha da Martinica há um vulcão ativo perigoso, a *Montaigne Pelée*. Em 1902, aconteceu uma violenta erupção que matou todos os habitantes da cidade de Saint Pierre — cerca de 30.000 pessoas — exceto um homem, que era prisioneiro em um porão com a face voltada para o mar e, por essa circunstância, conseguiu se salvar. Informações disponíveis em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i18123581/l-eruption-de-la-montagne-pelee-en-1902>. Acesso em 28 maio 2025.

<sup>126</sup> Erupção caracterizada por uma explosão violenta de vapor, cinzas e fragmentos de rocha e solo, em que não necessariamente há saída de lava.

<sup>127</sup> No original: “*I’m here because it’s the God’s will. I’m waiting for my death. And I wouldn’t know where to go anyway*”.

Figura 8 – O último homem na cidade-fantasma



Fonte: La Soufrière, 1977.

É possível estabelecer um paralelo entre o documentário e o romance *La grande drive des esprits*, já que a erupção do vulcão La Soufrière de 1976 é mencionada no livro e a narradora-etnógrafa reage de forma muito similar a Werner Herzog no curta-metragem. Equipada com sua câmera fotográfica, ela se dirige para o epicentro da catástrofe, com o desejo de registrar a multidão que deixava a cidade às pressas.

Com uma espécie de febre, fotografei as casas sobre as carroças da providência, as pessoas a pé, com o olhar perdido, como empurradas em direção a uma salvação sem rosto, as crianças aos prantos, os velhos corpos ainda atordoados por terem sido obrigados a abandonar galinhas, porcos, casa, utensílios domésticos. Recarreguei vinte vezes minha Leica da época, imortalizando os carros que avançavam devagar, carregados de colchões, malas e velhas latas de mantimentos enferrujadas. Nada podia se perder<sup>128</sup> (Pineau, 1999, p. 210).

Herzog e a narradora-etnógrafa de *La grande drive des esprits* retratam o sentimento de impotência e desamparo diante de forças naturais que se impõem de forma absoluta na região. As ilhas são espaços ambíguos: por um lado, lugares paradisíacos, tropicais, exuberantes, por outro, locais inóspitos, instáveis e até mórbidos. Esse aspecto mais obscuro costuma ser visto como uma maldição, associada ao passado de escravidão: “a riqueza da ilha, é a causa do seu inferno. Essa terra fértil, tropical, é explorada da mesma forma que o escravizado, sem trégua nem descanso, sem a possibilidade de esgotamento<sup>129</sup>” (Maximin, 2006, p. 90). Na literatura, esses dois aspectos são representados como oscilações de humor, como se as ilhas fossem seres temperamentais que expressam seus sentimentos através de ciclones, erupções e tempestades.

<sup>128</sup> No original: « *Avec une espèce de fièvre, je photographiai les cases sur les chars de la providence, les personnes à pied, hagardes, comme poussés vers un salut sans visage, la marmaille en pleurs, les vieux-corps tout sonnés encore d'avoir dû abandonner poules, cochons, case, ménage. Je rechargeai vingt fois mon Leica de l'époque, immortalisant les autos ralenties, coiffés de matelas, valises et vieilles cantines rouillées. Il ne fallait rien perdre* ».

<sup>129</sup> No original: « *La richesse de l'île, c'est la cause de son enfer. Cette terre fertile, tropicale, est exploitée au même titre que l'esclave, sans jachère ni repos, sans postulation d'épuisement* ».

### 3.2.2. *Le temps d'aller, le temps de virer*

“Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente”.  
*(Performances do tempo espiralar, Bunseki Fu-Kiau apud Martins)*

Simone Weil (1949) elenca o enraizamento entre as necessidades mais importantes da alma humana. Para ela, “um ser humano se enraíza através da sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro<sup>130</sup>” (1949, p. 45). O sentimento de pertencimento a um lugar, portanto, possui uma relação estreita com a passagem do tempo, pois é fortalecido por associações retroativas e prospectivas. Além disso, não se forma pela mera presença do corpo, mas pelo poder de agência sobre o destino de uma coletividade, que cria um vínculo de afeto e de identificação com o espaço.

Nas Antilhas, há uma fissura tanto na questão temporal, quanto no aspecto da participação. O espaço das ilhas evoca permanentemente para os antilhanos a diáspora, a violência de terem sido arrancados de seu espaço original. A separação traumática foi ao mesmo tempo material e espiritual, já que, além da ruptura geográfica, os escravizados foram alienados da sua língua, da sua cultura, das suas crenças e hábitos. Por muito tempo, foram também privados de qualquer possibilidade de autodeterminação política nesse novo território, excluídos da participação nas decisões do Estado. Essa perda equivale, segundo Simasotchi-Bronès (2004), a uma privação de identidade absoluta. Além disso, diferentemente dos países africanos, que conquistaram a independência da metrópole, as ilhas continuam até hoje politicamente vinculadas à França, o que torna a relação com o espaço uma questão bastante singular para os antilhanos. Como se apropriar de um lugar quando ele não se ancora no seu passado e nem propriamente no presente?

Assim, a aceitação do espaço das ilhas como seu habitat foi um processo lento e doloroso para os antilhanos, diretamente relacionado com a memória da escravidão. Na literatura, é comum a representação das imagens da queda, da vertigem e da instabilidade, ligadas à questão do espaço-tempo (Simasotchi-Bronès, 2004).

A leitura do espaço feita pelo personagem é forçosamente um empreendimento patético e desestabilizador, como o é sua história, e é isso que pode por vezes o conduzir ao desespero ou mesmo à loucura. A dificuldade não está somente no reconhecimento do passado, mas na sua aceitação pelo personagem, porque a memória antilhana atualizada pelo espaço é acompanhada de *pathos*. Está sem dúvida

---

<sup>130</sup> No original: « *Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir* ».

aí a origem do motivo discursivo recorrente e obsessivo do ‘país maldito’ no romance caribenho<sup>131</sup> (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 141).

Na visão de Glissant (1997), a poética do continente americano é caracterizada pela busca da duração, enquadrada em um horizonte aberto e fragmentado, enquanto as poéticas europeias são marcadas pela inspiração do instante, por uma convenção estilística que se volta ao minucioso e à exposição consecutiva, linear. A duração se expressa na literatura antilhana como uma estética de repetição e desvio, onde os personagens se confrontam com o mesmo tipo de situações repetidas vezes e, em cada uma, precisam propor resoluções exemplares. Confrontar o tempo é, ali, negar a linearidade e perceber a realidade a partir de fragmentos de duração, que se apresentam de forma amontoada ou em vertigens. “O conto antilhano delimita uma paisagem não-possuída: é a anti-História [...] as bruscas mudanças de tom, a ruptura contínua da narrativa e seus ‘desvios’, cuja acumulação faz a medida não-unívoca do conjunto<sup>132</sup>” (Glissant, 1997, p. 263-264).

Além disso, há a obsessão com a genealogia. O regime escravagista impossibilitou a reconstituição de uma linhagem familiar e a representação da família se tornou onipresente na literatura das Antilhas como vestígio dessa confusão na origem. Aliado a isso, o retrato de uma família ao longo de gerações torna possível evocar toda uma fatia da história, como estratégia de simbolizar a vivência de um povo inteiro. É um recurso que permite associar memória individual e memória coletiva, possibilitando a concretização da proposta romanesca de preencher as lacunas da história antilhana. “Devolvendo à comunidade o controle sobre seu tempo e sua história, o romance concorre para libertá-la de sua alienação e restaurá-la em sua humanidade<sup>133</sup>” (Simasotchi-Bronès, 2004, p. 194).

O romance *La grande drive des esprits* traz em sua estrutura e conteúdo várias relações com o tempo. A questão está presente de forma explícita na organização da narrativa, já que menções ao tempo estão presentes tanto nas duas partes que estruturaram o romance (“O tempo de ir” [*Le temps d’aller*] e “O tempo de dar a volta” [*Le temps de virer*]), como em alguns títulos de capítulos, como: “Um fragmento de tempo” [*Une pièce de temps*], “A pausa de 1937”

<sup>131</sup> No original: « *La lecture de l'espace faite par le personnage est forcément une entreprise pathétique et déstabilisante, comme l'est son histoire, et c'est ce qui peut parfois le conduire au désespoir ou même à la folie. La difficulté n'est pas seulement dans la reconnaissance du passé mais dans son acceptation par le personnage, car la mémoire antillaise mise au jour par l'espace s'accompagne de pathos. C'est sans doute là l'origine du motif discursif récurrent et obsessionnel du 'pays maudit' dans le roman caribéen* ».

<sup>132</sup> No original: « *le conte antillais délimite un paysage non-possédé: c'est l'anti-Histoire. [...] les brusques retours de ton, la continue rupture du récit et ses 'départs', dont l'accumulation fait la non-univoque mesure de l'ensemble* ».

<sup>133</sup> No original: « *En rendant à la communauté la maîtrise de son temps e de son histoire, le roman concourt à sa désaliénation et la restaure dans son humanité* ».

[*La pause de 1937*], “Ciclone, tricentenário e guerra” [*Cyclone, tricentenaire et guerre*] e “A conspiração do passado” [*Le complot du passé*].

O texto também é repleto de datas e indicações históricas precisas, como o ciclone de 1928 que atingiu as ilhas, o tricentenário de incorporação de Guadalupe à França, celebrado em uma grande missa, a Segunda Guerra Mundial, a erupção do vulcão La Soufrière em 1976 etc. Essas alusões ancoram a narrativa em um plano histórico preciso, mapeando a memória individual dos personagens em um plano coletivo mais amplo.

A divisão do romance em duas partes intituladas de “O tempo de ir” e “O tempo de dar a volta” é uma forma de aludir à trajetória espiralar do tempo de que falava Glissant (1997). A pesquisadora Leda Martins (2021) explica que, no tempo espiralar, há uma espécie de eterno retorno, mas nunca exatamente no mesmo ponto. Nos ciclos espiralares, o tempo avança em movimentos anelados de retroação, nos quais “há permanência e repetição em diferença” (Martins, 2021, p. 204). A vida dos personagens de *La grande drive des esprits*, inserida nessa experiência do tempo espiralar, não é narrada de forma linear e progressiva, mas de maneira labiríntica.

Naqueles tempos malditos em que os negros se arrastavam de quatro no canal da desolação, Léonce estava prestes a completar seus dezesseis anos. Myrtha não tinha cruzado seu caminho ainda. E os dois não sabiam que seu casamento já estava escrito para o ano de 1933, apenas dois anos antes da festa do Tricentenário da incorporação de Guadalupe pelos franceses e da construção da Santa Cruz em terra pagã. [...] Celebrou-se a grande missa do Tricentenário no vulcão La Soufrière, em 30 de setembro de 1935. Os fiéis acorreram de todas as paróquias. É preciso dizer que o Senhor Tricentenário se tornou uma espécie de santo muito popular. Muitas pessoas humildes, mesmo sem conhecer sua imagem ou sua localização no cemitério, rezavam para ele com ardor e fé<sup>134</sup> (Pineau, 1999, p. 124-125).

Os “tempos malditos” mencionados no início dizem respeito à época que sucedeu o ciclone de 1928. Dali, a narradora pula para 1933, quando aconteceria o casamento dos personagens Léonce e Myrtha, e, logo em seguida, avança para o ano de 1935, quando acontece a grande missa do Tricentenário, a qual, por sua vez, é uma celebração da incorporação de Guadalupe como território francês. Isso tudo acontece na abertura da segunda parte do romance, em que é tempo de voltar. E é, de fato, um retorno que acontece neste início, porque, no final da primeira parte, a história já havia avançado até o ano de 1937, de modo que o casamento, o

<sup>134</sup> No original: « *En ces temps maudits où les nègres marchaient à quatre pattes dans le canal de la désolation, Léonce touchait ses seize ans. Myrtha n'avait pas encore croisé sa route. Et ces deux-là ne savaient pas que leur mariage était déjà écrit pour l'année 1933, juste deux ans avant la fête du Tricentenaire de la prise de possession de la Guadeloupe par les Français et l'érection de la Sainte Croix en terre païenne. [...] On célébra la grande messe du Tricentenaire à la Soufrière, le 30 septembre 1935. Les fidèles accourent de toutes les paroisses. Il faut dire que Monsieur Tricentenaire était devenu un genre de saint très populaire. Bien des humbles, même s'ils ne connaissaient pas sa figure et son emplacement au cimetière, le priaient avec ardeur et foi ».*

ciclone e o tricentenário já estavam no passado da narrativa. Nesse único parágrafo, então, a história avança e retrocede em um movimento vertiginoso, de forma a incorporar a concepção do tempo espiralar.

Além disso, ao contrário dos romances psicológicos e intimistas ligados às convenções estéticas europeias, *La grande drive des esprits* traz uma história bastante fragmentada, que cobre um período de pelo menos cinco décadas em apenas 200 páginas. Cada capítulo é construído quase como um pequeno conto, trazendo episódios completos e bastante diferentes entre si, de forma que não há um encadeamento precisamente progressivo e linear entre eles. Isso acontece sobretudo na segunda parte, o que se percebe pelos títulos de uma sequência de capítulos (“Célestina”, “Uma antiga maldição” [*Une antique malédiction*], “Paul, Romaine et Céluta”, “France et Prospère”). Outro ponto que contribui para a fragmentação temporal é o sistema de “telefone sem fio”: Célestina — que conta a maior parte das histórias para a narradora — sequer era viva na primeira parte do romance, de forma que mesmo ela ouviu aqueles acontecimentos de terceiros. Essa cadeia de transmissão das narrativas é marcada por uma vertigem temporal que, inevitavelmente, causa distorções no relato. Assim, o leitor não tem condições de construir um quadro detalhado e preciso dos acontecimentos, tampouco de acessar um aprofundamento psicológico dos personagens.

A questão genealógica, presente na apresentação de diversas gerações da família de Léonce, possibilita, ainda, a reconstrução de uma memória coletiva a partir de um grupo restrito de pessoas e a formação de uma perspectiva distanciada dos acontecimentos. Com a fragmentação discursiva e temporal em *La grande drive des esprits*, Pineau se insere no projeto crioulista de apropriação do tempo histórico por meio da literatura, contribuindo para evidenciar o que houve de permanências e transformações nas Antilhas com a passagem do tempo.

#### 4. LA PAROLE DE NUIT: O IMAGINÁRIO MÍSTICO ANTILHANO NO ROMANCE *LA GRANDE DRIVE DES ESPRITS*

“Eles, os ocidentais, escolheram a ciência diurna — continua o professor —, que chamam simplesmente de ciência. Nós, ao contrário, adotamos a ciência da noite, que os ocidentais chamam, pejorativamente, de superstição [...] Claro, o país da morte é mais distante. Um pouco mais distante, um pouco mais próximo, o importante é que ele é invisível”.  
*(País sem chapéu, Dany Laferrière)*

A proximidade entre os vivos e os mortos e a “ciência da noite” são elementos explorados em muitas narrativas do Caribe francófono. Há várias histórias com espíritos, zumbis, maldições, feitiçaria, mas não num registro exclusivamente fantástico, já que sempre situados em um universo sócio-histórico bastante realista. Ao leremos essas narrativas, logo vem à mente a ideia de um realismo mágico ou maravilhoso, ligado a uma percepção que habita as terras americanas de formação mestiça.

Meu objetivo, inicialmente, era compreender se era possível pensar a literatura antilhana na mesma chave do realismo mágico ou maravilhoso da América Latina hispânica. Com o passar das minhas leituras, fui entendendo que o maravilhoso presente nas narrativas antilhanas representa menos o desejo de se filiar a um ou outro procedimento estético do que uma tentativa de retratar, de forma fidedigna e verossímil, o imaginário cultural do povo das ilhas.

O “realismo maravilhoso” das Antilhas parece carregar algo de etnográfico, tanto pelo projeto de registrar costumes e crenças populares, quanto pelo desejo de se especificar, a partir de um diálogo com a estética Crioula. No caso de Gisèle Pineau, a incorporação do maravilhoso em suas narrativas possui uma camada suplementar, ligada ao que acredito ser um projeto pessoal de (auto)etnografia.

Neste capítulo, pretendo analisar a forma com que o romance *La grande drive des esprits* se inscreve dentro de uma história literária que se articula em torno do obscuro das criaturas da noite que convivem com as criaturas do dia. Na narrativa, espíritos são onipresentes e as maldições ocupam um papel central no desenrolar dos acontecimentos; por outro lado, as histórias são contadas por uma narradora ocidentalizada, que não acredita nas manifestações do sobrenatural. Sendo o romance composto por uma pluralidade de vozes, acredito que Pineau procura mostrar a coexistência de saberes diferentes, que não se anulam e podem entrar em contato de forma não-hierárquica.

Em um primeiro momento, traçarei uma breve cronologia dos termos “realismo mágico” e “realismo maravilhoso”, abordando suas características principais. Em seguida, tratarei

especificamente do imaginário maravilhoso antilhano e de suas singularidades. Por fim, buscarei analisar como esse imaginário é explorado no romance (auto)etnográfico de Pineau.

#### 4.1. Realismo mágico, realismo maravilhoso: uma breve genealogia dos termos

A maior parte dos textos críticos (Chiampi, 2015; Sacré, 2010, Scheel, 2005) concordam em estabelecer que o termo “realismo mágico” foi criado pelo historiador e crítico de arte alemão Franz Roh, em 1925, no texto *Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Com essa terminologia, Roh buscava definir as características das pinturas do pós-expressionismo, em oposição aos movimentos impressionista e expressionista que o precederam:

Se quisermos caracterizar a arte do século XIX, inclusive o impressionismo, como uma época de projeção sentimental, o expressionismo deverá ser chamado de arte de abstração. Mas o realismo mágico pode ser entendido como uma, por assim dizer, compenetração de ambas as possibilidades; nem equilíbrio, menos ainda confusão de contrários, senão sutil, e, sem dúvida, incessante tensão entre a submissão ao mundo presente e clara vontade construtiva frente a ele<sup>135</sup> (Roh, 1927, p. 52).

Embora a expressão “realismo mágico” tenha sido desenvolvida no campo das artes visuais por um europeu, a sua transposição para a literatura aconteceu na América Latina. O livro de Franz Roh foi rapidamente traduzido para o espanhol, já em 1927, e publicado na *Revista de Occidente*, por José Ortega e Gasset, o que possibilitou sua circulação pelo mundo hispânico. A incorporação do termo à crítica do romance hispano-americano costuma ser atribuída ao venezuelano Arturo Uslar Pietri, no texto *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948 (Chiampi, 2015). Nesse texto, Pietri relaciona o “realismo mágico” com a literatura sul-americana, abordando, inclusive, as relações e influências do livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade, e mencionando a importância das suas pesquisas sobre a cultura, o folclore, a música e a linguagem das populações indígenas do Brasil para a construção de uma estética mágico-realista (Sacré, 2010).

Depois dessa primeira aparição do termo “realismo mágico”, o conceito de “realismo maravilhoso” foi proposto pelo cubano Alejo Carpentier, no texto *Lo real maravilloso americano*. Após o rompimento com o grupo Surrealista francês e uma viagem ao Haiti, Carpentier desenvolveu essa expressão com o objetivo de nomear uma estética que tinha

<sup>135</sup> No original: “Si quiere caracterizar el arte del siglo XIX, incluso el impresionismo, como una época de proyección sentimental, el expresionismo deberá ser llamado arte de abstracción. Pero el realismo mágico puede ser entendido como una, por decirlo así, compenetración de ambas posibilidades; no equilibrio, ni menos aún confusión de los contrarios, sino sutil, y, sin embargo, incessante tensión entre la sumisión al mundo presente y la clara voluntad constructiva frente a él”.

elementos do surreal, mas que buscava retratar uma realidade especificamente americana. Em sua visão, o realismo maravilhoso se vinculava a um projeto de construção de mitos fundadores: “E é que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias<sup>136</sup>” (Carpentier, 1982, p. 56). O referido texto serviu de base para a escrita do prefácio do seu romance *El reino de este mundo*<sup>137</sup>, que adquiriu estatuto semelhante ao de um manifesto da referida estética.

De acordo com Sébastien Sacré (2010), o termo “realismo maravilhoso” se popularizou por intermédio dos escritos de Miguel Ángel Asturias, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1967. Já a expressão “realismo mágico” ganhou visibilidade com a conferência de Angel Flores intitulada “*Magical realism in spanish american fiction*”, na qual indicou a publicação de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, em 1935, como ponto de início da referida estética.

Diante disso, Sacré (2010) esclarece que, embora as duas terminologias sejam utilizadas, por vezes, como sinônimos, elas foram empregadas separadamente na origem: “realismo mágico” associado a escritos de nacionalidades diversas — não apenas latino-americanos, mas também norte-americanos, russos e japoneses<sup>138</sup> — e “realismo maravilhoso” ligado especificamente aos escritos caribenhos — sobretudo devido aos trabalhos do cubano Alejo Carpentier e do haitiano Jacques Stephen Alexis<sup>139</sup>.

Nas últimas décadas, no campo da reflexão teórica sobre as terminologias do “realismo mágico” e do “realismo maravilhoso”, tiveram destaque dois trabalhos: o da professora Amaryll Chanady — no livro *Magical Realism and the Fantastic: resolved vs. unresolved*, publicado em 1982 — e o do francês Charles W. Scheel — no livro *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, de 2005. Enquanto Chanady explora um viés pós-colonial, ligando o termo “realismo mágico” a culturas não ocidentais de uma forma mais

<sup>136</sup> No original: “*Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías*”.

<sup>137</sup> Nesse livro, Carpentier recria a história da Revolução Haitiana, na qual os escravizados, comandados pela figura mítica de Mackandal, conquistam a independência em relação à França. O romance alia os acontecimentos históricos com elementos do vodu para recriar esse evento importante da história haitiana, inaugurando uma estética do real maravilhoso caribenho.

<sup>138</sup> Alguns exemplos citados por Sébastien Sacré (2010) são *Beloved*, de Toni Morrison (EUA), *O mestre e a margarida*, de Mikhail Bulgákov (Rússia) e os romances de Haruki Murakami (Japão).

<sup>139</sup> Autor do texto «*Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens*», publicado em 1956.

genérica<sup>140</sup>, Charles Scheel persegue um objetivo de universalização dos conceitos, desvinculando sua teoria dos contextos históricos e sociais que podem estar na origem da utilização desses modos de representação.

Para Amaryll Chanady (1999), o “realismo mágico” é uma tentativa de representar, a partir do interior, a perspectiva dos povos autóctones e uma subjetividade não ocidental. Segundo afirma a professora, a estética é marcada pela fusão da linguagem erudita com a popular, a fim de perseguir três objetivos: estético (para renovação e enriquecimento da palavra poética), mimético (para uma representação mais fidedigna da voz do povo retratado) e crítico (de questionamento quanto à hierarquização entre o que é considerado literário e popular). Integrando o oral e o escrito, o “realismo mágico” também consegue tornar fluidas as fronteiras entre a elite instruída e o povo. Quanto aos escritores caribenhos, Chanady (1999) afirma que eles ocupam uma posição ambígua, a meio-caminho entre uma cultura literária ocidental e uma ancoragem nas tradições populares afro-antilhanas. Há, portanto, na perspectiva de Chanady, um foco sobre as questões identitárias.

Charles Scheel (2005), por sua vez, concentra-se na descrição técnica do procedimento que denomina de “realismo maravilhoso”. Para Scheel, a convenção narrativa é caracterizada pela presença simultânea de um código realista e de um código de mistério. O código realista — ligado à literatura moderna ocidental — segue a lógica fundada no racionalismo e é norteado pela noção de verossimilhança. É um quadro que funciona de acordo com critérios de causalidade aceitáveis e coerentes. Já no código de mistério, os fatos narrados apresentam uma incongruência dificilmente aceitável pelas regras da fenomenologia. No “realismo maravilhoso” de Scheel (2005), os elementos sobrenaturais se inscrevem em uma lógica rigorosa do quadro realista, aparecendo como intrusões esporádicas ou no discurso de algum personagem. Os eventos sobrenaturais são tratados com naturalidade, de modo que o código realista e o código do mistério formam um amálgama.

---

<sup>140</sup> Segundo Chanady (1999, p. 109), o “realismo mágico” se vincula com um desejo dos autores não ocidentais de representar uma perspectiva única, que é diferente daquela sustentada pelo escritor moderno europeu: “Para o escritor engajado pós-colonial, que deseja [...] criar uma expressão artística autônoma que corresponda a uma identidade coletiva revalorizada, é difícil adotar a posição do romancista moderno analisado por Bakhtin. Dotado de uma consciência da natureza plurivocal da sociedade, que lhe permite ver todo objeto como construído por discursos divergentes de outrem, o escritor polifônico inevitavelmente lança um olhar, se não necessariamente crítico ou irônico, ao menos relativamente neutro sobre as construções da identidade coletiva” [No original: « Pour l'écrivain engagé postcolonial, qui veut délégitimer les valeurs et les grands récits de l'ex-colonisateur et créer une expression artistique autonome qui correspond à une identité collective revalorisée, il est difficile d'adopter la position du romancier moderne analysé par Bakhtine. Doté d'une conscience de la nature plurivocale de la société qui lui permet de voir tout objet comme construit par des discours d'autrui divergents, l'écrivain polyphonique porte inévitablement un regard si non nécessairement critique ou ironique, du moins relativement neutre sur les constructions de l'identité collective »].

No Brasil, há o importante trabalho da pesquisadora Irlemar Chiampi (2015), intitulado *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance americano*. Para ela, o realismo maravilhoso brinca com a noção que o leitor tem das leis da lógica, do espaço e do tempo, operando com a descontinuidade entre causa e efeito. Neste gênero, busca-se alcançar o encantamento incorporado no real, de modo a ofuscar a linha que separa o binômio racional/irracional.

Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o ‘mirar’: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos (Chiampi, 2015, p. 48, grifos do original).

A criação e reflexão sobre o gênero — seja ele chamado de realismo mágico ou maravilhoso — marcaram um momento fundamental na estética das literaturas consideradas como não ocidentais. Embora os termos sejam empregados de forma mais usual em relação à literatura da América Latina hispânica, serviram como ferramentas úteis para pensar escritos produzidos também em outras localidades. A retomada dessa genealogia importa aqui porque, a despeito das particularidades que abordarei a seguir, é possível afirmar que o real-maravilhoso antilhano se inscreve nessa linhagem. Apesar disso, por perceber que o maravilhoso explorado na literatura das Antilhas possui características singulares, pretendo tratar, no item seguinte, da estética desenvolvida especificamente nas ilhas.

#### **4.2. Palavras da noite, palavras do dia: o real-maravilhoso na literatura das Antilhas**

##### **4.2.1. Um “realismo místico antilhano”**

O pesquisador Sébastien Sacré (2010) sustenta que o “realismo maravilhoso” antilhano possui características muito singulares, vinculadas ao contexto sócio-histórico das ilhas, que não podem ser homogeneizadas sob uma mesma designação. Sua hipótese se fundamenta no posicionamento defendido pelos próprios escritores; Maryse Condé, por exemplo, afirmou: “pessoalmente, não tenho afinidade alguma com o realismo mágico; ele não corresponde de

maneira alguma ao meu tipo de imaginação<sup>141</sup>” (Condé *apud* Sacré, 2010, p. 55). De forma semelhante, manifestou-se Patrick Chamoiseau:

Quando leio um romance latino-americano, sinto que falamos do mesmo universo. No entanto, o que deve alimentar o realismo maravilhoso antilhano deve ser verdadeiramente antilhano, crioulo. O risco é que nós bebamos de um imaginário latino-americano. Acredito que nosso universo sensível é o mesmo, e as estruturas raciais são fundamentalmente as mesmas. Mas a expressão desse atrito entre o maravilhoso e a realidade deve se fazer, no que diz respeito às Antilhas, conforme modalidades ligeiramente diferentes<sup>142</sup> (Chamoiseau *apud* Sacré, 2010, p. 55).

Segundo Sacré (2010), diferentemente do realismo maravilhoso abordado por Charles Scheel (2005) — em que os eventos sobrenaturais aparecem na narrativa como se fossem naturais —, nos romances antilhanos costuma haver personagens ou narradores (normalmente ocidentais ou ocidentalizados) que se recusam a acreditar na existência desses fenômenos insólitos. Isso é visível inclusive em *La grande drive des esprits*, onde a narradora-ethnógrafa narra os acontecimentos de forma descrente: “talvez você acredite que se trata de uma fabulação e que essa cena, esboçada apressadamente, não reflita a verdade verdadeira. Foi assim que me contaram<sup>143</sup>” (Pineau, 1999, p. 112). Isso demonstra, segundo Sacré (2010), que o realismo maravilhoso antilhano se situa em um meio de campo entre duas percepções — uma ocidental e outra tradicional — e, com isso, o romance induz o leitor a escolher uma via intermediária.

Outra marca particular do real-maravilhoso das ilhas é a presença dos Invisíveis (Sacré, 2010): no imaginário antilhano os mortos não têm o seu próprio mundo e se movimentam no coração do real, entre os vivos. Existe, inclusive, uma tradição de oferecer aos mortos a primeira parte de um alimento ou de uma bebida compartilhados, “no momento das refeições, eles se servem por primeiro” (Condé, 1993a, p. 54). Os Invisíveis fazem parte de uma forma de racionalidade folclórica antilhana. Isso leva à percepção de que todos os eventos são movidos por uma intencionalidade oculta, de forma que os casos de infortúnio, doença ou morte são explicados por maldições ou o desejo de prejudicar lançado por uma terceira pessoa. Esse elemento é uma marca importante porque, enquanto os outros romances do realismo mágico exploram, de forma geral, variados tipos de acontecimentos mágicos, os autores antilhanos

<sup>141</sup> No original: « *Moi personnellement, je n'ai aucune affinité avec le réalisme magique ; cela ne correspond pas du tout à mon type d'imagination* ».

<sup>142</sup> No original: « *Lorsque je lis un roman latino-américain, je ressens qu'on parle du même univers. Pourtant, ce qui doit alimenter le réalisme merveilleux antillais doit être vraiment antillais, créole. Le risque est que nous puissions dans un imaginaire latino-américain. Je crois que notre univers sensible est le même, et les structures raciales sont fondamentalement les mêmes. Mais l'expression de ce frottement du merveilleux et de la réalité doit se faire, en ce qui concerne les Antilles, selon des modalités légèrement différentes* ».

<sup>143</sup> No original: « *peut-être croyez-vous qu'il s'agit là d'une affabulation et que cette scène hâtivement brossée ne reflète point la vérité vraie. C'est ainsi qu'on me l'a narrée* ».

costumam se restringir à questão dos espíritos e ao mundo do pensamento mágico-religioso que faz parte dos mitos e do pensamento folclórico tradicional locais (Sacré, 2010).

A magia é tratada, segundo Sacré (2010), como um fenômeno etnográfico nos romances antilhanos. Os escritores desejam exprimir, em suas obras, as mentalidades populares que aceitam diversas formas de manifestações sobrenaturais, de modo que a escrita pretende ser representativa de uma cultura e de uma identidade. “Nas obras do realismo maravilhoso (mítico, ontológico) encontramos então uma forma de real dupla que, como vimos, se concentra essencialmente sobre a descrição da vida, da espiritualidade e da cultura do meio rural, nas quais essa identidade específica parece particularmente se manifestar<sup>144</sup>” (Sacré, 2010, p. 105).

Para Sacré (2010), nas Antilhas, os romances cumprem um papel de mito porque são um reservatório de saberes úteis à memória cultural. Explorando saberes etnográficos e históricos, a literatura antilhana apresenta um aspecto quase pedagógico, descrevendo rituais, crenças e mitos locais. Por esse motivo, pode ser considerada como realista, já que fala de duas realidades do mundo caribenho — uma racional e outra “irracional” — que se somam para formar a identidade desse povo. Sacré (2010) propõe, assim, a denominação “realismo místico antilhano” para abordar o aspecto maravilhoso encontrado especificamente nos romances das ilhas.

Os romances antilhanos seriam, assim, realistas e maravilhosos apenas do ponto de vista ocidental, no qual as manifestações dos espíritos, dos zumbis e de outras criaturas folclóricas são fundamentalmente impossíveis, surpreendentes e espantosas, enquanto, enraizadas na cultura e no cotidiano, elas permanecem “realistas” tanto para aqueles que nelas acreditam quanto para aqueles que não acreditam<sup>145</sup> (Sacré, 2010, p. 104).

#### 4.2.2. A palavra da noite na literatura antilhana

No livro *Écrire la parole de nuit*, Ralph Ludwig (1994) sustenta que a literatura antilhana contemporânea é caracterizada pela tentativa de recriar, na forma escrita, a palavra oral e noturna emitida pelo contador crioulo. A noite, nesse contexto, faz referência não só ao horário em que aconteciam as rodas de contação de histórias, mas também à natureza tétrica e mítica que era parte fundamental dessas narrações. Enquanto a luz do dia era associada ao

<sup>144</sup> No original: « *Dans les œuvres du réalisme merveilleux (mythique, ontologique) on retrouve donc une forme de réel double qui, nous l'avons vu, se concentre essentiellement sur la description de la vie, de la spiritualité et de la culture des campagnes, dans lesquelles cette identité spécifique semble spécifiquement se manifester* ».

<sup>145</sup> No original: « *Les romans antillais ne seraient ainsi réalistes et merveilleux que du point de vue occidental, dans lequel les manifestations des esprits, des zombis et autres créatures folkloriques sont foncièrement impossibles, surprenantes et étonnantes alors qu'ancrées dans la culture et le quotidien, elles demeurent « réalistes » pour ceux qui y croient comme pour ceux qui n'y croient pas* ».

trabalho, à língua do colonizador e à servidão, a escuridão da noite era o espaço da liberdade, do prazer e da língua crioula. Depois do crepúsculo, os escravizados podiam se liberar das restrições católicas, compartilhando contos povoados de criaturas noturnas. O escritor antilhano de hoje, segundo Ludwig (1994), procura mimetizar essa estética narrativa que é singularmente crioula, associando, em seus livros, a realidade das ilhas “ao misticismo do vodu, ao ritmo circular da narração, à recusa de reduzir a realidade complexa a uma fórmula analítica<sup>146</sup>” (Ludwig, 1994, p. 19). Ao fazer isso, os autores optam por deixar evidente a opacidade que, em sua visão, é parte inerente da realidade.

Para Condé (1993a), o imaginário “maravilhoso” representado na literatura se relaciona com o sincretismo religioso que está na base da sociedade antilhana. Os escravizados chegaram às Antilhas com um arcabouço de crenças e práticas religiosas que se integraram com a religião católica imposta. No Haiti, isso originou o vodu e, nas Antilhas, o *quimbois*. Coexistem, portanto, no imaginário popular imagens dos santos católicos e das criaturas da noite, lado a lado, o que dá origem a um modo particular de interpretar o mundo. “O antilhano, por mais catequizado que seja, guarda no fundo de si a necessidade de uma abordagem do sobrenatural que não seja aquela que edita a religião oficial<sup>147</sup>” (Condé, 1993a, p. 49).

Uma crença popular característica dos antilhanos é a de que o mal está presente em todos os lugares e ninguém é imune aos efeitos dele, “o universo se torna agonizante, povoado de criaturas das quais sempre se deve proteger<sup>148</sup>” (Condé, 1993a, p. 51). Nesse contexto, acredita-se que os *quimboiseurs* são pessoas dotadas da capacidade de agir sobre o mal, a partir de uma espécie de terapêutica espiritual (Condé, 1993a), servindo, assim, como curandeiros da comunidade.

O mal que está sempre à espreita é provocado pelos espíritos, que rondam os vivos. Essa ideia da onipresença dos mortos tem origem africana (Condé, 1993a). A ancestralidade, segundo Martins (2021), é um conceito estruturante da cosmopercepção negro-africana, pois ordena as dimensões sociais e religiosas dessas sociedades. Sendo o tempo circular, a morte não determina o fim absoluto, mas é uma etapa necessária de renovação dentro da dinâmica reprodutiva dos ciclos existenciais. A energia do ente falecido é reciclada, mas permanece presente e possibilita o enriquecimento do plano coletivo. Na ontologia da ancestralidade, são incluídos “no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a

<sup>146</sup> No original: « *au mysticisme du vaudou, au rythme circulaire de la narration, au refus de réduire la réalité complexe à une formule analytique* ».

<sup>147</sup> No original: « *L'antillais, si cathéchisé qu'il soit, garde au fond de lui le besoin d'une approche du surnaturel qui ne soit pas celle qu'édicte la religion officielle* ».

<sup>148</sup> No original: « *l'univers demeure angoissant, peuplé de créatures dont on doit sans cesse se garder* ».

flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como elos de uma complementaridade necessária” (Martins, 2021, p. 65).

Sendo a ancestralidade um conceito estruturante das culturas com raízes africanas, a cerimônia fúnebre é um momento de grande importância, no qual os vivos auxiliam o morto a fazer sua passagem (Martins, 2021), tornando-se um Invisível. No imaginário tradicional antilhano, os funerais são ritos extremamente importantes, porque é nesse momento que os vivos vão facilitar a metamorfose; caso contrário, os mortos podem ficar presos em um limbo, agonizando em um entre-lugar. Além disso, “a morte violenta não é uma ‘boa morte’. O desaparecido corre o risco de vagabundear, espalhando problemas e desordem pelo seu caminho<sup>149</sup>” (Condé, 1993a, p. 71).

Em *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, de Simone Schwarz-Bart, a morte de *Reine sans nom* é reverenciada pela comunidade de Fond-Zombi em um rito funeral que dura nove dias, com cantos, alimentos e contação de histórias.

E se nós outros, negros de Fundos perdidos, veneramos nossos mortos durante nove dias, é para que a alma da pessoa defunta não sofra nenhuma mudança brusca, que ela se despeça progressivamente do seu canto de terra, de sua cadeira, de sua árvore preferida, do rosto dos seus amigos antes de ir contemplar a face oculta do sol<sup>150</sup>. (Schwarz-Bart, 1995, p. 187).

Amboise, por sua vez, vítima de uma morte trágica, aparece para Télumée em sonho e lhe pede que o ajude a fazer a passagem para o mundo dos mortos. Télumée então realiza movimentos rituais no local onde o companheiro foi enterrado: “No dia seguinte, cortei três galhos de acácia, desci ao cemitério da Ramée, e fustiguei o túmulo do homem Amboise, o fustiguei...<sup>151</sup>” (Schwarz-Bart, 1995, p. 230). Também é digna de nota a figura de Man Cia, uma senhora da comunidade que se torna mentora de Télumée após a morte da sua avó. Man Cia serve como um elo intermediário entre o mundo dos vivos e o dos mortos; ela é capaz de se metamorfosear em animais e ensina Télumée a curar o corpo e a mente com o uso das plantas.

No livro *Traversée de la mangrove*, de Maryse Condé, é a vigília fúnebre do personagem Francis Sancher que cataliza a narrativa, servindo como oportunidade para que cada membro da comunidade dê seu testemunho e contribua para tecer o relato de vozes múltiplas. Em meio aos cantos de lamento, cada personagem relata para o leitor como cruzou o caminho do

<sup>149</sup> No original: « *Le disparu risque de vagabonder, semant le trouble et le désordre sur son passage* ».

<sup>150</sup> No original: « *Et si nous autres, nègres des Fonds perdus, vénérons nos morts neuf jours durant, c'est pour que l'âme de la personne défunte ne subisse aucune brusquerie, qu'elle se détache progressivement de son coin de terre, de sa chaise, de son arbre préféré, du visage de ses amis avant d'aller contempler la face cachée du soleil* ».

<sup>151</sup> No original: « *le lendemain, je coupai trois baguettes d'acacia et descendis au cimitière de la Ramée, et je fouettai la tombe de l'homme Amboise, la fouettai....* ».

forasteiro e o que esse encontro desencadeou em suas vidas. Em *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*, a personagem Tituba — que é ela mesma um espírito no momento da narração —, aprende com Man Yaya — sua tutora — a estabelecer contato com os Invisíveis.

O sobrenatural na literatura antilhana se liga, assim, a uma religiosidade de outra ordem, baseada em um conhecimento íntimo da natureza e em um olhar cíclico sobre a vida. Além disso, os romances de Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé e também de Gisèle Pineau se inserem em uma tradição mitológica antiga<sup>152</sup> na qual a mulher é o veículo principal de poderes religiosos e mágicos.

#### 4.2.3. América gótica: o gótico como estética de grupos marginais

Há, ainda, um último aspecto que vale ser mencionado como uma das influências do imaginário “maravilhoso” presente na literatura antilhana de forma geral, e nos escritos de Gisèle Pineau em específico: o gótico americano. Quando questionada sobre suas principais influências na entrevista concedida a Thomas Spear (2009), na plataforma *Île en île*, Pineau afirmou que a literatura afro-americana teve grande importância na sua vida de leitora. Mencionou autores como Richard Wright e Toni Morrison:

Na minha infância e juventude, li autores afro-americanos [...] Muito jovem, li Richard Wright que me inspirou bastante. Eu me reconhecia nesses personagens negros em um mundo branco. [...] Hoje, minha autora favorita depois de vários anos é Toni Morrison. Eu tinha 27 ou 28 anos quando descobri sua obra em Guadalupe. Fui atraída, passeando em uma biblioteca, pelo rosto dessa mulher na quarta capa de um de seus livros, *A canção de Solomon* [...] Esse livro foi para mim uma revelação, uma abertura para um mundo que ecoava o que havia dentro de mim. Em minha opinião, é uma autora que não é somente cerebral [...] eu a comparo a essas cantoras cujo som sai do ventre, das tripas, das entradas, e não apenas da garganta. [...] Gostei muito de *Jazz*, *O canto de Solomon* e *Sula*. Toni Morrison é uma escritora que eu admiro profundamente<sup>153</sup> (Spear, 2009, s./p.).

Édouard Glissant (1999) foi um dos primeiros autores a perceber e analisar as ligações e semelhanças entre as literaturas produzidas nas regiões da América cujas economias foram baseadas, durante muito tempo, no sistema produtivo das Plantações. O regime escravocrata, o

<sup>152</sup> Que remonta, por exemplo, à imagem arquetípica da bruxa nos contos dos Irmãos Grimm, à figura da fada Morgana, nas lendas do Rei Arthur etc.

<sup>153</sup> No original: « *Dans mon enfance et ma jeunesse, j'ai lu des auteurs afro-américains. [...] Très jeune, j'ai lu Richard Wright qui m'a beaucoup inspirée. Je me reconnaissais à travers ses personnages noirs dans un monde blanc. [...] Aujourd'hui, mon auteur favori depuis de nombreuses années est Toni Morrison. J'avais 27 ou 28 ans quand j'ai découvert son œuvre en Guadeloupe. J'étais attirée, en me baladant dans une bibliothèque, par le visage de cette femme en quatrième de couverture de l'un de ses livres, La chanson de Salomon [...] Ce livre a été pour moi une révélation, une ouverture sur un monde qui faisait écho à ce que j'avais en moi. À mon avis, c'est un auteur qui n'est pas seulement cerebral [...] je la compare à ces chanteuses dont le son sort du ventre, des tripes et des entrailles, et pas seulement de la gorge. [...] J'ai beaucoup aimé Jazz, Le chant de Salomon et Sula. Toni Morrison est un auteur que j'admire énormément* ».

estilo de vida sazonal, a industrialização tardia, a miscigenação e a permanência do imaginário rural, segundo Glissant (1999), constituíram um terreno cultural com características semelhantes nessas localidades, a despeito da enorme dimensão do continente e dos diferentes processos de colonização. Glissant (1999) afirma que, no século XIX, cidades crioulas, como: Havana (Cuba), Nova Orleans (Louisiana, EUA), Porto Príncipe (Haiti), São Pedro (Martinica), Kingstom (Jamaica), Manaus e Belém, todas se pareciam entre si. Organizadas em torno da produção de produtos agrícolas, como tabaco, algodão, rum, açúcar, especiarias, índigo, ouro e borracha, essas cidades ficaram de fora, por algum tempo, do processo de transformação pelo qual passaram as capitais europeias e as cidades do Norte Global.

Esse contexto socioeconômico deu origem a uma estética que Glissant (2021) denomina de “barroca”. O barroco americano, segundo a concepção glissantiana, é uma convenção que rejeita a profundidade, a uniformidade e a harmonia, favorecendo a extensão, a proliferação, a redundância e o desvio. Nessa lógica do múltiplo, os escritores americanos puderam incorporar em suas narrativas a mistura entre diferentes religiões, crenças, epistemologias, raças, línguas e mitos.

Por muito tempo, todas essas cidades se moveram ao ritmo da mesma febre. O seu frenesi barroco inspirou escritores contemporâneos de língua espanhola como Alejo Carpentier e José Lezama Lima [...] O barroco dos países de língua espanhola e francesa desta região das Américas é muito mais mestiço (com seus anjos indígenas, virgens negras e cristos nativos das igrejas latino-americanas). Nos países de língua inglesa, o barroco é mais ‘internalizado’, quase como se fosse uma reação puritana tão extrema que chega a tensionar os próprios limites do puritanismo<sup>154</sup> (Glissant, 1999, p. 247).

Glissant trata especificamente da influência do escritor William Faulkner sobre a literatura antilhana. Além dele, porém, escritores que abordam questões raciais e os traumas da escravidão a partir do gótico também são uma fonte de diálogo com escritos caribenhos. Segundo Teresa Goddu (1997), o gótico americano se originou do gótico inglês<sup>155</sup>, porém, se desenvolveu a partir de características singulares. Na América, o gótico foi apropriado por grupos marginais<sup>156</sup> e usado como forma estética para registrar contradições culturais e

<sup>154</sup> No original: “*For a long time, all these cities moved to the rhythm of the same fever. Their baroque frenzy inspired such contemporary Spanish-language writers as Alejo Carpentier and José Lezama Lima. [...] The baroque of Spanish and French-speaking countries in this region of the Americas is much more métissé (with its Indian angels, Black virgins, and native Christs in Latin American churches). In english-speaking countries, the baroque is more ‘internalized’, almost as though this were a puritanical reaction so extreme it strains the very limits of Puritanism*”.

<sup>155</sup> Sobre a origem do gótico inglês e a historiografia do gênero, ver: CLERY, E. J. **The Rise of Supernatural Fiction: 1762 – 1800**. Londres: Cambridge, 1995.

<sup>156</sup> Na literatura contemporânea, algumas autoras latino-americanas vêm se destacando com textos que retomam o gótico para representar a perspectiva de personagens marginalizados. Um exemplo é a argentina Mariana Enriquez, escritora de contos e romances que misturam o sobrenatural com questões sociais bastante realistas, como as dores da vivência feminina, os traumas da ditadura, a violência sexual contra crianças, a desigualdade social etc.

problemas sociais. “O gótico americano é mais reconhecível como uma forma regional. Associado ao pessimismo sombrio do gótico, o Sul dos Estados Unidos funciona como o ‘Outro’ da Nação, tornando-se o repositório de tudo aquilo de que o país deseja se dissociar<sup>157</sup>” (*Op. cit.*, p. 3-4). Goddu (1997) explica que, nos Estados Unidos, especificamente, formaram-se três categoriais fundamentais do gótico: o feminino, o sulista e o afro-americano.

Toni Morrison, por exemplo, em seu romance mais conhecido, *Amada*, usa o gótico e o barroco de formas muito originais, valendo-se de um aspecto “maravilhoso” para tratar de questões sociais extremamente realistas. No livro, Sethe, uma ex-escravizada, é assombrada pelo espírito da filha a quem matou para poupar da escravidão. Amada — a filha — retorna para casa, na forma humana, e traz à tona lembranças dolorosas; sua caracterização é ambígua, pois, ao mesmo tempo em que tem a personalidade de uma criança, também possui um lado sombrio e parasitário. Aos poucos, Amada consome e destrói todas as coisas boas que havia na vida de Sethe. O gótico, na narrativa, é explorado, assim, para abordar os traumas da escravidão. E o barroco se manifesta na estrutura da narrativa, que se constrói entre o tempo presente e o passado, com a articulação sinuosa e fragmentada de memórias, vozes e perspectivas. “Morrison reelabora a terrível história da escravidão, transformando-a em um conto. Embora o gótico, como lugar do excesso, do assombro e da doença, ameace ressuscitar uma história que nunca pode ser exorcizada, ele também oferece uma forma de significar contra essa história<sup>158</sup>” (Goddu, 1997, p. 155).

Diane Long Hoeveler (2017) explica que o “gótico feminino” é um subgênero que usa a convenção do gótico para tratar de temas que refletem preocupações específicas da vivência feminina, como formas de discriminação e violência aos quais as mulheres estão expostas. No caso de Toni Morrison, a escravidão é abordada, sobretudo, a partir da perspectiva da maternidade. O gótico, naquele romance, adquire camadas específicas, pois o caráter sombrio é construído a partir de elementos como: a relação de simbiose entre uma mãe e seu bebê, as dores do parto, o desequilíbrio associado ao período puerperal, a solidão da mulher na maternidade, a força e resiliência femininas. O “maravilhoso” também ganha contornos singulares, no livro de Morrison, a partir da tematização de práticas religiosas realizadas pelos afro-americanos na região sul dos Estados Unidos.

---

<sup>157</sup> No original: “*The American gothic is most recognizable as a regional form. Identified with gothic doom and gloom, the American South serves as the nation’s ‘other’, becoming the repository for everything from which the nation wants to disassociate itself*”.

<sup>158</sup> No original: “*Morrison revises the horrifying history of slavery by transforming it into a tale. While the gothic, as the site of excess, haunting, and ill health, threatens to resurrect a history that can never be exorcised, it also offers a way to signify against that history*”.

Acredito que Pineau, como leitora assídua de autores afro-americanos, moldou seu estilo também a partir dessas influências. É possível perceber reverberações da escrita de Morrison nos textos de Pineau, sobretudo no estilo sinuoso, nas frases mais poéticas e menos “cerebrais” e na exploração da convenção gótica para abordar violências e traumas especificamente femininos. No próximo subcapítulo, pretendo abordar de que forma essas convenções são exploradas no romance *La grande drive des esprits*.

#### 4.3. A palavra da noite em *La grande drive des esprits*

Em *La grande drive des esprits*, a narradora-ethnógrafa — representante de um imaginário ocidentalizado e metropolitano — estabelece um vínculo de amizade com Célestina — que materializa o imaginário antilhano e crioulo. A relação entre as duas espelha o conflito cultural entre uma concepção racional do mundo e uma concepção considerada “irracional”. Célestina é a principal fonte das histórias narradas no livro e ela serve como porta-voz de crenças e folclore guadalupenses.

Já na abertura do romance, conta-se que o personagem Léonce nasceu de um “parto empelicado<sup>159</sup>”, o que denotaria, segundo os antilhanos, a capacidade de se comunicar com os Invisíveis. “Nascer com coifa, é possuir um dom sobrenatural nato. É a capacidade de negociar com os defuntos, ouvir as palavras vindas do outro mundo, e ver além do visível<sup>160</sup>” (Pineau, 1999, p. 13). Preocupada com os efeitos que espíritos *driveurs* poderiam causar ao filho, Ninette executou alguns rituais para livrar Léonce do dom. Por recomendação de uma “velha senhora desdentada”, colocou a placenta para secar no sol, depois a amassou em um pilão até que se transformasse em uma poeira fina e deu esse pó para a criança comer em pequenas colheradas. Também colocou no pescoço de Léonce um “pentáculo de pergaminho virgem”, participou de novenas e se arrastou de joelhos por várias igrejas de Guadalupe (*Idem*).

Essa passagem é interessante porque representa tanto as crenças de uma comunidade rural de Guadalupe, do início do século XX, que dava explicações sobrenaturais a fenômenos incompreensíveis, quanto o sincretismo que compõe a cultura antilhana. O “parto empelicado”

<sup>159</sup> É um fenômeno obstétrico, em que o bebê nasce sem romper a placenta, envolvido por líquido amniótico. Não há danos ao bebê, pois a placenta pode ser rompida pelo profissional que conduziu o parto. No Brasil, isso é chamado, na linguagem popular, de “parto empelicado”. Para mais informações, ver: SAKTHIVEL, Niranjani; RAVI, Vijaya Iakshmi. **En caul births: unveiling the miracle of life's cocoon.** 2024. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/382694057\\_EN\\_CAUL\\_BIRTHS\\_UNVEILING\\_THE\\_MIRACLE\\_OF\\_LIFE'S\\_COOCOON](https://www.researchgate.net/publication/382694057_EN_CAUL_BIRTHS_UNVEILING_THE_MIRACLE_OF_LIFE'S_COOCOON). Acesso em: 27 set. 2025.

<sup>160</sup> No original: « *C'est commercer avec les défunts, écouter les paroles venues de l'autre monde, et voir au-delà du visible* ».

é um acontecimento raro e certamente assustador em um contexto em que os partos eram conduzidos no ambiente doméstico e sem o auxílio de qualquer tipo de equipamento tecnológico. Apesar da estranheza, no entanto, o fenômeno não parecia causar efeitos visíveis na criança e, por esse motivo, acreditava-se que a consequência era metafísica. Para lidar com esse medo, a personagem recorreu a rituais ligados a universos espirituais diversos. A “velha desdentada” está vinculada, acredito, ao campo dos curandeiros e *quimboiseurs* de Guadalupe; o pentáculo de pergaminho virgem, por sua vez, remete a crenças pagãs e ocultistas<sup>161</sup>; e as novenas e peregrinações pelas igrejas estão ligadas aos ritos católicos. Esses elementos de raízes múltiplas são incorporados no romance não apenas como aspectos de um “maravilhoso”, mas como parte fundamental da realidade antilhana e como componentes importantes do imaginário do povo retratado. Com isso, Pineau constrói seu romance dentro da tradição do “maravilhoso” etnográfico antilhano, da qual fala Sébastien Sacré (2010).

Apesar dos esforços de Ninette, Léonce não é poupadão do dom de se comunicar com os Invisíveis. Embora de forma tardia, o dom se manifesta no personagem pela primeira vez durante a primeira gravidez de Myrtha, quando Léonce passa a receber visitas da sua avó já falecida, Man Octavie — de quem havia cuidado com dedicação no leito de morte. Na última vez que esteve com sua avó, viu-a rejuvenescer diante de seus olhos; ela se transformou em uma jovem de cabelos brancos e foi com essa aparência que o espírito de Man Octavie reapareceu para Léonce anos mais tarde:

Então, enquanto ela suspirava uma última vez, Léonce viu a velha pele enrugada se esticar miraculosamente. Todas as dobras desapareceram e a sua boca se endireitou como uma canoa em um mar plano. Na cama da sua avó dormia agora uma jovem moça gasta pelos anos, uma bela negra de pele de sapoti coroada com uma cabeleira branca. O dom havia voltado... talvez por causa da semente que germinava no ventre de Myrtha. Talvez porque o espírito de Léonce estava de cabeça para baixo. Uma coisa é certa, foi a mesma jovem moça de cabelos brancos que, no seu jardim, longe dos curiosos e dos velhos zumbis, se apresentou a Léonce<sup>162</sup>. (Pineau, 1999, p. 84)

Nessa ocasião, o espírito da avó previu que o segundo filho do casal morreria, mas que, depois dele, Myrtha daria luz a gêmeos e a mais uma criança: “diga à tua amada para ter paciência, para não derramar lágrimas demais, porque um par lhe será enviado, um pouco antes

<sup>161</sup> Nas tradições ocultistas e esotéricas, acredita-se que o pentáculo representa os cinco elementos da natureza (fogo, terra, ar, água e espírito) e que pode ser usado como talismã protetor. O pergaminho deve ser virgem, porque, nessas tradições, a pureza do suporte era essencial para a correta canalização das energias.

<sup>162</sup> No original: «*Alors, tandis qu'elle soufflait une dernière fois, Léonce vit la vieille peau ridée se tendre miraculeusement. Tous les plis s'effacèrent et sa bouche se redressa comme un canot sur le plat de la mer. Dans la couche de sa gran-man dormait à présent une jeune fille passée au travers des ans, une belle négresse au teint de sapotille coiffée d'une blanche chevelure. Le don revint... peut-être à cause de la graine qui germait dans le ventre de Myrtha. Peut-être parce que l'esprit de Léonce était sans dessus dessous. Une chose est sûre, ce fut cette même jeune fille aux cheveux blancs qui, dans son jardin, loin des curieux et des vieux zombis, se présenta à Léonce*».

de seu último fruto<sup>163</sup>” (Pineau, 1999, p. 88). Man Octavie sempre aparece para Léonce envolta em uma atmosfera onírica, de forma a deixar dúvidas se foi uma aparição real ou um sonho do personagem. Porém, todas as suas previsões se confirmam no futuro. Durante o período mais feliz da vida de Léonce, Man Octavie faz aparições frequentes, não apenas para lhe entregar previsões, mas também para lhe dar conselhos, como uma espécie de espírito-guia. O dom é interrompido a partir do momento em que Léonce se entrega para o alcoolismo, depois de ter sido rejeitado pelo Exército francês. O imaginário popular se mistura, nessas passagens, com acontecimentos sociais e históricos de Guadalupe: a mortalidade infantil, o alistamento de guadalupenses no exército francês durante a Segunda Guerra Mundial, o problema do alcoolismo masculino nas ilhas.

De forma semelhante, a maldição que envolve Sosthène — a mácula que afetou toda a sua descendência —, também é uma forma de nomear uma questão que é, na verdade, de fundo social. A “incapacidade” de Sosthène de controlar seus “impulsos” sexuais, a irresponsabilidade com que trata as mulheres com quem se relaciona e a infantilização do personagem — que precisa de cuidados especiais da esposa, sem que tenha que participar da resolução dos problemas familiares — são sintomas de uma sociedade patriarcal. E Pineau inclui essa crítica no romance de forma sutil, intercalando as vozes dos personagens que interpretam esses acontecimentos como fruto da maldição com acontecimentos exagerados, que revelam o absurdo da situação. Um exemplo disso é quando o casamento de Léonce é adiado devido à morte da mãe de Myrtha e Ninette é obrigada a criar uma série de estratégias para evitar que Sosthène “viole a castidade” da noiva. Vigiando o marido noite e dia, ela se obrigava a mantê-lo ocupado: “Ninette, pobre escrava, apesar da idade e sem desejo algum, passava suas noites a acariciar o peru e as bolotas de Sosthène. Ela o tentava satisfazer, de alguma forma, dizendo para si mesma que um ventre cheio não cobiça o almoço do vizinho<sup>164</sup>” (Pineau, 1999, p. 65) A ironia desse trecho é evidente; a narradora dá uma piscada de olhos para o leitor, usando o cômico para criticar uma situação bastante problemática. Em outra passagem, a crítica é mais direta: “Ele não conhecia mais aquela que acabava de possuir. Não endereçava nem palavra, nem olhar, nem desculpa, nem promessa, à pobre mulher embriagada de prazer, que não

---

<sup>163</sup> No original: « *Dis à ta chère de prendre patience, de pas pleurer trop d'eau, parce qu'une paire lui sera envoyée, un peu avant son dernier fruit* ».

<sup>164</sup> No original: « *Ninette pauvre esclave, malgré l'âge et sans désir aucun, passait ses nuits à branler le coco et les graines de Sosthène. Elle cherchait à le rassasier, en quelque sorte, se disant qu'un ventre plein ne jalouse pas le déjeuner du voisin* ».

percebia ainda que o safado acabava de lhe germinar um ovo do azar<sup>165</sup>” (Pineau, 1999, p. 100). Nessas passagens, é possível perceber que a aparente ingenuidade associada às histórias de maldições é uma camada do romance que convive com outra mais ácida, na qual transparece a visão da autora, perspicaz e crítica. Com isso, Pineau se aproxima da convenção do gótico feminino que abordei acima.

A morte da mãe de Myrtha é lamentada em um grande funeral, no qual toda a comunidade comparece. Os ritos fúnebres, como dito, são importantes cerimônias na literatura antilhana, que marcam o rito de passagem do vivo para o mundo dos Invisíveis. Pineau usa essa convenção típica da crioulidade, mas com um distanciamento irônico. Boniface, a morta, tinha uma irmã gêmea chamada Barnabé. Ela era desconhecida da comunidade, pois vagava pela ilha de forma errante, provavelmente acometida de transtornos mentais. Barnabé aparece no enterro da irmã e, depois, começa a ajudar o cunhado, cuidando dos afazeres domésticos para ele. Todos passam a acreditar que Barnabé é o espírito da morta que voltou para ficar com o marido e assombrar a comunidade:

Ele viu a morte... em carne e osso! A defunta, enterrada duas luas mais cedo o fitava com ar malévolos. Man Boniface viva! [...] Ele contou de que maneira a enfrentou, brandindo a cruz que carregava pendurada no pescoço. Ao que parece, a endemoniada deu marcha-ré. Fogo saía de suas orelhas e sua boca cuspiu animais [...] Todos sabiam que Man Boniface rondava até depois da meia noite e os levaria embora se não ficassem serenos como as imagens santas penduradas nas casas [...] Não se sabia que ela tinha uma irmã gêmea idêntica chamada Barnabé<sup>166</sup> (Pineau, 1999, p. 55-56).

Todas as circunstâncias sobrenaturais estão, de alguma forma, relacionadas à morte — diferente de romances que são tradicionalmente associados ao “realismo mágico”, como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Marquez, por exemplo. No imaginário místico das Antilhas, o “maravilhoso” se relaciona com a espiritualidade e o folclore locais. No fim do romance, Célestina prevê a própria morte. Num sonho, recebe a visita de uma mulher em um jardim exuberante: “ela parecia jovem apesar do seu afro branco e redondo como uma coroa [...] portava uma túnica longa e branca. Sorrindo, ela me estendeu as mãos. Suas carnes estavam geladas<sup>167</sup>” (Pineau, 1999, p. 226). A mulher lhe apareceu para anunciar sua morte. Disse para

<sup>165</sup> No original: « *Il ne connaissait plus celle qu'il venait de posséder. Il n'adressait donc ni parole, ni regard, ni excuse, ni promesse, à la pauvresse souillée de plaisir qui ne réalisait pas encore que le bougre venait de lui accrocher un œuf de déveine* ».

<sup>166</sup> No original: « *Il vit la morte... En chair et em os! La défunte, enterrée deux lunes plus tôt, le toisait d'un air mauvais. Man Boniface vivante ! [...] Il raconta de quelle manière il l'affronta, brandissant la croix qui lui pendait au cou. À ce qu'il paraît, la démoniaque fit marche arrière. Du feu sortait de ses oreilles et sa bouche crachait des animaux. [...] Ils savaient tous que Man Boniface rôdait jusqu'à minuit passé et les emporterait s'ils ne restaient pas sages comme les images saintes placardées dans les cases [...] Ne savait-on pas ici-là qu'elle avait une jumelle parfaite dénommée Barnabé* ».

<sup>167</sup> No original: « *elle paraissait jeune malgré son Afro Blanc et Rond comme une couronne. [...] elle portait une longue aube blanche. Elle souriait et me tendit les mains. Ses chairs étaient glacées* ».

Célestina: “não tema mais, dias sem medo se aproximam. Logo, você encontrará o amor eterno. O maior da sua vida! E esse jardim que recebe seus passos essa noite é apenas uma amostra daquele que te espera no país para onde vai<sup>168</sup>” (*Op. Cit.*, p. 227). Novamente a imagem do jardim como alusão ao Éden e símbolo da crioulidade.

Esse sonho, de fato, antecede a morte da personagem. A narradora-ethnógrafa, sempre céтика, admite que esse acontecimento abalou suas certezas: “Não dormi nada aquela noite. Algo ecoou em mim, saltou por entre as árvores de um jardim onde a morte uivava, carregando sua maré de arrepios e seus espíritos errantes enredados em correntes enferrujadas<sup>169</sup>” (Pineau, 1999, p. 230).

Nessas passagens, é possível perceber o distanciamento que a autora toma em relação ao “maravilhoso” da narrativa. Mesmo que a narradora deixe indícios para uma explicação lógica de todos os acontecimentos sobrenaturais, as duas versões coabitam na narrativa e ela não toma verdadeiramente partido por uma ou outra das explicações. A narração oscila entre valorizar o insólito e questionar crenças populares místicas, convidando o leitor a participar da construção do sentido do romance. Segundo Sandrine Miram-Marthe-Rose (2018), *La grande drive des esprits* é formado por um realismo social de referência e um maravilhoso singular, que se conjugam para formar um diálogo cultural. Com isso, se afasta de classificações estanques em um ou outro gênero.

Em sentido semelhante, Stéphanie Rebeix (2017), analisando os romances *Chair Piment* e *Cent vies et des poussières*, de Gisèle Pineau, afirma que há, na sua literatura, o entrelaçamento de formas, vozes e pontos de vista que misturam história verídica e fabulosa. Com isso, a autora provoca o leitor sobre a fiabilidade dos discursos que compõem a narrativa e exige um posicionamento: “ele deve confiar ou desconfiar do que descobre? Nesse sentido, ele deve tomar como verdade o discurso histórico oficial que despejaram sobre ele ou deve se abrir a outras narrativas, menos falaciosas<sup>170</sup>” (Rebeix, 2017, p. 175). A magia e o sobrenatural, portanto, lhe permitem evocar uma realidade que a convenção Realista não é capaz de representar e também questionar uma ideia de hierarquia entre discursos e culturas.

Acredito, assim, que o “realismo maravilhoso” de Pineau se insere em uma tradição antilhana de incorporação do místico e do imaginário popular que se vincula a um objetivo

<sup>168</sup> No original: « *ne tremble plus à présent, des jours sans peur arrivent. Bientôt, tu rencontreras l'amour éternel. Le plus grand de ta vie ! Et ce jardin qui porte tes pas ce soir n'est qu'un avant-goût de celui qui t'attend au pays où tu vas* ».

<sup>169</sup> No original: « *Je ne dormis point cette nuit-là. Un écho appelait en moi, bondissait dans les arbres d'un jardin où la mort hululait charroyant sa marée de frissons et ses esprits driveurs empêtrés dans des chaînes rouillées* ».

<sup>170</sup> No original: « *doit-il faire confiance ou se méfier de ce qu'il découvre ? En ce sens, doit-il prendre comme tel le discours historique officiel qu'on lui a dispensé ou doit-il s'ouvrir à d'autres récits, moins fallacieux ?* ».

etnográfico. O objetivo principal de retratar acontecimentos sobrenaturais na narrativa é o de criar uma representação fidedigna do povo guadalupense, apresentando ao leitor crenças e folclore locais. Além disso, o “maravilhoso” de Pineau tem também uma vinculação com a tradição do gótico americano, na medida em que é usado para tratar de problemas sociais vivenciados por sujeitos marginalizados, especialmente as mulheres.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao momento de concluir este trabalho. Nas primeiras leituras do romance, meu objetivo inicial era me debruçar especificamente sobre o “realismo maravilhoso” antilhano. Aos poucos, fui percebendo a insuficiência do conceito para analisar os escritos de Pineau, já que o “maravilhoso” aparece, em *La grande drive des esprits*, de forma indireta, com camadas de ironia, de intertextualidade e de etnografia.

Depois de uma primeira viagem para a França em 2022, consegui ter acesso a outros romances de Pineau e mergulhei no seu projeto auto-ficcional, com a leitura dos livros *L'exil selon Julia*, *Mes quatre femmes* e *Folie, aller simple*. Nessas leituras, entendi a importância da circunstância do exílio para compreender a vida e a obra da autora. Diferente de outros escritores antilhanos, Pineau tem essa perspectiva singular sobre as ilhas; um olhar que mistura curiosidade, encantamento, descoberta e estranhamento. Como o Janus mencionado por Bruce Albert em *A queda do céu*, Pineau ocupa a posição de uma pessoa simetricamente deslocada, a meio caminho entre dois mundos. E daí vinha a perspectiva etnográfica presente em seus escritos.

O caráter etnográfico da narradora do romance *La grande drive des esprits* já havia sido destacado por outros pesquisadores, mas eu buscava compreender, neste trabalho, em que medida a etnografia de Pineau se situava num interstício entre a observação do outro e a vivência autobiográfica. Parti, principalmente, do texto de Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, onde ela propõe a aproximação entre essas duas formas de escritas que, a princípio, parecem ser opostas. A hipótese de Klinger é que, diferente das ficções etnográficas tradicionais, na narrativa contemporânea há uma dissolução da polaridade entre o Eu e o Outro, de forma que o discurso sobre o Outro se dobra sobre si mesmo, em um embate entre “tradução e tautologia” (2006, p. 118).

Nesse contexto, abri o trabalho com um capítulo dedicado a retraçar a biografia da autora, a partir do seu projeto literário de autoficção. Pretendia com isso demonstrar, em um primeiro momento, a maneira como Gisèle Pineau estetizou a sua experiência do exílio e do entre-lugar, reforçando constantemente sua posição de *outsider*. Na sequência, buscava investigar de que forma a autora incorporou essa postura de “Janus” na sua escrita ficcional, assumindo um papel de mediadora cultural entre o universo antilhano e europeu. Na narrativa do romance *La grande drive des esprits*, Pineau duplica seu olhar na personagem da narradora-ethnógrafa, fazendo com que ela ecoe seus sentimentos de estranhamento/encantamento em

relação à cultura antilhana, e incorpora elementos culturais híbridos na estrutura da narrativa, misturando oralidade, crenças e estética Crioula com tecnologia, modernidade e racionalismo.

Um segundo desdobramento do caráter etnográfico no romance, a meu ver, era a intertextualidade e o diálogo estabelecido com escritos clássicos da literatura antilhana. A ironia, o humor, os lugares-comuns e a exuberância que compõem o texto são construídos a partir da referência a tradições literárias e legados culturais específicos. No segundo capítulo, então, procurei fazer um breve mapeamento dos movimentos identitários da Negritude e da Crioulidade, e também do que já vem sendo tratado por teóricos como um campo específico da literatura das Antilhas, que é a escrita de mulheres de Guadalupe. Quanto a este segundo aspecto, escolhi me concentrar nas autoras Simone Schwarz-Bart e Maryse Condé, não só pela importância de seus trabalhos, mas também por identificar nelas as maiores influências de Pineau. Meu objetivo era poder traçar, a partir desse mapeamento, quais elementos do romance *La grande drive des esprits* se constroem na forma de paródia, intertextualidade, homenagem ou diálogo com as obras da Negritude, da Crioulidade e os escritos das mulheres que a precederam. Nesse ponto, identifiquei como elementos principais alguns personagens-tipo, o uso da ironia como crítica social e a incorporação, na estrutura, da circularidade temporal e do tratamento do espaço como personagem.

O “realismo maravilhoso”, de que tratei no terceiro capítulo, foi interpretado, nesse contexto, não como convenção estética, mas como um outro desdobramento do aspecto (auto)etnográfico da escrita de Pineau. Reconstruí uma breve genealogia do conceito, abordando as suas características principais em um campo mais geral da América Latina. Em um segundo momento, esbocei algumas especificidades que a convenção do “realismo maravilhoso” adquiriu no contexto antilhano. E, em seguida, procurei demonstrar alguns pontos de contato entre o “realismo maravilhoso” das Antilhas e o gótico americano, associado a autores representantes de grupos marginais e oriundos de regiões cujas economias também foram baseadas no sistema das Plantações. Todos esses aspectos, a meu ver, influenciaram Pineau na escrita de seu romance, tendo em vista que, como procurei demonstrar, o “maravilhoso” em *La grande drive des esprits* é composto de ambiguidades e críticas sociais. Além disso, é possível identificar nele um objetivo etnográfico, no sentido de representar, ficcionalmente, crenças e elementos folclóricos especificamente antilhanos.

Pelas limitações inerentes ao processo acadêmico, é necessário concluir. Acredito que consegui fazer um mapeamento e uma articulação iniciais da minha hipótese, abordando, de forma breve, alguns aspectos que identifiquei como fundamentais da perspectiva (auto)etnográfica construída no romance. Em pesquisas futuras, acredito que seria interessante

analisar o romance *La grande drive des esprits* de forma comparativa com outros escritos de Pineau que também exploram o olhar etnográfico, como *Chair Piment*, *L'Espérance Macadam* e *Cent vies et des poussières*, abordando outros desdobramentos e identificando padrões. Outra possibilidade seria fazer uma análise de literatura comparada, focada em escritos afro-americanos, com ênfase para a relação entre o gótico americano de autoras como Toni Morrison e o “maravilhoso” antilhano presente nos textos de Gisèle Pineau.

Abri este trabalho com uma citação de Simone Schwarz-Bart de que gosto muito: “O país depende com frequência do coração do homem: é minúsculo se o coração é pequeno, e imenso se o coração é grande [...] Se me dessem o poder, seria aqui mesmo, em Guadalupe, que eu escolheria renascer, sofrer e morrer”. Encerro agora com a mesma citação, em tradução livre, inspirada pela ideia antilhana de circularidade. Gisèle Pineau, que nasceu em Paris, teve a possibilidade de escolher renascer em Guadalupe e tornar a ilha o personagem principal da sua obra. E esse arquipélago-borboleta — tão pequeno, escondido no meio do mar do Caribe — torna-se, de fato, imenso, pela riqueza do seu legado cultural, construído por pessoas de almas e mentes pulsantes.

## 6. REFERÊNCIAS

- ABES, Gilles Jean. Uma tradução de “Crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. **TRADTERM**, 16, 2010, p. 149-174.
- ANTELO, Raul. Subjetividade, extimidade. **Boletim de Pesquisa NELIC**, v. 9, nº 14, 2009/2.
- ARAÚJO, Karolyne Porpino de. **As tessituras do exílio e do imaginário crioulo em L'exil selon Julia, de Gisèle Pineau**. 119 p. Dissertação [Mestrado em Estudos de Literatura] - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2023.
- ARNOLD, Albert James. **La Littérature antillaise : entre histoire et mémoire – 1935-1995**. Paris : Classiques Garnier, 2020.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEIRA, Dyhorrani da Silva. **L'Éloge de la créolité: para uma tradução crioula**. 188 p. Dissertação [Mestrado em Letras], Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, 2017.
- BERNABÉ, Jean ; CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIANT, Raphaël. **Éloge de la Créolité**. Édition bilingue français/anglais. Paris : Gallimard, 1993.
- BONNET, Véronique. La littérature de la Caraïbe pour la jeunesse : des histoires à part ou l'histoire à part entière ? **Amnis**, n. 16, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amnis/3147>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. Rachel de Queiroz. São Paulo: Editora Abril, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, vols. I e II.
- CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Barcelona: EDHASA, 1982.
- CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: **Tientos, diferencias y otros ensayos**. Barcelona: Plaza & Janés Editores S.A., 1987, p. 103/119.
- CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo** – um ensaio. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CASSIN, Barbara. **La Nostalgie** : quand donc est-on chez soi ? Paris : Éditions Autrement, 2013.

CÉCO, Mérine. L'errance et les femmes : au cœur d'un oxyme. In : LUDWIG, Ralph (Coord.). **L'errance et le rire** : un nouveau souffle de la littérature antillaise. Paris : Gallimard, 2022, p. 251-264.

CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le Colonialisme** : suivi du Discours sur la Négritude. Paris : Présence Africaine, 2004.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal [Diário de um retorno ao país natal]**. Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EdUSP, 2021.

CHAMOISEAU, Patrick. Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In : LUDWIG, Ralph (Coord.). **Écrire la parole de nuit** : la nouvelle littérature antillaise. Paris : Gallimard, 1994, p. 151-158.

CHANADY, Amaryll. **Entre inclusion et exclusion** : la symbolisation de l'autre dans les Amériques. Paris : Honoré Champion, 1999.

CHANCÉ, Dominique. **Poétique baroque de la Caraïbe**. Paris : Éditions Karthala, 2001.

CHANCÉ, Dominique. *Texaco* de Patrick Chamoiseau, prix Goncourt 1992. In : CABANES, Jean-Louis ; DUFIEF, Jean-Pierre ; KOPP, Robert ; MOLLIER, Jean-Yves (Ed.). **Les Goncourt dans leur siècle**. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekkind. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CLERY, E. J. **The Rise of Supernatural Fiction**: 1762 – 1800. Londres: Cambridge, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie** : littérature et sens commun. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

CONDÉ, Maryse. Civilisation noire de la Diaspora. In: **Présence Africaine**, 1975/2 (n. 94), p. 184-194. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7890561/mod\\_resource/content/1/condé\\_présence%20africaine\\_civilisation%20noire%20de%20la%20diaspora.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7890561/mod_resource/content/1/condé_présence%20africaine_civilisation%20noire%20de%20la%20diaspora.pdf). Acesso em: 31 ago. 2023.

CONDÉ, Maryse. **Traversée de la mangrove**. Paris : Mercure de France, 1989.

CONDÉ, Maryse. **La Parole des femmes** : essai sur des romancières des Antilles de langue française. Paris: L'Harmattan, 1993a.

CONDÉ, Maryse. Order, disorder, freedom, and the West Indian Writer. **YFS 83**, Post/Colonial Conditions. New Haven: Ed. Lionnet & Scharfman; Yale University, 1993b.

CONDÉ, Maryse. **Migration des cœurs**. Montréal : Robert Laffont, 1995.

CONDÉ, Maryse. **Le Coeur à rire et à pleurer**. Paris : Éditions Robert Laffont, 1999.

CONDÉ, Maryse. **Tituba, bruxa negra de Salem**. Tradução de Natalia Borges Polessio. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

CONDÉ, Maryse. **O coração que chora e que ri**. Tradução de Heloisa Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CONDÉ, Maryse. **O Evangelho do Novo Mundo**. Tradução de Natalia Borges Polessio. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CONDÉ, Maryse. **O fabuloso e triste destino de Ivan & Ivana**. Tradução de Natalia Borges Polessio. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, Gilles. **L'Île deserte** : textes et entretiens 1953-1974. Paris : Éditions de Minuit [e-book], 2013.

DEPESTRE, René. Les Métamorphoses de la Négritude en Amérique. **Présence Africaine**, 1970/3 (N° 75), p. 19-33.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra**. Tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. São Paulo: Todavia, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento com a colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FARACO, Carlos Alberto. **História do português**. São Paulo: Parábola, 2019.

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

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF; EdUFF, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. Mestiçagem e barroco na literatura do Grande Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luis-MA, Brasil, Vol. XIII, nº 26, jan./jun. 2013, p. 369-396.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. **Revista Criação & Crítica**. São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun./2014.

FRANCHINI, Pauline. Littérature migrante et migration générique chez les autrices caribéennes Edwidge Danticat et Gisèle Pineau : de la littérature générale à la littérature de jeunesse. **SFLGC**, Bibliothèque Comparatiste, 2019.

FRIOUX-SALGAS, Sarah. Le 1<sup>er</sup> Congrès international des écrivains et artistes noirs (Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956) : replay. **Hommes & migrations**, 1332 | 2021, 143-149.

GASPARINI, Philippe. Autofiction vs autobiographie. **Tangence**, n. 97, 2011, p. 11–24.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GEORGEL, Thérèse. **Contes et légendes des Antilles**. Paris : Éditions Fernand Nathan, 1964.

GHIRIMOLDI, María Eugenia. **(Im)possibilidad de conservar el heterolingüismo en la traducción**: estudio descriptivo de la lengua híbrida de Gisèle Pineau en *La grande drive des esprits* y de su traducción al español en *Una antigua maldición*. 142 f. Dissertação (Mestrado em Tradução). Universidade Jaime I, Castelló de la Plana, 2018.

GLISSANT, Édouard. **Le Discours antillais**. Paris : Éditions Gallimard, 1997.

GLISSANT, Édouard. **Soleil de la conscience** : poétique I. Paris : Édition Gallimard, 1997b.

GLISSANT, Édouard. **Faulkner, Mississippi**. Tradução de Barbara Lewis e Thomas C. Spear. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1999.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira e Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GODDU, Teresa A. **Gothic America**: Narrative, History, and Nation. New York: Columbia University Press, 1997.

GONÇALVES, João Felipe. O tio haitiano da antropologia contemporânea: teoria, história e poder em Jean Price-Mars. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, ano 28, n. 62, p. 79-113, jan./abr. 2022.

GYSSELS, Kathleen. **Filles de solitude** : essai sur l'identité antillaise dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart. Paris : L'Harmattan, 1996.

GYSSELS, Kathleen. L'exil selon Pineau : récit de vie et autobiographie. In : CROSTA, Suzanne (Org.). **Récits de vie de l'Afrique et des Antilles** : exil, errance, enrangement. Québec: Frelca [Collection *Essais*, n. 16]; Université Laval, 1998.

HOEVELER, Diane. American Female Gothic. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (Coord.). **American Gothic**. London: Cambridge University Press, 2017, p. 99-114.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 205 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KLINGER, Diana Irene. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 11- 30, 2008.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

LAFERRIÈRE, Dany. **Como fazer amor com um negro sem se cansar**. Tradução de Heloisa Moreira e Constança Vigneron. São Paulo: Editora 34, 2012.

LAROCHE, Maximilien. **La Double scène de la représentation** : oraliture et littérature dans la Caraïbe. Québec : Université Laval, 1991.

LE BRIS, Michel ; ROUAUD, Jean (org.). **Pour une littérature-monde**. Paris : Gallimard, 2007.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **Le Pacte autobiographique**. Paris : Seuil, 1975.

LUDWIG, Ralph (Coord.). **Écrire la ‘parole de nuit’** : la nouvelle littérature antillaise. Paris : Gallimard [Folio essais], 1994.

LUDWIG, Ralph (Coord.). **L’Errance et le Rire** : un nouveau souffle de la littérature antillaise. Paris, Gallimard, 2022.

MANGEREL, Caroline. La drive, le marronnage : présentation d'un mode d'errance insulaire et créole. **Nouvelles Études Francophones**, vol. 25, n. 1, 2010, p. 90–106. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41103956>. Acesso em: 9 jul. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAXIMIN, Daniel. **Les Fruits du cyclone** : une géopoétique de la Caraïbe. Paris : Seuil, 2006.

MIRAM-MARTHE-ROSE, Sandrine. *La grande drive des esprits* de Gisèle Pineau : le roman d'une écrivaine guadeloupéenne à la recherche d'une passe entre réalisme et merveilleux. **Archipélie** (en ligne), n. ° 5, 2018. Disponível em : <https://hal.univ-antilles.fr/hal-02044795>. Acesso em: 17 mai. 2022.

MORETTIN, Eduardo Victorio. “Colonizar é civilizar”: o cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931). **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 233-249, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NARDAL, Paulette. L'éveil de la conscience de race. **La Revue du Monde Noir**, 1931, p. 343-349. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/conseils/content/la-revue-du-monde-noir>. Acesso em : 02 maio 2025.

NNAEMEKA, Obidiegwu Vincent. Histoire antillaise et évolution des écritures des femmes antillaises. **Journal of Languages, Linguistics and Literary Studies (JOLLS)**, vol. 8, mar./2019, p. 195/204.

OLIVEIRA, Gabrielle Toson de. **Entrelaçando histórias: as vozes narrativas em Mes quatre femmes, de Gisèle Pineau**. 97 p. Dissertação [Mestrado em Letras] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2024.

PERSSON, Ann-Sofie. Catégorisations éditoriales et postures d'écrivains – le cas de Gisèle Pineau et de Fabienne Kanor. **Nordic Journal of Francophone Studies / Revue nordique des études francophones**, 1(1), p. 45-52, 2018.

PIERRE, Émeline. **Le Caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial à partir de Mélodie des Faubourgs de Lucie Julia et La grande drive des esprits de Gisèle Pineau**. 119 f. Dissertação [Mestrado] - Université du Québec à Montréal, 2007. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/5159/>. Acesso em : 17 mai. 2022.

PINEAU, Gisèle ; ABRAHAM, Marie. **Femmes des Antilles** : traces et voix – cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage. Paris : Éditions Stock, 1998.

PINEAU, Gisèle. **La Grande drive des esprits**. Paris : Le Serpent à Plumes, 1999.

PINEAU, Gisèle. Les papillons noirs. In : SEBBAR, Leïla (Org.). **Une Enfance outremer**. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

PINEAU, Gisèle. **Guadeloupe d'antan** : la Guadeloupe à travers la carte postale ancienne. Bordeaux : HC Éditions, 2007.

PINEAU, Gisèle. **Un papillon dans la cité**. Paris : Sépia Éditions, 2010.

PINEAU, Gisèle. **Folie, aller simple** : journée ordinaire d'une infirmière. Paris : Philippe Rey, 2014.

PINEAU, Gisèle. **L'Exil selon Julia**. Paris : Librairie Générale Française, 2020.

PINEAU, Gisèle. **Mes quatre femmes**. Paris : Philippe Rey, 2021.

PINEAU, Gisèle. **Ady, soleil noir**. Paris : Philippe Rey, 2021b.

PY, Fatima. **Le surnaturel dans le roman féminin guadeloupéen contemporain.** 458 p. Tese [Doctorat en langues et littératures françaises] — Université des Antilles, Guadalupe, 2017. Disponível em: <https://www.theses.fr/2017ANTI0139.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2022.

REBEIX, Stéphanie. Du fantastique au réalisme merveilleux dans deux romans de Gisèle Pineau : *Chair piment* et *Cent vies et des poussières*. **Les Cahiers du GRELCEF**, n. 9, 2017, p. 159-178.

RIBEIRO, Novalca Seniw. **L'Espérance-macadam e L'exil selon Julia: representações do antilhano em duas obras de Gisèle Pineau.** 116 p. Dissertação [Mestrado em Letras] - Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Letras, Juiz de Fora, 2013.

ROCHA, Marco Antonio; SILVA, Tayla de Souza. O encontro do deserto com o mar: a literatura-mundo no romance *Un papillon dans la cité*, de Gisèle Pineau. **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel, v. 19, n. 34, p. 68-87, dez./2023.

ROCHA, Vanessa Massoni. 'Eu tinha pena de mim, de mainha, de vó': violência doméstica contra mulheres em Gisèle Pineau e Jarid Arraes. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (Org.). **Literaturas Francófonas VII**: debates interdisciplinares e comparatistas. 1 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023, p. 519-545

ROCHA, Vanessa Massoni. Pai abusador: incesto e pedofilia contra meninas em Gisèle Pineau, Nicole Cage-Florentiny e Cinthia Kriemler. **Revista do GELNE**, v. 26, n. 1, 2024.

ROCHA, Vanessa Massoni. Marido, padrasto e abusador: violência sexual contra meninas em Simone Schwarz-Bart e Gisèle Pineau. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (Org.). **Literaturas Francófonas VIII**: debates interdisciplinares e comparatistas. 1 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2024, p. 447-475.

ROCHA, Vanessa Massoni. Quando o tio se torna abusador: incesto contra meninas em Gisèle Pineau e Morgana Kretzmann. In: CIANCONI, Vanessa; NAHOUN, Leonardo; SASSE, Pedro (Orgs.). **Escritos suspeitos vol. 2**: violência em foco. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2025.

ROH, Franz. **Realismo mágico**: post expresionismo – problemas de la pintura europea más reciente. Traducción de Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1927.

ROUMAIN, Jacques. **Gouverneurs de la rosée**. Montreuil : Le temps des cerises, 2000.

ROUMAIN, Jacques. **Senhores do orvalho**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Carambaia, 2020.

SACRÉ, Sébastien. **Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature antillaise : la (re)construction d'une identité**. 413 p. Tese [Doutorado em Filosofia] – University of Toronto, Département d'Études Françaises, Toronto, 2010.

SACRÉ, Sébastien. Les représentations de la mort dans le réalisme merveilleux antillais : pour un renouveau identitaire ? **Oeuvres & Critiques**, XLIV, 2, 2019, p. 87-100.

SCHEEL, Charles W. **Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques.** Paris : L'Harmattan, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do realismo mágico. **Gragoatá**, Niterói, n. 16, p. 117/132, 1.º sem., 2004.

SCHON, Nathalie. **L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises.** Paris : Éditions Karthala, 2003.

SCHWARZ-BART, Simone. **Pluie et vent sur Télumée Miracle.** Paris: Points, 1995.

SCHWARZ-BART, Simone. **Chuva e vento sobre Télumée Milagre.** Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Carambaia, 2023.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. **Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos.** Paris : l'Harmattan, 2004.

SINNO, Neige. **La Realidad.** Paris: P.O.L., 2025.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THOMAS, Bonnie. Gender Identity on the Move: Gisèle Pineau's "La Grande Drive des esprits". **The French Review**, May, 2003, Vol. 76, No. 6, Special Issue on Martinique and Guadeloupe, p. 1128-1138.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WEIL, Simone. **L'enracinement : prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain.** 28. ed. Paris : Gallimard, 1949.

## ENTREVISTAS:

ANGLADE, Chantal. Les femmes des Antilles chuchotent beaucoup dans les cuisines : entretien avec Gisèle Pineau. In: **remue.net**, 2003. Disponível em: [https://remue.net/cont/Pineau\\_01entretien.html](https://remue.net/cont/Pineau_01entretien.html). Acesso em: 04 ago. 2024.

BIBLIOTHÈQUE DES AMÉRIQUES. **10 questions à Gisèle Pineau.** Disponível em: <https://www.bibliothequedesameriques.com/actualites-litteraires/portraits-dauteurs/10-questions-gisele-pineau>. Acesso em: 23 abr. 2023.

CARLOS, Lígia Medina; SILVA, Tayla de Souza; ROCHA, Marco Antonio; LARA, Jéssica Andrade de; PEREIRA, Viviane; DAHER, Cláudia Helena; TOMASI, Gabriella; ROMPKOVSKI, Francelise; RUTHES, Lúcio Miguel; VIEIRA, Letícia Dias; PROENÇA, Sonia Oliveira Worms; NADAI, Taíssa de. Palavras que atravessam mares e oceanos: entrevista com Gisèle Pineau. **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel, v. 19, n. 34, p. 311-335, dez./2023.

JURNEY, Florence Ramond. Entretien avec Gisèle Pineau : Réflexions sur une œuvre ancrée dans une société mondialisée. **Nouvelles Études Francophones**, Automne 2012, Vol. 27, No. 2 (Automne 2012), p. 107-120.

LOICHTOT, Valérie. "Devoured by Writing": An Interview with Gisèle Pineau. **Callaloo**, Vol. 30, No. 1, Reading "Callaloo"/Eating Callaloo: A Special Thirtieth Anniversary Issue (Winter, 2007), p. 328-337.

PANAÏTÉ, Oana. « Je cherche de l'or dans cette terre qu'est l'écriture » : correspondance avec Gisèle Pineau. **Nouvelles Études Francophones**, Volume 34, Numéro 2, 2019, p. 116-119.

ROCHA, Vanessa Massoni da. Entretien avec Patrick Chamoiseau (2ème Partie). **Pluton Magazine**, 2021. Disponível em: <https://pluton-magazine.com/2021/09/09/bresil-vanessa-massoni-da-rocha-entretien-avec-patrick-chamoiseau-2eme-partie/>. Acesso em: 06 nov. 2025.

ROCHA, Vanessa Massoni da; ARAUJO, Karolyne Porpino de. **Conversation avec l'écrivaine Gisèle Pineau**. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0XxKUjHf1NU>. Acesso em: 27 set. 2025.  
 SPEAR, Thomas C. **Gisèle Pineau, 5 questions pour Île en île**. 2009. Disponível em : <https://ile-en-ile.org/gisele-pineau-5-questions-pour-ile-en-ile/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

VELDWACHTER, Nadège. An Interview with Gisèle Pineau. **Research in African Literatures**, Spring, 2004, Vol. 35, No. 1 (Spring, 2004), p. 180-186.

#### **FILME:**

LA SOUFRIÈRE: À ESPERA DE UMA CATÁSTROFE INEVITÁVEL [*La Soufrière: Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*]. Direção: Werner Herzog, 1977. Documentário em curta-metragem (31 min).