

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIANE DE SOUZA DE ASSIS

A FICIONALIZAÇÃO DE SI NA LÍNGUA (E NA TERRA) DO OUTRO:  
O CASO DA *AUTOBIOGRAPHIE AMÉRICAINÉ* DE DANY LAFERRIÈRE

CURITIBA

2020

MARIANE DE SOUZA DE ASSIS

A FICCIONALIZAÇÃO DE SI NA LÍNGUA (E NA TERRA) DO OUTRO: O  
CASO DA *AUTOBIOGRAPHIE AMÉRICAINÉ* DE DANY LAFERRIÈRE

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

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo

CURITIBA

2020

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

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Assis, Mariane de Souza de

A ficcionalização de si na língua (e na terra) do outro : o caso da  
*Autobographie Américaine* de Dany Laferrière. / Mariane de Souza de Assis. –  
Curitiba, 2020.

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

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

1. Laferrière, Dany, 1953 - Crítica e interpretação. 2. Literatura haitiana.  
3. Identidade social na literatura. 4. Exílio. 5. Haiti. 6. Territorialidade humana. I.  
Stroparo, Sandra Mara. II. Título.

CDD – H843



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

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MARIANE DE SOUZA DE ASSIS** intitulada: **A FICIONALIZAÇÃO DE SI NA LÍNGUA (E NA TERRA) DO OUTRO: O CASO DA AUTOBIOGRAPHIE AMÉRICAINÉ DE DANY LAFERRIÈRE**, 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 mestre 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, 28 de Fevereiro de 2020.

*Sandra M. Stroparo*

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*E. Figueiredo*

EURÍDICE FIGUEIREDO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

*Viviane A. A. da C. Pereira*

VIVIANE ARAÚJO ALVES DA COSTA PEREIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico esta pesquisa àqueles que buscam no Brasil um recomeço, sobretudo àqueles que vieram do Haiti, país que nasceu da resistência de seu povo. Que as fronteiras não sejam limites, mas possibilidades de contato com a outridade, e que esse contato sempre proporcione o conhecimento de si mesmo.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora, Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo, por ter acolhido o meu projeto de pesquisa; pela compreensão e pelo exemplo de professora, pesquisadora e ser humano que tem sido para mim.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e a sua respectiva secretaria, pelo suporte prestado sempre tão eficientemente.

Aos professores do Programa, por terem ampliado meus horizontes de conhecimento e por terem proporcionado novas perspectivas e reflexões sobre os assuntos das disciplinas ministradas e sua aplicação a esta pesquisa.

Aos colegas do programa de pós-graduação, pelas discussões em reuniões, grupos de estudos e em sala de aula, me acolhendo enquanto parte do corpo discente e oferecendo auxílio bibliográfico.

Ao Marco Antonio de Souza e sua família, pelo apoio e acolhida.

Ao meu falecido pai, Evaldo de Assis, por ter-me alfabetizado e despertado em mim o interesse pela busca constante de conhecimento.

Aos professores da rede estadual de educação do Paraná, que fizeram parte de minha formação básica; aos professores da graduação em Letras da UFPR; e aos professores da especialização em Literatura Brasileira e História Nacional da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Há um pouco do aprendizado que adquiri com vocês em cada uma das linhas desta dissertação.

Aos amigos, pelo suporte emocional e psicológico e por se mostrarem interessados no progresso de minha pesquisa. E, claro, por serem quem são.

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ?

Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*.

Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.

Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu.

Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*.

## RESUMO

Esta dissertação tem o propósito de analisar dez obras do escritor e jornalista Dany Laferrière. Essas dez obras compreendem aquilo que seu autor caracterizou como sendo sua autobiografia americana, ou seja, representam a narrativa de sua vivência desde sua terra natal, o Haiti, até seu exílio na América do Norte, primeiramente no Canadá e posteriormente nos Estados Unidos. Esse conjunto de narrativas porta em si aspectos ficcionais mesclados com os biográficos. Ainda, carregam em si análises etnográficas do país de origem de Laferrière e dos países nos quais o autor buscou exílio, razão pela qual esta análise será definida em dois eixos: aspectos ficcionais, biográficos e etnográficos da *Autobiographie Américaine*; e aspectos identitários, linguísticos e territoriais. Nossa proposta, a partir da análise dos dois eixos, é verificar: aspectos característicos de uma narrativa com traços biográficos que se dá em uma língua que não é a língua-mãe do autor; qual o valor da língua francesa em países colonizados pela França; e que características se mostram peculiares na escrita sobre sua terra natal no exílio.

Palavras-chave: Haiti. Exílio. Autoetnografia. Identidade. Alteridade. Territorialidade.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze ten works by the writer and journalist Dany Laferrière. These ten works comprise what his author characterized as his American autobiography, that is, it represents the narrative of his experience in his homeland, Haiti, throughout his exile in North America, at first in Canada and later in the United States. This set of narratives contains fictional aspects mixed with biographical ones. Also, it includes ethnographic analyses of Laferrière's native country and the countries where the author sought exile, therefore this paper will be defined in two axes: the fictional, biographical and ethnographic aspects of *Autobiographie Américaine*; and identity, linguistic and territorial aspects. Our proposal, based on the analysis of these two axes, is to look into: the aspects of a narrative with biographical features in a language which is not the author's mother tongue; the weight of the French language in territories colonized by France; and what characteristics are peculiar to the author on his writing about his homeland while in exile.

Keywords: Haiti. Exile. Autoethnography. Identity. Alterity. Territoriality.

## SUMÁRIO

<b>1. APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2. IMPLICAÇÕES HISTÓRICO-ESPACIAIS NA LITERATURA LAFERRIANA.....</b>	<b>27</b>
2.1 DOS BINARISMOS E DICOTOMIAS.....	32
2.1.1 Religião.....	34
2.1.2 Língua.....	45
2.2.3 Espaço.....	51
2.2.4 Dos binarismos e dicotomias inerentes ao ciclo americano.....	57
2.2 DAS REFERÊNCIAS LOCAIS E UNIVERSAIS.....	64
<b>3. RELAÇÕES DE IDENTIDADE E ALTERIDADE NA <i>AUTOBIOGRAPHIE AMÉRICAINÉ</i>.....</b>	<b>71</b>
<b>4. ASPECTOS RELACIONADOS À ESCRITA DE SI .....</b>	<b>85</b>
4.1 ESCREVER SOBRE SI NA LÍNGUA DO OUTRO.....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>120</b>

## 1. APRESENTAÇÃO

As questões que serão levantadas neste trabalho originam-se da leitura e pesquisa sobre a obra de Dany Laferrière, um autor haitiano que elaborou em seus textos uma longa reflexão acerca da questão identitária, uma vez que parte de sua obra retrata sua infância e juventude no Haiti em um período ditatorial e outra parte retrata seu exílio na América do Norte, onde se tornou um escritor célebre, a ponto de ter sido eleito para ocupar a cadeira de número 2 na *Académie Française*.

As obras que serão objeto de nossa análise são um ótimo espelho das (ainda) atuais questões de identidade em um mundo que, mal saindo de um período pós-colonialista, mergulhou profundamente, nos últimos anos, na problemática da migração, que está estreitamente relacionada às noções de identidade, nacionalidade e cultura.

Windsor Klébert Laferrière é o nome de batismo de Dany Laferrière, nascido no Haiti em 1953. Desde a infância, o escritor em questão era chamado por todos de “Dany” ou de *Vieux Os*, já que seu nome de batismo era o mesmo nome de seu pai, e a partir da ascensão do ditador François Duvalier, em 1957, carregar o mesmo nome de um “traidor da pátria” poderia ser perigoso, já que Windsor Klébert Laferrière-pai se opunha à política praticada por Duvalier.

Além de jornalista e professor, o Laferrière-pai foi prefeito de Porto Príncipe quando da ascensão de François Duvalier à presidência do Haiti e teve que exilar-se nos Estados Unidos devido à perseguição exercida pelo ditador. Nas obras de Dany, inclusive, há menção ao fato de sua mãe e de sua avó o aconselharem a nunca falar seu verdadeiro nome para ninguém. Em *L’Odeur du café* [*O Cheiro do café*] (1991), por exemplo, sua avó lhe dizia que todos têm um nome pelo qual são conhecidos e o nome verdadeiro – este último ninguém deve conhecer, pois a pessoa que descobre o verdadeiro nome de outrem pode dominar o portador do nome:

*Da dit qu’on est à la merci de la personne qui connaît notre vrai nom. Il y a un nom pour les autres (les amis, les professeurs, les filles). Le nom*

*officiel. Et un nom secret que personne ne doit savoir. On choisit son nom, sans jamais le révéler à personne. (LAFERRIÈRE, 2016, p. 26)*<sup>1</sup>

Essa crendice é uma medida criada pelas mulheres para proteger a identidade do pequeno *Vieux Os*, para que não fosse associado a seu pai. De qualquer forma, o nome de batismo não será a única coisa que Dany terá em comum com o pai: a carreira de jornalista e o exílio como destino também serão elos entre os dois.

Tendo se tornado jornalista aos 19 anos de maneira autodidata, Dany veria seu destino assimilar-se ao de seu pai aos 23 anos, quando teve que fugir às pressas para Montreal após o colega Gasner Raymond, com quem trabalhava no jornal *Petit Samedi Soir*, ser assassinado pela Milícia de Voluntários da Segurança Nacional, popularmente conhecidos como *tontons macoutes*. Pai e filho, jornalistas exilados. Do outro lado, pai e filho ditadores. Windsor Klébert (o pai) era perseguido por François Duvalier, popularmente conhecido como Papa-Doc; Dany viveu a ditadura de François, mas exilou-se quando o filho deste último, Jean-Claude Duvalier (Baby-Doc), estava no poder.

*A dix-neuf ans, je devenais journaliste en pleine dictature des Duvalier. Mon père, lui aussi journaliste, s'était fait expulser du pays par François Duvalier. Son fils Jean-Claude me poussera à l'exil. Père et fils, présidents. Père et fils, exilés. Même destin. (LAFERRIÈRE, 2018, p. 145)*<sup>2</sup>

Cerca de um ano após ter chegado a Montreal, Dany Laferrière inicia sua jornada como escritor, redigindo o romance *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer (Como fazer amor com um Negro sem se cansar)*<sup>3</sup>, que veio a ser publicado em 1985 e virou filme em 1989. O primeiro romance da *Autobiographie Américaine* levou anos para ficar pronto.

---

<sup>1</sup> “Da diz que a gente fica à mercê da pessoa que sabe o nosso nome verdadeiro. Tem um nome para os outros (os amigos, os professores, as garotas): o nome oficial. E um nome secreto que ninguém pode saber. A gente escolhe o nosso nome, mas nunca o revela pra ninguém.” (Tradução nossa)

<sup>2</sup> “Aos dezenove anos eu me tornaria jornalista em plena ditadura dos Duvalier. Meu pai, que também era jornalista, foi expulso do país por François Duvalier. Seu filho Jean-Claude me forçará o exílio. Pai e filho, presidentes. Pai e filho, exilados.” (Tradução nossa)

<sup>3</sup> “Nègre”, termo utilizado no título original, tem o sentido mais próximo de “Preto” que de “Negro”, mas manteremos o título conforme a tradução já feita por Heloisa Caldeira Alves Moreira e Constança Vigneron, publicada pela Editora 34.

*Comment faire l'amour* trata de *Vieux* e *Bouba*, dois jovens migrantes<sup>4</sup> que vivem em um pequeno apartamento barato e sujo situado no número 3760 da rua Saint Denis, em Montreal, fazendo sexo com moças brancas, ouvindo jazz e discutindo filosofia e religião, entre outros assuntos. Os dois jovens migrantes seriam uma representação do próprio Laferrière e de seu amigo Roland Désir, com o qual o escritor dividiu moradia no início de sua vida no Quebec. Apesar disso, no romance em questão, o autor não atribui nacionalidade aos dois jovens, fugindo, assim, de qualquer tentativa de interpretação das atitudes desses jovens de acordo com suas supostas nacionalidades. No que diz respeito às relações com as moças brancas, o autor afirma ser um dado puramente ficcional, empregado com grande carga de humor e ironia com o objetivo de abordar os estereótipos relacionados a relações inter-raciais e à etnia negra em especial.

O romance teve sucesso imediato, em boa parte graças a seu título provocativo. Em entrevista a Taina Tervonen em 1999, Laferrière afirma que seu primeiro romance foi traduzido em “dezenas de línguas”, mas o número permanece impreciso já que, em *J'écris comme je vis [Eu escrevo como eu vivo]* (2000a), obra na qual Laferrière escreve seu processo de escrita, o autor reconhece a tradução para sete idiomas.

Seu segundo livro, *Éroshima*<sup>5</sup> (1987), mantém a problematização das relações inter-raciais, dessa vez inserindo a relação entre negros e amarelos. A obra retrata a relação de *Vieux* Os com jovens de origem japonesa. Inicialmente, *Éroshima* faria parte de *Comment faire l'amour*, mas foi excluída do romance de estreia por conselho do editor, que considerava que essa narrativa destoava do geral. O trecho retirado do primeiro romance foi incrementado por Laferrière para se tornar seu segundo romance, que retoma a análise etnográfica iniciada em

---

<sup>4</sup> Entre 1976 e 1985, o termo utilizado para denominar as literaturas escritas no Canadá por autores estrangeiros era “literatura imigrante”. Seria o poeta Berrouët-Oriol, em artigo publicado na revista *Vice Versa*, quem utilizaria pela primeira vez o termo “escritas migrantes” para denominar essa literatura. O poeta entende “escrita migrante” como um “espaço dialógico, onde escritores de diferentes origens se mesclam à cultura quebequense estabelecida em sua busca imaginária” (DE PAULA, 2008, p. 108). Pierre Nepveu (1988) entende “escrita migrante” como um termo com acepção estética, literária, enquanto “escrita imigrante” remete a um contexto sociológico. Por isso, adotaremos o termo “migrante” em vez de “imigrante” para representar os indivíduos que deixam sua terra para viver em outra, já que o que nos interessa mais nesse fenômeno é o que isso pode agregar ao contexto literário, e não seus aspectos sociológicos.

<sup>5</sup> O título consiste em um jogo de palavras entre *Éros* e *Hiroshima*. Em português brasileiro, o jogo corresponderia a “Eroshima” ou “Eroxima”.

*Comment faire l'amour* usando cores (branco, preto e amarelo) como uma metáfora para etnias (europeu, africano e oriental): “*Mon éditeur Lanctôt m’a fait comprendre que cela alourdissait le texte, qu’il fallait enlever ces extraits qui brisaient le rythme du livre. J’ai publié cette partie deux ans plus tard sous le titre Éroshima*” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 152)<sup>6</sup>.

Laferrière afirma que não tencionava publicar um novo livro depois de *Comment faire l'amour*, afinal, um dândi não costuma fazer duas vezes a mesma coisa. De fato, Laferrière agiu como um dândi ao expor de maneira agridoce em seu primeiro romance os clichês reproduzidos pela sociedade quebequense. Por outro lado, assumir essa postura também poderia ser uma maneira de omitir do público um possível lapso criativo (VASILE, 2008). De qualquer forma, Laferrière afirma ter feito a *Autobiographie Américaine* como uma forma de deixar sua marca, com a consciência de que ele não seria sempre um escritor, de que um dia ele pararia de escrever:

***Qu’est-ce qui vous a poussé à continuer à écrire et à arriver à cette vaste « Autobiographie Américaine » ? Le désir de ne plus écrire. C’est tout à fait cela et dès les premières entrevues que j’ai données à la presse en 1986, j’avais bien dit que j’espère que ce sera mon dernier livre. Et c’est ça qui m’a poussé, et quand j’entreprends quelque chose qui m’intéresse, c’est le moment où ça va être fini. Et je vais vers la sortie.***

*Je pensais qu’il fallait que je fasse un petit travail qui pouvait justifier mon passage. Et c’est cette Autobiographie Américaine. Et il fallait que je la termine de mon vivant et encore en forme physiquement pour ne pas tomber dans cette histoire de... je ne voulais pas devenir écrivain, c’est-à-dire, je ne voulais pas que ça continue, ça continue, ça continue et sans arrêt. Je voulais faire cela pour me justifier. Et en vivant. C’est-à-dire maintenant. Je suis écrivain parce que j’ai fait le travail d’écrivain que je voulais faire. Et puis je peux passer à autre chose. Je peux faire autre chose. (LAFERRIÈRE, 2003)<sup>7 8</sup>*

<sup>6</sup> “Meu editor, o Lanctôt, me explicou que isso deixaria o texto pesado, que era preciso excluir esses trechos que quebravam o ritmo do livro. Eu publiquei essa parte dois anos mais tarde com o título *Éroshima*.” (Tradução nossa)

<sup>7</sup> Entrevista concedida a Benjamin Vasile e publicada em *Dany Laferrière: l’autodidacte et le processus de création*. Harmattan, 2008.

<sup>8</sup> “O que o levou a continuar escrevendo até chegar nessa vasta ‘*Autobiographie Américaine*? O desejo de não escrever mais. É exatamente isso, e desde as primeiras entrevistas que dei à imprensa em 1986 eu já dizia que esperava que esse fosse o meu último livro. E foi isso que me motivou, e quando estou fazendo algo que me interessa, é o momento em que isso vai acabar. E eu saio fora.

Eu achava que eu precisava fazer um pequeno trabalho que pudesse justificar minha passagem. E é essa *Autobiographie Américaine*. E também era preciso que eu a terminasse ao longo da minha vida e ainda em forma, fisicamente falando, pra não cair nessa história de... eu não queria me tornar escritor, quer dizer, eu não queria que isso continuasse, e continuasse, e continuasse sem parar. Eu queria fazer isso pra me justificar. E em vida. Ou seja, agora. Eu sou escritor

Depois de ter publicado *Comment faire l'amour* e *Éroshima*, o autor se muda para Miami com a família. Ele se sente esgotado enquanto escritor (2000a) e em uma nova cidade, com a terceira filha recém-chegada à família e em uma casa sem muito espaço, o autor afirma que não tinha intenção de continuar escrevendo porque seu tempo era dedicado também a seu trabalho para a televisão de Montreal. Eis que Laferrière tem a ideia de escrever “*un seul livre en plusieurs volumes*” (2000a, p. 54)<sup>9</sup>, o que viria a se tornar sua *Autobiographie Américaine*<sup>10</sup>, uma série de dez romances que narrariam sua trajetória de vida desde a infância e juventude no Haiti (ciclo haitiano), passando por sua vida no Canadá e nos Estados Unidos (ciclo americano), onde viveu entre 1990 e 2002 (DE PAULA, 2008) antes de retornar a Montreal por vontade própria.

Os dois primeiros romances da *Autobiographie Américaine* tiveram seus títulos criados depois de finalizada a redação das respectivas obras. Entretanto, a partir do momento em que Laferrière decidiu construir a narrativa de sua deriva, o autor já tinha ideia dos títulos que as oito obras subsequentes levariam, tendo em vista a afirmação dele próprio de que o título seria “*l'élément fondamental du livre et un concentré*” (2000a, p. 73)<sup>11</sup>. Assim, o enredo das obras que foram publicadas a partir de *L'Odeur du café* teria sido construído a partir de seus títulos, considerando uma ideia geral que o autor teria estabelecido para cada uma dessas obras.

[...] dès le troisième livre, après le deuxième, après Éroshima, quand je suis allé à Miami et j'ai commencé à penser à l'idée d'écrire un troisième livre dès lors j'ai eu la vision de cette chose-là, c'est-à-dire, de l'Autobiographie Américaine et j'ai même d'ailleurs écrit sur une page que j'ai, je ne sais pas où, les différents titres que j'aurais pour former cela, à peu près tous les livres que j'ai publiés jusqu'à Je suis fatigué étaient sur la liste. (Informação verbal)<sup>12 13</sup>

---

porque eu fiz o trabalho de escritor que eu queria ter feito. E depois eu posso passar pra outra coisa. Eu posso fazer outra coisa.” (Tradução nossa)

<sup>9</sup> “um único livro em vários volumes” (Tradução nossa)

<sup>10</sup> “Autobiografia americana”. Utilizaremos o termo sempre em francês por não haver ainda a tradução completa das obras que constituem esse conjunto.

<sup>11</sup> “o elemento fundamental de um livro e um resumo” (Tradução nossa)

<sup>12</sup> Entrevista com Dany Laferrière realizada por Irene de Paula em Montreal no dia 26 de abril de 2007. DE PAULA, Irene. *Migrações imaginárias e representações da diferença na “Autobiografia americana” de Dany Laferrière*. Niterói, 2008. 231 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. p. 2014.

<sup>13</sup> “[...] desde o terceiro livro, depois do segundo, depois de *Éroshima*, quando eu fui pra Miami eu comecei a pensar na ideia de escrever um terceiro livro desde que eu tive a visão disso, quer dizer, da *Autobiographie Américaine*. E eu até escrevi em uma folha que eu tenho, não sei onde,

Os dez romances têm como protagonista uma representação do próprio autor. Inclusive, em boa parte dessas obras, o protagonista é chamado de *Vieux* ou de *Vieux Os*, ou seja, da mesma maneira como Dany Laferrière era conhecido tanto no Haiti quanto na América do Norte.

*Dans les romans écrits en Amérique, l'écrivain oppose Noir et Blanc, tandis que dans les récits sur Haïti, il assume une identité très personnelle haïtienne qui s'alimente de son enfance, de ses souvenirs. Apparemment c'est toujours le regard de l'autre qui lui détermine sa position.* (ADAM, 2007, p. 63)<sup>14</sup>

Em *L'Odeur du café*, terceiro romance, o autor faz um registro de sua infância em Petit-Goâve, na casa de sua avó Da (apelido de Amélie Jean-Marie). *L'Odeur du café* foi escrito pelo autor em apenas um mês (2000a), talvez por isso o próprio autor considere esse “*récit*” como uma de suas obras mais sinceras. Toda a narrativa gira em torno de uma única imagem: a de um menino sentado ao lado da avó, observando as formigas na varanda da casa que está situada em uma cidadezinha de interior. O autor trata a obra como uma pintura *naïve*<sup>15</sup> (do francês: “ingênua”) que retrata uma senhora sentada do lado direito de sua varanda bebendo seu café e um menino de dez anos ao lado da senhora, observando formigas.

Além do cheiro de café, que remete diretamente a Da, a narrativa é permeada por outros odores: o da cânfora que a avó colocava no nariz do narrador quando ele foi acometido pela febre amarela; o cheiro das flores de laranjeira, com as quais Da o banhava para fazer baixar a febre; o cheiro da terra depois da chuva forte e rápida que vinha de Jacmel e os demais cheiros que a chuva acentuava.

---

os diferentes títulos que eu teria pra formá-la. Praticamente todos os livros que eu publiquei até *Je suis fatigué* estavam na lista.” (Tradução nossa)

<sup>14</sup> “Nos romances escritos na América, o escritor contrapõe Negro e Branco, embora nas histórias sobre o Haiti ele assuma uma identidade bem pessoalmente haitiana, que se alimenta de sua infância, de suas lembranças. Aparentemente é sempre esse olhar do outro que determina sua posição.” (Tradução nossa)

<sup>15</sup> A arte *naïve* caracteriza um movimento artístico composto por artistas autodidatas, que não seguem técnicas preestabelecidas, mas que mantêm relações tanto com a arte erudita quanto com o folclore. Sendo igualmente autodidata, não é de se espantar que Laferrière se identifique com esse movimento artístico e faça referência a ele em algumas das obras da *Autobiographie Américaine*.

*LE GOÛT DE LA TERRE*

*D'où vient, quand il pleut, cette envie folle de manger de la terre ? À cause de son odeur, sûrement. Au début, on ne sent rien. Puis quand la pluie commence à tomber, l'odeur monte. L'odeur de la terre. La mangue sent la mangue. L'ananas sent l'ananas. Le cachiman ne sent pas autre chose que le cachiman. La terre sent la terre. (LAFERRIÈRE, 2016c, p. 50)<sup>16</sup>*

A representação visual, por sua vez, suscita uma impressão de certa imobilidade, mas isso não impede a socialização entre as personagens e ainda possibilita comentários por parte do narrador, que observa, imóvel ao lado da avó, os acontecimentos da cidade. Devido a sua receptividade, Da exerce a função de regulador social, influenciando passivamente a vida dos demais moradores da cidade. Sendo o narrador uma criança, em *L'Odeur du café* não há muitos relatos diretos relacionados à ditadura instaurada. Mas a partir da leitura de *Le cri des oiseaux fous* tomamos conhecimento de que o período retratado em *L'Odeur du café* diz respeito ao primeiro exílio de *Vieux Os*: tendo o mesmo nome de seu pai, que estaria sendo perseguido por seu posicionamento político, *Vieux Os* teria sido mandado de Porto Príncipe para Petit-Goâve por sua mãe, por questão de segurança.

A narrativa é uma retrospectiva do verão de 1963. A linguagem é simples e as análises mimetizam toda a inocência de um narrador de dez anos, logo, é possível afirmar que toda a ingenuidade expressa no quadro da senhora bebendo café com o neto do lado – algo que remete a uma pintura *naïve* – transparece também na linguagem do narrador.

Já em *Le goût des jeunes filles [O sabor das garotas]* (1992) a vivência da ditadura é mais explícita. Adolescente, o narrador passeia por Porto Príncipe com seu amigo Gégé, não muito benquisto por Marie e tia Renée. Gégé afirma ter agredido um *tonton macoute* e *Vieux Os*, temendo por sua vida, uma vez que estava acompanhando o amigo, se refugia em uma casa povoada por meninas com cerca de 15 a 20 anos, em frente a sua própria casa. Essas meninas, por quem *Vieux Os* era bastante atraído, eram prostituídas, e sobreviviam graças à sua beleza e sua juventude, que atraía homens mais velhos (frequentemente

---

<sup>16</sup> “O GOSTO DA TERRA

De onde vem, quando chove, essa vontade louca de comer terra? Deve ser seu cheiro, com certeza. No começo a gente não sente cheiro de nada. Depois, quando a chuva começa a cair, o cheiro surge. O cheiro da terra. A manga tem cheiro de manga. O abacaxi tem cheiro de abacaxi. A fruta-do-conde não tem outro cheiro, senão o de fruta-do-conde. A terra tem cheiro de terra.” (Tradução nossa)

relacionados ao ditador Papa Doc), que por sua vez lhes financiavam uma vida de festas, roupas, viagens etc. A narrativa é uma espécie de *mise-en-abîme*, na qual o narrador, depois de já ter se estabelecido em Montreal, lê o diário de uma dessas moças, publicado anos depois, e mescla a leitura com reflexões e memórias de sua adolescência. Miki – a personagem central das memórias de *Vieux* e daquelas do diário de Marie-Michèle – é a proprietária da casa que recebeu o *Vieux* Os adolescente e é a moça com quem ele tem sua primeira relação sexual. No final do romance há a notícia da morte de François Duvalier e da assunção de Jean-Claude Duvalier ao poder.

A quinta obra da *Autobiographie Américaine* é *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* [*Essa granada na mão do rapaz Preto é uma arma ou uma fruta?*]. Inicialmente publicado em 1993, Laferrière resolveu reescrever *Cette grenade* em 2002 – mesmo depois de ter afirmado que se aposentaria da função de escritor – fazendo com que o livro dobrasse de tamanho. À guisa de informação, a edição que levamos em conta neste estudo é a de 2002.

O título traz um jogo de palavras, já que “*grenade*” em francês pode significar tanto a fruta “romã” quanto a arma “granada”. Vivendo nos Estados Unidos, o narrador é contratado para fazer uma reportagem sobre o que seria a verdadeira face do país. Segundo o narrador do livro, este teria sido escrito em vários locais dos Estados Unidos: em um ônibus, em um restaurante, em um táxi e até em um banheiro, o que nos leva a crer que o fato de ter sido escrito em vários lugares devolveu ao narrador seu olhar de migrante. De qualquer forma, a invisibilidade vivida por *Vieux* ao chegar em Montreal não será revivida, uma vez que, em *Cette grenade* o narrador alcançou a celebridade e está colhendo os frutos (às vezes não tão doces) do sucesso de seu primeiro romance: *Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Ao longo de *Cette grenade*, então, além de observar, *Vieux* será visto.

O plano de fundo da narrativa seria uma reportagem encomendada ao narrador sobre a América. A princípio, não está claro se se trata da América enquanto conjunto de continentes ou como sinônimo de Estados Unidos. Entretanto, ao longo da conversa de *Vieux* com os editores, o próprio narrador deixa claro que ele não se identifica com os Maias ou os Astecas, logo, ele fará

uma reportagem sobre os Estados Unidos, deixando claro seu interesse na análise das relações raciais nesse país.

É possível entender *Cette grenade* como um derivado de *Comment faire l'amour* já que a recepção deste é evocada ao longo de todo o *Cette grenade*. E se o narrador de *Comment faire l'amour* não tinha sua nacionalidade definida, se considerarmos que é o mesmo narrador em ambas as obras, temos a informação de que *Vieux* vem do Caribe – informação que aprendemos na leitura do diálogo entre *Vieux* e o editor que está encomendando a reportagem. Como o narrador viria do Caribe, o editor imaginou que ele poderia se interessar em fazer um retrato de sua terra de origem, algo que o narrador recusa.

– *La Caraïbe ! Toujours la même connerie ! Les gens doivent écrire sur leur coin d'origine ! (Je le dis pour tout le monde : je suis très sensible sur ce point.) J'écris sur ce qui se passe là où je vis... De toute façon, aujourd'hui, la Caraïbe est à New York et l'Amérique Latine, à Miami.* (LAFERRIÈRE, 2002, p. 15)<sup>17</sup>

A reação de *Vieux* se justifica pelo fato de ele ser visto como se estivesse “fixado” na terra de origem. Talvez seja por isso que Laferrière recuse dizer que sua ida para o Canadá tenha sido um exílio: ele pretendia construir um futuro, inclusive como escritor, mas não queria afundar na nostalgia das lembranças da terra natal, o que fica claro no capítulo “*Comment revivre le bon vieux temps sans nostalgie ?*” (2002, p. 177)<sup>18</sup>. Laferrière e toda a sua geração preferiram a errância ao exílio, diferentemente das gerações anteriores. Isso significa que, diferentemente da geração anterior, a geração de Laferrière preferiu viver o novo espaço sem a nostalgia do passado na terra-natal:

*La littérature d'exil a été une littérature fondamentalement nostalgique dans les premiers temps, mais de plus en plus, l'exil travaille les œuvres des écrivains haïtiens de la diaspora. [...] Irrémédiatement, l'exil est un acquis à « positiver ». Il faut s'éloigner des brumes de la nostalgie, du larmoiement. [...] Oui, l'exil, blessure, n'est pas fatalement un lieu*

---

<sup>17</sup> “O Caribe! Sempre a mesma merda! As pessoas devem escrever sobre seu local de origem! (Eu falo isso para todo mundo: eu sou muito sensível nesse ponto.) Eu escrevo sobre o que acontece aqui onde eu vivo... De qualquer forma, hoje em dia o Caribe está em Nova Iorque e a América do Sul, em Miami.” (Tradução nossa)

<sup>18</sup> “Como reviver os bons velhos tempos sem nostalgia?” (Tradução nossa)

*de malédiction, il peut ouvrir la voie à une grande fertilité.* (OLLIVIER, 1986, p. 85-86 *apud* HAIGH, 2003, p. 61)<sup>19 20</sup>

Que fique claro, aqui, que a nostalgia laferriana está concentrada no ciclo haitiano, pois o ciclo americano não é assombrado senão por fantasmas quebequenses e norte-americanos. Eis porque *Vieux* se enfurece ao ser sempre relacionado ao Caribe.

Em *Cette grenade* é possível observar a reação do público quanto à obra de estreia de *Vieux*. Há relatos da recepção de seu primeiro romance ao redor do mundo e também entre os norte-americanos. O narrador se regozija por ter despertado indignação tanto nos brancos quanto nos negros, em homens e em mulheres. Ele se defende dizendo que não escreve por encomenda, que não deseja que sua obra adquira um tom panfletário. Suas justificativas perante as críticas das mais diversas pessoas acabam suscitando discussões sobre os mais variados temas: é realmente necessário, para o leitor, saber se os eventos narrados são reais ou ficcionais? É possível haver relação afetiva entre a branca e o negro? A forma como o escritor branco retrata o negro difere da forma como o escritor negro retrata o negro? Por que os negros preferem as loiras, “as mais-que-brancas”? A literatura de um escritor negro tem, obrigatoriamente, que se posicionar politicamente? Como se tornar o melhor escritor negro de sua geração?

No ano seguinte, Laferrière publica *Chronique de la dérive douce* [*Crônica da doce deriva*]. O processo de escrita de *Chronique de la dérive douce* difere de todas as outras obras da *Autobiographie Américaine* em vários aspectos: o livro, que é classificado como romance, é um apanhado de fichas contendo pensamentos, impressões, sensações e cenas que o autor observou nos primeiros 366 dias (1976 foi ano bissexto) em Montreal.

*Ce dernier livre, je l'ai écrit sur des fiches pour la première fois, inscrivant ce qui me passait par la tête à propos de l'année 76, les émotions ressenties. Après, j'ai placé toutes ces cartes par terre dans ma chambre et j'ai essayé de les classer, d'éliminer les redites pour*

<sup>19</sup> Entrevista concedida por Émile Ollivier a Jean Jonnassaint. In: *Le pouvoir des morts, les maux du pouvoir*. Paris/Montreal: Arcantère/PUM, 1986.

<sup>20</sup> “A literatura de exílio foi uma literatura fundamentalmente nostálgica nos seus primeiros anos, mas, cada vez mais, o exílio opera nas obras dos escritores haitianos da diáspora. [...] Inevitavelmente, o exílio é uma questão que se deve tornar positiva. É preciso se distanciar da névoa da nostalgia, da lamúria. [...] Sim, o exílio, a ferida, não é mais fatalmente uma questão de maldição, ele pode abrir caminhos para uma grande fertilidade.” (Tradução nossa)

*ensuite combler les trous avec des nouvelles idées. C'est par la suite que s'est enclenché le travail d'écriture. (LAFERRIÈRE, 1997)<sup>21 22</sup>*

No romance, o narrador relata seu contato com a nova cultura – contato esse que ocorre inicialmente pelo olhar, já que observar foi a primeira forma que o narrador encontrou para vivenciar a cultura quebequense e entrar em contato com o Outro. Como resultado dessa observação, são recorrentes as comparações entre o “lá” e o “aqui” no que concerne os mais variados temas: tempo, espaço, privacidade, cultura etc. Além disso, constantemente transparece na narrativa o sentimento de solidão vivido pelo narrador. *Chronique* é a obra do ciclo americano com maior carga lírica, talvez por marcar a transição entre sua vida no Haiti – ambientada na repressão e na constante tensão devido à ditadura – e uma nova vida em um país desconhecido.

*Dans Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer et dans Chronique de la dérive douce Laferrière retracera, sur le mode fictionnel, son initiation à la réalité sociale et culturelle de Montréal au tournant des années 1970-1980. (ADAM, 2007, p. 60)<sup>23</sup>*

Em 1996, Dany Laferrière publica *Pays sans chapeau (País sem chapéu)*, que é um de seus romances mais estudados. Sendo o romance que fecha o ciclo cronológico da *Autobiographie Américaine*, nele Laferrière descreve o retorno de *Vieux Os* à terra natal, 20 anos depois de ter deixado o Haiti. Esse retorno está dividido entre narrativas concernentes ao “país real” e ao “país sonhado”, as duas faces do Haiti laferriano.

*Le pays réel est celui des mendiants et de l'extrême pauvreté. Le pays rêvé sera celui de l'au-delà et du vaudou, celui de ses mythes, de ses légendes : c'est la culture dont on aurait voulu le déposséder en le contraignant à l'exil et qu'il revendique lors de ce voyage. (ADAM, 2007, p. 58)<sup>24</sup>*

<sup>21</sup> Entrevista concedida a Ghila Sroka em agosto de 1994. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/dany-laferriere-chronique-de-la-dérive-douce/>. Acesso em: 21 set. 2019.

<sup>22</sup> “Esse último livro eu escrevi primeiro em fichas, anotando o que me passava pela cabeça sobre o ano de 1976, o que eu estava sentindo. Depois, eu coloquei todas essas fichas no chão do meu quarto e tentei classificá-las, eliminando as repetidas para, em seguida, preencher as lacunas com novas ideias. Só depois é que começou o trabalho de escrita.” (Tradução nossa)

<sup>23</sup> “Em *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* e em *Chronique de la dérive douce* Laferrière irá traçar novamente, de maneira ficcional, sua iniciação à realidade social e cultural de Montreal em meados os anos 1970-1980.” (Tradução nossa)

<sup>24</sup> “O país real é aquele dos mendigos e da pobreza extrema. O país sonhado será aquele ‘do lado de lá’ e do vodu, de seus mitos, de suas lendas: é a cultura da qual quiseram despojá-lo forçando-o ao exílio e que ele reivindica ao longo dessa viagem.” (Tradução nossa)

Diferentemente de *Chronique*, o “lá” agora é Montreal, e o “aqui”, reflete um país que assume características diferentes durante o dia e durante a noite. O “lá” também será, muitas vezes, o “país dos sem chapéu”, a saber, o país dos mortos, uma vez que nunca houve quem fosse enterrado de chapéu.

O olhar do narrador varia entre o reconhecimento daquilo que continua igual em Porto Príncipe e aquilo que mudou. É um olhar familiarizado com o que vê, mas também é o olhar de quem não pertence mais àquele lugar. Nesse retorno, *Vieux Os* ressignifica o país de origem a partir de sua redescoberta.

São três olhares diferentes: do haitiano residente, que ainda sonha com seres enfeitiçados, que se identifica com as tradições de seu país e que o percebe de dentro; do haitiano emigrante que viajou pelo mundo, que é crítico, irônico, grande leitor, e que se surpreende com o que vê e, por fim, do escritor que transita nestes dois mundos e que é capaz de uni-los e recriá-los em sua narrativa, através da fantasia e da imaginação. (DE PAULA, 2008, p. 100)

O vodu e seus deuses, que representam forças da natureza, estão presentes em todas as narrativas da *Autobiographie Américaine* que fazem parte do ciclo haitiano, sendo mencionados também em algumas situações nas narrativas do ciclo americano. Em *La chair du maître* [*A carne do senhor*] (1997), obra pertencente ao ciclo haitiano, não é diferente. Embora tenha o subtítulo “roman” (romance), a obra representa um conjunto de contos que têm como núcleo e força motriz a relação afetiva, sensual e sexual entre brancos e negros, entre os “du Nord” e os “du Sud” (os da América do Norte e Europa e os haitianos) e entre mulheres e homens. O centro dos acontecimentos é a exótica capital haitiana, para onde são atraídos os “du Nord” e onde ocorrem os encontros entre os opostos. Nessa obra Laferrière utiliza o misticismo em favor do Haiti, sendo um fator que atrai pessoas “du Nord” e que as prende na cidade, em algum relacionamento irresistível permeado de misticismo. Nesse sentido, *La chair du maître* representa o encadeamento de sexo, raça, classe, história e política em suas histórias. O próprio título porta essa tensão em si, pois remete às relações coloniais, nas quais a carne do senhor pode ser amada ou odiada.

Em *Le charme des après-midi sans fin* [*O chame das tardes sem fim*], publicado no mesmo ano de *La chair du maître*, *Vieux Os* retorna como narrador, morando com a avó Da em Petit-Goâve. Sendo, de certa forma, uma continuação

cronológica de *L'Odeur du café*, o narrador mantém o círculo de amizades do romance de 1991, e os mesmos personagens continuam a frequentar a casa em que ele vive com a avó, todos atraídos pelo café de Da.

Se em *L'Odeur du café* não há muita alusão à ditadura – embora, enquanto leitores, saibamos que essa é a razão pela qual o narrador está morando com a avó no interior, e não na capital, com a própria mãe – em *Le charme* a alusão é mais frequente, mesmo que ainda de forma indireta. Essa alusão é feita pelo contato que o narrador tem com os adultos da cidade, que conversam entre si e reclamam da situação do país, embora seja proibido reclamar.

Dividido em três partes (“*Les préparatifs*” [Os preparativos], “*Les journées turbulentes*” [Os dias turbulentos] e “*Le départ*” [A partida]), todos os acontecimentos se encaminham para que *Vieux Os* retorne a Porto Príncipe, pois, dados os acontecimentos que colocam os poderosos da cidade em conflito, sua avó se dá conta de que Petit-Goâve já não é mais seguro para o filho de um exilado que leva o mesmo nome do pai, de modo que o final do romance retrata o retorno do narrador à capital, Porto Príncipe.

Nesse romance é mais evidente o despertar da sexualidade de *Vieux Os* e de seus amigos, que começam a frequentar o porto da cidade para flertar. Essa transição da infância para a adolescência abre a percepção do narrador para os problemas da cidade em que vive, consequências sobretudo de jogos de poder e de corrupção. A ampliação da percepção do narrador com relação a essas questões acaba oferecendo ao leitor um panorama mais político e maduro do Haiti da década de 1960 do que poderia ter oferecido *L'Odeur du café*.

Por fim, *Le cri des oiseaux fous* [O grito dos pássaros loucos], último romance da *Autobiographie Américaine* em ordem de publicação, retrata o narrador *Vieux Os* com 23 anos, correndo risco de vida ao exercer o jornalismo em um país de Terceiro Mundo dominado pela ditadura de Jean-Claude Duvalier, assim como aconteceu com seu pai sob o governo de François Duvalier. Toda a narrativa gira em torno de suas últimas horas em Porto Príncipe, depois da notícia da morte de seu amigo e colega de profissão, Gasner Raymond. Inclusive, o livro é dedicado a Gasner. Em suas últimas horas na terra natal, o narrador erra pelas ruas de Porto Príncipe buscando por Lisa para declarar-lhe seu amor e encontrando vários amigos pelo caminho, com os quais conversa e

discute a situação do país, angustiado por não poder contar-lhes que está indo embora.

Nessa errância pela cidade natal, *Vieux Os* observa as desigualdades sociais que colaboram para a manutenção da ditadura no país e reflete sobre a psicologia da população de Porto Príncipe, assumindo um tom um tanto ressentido, não tanto pela situação do país, mas por acreditar que todos os haitianos sejam responsáveis pela morte de seu amigo – inclusive ele próprio – uma vez que a maioria da população está mais preocupada em garantir o alimento do dia do que a sobrevivência a longo prazo, nem que para isso pessoas comuns devam delatar seus iguais em troca de dinheiro e favores.

Para Laferrière, diferentemente de *La chair du maître*, *Le cri des oiseaux fous* foi um livro difícil de ser escrito. Segundo Benjamin Vasile (2008), Dany Laferrière chegou a trabalhar 18 horas por dia para finalizá-lo, tanto devido à procrastinação do autor quanto pelo conteúdo do romance. A redação de *Le cri des oiseaux fous* foi dolorosa, já que implicou revisitar sua separação da família e dos amigos; a dor da mãe pelo exílio de um ente amado e as angústias de partir rumo ao desconhecido para não ser assassinado como Gasner Raymond.

Além disso, escrever *Le cri des oiseaux fous* fez o autor lembrar que o mesmo regime político que assassinou seu amigo – e que tencionava assassiná-lo também – foi o regime que fez com que ele crescesse sem a presença do pai. Anos depois, quando Laferrière tentou visitar o pai em Nova Iorque, este não o recebeu, temendo que a visita fosse uma emboscada do regime Duvalier (VASILE, 2008). O regime ditatorial nunca permitiu que Dany retomasse a relação com o pai, e essa relação não poderia mais ser retomada já que o pai morreu dois anos antes de a ditadura acabar. Então, escrever sobre sua partida de Porto Príncipe e sobre esse sistema que o fez crescer sem pai o fez revisitar essa dor, reviver esse luto minuciosamente. “*Ce n’est que vers la fin que j’ai compris qu’il ne s’agissait pas uniquement d’une douleur physique, mais que j’étais en train de faire le deuil de mon père, mort à New York en 1984*” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 81)<sup>25</sup>.

A maneira como a *Autobiographie Américaine* está dividida propõe a leitura das obras como uma experiência sensorial. Para isso, o próprio autor

---

<sup>25</sup> “Foi só no final que eu me dei conta de que não se tratava simplesmente de uma dor física, mas que eu estava de luto por meu pai, que faleceu em Nova Iorque em 1984” (Tradução nossa)

dividiu as obras entre o “quinteto dos sentidos” e o “quarteto das cores”. O “quinteto dos sentidos” compreende as obras do ciclo haitiano, de modo que cada obra do ciclo representaria um dos cinco sentidos: *Le cri des oiseaux fous* representaria a audição; *Le goût des jeunes filles*, o paladar; *L’Odeur du café*, o olfato; *Le charme des après-midi sans fin*, a visão; e por fim, *La chair du maître* representaria o tato. Do “quarteto das cores” fariam parte as obras do ciclo americano. *Pays sans chapeau*, entretanto, não faz parte de nenhum dos dois grupos.

Laferrière chamou de “quarteto das cores”, os quatro romances do ciclo americano, porque a descoberta do continente americano o fez descobrir a questão racial através das cores: o vermelho, o preto, o amarelo e o branco. As quatro cores primárias, segundo Matisse, e ao mesmo tempo as cores das quatro “raças”. [...] O autor procura misturar as cores (e as raças), assim como um jovem pintor que experimenta tons, livremente e sem preconceitos, para em seguida conferir o resultado. (DE PAULA, 2008, p. 68)

Vermelho, amarelo, branco e preto. Indígena, asiático, branco e negro. E assim como as cores se misturam, as raças também o fazem. Assim como um pintor mistura as cores e compõe uma pintura, Laferrière coloca as raças para interagir em seus romances do ciclo americano, de modo a compor um retrato da América. Esse retrato traz em seu fundo o passado colonial, cujas consequências são expostas por Laferrière por meio da ironia e dos estereótipos, de modo a denunciar o fato de que, apesar de o colonialismo ter acabado, seus desdobramentos estão latentes no cotidiano das três américas.

Se fôssemos determinar um encadeamento de acontecimentos constantes na *Autobiographie Américaine* de maneira cronológica, a sequência seria:

- *L’Odeur du café*, 1991.
- *Le charme des après-midi sans fin*, 1997.
- *La chair du maître*, 1997.
- *Le goût des jeunes filles*, 1992.
- *Le cri des oiseaux fous*, 2000.
- *Chronique de la dérive douce*, 1994.
- *Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer*, 1985.
- *Éroshima*, 1987.

- *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, 1993.
- *Pays sans chapeau*, 1996.

Questionado sobre a razão pela qual as obras constituintes da *Autobiographie Américaine* não tinham sido publicadas de maneira cronológica, Laferrière afirma:

*Je ne pouvais pas publier dans un ordre chronologique parce que ce serait trop ennuyeux, j'ai préféré découper ça selon mes humeurs, selon mon désir et passer d'un monde à un autre, d'une époque à une autre.* (Informação verbal)<sup>26</sup>

Ainda, o autor estava preocupado com sua imagem, por isso variou a ordem das publicações dos romances de modo que a mesma temática não aparecesse muito seguidamente:

*J'avais terminé, il y a quelques temps, un livre (Le charme des après-midi sans fin), je ne l'ai pas publié tout de suite aussi parce que je n'avais pas envie qu'il paraisse juste après Pays sans chapeau. Les deux livres parlaient de la tendresse que je porte à ma grand-mère (Le charme) et à ma mère (Pays). J'avais peur que les gens croient que je n'étais qu'un fils à sa maman. Que faut-il penser d'un type qui parle sans cesse de sa mère et de sa grand-mère ?* (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 84)<sup>27</sup>

Buscamos compreender de que maneira o autor lidou com os paradigmas identitários e com o fato de não escrever em sua língua materna, mas, sim, em língua francesa – que é também a língua do colonizador, tanto na terra natal quanto no Canadá. É bem verdade que o francês é considerado língua oficial no Haiti juntamente com o crioulo haitiano, mas o primeiro somente é utilizado na comunicação escrita (MOREIRA, 2006, p. 30). Por outro lado, por mais que o Canadá – país que Laferrière escolheu para estabelecer residência mesmo tendo vivido por dez anos nos Estados Unidos – também seja um país

<sup>26</sup> “Eu não podia publicá-las em ordem cronológica porque isso seria muito tedioso. Eu preferi dividi-las de acordo com meu humor, minha vontade, e passar de um mundo ao outro, de uma época à outra.” (Tradução nossa)

<sup>27</sup> “Eu tinha terminado há algum tempo um livro (*Le charme des après-midi sans fin*) e eu não o publiquei logo em seguida porque eu não queria que esse aparecesse logo depois de *Pays sans chapeau*. Os dois livros falavam da ternura que eu tinha para com a minha avó (*Le charme*) e a minha mãe (*Pays*). Eu tinha medo que as pessoas pensassem que eu era só um filhinho da mamãe. O que mais se pode pensar de alguém que não para de falar da mãe e da avó?” (Tradução nossa)

que tenha sido colonizado por franceses, os falantes do francês representam minoria em relação ao total de falantes das línguas oficiais do país. Isso significa que para Laferrière se estabelecer nesse novo país igualmente colonizado, ele teve de se subjugar, de ser absorvido (ABUELATA, 2010, p. 31) pela língua do colonizador assim como os falantes de francês do Quebec tiveram, de certa forma, de se adequar a um país de maioria anglófona<sup>28</sup>. Conseqüentemente, sua produção literária, que mescla memórias do Haiti e ficções de um país sonhado<sup>29</sup> teriam a interferência da língua francesa. Sua memória afetiva teve de ser alterada para ser expressa na língua do outro. Analisar como e com quais motivações esse processo ocorreu é um dos propósitos desta pesquisa, considerando que a identidade linguística da língua francesa é diferente nos dois países: no Haiti, é ferramenta de opressão; no Quebec, ferramenta de resistência frente aos colonizadores britânicos.

É importante ressaltar que não estamos considerando que o autor falasse única e exclusivamente o crioulo em seu país de origem. Laferrière tinha domínio do francês e o empregava na escola, na igreja e na prática do jornalismo. Oriundo da classe média, pode até ser que falasse o francês em casa. Mas quando nos propomos a analisar a expressão de suas vivências em língua francesa, estamos inferindo que a migração o levou a ter como única língua de expressão o idioma que era utilizado por uma minoria em seu país de origem, sendo privado de expressar-se em crioulo na América do Norte.

A relação entre o indivíduo e a língua depende do contexto em que ela é adquirida pelo falante (ABUELATA, 2010, p. 2). A partir dessa premissa, entenderemos a relação que Dany Laferrière estabelece com o crioulo haitiano e com a língua francesa e de que maneira essa relação é expressa nas obras que são objetos desta pesquisa.

Nosso estudo suscita questionamentos como: escrever em francês teria alguma relação com uma identidade francesa, mesmo em ex-colônias da França? Se Dany Laferrière não expressa suas memórias na língua na qual as vivenciou (a saber, a língua materna), a expressão dessas memórias será

---

<sup>28</sup> De acordo com o Senso de 2016, 20.193.335 de canadenses alegam ter o inglês como língua materna, o que representa 58,1% da população total do Canadá. O francês representa a língua mãe de 7,452,075 de pessoas, representando 21,4% do total da população canadense.

<sup>29</sup> Aqui fazemos referência a *Pays sans chapeau*, obra que na qual se intercalam capítulos referentes a um “País real” e a um “País sonhado”, sendo que ambos dizem respeito ao Haiti.

contaminada pela língua do país de exílio? Se assim for, toda a expressão do autor em questão se deslocaria para um meio-termo identitário, desprovido de raízes, de origens e de tradições? Podemos perceber, a partir dos questionamentos propostos, quão difícil é estabelecer uma noção de identidade no caso dos autores das Antilhas e quão atrelada à identidade nacional está a língua de cada país, já que a noção de cultura ainda é fortemente atrelada à noção de nacionalidade.

Se considerarmos, ainda, a carga emocional de se estar longe de familiares, amigos e pessoas queridas que é transferida para a narrativa de um autor como Laferrière, que tem o exílio como temática e como razão para escrever, perceberemos que conhecer a (bi)dentidade (ABUELATA, 2010, p. 8) de um autor exilado significa compreendê-lo (e a suas obras) mais profundamente. Isso porque, ao sair de sua terra natal, o indivíduo leva consigo suas memórias, sua língua, seus valores e aspectos que faziam dele parte daquela sociedade que ele está deixando. Ao adentrar em uma nova sociedade, esse mesmo indivíduo utilizará as referências de sua língua-mãe e outros aspectos de sua cultura nativa para integrar-se à nova cultura. Quando esse efeito acontece, o indivíduo deixa de ser aquele que deixou a terra natal, assim como a cultura que o recebe se modifica com sua presença e com a criticidade que seu processo de integração exigiu.

A parte de nosso estudo voltada à análise das obras como autoficção suscitou a problematização dos relatos autobiográficos e das narrativas ficcionais, uma vez que os limites entre ficção e realidade são bastante tênues nos textos que analisaremos.

As discussões sobre as questões identitária e autoficcional das obras que compõem a *Autobiographie Américaine* convergirão para o estudo do exílio como temática central da literatura do autor haitiano-canadense. Segundo Colin-Thébaudeau (2003), o exílio é quase um hábito para o cidadão haitiano. Isso porque, inicialmente, todo haitiano que pertencesse à elite faria seus estudos na França. Sua permanência fora do Haiti seria encorajada pelo governo haitiano, que, temeroso de que as novas ideias por lá adquiridas pudessem inspirar desordens políticas, acabava por nomear esses jovens para cargos em outros países. A ditadura que se iniciou com François Duvalier só veio a ampliar a gama de indivíduos que passaram a buscar o recomeço em outras terras. Inclusive, a

geração de Dany já não via mais a França, mas, sim, a América do Norte como destino desejado para seu exílio.

Seguindo o esperado de um intelectual haitiano, Laferrière se instala em Montreal e, entre *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985) até *Le cri des oiseaux fous* (2000), o autor narra o exílio tal como ele o vivencia, narrando, inclusive, seu retorno à terra natal para anunciar à mãe o falecimento do pai nos Estados Unidos. Esse episódio se mostra bastante problemático para o protagonista-narrador *Vieux Os*, pois, apesar de sentir-se novamente em casa (sensação oferecida pelo emprego do crioulo na comunicação) ele não se sente mais integrado àquela comunidade, pois o processo pelo qual passou para que fosse absorvido como estrangeiro exilado na América do Norte fez com que ele visse com outro olhar aquilo que estava estabelecido como cultura materna, fazendo surgir, ali, uma nova identidade.

Embora não tenha formação acadêmica em jornalismo, Laferrière deu continuidade à prática jornalística na América do Norte, publicando artigos em jornais como os quebequenses *Le Devoir*, *La Presse* e *Voir* (VASILE, 2008, p. 29) e trabalhos para a televisão de Montreal. Ainda, sua formação intelectual majoritariamente autodidata lhe conferiu sete doutorados *Honoris causa* em universidades francesas, canadenses e norte-americanas.

Atribuindo ao autor a qualificação de um verdadeiro erudito, Jacques Lanctôt, seu primeiro editor, recebeu como um golpe o primeiro manuscrito de Laferrière (DEMERS, 1991, p. 48-49 *apud* VASILE, 2008, p. 30). O próprio romancista, por sua vez, não apresenta falsa modéstia ao falar de sua cultura, e enfatiza que a formação que recebeu na escola de Petit-Goâve foi o suficiente em termos de educação formal, já que “*les choses importantes ne peuvent être enseignées*” (VASILE, 2008, p. 30)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> “As coisas importantes não podem ser ensinadas.” (Tradução nossa)

## 2. IMPLICAÇÕES HISTÓRICO-ESPACIAIS NA LITERATURA LAFERRIANA

*Na emergência dessa história reprimida, o escritor tem um papel particularmente importante. Cabe a ele vasculhar a memória coletiva à procura de vestígios aparentemente anódinos, mas que podem ser o testemunho de uma carência não-admitida, de um gesto incompreensivelmente renegado. Um personagem lendário, uma expressão popular, um hábito generalizado são marcas constitutivas de um povo que precisam ser reveladas, como a película de um filme.*  
 Diva Damato, *Édouard Glissant: poética e política*

De maneira geral, a literatura haitiana vem praticando, desde 1804, uma revisão da História, da historiografia e da noção de verdade eurocêntricas, colonizadoras, brancas. Se nesse período foi produzida uma literatura que imitava em vários aspectos (língua, tema, estilo, personagens etc.) a literatura francesa (MOREIRA, 2006), esse também foi o momento de uma prolífica produção literária política que visava exaltar os heróis nacionais, como Dessalines, e execrar os antigos colonizadores. Um exemplo dessa produção escrita de cunho político seria a convocação do povo haitiano feita por Louis Boisrond-Tonnerre, em nome de Jean-Jaques Dessalines, para massacrar os franceses que restaram na ilha:

*Qu'avons-nous de commun avec ce peuple bourreau ? Sa cruauté comparée à notre patiente modération, sa couleur à la nôtre, l'étendue des mers qui nous séparent, notre climat vengeur, nous disent assez qu'ils ne sont pas nos frères, qu'ils ne le deviendront jamais. (apud HOFFMANN, 1995, p. 77)<sup>31</sup>*

A busca por uma literatura original, que transmitisse a realidade local ocorreu por volta da segunda metade do século XIX. A literatura produzida no Haiti a partir desse período tinha como propósito defender o país do jugo dessa visão exótica e eurocêntrica e, ao mesmo tempo, mostrar ao próprio haitiano a possibilidade do estabelecimento de uma literatura que não fosse cópia da europeia.

---

<sup>31</sup> “O que temos em comum com esse povo carrasco? A crueldade deles comparada à nossa moderação paciente, a cor deles à nossa, a extensão dos mares que nos separam, nosso clima vingativo, são o suficiente para demonstrar que eles não são nossos irmãos, que eles jamais o serão” (Tradução nossa)

Analisando a literatura antilhana de língua francesa de uma maneira geral, Roger Toumson (2003) afirma que o período compreendido entre 1789 e 1850, marcado por revoluções nas colônias francesas, também foi o período da gestação de uma literatura antilhana. No período, emergiu o sentimento de que, apesar de ceifados das terras africanas, aquela população jamais se integrou verdadeiramente no solo em que habitavam naquele momento.

No Haiti, especificamente, isso se deve ao fato de a elite haitiana buscar constantemente (e sem sucesso) a assimilação da cultura da metrópole, ao mesmo tempo em que buscava apagar os rastros de sua origem africana, tornando problemática a questão da identificação para todos. Resgatar sua identidade significaria, então, resgatar suas origens africanas, afinal, a identidade haitiana seria resultado da mistura entre África e França, e não faria sentido enfatizar a cultura francesa em detrimento da africana. Assim surgia o *Indigénisme* no Haiti.

Entretanto, várias questões se impuseram e ofuscaram esse resgate. Já havia, na sociedade haitiana, uma hostilidade entre negros e mulatos, e essa diferenciação pautada na cor só veio a se acentuar com a busca das raízes africanas, uma vez que os negros se consideravam mais próximos da África do que aqueles que haviam sido miscigenados. Somado a isso havia o fato de que a marinha americana, que havia ocupado o Haiti entre 1915 e 1934, conduzia políticas negrofóbicas em solo haitiano<sup>32</sup>, e estando os negros mais próximos das classes menos favorecidas enquanto os mulatos estavam mais próximos da elite, havia uma diferença de tratamento entre negros e mulatos por parte dos norte-americanos pautada tanto na questão racial quanto na questão econômica.

Revisitando não apenas seu passado, mas o de sua terra natal, Laferrière retoma a questão do racismo dos estadunidenses em um trecho de *Pays sans chapeau*:

---

<sup>32</sup> Exemplo da postura racista adotada pelos estadunidenses com relação à população haitiana pode ser observada na fala de Robert Lansing, Secretário de Estado dos Estados Unidos, antes da ocupação do Haiti pelo seu país, ocupação esta que durou de 1915 a 1934: “A experiência da Libéria e do Haiti demonstra que a raça negra é incapaz de se organizar politicamente e de governar-se a si própria. Tem, sem sombra de dúvida, uma tendência inerente a retroceder à vida selvagem e a abandonar, por incapacidade física, a civilização” (In: SCHMIDT, 1995, p. 62-63).

*Le soldat passe devant vous avec un large sourire de « frère ».*

– *Hi ! fait Philippe.*

– *Au moins cette fois ils ont pensé à envoyer aussi des Noirs.*

– *Quelle différence ?*

– *Lors de la première occupation de 1915, le gouvernement américain avait envoyé, pour mater les Nègres d’Haïti, les pires racistes du sud des États-Unis. [...] (LAFERRIÈRE, 2018, p. 178)<sup>33</sup>*

A busca de uma identidade a partir do resgate das tradições africanas abriu caminho para o *noirisme*, que seria, grosso modo, uma radicalização dos preceitos do *indigénisme*. Esse pensamento respaldou a ascensão de Dumarsais Estimé ao poder e, posteriormente, a de seu secretário da saúde: François Duvalier. Este último, que havia escrito juntamente com Lorimer Denis a obra *Le problème des classes à travers l’histoire d’Haïti* (1946) utilizou sua defesa dos valores negros em detrimento das referências francesas, juntamente com a popularidade de que gozava entre a população rural, para ascender ao poder em 1957. Essa ideologia também seria seguida pelos *tontons macoutes*, que fariam a defesa do país e dos interesses de Duvalier no lugar dos militares.

A partir da década de 1960 houve o exílio de cerca de um milhão de haitianos, fenômeno que perdurou tanto no período do governo de François quanto no de seu filho, Jean-Claude Duvalier. O terror da ditadura deixou o sentimento de que algo novo deveria ser feito em termos de cultura, já que foi a adesão popular ao *noirisme* que levou os Duvalier ao poder.

Assim surge o *Haïti Littéraire* como resistência ao poder instituído. Se antes o resgate das origens foi ferramenta de resistência contra os norte-americanos, com o *Haïti Littéraire* a arte seria a arma contra o obscurantismo ditatorial. O *Haïti Littéraire* não era considerado uma escola literária por seus adeptos, uma vez que estes eram contra essa caracterização que poderia vir a moldar a produção intelectual dos indivíduos quando a única característica que lhes interessava verdadeiramente era a qualidade artística. Os poetas se opunham a bandeiras ideológicas e defendiam que a literatura não deveria estar subordinada à política. Além disso, se opunham à poesia folclórica, pois

<sup>33</sup> “O soldado passa pela gente com um sorriso aberto tipo ‘irmão’.

– *Hi ! diz Philippe.*

– Pelo menos dessa vez eles pensaram em mandar uns Negros também.

– Qual é a diferença?

– Na primeira ocupação, a de 1915, o governo americano tinha enviado os piores racistas do sul dos Estados Unidos pra adestrar os Pretos do Haiti. [...]” (Tradução nossa)

tencionavam expandir a projeção de sua literatura para além do Caribe, atingindo não apenas os negros, mas todas as etnias.

Finalmente, o Espiralismo também pode ser considerado uma reação ao regime de Duvalier. Buscando representar a realidade sem alterá-la, o Espiralismo recebeu este nome por se opor ao que é cíclico, buscando sempre novas formas de representar essa realidade. Frankétienne, um de seus fundadores, define o Espiralismo nestes termos:

*C'est une méthode d'approche pour essayer de saisir la réalité qui est toujours en mouvement. Le problème fondamental de l'artiste est celui-ci : essayer de capter une réalité, transmettre cette réalité, tout en gardant les lignes de force, de manière que ce réel transmis sur le plan littéraire ne soit pas une chose figée, une chose morte. C'est là le miracle de l'art : essayer de capter le réel sans le tuer. Capter : c'est saisir, c'est immobiliser. Il s'agit d'appréhender sans étouffer. Au fond, l'écrivain est un chasseur à l'affût d'une proie. Mais, il faut saisir cette proie sans la tuer. À ce niveau, le spiralisme est appelé à rendre certains services. Essayer d'être en mouvement en même temps que le réel, s'embarquer dans le réel, ne pas rester au-dehors du réel, mais s'embarquer dans le même train. Et, cela, à la longue, reproduit le mouvement de la spirale. La spirale est comme une respiration. Spirale signifie : vie par opposition au cercle qui, selon moi, traduit la mort. (FRANKÉTIENNE apud SAINT-JOHN, 2007)<sup>34</sup>*

Inspirado nas obras de Proust, Kafka e Joyce (entre outros nomes, inclusive de músicos, pintores e escultores), o Espiralismo parte do princípio de que nenhuma obra de arte seria capaz de representar a realidade em sua completude, fazendo com que essa representação seja sempre aberta e ensejando novas representações e interpretações, em um movimento infinito.

Esse breve histórico da literatura haitiana, calcado principalmente nas pesquisas de Léon-François Hoffmann (1995) e Heloísa Caldeira Alves Moreira (2006) nos mostra uma literatura que questiona e subverte os valores que lhe são impostos e produz, como resposta, novas possibilidades de produção

---

<sup>34</sup> “É uma abordagem para tentar entender a realidade que está sempre em movimento. O problema fundamental do artista é este: tentar captar uma realidade, transmitir essa realidade, sempre mantendo seus pontos fundamentais, de modo que esse real transmitido no plano literário não seja uma coisa fixa, uma coisa morta. Eis o milagre da arte: tentar captar o real sem matá-lo. Captar é apreender, é imobilizar. Se trata de apreender sem sufocar. No fundo, o escritor é um caçador em busca de uma presa. Mas é preciso capturar a presa sem matá-la. Nesse sentido, o Espiralismo é chamado a prestar alguns serviços. Tentar estar em movimento na mesma marcha que o real, embarcar no real, não ficar de fora do real, mas embarcar no mesmo trem. E isso, no longo prazo, reproduz o movimento da espiral. A espiral como a respiração. Espiral significa: a vida em oposição ao círculo, que, de acordo comigo mesmo, traduz a morte.” (Tradução nossa)

literária. Trata-se ainda, de uma literatura de combate ao exotismo de que o país é vítima, ciente dos malefícios que os estereótipos podem causar tanto a sua imagem perante outros países quanto para sua própria população.

Quando Frantz Fanon denuncia o fato de que, nos periódicos ilustrados de origem estrangeira (leia-se, aqui, branca) tão vorazmente consumidos pelos jovens antilhanos “o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio” (FANON, 2008, p. 130-131), Fanon está chamando a atenção para a imagem que o colonizador tem de seu colonizado, sendo o combate aos estereótipos uma importante ferramenta para a manutenção da dignidade do negro, do índio, do colonizado em geral, que, segundo Fanon, acabam por internalizar essas representações, o que causa complexos na população das colônias.

Vemos que a produção literária que se deu posteriormente ao *Noirisme* (o *Haïti Littéraire* e o Espiralismo) se mostrou refratária a noções como “ideologia” e “engajamento”. As tentativas das escolas literárias anteriores de busca por uma raiz, africana ou francesa que fosse, e os projetos de resgate de quaisquer resquícios que pudessem dar o tom de uma especificidade histórica e cultural haitiana foram abandonados pelas gerações posteriores (HOFFMANN, 1995). Toumson (2003) observa essa tendência como sendo universal, resultado do colapso das ideologias de inspiração marxista após a Segunda Guerra Mundial. Mas para que possamos compreender essas ressalvas no contexto da história da literatura haitiana, devemos nos lembrar de que tanto o *Haïti Littéraire* quanto o Espiralismo surgiram em meio ao regime ditatorial duvalierista, logo, a expressão de qualquer ideologia que não fosse aquela do poder instituído era passível de perseguição e de repressão. Além disso, o ativismo explícito e o populismo passaram a ser vistos com maus olhos por essa geração, já que essas foram justamente as ferramentas utilizadas por François Duvalier para ascender ao poder. A busca pela especificidade histórica e cultural haitiana praticada pelo *indigénisme* e levada ao extremo pelo *noirisme* contribuíram para a ascensão de Duvalier, logo, também era vista com reservas pelas gerações que sofriam a ditadura.

Como vimos, Dany Laferrière nasceu em 1953. Duvalier assumiu o poder em 1957, ou seja, quando Laferrière tinha 4 anos. Sendo assim, não é surpreendente que, enquanto escritor, Laferrière seja resistente a qualquer

militância e tampouco deseje enquadrar sua produção literária em nenhuma escola, afinal, por mais que sua carreira enquanto escritor tenha se iniciado no Canadá, Laferrière cresceu vivenciando a ditadura, foi um entre muitos meninos criados apenas por figuras femininas porque o pai estava morto ou no exílio, então, o ambiente e as ideias que constituíram o *Haïti Littéraire* e o Espiralismo lhe são pessoalmente familiares. Por mais que ele não deseje atribuir um caráter panfletário ou militante de qualquer causa a seus romances, é possível observar mensagens contra racismo, violência policial, colonialismo etc., em suas obras, tanto as do ciclo haitiano quanto as do ciclo americano.

Por outro lado, por mais que Laferrière seja refratário a fazer parte de qualquer escola literária, em entrevista a Benjamin Vasile em 2003 (VASILE, 2008) ele confessa identificar-se com o Espiralismo.

*Il y a une école littéraire. Je ne fais partie d'aucune école, mais l'idée m'avait paru pertinente : il existe une forme de rond sans fin qui s'appelle la spirale. Et l'école, c'est l'école spiraliste. [...] Au lieu d'avancer et progresser, je ne crois pas au progrès, je préfère refaire.* (LAFERRIÈRE, 2003 apud VASILE, 2008, p. 256)<sup>35 36</sup>

Para Laferrière, então, a escrita é um ciclo sem fim, que progride na medida em que é refeita. Isso explica por que, nessa mesma entrevista, Laferrière expressa seu desejo de reescrever *Le goût des jeunes filles*, assim como ele fez com *Cette grenade* em 2002.

## 2.1 DOS BINARISMOS E DICOTOMIAS

O Haiti – e conseqüentemente, o haitiano – harmoniza diariamente ambigüidades e dicotomias que tiveram origem no processo de colonização. É a profissão de uma fé no plano pessoal e de outra no plano coletivo; é o uso do francês em um contexto formal e do crioulo no dia a dia (o que corresponde a uma dicotomia entre o escrito e o oral); é a divisão entre o rural e o urbano; entre

<sup>35</sup> Entrevista de Dany Laferrière concedida a Benjamin Vasile em 18 de abril de 2003 em Montreal e publicada em 2008.

<sup>36</sup> “Tem uma escola literária. Eu não faço parte de nenhuma escola, mas a ideia me pareceu pertinente: há uma forma circular sem fim que se chama espiral. E a escola é a escola espiralista. [...] Em vez de avançar e progredir, como eu não acredito em progresso, eu prefiro refazer.” (Tradução nossa)

o mulato e o negro; entre um pequeno grupo que vive confortavelmente e uma maioria esmagadora que vive na pobreza.

Ao serem arrancados de sua terra natal e trazidos para o Novo Mundo, os africanos tiveram de despir-se de sua identidade (da terra, da história e da palavra de seu povo<sup>37</sup>) para poder adaptar-se à nova terra. Eis porque Édouard Glissant denomina esses indivíduos de *migrantes nus* (2013, p. 16). Uma vez na ilha de Hispaniola, esses migrantes nus (os *bossales*) tiveram que reinventar sua cultura, adaptando-a às condições da nova terra, que incluíam a relação entre vários povos africanos e a relação de poder com o branco. Nessa tentativa de recriação é que surgiram o vodou e a língua crioula, ferramentas de sobrevivência do migrante nu no Novo Mundo.

No período que antecedeu a revolução de 1791, a colônia era constituída por brancos, negros e mulatos nascidos na colônia e os *bossales* (BARTHÉLÉMY, 1991 *apud* MOREIRA, 2006). Os brancos estavam divididos entre aristocratas proprietários de terras – que poderiam ser oriundos da metrópole ou nascidos na colônia (neste último caso, seriam chamados de *créoles*); altos funcionários da metrópole ou, em uma condição social um pouco inferior, brancos com poucas posses, os quais eram chamados de *petits-blancs*. Os negros e mulatos nascidos na colônia (ou seja, também considerados *créoles*) eram divididos entre os que ainda eram escravizados e os que tinham se tornado livres (*affranchis*). Por fim, os negros vindos da África levavam a alcunha de *bossales*, e representavam mais da metade da população. A razão pela qual os *bossales* eram maioria se justificava pelo fato de que, aos poucos, esses africanos acabavam por se adaptar ao sistema de *plantation* a ponto de saber contorná-lo, ou seja, se “crioulizavam” para escapar do trabalho abusivo, de modo que eram constantemente substituídos por novos escravizados recém chegados da África.

Esse cenário sofreu mudanças significativas no período posterior à Revolução Haitiana: os brancos foram banidos da colônia e suas terras

---

<sup>37</sup> Aqui estamos parafraseando Diva Damato, que explica que o “o projeto literário glissantiano diz respeito fundamentalmente à terra, à história e à palavra de seu povo” (DAMATO, 1996, p. 21) quando introduz a noção glissantiana de *depossession*. Em linhas gerais, a *depossession* da terra, da história e da linguagem faz com que o migrante nu deixe de se identificar com a terra que deixou e passe a identificar-se com a terra que passou a povoar, ficando propenso à despersonalização e, conseqüentemente, à manipulação por parte de seu colonizador.

passaram a ser daqueles que a conheciam melhor, ou seja, os negros e mulatos que lá haviam nascido. Por fim, restou aos *bossales* a posição social deixada por esses *negros e mulatos*. Com isso, os *créoles* tomaram posse das *plantations* e também adotaram a língua francesa, a cultura metropolitana, o cristianismo enquanto religião e a organização política do Haiti. Já os *bossales* adotaram o espaço rural e o formato de família dos *créoles*, a língua crioula e o vodu como religião.

Essas dualidades estão presentes na *Autobiographie Américaine*, sobretudo nas obras do ciclo haitiano, ou seja, as obras que retratam a infância e juventude de Dany Laferrière no Haiti. Trataremos delas mais adiante, englobando-as em três temáticas: religião, linguagem e espaço. Essas temáticas foram inspiradas no projeto literário de Édouard Glissant que, segundo Diva Damato (1996, p. 21), “diz respeito fundamentalmente à terra, à história, e à palavra de seu povo”. O conceito de depossessão, também de autoria de Glissant, se aplica igualmente à terra, à história e à palavra, e o autor estudou os efeitos da depossessão<sup>38</sup> na Martinica, enquanto país constituído pela colonização. Tentaremos aplicar o conceito em questão na religião, na língua e no espaço haitiano e verificar referências a esse processo na *Autobiographie Américaine*.

### 2.1.1 Religião

De acordo com Léon-François Hoffmann (1995), professor de literatura francófona de Princeton (EUA), cerca de 80% da população haitiana se declara católica, enquanto os outros 20% da população declaram professar alguma religião protestante. Boa parte dessa população pratica o vodu paralelamente.

A questão religiosa, no Haiti, segue a mesma dinâmica dicotômica da organização social do país. A profissão da fé católica, segundo Moreira (2006), foi apoiada pelos europeus e ocorre em um plano coletivo, enquanto o vodu – que é resultado da junção de sistemas religiosos oriundos da África Ocidental

---

<sup>38</sup> Tradução executada por Diva Damato (1996) do termo *dépossession*, cunhado por Édouard Glissant.

com a prática católica dos colonizadores e aspectos da cultura dos arawaks<sup>39</sup> – é professado em um plano individualizado. Tanto que a maioria esmagadora daqueles que professam o vodu também se diz católica. Isso porque, para além da mescla entre as religiões professadas pelos escravizados africanos, sobretudo os Fon e os Iorubas (MÉTRAUX, 1958), houve, já no Novo Mundo, o sincretismo do vodu com a religião católica.

A fé católica dispensa apresentações, mas o vodu ainda é envolto em uma série de mitos e preconceitos que dificultam o conhecimento dessa religião. Sendo assim, o vodu seria, de acordo com o antropólogo Alfred Métraux (1958, p. 11)

*Un ensemble de croyances et de rites d'origine africaine qui, étroitement mêlés à des pratiques catholiques, constituent la religion de la plus grande partie de la paysannerie et du prolétariat urbain de la République noire d'Haïti. Ses sectateurs lui demandent ce que les hommes ont toujours attendu de la religion : des remèdes à leur maux, la satisfaction de leurs besoins et l'espoir de survivre.*<sup>40</sup>

Caracterizar o vodu implica fazer um breve descritivo das etnias africanas que vieram a formá-lo. Isso porque a religião em questão é resultado de um misto de religiões professadas por numerosas etnias africanas, sobretudo aquelas localizadas em regiões próximas ao Golfo do Benin – sobretudo Daomé (atual Benin) e Nigéria – de onde vieram os indivíduos que viriam a ser escravizados na região do Haiti e que seriam referidos como *bossales*. Dentre as etnias cujos indivíduos contribuíram para a formação do vodu, Métraux menciona (idem, p. 19) os “Sénégalais, Wolof, Foulbé, Bambara, Quiamba, Arada, Mine, Caplaou, Fon, Mahi, Nago, Mayombé, Mondongue, Angolais” entre outros. Inclusive, o Golfo do Benin chegou a ser considerado até pouco tempo atrás como sendo “a costa dos escravos”. Para além dos indivíduos vindos das proximidades do Golfo do Benin, também foram levados para a ilha de Hispaniola indivíduos oriundos

---

<sup>39</sup> Reza uma lenda que, antes de serem trazidos como escravizados para o Haiti, os africanos deixavam suas almas enterradas em seu continente, vindo para o ocidente como corpos sem alma.

<sup>40</sup> “Um conjunto de crenças e ritos de origem africana que, fortemente mescladas a práticas católicas, constitui a religião da maior parte do campesinato e do proletariado urbano da república negra do Haiti. Seus seguidores desejam dele o mesmo que os homens sempre desejaram de qualquer religião: o remédio a seus males, a satisfação de suas necessidades e a esperança da sobrevivência.” (Tradução nossa)

das regiões do Congo, de Angola, do Senegal e da Guiné. Métraux observa que boa parte dos ritos do vodou derivam das religiões professadas entre os Fon e os lorubas (ambas etnias originárias das regiões onde hoje se encontram Gana, Togo, Benin e Nigéria). Dessas etnias são oriundas a maiorias dos deuses (os *loa*) do panteão vodou, a saber “Legba, Damballah-wèdo, et Aïda-wèdo, sa femme, Hevieso, Agassou, Ezili, Agoué-taroyo, Zaka, Ogou, Chango” (idem, p. 21) e muitos outros. Em menor quantidade e intensidade, a fé dos congoleses, dos senegaleses e dos Minas mesclou-se aos ritos dos Fon e dos lorubás, trazendo como contribuições ao vodou as danças, os ritmos das músicas, a liturgia e mais alguns deuses. Apesar dessas contribuições, o vodou manteve a estrutura e as características essenciais da fé professada pelos Daomeanos.

O vodou é composto por um deus supremo, o *Bondye* (do francês *bon dieu*, o “bom deus”) e os *lwa* (ou *loa*) que seriam espíritos, cada um com sua função bem estabelecida no panteão vodou. O sincretismo entre o vodou e o catolicismo fez com que os *loa* assumissem características de santos católicos e de anjos, sendo o sincretismo uma manobra por parte dos escravizados para preservar, no Novo Mundo, os ritos que professavam na terra natal.

É bem verdade que as quase 14 horas de trabalho dificultavam a profissão de fé dos escravizados, razão pela qual alguns viriam a abandoná-la. Entretanto, muitos sacrificariam seu descanso em prol de seus ritos. Outro aspecto que dificultaria o exercício de sua fé e contribuiria para o abandono da religião da terra natal seria o fato de que os indivíduos, chegando nas Américas, eram batizados como católicos, vindo, inclusive, a receber nomes cristãos, o que se configuraria como um mecanismo de desvinculação do indivíduo de sua terra natal e de suas origens. O batismo estava previsto no artigo 2º do *Code Noir* de 1685 (um decreto assinado pelo rei Luís XIV visando a definir as condições da escravatura nas colônias francesas).

Isso não significa, entretanto, que os senhores de escravos da região fossem católicos fervorosos – pelo contrário: segundo Alfred Métraux (1958, p. 27), os aristocratas detentores de terras evitavam a presença de religiosos em suas propriedades, tanto por temer que seus atos de crueldade para com os escravizados fossem denunciados quanto por não confiar nos princípios cristãos, que continham, de certa forma, uma inspiração revolucionária, que recompensava o pobre e sofrendor e punia os ricos e poderosos.

Apesar disso, a fé católica era benéfica aos senhores de escravos na medida em que impunha aos escravizados a crença de que a Providência divina teria feito com que fossem escravizados. Consequentemente, a fé católica condenava a fuga de escravizados (a *marronnage*), o envenenamento de seus senhores e o aborto.

Por outro lado, os eventos cristãos acabaram por suscitar entre os escravizados oportunidades de encontro e comunicação com vistas a organizar revoltas e complôs contra seus senhores e contra o regime escravocrata de uma maneira geral. Vale ainda lembrar que a prática do vodu se iniciou nas próprias igrejas católicas, durante a noite.

Os escravizados aderiram de tal maneira às práticas cristãs que acabaram por catequizar e orar pelos demais, aproveitando a oportunidade para inserir na doutrina cristã características de sua própria fé e encorajando outros escravizados, de tribos diferentes, à rebelião.

Resumidamente, podemos afirmar que o vodu foi, assim como a língua crioula, uma ferramenta de resistência dos negros perante seus senhores, perante a metrópole e a situação de escravidão e colonização que esta lhes impunha. Foi por meio da fé vodu que algumas tradições inerentes às etnias africanas puderam sobreviver fora de sua terra, mantendo entre seus praticantes algum resquício de identidade que conservasse sua dignidade.

No século XX, já com o vodu estabelecido no Haiti enquanto religião, outras questões se impuseram. Pessoas públicas (como Dessalines) foram divinizadas. O ditador François Duvalier foi acusado por seus adversários de ser Hougan<sup>41</sup> e de ter lançado mão do vodu para assumir o poder em 1957, já que era abertamente adepto da fé vodu. Pierre Nord Lexis, presidente do Haiti entre 1902 e 1908, também teria sofrido as mesmas acusações. Além disso, leitores do ocultista americano William Seabrook acabaram por visitar o Haiti buscando vivenciar o vodu conforme as narrativas do escritor. Consequentemente, o vodu acabou por se adaptar a esses turistas, assumindo um caráter relativamente comercial. Isso ajudaria, inclusive, a sobreviver após a chegada de religiões protestantes ao Haiti, que viam com maus olhos as práticas do vodu.

---

<sup>41</sup> Mestre de cerimônias dos rituais vodu, muito próximo do pai-de-santo da Umbanda.

O sobrenatural permeia todo o ciclo haitiano e mesmo alguns romances do ciclo americano. A religiosidade híbrida dos haitianos é expressa principalmente pela personagem de Da, avó de *Vieux Os*, que segue a fé católica e a voduísta na mesma medida.

Em *L'Odeur du café*, Da viu um conhecido passar em frente a sua casa um mês depois de ter morrido, o que pode significar que ele tenha se transformado em um zumbi. Ela crê que os mortos estão por toda parte e que devem ser cumprimentados. Da também tem uma imagem da Virgem Maria, em frente à qual se ajoelha, pedindo proteção para as filhas. Ora, a fé católica, da qual a imagem da Virgem é importante símbolo, se opõe à comunicação entre vivos e mortos. Em outro momento, Da relata que, quando tia Renée era mais jovem, estava se olhando no espelho e Oginé olhou para seu reflexo pela janela. Segundo Da, quando alguém vê o reflexo de outrem no espelho, rouba o *bon ange* dessa pessoa. Segundo Alfred Métraux (1958, p. 74), “*un loa se loge dans la tête d'un individu après en avoir chassé le 'gros bon ange', l'une des deux âmes que chacun porte en soi*”<sup>42</sup>. Assim, ao pedir que a filha evitasse olhar-se no espelho com a janela aberta, Da queria evitar, na verdade, que a filha perdesse seu *bon ange* e ficasse submissa aos caprichos de um loa. Da dialoga com os mortos e com os vivos da cidade de maneira igual, e por mais católica que seja, ela não renega as tradições antilhanas – pelo contrário, o vodu e o catolicismo parecem ter o mesmo peso para ela. Até porque para Da, a verdadeira morte é ser esquecido: talvez seja por isso que o autor tenha dedicado pelo menos duas de suas obras à avó: uma maneira de mantê-la viva.

Em *Le charme des après-midi sans fin*, Da mantém a postura religiosa do “*récit*” *L'Odeur du café*: ela se ajoelha perante a imagem da Virgem Maria para pedir a “seus mortos”, que intervenham na situação caótica na qual a cidade caiu, com pessoas sendo presas e o prefeito declarando estado de sítio. Entendemos quão preocupada Da está quando ela pede que *Vieux Os* também fale a esses mortos: “*N'aie pas peur, ce sont tes morts. Ils sont de ta famille*” (LAFERRIÈRE, 2016a, p. 156)<sup>43</sup>. Para Da, Petit-Goâve está sendo profanada por “*bêtes assoiffées de sang*” (2016a, p. 155)<sup>44</sup>, ao ver pessoas comuns agirem

<sup>42</sup> “um loa se aloja na cabeça de uma pessoa depois de ter roubado dela o ‘anjo da guarda’, uma das duas almas que cada um carrega em si” (Tradução nossa)

<sup>43</sup> “Não tenha medo, são os teus mortos. São da tua família.” (Tradução nossa)

<sup>44</sup> “feras sedentas por sangue” (Tradução nossa)

como trogloditas contra seus iguais porque o poder instituído lhes deu respaldo para fazê-lo<sup>45</sup>. O narrador chama a atenção ao fato de a avó falar com seus mortos no imperativo, demonstrando não ter medo de forças sobrenaturais e dando a entender que eles têm obrigação de acatá-la: “*Brice, Arince, Inélia Beautrun, Lavertu, Charles Nelson... Débrouillez-vous afin de nous sortir de ce guêpier*” (2016a, p. 156)<sup>46</sup>.

Entre os dois romances, entretanto, *L’Odeur du café* parece ter uma carga maior de “sobrenatural”, já que em *Le charme* o narrador é um pouco mais velho, explora mais a cidade e expõe um viés mais político daquilo que vivencia, enquanto na primeira obra ele se desloca menos (o que se justifica pela doença a que foi acometido e que o mantinha recluso, a febre amarela). Entre as ocasiões em que o sobrenatural se expressa em *L’Odeur du café*, podemos mencionar o boato que corre no povoado de que Gros Simon teria oferecido a filha Sylphise em sacrifício para enriquecer, boato corroborado pelo fato de a criança ter morrido e, no dia seguinte, o pai ter ganhado na loteria. Mais adiante, o narrador nos leva a conhecer o caso de uma moça muito bela que se casa com um estrangeiro e que na noite de núpcias é comida viva pelo noivo que havia se transformado em serpente. Ademais, há menção à deusa Erzulie, que pode ter aparecido disfarçada em sonho para Frère Jérôme com a intenção de seduzi-lo e menção ao Baron Samedi, o mestre dos mortos, de cuja tumba a velha Cornélia cuida.

Nas obras em que o narrador vive em Porto Príncipe – ou seja, com sua mãe, e não mais com sua avó – ele próprio passa a vivenciar situações em que o sobrenatural se manifesta. Diferentemente de Da, que reza à Virgem e conversa com mortos, *Vieux Os* vivencia os aspectos religiosos de uma maneira mais passiva: o catolicismo está restrito às instituições (sobretudo aos colégios religiosos de rapazes e moças) e o vodu e o sobrenatural são vivenciados a partir dos *loa* que fazem parte da trajetória de *Vieux Os*.

Em *Le cri des oiseaux fous*, obra que retrata as últimas horas de *Vieux Os* em Porto Príncipe antes de exilar-se, o narrador é ameaçado por um grupo

---

<sup>45</sup> Segundo L.-F. Hoffmann (1995), a criação oficial dos Voluntários da Segurança Nacional (os popularmente conhecidos como *tontons macoutes*) teria sido em 1962: data anterior ao período retratado em *Le charme*.

<sup>46</sup> “*Brice, Arince, Inélia Beautrun, Lavertu, Charles Nelson... Arrumem um jeito de nos tirar desse vespeiro*” (Tradução nossa)

de cachorros. No período colonial, os cães eram utilizados pelos senhores de escravo para caçar escravizados que fugiam, situação na qual os animais atuavam como figuras representantes do poder face à resistência negra. *Vieux Os* se sente tão acuado diante dos cachorros quanto diante do regime que o impele ao exílio. Entretanto, ao estabelecer uma relação entre os animais e os representantes do poder ditatorial, ao menos perante os animais ele decide não fugir, mas resistir, agindo da mesma maneira que aquilo que o ameaça:

*On leur aurait injecté le virus anti-dissidence et ils m'auraient ainsi détecté. L'odeur de celui qui dit non au pouvoir. Je pourrais bien expliquer que je n'ai jamais comploté contre le pouvoir en place, mais ces chiens indifférents à la logique humaine auraient vite décelé sur moi l'odeur de l'extrême dissidence. Le fait de vouloir être un homme libre sous la dictature. [...] Alors, il me faut faire un geste qui puisse les surprendre, un geste qui n'est pas dans leur programme. Il me faut d'ailleurs arrêter de penser comme un humain. [...] Ce qu'on ne leur a pas appris, c'est quelle attitude adopter en face d'un homme qui se met à quatre pattes et qui aboie en montrant ses crocs.* (LAFERRIÈRE, 2015, p. 205-206, 208)<sup>47</sup>

Para evitar o ataque dos cachorros, *Vieux Os* age como eles, até ser salvo por um motorista que ele acredita ser a personificação do deus vodú Legba, responsável por transportar as almas da terra para o “país sem chapéu”. O motorista vê na atitude do narrador que não se trata de um indivíduo ordinário, mas alguém que deseja reforçar sua individualidade a partir de uma forma de pensar original, alguém que destoa do resto da população haitiana: “*Tu as risqué ta vie après une réflexion originale et sérieuse basée sur des observations scientifiques. [...] les Haïtiens ont l'habitude de risquer leur vie, mais c'est souvent par bêtise ou par naïveté*” (LAFERRIÈRE, 2015, p. 218)<sup>48</sup>.

O motorista (ou talvez Legba) não está errado. Ao longo de toda a narrativa vemos a tentativa de *Vieux Os* de estabelecer sua individualidade. Seja discutindo com os colegas jornalistas sobre a necessidade de haver relação

---

<sup>47</sup> “Tinham injetado neles o vírus antidissidência e eles me detectaram. Eu poderia até explicar que eu nunca conspirei contra o poder vigente, mas esses cachorros indiferentes à lógica humana rapidamente detectariam em mim o cheiro da extrema dissidência. O fato de eu querer ser um homem livre sob um regime ditatorial. [...] Então, tenho que fazer um gesto que possa surpreendê-los, um gesto que não está na programação deles. Tenho que parar de pensar como um humano. [...] O que não ensinaram pra eles é como reagir perante um homem que anda de quatro e late mostrando suas presas.” (Tradução nossa)

<sup>48</sup> “Você arriscou sua vida após uma reflexão original e séria, baseada em observações científicas. [...] os haitianos estão acostumados a arriscar suas vidas, mas geralmente é por motivos estúpidos ou ingênuos” (Tradução nossa)

entre arte e política, seja discordando de que eles devam tentar encontrar os assassinos de Gasner, seja imitando um cão para evitar um ataque. Não é à-toa que ele seja visto como inimigo do poder, afinal, *Vieux Os* se recusa a compartilhar traços de identidade com os demais haitianos se isso custou a vida de seu amigo, colocando, assim, a própria vida em risco. “*Moi contre eux tous. Tous ceux que je connais ne pensent qu’au pouvoir. Pour l’adorer ou le détester. D’après eux, il n’y a pas d’alternative. Faux ! Le droit de penser à moi. Ah ! Je tiens à ce droit. Mon ultime refuge. Mon dernier carré de résistance*” (LAFERRIÈRE, 2015, p. 104)<sup>49</sup>.

E por mais que ele estabeleça uma barreira entre a coletividade, a identidade nacional, e a sua própria, *Vieux Os* parece receber a “benção” dos deuses vodú em sua decisão. Aliás, mesmo que o tom da narrativa seja mais político, o misticismo está sempre presente, pois o narrador sempre é auxiliado pelos deuses vodú: as prostitutas Mercedes e Fifine, que sempre o recebem com uma cama e uma refeição, para o narrador, são as filhas de Agoué. Por fim, Legba reaparece para conduzi-lo ao avião rumo ao mundo desconhecido – não o dos mortos, mas o da vida nova. E em *Chronique de la derive douce*, o taxista que o recebe no aeroporto de Montreal após sua fuga do Haiti também é Legba, auxiliando *Vieux Os* no traslado da vida antiga para a nova vida.

Em seu retorno ao Haiti, vinte anos depois dos eventos narrados em *Le cri des oiseaux fous*, redescobrir o país natal implica redescobrir o misticismo que lhe é inerente. Com exceção do prólogo e do último capítulo, o romance é dividido entre capítulos intitulados “*Pays réel*” e outros intitulados “*Pays rêvé*”, em uma clara referência à compilação de poemas *Pays rêvé, pays réel*, de Édouard Glissant. O “País real” é o vivenciado durante o dia, com as ruas cheias de gente buscando a sobrevivência. O “País sonhado”, por sua vez, é noturno, povoado por fantasmas, zumbis e deuses do panteão vodú. Dia e noite, vida e morte, real e mitológico: Laferrière apresenta a seus leitores os dois lados de seu país de origem.

---

<sup>49</sup> “Eu contra todos eles. Todo mundo que eu conheço só pensa no poder. Seja para adorá-lo ou para odiá-lo. Segundo eles, não há outra alternativa. Mentira! O direito de pensar em mim mesmo. Ah, eu tenho esse direito. Meu último recurso. Meu último gesto de resistência”. (Tradução nossa)

*On dirait que les deux pays cheminent côte à côte, sans jamais se rencontrer. Un petit peuple se débat le jour pour survivre. Et ce même pays n'est habité, la nuit, que de dieux, de diables, d'hommes changés en bêtes. Le pays réel : la lutte pour la survie. Et le pays rêvé : tous les fantasmes du peuple le plus mégalomane de la planète.* (LAFERRIÈRE, 2018, p. 45-46)<sup>50</sup>.

Pode-se dizer, também, que o dia é destinado ao Ocidente, ao presente, à sobrevivência, enquanto a noite é destinada a um imaginário que remete às tradições herdadas da África. Em sua dissertação de mestrado, Heloisa Moreira (2006) observa uma relação entre a noite e a oralidade, já que os escravos só podiam falar à noite, quando se reuniam para contar histórias. A mesma relação que se estabelece entre a noite e a oralidade pode ser feita com relação à língua crioula, que surgiu dessas reuniões de escravos e que se mantém predominantemente oral. Ainda, Moreira propõe uma leitura de *Pays sans chapeau* que associa a relação entre “país real” e “país sonhado” com as duas culturas que constituíram a república haitiana: os *bossales* e os *créoles*. Segundo a proposição da autora, os *créoles* representariam o dia, o Estado, o poder, enquanto os *bossales* representariam o misticismo, a religiosidade, a resistência. A partir dessa leitura, a viagem de *Vieux Os* ao “país dos sem chapéu” seria um mergulho na cultura *bossale*. Assim, teríamos o retrato de um “país cindido em dois[.] Uma identidade que não está unificada” (MOREIRA, 2006, p. 71).

Na obra analisada por Moreira, *Pays sans chapeau*, ao transitar por Porto Príncipe durante o dia e à noite, o narrador transita, conseqüentemente, entre os vivos e os mortos. A morte parece uma presença constante. Os mortos podem estar entre os vivos de uma tal maneira que não se pode saber quem está vivo e quem está morto. Tanto que a mãe de *Vieux Os* oferece café a Da, mesmo ela estando morta há quatro anos. Quando Marie esquece o café de Da, esta parece lhe cobrar. É hábito oferecer um pouco de seu café a todos os seus antepassados mortos. Por outro lado, apesar de oferecer seu café a seus mortos, a mãe de *Vieux Os* também teme o “exército de zumbis” tão fortemente, que não abre as janelas da casa e, em certo momento, ela afirma ter medo de já ter morrido e não ter se dado conta.

---

<sup>50</sup> “Digamos que dois países caminham lado a lado, sem nunca se encontrar. O povo se debate, de dia, para sobreviver. E esse mesmo país, à noite, é habitado por deuses, demônios, homens transformados em feras. O país real: a luta pela sobrevivência. E o país sonhado: todas as fantasias do povo mais megalomaníaco do mundo.” (Tradução nossa)

No mesmo romance, ao visitar o pai em Nova Iorque, *Vieux Os* não é recebido, pois “está morto”:

- *Qui est là ?*
- *Ton fils, dis-je.*
- *Je n’ai pas d’enfant, tous mes enfants sont morts.*
- *C’est moi papa, je suis venu te voir.*
- *Retourne d’où tu viens, tous mes enfants sont morts en Haïti.*
- *Mais je suis vivant papa.*
- *Non, il n’y a que des morts en Haïti, des morts ou des zombis. Il n’a pas ouvert la porte et je suis parti. Ce fut notre unique conversation (LAFERRIÈRE, 2018, p. 231)<sup>51</sup>.*

No romance, a relação dos haitianos com a morte chegou à imprensa internacional, e todos ficaram curiosos com o fato de haver uma cidade chamada Bombardopolis, cujos habitantes só precisavam comer a cada três dias. O estado interveio, pesquisas foram feitas, e os Estados Unidos, com seu histórico de intervenção no Haiti, intervieram novamente. Seriam esses habitantes de Bombardopolis verdadeiros zumbis?

Mas eis que, movido pela curiosidade, nosso narrador adentra o “*Pays sans chapeau*”. A descrição feita do “país” também é feita em quadros, como o “país real”. Apesar de ser o clímax da narrativa, o que ocorre é uma quebra de expectativas. O mundo dos mortos é exatamente igual ao dos vivos.

*Cette fine poussière sur la peau des gens qui circulent entre midi et deux heures de l’après-midi. [...] Une sorte de poudre de talc. C’est ainsi que Da me décrivait les gens qui vivaient dans l’au-delà, au pays sans chapeau, exactement comme ceux que je croise en ce moment. [...] L’au-delà. Est-ce ici ou là-bas ? Ici n’est-il pas déjà là-bas ? C’est cette enquête que je mène. (LAFERRIÈRE, 2018, p. 68)<sup>52</sup>*

---

<sup>51</sup> “– Quem está aí?

– Teu filho, eu lhe digo.

– Eu não tenho filho, todos os meus filhos estão mortos.

– Sou eu, pai, eu vim te ver.

– Volte pro lugar de onde você veio, todos os meus filhos estão mortos no Haiti.

– Mas eu estou vivo, pai.

– Não, só tem mortos no Haiti, mortos ou zumbis.

Ele não abriu a porta e eu fui embora. Essa foi a nossa única conversa.” (Tradução nossa)

<sup>52</sup> “Essa poeira fina na pele das pessoas que circulam entre meio-dia e duas da tarde. [...] Parecida com talco em pó. É assim que Da me descrevia as pessoas que viviam “do lado de lá”, no país dos sem chapéu, exatamente como essas pessoas com quem eu cruzo neste momento. [...] O lado de lá. Está aqui ou lá? Aqui já não é o ‘lado de lá’? Essa é a dúvida que eu carrego.” (Tradução nossa)

O “lado de lá” é semelhante ao “país real”: mesma aridez, mesmas pessoas que parecem sem vida e alguns burros. Inclusive, a poeira fina descrita pelo narrador remete à poeira utilizada na recepção de algumas entidades em rituais vodu, podendo prenunciar o encontro do narrador com algum deus. Isso de fato ocorreu, mas não como o narrador imaginou: *Vieux Os* presenciou uma briga conjugal entre a deusa Erzulie Dantor e seu marido Ogou porque este queria se casar com a filha Marinette. A semelhança com o mundo dos vivos é tão grande que deixam o narrador-protagonista frustrado: “*Suis-je ici pour entendre un dieu me raconter ses misères avec sa femme ? Et surtout, est-ce avec ce ramassis de ragots petit-bourgeois que le vaudou compte faire face aux mystères du catholicisme ? Je ne peux pas le croire*” (LAFERRIÈRE, 2018, p. 242)<sup>53</sup>.

A semelhança do mundo dos mortos com o mundo dos vivos e a semelhança entre os deuses vodu com os mortais podem ser interpretados como a maneira cômica e irônica que o autor encontrou para afirmar que o Haiti já é um país de mortos, que a população haitiana já está mais morta que viva: uma metáfora da miséria daquele povo. Pode-se depreender, também, que os dois mundos estão de tal maneira entrelaçados, complementando-se mutuamente, que chegam a serem confundidos.

O fato de o narrador ser um haitiano retornando ao país de origem faz com que ele retrate um Haiti sem o exotismo com que um estrangeiro o descreveria. Em *Pays sans chapeau*, o sobrenatural está presente na vida de todos os haitianos, das pessoas do povo até os intelectuais. E como a história do Haiti nos mostrou, o sobrenatural também esteve presente na vida de chefes de estado, como quando contribuiu para que Duvalier chegasse ao poder.

Sim, nós (os pretos) somos atrasados, simplórios, livres nas nossas manifestações. É que, para nós, o corpo não se opõe àquilo que vocês chamam de espírito. Nós estamos no mundo. E viva o casal Homem-Terra! Aliás, nossos homens de letras nos ajudam a vos convencer. Vossa civilização branca negligencia as riquezas finas, a sensibilidade. (FANON, 2008, p. 116)

---

<sup>53</sup> “Eu estou aqui para ouvir um deus me contar suas misérias com a esposa? E acima de tudo, é com esse bando de pequeno-burgueses que o vodu pretende enfrentar os mistérios do catolicismo? Não consigo acreditar.” (Tradução nossa)

A fala de Fanon e a leitura de *Pays sans chapeau* nos levam a crer que a ironia com que Laferrière retratou o vodou seria uma oposição ao exotismo com que o branco vê a cultura haitiana: uma cultura de negros, logo, uma cultura primitiva, atrasada. Laferrière ainda lança mão de uma certa opacidade (na acepção de Glissant) ao retratar sua terra natal tal como ela lhe parece, sem explicar nada ao leitor, preservando-a de uma leitura folclórica e preservando seu relato de interpretações inclinadas ao exotismo.

### 2.1.2 Língua

A dicotomia francês/crioulo haitiano, que acabou por se estender à literatura produzida na primeira república negra do mundo, também esteve relacionada à divisão social entre *créoles* e *bossales*, de modo que a língua empregada também era marca de distinção entre as classes sociais. Para além da divisão linguística entre as classes, o que também se observa é que o francês não só é empregado em contextos formais como também é a língua que predomina na comunicação escrita, enquanto o crioulo haitiano permaneceu sendo a língua da oralidade. Ora, se há uma distinção entre oralidade e escrita, de modo que a primeira represente a civilização, o progresso, enquanto a segunda represente a tradição e, em um nível mais amplo, a barbárie, a língua também tornou-se ferramenta de manutenção das posições sociais e, conseqüentemente, de manutenção da desigualdade.

Assim, o francês era a língua empregada em documentos oficiais e formais e nas artes, enquanto o crioulo era a língua do povo, forjada pelo povo, e representação de resistência. O crioulo haitiano, por sua vez – tendo sido formado a partir da mescla do francês com dialetos de tribos africanas do Golfo do Benin (ioruba, fon, ewé) e do taino (a língua dos arawaks) – foi a língua que possibilitou a revolução haitiana, por ter permitido a comunicação entre os escravizados. Jean-Jacques Dessalines, líder da Revolução que resultou na independência do Haiti em 1804, era ex-escravo, analfabeto e não conhecia a língua francesa, logo, o discurso de independência da primeira república negra do mundo seria proferido em língua crioula (DAMATO, 1996, p. 90).

Contudo, há nuances que precisam ser consideradas. Antes da Revolução e da abolição da escravatura, o crioulo haitiano, que deveria ser a

marca da emancipação do povo haitiano por excelência, foi utilizado como instrumento de dominação do negro pelo branco no período escravagista: “muitos senhores de escravos produziam textos em crioulo (canções, fábulas, contos) onde a superioridade da raça branca era louvada” (1996, p. 90). Quando da primeira ocupação norte-americana do Haiti (1915-1934), a reafirmação do francês como língua oficial da república haitiana, garantida pela promulgação da Constituição de 1918, foi também uma forma de proteger o Haiti da influência estadunidense.

É bem verdade que o crioulo haitiano seria a língua falada pela maioria no país, de modo que alguns haitianos sequer sabiam falar o francês. Apesar disso, o crioulo só foi aceito como língua oficial do Haiti em 1961, sobretudo graças aos esforços do escritor Félix Morisseau-Leroy, que inclusive traduziu para o crioulo haitiano a peça *Antígona*, de Sófocles, em uma tentativa de mostrar que sua língua poderia, sim, transmitir a carga poética e dramática necessária na representação de uma tragédia grega<sup>54</sup>.

Por mais que o crioulo seja a língua que a maioria esmagadora da população do país utilize para se comunicar tenha levado mais de 150 anos para ser reconhecida como uma das línguas oficiais do país. Inicialmente, a noção de nação sempre esteve ligada à de unidade linguística, como observa Louis-Jean Calvet (*apud* DAMATO, 1996), então, não é de se surpreender que a França, enquanto metrópole, tenha imposto sua língua a suas colônias, mesmo que apenas a elite a compreendesse e pudesse se comunicar pelo idioma do colonizador.

Após a independência, sendo a língua do ex-colonizador restrita a uma minoria, o haitiano que a dominasse se destacava. Para quem não fazia parte da elite, então, ser alfabetizado (processo que se dava em francês) possibilitava a ascensão na escala social haitiana e, com isso, a aproximação da cultura da ex-metrópole. Entretanto, essa ascensão implicaria no falante uma revisão do valor da língua materna e de tudo o que ela representava: a submissão, a barbárie e a lembrança da escravidão. Falar mais de uma língua não precisa significar, necessariamente, um conflito identitário para o falante. Entretanto,

---

<sup>54</sup> Em *Le cri des oiseaux fous* há, inclusive, um tributo aos esforços do poeta quando Laferrière insere uma representação dessa peça, e o tom contestatório da protagonista acaba por inflamar os corações dos cidadãos de Porto Príncipe nas últimas horas de *Vieux Os* na cidade.

esse conflito identitário se instala quando há um juízo de valor implícito que coloca uma língua como superior à outra, calcado em um sistema de imposição cultural, de colonialismo e de dominação.

Como observa o psiquiatra martinicano Frantz Fanon (2008, p. 33), “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. Nesse sentido, entre optar pela língua materna, que o prende ao ciclo da cana-de-açúcar, e a língua do ex-colonizador, que está no topo da pirâmide hierárquica da sociedade colonial, o indivíduo optará por “carregar o peso” da civilização europeia, com tudo o que essa opção pressupõe: cultura, erudição, civilização. A língua materna é vista, então, como um empecilho na ascensão social desse indivíduo, independentemente de ser a língua na qual está inscrita toda a sua memória afetiva, seu passado, sua identidade, sua cor.

A língua materna é o primeiro sistema que permite a um indivíduo sistematizar seu pensamento e construir as primeiras representações do mundo a sua volta. Cada palavra de uma língua é portadora de significações que envolvem não apenas o conhecimento da língua, mas o contexto de utilização dessa língua, os sentimentos envolvidos em seu emprego. A aquisição de uma segunda língua representa a inserção de um novo sistema de representações no inventário linguístico do falante. Com isso, as estruturas e representações inerentes à língua materna sofrem um deslocamento, desestabilizando a percepção do indivíduo sobre a representação do real e proporcionando um questionamento das estruturas da língua materna. A princípio, esse processo é bastante enriquecedor, pois proporciona ao indivíduo novas maneiras de perceber o ambiente e as pessoas com as quais se relaciona. Entretanto, quando há um juízo de valor estabelecido entre as línguas – sobretudo quando a língua materna é depreciada em favor da segunda língua – pode ocorrer uma despersonalização do indivíduo.

Não bastasse o fato de as associações à língua crioula terem sentido negativo, no período colonial o crioulo sequer era considerado uma língua, mas um jargão (DAMATO, 1996), um patuá, de modo que era proibida a comunicação em crioulo no ambiente escolar. Por outro lado, o francês praticado na escola era “o francês literário, dos grandes autores metropolitanos” (1996, p. 199), aumentando o abismo entre o colonizado que fala o francês e seus iguais que

falam o crioulo. O próprio Dany Laferrière vivenciou essa situação em sua formação escolar, conforme relata em “*Ce livre est déjà écrit en anglais, seuls les mots sont en français*” [Este livro já está escrito em inglês, só as palavras é que estão em francês], comunicação feita em Liège (1999a):

*Il me fallait aller à l'école. Pour apprendre ce que je sais déjà ? Oui, me répond-t-on, mais cette fois en français. Et c'est quoi le français ? Un fruit exotique ? Une variété de poisson ? Ou un mot obscène ? Non, c'est pire. C'est une nouvelle langue ? Mais j'en ai déjà une, et j'en parle aussi une. Pourquoi apprendre une nouvelle langue ? On ne pouvait pas m'expliquer, à l'époque, toutes ces choses que j'apprendrai plus tard. Qu'il me fallait apprendre le français si je voulais être traité comme un être humain, car ceux qui parlent créole sont des sauvages, qu'en parlant français j'aurai la possibilité de converser avec d'autres gens venant d'autres pays (et si je ne veux pas leur parler?), que la très grande majorité des livres et même ceux qui racontent mon univers sont écrits en français, et qu'en fin de compte le français est une langue de civilisation, donc si tu veux sortir de la sauvagerie, il fallait parler français... Le français est la langue du gagnant, et le créole, celle du vaincu. (LAFERRIÈRE, 1999a)<sup>55</sup>*

Quanto mais “correto” seu francês, quanto menos traços de crioulisto houber na fala do indivíduo, mais alto ele se localiza na escala social, logo, mais próximo ele está do branco colonizador. Na busca por um francês impecável, muitos haitianos chegariam ao ponto de apontar erros no discurso de um oponente, em vez de apontar as falhas de seu discurso:

*Le purisme tatillon des Haïtiens n'est pas innocent, puisque le français est une arme dans la lutte que se livrent les différentes factions des nantis : être convaincu par un adversaire d'incorrection linguistique ne pardonne pas, et tenir un raisonnement vicieux est moins grave que de commettre un solécisme. (HOFFMANN, 1995, p. 33)<sup>56</sup>*

---

<sup>55</sup> “Eu tinha que ir para a escola. Para aprender o que eu já sei? Sim, me disseram, mas desta vez em francês. E o que é o francês? Uma fruta exótica? Uma variedade de peixe? Ou uma palavra obscena? Não, é pior. É um novo idioma? Mas eu já tenho um e também estou falando a partir de um. Por que aprender um novo idioma? Eles não podiam me explicar, na época, todas essas coisas que eu aprenderia mais tarde. Que eu tinha que aprender francês se quisesse ser tratado como um ser humano, porque aqueles que falam crioulo são selvagens; que, falando francês, eu teria a possibilidade de conversar com outras pessoas de outros países (e se eu não quiser falar com eles?); que a grande maioria dos livros e mesmo aqueles que contam sobre o meu universo são escritos em francês e que, no fim das contas, o francês é uma língua da civilização, então, se você quiser sair selvageria, você tem que falar francês ... o francês é a língua do vencedor e o crioulo, a dos vencidos.” (Tradução nossa)

<sup>56</sup> “O purismo meticuloso dos haitianos não é inocente, pois o francês é uma arma na luta entre as diferentes facções da elite: ter um erro linguístico apontado pelo adversário é imperdoável, e manter um raciocínio vicioso é menos grave do que cometer um solecismo.” (Tradução nossa)

Naturalmente, esse impasse entre a língua representante da realidade buscada e a língua representante da realidade vivida causa no antilhano um deslocamento que resultará em um discurso delirante. Com base em *Le Discours antillais* (GLISSANT, 1981) Diva Damato explica o que viria a ser o discurso delirante do antilhano:

O discurso delirante habitual apresenta algumas recorrências que, pela sua frequência, passam a ser significativas: o gosto pela enumeração e pela fórmula, a ênfase na “evidência da lógica”, e na organização argumentativa do texto (“portanto”, “entretanto”, “assim” empregados a torto e a direito), a escolha de palavras de um registro culto (cujo significado é muitas vezes ignorado). Esses procedimentos têm em comum um certo falar por falar que não visam “convencer”, mas “encantar” (ou “enganar”?). (1996, p. 204)

O discurso delirante seria, então um discurso estéril, que se constrói a partir do discurso do francês e que não está vinculado com a realidade haitiana. Nem teria como ser diferente, uma vez que, além da linguagem, o haitiano aprendia na escola, desde 1816 (HOFFMANN, 1995), o mesmo conteúdo que o aluno francês, já que os mesmos manuais utilizados pelos alunos franceses eram utilizados pelos alunos haitianos, tanto no ensino público quanto no privado. Assim, o haitiano sabe mais sobre a França do que sobre seu próprio país, do qual está quase que irremediavelmente desvinculado.

*Dans l'ordre éducationnel, nous avons été imbus de la puissance, de la supériorité et de la beauté de la race blanche. Nous avons étudié l'histoire de la race blanche, de la France en particulier. De la France dont nous avons connu, en laissant le collège, les moindres origines et tous les stades de développement, alors que nous ne connaissions de l'histoire d'Haïti, c'est-à-dire de l'Histoire de NOTRE pays, que juste ce qu'il fallait pour n'en être pas tout à fait ignorants.* (HERTELOU, 1934 apud HOFFMANN, 1995, p. 35)<sup>57</sup>

Ora, uma população que desconhece sua história e mesmo seus processos atuais terá prejudicada sua autonomia com relação ao futuro. Mesmo depois da independência, o fato de o haitiano saber mais sobre sua ex-metrópole

---

<sup>57</sup> “No quesito educacional, fomos imbuídos do poder, da superioridade e da beleza da raça branca. Estudamos a história da raça branca, da França em particular. França que conhecemos, saindo da faculdade, em suas menores origens e em todas as etapas do seu desenvolvimento, enquanto não conhecíamos a história do Haiti, ou seja, a história do NOSSO país, mais do que o suficiente para não sermos completamente ignorantes” (Tradução nossa)

do que sobre sua própria terra demonstra o quanto essa terra ainda é refém do colonialismo francês.

A dicotomia escrita *versus* oralidade que Glissant aponta como o principal problema da literatura na Martinica se estende até o Haiti. Sendo o crioulo uma língua predominantemente oral, como produzir uma literatura que vá além da oralitura (a literatura de registro oral, como a dos contadores de história crioulos)?

Laferrière tenta amenizar esse impasse em sua produção literária ao inserir provérbios crioulos no início de cada capítulo de *Pays sans chapeau*, traduzindo-os literalmente, mas não explicando o sentido de cada provérbio – uma maneira a manter a opacidade de sua cultura.

O narrador laferriano pode, ainda, ser comparado ao contador de histórias crioulo que lança mão da acumulação para compor suas narrativas: “O contador de histórias crioulo serve-se de procedimentos que não fazem parte do espírito da língua francesa, e que vão até mesmo em sentido contrário: como os procedimentos de repetição, de reduplicação, de reiteração, de criação de suspense, de circularidade” (GLISSANT, 2013, p. 120-121). *Vieux Os* tece sua narração a partir de vários (pequenos) fragmentos de textos sobre pessoas e lugares, formando, com essas narrativas, uma espécie de imagem caleidoscópica. O conjunto desses fragmentos – e conseqüentemente, o conjunto das errâncias do autor e dos demais personagens – é que trará unidade à narrativa laferriana. É possível notar, também, uma tendência do autor a escrever seus romances como se fossem roteiros, o que proporciona ao leitor uma experiência visual e imaginativa mais rica: o autor inicia em um plano aberto e depois focaliza em um personagem ou em um diálogo.

Não é à-toa que alguns de seus romances se tornaram filmes. Esse é o caso de *Comment faire l'amour* que estreou nos cinemas em 1989 sob direção de Jacques B. Benoit; *Le goût des jeunes filles*, que se tornou *On the verge of a fever* sob direção de John L'Ecuyer e estreou em 2004; *How to conquer America in one night*, livro que inspirou filme homônimo dirigido pelo próprio Dany Laferrière e que estreou também em 2004; e também *Vers le Sud*, que ganha versão audiovisual sob a direção de Laurent Cantet em 2005.

O fato de Laferrière utilizar à exaustão a palavra “*Nègre*” em *Comment faire l'amour*, grafando-a com inicial maiúscula, como se fosse um nome próprio,

também o aproxima dos contadores de histórias crioulos, já que o que ele faz é repetir a palavra exaustivamente, na esperança de que ela se esvazie da carga pejorativa com que é empregada pela sociedade ocidental.

Por fim, ao praticar uma escrita oralizada, simples, aproximando-se do contador de histórias crioulo, Laferrière torna a leitura de seus romances mais fluida. Mas essa escritura que busca retratar o cotidiano pela linguagem – em contraste com a dos primeiros escritores haitianos, que se preocupavam em exhibir pela escrita seu domínio do francês – fez um resgate do Haiti e do haitiano e projetou a imagem de seu povo para além da ilha em que habitava. Se Laferrière não tiver contribuído para que o povo haitiano possa conhecer melhor a si mesmo, retomando, assim, as rédeas do futuro do país, ao menos tentou, juntamente com outros escritores da diáspora, fazer o Haiti ser conhecido pelo resto do mundo.

### 2.2.3 Espaço

Dezoito vezes menor que a França em extensão territorial, o território haitiano está no terço oeste da ilha de Hispaniola, que por sua vez é a segunda maior ilha do Caribe depois de Cuba. Como a vizinha Martinica, o relevo do solo haitiano é extremamente montanhoso, de modo que, segundo Hoffmann (1995, p. 9), *“les plaines n’occupent que quelque 17 % de la superficie totale”*<sup>58</sup>. Na língua dos arawaks (o povo que lá vivia antes do processo colonizatório), Haiti significa, justamente, “terra de altas montanhas”<sup>59</sup>.

Os haitianos são fruto de populações transplantadas. Isso porque, com a chegada dos espanhóis, a população local foi logo dizimada. Os povos que substituíram a população local – seja o migrante fundador, o migrante familiar ou o migrante nu (FIGUEIREDO, 1998) – tiveram com essa nova terra uma relação de estranhamento. Para o “migrante nu”, a situação era ainda mais crítica, pois, ao ser submetido à escravidão nas lavouras de cana-de-açúcar, a relação de estranhamento evoluiu para uma relação negativa, na qual a terra, em vez de prover-lhe um teto e o alimento, era instrumento e razão de sua escravidão.

---

<sup>58</sup> “As planícies não ocupam mais que 17% da área total.” (Tradução nossa)

<sup>59</sup> Devemos considerar, aqui, que Aytí era o nome dado pelos arawaks a toda a ilha, e não somente ao terço ocidental. Os europeus rebatizaram-na como Hispaniola, que significa “pequena Espanha”.

A produção literária decorrente desse estranhamento com a terra busca compreender o espaço por processos de enumeração, de acumulação. Vemos esse processo na escrita de Dany Laferrière: em *L'Odeur du café*, temos uma lista das características de Petit-Goâve já nas primeiras páginas, nas quais o narrador elenca, em pequenos textos divididos por temáticas, cada aspecto da paisagem da cidade em sua especificidade, e não em conjunto com outros aspectos. Há um texto específico para tratar do vento, outro para comparar a paisagem a uma pintura *naïve*, outro para falar do mar, da rua, das pessoas que passam por ela, as características da chuva que vem de determinado local etc. Inferimos que o pequeno *Vieux Os* mora em um local baixo, pois sua rua leva à praia e ele fala sobre pessoas que descem os morros no entorno. Ele descreve o caminho que deveria fazer para ir à escola e aquele que ele toma para ir ao cemitério com o amigo, enumerando as ruas por onde deve passar:

*L'ÉCOLE BUISSONNIÈRE*

*Dieuseul est passé me prendre à la maison. On a fait semblant d'aller à l'école. Da me regarde toujours de la galerie jusqu'à ce que je tourne au coin du Parquet. On a remonté la rue Dessalines jusqu'à la rue Geffrard. On a tourné à gauche sur la rue Desvignes et juste après la maison de jeu de Germain, on a pris le petit chemin de terre qui mène droit au grand cimetière. Dieuseul connaît bien ce chemin. Moi, je passe généralement par la cour de l'arpenteur Lavertu et je continue tout droit jusqu'à ce que je voie, au loin, la croix du Baron Samedi.* (LAFERRIÈRE, 2016c, p. 86)<sup>60</sup>

A referência aos espaços feita em *L'Odeur du café* coincide com a observação feita por Glissant no ensaio "*Poétique naturelle, poétique forcée*" sobre a ausência de descrição do espaço no conto crioulo. Os espaços são apenas enumerados, mas não são descritos. Isso porque não foram feitos para serem habitados, mas, sim, explorados.

*[...] ce qui frappe, c'est l'acuité vide du paysage dans le conte créole : le paysage y est épuré, un plan de lieux successifs, que l'on traverse ; la forêt et la nuit, la savane et son soleil, le morne et sa fatigue. Lieux de passage précisément. [...] Mais il importe de savoir que si le lieu est indiqué, il n'est jamais décrit. La description du paysage n'est pas un*

<sup>60</sup> "MATANDO AULA

Dieuseul veio me buscar em casa. Fingimos ir à escola. Da sempre fica me olhando da galeria até eu virar a esquina do parque. Subimos a rua Dessalines até a rua Geffrard. Viramos à esquerda na rua Desvignes e logo após o cassino do Germain, pegamos a pequena estrada de terra que leva direto pro grande cemitério. Dieuseul conhece bem esse caminho. Geralmente, eu atravesso o pátio do inspetor Lavertu e continuo em frente até ver à distância a cruz do Barão Samedi." (Tradução nossa)

*moment du conte. Le plaisir ni la jouissance du décrire n'y sont en acte. C'est que le paysage dans le conte n'est pas destiné à être habité : lieu de passage, il n'est pas encore un pays.* (GLISSANT, 1981, p. 242)<sup>61</sup>

Enquanto criança, o narrador não tem um vínculo com outros espaços além da escola e a casa onde mora. Assim, todos os demais espaços estarão associados à escola e à casa.

#### L'ÉTÉ 63

*J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve, à quelques kilomètres de Port-au-Prince. Si vous prenez la Nationale Sud, c'est un peu après le terrible morne Tapion. Laissez rouler votre camion (on voyage en camion, bien sûr) jusqu'aux casernes (jaune feu), tournez tranquillement à gauche, une légère pente à grimper, et essayez de vous arrêter au 88 de la rue Lamarre. Il est fort possible que vous voyiez, assis sur la galerie, une vieille dame au visage serein et souriant à côté d'un petit garçon de dix ans. La vieille dame c'est ma grand-mère. Il faut l'appeler Da. Da tout court. L'enfant, c'est moi. Et c'est l'été 63.*<sup>62</sup> (LAFERRIÈRE, 2016c, p. 13)

*Le charme des après-midi sans fin* segue a mesma lógica, já que também está ambientado em Petit-Goâve. O que difere de *L'Odeur du café* é que, em *Le charme* a mobilidade do narrador aumenta e ele começa a ocupar outros espaços (o cais, o *restaurant des aveugles*, o salão de Saint-Vil Maillard) além da casa e da escola.

*Fatal est greffier du tribunal de la paix. [...] Pour se rendre au tribunal, il emprunte toujours le même chemin. Un chemin qu'il serait capable de faire les yeux bandés. Il descend la rue Desvignes (un coup de pédale) jusqu'au bout, il tourne à gauche (un second coup), passe devant le garage de Bruny Laplace (un troisième coup) [...], donne ensuite un assez vif coup qui l'emmènera jusqu'au bas de la rue, puis tourne à droite sur la rue La-Justice, et hop, un dernier coup de pédale qui le déposera devant le tribunal de paix de Petit-Goâve. Moi, je vais dans l'autre sens. Je dois descendre la rue Lamarre jusqu'à la rue La-Paix, mais au lieu de tourner à gauche (ce que je fais pour me rendre*

<sup>61</sup> “[...] o que chama a atenção é a acuidade vazia da paisagem no conto crioulo: a paisagem é excluída dele, um plano de lugares sucessivos que cruzamos; a floresta e a noite, a savana e seu sol, o morro e o cansaço. Locais de passagem, justamente. [...] Mas é importante saber que, se o local é indicado, nunca é descrito. A descrição da paisagem não é um momento do conto. O prazer nem o gozo de descrevê-lo estão em ação. É que a paisagem no conto não se destina a ser habitada: local de passagem, ainda não é um país.” (Tradução nossa)

<sup>62</sup> O VERÃO DE 63

Eu passei minha infância em Petit-Goâve, a alguns quilômetros de Porto Príncipe. Se você pegar a Nacional Sul, fica um pouco depois do terrível Monte Tapion. Rode com seu caminhão (porque a gente viaja de caminhão, obviamente) até o quartel (aquele amarelo), vire tranquilamente à esquerda, suba uma ladeira e tente parar na rua Lamarre. É bem provável que lá você veja, sentados em uma varanda, uma senhora idosa com um rosto calmo e sorridente e, a seu lado, um menininho de dez anos. A senhora idosa é minha avó, que todos chamam de Da. Apenas Da. O menino sou eu. É o verão de 63.

*à l'église), je tourne à droite, et je vais tout droit jusqu'au Calvaire en passant devant la cantine d'Izma. (LAFERRIÈRE, 2016a, p. 57-58)*<sup>63</sup>

Ambientada na capital haitiana de Porto Príncipe, *La chair du maître* traz o contraste entre ambiente urbano e ambiente natural (o ambiente rural, as montanhas, as praias etc.). No capítulo intitulado “*L’après-midi d’un faune*” [A tarde de um fauno], o narrador sai do ambiente urbano da capital até um ambiente arborizado, longe dos olhos dos outros:

*Voici Kenscoff. Dans les hauteurs de Pétionville. On est loin de la chaudière de Port-au-Prince. Ici l’air est plus pur. La Suisse sans la neige. [...] Leur unique ennemi, c’est la surpopulation. Et la montagne, le refuge ultime. La voiture prend brusquement un virage à gauche, empruntant une route très accidentée qui débouche sur un chemin de terre. Aucune maison dans les environs. Un endroit parfait pour un crime. [...] Le menton pointé vers le ciel déjà étoilé, ce ciel si bas qu’on a l’impression de pouvoir attraper une grappe d’étoiles simplement en s’allongeant la main. (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 42)*<sup>64</sup>

É nesse ambiente afastado da cidade que ocorre o ápice da trama, a conversa íntima entre o adolescente Fanfan e Mme. Saint-Pierre – o adolescente e a mulher madura, o pobre e a burguesa do *Cercle Bellevue*.

É no ambiente alheio à cidade que o destino de outros personagens de *La chair du maître* se decidem: em “*Face à face*” [Cara a cara], Flora confronta Judith, a amante de seu namorado, em uma cabana perto do mar. Há uma descrição dos itens que constam na cabana, descrição que Judith complementa, acentuando o tom rústico do ambiente: “*J’aime ça. [...] Une vraie cabane. Ma cousine a une cabane comme ça, sur la route de Saint-Marc, mais elle n’a pas ce charme rustique puisqu’elle est meublée comme une véritable maison... Alors*

<sup>63</sup> “Fatal é o funcionário do tribunal de paz. [...] Para chegar ao tribunal, ele sempre segue o mesmo caminho. Um caminho que ele seria capaz de fazer com os olhos vendados. Ele desce a rua Desvignes (uma pedalada) até o fim, vira à esquerda (segunda pedalada), passa em frente à garagem de Bruny Laplace (uma terceira pedalada) [...], depois dá uma pedalada mais forte que o levará ao final da rua, depois vira à direita na rua La-Justice e pronto, uma última pedalada que o levará ao tribunal de paz de Petit-Goâve. Eu vou para o outro lado. Eu tenho que descer a rua Lamarre até a rua La-Paix, mas em vez de virar à esquerda (o que faço para chegar à igreja), viro à direita e vou direto pro Calvário, passando pela cantina de Izma.” (Tradução nossa)

<sup>64</sup> “Aqui está Kenscoff. Nas alturas de Pétionville. Estamos longe do caldeirão que é Porto Príncipe. Aqui o ar é mais limpo. Uma Suíça sem neve. [...] O único inimigo deles é superlotação. E a montanha, o refúgio definitivo. De repente, o carro vira à esquerda, seguindo uma estrada bem acidentada que leva a uma estradinha de terra. Nenhuma casa nas proximidades. Um lugar perfeito para um crime. [...] Com o queixo apontando em direção ao céu já estrelado, o céu tão baixo que a gente tem a impressão de poder pegar um cacho de estrelas apenas esticando a mão.” (Tradução nossa)

*qu'ici, on a l'impression d'être dans un refuge de flibustiers...*" (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 96)<sup>65</sup>. Como podemos depreender pelo título do capítulo/conto "*Une maisonnette au flanc de cette montagne bleue*" [Uma cabana no flanco dessa montanha azul], o clímax dessa trama ocorrerá na cabana na lateral da montanha azul: será onde Becky abandonará seu marido e seus filhos para viver com um camponês haitiano. O espaço será o ponto central de "*Un tableau naïf*" [Um quadro *naïf*], conto no qual Laura, uma loira nova-iorquina, vai até o Haiti para ver pessoalmente a paisagem que inspirou um quadro que ela ganhou de seu pai e que tinha muito valor emocional para ela. Em "*Un mariage à la campagne*" [Um casamento no campo], um pintor vai com uma prostituta, uma jornalista e o amigo desta última até a cabana de Prophète, um pintor que tem uma relação íntima com os *loa* vodu. Nessa cabana em um ambiente rural de Croix-des-Bouquets ocorre o casamento não consentido entre a jornalista e Prophète. Em "*La maîtresse du colonel*" [A amante do coronel], será em uma cabana instalada em uma montanha que Marco saberá que a amante do coronel é, na verdade, membro de um grupo de resistência contra Duvalier. E é na praia que Legba, um sedutor de turistas, é encontrado assassinado em "*Vers le Sud*" [Rumo ao Sul].

Embora alguns contos se passem inteiramente no ambiente urbano, em apartamentos, hotéis, bares etc., chama a atenção, no conjunto do romance<sup>66</sup>, o fato de os ápices ocorrerem longe da capital, em ambientes onde há menor intervenção da atividade humana, embora os personagens não pertençam, de fato, a esse ambiente. No período escravagista, as montanhas eram o lugar em que os *marrons* (os escravizados que fugiam dos domínios de seus senhores) se estabeleciam, onde viviam os feiticeiros, guardiões dos resquícios de uma tradição africana de que o homem branco tentava despojá-los na planície agrária. Como nos romances de Glissant que Diva Damato (1996) analisa – sobretudo *La lézarde* [O *Lézarde*] e *Le quatrième siècle* [O *quarto século*] –, em que a planície e a montanha são elementos opostos, mas complementares, em

---

<sup>65</sup> "Eu adorei isso aqui! [...] Uma cabana de verdade. Minha prima tem uma cabana assim, na estrada para Saint-Marc, mas a dela não tem esse charme rústico, já que é mobiliada como uma casa real, enquanto aqui a gente tem a impressão de estar em um refúgio de bucaneiros..." (Tradução nossa)

<sup>66</sup> Embora seja classificado como romance, *La chair du maître* é constituído por vários contos que, aos pedaços, compõem a unidade da obra.

*La chair du maître* as ações se desenrolam de um espaço ao outro e são interdependentes.

No que diz respeito a *Le goût des jeunes filles*, embora o romance se inicie com dois prólogos (Opus I e II) e em Miami, o desenrolar da história traz uma retrospectiva da adolescência de *Vieux Os* em Porto Príncipe. Simulando o roteiro de um filme, os locais em que as cenas são ambientadas são listados logo no início. Tencionando ilustrar a chegada dos anos 60 em Porto Príncipe (com dez anos de atraso), o narrador e a co-narradora<sup>67</sup> fazem menção a carros americanos, franceses e japoneses nas ruas, placas de publicidade etc. Mas o que mais chama a atenção do narrador na descrição dos espaços são as pessoas que fazem uso dele: as “*jeune filles*” dançando sensualmente na varanda, as tias e a mãe de *Vieux Os* preocupadas com seu sumiço, as pessoas pobres do outro lado do bosque que separa os dois mundos de Marie-Michèle etc.

Similar a *Le goût des jeunes filles*, em *Le cri des oiseaux fous* a descrição dos espaços enfatiza as pessoas que os compõem, e não as características do espaço propriamente dito:

*“[...] je tombe dans un univers féérique. Quelques tables et quelques chaises assez grossières placées sous un auvent. Une demi-douzaine de jeunes filles rieuses dansant entre les tables au rythme d'un merengue endiablé. Et la mer indécente tant elle semble vivante et nue, là sous mes pieds. L'odeur du poisson cru est si forte qu'on a l'impression d'être sur le pont d'un bateau aux planches pourries”* (LAFERRIÈRE, 2015, p. 82)<sup>68</sup>.

Outros trechos mostram como são as pessoas que influenciam o ambiente, como quando *Vieux Os* vai até a casa de Lisa para declarar seu amor e é surpreendido pela mãe da moça, uma mulher intimidadora:

*La petite barrière jaune et rouge est encore entrouverte, ce qui est étonnant à cette heure. Mme. Villefranche la ferme généralement dès le crépuscule. Je me faufile entre les lauriers et les bougainvilliers tout en jetant un coup d'œil sur la minuscule roseraie si chère à la mère de*

<sup>67</sup> A narração de *Vieux Os* é intercalada com trechos do Diário de Marie-Michèle, o que faz com que ela seja, de certa forma, co-narradora do romance.

<sup>68</sup> “Eu me vejo em um universo mágico. Algumas mesas e cadeiras grosseiras colocadas sob um toldo. Meia dúzia de jovens gargalhando e dançando entre as mesas ao ritmo de um merengue selvagem. E chega a ser indecente como o mar parece vivo e nu, ali debaixo dos meus pés. O cheiro de peixe cru é tão forte parece que a gente está no convés de um barco com tábuas podres.” (Tradução nossa)

*Lisa. Je ne l'avais pas aperçue assise dans la pénombre.* (Idem, 2015, p. 119)<sup>69</sup>

Em *Pays sans chapeau* aparece mais explícita a divisão territorial de acordo com as classes sociais. Diferentemente do período escravagista, quando as lavouras de cana-de-açúcar ficavam nas planícies enquanto os marrons se escondiam nas montanhas, no período do retorno de *Vieux Os* para o país natal são os ricos que ocupam as montanhas, enquanto os pobres habitam os pés da montanha e o centro da cidade (de que *Vieux Os* tanto reclama pelo calor e pelos odores decorrentes da superpopulação): “*Les riches habitent au flanc des montagnes (la chaîne des montagnes Noires). Les pauvres sont entassés dans le bas de la ville, au pied d'une montagne d'immondices. Ceux qui ne sont ni riches ni pauvres occupent le centre de Port-au-Prince.*” (LAFERRIÈRE, 2018, p. 39)<sup>70</sup>. *Vieux Os* manifesta o medo que sua mãe tem de mudar-se da região em que mora, o que significaria uma decadência social. Isso porque a casa em que ela mora com a irmã, Renée, fica no limite entre o bairro pobre de Martissant e o bairro de Carrefour-Feuilles, que pode ser considerado de classe média:

*Notre nouvelle maison (celle qu'on occupe aujourd'hui après avoir perdu notre place rue Lafleur-Duchêne) se trouve juste à la frontière. Du haut du morne Nelhio, en un rapide coup d'œil sur la gauche, on peut facilement voir la foule hurlante et en sueur de Martissant. L'enfer de Martissant, comme dit ma mère.* (LAFERRIÈRE, 2018, p. 40)<sup>71</sup>

De uma maneira geral, o valor atribuído aos espaços não se dá de acordo com sua beleza, com sua história ou sua função, mas como pano de fundo para as ações humanas na narrativa.

#### 2.2.4 Dos binarismos e dicotomias inerentes ao ciclo americano

<sup>69</sup> “A pequena porteira amarela e vermelha ainda está entreaberta, o que é surpreendente neste momento. A Sra. Vilefranche costuma fechá-la assim que anoitece. Eu caminho entre os louros e as primaveras enquanto olho para o pequeno roseiral, tão querido pela Sra. Vilefranche. Eu não tinha me dado conta da presença dela, sentada na penumbra.” (Tradução nossa)

<sup>70</sup> “Os ricos vivem nas encostas das montanhas (a cordilheira das Montanhas Negras). Os pobres ficam amontoados na parte de baixo da cidade, no pé de uma montanha de sujeira. Os que não são ricos nem pobres ocupam o centro de Porto Príncipe.” (Tradução nossa)

<sup>71</sup> “Nossa casa nova (a que ocupamos hoje em dia, depois que perdemos nosso lugar na rua Lafleur-Duchêne) fica bem na fronteira. Do alto do Morro Nelhio, olhando rapidamente para a esquerda, é possível ver facilmente a multidão barulhenta e suada de Martissant. Inferno de Martissant, como diz minha mãe.” (Tradução nossa)

O ciclo americano, por sua vez, traz outras dicotomias: o aqui e o lá, o branco e as outras etnias, o frio e o calor, a ditadura e a democracia e o tempo que passa rápido “aqui” e se arrastava na terra natal são questões que se colocam entre a América do Norte e o Caribe.

O tempo, na América do Norte, parece não existir para *Vieux*. Pelo menos no primeiro ano de seu exílio, retratado em *Chronique de la dérive douce*. “*Je ne peux pas dire depuis combien de jours je suis ici ni pour combien de temps je serai encore ici. Je ne sais plus rien de ma vie*” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 23)<sup>72</sup>. *Vieux Os* explora os espaços, e é comum encontrarmos na narrativa verbos como o “*apprendre*” [aprender]. Lembremos aqui que o tempo também parecia não existir em *L’Odeur du café*, quando *Vieux Os* vivia em Petit-Goâve, na época de seu primeiro exílio, ainda criança. Assim como naquele período, o narrador se limita a observar o que acontece à sua volta, mas dessa vez *Vieux* está completamente só, não tem a avó para dar-lhe suporte emocional.

*Ces premières années furent capitales pour moi. Je venais de quitter un univers où les femmes (ma mère et mes tantes) s’occupaient exclusivement de moi pour atterrir dans le rude hiver de l’exil. J’ai travaillé dans des usines, j’ai vécu pendant un temps sans domicile fixe (je couchais chez les copains ou les parcs publics). J’ai connu la solitude extrême. Pour un écrivain c’est une très bonne école. Si j’étais resté en Haïti, je n’aurais connu que l’univers restreint de ma classe sociale.*<sup>73</sup> (LAFERRIÈRE *apud* VASILE, 2008, p. 138)

No início, além de sentir-se constantemente solitário, *Vieux Os* tem dificuldade de estabelecer os limites entre o “lá” e o “aqui”: “*Combien de temps faut-il pour oublier les amis laissés à Port-au-Prince? Il me suffit de fermer les yeux pour me croire encore là-bas. Le bruit des voitures est partout le même*” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 21)<sup>74</sup>. Em uma tentativa de estabelecer qualquer relação com aquele ambiente que ainda lhe é estranho, o narrador chega a ter a

<sup>72</sup> “Eu não sei dizer quanto tempo faz que eu estou aqui e nem por quanto tempo eu vou ficar. Eu não sei mais nada da minha vida.” (Tradução nossa)

<sup>73</sup> “Aqueles primeiros anos foram cruciais para mim. Eu tinha acabado de sair de um mundo em que as mulheres (minha mãe e minhas tias) cuidavam exclusivamente de mim para desembarcar no rigoroso inverno do exílio. Trabalhei em fábricas, vivi um tempo sem endereço fixo (dormia na casa de amigos ou em parques públicos). Eu experimentei a extrema solidão. Para um escritor, é uma escola muito boa. Se eu tivesse ficado no Haiti, teria conhecido apenas o universo restrito da minha classe social.” (Tradução nossa)

<sup>74</sup> Quanto tempo é preciso para esquecer os amigos deixados em Porto Príncipe? É só eu fechar os olhos e eu sinto como se estivesse lá. O barulho dos carros é o mesmo em todo lugar.” (Tradução nossa)

impressão de que alguém está chamando, e em meio a um evento em Montréal, parece ouvir a multidão falar crioulo: “*Le soleil me frappe de plein fouet. Pendant quelques secondes, j’ai cru que j’étais à Port-au-Prince. Les voix des gens massés le long de la rue Sherbrooke, encourageant les coureurs du marathon, me parviennent comme un chant créole.*” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 26)<sup>75</sup>.

Ainda em *Chronique*, *Vieux* observa que os espaços são maiores (ou menos superlotados) do que na terra natal: é mais fácil ter relações íntimas com alguém em Montreal do que em Porto Príncipe, já que a superpopulação da terra natal prejudicava a privacidade.

A descrição dos espaços na Montreal de *Chronique* segue a mesma lógica dos romances ambientados em Petit-Goâve: há menções a nomes de ruas, de estabelecimentos comerciais e direções, mas não há mais detalhes além da interação das pessoas e dos seres vivos com os espaços. Em *Éroshima*, entretanto, esse espaço é descaracterizado. Não há menção a ruas, praças ou espaços públicos que caracterizem a cidade. Os eventos da narrativa se passam em espaços genéricos, como hotéis, bares, quartos e um aeroporto. Assim, a narrativa poderia ser ambientada em qualquer outra cidade do mundo.

Em *Comment faire l’amour* e *Éroshima*, o próprio narrador não dá mais informações sobre si além de sua cor. Seu passado, sua origem e demais vínculos permanecem incógnitos. Ainda no que concerne ao espaço, conforme o narrador conhece melhor a cidade em que vive, menos diferenças ele parece notar entre a América do Norte e as Antilhas. Em suas primeiras horas em Montreal, o narrador vê um casal se beijando em público e se admira com o fato de ninguém se incomodar com isso. Ao final de *Chronique*, ao passar por outro casal aos beijos, *Vieux* permanece indiferente, como os demais montrealenses. Outro exemplo ocorre em *Cette grenade* (que se passa em Miami), quando, irritado com o fato de sempre ser associado a seu país de origem (embora nesse romance não haja informações a respeito de sua terra natal), *Vieux* dispara: “*la Caraïbe est à New York et l’Amérique Latine, à Miami*” (2002, p. 15)<sup>76</sup>, evidenciando o número de pessoas de países do Terceiro Mundo que são atraídas pelo “sonho americano”.

---

<sup>75</sup> “O sol me bate forte. Por alguns segundos, pensei que estava em Porto Príncipe. As vozes das pessoas reunidas ao longo da Sherbrooke Street, incentivando os corredores de maratona, chegam até mim como uma canção em crioulo.” (Tradução nossa)

<sup>76</sup> “o Caribe está em Nova Iorque e a América Latina, em Miami.” (Tradução nossa)

No que diz respeito a religiões, *Vieux* sublinha a adesão quase religiosa que algumas pessoas têm com relação a posicionamentos políticos: “*En moins de vingt-quatre heures, j’ai été réclamé par deux religions et un demi-dieu : la Bible, Legba et là, Mao.*” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 19)<sup>77</sup>. Seu estranhamento pode ser justificado pelo fato de ter saído de um regime ditatorial (no qual quaisquer oposições ao poder instituído podem ser reprimidas) para viver em um país democrático. Apesar da mudança de país, o vodu parece continuar presente na vida do narrador. Talvez isso seja uma tentativa de manter algum vínculo com a terra natal: se *Vieux* Os desconfia que tenha sido Legba que o acompanhou até o avião em *Le cri des oiseaux fous*, ele também acredita que o taxista que o recebe no aeroporto para levá-lo até a cidade também seja Legba, que está abrindo as portas para esse novo mundo. Longe de questionarmos se o taxista seria mesmo Legba ou não, o reconhecimento do deus vodu na figura do taxista parece ser uma necessidade de algo familiar, de um rosto amigo em meio ao lugar desconhecido, como quando *Vieux* tem a impressão de ouvir seu nome, embora ninguém o conheça naquele país.

*Au moment de payer, le chauffeur  
m’a dit de garder mon argent,  
que je le paierai la prochaine  
fois qu’on se croisera. Malgré  
cette Bible qu’il caresse souvent  
de sa paume calleuse, je crois  
reconnaître Legba, le seul dieu  
du panthéon vaudou autorisé à  
m’ouvrir la barrière qui débouche  
sur un monde nouveau. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 15)<sup>78</sup>*

Em uma tentativa de estabelecer diferenças concretas entre os dois países, *Vieux* acaba por se dar conta de que as diferenças são mais emocionais. A pobreza também existe em Montreal, logo, não é resultado do regime Duvalierista, o que deixa *Vieux* um pouco surpreso, talvez decepcionado.

Mas talvez as dicotomias mais relevantes tenham relação com sua cor. Em Porto Príncipe, *Vieux* tinha a mesma origem étnica que a maioria

---

<sup>77</sup> “Em menos de vinte e quatro horas, fui reivindicado por duas religiões e um semideus: a Bíblia, Legba e agora, Mao.” (Tradução nossa)

<sup>78</sup> “Na hora de pagar, o motorista / disse pra eu guardar meu dinheiro, / que eu lhe pagaria na próxima / vez que a gente se cruzasse. Apesar / dessa bíblia que ele acaricia o tempo todo / com sua mão calejada, eu penso / ter reconhecido Legba, o único deus / do panteão vodu autorizado a / abrir para mim as fronteiras que levam / para um mundo novo.” (Tradução nossa)

esmagadora da cidade, e mesmo do país. Na América do Norte – e aqui fazemos referência tanto ao Canadá quanto aos Estados Unidos – o negro é visto sob dois estereótipos: ora como ameaçador (dado seu primitivismo e sua sexualidade exacerbada), ora como ingênuo, como uma representação do “bom selvagem” de Rousseau. Isso fica evidente sobretudo em *Comment faire l'amour*, em que as moças brancas levavam provimentos para o apartamento de *Vieux* e de *Bouba*, comovidas pela situação em que os dois migrantes viviam:

- *Vous avez vu ça ! L'étudiante de McGill mangée par deux nègres.*
- *Comment sait-on ça ?*
- *C'est la police qui a découvert un bras dans le réfrigérateur.*
- *Oh, mon Dieu ! C'est la nouvelle politique de l'immigration, hein ! Importer des cannibales.*
- *Ils l'ont pas violée avant, pendant qu'on y est ?*
- *On ne peut pas savoir, madame, ils l'ont mangée.*
- *Oh, mon Dieu ! (LAFERRIÈRE, 1985, p. 44)<sup>79</sup>*

*Ça la touche de me voir manger. Elle est incroyable, Miz Littérature. Elle a été dressée à croire à tout ce qu'on lui dit. C'est sa culture. Je peux lui raconter n'importe quel bonimen, elle secoue la tête avec des yeux émus. Elle est touchée. Je peux lui dire que je mange de la chair humaine, quelque part dans mon code génétique se trouve inscrit ce désir de manger de la chair blanche, que mes nuits sont hantées par ses seins, ses hanches, ses cuisses, vraiment, je le jure, je peux lui dire ça et elle comprendra. D'abord, elle me croira (LAFERRIÈRE, 1985, p. 31)<sup>80</sup>.*

Ao mesmo tempo, embora sejam as moças brancas que vão, de livre e espontânea vontade, ter relações sexuais com os dois migrantes negros, ainda está presente no imaginário ocidental a imagem do negro como o bárbaro, o canibal. A resposta de Laferrière a essas duas imagens contraditórias e estereotipadas está calcada no uso da ironia mordaz e no humor ácido. Sobre o

<sup>79</sup> “Você ficou sabendo? Uma aluna da McGill que foi comida por dois negros.

- Como você ficou sabendo disso?
- Foi a polícia que descobriu um braço na geladeira.
- Meu Deus! É essa nova política de imigração, hein! Estão importando canibais agora.
- Por falar nisso, será que a violentaram?
- Não dá pra saber, minha senhora, eles a comeram.
- Meu Deus!” (Tradução nossa)

<sup>80</sup> “Ela fica emocionada em me ver comer. Ela é inacreditável, Miz Littérature. Ela foi treinada para acreditar em tudo o que lhe disserem. É a cultura dela. Eu posso lhe dizer qualquer coisa, que ela balança a cabeça com os olhos de afetação. Ela se emociona. Posso dizer a ela que como carne humana, que em algum lugar do meu código genético está inscrito esse desejo de comer carne de branco, que minhas noites são assombradas por seus seios, quadris, coxas... realmente, eu juro, posso dizer isso a ela e iria acreditar. Antes de mais nada, ela iria acreditar em mim.” (Tradução nossa)

uso do humor na literatura, Eurídice Figueiredo se respalda no martinicano René Ménil para afirmar que

[...] o humor na literatura é uma revanche contra a insultante autoridade de tiranias absurdas; é através de uma brusca retração de sentimento que se tornam possíveis a irreverência e a ironia do humor, que vão poder operar a mágica transmutação de valores, tornando desimportante aquilo que era crucial. Entretanto, como isto só se dá de forma imaginária, através da mediação da arte, e como o sujeito que exerce o humor tem consciência de que a realidade continua igual, seu riso é amargo. Sendo um protesto, o humor é ao mesmo tempo uma autodefesa contra as sensações dolorosas e desagradáveis que resultam das limitações que a sociedade impõe à grandeza dos homens. (FIGUEIREDO, 2005, p. 254)

É por meio do humor que Laferrière desconstrói os estereótipos atribuídos ao negro. Ainda, a ironia constante na narrativa é corroborada pelo fato de a sociedade que o estereotipifica ler seus romances e ver no autor um homem culto no lugar do homem primitivo, inculto e bárbaro que habita seu imaginário. O que Laferrière acaba por fazer, por meio de sua literatura, é ironizar a posição do homem branco enquanto detentor de toda a cultura e civilização, mostrando-o como o verdadeiro ingênuo e, ainda, evidenciando seus preconceitos.

Entretanto, Laferrière enfatiza que o emprego da ironia e do humor em suas obras não é um efeito que ele busca, mas que já está imbuído na maneira como o autor vivencia a sociedade.

*C'est pour cela que je dis souvent que je ne fais pas d'ironie. C'est la situation, c'est le contexte qui va faire en sorte que je le regarde ainsi et que l'ironie apparaît, je ne cherchais jamais à le faire, parce que pour moi ce n'est pas profond. Ce qui est important pour moi c'est le regard et à ce moment-ci le regard des narrateurs rencontre le regard de l'autre, le regard du lecteur, le regard de la lectrice, ce croisement crée une sorte de densification, ça donne une force.* (LAFERRIÈRE apud DE PAULA, 2008, p. 217)<sup>81</sup>

*Vieux* vive, ainda, a situação conflituosa de ser pobre e subempregado em um país de Primeiro Mundo, enquanto, em seu país de origem, ele era um

---

<sup>81</sup> “É por isso que costumo dizer que não sou irônico. É a situação, é o contexto que fará com que eu veja as coisas assim e que a ironia apareça, eu nunca quis, porque para mim não é profundo. O que é importante para mim é o olhar e, neste momento, o olhar dos narradores encontra o olhar do outro, o olhar do leitor, o olhar da leitora, esse cruzamento cria uma espécie de densificação, dá uma intensidade.” (Tradução nossa)

intelectual de classe média. Em Montreal, seu intelecto é visto com desconfiança: “*ils ne voulaient pas croire que j’étais un journaliste, alors il ne me restait qu’à devenir écrivain*” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 110-111)<sup>82</sup>. Por mais que tivesse tido a experiência de jornalista na terra natal, o fato de não ter tido formação acadêmica e o fato de ser migrante faziam com que Laferrière fosse visto com olhares de condescendência pelos acadêmicos, apesar de seu nível cultural, que era posto em prova constantemente. Escrever seria, então, uma maneira de *Vieux*, enquanto migrante, provar seu valor como intelectual, mesmo sem formação acadêmica. Eis porque *Comment faire l’amour* termina com a frase: “*Ma seule chance. VA.*” (LAFERRIERE, 1985, p. 153)<sup>83</sup>.

Vemos a escrita como mecanismo de resgate da dignidade do narrador. Em *Cette grenade*, *Vieux* menciona a relação conflituosa que tinha com o porteiro do apartamento em que viveu quando escrevia *Comment faire l’amour*: o indivíduo que *Vieux* apelidou de M. Zorba tinha atitudes racistas para com *Vieux*, e o repreendia por utilizar a máquina de escrever durante a noite, reclamando do barulho. A indignação de ser importunado por um indivíduo sem cultura, que se baseava simplesmente no predicado da cor para fazê-lo, foi poderoso combustível para a escrita de *Vieux*:

*Suis-je un être humain ou pas ? Cette façon qu’il avait de passer près de moi, me frôlant même, sans me jeter un seul regard. [...] Il doutait de mon humanité. Pour lui, j’étais un chien galeux [...] Et voilà aussi une motivation sérieuse pour écrire. J’ai écrit pour prouver que je n’étais pas un chien.* (LAFERRIÈRE, 2002, p. 179)<sup>84</sup>

Se considerarmos que Laferrière nasceu como escritor no Quebec<sup>85</sup>, podemos ver em seu ímpeto de se tornar um escritor famoso uma tentativa de subverter as classes sociais e o imaginário dos canadenses.

---

<sup>82</sup> “Eles não queriam acreditar que eu era um jornalista, então, só me restava me tornar escritor.” (Tradução nossa)

<sup>83</sup> “Minha única oportunidade. Lá vai.” (Tradução nossa)

<sup>84</sup> “Eu sou um ser humano ou não? Essa mania que ele tinha de passar perto de mim, encostando em mim até, sem sequer olhar para mim. [...] Ele duvidava de que eu era um ser humano. Para ele, eu não era mais que um cachorro sarnento [...] Eis mais uma séria motivação para eu escrever. Eu comecei a escrever para provar que eu não era um reles cachorro.” (Tradução nossa)

<sup>85</sup> “Eu nasci fisicamente no Haiti, mas nasci como escritor em Montreal” (Tradução nossa): Dany Laferrière em entrevista concedida a Hélène Marcotte. Marcotte, H. (1990). Interview : « Je suis né comme écrivain à Montréal ». Québec français, (79), 80-81. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/44737ac>. Acesso em: 2 jan. 2020.

Por fim, há que se mencionar o “duplo de Laferrière” presente nas obras do ciclo americano: seu narrador é solteiro, vive sozinho (ou com o amigo Bouba) e não tem raízes. O autor, por sua vez, é casado e tem filhos. Diferentemente de seu narrador, Laferrière estabeleceu uma família na América do Norte, e foi justamente essa família constituída pelo autor que o inspirou a produzir a *Autobiographie Américaine*: depois da publicação de *Éroshima*, o autor se muda de Montreal para Miami. Fugindo do barulho das crianças e sem inspiração para escrever, Laferrière se apoia na janela e, observando uma árvore, tem a ideia de produzir mais oito livros contando sua trajetória desde Petit-Goâve até ali (LAFERRIÈRE, 2000a; VASILE, 2008).

## 2.2 DAS REFERÊNCIAS LOCAIS E UNIVERSAIS

No limite do (auto)biográfico, Dany Laferrière e o narrador de seus romances partilham referências literárias, já que ambos são escritores. Uma delas seria o poeta Magloire Saint-Aude, o poeta preferido do narrador de *Le goût des jeunes filles*. Sylvie Bernier (2002, p. 54) dirá sobre Saint-Aude: “personagem ambíguo, escritor sensível, porém amigo de Duvalier, ele nasceu à imagem de Porto Príncipe, uma cidade ao mesmo tempo luminosa e violenta, sensual e corrompida” – talvez venha desse conjunto de aspectos a genialidade do poeta e a admiração que o narrador tem por ele. O próprio Laferrière vê em Saint-Aude um autor cuja poética influenciou fortemente sua produção literária, sendo, segundo o autor, a maior figura da poesia haitiana (MOREIRA, 2006). Inclusive, excertos da poesia de Saint-Aude servem de epígrafe para cada um dos 39 capítulos de *Le goût des jeunes filles*.

Se o autor tem em grande conta Magloire Saint-Aude, seu narrador menciona Jean-Fernand Brierre em *L’Odeur du café* e vê em Félix Morisseau-Leroy “*le plus grand poète haïtien de langue créole*” (LAFERRIÈRE, 2015, p. 131)<sup>86</sup>. Em *Le cri des oiseaux fous* há menção à apresentação da peça *Antígona* – não a de Sófocles, nem a de Jean Anouilh, mas justamente a de Félix Morisseau-Leroy. “Trata-se de uma adaptação para o crioulo, feita pelo poeta haitiano Félix Morisseau-Leroy, que pretendia mostrar que essa língua,

---

<sup>86</sup> “O maior poeta haitiano de língua crioula.” (Tradução nossa)

habitualmente subjugada, poderia expressar todas as nuances da alma humana” (DE PAULA, 2008, p. 192). Anteriormente, na narrativa, a população emudeceu ao ouvir no rádio a notícia da morte do jornalista Gasner Raymond colega de *Vieux Os*. Mas durante a apresentação da peça a plateia interagiu com os personagens, aplaudiu e pareceu associar a situação da heroína com a de Gasner e, em certa medida, com sua própria situação.

*Chaque fois qu'un nouveau personnage entre en scène, des cris et des hurlements l'accueillent. Certains vont jusqu'à appeler l'acteur par son vrai nom. Vraiment, il se passe quelque chose d'exceptionnel ici. D'annormal même. Je crois que c'est notre réponse à l'assassinat de Gasner. Le pouvoir s'attendait à nous voir baisser les bras. On voulait nous terroriser, nous faire peur, nous désespérer vraiment. Antigone répond à notre place. [...] On se défoule. On rit. On applaudit. On proteste. Gasner est parmi nous. (LAFERRIÈRE, 2015, p. 132)<sup>87</sup>*

A figura de Antígona está relacionada à resistência, temática muito problematizada nesse romance, já que o narrador vive o conflito entre ser egoísta e fugir do país ou continuar lá e, junto com os demais colegas jornalistas, resistir ao poder instituído, mesmo que o preço da resistência seja sua própria vida.

Algo do Laferrière jornalista que foi transmitido ao Laferrière escritor teria sido o estilo sintético e simples<sup>88</sup> – quase como uma ausência de estilo –, o que confere a sua narrativa, de acordo com Benjamin Vasile, autor da obra *Dany Laferrière: l'autodidacte et le processus de création* (2008, p. 38), uma “*immersion profonde dans la réalité par le texte*”<sup>89</sup>, prioridade da narrativa do romancista. Ainda, há uma preferência pelo discurso no tempo presente, como se o narrador revivesse os eventos na medida em que os relata. A simplicidade narrativa e a busca pelo discurso que remeta ao cotidiano também são marca da influência da língua crioula na formação do autor, já que se trata de uma língua

<sup>87</sup> “Cada vez que um novo personagem entra em cena, gritos e uivos o recebem. Alguns chegam a chamar o ator por seu nome verdadeiro. Com certeza, está acontecendo algo importante aqui. Anormal mesmo. Acredito que essa seja nossa resposta ao assassinato de Gasner. Os poderosos esperavam que a gente fosse ficar de braços cruzados. Queriam nos aterrorizar, botar medo na gente, deixar todo mundo desesperado de verdade. Antígona está respondendo em nosso nome. [...] As pessoas extravasam. As pessoas riem. As pessoas aplaudem. As pessoas protestam. Gasner está entre nós.” (Tradução nossa)

<sup>88</sup> Na cronologia biográfica do autor, constante no posfácio de *Éroshima* (Typo, 2002), o autor confessa jamais ter esquecido os conselhos recebidos de Lucien Montas (diretor do periódico *Le Nouvelliste*, onde Laferrière começou como jornalista em 1972): “*faire court dans un style simple*” [resumir em um estilo simples].

<sup>89</sup> “Imersão profunda na realidade por meio do texto.” (Tradução nossa)

predominantemente oral. Esses aspectos aproximam o leitor da realidade que o autor deseja transmitir.

#### LE PAYSAGE

*On dirait un dessin de peintre naïf avec, au loin, de grosses montagnes chauves et fumantes. Là-haut, les paysans ramassent le bois sec pour le brûler. Je distingue les silhouettes d'un homme, d'une femme et de trois enfants dans le coin du vieux morne. L'homme est en train de faire feu à trois pas de sa maison, une petite chaumière avec une porte et deux fenêtres. La femme vient de rentrer dans la maison d'où elle ressort immédiatement pour aller se placer devant l'homme. Elle lui parle en faisant de grands gestes avec le bras. Une fumée noire et épaisse monte vers un ciel bleu clair. L'homme ramasse un paquet de brindilles qu'il jette dans le feu. La flamme devient plus vive. Les enfants courent autour de la maison. La femme les fait entrer et retourne de nouveau vers l'homme. Le feu est entre eux deux.*

*Je raconte tout cela à Da. Il faut dire que je raconte tout à Da. Da dit que j'ai un œil d'aigle. (LAFERRIÈRE, 2016c, p. 14)<sup>90</sup>*

Essa “imersão profunda na realidade” que Vasile percebe na narrativa laferriana, somada ao profundo apego que o autor tem pela terra natal – algo incentivado no sistema escolar do período em que Laferrière era criança – deixam transparecer em seus textos o orgulho que o autor tem da história de seu país; uma história na qual o povo negro subjugado perseverou sobre os algozes colonizadores, apesar dos aspectos sombrios de pobreza e de lutas pelo poder. “*Le mot Haïti existe dans ma chair. N'importe où dans le monde, quand j'entends ce nom, mon cœur se met immédiatement à battre plus vite*” (LAFERRIÈRE *apud* VASILE, 2008, p. 232)<sup>91</sup>. É bem verdade que em *Le cri des oiseaux fous* esse orgulho não é tão evidente – pelo contrário, o narrador parece sentir um certo ressentimento com relação a seus conterrâneos, culpando-os, de certa forma, pela morte de Gasner e por sua própria fuga do país. De qualquer forma, a narrativa laferriana está impregnada (em um bom sentido) de representações

---

<sup>90</sup> “A PAISAGEM

Parece um desenho de um pintor *naïf* com grandes montanhas carecas e fumegantes ao longe. Lá em cima, os camponeses recolhem a madeira seca para queimá-la. Eu posso ver as silhuetas de um homem, uma mulher e três crianças no canto do velho morro. O homem está fazendo a fogueira a três passos de sua casa, uma pequena cabana de palha com uma porta e duas janelas. A mulher acabou de voltar para a casa, de onde ela está saindo imediatamente para ficar na frente do homem. Ela fala com ele fazendo grandes gestos com os braços. Uma fumaça preta e espessa sobe para um céu azul claro. O homem pega um punhado de galhos e joga no fogo. A chama fica mais brilhante. As crianças correm pela casa. A mulher faz elas entrarem em casa e se volta para o homem novamente. O fogo está entre os dois.

Estou dizendo tudo isso para a Da. Eu devo dizer que eu conto tudo a Da. Da diz que eu tenho olhos de águia.” (Tradução nossa)

<sup>91</sup> “A palavra Haiti está na minha carne. Em qualquer lugar do mundo, quando eu escuto esse nome, meu coração começa imediatamente a bater mais rápido”. (Tradução nossa)

nacionais, sejam elas históricas (o orgulho de ter nascido na primeira república negra do mundo), da cultura e das artes (sobretudo a pintura *naïve*).

Para além de autores haitianos e suas respectivas obras, o escritor também faz menção a personalidades históricas do Haiti e eventos que resultaram na independência de seu país de origem. Entretanto, no que diz respeito ao estilo, o autor afirma seguir a linha da geração “*beat*” americana (LAFERRIÈRE, 2000a).

Laferrière afirma que os escritores que lhe interessam são aqueles que misturam vida e obra, e que “nesse ponto, os haitianos contribuíram pouco para sua formação” (MOREIRA, 2006, p. 45). Dentre os autores que preenchem o requisito estabelecido por Laferrière de mesclar biografia e ficção poderíamos citar Mikhail Bulgakov em sua obra *O Mestre e a Margarida*, um dos grandes livros da vida de Laferrière (MOREIRA, 2006). Ainda, seu estilo discursivo muito se assemelha ao de Junichiro Tanizaki, escritor que chama a atenção de Laferrière por sua “*descente dans l’enfer des fantasmes et par son style sec qui va si vite, coupant court à toutes ces pesantes mythologies qui alourdissent généralement la littérature japonaise*” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 64)<sup>92</sup>.

Em *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*, o narrador faz menção a uma extensa lista de autores que o influenciaram ou ainda influenciam, do que podemos depreender que tenham sido influência também para a escrita de Dany Laferrière, já que há no romance uma *mise-en-abîme*:

[...] os norte-americanos Hemingway, Miller, Bukowski, Jong, T. Capote, Julien Green, Mario Puzo, Tennessee Willian, Salinger, Dos Passos, Kerouac, Himes, Baldwin e Wright; os franceses Proust, Gide, Apollinaire, Yourcenar, Duras, Collete, St. John-Perse, Villon; os quebequenses Ducharme, Aquin, G. Roy, Marie-Claire Blais, Beaulieu, Cohen e Fennario; os haitianos Alexis, Roumain e Ollivier; a canadense Atwood; os argentinos Cortázar e Borges; o colombiano Márquez; o brasileiro Jorge Amado; o cubano Carpentier; o guatemalteco Astúrias; o mexicano Fuentes; o suíço Cendrars; os austríacos Freud e Handke; o espanhol Cervantes; o belga Simenon; os italianos Pisan, Moravia e Dante; os ingleses Virginia Woolf e De Quincey; o grego Homero; os japoneses Mishima e Basho; os russos Limonov, Vladimir e Dostoievski; o senegalês Sembène, entre outros. (DE PAULA, 2008, p. 128)

---

<sup>92</sup> “descida ao inferno dos fantasmas e por seu estilo seco que é tão rápido, encurtando todas essas mitologias de peso que geralmente pesam sobre a literatura japonesa.” (Tradução nossa)

Alguns dos autores enumerados por Irene de Paula serão mencionados em outras obras da *Autobiographie Américaine*. Obras de Camus, Tanizaki, Montaigne, Horace e Diderot também são mencionadas nos romances de Laferrière e são obras de referência para o autor. Já Henry Miller parece ser “uma grande influência que já passou” (MOREIRA, 2006, p. 45). Por fim, Borges, James Baldwin e Bukowski seriam autores que ainda impressionam Laferrière.

*Là où ils se ressemblent tous les trois c'est qu'il s'agit toujours d'un individu qui refuse de rester à la place que l'histoire ou la géographie lui avait assignée. Si Borges a refusé de n'être qu'un écrivain argentin, juste bon pour apporter un vent frais des pampas dans les salons européens, James Baldwin n'a jamais voulu, lui, être identifié uniquement comme un écrivain noir.* (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 67)<sup>93</sup>

Assim como Baldwin e Borges, Laferrière nunca aceitou quaisquer títulos além de “escritor” (a ser adjetivado como “bom” ou “ruim”, mas de preferência como um “bom escritor”). Ele não aceita para si classificações como “antilhano”, “caribenho”, “haitiano”, “migrante” etc. por considerar que essas classificações o ligariam à França e à África, associando-o a resquícios da herança colonial de seu país de origem e não ao continente americano. Sua intenção, além de ser considerado um autor “bom” ou “ruim”, é justamente ser considerado um “escritor americano”. Afinal, Petit-Goâve, Porto Príncipe, Montreal, Miami e Nova Iorque são, sobretudo, cidades pertencentes a países da América, cidades de relevância na sua *Autobiographie Américaine*.

*Bon, quand je parle aux Américains, je cite volontiers Diderot, Montaigne, Villon, et je mêle tout ça avec un zeste de rap, de Spike Lee, Ice Cube et Public Enemy. Cela m'aide à brouiller les pistes. Pendant qu'ils se demandent qui je suis, je suis déjà parti ailleurs. Quand je suis vraiment en forme, j'ajoute Nerval et Scève dans mon catalogue.* (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 90)<sup>94</sup>

<sup>93</sup> “Os três são parecidos no sentido de que são indivíduos que se recusam a permanecer no lugar que a história ou a geografia lhes atribuiu. Assim como Borges se recusou a ser apenas um escritor argentino bom o suficiente para levar uma brisa fresca dos pampas para os salões europeus, James Baldwin nunca quis ser identificado pura e simplesmente como um escritor negro.” (Tradução nossa)

<sup>94</sup> “Bem, quando falo com os americanos, cito com prazer Diderot, Montaigne, Villon, e misturo tudo com uma pitada de rap, Spike Lee, Ice Cube e Public Enemy. Isso me ajuda a despistar a trilha. Enquanto eles se perguntam quem eu sou, já estou em outro lugar. Quando estou realmente em forma, adiciono Nerval e Scève ao meu catálogo.” (Tradução nossa)

Ainda, a classificação de “escritor negro” é vista com ressalvas por parte do autor, pois foi justamente a exaltação da etnia negra em detrimento da mulata o que culminou no *noirisme*, que, levado às últimas consequências, resultou na eleição de Duvalier. Além disso, classificá-lo como produtor de uma literatura negra significa restringir sua produção literária a um nicho, mantendo a visão de literatura, no sentido lato do termo, como algo próprio a autores brancos. Esse é, também, o motivo pelo qual o autor recusa a inserção de sua produção em movimentos literários e não levanta nenhuma bandeira, não defende diretamente nenhuma ideologia. Não que ele não seja negro, antilhano ou haitiano, mas o fato de ser classificado como tal não condiz com a universalidade que Laferrière busca enquanto escritor, impondo limites a sua literatura. Para ele, literatura é deslocamento, desconstrução, questionamento. Ser escritor, para Laferrière, é ter sensibilidade para buscar compreender o mundo em seus mais variados aspectos, e isso não condiz com qualquer identidade unidimensional que eventualmente tentam lhe impor.

A recusa a classificações e ideologias pode ser considerada um tipo de desvio que Laferrière utiliza para proteger sua narrativa – que por conter traços biográficos, faz um retrato de seu passado – de interpretações que pretendam colonizá-la, hierarquizá-la. Recusando classificações, Laferrière mantém sua liberdade criativa, que poderia ficar condicionada a quaisquer ideologias caso fosse associada a alguma escola literária, por exemplo. Embora o desvio seja um recurso difícil de se identificar no discurso crioulo, Édouard Glissant assim o define:

*La pratique du détour, [est] beaucoup plus difficile à saisir dans le discours créole. Car on ne sait jamais si ce discours, en même temps qu'il livre un signifié, ne se développe pas précisément pour en cacher un autre. Du moins dans les situations particulières où le locuteur se sent mis en cause ou menacé par le rapport de locution. Autrement dit, s'il s'agit d'un discours-message ou, tout en même temps, d'un discours écran. (GLISSANT, 1981, p. 355)<sup>95</sup>*

---

<sup>95</sup> “A prática do desvio [é] muito mais difícil de identificar no discurso crioulo. Porque nunca se sabe se esse discurso, embora porte um significado, não está se desenvolvendo especificamente para ocultar outro, pelo menos em situações especiais em que o falante se sente desafiado ou ameaçado pelo veículo que transmite a mensagem. Em outras palavras, se for um discurso-mensagem ou, ao mesmo tempo, um discurso-tela.” (Tradução nossa)

Outra manobra de desvio utilizada por Laferrière – e por muitos outros autores oriundos de países anteriormente colonizados – seria expor sua cultura, mas não totalmente, ou seja, expô-la sem explicar suas particularidades, mantendo o que Édouard Glissant (2013) denomina “opacidade”. Na relação escritor-leitor, a manutenção da opacidade permite que a narrativa permaneça imprevisível, não linear, tornando essa relação mais dinâmica.

Na *Autobiographie Américaine* há um constante processo de estranhamento do Outro e reconhecimento de si, ao mesmo tempo em que ocorre o afastamento daquilo que é familiar para vir a conhecer o Outro. Podemos observar esse processo acontecer sobretudo em *Pays sans chapeau*, em que o narrador contrapõe o Haiti de vinte anos atrás com o Haiti atual e se dá conta dos aspectos que mudaram ao longo do tempo em contraste com aqueles que permanecem iguais. *Vieux Os* não é a mesma pessoa que era antes de exilar-se, e por isso tenta contrapor passado e presente para (re)conhecer o que lhe era familiar e assim dar-se conta do indivíduo que o exílio fez com que ele se tornasse, afinal, “o homem só pode atingir o universal por meio do seu mundo particular” (GLISSANT *apud* DAMATO, 1996, p. 216).

### 3. RELAÇÕES DE IDENTIDADE E ALTERIDADE NA *AUTOBIOGRAPHIE AMÉRICAINÉ*

A modernidade deixou como legado às sociedades atuais a ênfase na alteridade para a construção de saberes. O encontro entre culturas faz parte do desenvolvimento da Humanidade, mas as formas de ver e interagir com o Outro variaram de acordo com o contexto que motivou a interação.

Polêmico e controverso, o pós-modernismo surgiu, segundo Jameson (2004), por volta da década de 1970, como consequência de mudanças significativas na arte, na tecnologia e nas ciências que vinham ocorrendo desde a década de 1950. Reflexões acerca do conhecimento e do fazer científico punham em pauta noções absolutas, binarismos e dados tidos pelas instituições coercitivas como peremptórios, homogêneos. Somado a isso, houve a gradual inserção da tecnologia no cotidiano dos indivíduos. Controvérsias à parte, algo em que a crítica parece concordar é a intenção do pós-modernismo de questionar noções antes vistas como estanques: fé, identidade, verdade, progresso e moral são apenas alguns dos conceitos que já vinham sendo revistos desde a modernidade.

O pós-modernismo mudou a forma de ver e de interagir com o Outro e com o diferente. Diana Klinger (2006) expõe essa mudança na literatura afirmando que, em vez de haver um retorno à “fantasia primitivista”, houve um apagamento dessa fantasia e uma “reformulação da categoria do ‘outro’” (2006, p. 76). Isso porque, além de ser retratado, analisado, e de certa forma, exaltado, o outro passará a ser agente, e não apenas objeto de escrita. Além disso, não haveria mais um “outro radical e puro” (2006, p. 76), e isso graças ao desenvolvimento das cidades, do transporte, da comunicação e informação e de todos os aspectos que acabaram por uniformizar as referências culturais, causando o que Gianni Vattimo chama de “mundialização do mundo” (*apud* KLINGER, 2006, p. 88).

Mas embora tenha havido uma integração maior entre diferentes culturas, a tendência consumista e individual acabou por excluir uma parcela da sociedade que não tinha condições financeiras de adquirir determinados bens de consumo – afinal, o desenvolvimento econômico, social e político não se

estendeu a toda a sociedade de maneira igualitária. Embora tenha havido, nesse período, uma abertura à hibridez, graças às discussões teóricas voltadas para as minorias, esse estado social de exclusão reduziu à invisibilidade aqueles que não seguem os padrões de consumo impostos por uma mídia impulsionada pelo capitalismo. Em outras palavras, se há, nesse período, uma série de reflexões sobre as diferenças, há, também um temor com relação ao Outro, que acaba ficando à margem dessa sociedade de consumo. A teoria pós-moderna questiona, mas não apresenta soluções.

Nesse mesmo processo, os discursos passam a ter mais relevância enquanto representação. Isso não significa que tenham substituído o lugar dos fatos propriamente ditos, mas que o discurso também poderia ser importante portador de informações a respeito do indivíduo e da sociedade a que pertence ou na qual está inserido. Nesse momento a autoficção se torna instrumento para o estabelecimento de identidades, representando o indivíduo em sua multiplicidade de possibilidades, em sua pluralidade. Afinal, a maneira como o sujeito representa a si mesmo também pode dizer algo sobre sua identidade e seu meio – sem contar o fato de essa identidade estar em constante reelaboração e a ficcionalização de si contribuir nesse processo.

Assim, a literatura laferriana seguiu essas tendências em muitos aspectos. Inicialmente, observa-se no indivíduo inserido no pós-modernismo a busca por seu passado, por suas origens, por sua cultura. O fato de Laferrière narrar sua vida no Haiti – mesmo que com aspectos ficcionais inseridos em sua narrativa – representa uma ânsia individual por expressar suas origens. Por outro lado, sua recusa a classificações e adjetivos regionais, étnicos etc., o que faria com que fosse classificado e analisado de acordo com seu país de origem, sua etnia, desconsidera sua trajetória e todas as culturas com as quais entrou em contato e que motivaram seu processo de escrita. Que fique claro, entretanto, que ao negar essas classificações Laferrière não deseja negar sua origem ou sua cor: o que ele deseja é ser visto como muito mais do que essas classificações permitem. Tanto que, em *J'écris comme je vis*, o autor confessa:

*Je suis aussi tout ce que je ne veux pas être. Je suis un écrivain haïtien, un écrivain caribéen (ce qui est légèrement différent d'un écrivain antillais, mais je suis aussi un écrivain antillais), un écrivain québécois, un écrivain canadien et un écrivain afro-canadien, un écrivain américain et un écrivain afro-américain, et, depuis peu, un écrivain français. [...]*

*Je change peut-être de chapeau mais jamais de discours [...] Je veux être pris pour un écrivain, et les seuls adjectifs acceptables dans ce cas-là sont : un bon écrivain (ce qualificatif a bien sûr ma préférence) ou un mauvais écrivain. Il faut tenir en même temps les deux termes de cette contradiction.* (LAFERRIÈRE, 2000 A, p.86)<sup>96</sup>

A ficcionalização de si engendrada por Laferrière na *Autobiographie Américaine* porta em si aspectos sensoriais. Não à-toa o próprio autor denomina os cinco livros do ciclo haitiano como “quinteto dos sentidos”: o que importa para Laferrière não são os fatos em si, mas as sensações, emoções e impressões que suscitam. Em toda sua subjetividade, cada romance do ciclo haitiano representa um dos cinco sentidos: *L’Odeur du café*: olfato; *Le charme des après-midi sans fin*: visão; *Le goût des jeunes filles*: paladar; *La chair du maître*: tato; *Le cri des oiseaux fous*: audição. A representação de sensações é o que dá o caráter verossímil aos romances de Laferrière: ao descrever sensações, cores, odores, o escritor busca oferecer ao leitor não apenas uma experiência narrativa, mas também sensorial. Nesse sentido, a autoficção de Laferrière é consoante à afirmação de Douwe Fokkema de que o romance pós-moderno tem estrutura semântica própria, calcada na percepção:

Em vez de discutir, de forma intelectual e desprendida, como fazia o modernista, as várias opções que se lhe abrem, o pós-modernista assimila, absorve o mundo que percebe, sem saber ou sem querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido. O campo semântico da percepção, incluindo “observação”, mas também “leitura”, “escuta”, “fala”, está perto do centro do universo semântico pós-modernista, mas é uma percepção assimilada e possessiva, não reservada e judicativa como no modernismo. (FOKKEMA, *apud* DE PAULA, 2008, p. 68)

Se muitas noções que antes eram vistas como verdades absolutas passaram a ser questionadas, o questionamento dos textos fundadores que portavam os dogmas de determinada crença foi parte importante desse processo, já que a análise e conseqüente questionamento da Bíblia e dos demais

---

<sup>96</sup> “Eu também sou tudo aquilo que eu não quero ser. Eu sou um escritor haitiano, um escritor caribenho (o que é levemente diferente de um escritor antilhano, embora eu também seja um escritor antilhano), um escritor quebequense, um escritor canadense e um escritor afro-canadense, um escritor americano em um escritor afro-americano, e desde recentemente, um escritor francês. [...] Eu posso mudar de chapéu, mas nunca de discurso [...] Eu quero ser visto como um escritor, e os únicos adjetivos aceitáveis nesse caso seriam: um bom escritor (esse adjetivo tem toda a minha preferência) ou um escritor ruim. É preciso considerar os dois termos dessa contradição.” (Tradução nossa)

textos religiosos, dos livros de História, dos manifestos políticos etc. acabou por fazer com que as instituições coercitivas coletivas passassem a ser questionadas, fazendo com que houvesse uma quebra na sensação de continuidade e de progressão. Ainda, ao afirmar que não há verdades absolutas, o pós-modernismo abriu brechas para que novas culturas, novas narrativas tivessem oportunidade de se expressar, o que contribuiria para o reconhecimento do caráter multicultural da sociedade.

O fato de Laferrière inserir excertos do alcorão em *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* e de o narrador (enquanto migrante) discutir com seu colega de quarto (também migrante) questões relacionadas ao jazz e à psicanálise são uma ilustração das possibilidades da multiculturalidade mescladas à relativização de dogmas: nenhum dos dois personagens tem nacionalidade determinada no romance, nenhum dos dois veem o alcorão ou a psicanálise como verdade absoluta e tampouco falam sobre jazz com a propriedade de um especialista. Os diálogos sobre esses assuntos fluem com a naturalidade de quem aceita a diversidade e busca entender as características das outras culturas, de modo a serem também aceitos naquela sociedade em que estão inseridos.

*Pour écrire le livre, je me suis acheté un petit livre sur le jazz, un truc sommaire. J'avais remarqué que les gens qui écrivaient à propos du jazz avaient tous un vocabulaire identique. Je me suis imprégné de ce vocabulaire pour maquiller le livre. J'ai fait la même chose avec le Coran. J'ai acheté un bouquin de règles coraniques et je m'en suis servi. (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 101)<sup>97</sup>*

Podemos observar a maneira como Laferrière lida com representações na maneira como ele descreve Montreal: o autor não menciona as características da cidade em si, mas sempre as compara com as de Porto Príncipe, ou seja, uma descrição de relação, sem pretensão de ser fixa ou totalizante. Isso não significa que o autor não faça uso de estereótipos – ele os utiliza, sim, mas de maneira bem específica: justamente como ferramenta para ironizar classificações reducionistas ou calcadas em preconceitos. De certa forma, ele

---

<sup>97</sup> “Para escrever esse livro, eu comprei um livrinho sobre jazz, algo bem conciso. Eu tinha notado que as pessoas que escreviam sobre o jazz tinham todas um vocabulário idêntico. Eu me impregnei desse vocabulário para maquiagem o livro. Eu fiz a mesma coisa com o Alcorão: comprei um livro com as regras corânicas e usei.” (Tradução nossa)

satiriza o medo do Outro (no caso, do negro), que, como já mencionamos, é um dos paradoxos da pós-modernidade.

O próprio fato de Dany Laferrière representar a si mesmo na figura do narrador de seus romances e o fato de, em alguns deles, fazer alusões ao processo de escrita representa uma tendência pós-moderna. Em *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, o narrador é um jovem escritor que se empenha, apesar da insalubridade do espaço e da falta de dinheiro, em escrever seu primeiro romance. Em *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* o narrador se depara com a opinião das pessoas ao redor do mundo sobre seu primeiro romance. Em *Le goût des jeunes filles*, o narrador tem que lidar com uma tia que questiona alguns fatos narrados no romance anterior a este. Em seu retorno à cidade-natal, narrado em *Pays sans chapeau*, conhecidos da mãe do narrador desconfiam que ele esteja envolvido em atividades ilícitas, pois não é possível ganhar dinheiro ou alcançar notoriedade como escritor.

O testemunho enquanto narrativa pós-moderna coloca o narrador como espectador da ação, e não enquanto agente dos acontecimentos. Ao engendrar suas reflexões, permeadas por observações quanto à natureza dos agentes das ações que descreve, o narrador procede a uma análise autoetnográfica. É o caso dos narradores de Laferrière na *Autobiographie Américaine*. Nos romances do ciclo americano, o narrador, que está em um espaço que lhe é estranho, imerso em uma cultura que não é a sua, convive com os indivíduos que fazem parte daquela cultura e transforma suas observações em relato testemunhal, procedendo, inclusive, teorias a respeito daquela sociedade (montrealense, estadunidense, branca, desenvolvida, oriental etc.). Mesmo nas narrativas do ciclo haitiano é possível observar uma análise social. Nos romances do ciclo haitiano, a diferenciação entre o narrador e a sociedade que ele narra se dá sob os aspectos etários (um narrador que mimetiza uma criança, adolescente ou jovem que retrata o universo adulto a sua volta), sociais (um indivíduo de classe média retratando as diferenças entre as classes na cidade em que mora) e econômico-culturais (um jovem culto, jornalista, descrevendo os mecanismos de manipulação da classe trabalhadora pela elite haitiana). O narrador do ciclo haitiano também analisa a sociedade de acordo com suas características espirituais, mas nesse caso, não realiza nenhuma reflexão, nenhum juízo de

valor, pois está intrinsecamente inserido na realidade espiritual da sociedade haitiana, que é católica no nível coletivo e voduísta no nível pessoal ou familiar.

De qualquer forma, a ênfase no cultural – seja ela ocasionada pela antropologia ou pelos estudos culturais – tem revolucionado o campo literário e a própria definição daquilo que pode ser considerado literatura, a partir do momento em que passa a considerar como objetos passíveis de análise literária os testemunhos, em geral feitos por indivíduos oriundos de grupos que, até então, estavam estabelecidos à margem da sociedade (mulheres, negros, proletários, imigrantes, detentos, LGBTQIA+ etc.), adquirindo caráter não hegemônico. Tanto que John Beverly (*apud* KLINGER, 2006, p. 103) leva essa discussão a outro patamar ao afirmar que “enquanto a literatura na América Latina tem sido (principalmente) um veículo para engendrar um sujeito adulto, branco, homem, patriarcal e ‘letrado’, o testemunho permite a emergência – ainda que mediatizada – de identidades femininas, homossexuais, indígenas, proletárias, entre outras”. Na América Latina pós-moderna, então, o relato testemunhal adquire não apenas um caráter cultural e literário, mas também político, o que acaba fazendo com que a academia norte-americana não veja nesses discursos senão suas características culturais (leiam-se: exóticas).

Seja nos romances do ciclo haitiano ou do ciclo americano, o narrador não expõe seus relatos como um conhecimento, mas como uma vivência. Ele não tem um conhecimento prévio daquela cultura que está sendo retratada, mas vai traçando suas reflexões conforme vivencia a sociedade na qual está inserido, e é isso o que garante a ingenuidade do narrador que presentifica uma criança (*L’Odeur du café*) e depois um pré-adolescente (*Le charme des après-midi sans fin*); a curiosidade do narrador representando sua adolescência (*Le goût des jeunes filles*); a exasperação do narrador mimetizando um jovem-adulto (*Le cri des oiseaux fous*) e a curiosidade etnográfica do narrador rememorando sua migração nos romances do ciclo americano.

Assim, além de observar a sociedade na qual está inserido, o narrador procede a uma análise de seu próprio desenvolvimento nessa sociedade que lhe é estranha e, posteriormente, analisa a reação e o desenvolvimento dos integrantes dessa sociedade ao interagirem com o narrador, que lhes é culturalmente estranho. No nível macro, as narrativas do ciclo americano são um retrato do desenvolvimento das sociedades montrealense e estadunidense a

partir da interação com o narrador-etnógrafo-estrangeiro. Retratam, então, uma construção – tanto do narrador enquanto migrante quanto da sociedade que o recebe e que é transformada por ele. O migrante está em uma relação ambígua, pois se encontra entre dois países, entre duas culturas. Ele deve elaborar uma nova identidade para se integrar à nova cultura, mas a identidade inerente à cultura natal sempre terá influência nessa nova identidade, pois a integração em uma cultura se dará em um processo de comparação.

A noção de diferença como traço de união entre o narrador e a sociedade que o recebe (já que ambos sofrem transformações decorrentes desse contato) é o que caracteriza o narrador laferriano como pós-moderno e, conseqüentemente, pós-etnográfico. Exemplo desse fenômeno seria o trecho de *Chonique* em que *Vieux* tenciona cozinhar um gato com folhas de mamoeiro, sendo que não há mamoeiro em Montreal: “*Après les pigeons, viendront les chats qu’il faut faire bouillir avec des feuilles de papaye pour attendre la chair un peu élastique*”<sup>98</sup> (LAFERRIÈRE, 2012, p. 41). Segundo Satyre (2008), além do fato de não haver mamoeiro em Montreal, o autor empregou um criouliismo ao utilizar a expressão “*feuilles de papaye*” quando o correto, em francês, seria “*feuilles de papayer*”.

Não há, como nas narrativas etnográficas anteriores, uma submissão do estrangeiro à cultura preestabelecida, situação na qual a transformação se mostrava unilateral. Por outro lado, por mais que o processo de criouliização seja uma via de mão dupla, na qual quem transforma também sofre transformações, é equivocado pensar que pode haver uma total integração entre as duas partes, já que sempre há aspectos mantidos em opacidade e que a criouliização é um processo cujas conseqüências são imprevisíveis – e nisso ela difere da mestiçagem (GLISSANT, 2013). Entretanto, a criouliização, para ser real, demanda que os aspectos culturais colocados em relação sejam equivalentes em valor. Ora, esse não é o caso dos países do Caribe, como o próprio Glissant aponta. Pode ocorrer de a criouliização envolver aspectos culturais a que tenham sido atribuídos valores desiguais, como no caso da exaltação da língua e da cultura francesa em detrimento do crioulo e dos resíduos da cultura africana. Nesse caso, a criouliização ocorre “de modo desequilibrado, que deixa a desejar,

---

<sup>98</sup> “Depois dos pombos virão os gatos. É preciso cozinha-los com folhas de mamoeiro para amaciar a carne deles que é meio borrachuda.” (Tradução nossa)

e de maneira injusta. [...] deixa um resíduo amargo, incontrolável.” (GLISSANT, 2013, p. 19)

É a partir da percepção do outro que ocorre uma reflexão sobre si mesmo, e isso ocorre pessoal e socialmente, tanto para o estrangeiro quanto para o receptor. O romance pós-etnográfico laferriano se estabelece, então, justamente na fronteira entre o eu e o(s) Outro(s), entre o real e o ficcional, entre o primeiro e o terceiro mundo, entre o marginal e o hegemônico. Eis por que Laferrière deseja ser considerado um escritor americano em vez de haitiano, francófono, antilhano etc.: se a percepção na alteridade carrega em seu bojo a noção de nacionalidade, buscar o universal expondo suas características étnicas pode ser considerado um mecanismo duplo de busca do universal pela subversão da noção de universalidade e, ao mesmo tempo, uma reafirmação de suas particularidades, de sua opacidade e ambivalência sem dar margem para o exotismo: “*Je suis trop ambitieux pour appartenir à un seul pays. Je suis universel*” (MATHIS-MOSER, 2003, p. 285)<sup>99</sup>.

O autor demonstra em várias cenas de seus romances que o encontro com o Outro se dá por meio da aceitação daquilo que o Outro possa ter de mais inapreensível, pela própria admiração da diferença. O narrador de *L’Odeur du café*, por exemplo, é tão fascinado pelo silêncio do avô, sentado em sua sala com um livro, que passa a buscar na leitura o mesmo êxtase íntimo e silencioso de que o avô era acometido. O pequeno *Vieux Os*, passa a encontrar significado no silêncio do avô.

Anikó Adam observa que, em *Pays sans chapeau*, o processo de integração a um novo espaço e, conseqüentemente, de comparação com o outro se estabelece a partir de três eixos: o psicológico, o nacional e o profissional. Vamos além, afirmando que esses eixos podem ser observados não apenas nesse romance, mas em toda a *Autobiographie Américaine*.

No plano psicológico, vemos o narrador-protagonista como sendo bastante observador e ligado à família. Quando inserido em outra cultura e sem o suporte de sua avó Da, sua mãe e suas tias, a observação será sua primeira ferramenta para compreender essa nova cultura. Embora observar seja um exercício que jamais termina, alguns aspectos daquela nova cultura apreendidos

---

<sup>99</sup> “Eu sou ambicioso demais pra pertencer a um só país. Eu sou universal.” (Tradução nossa)

pelo narrador-protagonista serão postos em relação com sua cultura de origem, e dessa comparação é que surgirá a ironia e o humor agridoce dos romances do ciclo americano.

*Je ne suis pas déçu  
mais perplexe du fait  
qu'on soit obligé  
de se lever si tôt  
pour simplement  
gagner sa vie.  
Je pensais que la  
pauvreté était une  
des conséquences  
de la dictature, et  
qu'ici on était passé à  
une autre étape.*<sup>100</sup> (LAFERRIÈRE, 2016b, p. 18)

O plano nacional se apresenta de maneiras diferentes nos romances do ciclo haitiano e do ciclo americano. No ciclo haitiano, a concepção da noção de país se estabeleceu primeiramente pela descrição do povo haitiano (dos conhecidos de Da, dos amigos de infância e juventude, da sociedade haitiana em geral). Há uma progressão etária nesses romances: o narrador que representa uma criança em *L'Odeur du café* descreve as pessoas a sua volta de maneira inocente, enfatizando suas histórias, suas relações com os outros, com o passado e com a fé. Essa descrição ganha requintes de crítica político-social na medida em que esse narrador deixa de ser apenas observador e passa a agir na trama, o que se observa na interação que o *Vieux Os* pré-adolescente tem com o notário Loné em *Le charme des après-midi sans fin*, trama na qual a política nacional passa a ser mais explícita na vida do narrador, fazendo com que ele tenha que retornar a Porto Príncipe. O narrador nas vésperas de seu exílio leva a crítica político-social ao extremo, explicitando em *Le cri des oiseaux fous* como os jogos políticos e o arranjo social da época foram responsáveis por afastá-lo de sua família, de seus amigos (tirando, inclusive, a vida de um deles) e do país com que ele tem uma relação tão conflituosa. Nesse romance fica claro, também, o ponto de vista do narrador: o responsável pela situação de seu país não é unicamente o ditador, mas a população que age quase

---

<sup>100</sup> “Eu não estou decepcionado / mas perplexo com o fato / de que somos obrigados / a levantar tão cedo / só pra / ganhar a vida. / Eu achava que a / pobreza era uma / das consequências / da ditadura e / que aqui / tinham passado para / outra etapa.” (Tradução nossa)

instintivamente para saciar a fome, sem nenhuma consciência de coletividade, que pensa no agora sem ter nenhum plano de longo prazo e que sequer se vê como agente de sua própria vida, cedendo às forças sobrenaturais a função de agir nesse sentido. No ciclo americano, o narrador recém-chegado estabelece comparações entre seu país de origem e o país que o recebe, mas o tom crítico agora muda o foco para o país que o recebeu, sendo que o país que *Vieux Os* deixou ganha contornos menos críticos. Isso não significa que em *Chronique de la derive douce*, romance que narra sua chegada no Canadá, não haja menções à ditadura de sua terra natal ou à fome de seu povo: o que ocorre é um anuviamento dos contornos ruins dessas situações. Por exemplo: em vez de criticar a pobreza e as altas taxas de desemprego do Haiti, *Vieux Os* menciona a diferença da velocidade com que o tempo passa no Haiti e no Canadá, mostrando o desemprego pelo filtro do tempo livre da população haitiana em contraste com a rotina frenética do canadense. Aos poucos o migrante vai se familiarizando com a nova cultura e passa a apontar as diferenças de tratamento dos canadenses com seus iguais e com seu país, em contraste com a relação dos haitianos com o Haiti. Dessas diferenças ele passa a observar como era tratado por seus conterrâneos e como é tratado pelos canadenses (e, posteriormente, pelos estadunidenses), observação da qual ele extrai reflexões relacionadas a cor, etnia e seus respectivos estereótipos.

O eixo profissional, por sua vez, está intrinsecamente relacionado com o nacional. Isso porque as descrições sobre as pessoas, que o narrador utiliza para entregar ao leitor o pano de fundo nacional, se iniciam majoritariamente por suas ocupações. Além disso, houve uma reviravolta profissional do narrador da *Autobiographie Américaine* ao longo dos romances: no Haiti, *Vieux Os* era jornalista, como o pai (esse é um paralelismo recorrente na narrativa lafferriana). Ao chegar no “Norte” sem recursos, o narrador vive de fundos de assistência a migrantes e refugiados até encontrar ocupação como operário. Ele abandona os trabalhos fabris para dedicar-se à literatura, e por meio dessa transição profissional é que o narrador busca ascender socialmente nessa nova terra, abandonando uma ocupação que era executada principalmente por migrantes até atingir um status que pouquíssimos canadenses teriam: o de intelectual. Não fosse a literatura, seus conhecimentos de nada valeriam, a não ser para

diferenciá-lo dos demais operários, fazendo com que o autor e seu alter-ego narrador se sentissem ainda mais solitários na terra estrangeira.

*Pays sans chapeau* é o romance que retrata o retorno de *Vieux Os* ao país de origem. Isso não significa que, com esse retorno, ele resgate sua identidade nacional em sua completude. Primeiro, porque a noção de identidade não é estanque, mas um processo em constante construção (por isso, Stuart Hall prefere o termo *identificação a identidade*), e segundo porque a relação de *Vieux Os* com o Haiti não será jamais a mesma: ambos mudaram com o tempo, o exílio seria um fator que pesaria no estabelecimento de uma nova relação com o Haiti, e além disso, assim como a cultura de origem pesou na integração de *Vieux Os* à sociedade montrealense, o tempo de vida enquanto migrante no “Norte” influenciará a relação do narrador com o país-natal. Por isso, não podemos falar em “restabelecimento de relação”: a relação que se estabelecerá entre *Vieux Os* e o Haiti vinte anos após sua partida será nova e diferente da anterior em todos os aspectos que citamos. E mesmo que algumas características do homem e do país nunca tenham mudado, essa manutenção de características não será sentida como natural, pois os aspectos que mudaram influenciarão a percepção sobre os aspectos que permaneceram intactos ao longo do tempo. Ao retornar a Porto Príncipe, o narrador-protagonista nunca mais será pura e simplesmente haitiano, terá se tornado transcultural, e, assim como o próprio Laferrière, transamericano.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2002, p. 39)

Lançando mão da explicação de Hall, inferimos que Laferrière se identificava com a cultura haitiana, e à medida que o autor inseriu-se em uma nova cultura, as lacunas constantes em sua identidade permitiram uma *mise-en-relation* dos aspectos da cultura haitiana com os da cultura quebequense. Em seu retorno à terra natal, os aspectos da cultura quebequense com os quais o autor foi-se identificando mudaram definitivamente a maneira como ele se relacionava com a cultura haitiana. Entretanto, o novo contato com a cultura de

origem também opera uma nova identificação, que virá a intervir na relação do autor com a cultura quebequense em um ciclo constante cujo resultado é a noção (imprecisa) de identidade: “*Port-au-Prince et Montréal représentent au début les lieux du choc entre le monde qu’il quitte et celui qui l’envahit pour devenir graduellement, avec Miami, des villes que l’écrivain ‘transporte’ en lui à travers le monde*” (VASILE, 2008, p. 33)<sup>101</sup>.

A leitura de autores de múltiplas nacionalidades e culturas contribuiu muito para a formação da identidade do escritor, e ao serem transformadas em referências para o narrador-protagonista da *Autobiographie Américaine*, fazem com que a identidade deste último, que seria uma espécie de alter-ego do autor, assumira um caráter multicultural talvez até maior que o de Laferrière, pois tem interesses e referenciais particulares, dos quais o autor não comunga. Um exemplo disso seria o Alcorão e o blues, características da cultura islâmica e norte-americana, respectivamente, a respeito das quais o autor teve de pesquisar para compor o narrador de *Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer*, já que o próprio autor não era versado em islamismo e nem tinha conhecimentos muito aprofundados como os de seu narrador.

A redemocratização dos países latino-americanos e caribenhos trouxe outras maneiras de olhar as sociedades: em vez de um apelo panfletário, o discurso que foi produzido a partir desse período tornou-se uma sinfonia de várias vozes, minorias que desejam se fazer conhecer no plano macrocultural. Somado a isso, essas minorias passaram a ser protagonistas de suas próprias narrativas, abrindo mão da intervenção do letrado na busca pelo reconhecimento.

Enquanto migrante, Laferrière faz um relato etnográfico da macrocultura montrealense e estadunidense. Ao estabelecer essa etnografia, o autor opera o que Michel de Certeau (1995) caracteriza como uma “hermenêutica do outro”, traduzindo essas culturas e operando, nesse mesmo processo, o conhecimento de si mesmo, posto em relação com as culturas que tenta traduzir. Nessas culturas, ele é a minoria identitária – migrante e negro – que se dá a conhecer ao leitor por meio da dinâmica da tradução.

---

<sup>101</sup> “Porto Príncipe e Montreal representam, no início, o lugar do choque entre o mundo que ele deixa e aquele que o invade para se tornar, gradualmente, com Miami, cidades que o escritor ‘transporta’ nele pelo mundo.” (Tradução nossa)

Ao conceber a tradução como “aquelas formações de identidade que atravessam e interceptam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal” (HALL, 2002, p. 88), Stuart Hall observa que, na pós-modernidade, o pobre, assim como outras minorias, antes relegadas ao mutismo e à indignação, passaram a reivindicar seu espaço de expressão, muitas vezes de maneira autodidata, como Laferrière. Este, ao representar a si mesmo enquanto minoria, faz reflexões sobre outras culturas que tiveram sua representação distorcida por um ponto de vista predominantemente imperialista e eurocêntrico. A literatura seria, então, uma maneira de essas minorias se fazerem conhecer, de expor seus pontos de vista, sem os filtros de uma historiografia que os coloque como primitivos, atrasados. A literatura seria, ainda, uma ferramenta para expor os males que o colonialismo e o imperialismo causaram para as culturas de países antigamente chamados “subdesenvolvidos” ou “de Terceiro Mundo”.

Com isso, somos levados a refletir sobre o fato de que, no ciclo americano, o autor de fato opera uma análise etnográfica em suas narrativas. Fazer parte de uma minoria étnica, econômica e cultural em um país desenvolvido confere a ele uma posição que em períodos anteriores seria difícil de alcançar.

Por outro lado, no que diz respeito às obras do ciclo haitiano, sua posição acaba se mostrando problemática, pois, além de fazer parte da macrocultura, no Haiti o autor tinha a posição de intelectual. Nos romances pertencentes ao ciclo haitiano o autor opera uma autoetnografia, traduzindo para o leitor sua própria cultura, o que não é impeditivo para a ocorrência do autoconhecimento, se considerarmos que, mesmo inserido na cultura haitiana, o narrador é uma criança que busca interpretar o mundo dos adultos a sua volta, expondo a influência das ações dos adultos em sua própria vida – ações que são reflexos da conjuntura político social do país.

No romance *Le cri des oiseaux fous* é que a problemática pós-moderna se instala, pois, mesmo sendo um intelectual, com acesso à informação, o narrador sofre as consequências de sua posição social em uma sociedade ditatorial. A análise autoetnográfica operada nesse romance deixa transparecer o ressentimento do narrador com relação ao povo haitiano, que em sua ânsia imediatista de matar a fome, desconsidera a situação política do país. O narrador

pertence à classe média, não passa fome como a maioria da população, mas também não faz parte da elite, o que lhe permitiria ser agente dos jogos políticos narrados. Essas são questões que precisam ser levadas em consideração na análise desse romance como tradução da sociedade haitiana da década de 1970.

*Nous sommes près d'une dizaine de personnes à bouillir dans cette cuve montée sur quatre roues. [...] Les gens causent, comme toujours, des mêmes problèmes dans tous les taxis de Port-au-Prince. Le prix exorbitant du riz, le prix élevé des médicaments périmés, le prix incroyable du loyer, le prix absurde de l'électricité. [...] Le chauffeur de taxi allonge la main droite vers le bouton de la radio et, soudain, la voix de Marcus (une diction presque métallique à force de précision) annonce la mort du jeune journaliste. [...] Pas un cri, même étouffé. Je suis sûr que Gasner aurait tout donné pour entendre son oraison funèbre, et surtout pour assister à l'hommage que lui rend son peuple. Un hommage muet. (LAFERRIÈRE, 2015, p. 22-23)<sup>102</sup>*

Traduzir seria um processo, então, de transmissão de significados de uma cultura a outra, de transformação de subjetividades em significados a serem transmitidos. Em sua tentativa de traduzir as culturas nas quais está inserido, Dany Laferrière se coloca em um entre-lugar cultural. Ele não pertence exclusivamente a uma ou a outra cultura, mas procede uma rede de negociações de significados entre culturas, e nesse processo, constrói sua própria subjetividade.

---

<sup>102</sup> “Somos quase dez pessoas cozinhando nesse tanque em quatro rodas. [...] As pessoas conversam, como sempre, sobre os mesmos problemas em todos os táxis em Porto Príncipe. O preço exorbitante do arroz, o alto preço dos remédios vencidos, o preço inacreditável do aluguel, o preço absurdo da eletricidade. [...] O taxista estende a mão direita em direção ao botão do rádio e, de repente, a voz de Marcus (uma dicção quase metálica, dada sua precisão) anuncia a morte do jovem jornalista. [...] Nem um grito, mesmo sufocado. Tenho certeza de que Gasner daria tudo para ouvir sua oração fúnebre e, especialmente, para assistir à homenagem que seu povo lhe pagara. Um tributo silencioso.”

#### 4. ASPECTOS RELACIONADOS À ESCRITA DE SI

*O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte...*  
Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*.

Relatar um acontecimento vivido é tarefa que pode ser feita de várias maneiras. Podemos buscar nos ater o máximo possível aos fatos ou nos concentrar no que estávamos sentindo; podemos usar alegorias para comparar o que vivemos a outra situação; podemos colocar outros indivíduos para viver na ficção o que vivemos na realidade; podemos nos colocar como coadjuvantes, e não como protagonistas; podemos, inclusive, contar eventos que não aconteceram exatamente como foram narrados, atribuindo a eles aspectos mais ou menos ficcionais, fantásticos. Enfim, as possibilidades são múltiplas e a expressão de um evento pessoal não se restringe ao campo literário, sendo objeto de muitas práticas artísticas, como a dança, a música, as artes plásticas e a pintura.

Dada a amplitude da proposta, a escrita de si enquanto gênero literário suscita inúmeras discussões quanto a sua validade e suas possíveis classificações, que variam conforme as nuances dessa atividade que, conforme dissemos, pode ser executada de várias maneiras.

Quando abordamos a *Autobiographie Américaine* de Dany Laferrière, nos parece mais coerente classificá-la no contexto da autoficção. Uma obra autoficcional seria, de acordo com Philippe Lejeune (1993 *apud* NORONHA, 2014, p. 26): “uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)”.

A questão da referencialidade se mostra bastante problemática, uma vez que toda representação de si envolve uma ficcionalização dos eventos vividos, já que nenhuma narrativa conseguiria representar o evento em sua completude. Primeiramente porque essa representação depende da memória daquele que faz o relato; em segundo lugar, porque aquele que faz o relato (no caso das narrativas de si, a mesma pessoa que vivenciou os fatos) irá condicioná-lo a suas vivências anteriores, aos sentimentos envolvidos, a seu estilo e suas ideologias. De maneira geral, esse relato seria, então, uma representação do mito do autor, já que, segundo Lejeune (1998, p. 234 *apud* KLINGER, 2006, p. 42), “uma

autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz”. Toda “verdade” dita sobre si, então, pode ser considerada uma espécie de ficção, pois, embora toda realidade possa ser representável, a relação entre verdade e representação é “*nécessairement fausse puisqu’elle ne dit jamais de l’objet exactement ce qu’il est*” (MANONNI, 1998, p. 119)<sup>103</sup>.

Concentrando-se, então, naquilo que faz dos romances da *Autobiographie Américaine* uma escrita de si (a correspondência entre os nomes do autor e do narrador-protagonista), observa-se o emprego predominante do apelido de Laferrière, e não de seu nome de batismo ou *nom de plume*. Nas duas obras que marcam sua saída do Haiti e seu retorno vinte anos depois, entretanto, há uma breve menção a seu *nom de plume*, afinal, seu narrador também é um escritor.

*Il retrouve son nom dans les moments critiques. A mon avis, il y a deux grands moments chez un voyageur – et tout être humain est un voyageur d’une certaine façon –, c’est le moment du départ et celui du retour* (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 19).

Como Windsor Klébert tinha o mesmo nome do pai, que era perseguido por um regime ditatorial, seu nome e seu apelido ocuparam o espaço desse nome que não podia ser mencionado. Naturalmente, seu narrador viria a ser chamado pelo apelido do autor; e enquanto escritor, o narrador teria o mesmo *nom de plume* do escritor que lhe deu vida.

Em *L’Odeur du café*, *Vieux Os* afirma que somente Da conhece seu verdadeiro nome (na cidade de Petit-Goâve, supomos). O narrador, então com cerca de dez anos, afirma que quando se descobre o verdadeiro nome de alguém, adquire-se poderes sobre o portador do nome, mas não diz de que ordem seria essa relação de poder. Mas, se considerarmos que *Vieux Os* carregava o mesmo nome de batismo do pai, que era perseguido pelo Estado haitiano, podemos ser levados a crer que a superstição transmitida a *Vieux Os* por Da poderia ter mais fundamentação política que religiosa. “*Da dit qu’on est à la merci de la personne qui connaît notre vrai nom*”<sup>104</sup> (LAFERRIÈRE, 2016, p.

<sup>103</sup> “necessariamente falsa, já que nunca diz do objeto exatamente aquilo que ele é” (Tradução nossa)

<sup>104</sup> “Da diz que a gente fica à mercê da pessoa que sabe o nosso nome verdadeiro” (Tradução nossa).

26). Bem, ao descobrir seu nome, algum *tonton macoute* poderia associar *Vieux Os* ao pai, que estava exilado, e usar o filho para forçar o pai a retornar ao país e se entregar. Enfim, esconder-se por detrás de um apelido, e posteriormente, por detrás de um *nom de plume*, foi uma maneira que Laferrière (o filho) encontrou para proteger-se e para proteger aos seus sem que, com isso, precisasse calar-se.

Na *Autobiographie Américaine*, há um romance que não é narrado por *Vieux Os* ou *Vieux* (e aqui estamos assumindo que ambos sejam o mesmo narrador, mas em ciclos diferentes): *La chair du maître*. O romance se inicia com 17 pequenos textos, que aparentam ter o mesmo narrador: um narrador em primeira pessoa, um adolescente de 15 anos, no ano de 1968. Esse narrador não é nomeado, mas pela descrição que ele próprio faz de si, podemos relacioná-lo ao autor e extrair de sua descrição alguns traços que se assemelham à biografia de Laferrière (o ano de nascimento, o fato de ter o nome igual ao do pai e deste último ter-se exilado). Esses 17 primeiros títulos parecem ser fragmentos da mesma história, situando o leitor do contexto histórico, social, temporal, político e cultural no qual se desenrolarão as histórias subsequentes.

A partir do 18º título, “*L’après-midi d’un faune*”, que se inicia em nova página – e não logo em seguida do 17º, como ocorreu até então – há uma ruptura. As personas narradoras parecem mudar a cada capítulo, e os dados fornecidos pelos narradores são diferentes dos dados biográficos do autor. Se o narrador dos 17 primeiros fragmentos tinha 15 anos e não era nomeado, o atual tem 17 anos e se chama Fanfan, sua mãe se chama Simone e seu pai é falecido. No título seguinte, “*La gifle*” [O tapa] o narrador se chama Manoel e sua mãe, Madeleine. Também acontece de alguns capítulos serem narrados em terceira pessoa ou por mulheres. “*Vers le Sud*”, por exemplo, é construído a partir de fragmentos de relatos de diversas mulheres, que vão sendo unidos para dar ao leitor a noção de um todo, como em um quebra-cabeças.

Ainda, nomes como Rico e Frantz, que fizeram parte da infância de *Vieux Os* em *L’Odeur du café* e *Le charme des après-midi sans fin* aparecem em algumas histórias de *La chair du maître*, mas em contextos completamente diferentes: Rico é vocalista de uma banda em “*Face à face*”, enquanto Frantz é o melhor amigo de Max, que está de volta à Porto Príncipe depois de trinta anos vivendo em Montreal em “*Max est de retour*” [Max está de volta]. Assim, por mais

que o dito romance (é o gênero que está disposto na folha de rosto) seja um apanhado de relatos de várias pessoas de classes sociais, nacionalidades, idades, gêneros e cores diferentes, algo há em comum: a cidade de Porto Príncipe como pivô dos acontecimentos, como se a própria cidade acabasse por se tornar uma personagem de *La chair du maître*. O aspecto autoficcional da narrativa aqui é indireto, diz respeito ao ambiente no qual Laferrière cresceu, e não necessariamente a sua história pessoal.

O fato de o narrador laferriano também ser escritor reitera a opção por classificar a *Autobiographie Américaine* como autoficção, pois Vincent Colonna, pesquisador da autoficção inicialmente orientado por Gérard Genette, afirma que para ser considerada como autoficção, o escritor deve inventar para si “*une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)*” (COLONNA, 1989, p. 30). Isso significa que o alter-ego do escritor deve partilhar da personalidade e da identidade de seu criador. Esse é o caso das obras do ciclo haitiano, quando expressam a personalidade e os aspectos biográficos de Dany Laferrière; e é o caso das obras do ciclo americano, quando colocam o narrador como um escritor, migrante e negro que ascende à escala judaico-cristã da sociedade quebequense e norte-americana por meio de sua escrita.

Desconfiando do pacto autobiográfico de Lejeune e criticando o caráter amplo que a autoficção adquiriu, Doubrovsky afirma que não há texto puramente autobiográfico, isento de aspectos ficcionais, pois não é possível que o autor se lembre de todos os detalhes vividos a ponto de poder construir uma narrativa que seja totalmente fiel ao evento vivido. A própria intenção de recordar eventos pessoais faz do indivíduo uma ficção de si mesmo transposta para a narrativa. O próprio Laferrière afirma que cada uma das obras que compõem a *Autobiographie Américaine* tem um tipo de narrador diferente, mesmo que empreguem a primeira pessoa e haja a predominância do presente do indicativo na narrativa:

*Certains « je » sont simplement une ruse de narration afin de rendre plus aisée la lecture : le lecteur est habitué au « je », donnons-lui du « je ». Par contre, il y a un « je », le plus couramment utilisé, qui est très juste, très directe et vraiment naturel : le « je » de « L'Odeur du café », de même que celui du « Charme des après-midi sans fin », de « Chronique de la dérive douce » et de « Pays sans chapeau ». Il y a*

aussi le « je » de « Éroshima » (je n'ai pas vécu dans la chambre de cette japonaise, mais cela m'aurait beaucoup plu) ; c'est un « je » de fantasme, mais c'est aussi important que le « je » authentique. Le « je » contaminé consiste à phagocyter les « je » des autres (se servir d'une histoire qui est arrivée plutôt à un ami). J'aurais pu ajouter un « je » générationnel quand il s'agit d'un ensemble de personnes qui ont grandi ensemble dans la même époque, sous une même dictature (je tente alors de fondre toutes ses sensibilités dans le « je » du narrateur. (LAFERRIÈRE, 2000 A, p.199)<sup>105</sup>

Da descrição feita pelo autor dos “eus” que narram os romances da *Autobiographie Américaine* podemos depreender que os “eus” do ciclo haitiano estão mais próximos do que se pode chamar de um “eu autobiográfico”, mesmo se considerarmos a afirmação de Doubrovsky de que não há narrativa puramente autobiográfica. O “eu” de *Comment faire l'amour* estaria em um meio termo entre esse “eu autobiográfico” e o “eu fantasmado” de *Éroshima*, já que guarda aspectos mais visivelmente ficcionais (as relações com as moças brancas e o vinho, por exemplo), mas também representa um retrato verossímil da vida de um migrante culto recém chegado a uma cidade de Primeiro Mundo e que busca se ajustar àquela realidade. Se considerarmos que *Éroshima* era, inicialmente, uma parte de *Comment faire l'amour* que se tornou um romance à parte, podemos afirmar que sua narrativa agregava mais aspectos ficcionais que autobiográficos à narrativa de *Comment faire l'amour*. *Pays sans chapeau* tem um teor autoficcional semelhante a *Comment faire l'amour*, pois retrata o retorno de um ex-exilado, mas insere nesse retorno à terra natal aspectos ficcionais, como a visita ao “País sem chapéu”. O “eu contaminado”, por sua vez, pode ser visto em *Cette grenade*, quando o narrador expõe as histórias dos indivíduos que encontra em sua travessia pelos Estados Unidos, principalmente os personagens históricos negros vítimas daquela sociedade, cuja história o narrador faz questão de expor. Embora nem todos os personagens sejam

---

<sup>105</sup> “Alguns ‘eu’ são simplesmente uma ferramenta narrativa para facilitar a leitura: o leitor está acostumado ao ‘eu’, vamos dar-lhe o ‘eu’. Por outro lado, existe um ‘eu’ mais usado, que é mais preciso, mais direto e mais natural: o ‘eu’ de *L’Odeur du café* e o do *Charme des après-midi sans fin*, de *Chronique de la derive douce* e de *Pays sans chapeau*”. Há também o ‘eu’ de *Éroshima* (eu não morava no quarto dessa menina japonesa, mas gostaria muito que isso tivesse acontecido); é um ‘eu’ fantasmado, mas é tão importante quanto o autêntico ‘eu’. O ‘eu’ contaminado consiste em fagocitar o ‘eu’ dos outros (usando uma história que aconteceu, mas com um amigo). Eu poderia ter acrescentado um ‘eu’ geracional quando é um grupo de pessoas que cresceram juntas na mesma época, sob a mesma ditadura (então tento mesclar todas as suas sensibilités no ‘eu’ do narrador.” (Tradução nossa)

conhecidos ou tenham histórias reais como Abner Louima<sup>106</sup>, Munia Abu-Jamal<sup>107</sup> e Amadou Diallo<sup>108</sup>, há personagens cuja vivência é perfeitamente verossímil, como Kunta, amigo de *Vieux* que odeia o rap e Erzulie, a mulher com nome de deusa vodu que aborda *Vieux* insistentemente para que ele insira uma personagem como ela em seus romances. Quanto ao “eu geracional”, que Laferrière diz que “poderia ter utilizado”, ousamos dizer que pode ser observado em *Le goût des jeunes filles*, que traz em si a narrativa de *Vieux Os* e de Marie-Michèle intercalados, dando dois panoramas diferentes das mesmas pessoas e do mesmo período. O mesmo ocorre em *La chair du maître*, em que vários narradores – alguns nomeados, outros não – contam histórias em primeira e terceira pessoa, retratando a vida no Haiti após a morte de *Papa Doc* e ascensão de *Baby Doc* ao poder.

Nem sempre é possível diferenciar o que foi realmente vivido daquilo que foi inventado. Mas tampouco isso é necessário. Para Laferrière, mais importantes são os aspectos sensoriais e emocionais suscitados no leitor. Em *J'écris comme je vis* (2000a), Laferrière nega ter subscrito qualquer pacto de veracidade, e afirma que nem sempre o narrador de suas obras é uma projeção de si mesmo – e nesse limite estabelecido é que ele encontra a liberdade de criar. Nem completamente autobiográfico, nem completamente ficcional, a medida que ele mescla esses dois aspectos só pertence a ele mesmo: “*J'ai du mal à accepter un monde unidimensionnel*” (2000a, p. 176). Eis porque algumas obras da *Autobiographie Américaine* são classificadas como “romance” e outras como “*récit*” (relato). “*Je n'écris pas pour témoigner, j'écris pour voler au-dessus des maisons, pour délirer, pour vivre pleinement*” (2000a, p. 127): nessa tentativa de flunar, de apreender aspectos da vida de outras pessoas, de viajar por outros

---

<sup>106</sup> O haitiano Louima se envolveu em uma discussão com o policial Justin Volpe na saída de uma boate. Ao ser detido no 70º distrito policial do Brooklyn, Louima sofreu agressões de Volpe que incluíram abuso sexual. Os abusos contra Louima vieram a público depois que Magalie Laurent, a enfermeira que cuidou de seus ferimentos, denunciou a agressão à imprensa nova-iorquina.

<sup>107</sup> Munia Abu-Jamal é o pseudônimo com que ficou conhecido o jornalista Wesley Cook. Ele é acusado de ter assassinado o oficial da polícia Daniel Faulkner, razão pela qual foi condenado à morte e, por pressão de manifestantes, sua sentença foi convertida para prisão perpétua. A culpabilidade de Abu-Jamal ainda suscita opiniões divergentes.

<sup>108</sup> Diallo migrou da Guiné para os Estados Unidos. Ao entrar em casa, quatro oficiais de polícia confundiram com uma arma a carteira que Diallo carregava, e dispararam 41 tiros em suas costas alegando legítima defesa.

espaços é que Laferrière constrói uma narrativa cuja projeção espaço-temporal subverte o pacto autobiográfico.

Nesse sentido, a dimensão temporal dos romances, que são descontínuos e fragmentados, é mais importante que um panorama coeso – e isso aproxima a narrativa laferriana observada na *Autobiographie Américaine* das narrativas pós-modernas. Essa fragmentação do tempo, que se reflete na narrativa e na constituição identitária dos personagens envolvidos estaria associada, para Harel (*apud* DE PAULA, 2008, p. 43), a uma “angústia de desaparecimento e esfacelamento identitário, ligado ao afastamento da língua e do país natal”. A princípio, é possível pensar que não tenha havido afastamento linguístico, mas devemos levar em consideração que, embora Laferrière já escrevesse em francês do Haiti quando era jornalista, a memória afetiva de Laferrière está ligada ao crioulo haitiano, e não ao francês. O fato de o autor pertencer à classe média haitiana deu-lhe acesso à língua francesa – língua que o autor utilizou na carreira profissional ainda na terra natal –, mas isso não significa que ele utilizava a língua francesa no dia a dia, com os amigos e familiares. Por outro lado, em *Pays sans chapeau*, seu narrador irá manifestar, em seu retorno ao país natal, o quanto a língua crioula lhe fez falta:

– *Déjà la langue... Là, on se parle en créole, et on ne sait même pas si on se parle en créole. On se parle tout simplement. Ce n'est pas la même chose dans une autre langue, même si c'est le français, et surtout quand l'accent est différent. On n'est chez soi que dans sa langue maternelle et dans son accent. Il y a des choses que je ne saurais dire qu'en créole. Parfois, ce n'est pas le sens qui compte, ce sont les mots mêmes pour leur musique, la sensualité qu'ils dégagent, tu comprends ? Il y a des mots que je n'ai pas employés depuis vingt ans, je sens qu'ils manquent à ma bouche. J'ai envie de les rouler dans ma bouche, de les mastiquer avec mes dents et de les avaler... j'ai faim de ces mots, Philippe.* (LAFERRIÈRE, 2018, p. 196)<sup>109</sup>

Inclusive, *Pays sans chapeau* tem especial relevância por exemplificar a interação entre os aspectos biográficos do autor transpostos para a vivência do

---

<sup>109</sup> “– Quanto à língua... Lá, falamos o crioulo, e nem sabemos que falamos o crioulo. Nós falamos, simples assim. Não é a mesma coisa em outra língua, mesmo que seja o francês, ainda mais quando o sotaque é diferente. A gente só se sente em casa com a nossa língua materna e o nosso sotaque. Certas coisas eu só poderia dizer em crioulo. Às vezes nem é o significado que conta, são as próprias palavras, a música delas, a sensualidade que elas exalam, entende? Há palavras que eu não uso há vinte anos, sinto que elas estão faltando na minha boca. Quero colocá-las na boca, mastigá-las com os dentes e engoli-las... Eu tenho fome dessas palavras, Philippe.” (Tradução nossa)

narrador e os aspectos ficcionais, aquilo que o narrador vive, mas que o autor apenas gostaria de ter vivido (LAFERRIÈRE, 2000a). Rico em dicotomias, o romance contrapõe, ainda, o real e o sonhado, o dia e a noite, o pessoal e o coletivo, os vivos e os mortos, o passado e o presente e o aqui e o lá<sup>110</sup>. Entretanto, essas contraposições tornam mais curioso o fato de esses aspectos aparentemente dicotômicos conviverem tão harmoniosamente juntos, como se fossem inseparáveis: após visitar o “País sem chapéu”, *Vieux Os* fica frustrado com o fato de o local ser tão similar ao Haiti; os deuses do “País sem chapéu” têm os mesmos problemas que as pessoas comuns; a mãe de *Vieux Os* afirma não saber, na cidade, quem é vivo ou quem já morreu, e teme já ter morrido e não saber; ainda, como *Vieux Os* passou vinte anos fora do torrão natal, ele se impressiona com o que mudou, mas também tem a impressão, às vezes, de que ainda está em 1976: “*sommes-nous em 1976 ou em 1996 ?*” (LAFERRIÈRE, 2018, p.162)<sup>111</sup>.

Laferrière se esforça – desde *L’Odeur du café* até *Pays sans chapeau* – para que a voz narrativa emule aspectos do período a ser retratado da vida do narrador-protagonista. Assim, *L’Odeur du café*, que se passa no verão de 1963, presentifica a ingenuidade de uma criança de dez anos, que se baseia frequentemente no que a avó diz para tecer sua narrativa. São frequentes, no romance, comentários que se iniciam com “*Da dit que...*” para reiterar um comentário ou opinião expressa pelo narrador, mas que não são, necessariamente, dele próprio. Já o último capítulo promove um retorno à representação visual primeira, trinta anos depois, e o nível de linguagem muda:

38. *Le livre*  
*(trente ans plus tard)*  
*J’ai écrit ce livre pour toutes sortes de raisons.*  
*Pour faire l’éloge de ce café (le café des Palmes) que Da aime tant et*  
*pour parler de Da que j’aime tant.*  
*Pour ne jamais oublier cette libellule couverte de fourmis.*  
*Ni l’odeur de la terre.*  
*Ni les pluies de Jacmel.*  
*Ni la mer derrière les cocotiers.*  
*Ni le vent du soir.*  
*Ni Vava, ce brûlant premier amour.*  
*Ni le terrible soleil de midi.*  
*Ni Auguste, Frantz, Rico, mes amis d’enfance.*

<sup>110</sup> O “lá”, no romance em questão, pode fazer referência tanto ao Canadá quanto ao mundo dos mortos.

<sup>111</sup> “nós estamos em 1976 ou em 1996?” (Tradução nossa)

*Ni Didi, ma cousine, ni Zina, ni Sylphise, la jeune morte, ni même ce bon vieux Marquis.  
Mais j'ai écrit ce livre surtout pour cette seule scène qui m'a poursuivi si longtemps : un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province.  
Bonne nuit, Da ! (LAFERRIÈRE, 2016c, p. 213)<sup>112</sup>*

O último capítulo tem as frases dispostas de modo a sugerir o ritmo de um poema: frases simples separadas por pontos-finais e alinhadas uma abaixo da outra, como uma lista de tudo o que o narrador gostaria de guardar daquele verão de 1963.

Em *Le charme*, que se passa no ano seguinte, o narrador questiona mais, pois está explorando a cidade e interagindo com outros adultos além de Da. *La chair du maître* não tem *Vieux Os* como narrador senão nos 17 primeiros capítulos. Em *Le goût des jeunes filles*, o narrador faz transparecer toda a angústia de correr risco de vida e de ver sua família preocupada e não poder lhes dizer que estava seguro na casa das moças.

*Peut-être qu'aujourd'hui c'est mon dernier jour. Je vois les marsouins. Ils arrivent. Ils encerclent la maison. Ils en veulent à ma peau. Je me touche pour voir si je suis encore entier. Ils vont m'avoir. Ce n'est qu'une question de temps. Le compte à rebours. Déjà. Depuis quand ? Les voilà. Je me couche à plat ventre. J'essaie de ramper jusqu'à la fenêtre. Je me redresse doucement. Pourquoi cette panique maintenant ? Je suis en sueur. Qu'est-ce qui m'arrive ? Je dois me calmer. J'essaie. Mes mains tremblent. Je risque un œil. Où sont-ils ? Où se cachent-ils ? (LAFERRIÈRE, 2005, p. 352)<sup>113</sup>*

<sup>112</sup> “38. O livro (trinta anos depois)

Eu escrevi este livro por vários motivos.

Para elogiar esse café (o café des Palmes) que a Da ama tanto, e pra falar da Da, que eu amo tanto.

Para nunca me esquecer daquela libélula coberta de formigas.

Nem do cheiro da terra.

Nem das chuvas de Jacmel.

Nem do mar atrás dos coqueiros.

Nem do vento da noite.

Nem da Vavá, esse ardente primeiro amor.

Nem do terrível sol do meio-dia.

Nem do Auguste, do Frantz, do Rico, meus amigos de infância.

Nem da Didi, minha prima, nem da Zina, nem da Sylphise, a jovem defunta, nem mesmo do bom e velho Marquis.

Mas escrevi este livro especialmente por causa dessa única cena que me persegue há tanto tempo: um garotinho sentado aos pés de sua avó na varanda ensolarada de uma pequena cidade da província.

Boa noite, Da!” (Tradução nossa)

<sup>113</sup> “Talvez hoje seja meu último dia. Eu vejo os Tontons Macoutes. Eles estão vindo. Estão cercando a casa. Eles querem minha pele. Eu me apalpo pra ver se ainda estou inteiro. Eles vão me pegar, é só uma questão de tempo. A contagem regressiva. Já. Desde quando? Aqui estão eles. Deito de bruços. Eu tento rastejar para a janela. Sento-me devagar. Por que esse pânico agora? Estou suado. O que está acontecendo comigo? Eu tenho que me acalmar. Eu tento.

Quando *Vieux Os* descobre que tudo não passou de uma brincadeira de Gégé, ele descreve a raiva que passou.

*Je grimpe l'escalier et retrouve ma chambre. Je me mets à trembler de la tête aux pieds. J'ai peur, mais cette fois, je ne sais pas pourquoi. Crise de nerfs. Je jette tout par terre. Je suis en rage. Je continue le carnage. Même la photo de mon père n'y échappe pas. Je déchire mes chemisettes. [...] J'arrache le scapulaire de mon cou. Je suis en rage. Rien ne résiste à ma fureur de tout détruire. Elles doivent m'entendre en bas, mais n'osent pas monter. Qu'elles montent et je ne réponds plus de moi. Qu'est-ce qu'il y a encore ? Je ramasse un crayon par terre et je le casse en deux. (LAFERRIÈRE, 2005, p. 357)<sup>114</sup>*

*Le cri des oiseaux fous* apresenta um narrador ainda temeroso do que os *tontons macoutes* podem fazer com ele, já que assassinaram Gasner Raymond, mas esse narrador também tem episódios de paixão, de curiosidade, de indignação com a situação política do país e de angústia por não poder contar aos amigos que está indo embora.

*Le narrateur dans ce livre ne sait pas plus qu'un jeune homme de 23 ans. Il apprend les choses. J'ai été obligé de le contenir, car je suis maintenant un homme de 41 ans. J'ai été obligé de le restreindre un peu, de mesurer son ignorance ou son savoir, de ne pas aller trop loin et de conserver les émotions dans leur état premier, par exemple cette petite distance légèrement ironique que peut avoir un jeune homme de 23 ans, qui cache généralement une passion bouleversante, une sensibilité à fleur de peau (LAFERRIÈRE, 1994).<sup>115 116</sup>*

*Chronique de la dérive douce*, primeiro romance ambientado em Montreal, traz um narrador mais próximo daquele de *L'Odeur du café*: ingênuo e

---

Minhas mãos estão tremendo. Eu tento espiar. Onde eles estão? Onde eles estão se escondendo?" (Tradução nossa)

<sup>114</sup> "Subo as escadas em direção ao meu quarto. Começo a tremer da cabeça aos pés. Estou com medo, mas desta vez não sei por quê. Crise de nervos. Eu jogo tudo no chão. Estou com raiva. Eu continuo a carnificina. Nem foto do meu pai escapa. Eu rasgo minhas camisetas. [...] arranco o escapulário do pescoço. Estou com raiva. Nada pode resistir à minha fúria de destruir tudo. Elas devem estar me escutando, mas não se atrevem a subir. Se elas subirem e eu não respondo mais por mim. O que ainda sobrou? Pego um lápis no chão e quebro ao meio." (Tradução nossa)

<sup>115</sup> Dany Laferrière em entrevista realizada por Ghila Sroka em agosto de 1994. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/dany-laferriere-chronique-de-la-derive-douce/>. Acesso em: 20 set. 2019.

<sup>116</sup> "O narrador deste livro não sabe mais do que um jovem de 23 anos. Ele está aprendendo as coisas. Eu tive que contê-lo porque agora sou um homem de 41 anos. Eu tive que refreá-lo um pouco, que medir sua ignorância ou conhecimento, não ir longe demais e manter as emoções em seu estado original. Por exemplo, essa pequena distância um pouco irônica que um jovem de 23 anos pode tomar, que geralmente esconde uma paixão avassaladora, uma sensibilidade à flor da pele." (Tradução nossa)

observador, embora também irônico. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, no qual *Vieux* já está mais adaptado à vida “no Norte”, tem um tom irônico mais acentuado, principalmente na descrição da sociedade montrealense. Em *Éroshima* o autor segue o mesmo tom de *Comment faire l'amour*. Em *Cette grenade*, o narrador é mais seguro de si, já que alcançou o reconhecimento que almejava desde os primeiros romances do ciclo americano. A ironia ainda permanece, mas há um tom de revolta muito similar ao do *Vieux Os* de *Cri des oiseaux fous*: tom de denúncia, ao mesmo tempo que não pretende se envolver politicamente com a situação que vivencia. Por fim, o narrador de *Pays sans chapeau*, com mais de quarenta anos, carrega características de todos os *Vieux* e *Vieux Os* dos romances anteriores: a observação das pessoas, os comentários sobre o que as pessoas a sua volta dizem, a ironia, o humor, e somado a tudo isso, um teor mais acentuado de misticismo.

Irene de Paula (2008) observa uma transição, ao longo da *Autobiographie Américaine*, de uma narrativa mais transparente a uma narrativa mais fantasmada, fenômeno que a pesquisadora atribui ao acúmulo de perdas que o narrador sofre ao longo dos romances e à exasperação com relação às questões sociais expostas em cada romance (a ditadura, o racismo etc.):

O “eu” autoficcional presente nos romances do ciclo haitiano, com exceção de *La chair du maître*, tende a ser mais espontâneo e sensorial, captando as emoções à flor da pele, de maneira mais direta e com menos mediação. Este também é o caso de *Chronique*, que, embora narre o primeiro ano em Montreal, traz um olhar ainda ingênuo, sem grandes máscaras, mesmo que levemente irônico. Esse “eu” dos primeiros romances (na ordem cronológica), mais transparente, vai-se transformando, a cada novo exílio, a cada nova perda e percepção das desigualdades e opressões que o cercam – o exílio do pai, a dor da mãe, o assassinato do amigo, a mão de ferro e a censura diária do regime ditatorial, a miséria de muitos e a fortuna de poucos. Uma mudança muito flagrante de olhar e postura do narrador diante do mundo (e do texto) se dá ao fazer a passagem do “mundo negro” ao “mundo branco”. Gradualmente, um sentimento de estranheza, de estupefação, vai tomando conta do “eu” do narrador, que se torna mais ficcionalizado e fantasmático. A linha divisória, que separa realidade e ficção, fica mais tênue a cada romance. (DE PAULA, 2008, p. 74)

No que diz respeito ao autor, essas perdas e frustrações vividas desde a infância (a perda do pai, o primeiro exílio em Petit-Goâve, o retorno a Porto Príncipe após uma epidemia de malária etc.), depois, sua migração para o Quebec, onde viveu momentos em que não tinha um teto, comida, sofria

preconceito e não era visto além de sua origem, até chegar ao patamar de escritor reconhecido que zomba da sociedade que o desprezou, podem caracterizar sua produção literária como uma espécie de “*Bildungsroman* autoficcional”. O *Bildungsroman*, expressão alemã para “romance de formação”, é o tipo de romance no qual é possível observar o desenvolvimento psicológico, social, moral e mesmo físico de seus personagens. É justamente o que se observa ao longo das dez obras: a maturidade de *Vieux Os*, suas reações ante as adversidades, a mudança de opiniões que o narrador expressa e a conquista de seus objetivos.

Wander Melo Miranda (*apud* KLINGER, 2006) defende que a escrita de si é motivada por uma intervenção que transforma radicalmente a vida do autor: “parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsione ou justifique.” (KLINGER, 2006, p. 15). Bem, disso depreendemos que a mudança radical na vida de Laferrière teria sido o exílio, já que, enquanto migrante, Laferrière trabalhava em empregos que não faziam jus a seu intelecto e as pessoas a sua volta colocavam sua experiência como jornalista e seu senso crítico sempre à prova.

Disso depreende-se que a construção da identidade do narrador-protagonista é consoante aos ambientes nos quais está inserido e às pessoas com as quais se relaciona. A identidade é construída a partir da experiência da alteridade, reiterando o que Doubrovsky observou em *Autobiographies* [*Autobiografias*]: “como se conhecer se o autoconhecimento passa pelo reconhecimento do outro?” (DOUBROVSKY, 1988, p. 70). De acordo com Benjamin Vasile, esse processo de assimilação tem seu início no espaço mental, antes de se dar no contexto interpessoal, coletivo:

*Les dimensions intrinsèque et extrinsèque sont [...] fortement indépendantes au point où elles ne peuvent pas subsister l'une sans l'autre. [...] Les représentations collectives n'existent pas sans les représentations mentales. Dans la dimension de création, la représentation est composée individuellement dans l'espace cérébral avant d'être produite à l'échelle interpersonnelle ou publique. Dans la dimension de réception, l'individu entre en contact avec, interprète et recrée la représentation déjà formée. Il y a donc interaction des représentations individuelles avec les représentations sociales et le terrain de confrontation, d'assimilation, de transformation, de confusion*

ou d'élimination demeure toujours le cerveau humain. (VASILE, 2008, p. 98)<sup>117</sup>

Ao interagir com o outro e ao buscar compreender o outro, o narrador laferriano acaba reconhecendo a si mesmo. Como em *Le goût des jeunes filles*, em que o narrador desejava estar na casa em frente, rodeado pelas “jeune filles”, mas quando isso de fato aconteceu e ele compreendeu as motivações que levavam aquelas moças a viver daquela maneira, ele desejou voltar para sua casa.

Outro exemplo seria *Éroshima*, romance no qual Hoki, sua amante, é ressentida por seus pais terem escolhido a América do Norte para viver e para criá-la, mesmo depois da bomba que os EUA jogaram sobre Hiroshima. Seu avô estava em Hiroshima no momento da explosão da bomba. A bomba atômica, por sua vez, não se resume a contraponto ao orgasmo. Ela é presença latente na memória das amantes nipônicas de Vieux: “*autant Hoki veut oublier ce qui s'est passé là-bas, autant Kero voue un culte à la mémoire. Tout ce qui est japonais est sacré. Elle veut faire prendre conscience à chaque Américain de la bêtise d'Hiroshima*” (LAFERRIÈRE, 1998, p. 67-68)<sup>118</sup>.

Se levarmos em conta o fato de o pós-modernismo enfatizar a espetacularização do eu, podemos dizer que o narrador lança mão da espetacularização de si mesmo para expor as alteridades que constituíram (e que ainda constituem, pois trata-se de um processo contínuo) sua identidade. Embora assuma para si ares de dândi – o que agregaria para si a imagem individualista e exibicionista característica do final do século XX – no plano macro da *Autobiographie Américaine Vieux* agrega em si as identidades das pessoas, lugares e culturas com as quais se relaciona e as apresenta ao leitor. Com seu relato de experiências pessoais – biográficas ou fantasmáticas – o narrador

---

<sup>117</sup> “As dimensões intrínseca e extrínseca são [...] fortemente independentes ao ponto de não poderem existir uma sem a outra. [...] Representações coletivas não existem sem representações mentais. Na dimensão de criação, a representação é composta individualmente no espaço cerebral antes de ser produzida em escala interpessoal ou pública. Na dimensão recepção, o indivíduo entra em contato, interpreta e recria a representação já formada. Existe, portanto, uma interação entre representações individuais com representações sociais e o terreno de confronto, de assimilação, de transformação, confusão ou eliminação permanece sendo o cérebro humano.” (Tradução nossa)

<sup>118</sup> “Enquanto Hoki queria esquecer o que aconteceu por lá, Kero devotava um culto à memória. Tudo o que é japonês é sagrado. Ela quer conscientizar todo americano da besteira em Hiroshima.” (Tradução nossa)

transmitiria, ainda, um panorama dos acontecimentos históricos que vivenciou (como a ditadura duvalierista ou as crises políticas envolvendo a separação ou a manutenção do Quebec enquanto província canadense, por exemplo) e a influência desses eventos na vida dos indivíduos com os quais estava em contato.

Mas a autoficção não performa apenas a identidade do autor, performa também seu corpo. Disso decorre a exposição, mesmo ficcionalizada, de sua imagem e de sua sexualidade, o que pode acarretar críticas motivadas pela presunção de exibicionismo. Exemplo disso seria o *Vieux de Comment faire l'amour* e de *Éroshima*, que embora reconheça a existência de questões étnicas e resquícios de colonialismo subjacentes em sua relação com as moças brancas quebequenses, não se vê como vítima dessas relações e nem usa delas para levantar qualquer bandeira. A maneira como ele reage a essas questões – com humor e ironia – pode fazer com que o autor seja visto como exibicionista, visão que seria corroborada por sua postura de dândi.

*Vieux* utiliza o próprio corpo para subverter os estereótipos étnicos. Seu caráter exibicionista seria uma maneira de se impor, tomando para si o estereótipo racista que lhe é imposto e utilizando-o como uma ferramenta para fazer-se conhecer. Se em *Chronique* ele passava despercebido pelos canadenses, o estereótipo do negro hipersexualizado colocou-o em evidência, para que, após ser visto, *Vieux* pudesse ser ouvido por essa sociedade que o ignorava, ora por achá-lo insignificante, ora por temê-lo.

Sobre o corpo negro, Frantz Fanon (2008, p. 104) diz:

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas.

Consciente da dificuldade na “elaboração de seu esquema corporal”, que envolve muito mais do que questões puramente físicas, mas também históricas e sociais, *Vieux* faz reconhecer-se pela *mise-en-relation* de seu corpo com o da mulher branca.

*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* marque la dénonciation des stéréotypes raciaux. La déconstruction des codes culturels et l'intertextualité protéiforme expriment une tentative d'auto-engendrement identitaire du sujet migrant par l'intermédiaire d'une écriture libre et libérant de tout déterminisme ethnique ou idéologique. (ADAM, 2007, p. 62)<sup>119</sup>

Considerando que o corpo “está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder” (BHABHA, 2019, p. 119), podemos inferir que o narrador reconhece as relações de poder implicadas nas relações dos corpos lançando mão dos estereótipos para ocupar o lugar que o branco deixou vago em sua relação com a mulher branca. Assim, ele não mais estaria subordinado ao branco – já que usurpou seu lugar na relação com a mulher branca – e poderia perseguir suas aspirações.

As mulheres brancas que fazem sexo com *Vieux* não têm história, não têm origem. Elas são caracterizadas pelo narrador como “*Miz*” (*Miss*): *Miz Littérature*, *Miz Mystic*, *Miz Suicide*, *Miz Sophisticated Lady*, *Miz Snob* etc. O sexo com a Branca é “canibal”. Ele consome a mulher branca, mas é surpreendido ao se dar conta de que não é ele quem impõe o canibalismo: a Branca se dá a “comer”: a dívida histórica é paga quando a Branca se torna uma escrava do Negro.

*Miz Littérature s'est accroupie dans une sale position et elle monte et descend lentement le long de mon zob. [...] Elle se met tout à coup à me lancer de rapides et violentes saccades et sur un ton rauque lui monte à la bouche.*  
– *Baise-moi!* (LAFERRIÈRE, 1985, p. 51)<sup>120</sup>

Laferrière afirma não se sentir intimidado com a presença do branco, pois, diferentemente dos negros de outras nacionalidades, o haitiano resolveu o problema da cor eliminando os brancos do Haiti no século XIX, com a revolução que teve como consequência a independência ao país (LAFERRIÈRE, 2000a).

<sup>119</sup> “*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* denuncia estereótipos raciais. A desconstrução de códigos culturais e a intertextualidade proteiforme expressam uma tentativa de autorrecriação do sujeito migrante por intermédio de uma escrita livre, despojando-se de qualquer determinismo étnico ou ideológico.” (Tradução nossa)

<sup>120</sup> “*Miz Littérature* se agachou em uma posição obscena, subindo e descendo lentamente pelo meu pau. [...] De repente, ela começa a me dar empurrões rápidos e violentos até que, em um tom rouco, lhe sai pela boca:  
– Me fode!” (Tradução nossa)

Mesmo assim, ele tem em comum com outros artistas diaspóricos o emprego do humor para expressar a discrepância entre “o que seu espírito livre deseja e uma autoimagem deformada e caricatural que o espelho da sociedade lhes mostra” (FIGUEIREDO, 2005, p. 253).

#### 4.1 ESCREVER SOBRE SI NA LÍNGUA DO OUTRO

A noção de nação se configura em território europeu apenas a partir do século XVIII. Além disso, o latim, embora não mais língua oficial, ainda era empregado como uma das línguas francas em espaços de excelência como universidades e em alguma parte do mundo diplomático. Isso mudou com a ideologia romântica e com as guerras napoleônicas, que impactaram de maneira importante o cenário geopolítico europeu, como é possível observar pelas ondas de patriotismo que culminaram na reunificação da Itália e da Alemanha, por exemplo.

Associadas às línguas estão as culturas de cada território. Ora, expressar-se a partir de uma língua que não é a língua mãe, ou seja, que não é a língua pela qual o indivíduo pode representar a si mesmo, supõe uma interpenetração entre as línguas que, por sua vez, supõe um deslocamento da identidade do indivíduo que fala e das representações preconcebidas pelo indivíduo, já que não há apagamento da língua materna quando da aquisição de uma outra língua: ambas se misturam na construção de significações pelo sujeito.

Essa mistura de línguas, por sua vez, não é simétrica. O psicanalista Charles Melman afirma que da mistura entre duas línguas decorre uma valorização, de modo que, paradoxalmente, a língua que se conhece (a segunda língua) recebe o valor de língua mestre, enquanto a língua que se sabe (a língua materna) é valorada como língua de escravo. Disso podemos depreender que, ao inserir expressões do crioulo em seus romances, Dany está trazendo a língua crioula à mestria, em pé de igualdade com a língua francesa. O mesmo ocorre quando Laferrière transpõe para seu texto aspectos da pintura *naïve* e outros aspectos sensoriais que remetem à terra natal, como o ritmo dos tambores, ou quando insere a personagem Erzulie, uma mulher com nome de deusa vodu que quer ser personagem de um dos romances de *Vieux*. Ele não só ascende

socialmente em terras estrangeiras, mas também traz a público o reconhecimento de sua língua e de sua cultura.

Uma ocasião descrita por Laferrière pode exemplificar a mistura linguística na escrita: ao enviar o manuscrito de *L'Odeur du café* a seu editor Lanctôt, chamou a atenção do editor o fato de ele compreender as palavras no manuscrito, mas não compreender o sentido do texto, já que, embora estivesse escrito em francês, a estrutura empregada por Laferrière tinha sido a do crioulo:

*L'Odeur du café est un livre écrit en créole. Quand j'ai envoyé le manuscrit à mon éditeur, celui-ci m'a fait remarquer un fait assez étrange. S'il comprenait tous les mots, il peinait quelquefois à comprendre le sens de certaines phrases. J'ai repris tout de suite le manuscrit pour finir par découvrir que c'était la syntaxe du créole. D'une certaine façon, il était impossible d'écrire un livre qui raconte mon enfance à Petit-Goâve dans une langue autre que le créole. Je l'ai écrit en français parce que la très grande majorité de mes lecteurs ne lisent que le français. Mais tout le livre se trouvait baigné dans une culture haïtienne dont le créole est l'épine dorsale.* (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 181)<sup>121</sup>

O Dany Laferrière escritor buscou, a partir da literatura em língua francesa, fazer com que o leitor imergisse nas memórias da infância de *Vieux Os* em Petit-Goâve a partir de representações sensoriais. De acordo com Benjamin Vasile, “*La force dénotative et représentative du créole semble avoir influé sur la mise en texte de l'œuvre*” (2008, p. 230)<sup>122</sup>. Essa força denotativa e representativa constante na narrativa reforça a imagem que o autor tenta passar a seu leitor de uma pintura *naïve*: uma pintura marcante pela simplicidade e pela autonomia do artista, que não se prende a técnicas ou escolas. Assim como os pintores *naïfs* eram considerados primitivos, o narrador laferriano atribui a si mesmo a alcunha de escritor primitivo.

A obra a que Vasile faz referência na citação é *L'Odeur du café*, na qual Laferrière insere, inclusive, uma canção em crioulo, sem fornecer ao leitor sua

<sup>121</sup> “*L'Odeur du café* é um livro escrito em crioulo. Quando enviei o manuscrito ao meu editor, ele apontou um fato bastante estranho para mim. Se ele entendia todas as palavras, às vezes penava para entender o significado de certas frases. Eu imediatamente retomei o manuscrito para finalmente descobrir que era a sintaxe do crioulo. De certa forma, era impossível escrever um livro que contasse minha infância em Petit-Goâve em um idioma que não fosse o crioulo. Escrevi em francês porque a grande maioria dos meus leitores só lê francês. Mas o livro inteiro foi banhado em uma cultura haitiana que tem o crioulo como espinha dorsal.” (Tradução nossa)

<sup>122</sup> A força denotativa e representativa do crioulo parece ter influenciado a escrita da obra.” (Tradução nossa)

tradução. A canção é “*Sou lanmé muin rélé Agoué // Nan Zilé mal rélé Agoué*”<sup>123</sup> e o fato de não constar sua tradução pressupõe uma tentativa, por parte do autor, de manter a opacidade de sua cultura, assim como Laferrière fez em *Pays sans chapeau* com os provérbios em crioulo (embora estes tenham sido traduzidos para o francês ao pé da letra, para que o leitor pudesse, ao menos, compreender seu sentido). Diferentemente dos provérbios, a canção não tem um significado que influencie a narrativa, servindo apenas para enriquecer o ambiente descrito.

O texto laferriano se insere na tradição pós-moderna ao transpassar fronteiras – inclusive linguísticas – no retrato da interação entre as diferenças. A escrita esteve envolvida nesse processo de hibridização tanto quanto foi ferramenta da reconstrução identitária de Laferrière: “*L’écriture aura la fonction de faire reconnaître son identité, surtout au sens social, dans un nouvel univers que l’écrivain cherche ainsi à conquérir*” (ADAM, 2007, p. 62)<sup>124</sup>.

E nesse processo de construção de uma identidade híbrida, à medida que o indivíduo coloca duas línguas em relação, proporciona a detecção de falhas das normas e valores da língua mãe e da língua estrangeira, reflexão que se estende para os processos sociais das culturas postas em relação. É bem verdade que essa justaposição de aspectos culturais da terra natal e da estrangeira na literatura possibilita o risco de oferecer um retrato folclórico, exótico. Laferrière afirma que isso não ocorre em sua produção literária, já que o autor busca a harmonia entre formas e emoções (SAINT-ÉLOI, 2001).

Irene de Paula, em uma análise psicanalítica da questão do estrangeiro afirma que este “deixa entrever uma ausência radical, a clivagem inerente a todo ser humano. É aquele que reatualiza o sentimento da falta original, na medida que simboliza a ausência do país, da língua, da cultura natal.” (2008, p. 17). Citando Simon Harel, de Paula aborda a questão dos sentimentos que envolvem a experiência migratória, reiterando o que já dissemos anteriormente, quando abordávamos a diferença da relação com o exílio entre a geração de Laferrière e a anterior: “a experiência migratória pode representar um sentimento de melancolia, se associada à ideia de perda e abandono, e não à ideia de liberdade

<sup>123</sup> O pesquisador Francisco Aiello (2012, p. 17) propõe como tradução para o francês: “*En mer, j’ai invoqué Agoué // En île, je vais invoquer Agoué*”, o que corresponderia, em português, a “No mar eu invoquei Agoué // Em terra eu vou invocar Agoué”.

<sup>124</sup> “A escrita terá o papel de fazer reconhecer sua identidade, sobretudo no âmbito social, em um novo universo que o escritor busca, assim, conquistar” (Tradução nossa)

e construção” (2008, p. 17). A escrita, o relato de histórias pessoais ou coletivas é a estratégia utilizada pelo migrante escritor para preencher esse sentimento de falta e colocar as diferenças em alguma relação entre si. De fato, a escrita laferriana parece buscar essa ponte entre o Eu e o Outro muito mais do que enfatizar a distância do narrador em relação a sua terra natal. Apesar de estar longe do Haiti e de não utilizar sua língua materna na escrita, o autor parece ver em seu deslocamento espacial e linguístico uma oportunidade de aproximar-se do Outro.

*Vous êtes exilé si vous n'êtes pas à l'endroit où vous aimeriez être ou qu'on vous empêche d'y être. Si vous ne voulez pas être dans cet endroit-là, vous ne pouvez pas être exilé de cet endroit-là. Comme je ne voulais pas être en Haïti, je n'étais pas un exilé. Donc, j'étais à un autre endroit. (LAFERRIÈRE apud MOREIRA, 2006, p. 47)<sup>125</sup>*

Ainda, se considerarmos que há uma certa melancolia nas narrativas de sua infância, podemos considerar que seu verdadeiro exílio foi a maturidade, a saída da infância. Não é à toa que Laferrière escreveu tanto a respeito de Da e Ihe rendeu tantas homenagens, a ponto de não publicar *Le charme* logo depois de *Pays sans chapeau* para não parecer demasiado repetitivo, fazendo alusão constantemente à mãe e à avó.

A diferença, que evidencia o sentimento de falta, impulsiona o escritor a expressar-se, em uma tentativa de se fazer reconhecer perante os demais e a si mesmo. A escrita que busca reconhecimento e preenchimento das ausências tem um tom irônico, como já foi dito, mas também pode ter um tom raivoso, já que é motivada pela atitude maniqueísta da sociedade que vê o migrante de acordo com aquilo que Ihe falta para ser igual a todos, e não como uma diferença que possa enriquecer a coletividade. Quando *Vieux* afirma querer ascender na escala judaico-cristã ocidental, ele não quer despir-se daquilo que faz dele diferente dos canadenses ou dos estadunidenses e igualar-se a eles: ele deseja que suas diferenças não sejam mais vistas como falta, como falha, como algo que faz dele inferior aos demais.

---

<sup>125</sup> “Você é um exilado se você não está no local em que gostaria de estar ou se alguém Ihe impede de lá estar. Se você não quer estar nesse lugar, você não pode estar exilado dele. E como eu não queria estar no Haiti, eu não era um exilado. Então, eu só estava em outro lugar.” (Tradução nossa)

Nem mesmo sua própria cultura está protegida de seu humor. Vemos, por exemplo, os deuses vodú serem reduzidos a indivíduos comuns na narrativa de *Pays sans chapeau*. Mas isso não é algo negativo: “Rir de si mesmo, dos mitos de sua cultura natal, pode ser libertador, pois transforma situações que poderiam gerar sentimentos destrutivos, de autopiedade, medo ou insegurança, em gozo e diversão” (DE PAULA, 2008, p. 49). É possível que a maneira como Laferrière coloca a própria cultura seja uma característica comum aos escritores migrantes de sua geração, que não veem a terra natal com nostalgia e nem a migrância como algo negativo, influenciando positivamente a maneira como o migrante se adapta à nova terra.

Assim, *Vieux* ascende a essa hierarquia e ironiza em sua escrita os estereótipos que sofreu enquanto negro e enquanto migrante. Por meio da ironia o narrador busca resolver a questão dual dos estereótipos, que envolve “projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes ‘oficiais’ e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista” (BHABHA, 2019, p. 140). Ironizando os estereótipos, então, o narrador trabalha para se eximir da culpa colonial castradora, que inferiorizava o negro, colocava-o ao mesmo tempo como ingênuo e como animal perigoso; temido e, ao mesmo tempo, digno de condescendência.

Além do humor e da ironia, outra maneira buscada por Laferrière para desconstruir estereótipos seria a inserção de referências culturais em suas narrativas, de modo a “provar” quão culto é, mostrando que sua cor, seu país de origem ou o fato de ser migrante não o desabonam em nada – pelo contrário, podem contribuir na construção do caráter universal de sua literatura, já que aumentariam a sensibilidade do escritor com relação ao Outro. Isso não significa, entretanto, que não há situações em que o narrador-protagonista experimenta a sensação de estranhamento, de incompreensão com relação à cultura do Outro e de dúvidas com relação à própria identidade. Por outro lado, são justamente esses sentimentos controversos que garantem o caráter sensível – e verdadeiro – da narrativa: “*D’être exilé permet d’écrire sans concession et sans peur. L’exil m’a aidé à dire ce que je pense, et m’a donné la possibilité de parler à un autre*

*pays*” (LAFERRIÈRE *apud* BORDELEAU, 1994, p. 10)<sup>126</sup>. Em outras palavras, foi justamente sua situação de exilado que lhe permitiu expressar-se sem medo, tornar-se um provocador, algo que não seria possível em um país que vivia uma ditadura.

No que diz respeito ao imaginário migrante expresso na *Autobiographie Américaine*, observamos características similares às de outros autores migrantes: emprego da narrativa em primeira pessoa; preferência pela autoficção; e abordagem de questões relacionadas a identidade, migração, memória, origem etc. Décadas depois de sua migração, Montreal já não é mais a cidade do Outro: Montreal pertence a Laferrière tanto quanto Porto Príncipe. “*J’ai l’habitude de dire que je suis un homme en trois morceaux : mon cœur est à Port- au-Prince, mon esprit à Montréal, et mon corps à Miami*” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 49)<sup>127</sup>. Aliás, Laferrière ousa dizer que o choque cultural mais significativo que ele sofreu não ocorreu na mudança de país, mas, sim, quando o autor saiu da infância (LAFERRIÈRE *apud* CHOUINARD, 1999).

Assim, a narrativa laferriana não se limita à abordagem do deslocamento e do exílio, mas aborda, também, as implicações subjetivas desse deslocamento: a relação com a outridade, com as diferenças; o amadurecimento; o imaginário. O essencial não é a narrativa dos deslocamentos espaciais, mas as implicações desse deslocamento na construção da subjetividade do narrador-protagonista, construção que se estrutura na relação com o Outro.

Irene de Paula observa que esse encontro com o outro, na *Autobiographie Américaine*, ocorre por meio de quatro estratégias:

[...] o olhar, primeiro contato com o mundo, que motiva desejos, afetos e medos, que descortina o novo e reavalia o antigo; a leitura, prática solitária, que simboliza a apropriação cultural (não passiva) e a viagem imaginária rumo à diversidade de interpretações, sensibilidades, origens, linguagens; o sexo, metáfora política, espaço de transgressões, simboliza a realização do fantasma de apropriação do Outro interdito e, finalmente; a escrita, a grande viagem da reconstrução e recriação das histórias, lugares e leituras que compõem o universo do narrador, que seria a síntese, a expressão do “eu” metamorfoseado. (2008, p. 146)

<sup>126</sup> “Ser um exilado me permite escrever sem concessões e sem medo. O exílio me ajudou a expressar o que eu penso e me possibilitou falar a um outro país.” (Tradução nossa)

<sup>127</sup> “Eu costumo dizer que sou um homem em três pedaços: meu coração está em Porto Príncipe, meu espírito está em Montreal e meu corpo em Miami.” (Tradução nossa)

Segundo a pesquisadora, a relação com o Outro se inicia impregnada de estereótipos, que gradualmente cedem lugar ao reconhecimento de aspectos em comum para que, finalmente, o narrador faça o reconhecimento de si mesmo. É a partir do contato com o Outro que o indivíduo estabelece o valor de sua própria cultura, que deixa de ter valor universal e passa a ser relativizada. O indivíduo que estabelece relações com pessoas de outras culturas em um espaço que não é o de sua própria se torna mais sensível aos fatores constitutivos de sua cultura (história, política, economia, religião etc.).

A produção literária de um migrante, de um indivíduo portador de uma cultura “menor” em relação àquela do país que o recebe, foi alcunhada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017) como “literatura menor”. O termo, cunhado a partir do estudo sobre a literatura de Kafka, não diz respeito a uma literatura menor no sentido qualitativo, mas a uma literatura “que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 35); diz respeito, então, às condições em que essa literatura se estabelece. Essa literatura menor, da qual a produção literária de Laferrière faz parte, é marcada pela desterritorialização, pela comparação entre o “aqui” e o “lá”, pela solidão e pela interação com o Outro.

A segunda característica apontada por Deleuze e Guattari sobre a escrita migrante diz respeito ao caráter político que essa escrita porta em si. A princípio, pode-se pensar que a escrita Laferriana não é política, já que o autor recusa rótulos (políticos ou literários) e não pretende levantar bandeiras em sua literatura, mas essa opção por parte do autor já é, em si, política. Ademais, o fato de não levantar bandeiras e nem desejar inserir-se em nenhuma escola literária não significa que aspectos políticos da sociedade não estejam representados em sua narrativa. A ênfase na simplicidade, na sensibilidade e na descrição dos eventos cotidianos deixa transparecer o aspecto político intrinsecamente enraizado na sociedade, no dia-a-dia do autor-narrador e das pessoas com quem *Vieux Os* (ou *Vieux*) interage. Em outras palavras, política não é um tema dos romances de Dany Laferrière, mas está presente em todas as narrativas e motiva as ações dos personagens.

Por fim, para Deleuze e Guattari, tudo na literatura menor tem um sentido coletivo. Isso porque autores ditos “menores” estão em menor número em uma

cultura maior, e tudo o que um autor nessas condições faz acaba por se estender à produção literária dos demais de seu grupo:

[...] esse estado da raridade dos talentos é de fato benéfico, e permite conceber outra coisa que uma literatura de mestres: o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz já é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo. O campo político contaminou todo enunciado. Mas sobretudo, mais ainda, porque a consciência coletiva ou nacional é “frequentemente inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação”, é a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 37)

A citação acima nos remete ao fato de Laferrière afirmar que a literatura foi, para ele, um instrumento para que ele deixasse de ser invisível na sociedade quebequense, que olhava “através dele”, como se o ignorasse – uma sociedade que duvidava de seu potencial intelectual porque Laferrière não tinha formação superior. Já sobre o fato de sua escrita, por ser “necessariamente política”, atingir outros de seu grupo, vemos exemplos em *Cette grenade*, quando o taxista nigeriano radicado nos Estados Unidos o acusa de ter-se vendido ao publicar *Comment faire l’amour*, traíndo a raça. A isso, *Vieux* responde afirmando que não trabalha sob encomenda e não levanta bandeiras, o que seria contrário mesmo a sua concepção de literatura. Por outro lado, ele reconhece que sua escrita tem maior recepção do que teria a de um autor branco de mesmo calibre, pois as pessoas querem ler histórias que um autor branco não pode lhes contar.

A necessidade e o prazer são os motores que impulsionam o narrador-protagonista à escrita, como, aliás, a quaisquer outras atividades. Paralelamente, Laferrière deseja que a leitura de suas obras seja também feita com prazer. “*Le mot le plus banal possible. Si quelqu’un a faim, j’écris qu’il a faim, pas de chichi. Sans suspens. Comme la vie. On naît, on meurt, et entre ces deux extrêmes il va vous arriver pleins de trucs. Pas besoin que ce soit des trucs exceptionnels, plutôt nos trucs*” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 98)<sup>128</sup>. Eis porque o

---

<sup>128</sup> “A palavra mais banal possível. Se alguém tem fome, eu escrevo que ele tem fome. Sem floreios, sem suspense. Como a vida: a gente nasce, a gente morre, e nesse meio-tempo vai

autor mistura vários níveis de língua no mesmo discurso: ele quer que seus livros sejam lidos de maneira tranquila, fluida e cativante. Para isso, o autor aposta nas representações miméticas e sensoriais, de modo a transportar mais rapidamente o leitor para o ambiente da narrativa por meio das sensações e dos sentimentos. A língua, para o autor, não deve ter papel fundamental na narrativa, deve apenas servir de suporte:

*La langue est un vêtement, et l'élégance suprême, pour moi, c'est plutôt quand on ne remarque pas le costume. Je n'essaie pas de la cacher, je tente de l'éliminer. La culture m'intéresse, pas la langue. [...] La langue vulgaire me suffit amplement. Si le musicien est mauvais, tu peux lui sonner un Stradivarius et ça ne changera rien. (2000a, p. 180)<sup>129</sup>*

Isso seria, ainda, uma reação à soberania linguística que fazia reféns os primeiros autores haitianos, que buscavam aproximar-se da metrópole a partir do emprego de um francês impecável e rebuscado. Laferrière, por sua vez, se sente tão à vontade empregando o francês – a língua do país que colonizou o Haiti, a língua que foi imposta aos haitianos, tendo sido ferramenta de segregação social nesse país e que é a língua oficial da província que o recebeu como estrangeiro – que se dá ao luxo de subverter os níveis e as regras dessa língua, subvertendo, assim, as representações segregacionistas que ela porta em seu bojo.

Ainda, é a partir dessa “subversão linguística” que Laferrière exerce no emprego da língua francesa que o autor se defende de qualquer tentativa de situar sua obra de acordo com o país ou a região em que nasceu, ou ainda de acordo com sua origem étnica. Nesse sentido, a subversão o aproxima da universalidade: *“Je suis un Haïtien, je suis un écrivain, mais je ne suis pas un écrivain haïtien pour autant. Si je continue à le répéter sans cesse, j'arriverai peut-être à le leur enfoncer dans le crâne.”* (2000a, p. 106-107)<sup>130</sup>.

---

acontecer um monte de coisas. E não precisam ser coisas excepcionais, apenas que sejam nossas coisas.” (Tradução nossa)

<sup>129</sup> “A língua é como uma peça de vestuário, e a elegância suprema para mim é mais quando você não percebe a roupa. Não estou tentando escondê-la, estou tentando eliminá-la. A cultura me interessa, não a língua. [...] a linguagem vulgar é suficiente para mim. Se um músico é ruim, você pode dar um Stradivarius para ele tocar e isso não fará diferença nenhuma.” (Tradução nossa)

<sup>130</sup> “Eu sou um haitiano, eu sou um escritor, mas no entanto, eu não sou um escritor haitiano. Talvez se eu continuar repetindo isso sem parar eu consigo colocar isso na cabeça deles” (Tradução nossa)

Embora escreva em francês, isso não faz de Laferrière um escritor francófono: a francofonia não representa apenas a escolha de um idioma. No século XIX, quando foi concebido por Onésime Reclus (MABANCKOU, 2018), o termo “francofonia” representava a intenção de criar um conjunto de valores e representações que envolvesse a França e suas colônias. Não se tratava de um projeto de proteção da língua e cultura francesas – porque, afinal de contas, a língua e cultura francesas estavam longe de se sentirem ameaçadas –, mas de um projeto de imposição desses aspectos a outras culturas, visando a manutenção do prestígio da França no plano mundial.

O projeto parece ter funcionado, pois, como aponta Alain Mabanckou,

*Les meilleurs spécialistes de la littérature française du Moyen-Âge sont américains. Les étudiants d'Amérique du Nord sont plus sensibilisés aux lettres francophones que leurs camarades français. La plupart des universités américaines créent et financent sans l'aide de la France des départements de littérature française et d'études francophones.* (MABANCKOU, 2018)<sup>131</sup>

Ciente dessas reflexões e desconfortável com a possibilidade de mais uma classificação – a de escritor francófono, Laferrière assinou, em 16 de março de 2007, um manifesto no qual, juntamente com outros 43 autores, celebrava a morte da francofonia e o surgimento de uma literatura-mundo em língua francesa, mas desvinculada da França. O problema do termo, de acordo com o próprio Laferrière, em entrevista concedida a Irene de Paula em 26 de abril de 2007 (DE PAULA, 2008), está no fato de encerrar como algo unificado literaturas que não têm nada em comum além do emprego da língua francesa, como se autores que viessem de vários países, com realidades culturais, educacionais, histórico-econômicas diferentes pudessem ser encerrados em uma classificação simplista calcada no idioma, dificultando a apreensão desses aspectos pelo leitor, que acaba por associar essas literaturas à cultura francesa. A literatura-mundo, por sua vez, seria uma estratégia mais aceitável (embora imperfeita) para a questão da reclusão de autores que escrevem em língua francesa, mas

---

<sup>131</sup> “Os melhores especialistas em literatura francesa da Idade Média são americanos. Os estudantes norte-americanos se sensibilizam mais com as Letras francesas do que seus colegas franceses. A maioria das universidades americanas cria e financia, sem ajuda da França, departamentos de literatura francesa e de estudos francófonos.” (Tradução nossa)

não são franceses, em uma espécie de gueto<sup>132</sup>: a literatura que vem da França é francesa, mas a que vem de outros locais é francófona. A francofonia atua, assim, como uma barreira que estabelece um juízo de valor diferente entre o que é escrito no território francês e o que é escrito fora desse território, de maneira desabonadora para os autores não-franceses.

Dany Laferrière não vê importância na escolha da língua francesa na redação de seus romances, mas recusa veementemente a inserção de sua literatura no contexto da francofonia: “*Je suis un écrivain américain écrivant directement en français, et non un écrivain francophone.*” (LAFERRIÈRE, 1999a)<sup>133</sup>. Primeiramente, porque, como já dissemos, para o autor a língua não é mais que um suporte por meio do qual ele transmite uma mensagem ao leitor. Em segundo lugar porque não dominava suficientemente o inglês quando iniciou sua carreira de escritor: de acordo com Heloisa Moreira (2006), Laferrière poderia ter escrito seus romances em língua inglesa, garantindo maior projeção comercial, e depois seria traduzido para o francês. De qualquer forma, por mais que tenha escrito seus romances em francês, sua obra é largamente traduzida para o inglês. Por outro lado, se tivesse escrito seus romances em língua crioula, a *Autobiographie Américaine* não teria a projeção que teve em outros países, como ocorreu por ter sido escrita em língua francesa.

A escolha do francês não limitou a projeção de suas obras para outros países. E ao ter-se estabelecido em um país que também foi colonizado pela França, suas ressalvas ao empregar o francês podem ter-se dissipado: a língua francesa já não representaria mais em seu imaginário a língua do colonizador, mas a língua de um país que, assim como o Haiti, também era ex-colônia francesa: não haveria, portanto, relação com o colonizador.

No Canadá, inclusive, outra tensão linguística era vigente. Se no Haiti a tensão envolvia a língua do colonizador e a dos oprimidos, no Canadá as línguas dos dois colonizadores – ingleses e franceses – estavam em tensão. E nessa tensão, a língua francesa estava em desvantagem, já que seu número de falantes era menor que o número de falantes de língua inglesa. A escolha de

---

<sup>132</sup> Ao empregar esse termo, estamos fazendo alusão ao artigo “*La francophonie oui ; le ghetto non*” [A francofonia sim; o gueto não], publicado por Alain Mabanckou para o jornal *Le Monde* em 19 de março de 2005.

<sup>133</sup> “Eu sou um escritor americano que escreve diretamente em francês, mas eu não sou um escritor francófono” (Tradução nossa)

Laferrière pela língua francesa, que ele já conhecia de sua terra natal, deixou de ser, no Canadá, a escolha por uma língua dominante, atenuando a tensão trazida pela bagagem colonial de seu país com relação a essa língua.

*Qui choisir ? Mon ancien colonisateur : le Français ou le colonisateur de mon ancien colonisateur : l'Anglais ? Le français fait pitié, mais je sais qu'il fut un maître dur. Finalement, je pris une décision mitoyenne. Je choisis de devenir un écrivain américain écrivant directement en français.* (LAFERRIÈRE, 1999a)<sup>134</sup>

Disso depreendemos que a França em si já não representa uma ameaça a Laferrière e a sua literatura, afinal, se assim fosse, ele não teria se tornado membro da *Académie Française*. Enquanto haitiano, o problema com o colonizador resolveu-se com a revolução que lhes assegurou a independência. Ademais, o autor contrapõe constantemente a América (o continente) à Europa, problematizando a interferência da cultura francesa nas colônias americanas (o Haiti e o Canadá). O que Laferrière deseja é demonstrar que as colônias americanas não devem nada à ex-metrópole no quesito cultural – pelo contrário: hoje em dia, é a França quem consome a cultura americana.

*Mon combat ne se faisait plus avec la France. J'avais réglé le cas de la France d'une manière inusitée, en lui faisant affronter un monstre plus fort que lui, l'Amérique. Comment ? Et bien, j'avais découvert par hasard que je vivais en Amérique, qu'Haïti était en Amérique et non en Europe. Pour moi, tout devenait alors simple : si la France, comme je le constatais (le cinéma, la littérature, la gastronomie même, puisque le hamburger est l'aliment préféré des jeunes Français, le sport aussi puisque les dieux du basket règnent aussi en France, etc.) se mettait à genoux devant l'Amérique, cette Amérique, alors pourquoi je baisserais la tête devant la France ? Pourquoi ne pas adorer le vrai dieu ? L'ancienne équation (J'adore la France qui adore l'Amérique) me parut brusquement étrange. Je n'ai qu'à répéter sans arrêt : je suis en Amérique. C'est moi l'Amérique.* (LAFERRIÈRE, 1999a)<sup>135</sup>

<sup>134</sup> “Quem escolher? Meu antigo colonizador, o francês, ou o colonizador do meu antigo colonizador: o inglês? O francês dá até dó, mas eu sei que ele foi um mestre duro. Finalmente, eu escolhi o meio-termo. Eu escolho me tornar um escritor americano escrevendo diretamente em francês.” (Tradução nossa)

<sup>135</sup> “Minha luta não era mais contra a França. Eu havia resolvido a questão com a França de uma maneira incomum, fazendo-a enfrentar um monstro mais forte que ela: a América. E bem, eu tinha descoberto por acaso que morava na América, que o Haiti estava na América e não na Europa. Para mim, tudo ficou mais simples: se a França, como observei (cinema; literatura; e até gastronomia, já que o hambúrguer é a comida favorita dos jovens franceses; também o esporte, já que os deuses do basquete também reinam na França etc.) estava ajoelhada diante da América, desta América, então por que é eu deveria abaixar minha cabeça diante da França? Por que não adorar o verdadeiro deus? A velha equação (eu amo a França, que ama a América) de repente me pareceu estranha. Só tenho que repetir várias vezes: estou na América. Eu sou a América.” (Tradução nossa)

Por outro lado, o autor se utiliza de um suposto refinamento cultural inerente às ex-colônias francesas (que sequer sabiam que seus países ficavam na América, e não na Europa) para estabelecer um juízo de valor no qual a língua e a cultura francesa parecem superiores às norte-americanas. Ser um negro de uma ex-colônia francesa lhe dá privilégios de que os negros dos guetos estadunidenses não gozam. E ele usa isso para se sentir menos inferiorizado em uma terra em que ele é o estrangeiro, o diferente.

O fato de a tensão no emprego da língua francesa na narrativa laferriana ter sido atenuada por não mais ser vista como uma língua dominante não exclui a tensão que ainda existe entre esta e o crioulo. Laferrière busca inserir a língua materna em sua produção literária, por mais que seus leitores não saibam o idioma. Além disso, seu afeto pela língua materna chega a ser quase palpável, tamanha a materialidade atribuída pelo autor à fala crioula:

*Toute la vie quotidienne se passait en créole. C'est la langue que je parle sans penser. Et c'est dans cette langue que j'ai découvert qu'il y avait un rapport entre les mots et les choses. Dans le créole, il y a des mots que j'aime entendre, des mots que j'aime dire, des mots qui me sont bons dans la bouche. Des mots de plaisir, liés surtout aux fruits, aux variétés de poissons, aux désirs secrets (des mots à ne pas prononcer devant les grandes personnes), aux jeux interdits.* (LAFERRIÈRE, 1999a)<sup>136</sup>

Descrever o dia a dia da população haitiana é uma maneira de expor aos leitores sua própria cultura, apesar do emprego da língua francesa. Além disso, mesmo que Laferrière pudesse empregar o crioulo haitiano na escrita de sua *Autobiographie Américaine* (se o fato de poucas pessoas conhecerem essa língua não o incomodasse, restringindo a literatura laferriana às Antilhas), o autor não o faria, já que ele estabelece uma separação entre a língua materna, mais afetiva, e a língua literária. Para o autor, “*un écrivain c'est quelqu'un qui arrive à regarder sa langue et son paysage naturel, comme s'il était un étranger.*”

---

<sup>136</sup> “Todo o cotidiano acontecia em crioulo. É a língua que falo sem pensar. E foi nessa língua que eu descobri que havia uma relação entre palavras e coisas. Em crioulo, há palavras que eu gosto de ouvir, palavras que gosto de dizer, palavras que ficam boas na minha boca. Palavras de prazer, ligadas sobretudo a frutas, a variedades de peixes, aos desejos secretos (palavras que não devem ser ditas na frente dos adultos), aos jogos proibidos.” (Tradução nossa)

(LAFERRIÈRE *apud* DE PAULA, 2008, p. 227)<sup>137</sup>. Ou seja, a questão do exílio, para Laferrière, não é problemática – é, antes, condição *sine qua non* da produção literária. E a língua francesa foi a língua que lhe permitiu estabelecer essa relação de alteridade, tendo sido a língua a partir da qual o autor expandiu seus horizontes culturais.

A despeito do deslocamento identitário que o ensino da língua francesa causa nos jovens antilhanos, entre outras questões envolvendo a presença da língua francesa nas Antilhas, foi a partir da língua francesa que o autor pôde conhecer escritores de outros países e lhe permitiu se relacionar com indivíduos de outros lugares do mundo, inclusive do país que o recebeu. Isso é algo que o autor reconhece que o Haiti – e por extensão, o crioulo haitiano – não poderia ter feito por ele. “*Haïti ne m’aurait pas donné cela. Il faut un pays riche pour mettre à disposition toute cette culture. Je pourrais aussi mentionner toute cette musique internationale acquise par le réseau français.*” (LAFERRIÈRE, 1999b)<sup>138</sup>.

Por outro lado, o francês utilizado por Laferrière em nada se assemelha ao dos grandes autores do cânone francês que inspiraram as primeiras gerações de escritores antilhanos: a escrita de Laferrière emprega, como já mencionamos, a sintaxe do crioulo (ao menos em *L’Odeur du café*). É como se o autor criasse uma linguagem para expressar suas memórias, uma linguagem que mescla a afetividade devotada às memórias vivenciadas em língua crioula; reconhecimento à língua francesa, com as possibilidades de um novo mundo que ela proporcionou ao autor; e a objetividade e o apelo cultural da língua inglesa. Afinal, essas três línguas formam o imaginário de Dany Laferrière.

---

<sup>137</sup> “um escritor é alguém que consegue vislumbrar sua língua e sua paisagem natural como se fosse um estrangeiro.” (Tradução nossa)

<sup>138</sup> “O Haiti não teria me oferecido isso. É necessário que haja um país rico para disponibilizar toda essa cultura. Eu também poderia mencionar toda essa música internacional adquirida a partir da rede francesa.” (Tradução nossa)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dany Laferrière, ao tentar criar uma unidade entre algumas de suas obras, nomeou o conjunto como *Autobiographie Américaine*, formando um único livro composto por dez volumes, por cerca de três mil páginas “*dactylographiées avec un seul doigt*” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 186)<sup>139</sup>. Mesclando dados biográficos a dados ficcionais, a *Autobiographie Américaine* divide-se entre o ciclo haitiano, que diz respeito às obras que retratam a infância e juventude de Laferrière no Haiti, e o ciclo americano, que retrata a errância do autor em países da América do Norte após ter fugido do regime duvalierista.

A mistura de dados biográficos com ficcionais na narrativa laferriana a insere no contexto da autoficção: Dany Laferrière é o *nom de plume* do escritor-protagonista, que, por sua vez, é chamado por todos de *Vieux* ou *Vieux Os*. Windsor Klébert Laferrière, o nome de batismo de Dany, sequer é mencionado nas obras, pois foi um nome pelo qual o próprio autor nunca foi chamado, já que isso poderia fazer com que ele fosse perseguido pelos *tontons macoutes* do regime ditatorial, pois era o mesmo nome de seu pai, perseguido pelo regime. Observa-se uma maior abertura ao ficcional conforme o narrador vai amadurecendo, de modo que as obras do ciclo haitiano contêm mais dados autobiográficos que as do ciclo americano. Por outro lado, as obras do ciclo americano contêm maior carga de humor e ironia, de modo que, se considerarmos a sequência cronológica, veremos que a cada obra a linha entre o que é ficcional e o que é fantasmado se torna mais tênue. Conforme vai amadurecendo, o narrador-protagonista das obras da *Autobiographie Américaine* se depara com perdas, conflitos e outras situações que lhe causam exasperação, e de acordo com Irene de Paula (2008), é a exposição a essas situações que faz com que o narrador assuma um tom cada vez mais irônico. De qualquer forma, o mais importante, de acordo com o autor, não é que o leitor saiba quais fatos foram vividos por ele de fato e quais foram inventados, mas o que o leitor sente ao ler sobre os fatos, já que sua produção literária enfatiza muito fortemente os aspectos sensoriais.

---

<sup>139</sup> “Datilografadas com um só dedo”. (Tradução nossa)

Por mais que retratassem, em certa medida, as vivências de Dany Laferrière, ciclo haitiano e ciclo americano portam características diferentes entre si, por retratarem períodos e espaços diferentes da vida de Laferrière. O ciclo haitiano é mais sensorial, sendo considerado o “quinteto dos sentidos”, no qual cada obra enfatiza um sentido humano. Com isso, Laferrière propõe uma experiência que transcende as palavras, de modo que seu leitor se sinta atraído pela narrativa a partir da experiência sensorial suscitada, e não pela construção sintática, pela linguagem ou outros aspectos linguísticos. Já o ciclo americano, que evidencia sobretudo as diferenças entre as cores dos indivíduos implicados nas narrativas, é considerado o “quarteto das cores”, composto pelo branco, preto, amarelo e vermelho, em alusão às raças constituintes do continente americano: o europeu, o africano, o oriental e os nativos americanos.

*Pays sans chapeau*, obra que fecha os ciclos, trazendo o narrador-protagonista de volta para o país natal, está mais próximo do quinteto dos sentidos, mas não enfatiza um sentido em especial. Isso porque, ao retratar o protagonista de volta ao torrão natal, o romance tem a tarefa de colocar em relação a identidade americana do narrador em contraste com a nostálgica identidade do jovem haitiano em fuga de seu país. O contato com a terra natal deverá, então, revolver todas as sensações adormecidas com o exílio, mas essas sensações passarão agora pelo filtro da identidade que entrou em contato com outra terra. O narrador já não é mais o jovem que saiu do Haiti: é um homem de quarenta anos cujas vivências em outros espaços e cujos contatos com outras pessoas formaram uma nova identidade, e é esta que deverá entrar em contato com os sentimentos suscitados pelo contato com a terra natal. Nesse sentido, a *Autobiographie Américaine* se delinea, de fato, enquanto projeto literário, já que *Pays sans chapeau*, o sétimo volume da *Autobiographie* (se considerarmos a ordem de publicação) retrata a maturidade final do narrador-protagonista, de modo que as obras publicadas posteriormente ficcionalizam o processo de amadurecimento de *Vieux Os*.

O escritor parece ser coerente com sua geração ao encarar o exílio de uma maneira positiva. Diferentemente da geração anterior, que vivia o exílio como luto e expressava em sua literatura a saudade da terra natal, Laferrière e os de sua geração veem no exílio uma oportunidade de entrar em contato com outras realidades, de descobrir lugares e pessoas diferentes. E é por isso que

em muitas situações Laferrière recusa o “título” de exilado: por mais que partir do Haiti não tenha sido uma decisão voluntária, mas uma fuga motivada pelo risco de vida, continuar no Haiti tampouco parecia uma opção a ser considerada.

En effet, autant les auteurs haïtiens que l'on pourrait dire de « première génération », tel Depestre, se tournèrent assez naturellement vers l'Europe — et tout particulièrement vers Paris, dont le prestige en tant que capitale culturelle mondiale leur apparaissait à la fois incontestable et incontesté —, autant la génération suivante a élu pour cadre de sa « re-territorialisation » le continent nord-américain. À cette nouvelle orientation, on pourrait avancer diverses explications, dont la plus évidente tient à la relative facilité avec laquelle on peut émigrer en Amérique du Nord, et notamment au Canada, alors que l'espace français est devenu, au contraire, quasi impénétrable pour un immigrant en quête d'une terre d'accueil.<sup>140</sup> (COLIN-THÉBAUDEAU, 2003, p. 66-67)

Outro aspecto que diferencia Laferrière e os de sua geração dos escritores haitianos das gerações anteriores reside na escolha do país no qual se estabelecer, já que o exílio é uma realidade presente na vida de muitos jovens haitianos. Se a geração anterior optava pela Europa – em especial, pela França – para estabelecer residência, a geração de Laferrière optou por permanecer no continente americano, indo para os países da América do Norte. Além do motivo apontado por Katell Collin-Thébaudeau (2003, p. 66-67), pesava na escolha do país a estabelecer exílio o fato de os Estados Unidos terem invadido o Haiti entre 1915 e 1934, impondo medidas imperialistas – contra as quais a dita “primeira geração” teve de resistir – e agindo de maneira racista com relação aos haitianos, o que fazia dos Estados Unidos uma opção remota, embora também pudessem optar pelo Canadá. Ademais, o fato de o resgate das raízes francesas e africanas ter servido como instrumento de resistência à invasão norte-americana também causou uma aproximação do haitiano da primeira geração com seu ex-colonizador francês.

Laferrière e os de sua geração, por outro lado, viam mais claramente o Haiti como país americano, e não como país europeu: se a cultura francesa ainda

---

<sup>140</sup> De fato, enquanto aqueles autores haitianos que poderíamos chamar “de primeira geração”, como Depestre, se voltaram bastante naturalmente para a Europa – e particularmente para Paris, cujo prestígio como capital cultural mundial lhes aparecia no incontestável e indiscutível – a geração seguinte escolheu o continente norte-americano para realizar sua “re-territorialização”. Essa nova orientação tem várias explicações, das quais a mais óbvia seria a relativa facilidade com que se pode emigrar para a América do Norte e, especialmente, para o Canadá, enquanto o espaço francês se tornou, pelo contrário, quase impenetrável para um imigrante em busca de uma terra que o acolhesse.

tinha grande influência na parte ocidental da ilha de Hispaniola, a cultura francesa vinha sendo fortemente impregnada por referências da cultura americana (principalmente a norte-americana). Ainda, a imposição de barreiras pelo Governo Francês foi outro aspecto que pesou na opção pelo continente Norte-Americano em vez do dito “Velho Continente”.

É bem verdade que o emprego da língua francesa na província canadense do Quebec foi fator determinante na escolha do Canadá como país de exílio para Laferrière. Embora o autor se comunicasse com a família e com os amigos em crioulo, a língua francesa – aprendida na escola e empregada na igreja e outros espaços sociais mais formais desde a infância – acabou por tornar-se seu instrumento de trabalho aos 19 anos, quando, seguindo o exemplo do pai, tornou-se jornalista.

Desde o período colonial, quando a língua crioula não era vista senão como um patuá, já havia um juízo de valor instituído na sociedade haitiana, que via a língua francesa como portadora de civilização e refinamento em contraste com a língua crioula, tida como primitiva e que trazia em seu emprego a memória da escravidão. Esse conflito entre a língua em que estão inscritos os primeiros sistemas de significações e referencialidades e a língua que pode proporcionar uma aproximação com a França, símbolo de civilização e branquitude, podem ocasionar conflitos identitários no haitiano exposto à língua francesa, que passa a buscar identificação com a cultura do ex-colonizador e a desvalorizar a língua por meio da qual houve a inscrição de suas primeiras memórias afetivas e por meio da qual ocorre o contato com a família.

Ciente do juízo de valor discrepante atribuído às duas línguas de sua terra, Laferrière busca inserir aspectos de sua cultura crioula nas narrativas em língua francesa, como uma maneira de trazer a um público majoritariamente francófono aspectos da cultura de sua terra natal. Apesar disso, Laferrière reconhece, também, que o uso da língua francesa foi o que lhe permitiu a expansão de seus horizontes culturais, contribuindo para que ele adquirisse a universalidade tão almejada enquanto escritor. Ora, se Laferrière escrevesse em crioulo, sua obra teria a abrangência restrita ao Caribe. Ele poderia considerar escrever em inglês, mas a língua inglesa não era de seu total domínio no início de sua carreira como escritor. Curiosamente, o inglês é o idioma para o qual suas obras são mais frequentemente traduzidas.

Quanto a sua busca pela universalidade, que poderia ser facilitada pelo emprego do inglês em sua escrita, dada a maior abrangência da língua no mundo, não ficou prejudicada pelo emprego do francês. O autor faz referência a aspectos de várias culturas para compor suas narrativas, fazendo menção às religiões islâmica, católica, protestante e budista; inserindo discussões sobre psicanálise entre seus personagens; retratando sua estadia nos mais diversos países do mundo; utilizando expressões de sua língua natal com a mesma naturalidade com que fala uma gíria em francês ou um anglicismo; fazendo alusão a canções de músicos de vários locais diferentes, inclusive do Brasil (LAFERRIÈRE, 2016b); e, por fim, fazendo referência a escritores de várias nacionalidades diferentes. O projeto de universalidade de Dany Laferrière rendeu como frutos a cadeira número 2 na *Académie Française*, além de doutorados *Honoris causa* no Canadá, nos Estados Unidos e na França.

Além de universal, o segundo único adjetivo que Laferrière aceita para si é o de escritor americano. Ser associado a sua origem antilhana ou haitiana não seria coerente com seu desejo de universalidade, restringindo-o a seu local de origem. Ainda, classificações de acordo com sua cor ou associações de sua narrativa a quaisquer correntes literárias ou políticas poderiam limitar sua liberdade criativa.

Se Dany Laferrière nasceu no Haiti, o Laferrière romancista nasceu em Montreal. O escritor tem, então, uma identidade híbrida, que está em constante construção e dispensa classificações. Essa identidade híbrida é o que impede que as narrativas assumam um caráter folclórico. A justaposição de eventos na narração – funcionando como uma espécie de colagem que segue um fluxo fragmentado – e a metanarrativa deixam transparecer a multiplicidade identitária do autor que se projeta no narrador de seus romances. Ao se assumir múltiplo, o autor alcançará um maior número de leitores: se tivesse continuado no Haiti, suas obras alcançariam e dialogariam apenas com o público haitiano, sendo estranhas a outros leitores.

A ironia laferriana, a mistura que o autor faz de biografia e ficção em seus romances, a inserção de referências a outras obras (não apenas livros, mas canções, quadros e fotos), somadas à narrativa fragmentada, que mistura passado e presente são características próprias da narrativa pós-moderna. Identidade e cultura se tornaram conceitos desvinculados da ideia de nação,

graças à globalização. O sujeito pós-moderno é híbrido e está em constante construção, logo, o autor tratou de desvincular seu estilo de escrita tanto da tradição literária francesa quanto da haitiana, propondo uma narrativa tão híbrida quanto sua própria identidade: uma narrativa americana.

## REFERÊNCIAS

ABUELATA, Nehal. Identité et langue française chez Azouz Begag et Chahdortt Djavann. 2010. **Master's Thesis**. Paper 3742. Disponível em: <https://doi.org/10.31979/etd.u7cu-5729>. Acesso em: 15 jan. 2020.

ADÁM, Anikó. Identités réelles et identités rêvées dans le Pays sans chapeau de Dany Laferrière. In: **Questioning Identities: the Canadian Context: 2nd International Conference of Canadian Studies** organized by the Croatian-Canadian Academic Association and the Croatian chapter of CEACS. Rab, Croatia, 2007. p. 57-68.

AIELLO, Francisco. Haití evocado / Haití revivido:memoria y discurso autobiográfico en dos textos de Dany Laferrière. In: DE LLANO, Aymar (Ed). **Moradas narrativa: Latinoamérica en el siglo XX**. Mar del Plata: Editorial Martín / Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012. p. 13-30.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Trad. Denise Bottmann. 2. reimpr. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá; MELLO, Ana Maria Lisboa; SANTOS, Eloína Prati. Vertentes atuais da literatura canadense de língua inglesa e francesa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 59, n. 2, p. 162-167, abr.-jun. 2015

BERNIER, Silvie. **Les héritiers d'Ulysse**. Outremont : Lanctôt, 2002.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.

BORDELEAU, Francine. Dany Laferrière, sans arme et dangereux. **Lettres québécoises**. n. 73. 1994. p. 9-10.

BOUCHER, Monique. Sous le regard de Da : enfance et destin dans L'Odeur du café et Le charme des après-midi sans fin de Dany Laferrière. **Tangence**, n. 101, 2013. p. 35-52.

CASTRO, Thalles do Nascimento. **Enigma da doce deriva: travessia e metamorfose em Dany Laferrière**. Juiz de Fora, 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

CHARTIER, Daniel. Les origines de l'écriture, l'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles. **Voix et Images**, n. 80. Montréal : UQÀM, 2002. p. 307-316.

CHOUINARD, Marie-Andrée. Écrivains d'ailleurs ou écrivains tout court. In : **Le Devoir**. Montréal, 1999.

COLIN-THÉBAUDEAU, Katell. Dany Laferrière exilé au «Pays sans chapeau». **Tangence**, n. 71, p. 63-77, 2003.

COLONNA, Vincent. L'autofiction : essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Linguistique. **Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)**, 1989. Français.

COURCY, Nathalie. La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles. **Revue de l'Université de Moncton**, v. 37, n. 1, 2006. p. 225-238.

DAMATO, Diva. **Édouard Glissant: poética e política**. São Paulo: Annablume, 1996.

DE CERTEAU, Michel. Etnografía: la oralidad o el espacio del outro: Lery. In: \_\_\_\_\_. **La escritura de la historia**. México: UNAM, 1995.

DE PAULA, Irene Corrêa dos Santos Barbosa. **Migrações imaginárias e representações da diferença na “Autobiografia americana” de Dany Laferrière**. Niterói, 2008. 231 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

\_\_\_\_\_. Desafiando as teias invisíveis da diferença: a experiência do olhar na “autobiografia americana”, de Dany Laferrière. **Letras**, n. 39, p. 181-199, 2009.

\_\_\_\_\_. Pays sans chapeau: uma autoficção americana, entre o real e o sonhado. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 22, n. 45, 2012.

DEÂNGELI, Maria Angélica. **A literatura na língua do outro: Jacques Derrida e Abdelkebir Khatibi**. 2010. 202 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. 1. ed., 3. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographies : de Corneille à Sartre**. Paris : P.U.F, 1988.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castelo Branco. 2. Ed. São Paulo: Unesp, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. SciELO-EDUFBA, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **O humor como arma estética e identitária nas obras de Dany Laferrière e Yinka Shonibare.** Gragoatá, v. 10, n. 19, 2005. p. 253-266.

\_\_\_\_\_. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? **Interfaces Brasil/Canadá**, n. 7, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** Trad. Cid Knipel Moreira. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2017.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais.** Paris: Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma poética da diversidade.** Trad. Enilce C. A. Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2013.

GREEN, Nancy L. Mudando paradigmas em estudos de migração, de homens para mulheres para gênero. **Díasporas, Mobilidades e Migrações.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

GRELL, Isabelle. **L'autofiction.** Paris: Armand Colin, 2014.

HAESBAERT, Rogério. **Território e multiterritorialidade: um debate.** Universidade Federal Fluminense, 2010.

HAIGH, Sam. From exile to errance : Dany Laferrière's Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?. In: **The francophone Caribbean today: literature, language, culture.** Ed. Gertrud Aub-Buscher e Beverley Ormerod Noakes. Jamaica: The University of the West Indies Press, 2003, p. 60-81

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DpeA, 2002.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonaram Amaral. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

HARRIS, Leila Assumpção. Edwidge Danticat: de história(s) em história. In: AREND, Sílvia Maria Fávero; PEDRO, Joana Maria; RIAL, Carmen Sílvia Moraes (orgs.) **Díasporas, mobilidades e migrações.** Florianópolis: Mulheres, 2011, p. 223-237.

HOFFMANN, Léon-François. **Littérature d'Haïti.** EDICEF/AUPELF, 1995.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea.** Tese de doutorado. 209 f. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

LAFERRIÈRE, Dany. **Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer.** Paris : Le serpent à plumes, 1985.

\_\_\_\_\_. **Éroshima**. Montréal : Typo, 1998.

\_\_\_\_\_. Ce livre est déjà écrit en anglais, seuls les mots sont en français. Colóquio: **Traces et Présences de l'Afrique aux Amériques et en Europe** : de l'esclavage à l'émigration. Liège (Belgica), 1999a. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/dany-laferriere-ce-livre-est-deja-ecrit-en-anglais-seuls-les-mots-sont-en-francais/>. Acesso em: 13 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. De la Francophonie et autres considérations... Entrevista concedida a Ghila Sroka. **Tribune Juive**, Montreal, v. 16, n. 5, p. 8-16, ago., 1999b. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/dany-laferriere-de-la-francophonie-et-autres-considerations/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. **J'écris comme je vis**, entretien avec Bernard Magnier. Québec : Lanctôt Éditeur, 2000a.

\_\_\_\_\_. **La chair du maître**. Paris : Le serpent à plumes, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?**. Paris : Le serpent à plumes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Le goût des jeunes filles**. Paris, Grasset, 2005.

\_\_\_\_\_. **Le cri des oiseaux fous**. Paris : Zulma, 2015.

\_\_\_\_\_. **Le charme des après-midi sans fin**. Paris : Zulma, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Chronique de la dérive douce**. Paris : Grasset, 2016b.

\_\_\_\_\_. **L'Odeur du café**. Paris : Zulma, 2016c.

\_\_\_\_\_. **Pays sans chapeau** : roman. Paris : Zulma, 2018.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino S. Pivatto (Coord.), Evaldo A. Kuiava, José Nedel, Luiz P. Wagner e Marcelo L. Pelizolli. Vozes, 1997.

MABANCKOU, Alain. **Francophonie, langue française** : lettre ouverte à Emmanuel Macron. Disponível em: [https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180115.OBS0631/francophonie-langue-francaise-lettre-ouverte-a-emmanuel-macron.html#xtor=EPR-2-\[ObsActu17h\]-20180320](https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180115.OBS0631/francophonie-langue-francaise-lettre-ouverte-a-emmanuel-macron.html#xtor=EPR-2-[ObsActu17h]-20180320). Acesso em: 22 mar. 2018.

MANONNI, Pierre. **Les représentations sociales**. Paris : PUF, 1998.

MARCOTTE, H el ene. Interview : « Je suis n e comme écrivain   Montréal ». **Québec français**, (79), 1990. p. 80-81. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/44737ac>. Acesso em: 2 jan. 2020.

MARTIN, Laure. **Figures du narrateur et représentations du monde dans deux romans de Dany Laferrière** : Pays sans chapeau et L'énigme du retour. Mémoire de recherche à 30 crédits pour un Master 1 Lettres et Arts. 117 f. Département de Lettres modernes de l'Université Stendhal. Grenoble, 2011.

MATA BARREIRO, Carmen. La réception de la littérature migrante au Québec, dans l'Europe francophone et en Espagne. **Congrès européen des études québécoises, Le Québec au miroir de l'Europe**. Paris, p. 23-25, 2003.

MATHIS-MOSER, Ursula. **Dany Laferrière** : la dérive américaine. Montréal: VLB, 2003.

MELMAN, Charles. **Imigrantes**: incid ncias subjetivas das mudanças de língua e país. Trad. Rosane Pereira. S o Paulo: Escuta, 1992.

MÉTRAUX, Alfred. **Le vaudou haïtien**. 4. ed. Paris : Gallimard, 1958.

MIRAGLIA, Anne Marie. Le retour à la terre et l'absence du p re dans Pays sans chapeau et L' nigme du retour de Dany Laferri re. In: **Voix et images**, n. 107. Dossier Dany Laferri re. Montréal : UQAM, 2011. p. 81-92.

MORAES, Luciano Passos. **Exílio e retorno ao país natal em Sergio Kokis e Dany Laferri re**. 2017. Tese de doutorado. 195 f. Programa de Pós-gradua o em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

MOREIRA, Heloisa Caldeira Alves. **Traduzindo uma obra crioula**: 'Pays sans chapeau' de Dany Laferri re'. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 237 f. Disserta o (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autofic o**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OUELLET, Pierre. **L'esprit migrateur**. Montréal : VLB, 2005.

POZO, José del. **História da América Latina e do Caribe**: dos processos de Independência aos dias atuais. Trad. Ricardo Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2009.

PROPORTION of mother tongue responses for various regions in Canada, 2016 Census. **Statistics Canada**. Disponível em: <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/dv-vd/lang/index-eng.cfm>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SAINT-ÉLOI, Rodney. Dany Laferrière, Chronique de la retraite douce (entretien). In: **Boutures**, v. 1, n. 4, 2001. p. 4-9. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/dany-laferriere-chronique-de-la-retraite-douce/>. Acesso em 20 ago. 2019.

SAINT-JOHN, Kauss. 2007. **Le spirralisme de Frankétienne**. Disponível em: <http://www.potomitan.info/kauss/spiralisme.php>. Acesso em: 25 jul. 2019.

SATYRE, Joubert. Non-lieux et déterritorialisation, tropicalisation et reterritorialisation dans Passages d'Émile Ollivier et Chronique de la dérive douce de Dany Laferrière. **Revue Voix plurielles**, n. 2 v. 5, 2008. p. 80-89.

SCHMIDT, Hans. **The United States occupation of Haiti 1915-1934**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. **Experiência do outro, estranhamento de si: dimensões da alteridade em antropologia e psicanálise**. São Paulo: EdUSP, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **A vida em comum: ensaio de antropologia geral**. Trad. Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Unesp, 2014.

TOUMSON, Roger. Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives. In: **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, n. 55, 2003, pp. 103-121.

VASILE, Benjamin. **Dany Laferrière : L'autodidacte et le processus de création**. Paris, L'Harmattan, 2008.